



El teatro de las fuerzas liberadoras y la terapéutica social.

TEATRO



José Antonio Rodríguez en Peer Gynt. La primera presentación, según los designios del teatro pobre, de Los 12.

ESTANDO en París en el año 1963 tuvo la primera noticia concreta del Teatro Laboratorio de Jerzy Grotowski que con el nombre de *Las tres filias* operaba en Opole. Los participantes al Congreso del Instituto Internacional del Teatro, que este año se había celebrado en Varsovia, a su paso por París comentaban con interés los experimentos que habían visto en el pequeño teatro de la ciudad polaca. De la misma manera que los nuevos realizadores occidentales estaban atentos a las producciones del Piccolo Teatro de Milán, a los montajes de Roger Planchon y Lyon y a las representaciones de las obras testimonio de Rolf Hochhuth y Peter Weiss, tan-

to como a las actualizaciones de los clásicos universales de Otomar Kreycha, y Pter Brook volaba especialmente a Praga para conocer las puestas en escenas de Kreycha, asimismo los trabajos de Grotowski comenzaban a llamar la atención de los teatreros europeos. Simultáneamente, el teatro de la capital francesa daba acogida a los ensayos del Living Theatre y el Happening que se asimilaba como una forma evolutiva, más simple y espontánea, del teatro de la crueldad, partiendo del absurdo que las puestas de Open Theatre buscaban canalizar en una mejor radicalización de contenidos. Cuando a partir de 1967, Grotowski inicia, establecido ya en Wrocław, sus incursiones pa-

risinas y varias ciudades europeas, Londres, Oslo, Varsovia, Amsterdam, lo cuentan entre sus conocidos y el propio Brook lo invita a colaborar con sus actores en el seminario Lamed, la divulgación de sus prácticas y teorías pasa a jugar un papel de importancia en la vanguardia europea.

Los espectáculos *Acrópolis* y *El Príncipe Constante*, inspirados, el primero, en la obra del clásico polaco Wyspianski y, el otro, en la libre traducción que del texto de Calderón hiciera el poeta romántico, también polaco, Slowacki, revelaban una inquietante transformación del arte teatral que resumía, en buena parte, sintetizando las y hasta sobrepasándolas, las co-

rrientes más innovadoras del teatro contemporáneo. Grotowski, explicaba, con su concepción del teatro pobre, el resultado de sus diez años de estudio y experimento. Rechazaba la gastada imagen de espectáculo experimental como la puesta de una obra a la moda según los designios de la pintura pop, los últimos hallazgos de la música electrónica, el cine o la televisión y la incorporación de las técnicas de circo y de cabaret a la actuación para defender su tesis de un teatro esencial donde las relaciones entre actor y espectador (el acto teatral por excelencia) se consuman solamente por la liberación de las fuerzas espirituales del actor sin apoyo de elementos que él consi-

dera ajenos al teatro, como son el maquillaje, la escenografía, el vestuario y hasta el texto literario. La improvisación del actor grotowskiano debe obedecer a un motivo y una finalidad. Se trata de que éste, en base a un tema clave de una obra, sondée las regiones más ocultas de su intimidad y con reacciones propias frente al estímulo dado —que el actor exterioriza a través de impulsos corporales y emisiones fonéticas consecuentes con su provocado paroxismo interior— componga lo que Grotowski ha dado en llamar partitura de actuación. Cada signo de esa escritura, articulada previa selección de los más significativos, es repetido por el actor hasta que se produzca en él como un reflejo condicionado. Entonces está preparado para lanzarse de nuevo a la improvisación, a explorar otra vez en su psicología y sus experiencias, a confrontarlas con la partitura elaborada, a enriquecer su confesión personal. El actor no tiene que representar para un espectador, su acto es el de develar, hasta el máximo de sinceridad, la propia esquizofrenia, funcionando como un desenmascarador por el cual su espectador se siente descubierta. Y sólo en esa realización, dice Grotowski, puede que sea eficaz.

El rigor de los planteamientos del director polaco, o más bien como él mismo se considera, guía espiritual de sus actores, la novedad de sus investigaciones, impresionaron vivamente a Vicente Reyes y al grupo de actores que bajo su dirección viajó, en el año 67, a París para presentarse en el Teatro de las Naciones con *La noche de los asesinos* de José Triana. Al año siguiente de su regreso, el



Jerzy Grotowski.

Grotowsky y los 12

Por NATI GONZALEZ FREYRE

Fotos: GENOVEVO

director cubano con los actores que lo habían acompañado y algunos otros provenientes de grupos diversos, organizaba una nueva empresa teatral que con el nombre de Los 12 se dedicaría al estudio y la práctica de la obra Grotowski. El resultado de esa dedicación se ha podido comprobar al cabo de un año y medio de trabajo con la presente puesta en escena que de Peer Gynt han elaborado Bevuella y sus actores para su primera presentación pública. Director de inventiva fecunda, a cuyo afán de búsqueda y renovación se debe gran parte de las mejores representaciones que se han hecho en nuestro país en los últimos quince años, las observaciones que se le pudieran apuntar a su valoración grotowskiana de la pieza de Ibsen, resultarían las mismas que se le pueden señalar a su progenitor. La referencia cubana bien nos puede servir para deducir la posible trascendencia y también las limitaciones de los experimentos de Grotowski.

Al despojar el escenario de sus atributos tradicionales, Grotowski ha engrandecido como nunca antes lo había hecho creador alguno la labor del actor, llevando las experiencias de Stanislawski tanto como las de Meyerhold, Vachtangov y las más recientes de Artaud, Bergman, Brook, así como las formas del teatro oriental (de las cuales, aquéllas y éstas, se declara deudor) a una conjunción insospechada de propósitos. Pero también ha reducido el teatro a su estado

primitivo, recordando a aquellos integrantes de la tribu que eran considerados actores cuando mostraban habilidad en la recreación de las convulsiones y los alaridos de los animales salvajes, retornando así a uno de los más oscuros ritos de nuestros orígenes, el de la consagración de las fuerzas elementales del hombre. La supuesta libertad de fuerzas que se desata en los actores con el tratamiento grotowskiano a que son sometidos, trae paradójicamente un círculo de moldes en el cual quedan apresados. Ningún otro espectáculo deja una impresión más desconcertante de señores esclavizados a sus normas que éste de Grotowski. Pobres criaturas abandonadas a sus instintos, propicias a la postración, enajenadas en el mito de su frustración, a pesar de la euforia de liberación en que nos quieren envolver, y en quienes, con perdón de su mentor, un espectador que aspire a la superación de su "esquizofrenia cotidiana", como diría Grotowski, no se puede ver reflejado, sino rebajado a la condición de hombre de Cro-Magnon.

Una vez que se ha sido testigo varias veces del acto Grotowski, su reclamación autenticidad se esfuma por la evidencia (aunque le duela la palabra a los grotowskianos) de la representación del trance anímico. Estos actores son lúcidos intérpretes de la quiebra de su personalidad, tanto como lo deben ser los del teatro convencional en la creación de personajes, con la desventaja para aquéllos que sólo los



El actor grotowskiano por excelencia, Ryszard Cieslak, en el *Príncipe constante*.

de mala buena calidad podrán llegar a la condición de iluminados que pide Grotowski para la real verificación de su experimento. La tragedia de un director grotowskiano tiene que ser ante todo encontrar un conjunto de actores que responda a esta exigencia y sea capaz de sustituir con la revelación de sus propias vivencias la riqueza dramática de los grandes personajes del teatro universal. De éstos, naturalmente, tiene que haber muy pocos, y esta deficiencia, de principio, agrava el esplendor de un acto puramente grotowskiano. De los actores que intervienen en la presentación cubana no todos alcanzan, por muy diversas razones, esa culminación. Su trabajo en general es valioso, pero si lo detallamos notamos los abismos de oficio y condiciones que separan a uno de otro actor. Ese notable histrión que es José Antonio Rodríguez reduce por su peculiar capacidad para la proyección artística de su desdoblamiento. Material muy parecido parecen poseer los más nuevos Oscar Alvarez y Aramis Deigado. De otro carácter, la actuación de Carlos Pérez Peña atrae por su intimidad, así como, en un futuro, podrá desarrollar hacia una mayor convicción la de Zobeida Castellanos. El resultado con Ada Nocetti es menos productivo, qué sentido tiene pasar por los agotadores ejercicios grotowskianos para luego ofrecernos la vieja madre de Peer con los mismos recursos de voz gangosa y movimientos temblorosos que hubiese utilizado para su composición una actriz convencional? Mucho más edificante y sincero es el trabajo de Flora Lauten. Los demás todavía son demasiado jóvenes en la vida y en la profesión para que sus revelaciones sean eficientes. La actuación de Carlos Ruiz de la Tejera ofrece la impresión como de estar obstaculizada por resistencias interiores que el actor aún no ha logrado vencer impidiéndolo esa total liberación de la personalidad demandada por Grotowski. De todas ma-

neras hay que tener en cuenta que en un espectáculo grotowskiano los actores tienen escasas oportunidades de destacarse individualmente, estando obligados a una actuación bastante homogénea, pues ¿qué otra cosa es posible hacer en la interpretación de una historia que convulsionarse, revolcarse por el suelo o lanzar gritos atronadores? El ciclo de este experimento se cierra en sí mismo. Es muy improbable, como bien señala Planchon, que las sesiones psicoanalíticas con Grotowski vayan a serle beneficiosas a un actor para la creación de otro papel que no sea el de su propia personalidad. El andamiaje de símbolos o historia colectiva que se construye en este espectáculo no tiene otra finalidad que el de un teatro de la terapéutica social, que dejaría de tener sentido en otra estructura que no fuera la suya. Grotowski busca alertar al hombre sobre el hombre e incluir en esta advertencia a toda la humanidad. Pero su lenguaje teatral es tan brutal y excitante que dudo mucho que pueda cumplir su misión catártica a todos los niveles de la sociedad como bien quisiera su autor.

El espectáculo de Los 12, como cualquiera a lo Grotowski, llámese *Príncipe Constante* o *Peer Gynt*, se reduce a una esencia de significados que siempre se refieren a la vieja lucha entre el bien y el mal, de Dios y el Diablo y a la confusión de los contrarios que terminen por devenir uno en el otro, el ángel en demonio y viceversa. Una variante, todavía no muy precisa, se introduce en la puesta cubana, cuando en las fiestas de las bodas de Ingrid se estilizan los modos del baile popular cubano. Habrá que esperar a nuevas apariciones de Los 12 para saber hasta qué punto podrán congeniar la incorporación de elementos folklóricos y costumbristas a un espectáculo que por su índole grotowskiana no admite ni localización, ni temporalidad.



Flora Lauten en una expresiva contorsión de género grotowskiano.