

La dramaturgia corporal

de Jerzy Grotowski

Contar una historia dramática no ha de darse necesariamente en la soledad del estudio del dramaturgo, encerrado con sus personajes. Existe otra dramaturgia que se puede dar en el propio escenario y con los propios actores y el director. No me refiero a los espectáculos de creación colectiva que estuvieron de moda en Sudamérica hace algunas décadas, sino algo que unos pocos iniciados denominaban «el arte como vehículo».

Para Jerzy Grotowski, uno de los últimos reformadores del teatro del siglo XX, la escritura es una extensión del cuerpo cuando este tiene una historia que contar al espectador. Y esta historia corporal se expresa a través de energía y acciones físicas organizadas dramáticamente para articular un lenguaje de manera congruente y significativa.

Los elementos de trabajo se dirigen sobre el cuerpo, el corazón y la cabeza de los actores. Desde el punto de vista de los elementos técnicos, Grotowski trabajaba sobre los impulsos y formas de movimiento, a las que reducía a lo estrictamente necesario en multitud de pequeños impulsos, detalles y acciones ligadas a un determinado momento en la vida del intérprete, hasta crear una estructura narrativa tan precisa y acabada como en un espectáculo, y era lo que él denominaba «Acción».

La propia definición que daba para «Acción» era «una estructura performativa objetivada en los detalles».

El siguiente paso era ir montando cada Acción en la percepción del espectador. Para ello recomendaba al director trabajar de ma-

nera premeditada y casi matemática en la calidad de los detalles, las acciones y el ritmo; el orden de estos elementos debía ser impecable desde el punto de vista del oficio.

Un segundo acercamiento a esa dramaturgia corporal consistía en desafiar al propio cuerpo. Desafiarlo al imponerle deberes y objetivos que pudieran parecer sobrepasar las capacidades del cuerpo. Grotowski trataba de invitar al cuerpo a lo imposible y de hacerle descubrir que el imposible se puede dividir en pequeños pedazos, en pequeños elementos y volverlo posible.

Esa dramaturgia tiene un principio, un desarrollo y un final, donde cada elemento tiene su lugar lógico, técnicamente necesario. Todo ello determinado desde el punto de vista de esa verticalidad hacia lo sutil y el descenso de lo sutil hacia la densidad del cuerpo. Para Grotowski la estructura elaborada en los detalles —Acción—, era la clave; si había alguna falla en una estructura, todo se disolvía o se volvía caótico.

Para la construcción de una dramaturgia corporal, Grotowski trabajaba como en los ensayos de una obra. En su caso, de ocho a catorce horas por día, seis días por semana, y por años, de manera sistemática; con la partición de reacciones, los modelos arcaicos del movimiento y la palabra, hasta llegar a algo visible como un espectáculo.

Para este desaparecido director polaco la vida consiste en las relaciones con los otros, y los otros eran precisamente su campo de acción, y el mundo viviente. En todo caso, la experiencia de la vida era la pregunta, mientras que la creación era su

Edgar Ceballos
Editorial Escenología

La dramaturgia corporal

de
Jerzy Grotowski

Revista
**Máscara, Cuaderno
Iberoamericano de Reflexión
sobre Escenología,
números 11-12**

Editorial
Escenología



respuesta. La palabra nace de la reacción del cuerpo; esta reacción del cuerpo engendra la voz; la voz engendra la palabra. Cuando el cuerpo se vuelve un torrente de impulsos vivos, es cuando comienza a darse esa particular forma de dramaturgia corporal, con la cual debe trabajar el director: el montaje a través del itinerario de la atención. El montaje de las secuencias a la manera del cine, como lo planteó Eisenstein. El principio es este. Grotowski elaboraba acciones precisas con los actores, y en cierto momento cortaba un pedazo de una acción que tiene un inicio y un final y la colocaba en conexión con el fragmento de

otra acción. Así obtenía un montaje de secuencias en la percepción del espectador, y para ello era necesario ser conciente de dónde se debía hacer el montaje.

Así era como trabajaba Grotowski su propia forma de dramaturgia para dar mayor sentido a la interpretación de sus actores, mayor veracidad y mayor energía a las acciones físicas de los mismos. Y para ello la acción debe estar bien preparada, extremadamente estructurada, las formas deben tener utilidad energética; son las formas-proyecciones de la energía. Así el espectador ve la espontaneidad en aquel trabajo dramático. ■

Fragmento de *La dramaturgia corporal*

El número 11-12 de *Máscara*, dedicado a Grotowski, se abre con un artículo del director polaco titulado «De la compañía teatral a El arte como vehículo», del cual extraemos este fragmento:

¿Es posible trabajar sobre la misma estructura performativa en dos registros? ¿Sobre el espectáculo público (El arte como representación) y al mismo tiempo sobre «El arte como vehículo»?

Eso es lo que me pregunto. Teóricamente veo que debe ser posible; en mi práctica he hecho estas dos cosas en diferentes periodos de mi vida: El arte como representación y El arte como vehículo. ¿Son posibles los dos en la misma estructura performativa? En verdad —a pesar de que teóricamente es posible— el peligro de falsear todo el proceso sería enorme. Si se trabaja «El arte como vehículo», pero se quiere utilizar esto como espectacular, el acento se desplaza y entonces, aparte de las otras dificultades, el sentido de todo esto va a volverse equívoco. Así pues, se podría decir que es una cosa muy difícil de resolver. Pero si tuviera una verdadera fe de que es, a pesar de todo, posible de resolver, ciertamente estaría tentado a hacerlo, eso debo decirlo. Por lo tanto, hay en mí una falta de fe en algún lugar —de fe que es posible de resolver—; pero, por otra parte, no es solo una falta de fe, sino más bien que siento de manera fuerte que es más natural, más fiel a las leyes de la realidad y de la tradición misma, el no intentar llegar a este doble aspecto en la misma estructura performativa.

Es evidente que si durante nuestro trabajo sobre «El arte como vehículo» nos hemos encontrado con casi 60 grupos, 60 compañías del joven teatro y del teatro de investigación, ha podido pasar una influencia tan delicada que es *prácticamente anónima*, sobre el nivel de los detalles técnicos, de los detalles del oficio. Se trata, por ejemplo, de la precisión, y eso es legítimo. Pero con ciertos grupos veo que, por el hecho mismo de haber observado nuestro trabajo sobre «El arte como vehículo», captan qué cosa es y se preguntan cómo confrontar algo de eso en su trabajo destinado, sin embargo, a hacer un espectáculo. Si esta pregunta se la hacen a nivel mental, formulado, metodológico, etc., dije enseguida que no deben seguirnos en este ámbito, que no deben buscar «El arte como vehículo» en su trabajo. Pero si la pregunta queda pendiente, en el aire, casi en el inconsciente, para aparecer luego en alguna parte del trabajo interior o sobre sí mismo durante los ensayos, no reaccioné en contra. En tal caso la pregunta se dibujará, pero no será formulada aún en el pensamiento. El momento en que se formula es muy peligroso porque se vuelve una coartada para justificar la falta de calidad del espectáculo. Alentar a alguien a decirse: «voy a hacer el espectáculo que es el trabajo sobre sí mismo», en el mundo como es, es alentar a decirse: «me tomo la libertad de no cumplir mi obra frente a los espectadores, porque de verdad busco las otras riquezas». Y ahí ya estamos frente a una catástrofe.