



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**EL PRÍNCIPE INCONSTANTE. DRAMA NACIONAL  
EN CONSTRUCCIÓN.**

**Tres episodios en la conceptualización de una puesta en  
escena.**

**T E S I S I N A**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:**

**Licenciado en Literatura Dramática y  
Teatro.**

**P R E S E N T A :**

**Daniel Alberto Victoria Reyes**

**ASESOR:**

**Dr. Ricardo Alberto García Arteaga Aguilar.  
2015**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Índice

Introducción	3
Primer episodio. Intuiciones posdramáticas. <i>Antiteatro</i> .	8
1.1 La irrupción de lo real.	12
1.2 La dramaturgia de la imagen.	17
1.3 La dramaturgia de intensidades .	22
Segundo episodio. La <i>escena</i> de la comunidad de Teatro de Arte en México.	29
2.1 Drama social en Richard Shechner.	31
2.2 Circuitos teatrales, Teatro de Arte y comunidad en México	35
2. 3 Arnold Hauser y la autonomía del drama burgués.	36
2.4 Crítica y clínica.	41
Tercer episodio. El príncipe in/constante. Constancia e inconstancia en Jerzy Grotowski.	45
3.1 Grotowski constante.	47
3.2 In/constancia.	54
3.3 El acto del actor.	62
3.4 Cultura activa.	66
Conclusiones.	72
Bibliografía.	79

*El arte siempre ha sido el esfuerzo de confrontarse con la insuficiencia, y por este mismo hecho es complementario de la realidad social. No hay que focalizarse solo sobre una cosa demasiado limitada como el teatro. El teatro, son todos los fenómenos alrededor del teatro, toda la cultura. Podemos emplear la palabra teatro como podemos abolirla.*

Jerzy Grotowski.

## Introducción

He formado parte del colectivo *mil mesetas* desde hace cinco años. La fecha en la que comencé a trabajar con Marian Mancilla, marca el inicio de nuestras investigaciones al respecto del teatro como intervención y reposicionamiento ético del individuo por medio de la escena y la performatividad. Esta tesina hace un uso del sujeto en plural porque, si bien, es un ejercicio de reflexión personal, todas las inquietudes conceptuales y soluciones escénicas que aquí se mencionan fueron gestadas en conjunto y merecen la acreditación propicia.

Queremos mirar hacia atrás y organizar los diferentes rumbos que recorrió el pensamiento producido por nuestro colectivo en el proceso de montaje de la puesta en escena *El príncipe inconstante. Drama Nacional en Construcción* (Teatro El Milagro, Ciudad de México, 2012).

Desde nuestros primeros años en la carrera, hemos ido formando un perfil artístico sobre bases que fueron ampliamente discutidas en el transcurso del montaje de la puesta en escena citada. Por un lado, la desarticulación de la hegemonía del drama burgués como forma principal del Teatro de Arte, y en segundo lugar, la respuesta corporal ante la incógnita: si los criterios valorativos que instituyó el Teatro de Arte ya no son definitivos, ¿qué hago ahora con mis saberes y con mi práctica?

En nuestro caso, la introducción a la noción "crisis de la representación" inició en las clases de Jean-Frédéric Chevallier: gestor, productor y pedagogo de origen francés; doctor en Filosofía, Sociología y Teatro por la Universidad Nouvelle Sorbonne. La labor de Chevallier en México fue seminal para los que nos encontramos con él en el Colegio de Teatro al inicio de nuestra carrera. Tanto su labor artística, como su coordinación y gestión de eventos teatrales nos proporcionaron una primera mirada a

un universo absolutamente oculto para la mayoría de nosotros. Su investigación acerca del gesto teatral contemporáneo y la crítica filosófico/escénica a las estructuras de representación en el teatro, fueron para nosotros una forma de comenzar a *discursar* formas diferentes de montar y "pararse en escena", antes de acercarnos al texto de Lehmann y conocer a profundidad sus tesis del teatro posdramático. Para Chevallier, con base en aplicaciones en el ámbito de teatral de conceptos filosóficos de Guy Debord, Jean Luc Nancy o Gilles Deleuze, el teatro podía ser un espacio de resistencia a los excesos del neoliberalismo, a las contradicciones de la modernidad, a la voracidad post-imperialista y a la mansedumbre del arte culto ante los fenómenos sociales, políticos y sociales de su tiempo.

¿Qué queda para el teatro? Buscar lo singular, hacer visible que el discurso consensual del neoliberalismo enmascara la desaparición de lo diferente. Había que buscar lo específico de cada cuerpo y de cada espacio. El teatro, más que representación, es un juego de presencias.

El campo de acción del pensamiento de esta tesina está enfocado en la identificación o, mejor dicho, el reconocimiento del *sí mismo* en la esfera social del arte teatral y por medio de ella, en la trayectoria de los actos producidos por un artista al respecto del espacio-tiempo que le tocó vivir. Personajes teatrales como Brecht, son ejemplos *típicos* de la respuesta del artista teatral a su tiempo, en nuestro caso, personajes como Eduardo Pavlovsky nos conmovieron desde el primer contacto, por abrir un espacio en su trayectoria artística para analizarse como personaje, discurrir acerca de sus decisiones, y plantearse afirmativamente como un actor político y social en un medio tan específico como el Latinoamericano. Su entendimiento del teatro y otras prácticas como *instituciones que se movilizan con el cuerpo*, son fundamentales para definir las preguntas que quiere resolver este trabajo.

El teatro, como aquello que se refiere a una particular manifestación social, religiosa y/o artística del hombre, ha modificado las formas de autodenominarse a lo largo de la historia. La palabra teatro no siempre ha significado lo mismo, sin embargo, en esta investigación nos ha sido posible identificar la manera en que las escuelas de teatro denominan Teatro, específicamente al drama burgués. El hecho de que ahora todos

sepamos que el teatro excede al Teatro como Arte<sup>1</sup>, es el principal efecto producido por las corrientes posdramáticas, dentro de las cuales puede identificarse el *teatro del presentar* o el *gesto teatral contemporáneo*. Ahora, más allá de los detalles estilísticos, esta intervención a la definición moderna de Teatro implica una identificación de sus objetivos y procedimientos, una multiplicación del concepto *escena* y una redefinición de la disposición del cuerpo para con la misma. La posdramaticidad es sobre todo un movimiento político, un movimiento de las políticas interiores de la escena (hegemonías, jerarquías) y de la escena con respecto a los flujos que atraviesa (representacionalidad, discurso, y visibilización en la esfera pública). El cuerpo que se desprende de la corriente moderna del teatro, es decir, del Teatro de Arte, y comienza, quizá por un primer impulso estilístico a recorrer los caminos de lo "otro", se dará pronto cuenta de que no existen registros de su acción, de que no existen comparativas, de que hay todo un nuevo camino sin explorar que produce desazón. Este problema es un problema ético, y denuncia el lugar en el que la ética y la estética se juntan.

En *El príncipe inconstante* recorrimos tres etapas en la evolución de este problema, como creadores escénicos herederos de una tradición (la artística moderna) que formaron parte de una generación que ya nació en la ruptura posdramática, que la ensayaron en un primer momento estructuralmente y que descubrieron con claridad su potencia política hasta etapas avanzadas del primer montaje. Desde las decisiones al principio del proceso, llenas de incertidumbre, pasando por momentos que nos aclararon el camino, hemos podido construir un relato de las experiencias dispersas, organizar las etapas y describirlas con claridad, evadir el anecdotario y construir un último acto del pensamiento al respecto de lo experimentado con *El príncipe inconstante*.

En el primer episodio haremos un recuento de aquellas *anomalías* de la posdramaticidad conocidas en los primeros años de la carrera, que ya premonizaban un problema que desde lo estético empezaba a ocuparse de lo extra Teatral: el gesto teatral contemporáneo de Chevallier, la irrupción de lo real en autores como Hans-

---

<sup>1</sup> En este trabajo la palabra *teatro* aparecerá con "t" minúscula para referirse a todo tipo de prácticas socioestéticas que desbordan el esquema del Teatro de Arte (escrito con mayúsculas).

Thies Lehmann y José Antonio Sánchez, y la dramaturgia de intensidades o de la imagen. Estas estructuras fueron nuestra vía de entrada a la multiplicación del concepto *escena*, y por ende, a la apertura desde el drama a los efectos del cuerpo en la escena, sin el intermediario de los criterios por medio de los cuales el Teatro de Arte se cierra sobre sí mismo.

El segundo episodio es una discusión teórica al respecto del descubrimiento de la problemática abordada por la obra *El príncipe inconstante*. Las estructuras posdramáticas arriba mencionadas sólo pudieron encontrar su verdadera politicidad cuando identificaron una "escena" en la cual realizar un "acto". En este caso, nos referimos a la escena compuesta por la comunidad teatral artística de México, específicamente la que se reúne alrededor de las escuelas profesionales y los circuitos de validación. Con ayuda de teóricos como Tomás Ejea y Arnold Hauser, intentaremos describir la comunidad a la cual estábamos hablando y cuáles parecen ser sus principales conflictos internos, cuáles son sus políticas, cuál es su uso del poder y cómo se relaciona con lo "otro". Este segundo episodio implica, sobre todo, un ejercicio de ubicación temporal e histórica de nuestros cuerpos.

En el tercer episodio cerraremos una cuenta pendiente: la elección del nombre *El príncipe inconstante* fue tomada como una imagen poderosa, como una intuición que nos desafiaba y que requirió de mucha reflexión posterior al montaje, ¿qué implica apropiarse e intervenir el nombre de esta puesta en escena seminal para la autoconcepción del Teatro de Arte?

A partir de la revisión de lo que pasó con Grotowski cuando abandonó el Teatro de Arte y lo que experimentó con otras formas de disposición del cuerpo y de la escena, llegamos a una ejemplificación muy clara de una posible vía de acción para nuestra compañía, en el complejo contexto artístico, social y cultural que nos recibe. Una vez tomada cierta distancia de los férreos criterios del Teatro de Arte, podemos distinguir la manera en que la trayectoria ética y estética de lo teatral van de la mano. Lo que se configura con cada proyecto es una respuesta ética al contexto con ayuda de los saberes obtenidos. El espacio en el que se debaten el cuerpo y el acto ético es "la escena", el actor. Desde la crítica producida por Grotowski a Stanislavski, el actor no es ya el profesional de la figuración escénica, sino aquel que ha objetivado una escena

como espacio de intervención y a sí mismo como un sujeto doble, que puede hacer y al mismo tiempo mirar su acción.

Es de esta manera como todo el arsenal de conocimientos y la energía del cuerpo se vierten sobre la escena en su versión multiplicada: circunstancias, situaciones, contextos. Cuando el Teatro de Arte se rompe y sus miembros salen diaspORIZADOS, se vuelve posible el reconocimiento de la propia trayectoria como un relato, y los proyectos artísticos posibles ensayos de respuesta al contexto.



## Primer episodio. Intuiciones posdramáticas. *Antiteatro*

En el año 2009 culminé mis compromisos curriculares en el Colegio de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, y en 2010 entré a trabajar a Teatro El Milagro. Me fue asignada la asistencia de dirección de la puesta en escena *¿Quién le teme a Espantapájaros?*, una obra de Maribel Carrasco, dirigida por David Olguín para el Programa de Teatro Escolar del INBA. Tiempo después me encargué de la asistencia de dirección de tres obras más y de la coordinación general del foro que El Milagro tiene en la colonia Juárez.

En otoño de 2011, al final de un ensayo de *Los Asesinos*<sup>2</sup>, David Olguín me instó a dirigir una obra. Temía por mi falta de iniciativa y mi estancamiento en puestos de asistencia y coordinación. Ofreció dinero para la producción, una temporada en el Foro y la asesoría de los directivos (él mismo y Gabriel Pascal) en la dirección y el diseño del espacio.

Ante tal espaldarazo lo primero que hice fue comunicar la buena nueva a Marian Mancilla, la otra mitad del colectivo *mil mesetas*, con la cual, para entonces, ya llevaba varios años de colaboración e intercambio creativo. Teníamos que plantear los contenidos de la puesta en escena. Era el momento de aterrizar tres años de discusión, intercambios de opiniones, ejercicios escolares y ensayos de puesta en escena en distintos formatos<sup>3</sup>.

De las múltiples ideas, puntos de partida, enfoques e iniciativas posibles, escogimos darle continuidad a un concepto, discutido algunos meses antes. Implicaba que en lugar de montar un texto de nuestro agrado, juntar a un grupo sólido de actores, diseñar un espacio profesional, etc., partiríamos de cierta inquietud e incertidumbre sin saber a ciencia cierta en que culminaría. Ésta era la elección más arriesgada de

---

<sup>2</sup> Puesta en escena estrenada en 2011, escrita y dirigida por David Olguín. En ella se abordaban los móviles de la extrema violencia desplegada durante la "guerra contra el narco", iniciativa del Estado mexicano durante la presidencia de Felipe Calderón Hinojosa.

<sup>3</sup> Al respecto podemos mencionar la puesta en escena *El Cardenal* de Eduardo Pavlovsky, en la cual yo dirigí y ella actuó (2009), así como algunos ejercicios de dirección realizados en clases de Rubén Ortíz y Alberto Villarreal. Las ideas de nuestro colectivo también habían sido fundamentales para el planteamiento de dos lecturas dramatizadas que yo dirigí con apoyo de El Milagro: *Anatomía de la Gastritis* de Itzel Lara (2010) y *Job* de Gerardo Piña (2011).

todas, pero así mismo, la que para nosotros más se ajustaba a un involucramiento profundo de nuestros saberes y posicionamientos.

En *mil mesetas* se declaraba constantemente que una primera puesta en escena extensa y articulada, debería contener fuertes elementos *antiteatrales*. La obra *El príncipe inconstante. Drama nacional en construcción* tuvo por nombre, hasta pocos días antes del estreno, *Antiteatro*.

Nuestro concepto de lo *antiteatral* comprendía, principalmente, la desestabilización de las estructuras del teatro aprendido en la escuela como Teatro de Arte, inducida por la necesidad de un acercamiento corporal más directo y menos reglamentado con las intensidades posibles de la escena. Queríamos objetivar los saberes del teatro tales como el entrenamiento corporal, la imbricación de estímulos audiovisuales y el desarrollo de un discurso mediante el texto, al servicio de las personas que lo hacían como un medio de ubicación en un social-histórico, como una medición de la potencia del cuerpo ante las circunstancias. Esto implicaría interrumpir el sentido que el Teatro de Arte, como institución, impone a los individuos que lo practican.<sup>4</sup> Queríamos interrumpir las dinámicas fijas del *actor, el director, el dramaturgo, el espectador, el técnico o el tramoyista*. Nos apasionaban las historias de lo imprevisible y desafiante de aquellos happenings organizados por Fluxus en los sesentas, o la radical renuncia al guión producida por el Living Theater con la puesta en escena *Paradise Now*.<sup>5</sup>

Es necesario reconocer el exceso de arrogancia de nuestra parte al nombrar *Antiteatro* a un acontecimiento pensado, organizado y producido según los registros formales,

---

<sup>4</sup> La formación del artista teatral es un elemento fundamental de la institución y del predominio del Teatro de Arte como la forma teatral de la modernidad por excelencia. Esta formación esta basada, principalmente en una re-educación del cuerpo, en el caso del actor y una definición de los roles de cada uno de los participantes en el acto artístico. La jerarquías al interior del cuerpo y al interior del grupo teatral son instruidas e institucionalizadas en esa etapa, convirtiéndose en un eslabón fundamental de las políticas teatrales.

<sup>5</sup> Richard Schechner describe en *Performance Theory*, que en *Paradise now*, los miembros del Living Theater "desafiaron a los espectadores, los invitaron a que entraran en el escenario, no presentaron una drama, ni siquiera un conjunto de incidentes, sino más bien un plan y una serie de provocaciones destinadas a enfurecerlos primero, y luego a iluminarlos. Entonces, después de que muchos espectadores se iban, los actores llevaban a las calles a un grupo pequeño...se producía entonces un suceso político real a partir del entretenimiento mediante una confrontación real. En las calles, actores y espectadores vueltos actores tuvieron frecuentes encuentros con la policía" (Schechner, 2000 : 62). Así mismo, José Antonio Sánchez comenta acerca del Living Theater que "la interacción efectiva con el público llegó a su máxima expresión en *Paradise Now*, cuya fase final de preparación coincidió con los incidentes de mayo del 68 en París. Allí los integrantes del Living participaron activamente en la ocupación del Odeón: la ideología y la experiencia de la revuelta impregnó decisivamente la versión final de la obra, estrenada al aire libre durante el Festival de Aviñón de ese año...la corriente antiespectacular llevó al Living a radicalizar sus ideas sobre la actuación no ficcional, la ruptura del tiempo de la representación y la indisociabilidad entre arte y experiencia" (Sánchez, 2012 : 131).

académicos y profesionales del Teatro de Arte. Una arrogancia que solo puede sostenerse en la ignorancia.

En el Colegio de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras el posicionamiento de este tipo de filosofías y usos del teatro han sido poco atendidas y peor entendidas (al menos en el tiempo en que nos tocó ser alumnos). La complicada base filosófica que hace posible articular la crisis de la representación sin caer en manierismos, dificulta el acercamiento a los cambios en el sistema de pensamiento que posibilitan pensar un teatro sin representación o sin estructura dramática, fenómeno que nace para complejizar la crítica del sentido político y económico de la escena y no para categorizar las nuevas formas de hacer Teatro de Arte. Todavía hoy se pueden escuchar en los alrededores del circuito teatral artístico de la República Mexicana, individuos que declaran estar realizando *variaciones posdramáticas* de un clásico. En México, la posdramaticidad ha entrado, principalmente, como una intervención formal, estilística, al Teatro de Arte, como una variante curiosa del llamado Teatro-Teatro.

Para nuestro grupo la ignorancia era un ingrediente importante en aquellos primeros acercamientos a la posdramaticidad, era parte de una predilección estilística y hasta de una posición de cara a la comunidad escolar, una forma de distinción, de producción de un estatus especial, que pudiera ser difícilmente discutido en la misma medida en que era difícilmente comprendido. En ese sentido nos interesa describirnos, sin temor a la represalias críticas, como un grupo que probó estas estructuras como una reacción a los maestros conservadores del Teatro de Arte y como una predilección formal, que solamente en el camino fue descubriendo su potencial político y el tipo de riesgo que implica para los cuerpos.

Nombrar a un evento teatral *Antiteatro* implicaría reconocer una herencia histórica. Desde finales del siglo XIX viene llamándose *antiteatro* a eventos de representación dramática en crisis como los producidos en el marco del Teatro de la Crueldad de Artaud y la experimentación plástico-performática de las vanguardias históricas, las cuales:

...proclamaron en sus pancartas la desarticulación de la coherencia y privilegiaron el sinsentido y la acción en el aquí y el ahora (dadaísmo); es decir, que abandonaron la idea del teatro como obra y su concepto significativo en beneficio de un impulso agresivo, un acontecimiento que implicará al público en acciones (futurismo), o sacrificará el nexo casual narrativo en beneficio de otros ritmos de presentación (Lehmann, 2013 : 106).

También se le ha denominado *antiteatro* a cierto efecto literario producido por el metateatro pirandelliano, así como a los textos y puestas en escena producidos en la llamada estética del absurdo con su puesta en crisis de la lógica causal en la literatura dramática, la activación escénica de la crisis existencialista de la posguerra y la amenaza del fin del mundo durante la Guerra Fría, que interrumpían el sentido de la "acción dramática". El impulso destructivo de la neo-vanguardia, la proliferación "concreta" del performance art, la producción de acontecimientos del happening, la radicalidad corporal del Accionismo Vienés, los embalajes, la construcción de ambientes y las intervenciones plásticas, todo ello llegó a ser llamado *antiteatro*.

Esto nos lleva a nuestra segunda consideración: el nombre *antiteatro* ha coexistido con la hegemonía del Teatro de Arte, casi desde su aparición. El estudio de las prácticas teatrales ha requerido que una sección del amplio mundo del teatro se manifestara como la única, la mejor, la *artística*, por encima de otras, el Teatro con t mayúscula, el Teatro de Arte, el Teatro-Teatro. Una desigual y absolutamente arbitraria atribución produjo una reacción de oposición, el teatro descartado, discriminado, se encontró frente a un proceso casi terminado. Si bien existe un sentido de la resistencia en el Teatro de Arte a las formas teatrales que le antecedieron: *vaudevilles obscenos* que reducían el espíritu humano a un espectáculo de entretenimiento y compraventa, el Teatro de Arte también produjo su propia resistencia al declarar actividades no logocéntricas, ilustradas, modernas ni espirituales, como *antiteatrales*.

Ahora podemos extendernos un poco más en el uso que dábamos en *mil mesetas* al término *antiteatro* y a el enfoque antiteatral que pensábamos, sería el punto de partida de la puesta en escena que estrenaríamos en El Milagro.

### 1.1. La irrupción de *lo real*

Comenta Lehmann, en *El teatro posdramático*, que:

El teatro posdramático es el primero en convertir explícitamente el nivel fáctico de lo real ( de la realización escénica) en un co-actor y no solo desde un punto de vista conceptual. La irrupción de lo real se convierte explícitamente en *objeto* no solo de reflexión—como en el Romanticismo—, sino también de la configuración teatral en sí misma (Lehmann, 2013 : 172).

Son numerosas las declaraciones en las que, los grandes maestros del Teatro Universitario, patriarcas de la institucionalización del Teatro de Arte en México, se refieren a la renuncia a las estructuras de la ficción dramática como una necesidad formal, o como una pérdida del lenguaje común, una confusión sofista de eso que "todos sabemos" que el Teatro es; implica para ellos no engrandecer un arte sino una búsqueda snob de efectos de diferencia que caducan muy pronto.

Desde este punto de vista, la irrupción de *lo real*: espacio de vulgaridad del espíritu humano, puede pervertir el intento de "elevarse" por medio del arte y la ficción organizada. Entre las diferentes formas de expresión de ese desagrado congénito a presentar *lo real* en la escena mexicana, se puede mencionar la fobia a *lo político*<sup>6</sup>, la fobia a lo documental, la fobia al teatro personal, o a trabajar con no-actores. Según estos criterios la realidad es vulgar, básica y simple; estas cualidades no deben ser incluidas en el Teatro de Arte.

---

<sup>6</sup> Basta recordar la famosa declaración que Gurrola hiciera en la entrevista realizada por Alegría Martínez y publicada en la serie *Memorias* de Ediciones El Milagro: "*El teatro político y la politiquería alrededor del teatro se me hacen lo peor que existe, porque es muy fácil estar siempre en contra de algo*" (Martínez, 2007 : 45).

Esta fobia a *lo real* se convirtió en una limitante a desafiar por los miembros de nuestro grupo desde los primeros experimentos con el gesto teatral contemporáneo en clases de Chevallier, en las cuales, con aquella obsesiva evasión de todo elemento de representación en el teatro, la búsqueda del afecto imperceptible y la renuncia al signo de lo espectacular, siempre dió con la activación de una nueva forma de ver y una nueva forma de buscar; en los actores, en los espacios, en los gestos, aquello que sin representar absolutamente nada, ya está, de por sí, adherido a la *physis* de los cuerpos, a la potencia de los sonidos. Al desarrollo dramático según las estructuras de la representación, se oponía una selección de singularidades difícilmente relacionables, que por medio de la activación del agenciamiento<sup>7</sup>, producían una elevación intensiva con base en la visibilización de su diferencia, de su incompatibilidad.

La estrategia chevallieriana estaba construida casi totalmente sobre un sistema de repeticiones<sup>8</sup>. Los ensayos eran provocaciones físicas o estímulos al performer para

---

<sup>7</sup> Agenciamiento es un concepto atribuido a la producción filosófica que Gilles Deleuze y Félix Guattari realizaron en la década de los sesenta y setenta del siglo pasado. Es necesario detenerse en su explicación pues será repetidamente utilizado al intentar dar salida a una descripción del tipo de trabajo escénico de Jean-Frédéric Chevallier, determinante para comprender los puntos de partida conceptuales de la puesta en escena *El príncipe inconstante. Drama nacional en construcción*.

La definición corriente atribuye a la palabra agenciar: conseguir algo, algunas veces valiéndose de trucos o mañas. En el lenguaje filosófico constituyó, en cambio, una de las estructuras clave de la filosofía practicada por los arriba mencionados. Para Anne Sauvagnargues, un agenciamiento *es una síntesis de inconexos...una zona de vecindad entre varios elementos heterogéneos, un "bloque de devenir", que los transforma sin identificarlos...que echa el cerrojo a una "composición de identidades"* (Sauvagnargues, 2006: 113). Agenciamiento era una palabra que en clase de Chevallier hacía referencia al método de selección de afectos en la escena (un gesto corporal, una secuencia sonora, un fragmento de video, un texto dicho o reproducido) y al cuidado extremo de su montaje, su alineación, secuenciación o disposición simultánea, que lograra mantener "viva" la distancia intensiva de lo heterogéneo, hacer hablar su diferencia, su incompatibilidad. En contraparte a un sistema de montaje que en el teatro de representación privilegia el sentido de la mimesis (en el realismo) o la narratividad, el montaje por agenciamiento funcionaba como un efecto intensivo para el espectador, compuesto por la asociación de estímulos heterogéneos, diferentes, distantes, disonantes o que ningún sentido narrativo pudiera soportar. Las clases de Chevallier en una primera etapa, consistían en el desembarazo de los criterios de "lo teatral" en el sentido artístico de la palabra, y el acercamiento, cada vez más radical, a componer secuencias de acontecimientos, imágenes, efectos visuales, sonoros o quíntesis, que mantuvieran tensa su relación interna, en la cual su diferencia e incompatibilidad fueran sus fuerzas principales. Como un referente lejano se puede encontrar el sistema de creación surrealista y el privilegio a la asociación libre, con la enorme diferencia de que, en la filosofía delleuziana-guattariana, el agenciamiento viene a destituir toda una jerarquía de las asociaciones propias de la representación como mediadora de la experiencia humana en la actualidad.

<sup>8</sup> Chevallier mencionaba que eran pocos los autores que, intentando una crítica a la sociedad del espectáculo y los valores de la modernidad capitalista, pusieran el acento sobre la manera en que el Teatro de Arte, dispositivo capitalista por antonomasia, participaba del juego de representaciones que animaban el sentido de intercambio que hacia pervivir al capitalismo. Uno de ellos era Gilles Deleuze quien objetivó dos veces al teatro como un espacio de intervención, una vez en el ensayo *Un manifiesto menos* en el que habla de la obra de Carmelo Bene, y la segunda en el prólogo de *Diferencia y Repetición*, texto fundamental para los puntos de partida de Chevallier al respecto del teatro de no representación.

moverse, para accionar, incluyendo la solicitud directa de hacer determinada cosa de determinada manera<sup>9</sup>. Cuando una serie de gestos corporales, musicales, arquitectónicos o literarios eran seleccionados, se hacían experimentos de ensamble según el potencial de su *diferencia*, conjurando asociaciones demasiado directas, relaciones dramáticas, fábulas o narrativas, e intentando perturbar la expectativa del espectador, y buscando que surgieran eventos inesperados, es decir, impropios para entrar en el eje de la intercambiabilidad, según el cual, el Teatro de Arte participa de las formas de opresión del capitalismo. Los gestos que podían producir este efecto no podían ser representados, solamente podían ser percibidos y repetidos en la escena.

Nuestra atención de practicantes del teatro—tanto desde la sala como desde el escenario—se enfoca ya no en la representación sino en la presentación, en lo que se expone, en lo que sucede (se logra, se percibe) aquí y ahora, en lo que está, lo que se ofrece a la mirada en el presente del acto de ofrecerlo (Chevallier, 2004 : 8).

La inserción de *lo real* y el teatro del presentar son nociones diferentes, pero en las clases fueron asociadas por las limitantes de nuestra capacidad analítica. Para nosotros no representar en el teatro, era invocar *lo real*. Ya en la etapa de *Antiteatro* esta asociación primitiva se había transformado. En *Antiteatro* importaba, antes del reconocimiento de cualquier capacidad figurativa en la técnica del actor o en las posibilidades ilusionistas del espacio y la maquinaria teatral, el reconocimiento de la carga afectiva real de las personas y los edificios.

Nos parecía importante, no solo dejar de conjurar lo real, sino, desde la raigambre del teatro de la no representación, poder encontrarlo debajo de la capa de representaciones que sostiene la sociedad del espectáculo.

---

<sup>9</sup> Lo cual constituye una transgresión antiteatral mayúscula, pues, según el canon artístico teatral, todo gesto del actor debe producirse de manera *natural* y espontánea, la acción del director termina con la estimulación de la psique del actor, la tensión de los hilos de su vida interna. La solicitud expresa de gestos y formas de representar fue conjurada y combatida por el Teatro de Arte, pues forma parte de la tradición anterior a la artística, en la que un proto-director disponía los desplazamientos de los actores sobre el escenario, dando prioridad al pragmatismo, la velocidad del montaje, y el lucimiento de los primeros actores.

Esta inquietud nos movió a considerar la presencia de no actores, individuos que tuvieran una intensidad presencial muy desarrollada, dada principalmente por el entrenamiento de ciertas prácticas que pudieran relacionarse con el riesgo físico, como fue el caso de nuestro interés por los skateboarders, el boleador argentino y los ensambles de música guineana<sup>10</sup>. Así mismo, los criterios de la ocupación del espacio tendrían que ver más con la visibilización del aparato teatral funcionando que con la producción de la ilusión de un viaje a otro tiempo-espacio de la ficción. Pensamos en activar el principio básico, y cada vez mas común, de un teatro sin "vestimenta" hasta usar rincones, espacios, puntos de vista concretos del edificio como puntos de partida para la construcción de una escena<sup>11</sup>.

El teatro posdramático es el primero en convertir explícitamente el nivel fáctico de lo real (de la realización escénica) en un co-actor y no solo desde un punto de vista conceptual. La irrupción de lo real se convierte explícitamente en *objeto* no solo de reflexión—como en el Romanticismo—, sino también de la configuración teatral en sí misma (Lehmann, 2013 : 172).

Esta visibilidad activaría la diferencia intensiva que el escenario por sí mismo produce. Entrarían, como ingredientes de la experiencia teatral, la misma expectativa estética del espectador, el juego de presencias corporales entre actor y espectador y el juego de metonimias de "lo personal" del actor y del espacio.

Nuestra interpretación de la inserción de lo real puede relacionarse fácilmente con la tendencia del *retorno a lo real* (diríase con mayor exactitud: *retorno de lo real*) en las artes contemporáneas, proceso que, en el caso de la escena, estudiosos como José Antonio Sánchez han rastreado desde los inicios del realismo en la pintura y la novela,

---

<sup>10</sup> Desde el año 2008 Marian se ha entrenado en la práctica de danza guineana. Se ha involucrado con una comunidad muy particular por su *éthos*, y muy capaz en su disciplina. Cada clase de danza africana es en sí misma muchas de las utopías de la *communitas* en el convivio escénico en las que la intensidad, la calidad, el vuelo del cuerpo y la resistencia comunitaria suceden de una manera inmanente. Todavía hoy no abandonamos la idea de montar un ejercicio escénico con base en la descontextualización de prácticas de resistencia basadas en disciplinas socioestéticas como la capoeira, el *slam poetry*, el graffiti o las fiestas.

<sup>11</sup> A este respecto de abundará más adelante al explicar la investigación realizada sobre el espacio físico en el que fue construido Teatro El Milagro y los avatares históricos de su transformación.



hasta las *prácticas de lo real en la escena contemporánea*<sup>12</sup>. Una serie de escenas que han proliferado en la contemporaneidad y que tratan de subvertir el olvido o la negación sistemática que el teatro realista-ilusionista produjo sobre la escena al separarla de su contexto y generar "un mundo aparte", que toca *lo real* solo mediante un juego demasiado complejo de metáforas.

Frente a la disociación de *lo real* —reducido durante la época posmoderna al ámbito de lo privado— y la realidad —concebida como construcción ilusoria, acumulación de imágenes—, en la década de los noventa resurgió la necesidad de buscar una conciliación, de encontrar vías para permitir la inclusión de *lo real* en la construcción llamada realidad, y liberar al mismo tiempo a la realidad de su andamiaje virtual para anclarla nuevamente en el terreno de la experiencia concreta y, de ese modo, poder intervenir sobre ella. El "retorno de lo real", implica también, obviamente, la opción por una práctica artística directamente comprometida en lo político y en lo social (Sánchez, 2012 : 23).

La inserción de *lo real* en el teatro contemporáneo tiene un doble efecto que actúa conjuntamente. En un primer movimiento actúa como una respuesta a la consolidación de la sociedad del espectáculo (el mundo devenido en acumulación de espectáculos, la experiencia humana devenida en espectáculo y contemplación) y la realidad virtual: acumulación de simulacros que cierra una malla mediática entre el humano y la experiencia concreta. En un segundo movimiento, la recuperación de *lo real* produce la reinterpretación de la realidad como una construcción que se puede intervenir, y despliega una serie de encuentros entre las artes y sus sentidos políticos. Cuando pensábamos la obra *Antiteatro* nuestras inquietudes sobre *lo real* se depositaban, sobre todo, en el primer movimiento. Es necesario insistir en que las estructuras posdramáticas fueron ensayadas por nuestro grupo, en principio, como intuición, como una predilección compositiva. Para nosotros la irrupción de *lo real*

---

<sup>12</sup> Título del libro publicado por Toma ediciones y Paso de Gato en 2012.

implicaba un vistazo a los aspectos periféricos del Teatro de Arte en su plataforma de producción: su plataforma física de realización: los teatros; su plataforma física de animación: el cuerpo humano; su plataforma física dramática: las relaciones sociales que lo hacen posible. Elementos que el mismo Teatro de Arte había descentrado de la visión, dando prioridad a la representación de las *grandes historias* e invisibilizando las *pequeñas historias* de la representación.

Una extraña fascinación se despertaba cuando el foco cambiaba de la exhibición del objeto artístico ya producido, a la visibilización del proceso y de los materiales de producción, como testimonio y documento de una realidad social y artística. Los efectos políticos de *El príncipe inconstante. Drama nacional en construcción* al activar el poder de la visibilización, aparecieron por sorpresa ante nosotros, se entendieron ya hecha la obra y fueron objeto principal de los planteamientos de versiones posteriores.

## 1.2 La dramaturgia de la imagen

A partir de la extensión de la escena como "dispositivo visual" y del escenario como una "disposición de planos", se pensaba que *Antiteatro* incluiría largas suites de un uso "desjerárquico y paratáctico de los signos" (Lehmann, 2013 : 161). Esto implica una reducción de la preminencia del ser humano hablante en el teatro, y una elevación del espacio que se transforma, en el cual, el cuerpo humano tiene una función fundamental como transformador del espacio, activador de dispositivos mecánicos o discursivos; o como productor de una composición plástica. Buscábamos el *despertar* de un espacio que dice tanto como el texto, que produce diálogos de sentido entre sus múltiples capas significativas.

Hablamos de una "dramaturgia visual" que "no se subordina al texto y que puede desplegar libremente su propia lógica" (Lehmann, 2013 : 161). Y que al mismo tiempo compromete el sentido logocéntrico y antropocéntrico del teatro.

Para nosotros lo antiteatral de esta perspectiva radicaba, no en la posibilidad, ya cliché, de "narrar" con imágenes, sino en el explorar, mediante la autónoma acción de

la imagen, el poder de un teatro en el que ningún sujeto narra nada, y donde es el espectador el asociador de efectos sobre la mirada que en todo momento se mantienen en un rango de abierta multiplicidad.

El hablar de las posibilidades de un teatro de imágenes nos brinda la posibilidad de introducir en este análisis un concepto que no nos fue evidente sino tiempo después de haber terminado la versión de *El príncipe inconstante* que se presentó en Teatro El Milagro en 2012. Nos referimos al concepto de imagen "ardiente" o "incendiaria" postulada por el importante ensayista y teórico de la imagen, Georges Didi-Huberman. Para este autor, trabajar con imágenes en la contemporaneidad implica ponderar su densidad semiótica en un mundo que ha sido declarado como una acumulación de espectáculos<sup>13</sup>, y producido por un desplazamiento hacia la vida de las estructuras de composición de imágenes que antes eran exclusivas de las artes. La sobreproducción de imágenes y la multiplicación de dispositivos para producirlas y editarlas, es una de las principales actividades de la humanidad.

Nunca la imagen se ha impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca ha mostrado tantas verdades tan crudas; nunca, sin embargo, nos ha mentado tanto solicitando nuestra credulidad; nunca ha proliferado tanto y nunca ha sufrido tanta censura y destrucción<sup>14</sup>.

El trabajo que *mil mesetas* desde *El príncipe inconstante* se ha propuesto, objetiva la imagen como uno de los principales elementos del montaje escénico; esperando activar aquellos momentos que perturben ciertas zonas estables del entendimiento, que produzcan una nueva necesidad de entender y de analizar un objeto artístico o una condición social.

---

<sup>13</sup> Esta frase ha sido bastante repetida en el transcurso de este trabajo, y corresponde a la primer noción desarrollada en *La sociedad del espectáculo*, libro de Guy Debord publicado en 1959 (2010).

<sup>14</sup> Todas las citas que hacen referencia a Georges Didi-Huberman fueron tomadas del artículo *Cuando las imágenes tocan lo real*, consultado en línea el 26 de marzo de 2015, en el archivo virtual del Museu d'Art Contemporani de Barcelona:  
[http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges\\_Didi\\_Huberman\\_Cuando\\_las\\_imagenes\\_tocan\\_lo\\_real.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf)

Nosotros interpretamos en el trabajo de Huberman un valioso estímulo para perder la inocencia en el trabajo de composición de imágenes. *Imagen* ya no denota la impresión sensible del ojo que produce una composición visual, todo lo contrario: la sobreabundancia de imágenes en la que vivimos, requiere reparar analíticamente en el proceso humano y subjetivo de su producción, y las asociaciones que su presencia pueda producir en una mente crítica. “Al igual que no hay forma sin formación, no hay imagen sin imaginación”, dice Huberman (*ibid*) para inaugurar toda una nueva manera de *pararse* frente a las imágenes . Ahora, aunado a su densa carga cultural, el trabajo con imágenes implica, sobre todo, una responsabilización sobre su manejo, toda vez que:

...nociones de memoria, montaje y dialéctica están ahí para indicar que las imágenes no son ni inmediatas, ni fáciles de entender. Por otra parte, ni siquiera están “en presente”, como a menudo se cree de forma espontánea. Y es justamente porque las imágenes no están “en presente” por lo que son capaces de hacer visibles las relaciones de tiempo más complejas que incumben a la memoria en la historia (*ibid*).

En el teatro, y en toda práctica de composición, la manipulación de imágenes hoy en día ofrece la posibilidad de encontrar su carácter *ardiente* para con lo presente, para con *lo real*, justamente por su capacidad de invocar tiempos anacrónicos y desafiar imaginaciones estancadas, imaginaciones que ya no son proceso. Huberman habla de las imágenes como un universo de lenguaje tan rico como las palabras, funcionan produciendo tipos específicos de conocimiento, que puede ser activado sobre todo extraviándose en ellas, y disponiendo ensayos de visibilización.

... a menudo, nos encontramos por lo tanto enfrentados a un inmenso y rizomático archivo de imágenes heterogéneas difícil de dominar, de organizar y de entender, precisamente porque su laberinto está hecho de intervalos y lagunas tanto como de cosas observables.

Intentar hacer una arqueología siempre es arriesgarse a poner, los unos junto a los otros, trozos de cosas supervivientes necesariamente heterogéneas y anacrónicas puesto que vienen de lugares separados y de tiempos desunidos por lagunas. Ese riesgo tiene por nombre imaginación y montaje (*ibid*).

En *El príncipe inconstante* nos parece muy importante asumir esta responsabilización sobre el manejo de las imágenes, activar la metáfora de Huberman: si existe un carácter incendiario en el montaje de imágenes con respecto a lo presente y *lo real*, "*¿Qué tipo de contribución al conocimiento histórico es capaz de aportar este "conocimiento por la imagen?"*"

Desde nuestro trabajo con Chevallier era evidente para nosotros que hay un universo de conocimiento al que se puede acceder haciendo experimentos de montaje de imágenes, asociándolas de manera menos sistemática que los profesionales de la iconología o los maestros de la composición visual del cuadro escénico. Huberman nos ayuda a construir un universo alternativo para el manejo de imágenes en espacios significativos. Esta experiencia es principalmente política.

... una de las grandes fuerzas de la imagen es crear al mismo tiempo síntoma (interrupción en el saber) y conocimiento (interrupción en el caos), las imágenes pueden "ofrecer una experiencia y una enseñanza" en la medida en que "desmaquillan lo real": una marca fundamental de "autenticidad", debida a una "extraordinaria facultad para fundirse en las cosas". Pero, ¿qué significa esto, fundirse en las cosas? Estar en el lugar, indudablemente. Ver sabiéndose mirado, concernido, implicado. Y todavía más: quedarse, mantenerse, habitar durante un tiempo en esa mirada, en esa implicación. Hacer durar esa experiencia. Y luego, hacer de esa experiencia una forma, desplegar una obra visual (*ibid*).

Huberman enfatiza que lograr contactar con este carácter incendiario de las imágenes, producir de ellas una irradiación, es sobre todo una labor del montaje. En el teatro

contemporáneo, y específicamente en el teatro posdramático, es identificable este juego aleatorio del montaje de imágenes, en el cual tiene lugar un desembarazo de las otrora exigencias narrativas, figurativas o representacionales, que anteriormente presuponían un uso específico de las imágenes. Se esperaba de ellas claridad narrativa. Como contraparte, en el teatro posdramático, y en los ejercicios de teatro de no representación ensayados con Chevallier, se hizo sensible una nueva forma de posicionarse ante la producción de imágenes: la disposición según los registros del agenciamiento producía un trabajo en el que la operación de montaje de las imágenes dispuestas o "presentadas" correspondía a aquel que se dispusiera en la intensidad del "espectador"<sup>15</sup>. Es a partir de este tipo de disposición que es posible proponer una experiencia composicional e imaginativa en el espectador.

Mucho más que recaer en la frase hecha "el espectador hace su propia obra en la cabeza", es posible intentar extravíos del sentido terminado o no composicional de las imágenes. Un montaje ensayístico de las imágenes da, sobre todo, con una nueva forma de disponerse ante la acción de mirar.

...en una experiencia de este tipo, la legibilidad de las imágenes ya no está dada de antemano puesto que está privada de sus clichés, de sus costumbres: primero supondrá suspense, la mudéz provisoria ante un objeto visual que le deja desconcertado, desposeído de su capacidad para darle sentido, incluso para describirlo; luego, impondrá la construcción de ese silencio en un trabajo del lenguaje capaz de operar una crítica de sus propios clichés. Una imagen bien mirada sería por lo tanto una imagen que ha sabido desconcertar, después renovar nuestro lenguaje, y por lo tanto nuestro pensamiento (*ibid*).

Desde *la obra bien hecha* como concepto fundamental de la modernidad teatral llegamos hasta *la imagen bien mirada* como concepto fundamental de los derroteros del individuo y su ética en la contemporaneidad, ¿en qué consiste este *bien mirar* las

---

<sup>15</sup> Utilizo la palabra *intensidad* para denotar un carácter aleatorio, temporal, indefinido y transitorio del "rol" del espectador.

imágenes? El espectador ya no es el receptor de un discurso acabado, es un elemento de la producción de imaginación, subjetividad y sentido en el teatro como elemento de la esfera pública.

### 1.3 La dramaturgia de intensidades

Cuando la creatividad se libera, el cuerpo se calienta y se tienen a disposición unas cuantas máquinas, son inevitables las irrupciones químicas, las reacciones en cadena, los flujos de afectos de *lo diferenciado*, exploraciones sobre intensidades límite. Intensidades límite o intensidades de lo cotidiano, intensidades de lo real y lo figurativo, en tanto que acontecimientos y flujos. En *Antiteatro* nos disponíamos a recorrer toda una dramaturgia de las intensidades, que depositara en los registros de una nueva "fenomenología de la percepción" (Lehmann, 2013 : 171) las leyes de la secuencia, de la superposición, del ritmo y de la simultaneidad de los acontecimientos sobre la escena.

Una estrategia ya probada en montajes de ejercicios escolares previos nos demostraba que existía toda una serie de "gestos, figuraciones y encadenamientos que, en cuanto signos irónicos, indexicales o simbólicos, refieren a otro lugar, aluden o apuntan a él, y, al mismo tiempo, se presentan a sí mismos como efecto de una corriente, una inervación, un furor" (Lehmann, 2013 : 67).

Esta modalidad es nombrada por Lehmann (2013: 66) *Teatro energético*, retomando las ideas vertidas por Lyotard en el seminal ensayo *El diente y la palma*. Una elección previsible por parte de una agrupación que se reconocía joven (entre 20 y 26 años), iracunda y compulsiva. Implicaba el reconocimiento de *la vida que discurre por debajo de la superficie estructural*, la crisis del sentido de la acción y el referente de la representación; que producen, en el mejor de los casos, la experiencia de lo inconmensurable, de lo inaudito, de lo inesperado o de lo inaceptable en el teatro.

Una serie de gestos comenzaron a imaginarse para la futura puesta en escena, una serie de desiciones caprichosas al respecto de lo que la escena resiste (dramatúrgica y físicamente) antes de reventar descompuesta: bailar. Secuencias de movimiento producidas por fragmentos escogidos después de largas exploraciones, o la inclusión

de objetos significativos para el actor que el espectador nunca podría ponderar en toda su extensión. En definitiva, toda una *obra* que no sucede ante la conciencia interpretativa del que mira, cuyo único requisito es intensificar lo que sucede, que el espectador "sienta" las intensidades.

Este concepto fue importante para la animación dramática de toda la puesta, constituyó el principal recurso para solucionar las transiciones escénicas, y compuso un viaje intensivo que podría llenar el vacío producido por el descarte de la estructura dramática, anecdótica o narrativa de la fábula.

Así mismo constituyó el principal sistema de investigación para la producción de dos escenas en específico. A partir de una serie de textos previamente escritos, nos habíamos planteado la inclusión de un par de momentos que "levantaran" el final de la puesta, un coctel de estímulos que produjeran asociaciones múltiples en el espectador. Los materiales con que contábamos eran variados. Textos que versaban sobre el sistema des-intensificador del Teatro de Arte y su decantación en la representación y el *drama estético*, así como la serie de movimientos históricos que culminaron con la entrada del teatro al mercado del arte; un proceso de des-intensificación que tuvo por consecuencia que el teatro perdiera tanto su valor social, hasta el punto de llegar a ser pagado con dinero<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> El texto versaba así:

*Shakespeare: el canon occidental según Harold Bloom.*

*Shakespeare o la invención de lo humano, se llama su libro.*

*Shakespeare o la invención del "teatrero" diría yo.*

*Shakespeare: el primero en trascender en la sociedad teatral moderna.*

*El primer capitalista. Acaparador de teatros. Nació pobre y murió rico. El sueño americano en 1616.*

*Amo sus obras. Amo sus personajes. Pero odio su ejemplo.*

*¿Qué nos deseamos? Mucha mierda, muchos espectadores, mucho dinero.*

*¿Y la teatralidad libre? El cuerpo que se pone al frente de un discurso y asume las consecuencias. Y difiere siempre.*

*El Teatro con T mayúscula, el de Shakespeare, hegemónico; que trasciende las épocas, que sirve de referente imperial sobre el resto, que es adinerado y total.*

*Y el teatro con t minúscula, insignificante, intrascendente, incomprendible, incapturable. Huyendo siempre de este mundo absurdo.*

*Burlándose de Shakespeare. No mostrándole el menor de los respetos. Repudiando su hegemonía. Amando las palabras, la poesía, la poesis, el ars.*

*No al artista que capitalizó todos sus dones. A cambio de la sangre de miles.*

*Shakespeare tuvo a su esposa en Stratford. La dejó cuando se fue a Londres. Nunca volvió a verla. Engañaba, salía impune, tuvo mujeres en Londres, sacó ventaja, especuló hasta ganar. Una persona perfectamente adaptada a nuestros tiempos.*

*Nacido para perdurar. Ninguno de nosotros sabe con certeza quien fue Shakespeare. El empresario y el poeta. Dos tipos de renacentistas.*



Se agregaron a la mitad del proceso dos canciones, que corrían completas produciendo una base para la subsecuencia de acciones desasociadas. Este efecto de *musicalización* forma parte del sistema de agenciamientos de afectos generales, y debe ser explicado con más atención.

Este tipo de desiciones son recurrentes en el teatro contemporáneo, sobre todo en un contexto de desarticulación de las estructuras dramáticas: tomar como punto de partida para la producción del acontecimiento en escena, elementos de la cultura popular e incluso de la cultura de masas, buscando un efecto de distanciamiento de aquello que se ha vuelto en exceso cotidiano: los elementos constitutivos del sueño espectacular en el cual consiste nuestra experiencia posmoderna.

Estos flujos forman parte del imaginario contemporáneo. Se puede decir que constituyen gran parte de su universo simbólico y en tanto que objetos de consumo y alienación, forman parte del entramado espectacular que separa al individuo contemporáneo del cuerpo, y de la participación social y política.

El objetivo de introducir aspectos (trozos) de material sensible de la cultura de masas puede ser meramente composicional (en tanto que signo semiótico o afecto sensible), pero también puede querer producir críticas e intervenciones, restituciones o reinterpretaciones a partir del universo simbólico del objeto en cuestión.

En el texto aludimos a la ignorancia desinteresada de la adolescencia contemporánea, desde el alarido mal fundamentado del que deduce muchas cosas contando con poca información, y que no encuentra muchos estímulos que despierten una especie de voracidad por el conocimiento, por la experiencia corporal (por ejemplo, al afirmar que Shakespeare nació pobre y murió rico sin referencias históricas claras). Si nuestra ignorancia es inconmensurable y estamos destinados a tomar como ciertas informaciones falsas, se necesitan sumar energías afectivas para, quizá, desde nuestra juventud convulsa, poder producir un gesto *certero* en intensidad. Con este objetivo se montó una coreografía a la canción *Detroit*<sup>17</sup> de la banda inglesa Primal Scream. Tal vez bailando, o tal vez cantando

---

<sup>17</sup> Incluida en el disco *Evil Heat*, producido por Sony Music en 2002.

-pensábamos- podríamos atravesar la malla de la apatía del cuerpo, sacudirnos con un empuje energético, cuyo lenguaje no sería sino el *exceso* de los signos corporales de la cultura de masas. Así, la presencia del sonido electro rock de la canción trae consigo el discurso del apocalipsis cibernético, la suciedad punk y la filosofía del *do it your self*, y la confianza en el poder destructor de la repetición sinsentido.

La secuencia física era realizada solo por mujeres, aludiendo a la *groupie* o a la corista, y a la bailarina exótica. Así mismo, esta coreografía *parecía representar* formas de baile referentes a la alienación musical (estar en la disco, bailar bajo el efecto de alguna droga) y algunos gestos aislados de la construcción del lenguaje representativo de la generación X (el bailar sensualmente, el gesto manual de empuñar y disparar una pistola, el gesto de morir o desfallecer).

Por debajo, para quien pudiera entender inglés, la letra de la canción, cantada con la misma sensualidad de máquina o de androide, aludiendo a diferentes escenarios del caos tecnológico y despolitizado actual<sup>18</sup>.

Un joven actor pronunciaba un discurso roto acerca del momento en que Shakespeare había robado el teatro a la cultura popular, y con esto, la posibilidad de reivindicación alguna desde la alta cultura, siempre cínica, ventajosa y egoísta, hacia un espectro social más amplio. Interrumpía este discurso diciendo en español e inglés textos de *Romeo y Julieta* y de *Julio César*, aprendidos para un ejercicio en su escuela, el Centro Universitario de Teatro.

Marian Mancilla enunciaba datos teóricos acerca de la historia del primer libro publicado por Ediciones el Milagro: la obra de teatro *Sexo pudor y lágrimas*, de Antonio Serrano. Este texto era un valuarte editorial de la institución en la que trabajábamos, que era dueña del teatro en el que nos presentábamos y que había producido nuestra obra.

El actor antes mencionado vociferaba fragmentos de *El actor invisible* de Yoshi Oida, haciendo un énfasis rebajador en los aspectos obscenos y escatológicos del texto, al mismo tiempo que una de las actrices realizaba respiraciones agitadas.

---

<sup>18</sup> *They tore down the Berlin Wall, they let the hammer and sickle fall*  
*They fitted me for a uniform, had it ready the day I was born*  
*I destroy everyone I love, I destroy everything I touch*  
*I don't own my own skin, all I got is original sin*  
*Brought down in a broken home, mixed blood brittle bones.*

Estos gestos fueron obtenidos de manera aislada, seleccionados de una manera particular. Desde las clases de Chevallier, reconocimos que los gestos más singulares deben trabajarse profundamente para poder ser visibilizados. En un escenario en el que el llamado *training* del actor, el texto como eje de las representaciones, y la puesta en escena como límite, determinan el sentido de la producción de gestos; la búsqueda de los gestos singulares necesita estrategias.

Algunas de ellas tenían que ver con depositar la mirada en las etapas pre-escénicas del Teatro de Arte, por ejemplo, en la preparación de la escena para la representación (hacer visible el montaje escenográfico) o la preparación del cuerpo para la representación (hacer visible el calentamiento), así como la implementación escénica del cuerpo mismo (presentar un cuerpo realizando ejercicios de *training*).

Chevallier había sistematizado una estrategia de exploración actoral en cinco pasos, algunos de ellos coincidían con referentes de la escena moderna (la comedia por exceso, cuyo camino de investigación era la producción gestual de Charles Chaplin, por ejemplo). Fue durante el taller sobre *El gesto teatral contemporáneo* que cursé en Casa Refugio Citlaltépetl en el año 2005, que conocí un sistema particularmente útil: el *viaje musical*.

Este procedimiento, en extremo sencillo, estaba precedido por un *calentamiento del aparato anti-representador*. El cuál, consistía en la repetición de secuencias de movimiento que podían tener un contenido actoral, y cuyo principal reto era lograr no consumir<sup>19</sup>.

El viaje musical se preparaba con un ejercicio previo de contención extrema, que al terminar, desataba al cuerpo al ritmo de canciones. La mezcla musical comenzaba y las indicaciones eran pocas, no bailar la canción y no hacer por compulsión.

Los viajes musicales han de ser largos. La selección musical es importante, se necesita una combinación de ritmos variada y alusiones sensibles a la cultura popular, el

---

<sup>19</sup> Recuerdo uno en especial: desde un extremo del salón cada uno de los tallerandos avanzaba hacia el otro extremo y dejaba caer un pañuelo. El reto consistía en ser capaz de realizar esta acción con una neutralidad total, que anulara cualquier posible asociación en los espectadores (el resto de los tallerandos) acerca de la intención o el carácter del personaje. Este ejercicio, aunque parece sencillo, era en extremo complicado para la mayoría de nosotros, que no lográbamos minimizar nuestro "rostro" siempre comunicativo, siempre referencial. La única manera de lograrlo era la repetición programática y la insistencia de Chevallier en "simplemente dejar caer el pañuelo".

objetivo es sostener un equilibrio entre la intensificación por identificación (porque la canción te gusta), la intensificación por el ritmo interno (por ejemplo, buscando la extrema aceleración que lleve a la extenuación) o incluso permitirse la inacción, la inmovilidad.

En algún momento el rostro comienza a transformarse, y pasa de ser protagonista a ser canal de producción gestual, agente colectivo de enunciación. Desaparece el sujeto y aparece el representante, el cuerpo que hace presentes los signos de la cultura.

En el caso de nuestra puesta en escena planeamos concluir la secuencia escénica con un ejercicio de extenuación. La estrategia se transformó a lo largo de la temporada pero consistía básicamente en la misma dinámica: escogimos un *track* de la agrupación mexicana de son jarocho-fusión Berekete, el cual ya era una composición bastante compleja entre música de percusión guineana y son de jarana tradicional. Las actrices comenzaban a bailar *iconoclastamente* alternando una serie de alusiones al tango, al flamenco y al son jarocho, aludiendo nuevamente a la exhibición de la ignorancia y combinando tradiciones de movimiento drásticamente diferentes. Al mismo tiempo, el actor comenzaba la destrucción generalizada de la escenografía, la mayor parte de la cual, no era utilizada durante la función y solo funcionaba como material para ser destruido en esta escena.

Desde escenas anteriores un actor aparecía ya en el escenario portando únicamente un calzón blanco y una pieza de casco de trabajador de la construcción, a manera de corona, queríamos hacer una lejana alusión a la famosa imagen de Ryszard Cieslak en *El príncipe constante* de Grotowski, en este caso, convertido en un demonio de la destrucción: por medio de la burla y la inversión bajtiniana rebajaba textos de autores como Oída, Shakespeare, Rodrigo García, etc; al borde del colapso de la actoralidad moviéndose a diestra y siniestra entre rugidos, gritos e interrupciones de la partitura de sus compañeros.

El crescendo final fue compuesto por una pelea entre actrices que contribuía a la destrucción del mobiliario conforme el registro musical subía en intensidad, al tiempo que una tercera actriz repetía hasta la extenuación un único paso de baile.

La destrucción generalizada se consumó, casi solamente en la función final, en la cual la escenografía quedó reducida a fragmentos, un sillón destrozado y los muebles hechos pedazos.

Al final la actriz bailadora cerraba con un texto de Guillermo Fadanelli acerca del fenómeno trágico y destructivo de la pasión, invocando el regreso de la pasión en el teatro, que nada bueno traerá para nadie, mas que momentos de intensidad pura.

Como puede notarse, la narración de este primer episodio describe un *ethos* y una manera de pararse ante una condición: la introducción de estructuras disruptoras del sentido lineal que el Teatro de Arte mantuvo en México durante gran parte del siglo XX. Es evidente la manera en que, en un principio, la introducción de lo real, la dramaturgia de la imagen y de las intensidades fueron opciones elegidas por nosotros sin conocer a profundidad sus derroteros.

La descripción que hago de ellas intenta quedar a caballo entre la definición terminológica y su puesta en pensamiento conceptual de nuestra parte, intentando dejar claro, ante todo, las relaciones de apertura existentes entre los creadores escénicos en formación y el amplio mundo de la escena contemporánea. Así como declarar, con el afán de ajustar su precisión y correspondencia, la distancia posible entre las estructuras posdramáticas como un caldo de cultivo académico y su verdadera potencia política. Esta situación corrigió su camino en un segundo episodio en el cual se definió una problemática sobre la cual aplicar la potencia política de las citadas estructuras.

## Segundo episodio. La *escena* de la comunidad de Teatro de Arte en México

Desde finales del año 2011 y durante todo el año 2012, coincidiendo con las etapas de planeación, diseño, montaje y ensayo de *El príncipe inconstante. Drama nacional en construcción*, los miembros de *mil mesetas* realizamos una serie de entrevistas a creadores escénicos mexicanos. Conforme el proceso de montaje iba avanzando se fue haciendo cada vez más claro que el tema, o "escenario" de nuestro montaje sería, propiamente, la creación teatral en México. Desde las intuiciones iniciales consideradas dentro del nombre *Antiteatro*, hasta la elección final del nombre *El príncipe inconstante: Drama nacional en construcción*, puede notarse un desplazamiento del pensamiento que coincide con el desarrollo del trabajo de *mil mesetas* desde su etapa escolar hasta su primera incursión en el medio "profesional". Es importante abundar en los puntos de desvío entre los presupuestos de *Antiteatro*, y el abordaje de estos nuevos temas.

En febrero de 2012, se llevó a cabo por segunda ocasión el Encuentro *Re/posiciones* en las instalaciones de Teatro El Milagro.

Este encuentro, organizado por Rubén Ortíz, Gabino Rodríguez, Nadia Lartigue, Marcela Flores y Edwin Culp, entre otros, era un espacio de reflexión sobre la creación escénica contemporánea, y se realizó en tres ocasiones en Teatro El Milagro, con mucha resonancia. El principal objetivo de este encuentro era, según sus propias palabras, "situar y poner en diálogo el trabajo de creadores cuya labor escénica cuestiona el lugar del espectador como estrategia política"<sup>20</sup>.

En la versión 2012, solicitamos permiso al comité organizador del encuentro, para realizar una intervención en Teatro El Milagro.

Para esta intervención colocamos al edificio de Teatro El Milagro como protagonista. Realizamos una investigación al respecto de las edificaciones anteriores que ocuparon el predio, las diferentes familias que lo habitaron a lo largo de los años, los devenires arquitectónicos y económicos de su conversión en teatro, la relación

---

<sup>20</sup> Texto consultado el 20 de febrero de 2015 en <http://reposiciones.wordpress.com>.

económica de Teatro El Milagro con el Bar Milán y su importancia para cierta generación de jóvenes artistas y empresarios. Así mismo investigamos los orígenes de la relación personal de los cuatro miembros del consejo directivo: Daniel Giménez Cacho, Pablo Moya, Gabriel Pascal y David Olguín.

Al final, la intervención consistió en un recorrido por el edificio que se llevaría a cabo en los descansos de las actividades de Re/posiciones. Diseñamos espacios sonoros, de video, señalizaciones a elementos arquitectónicos estructurales de la nueva construcción, así como la visibilización de vestigios dejados por personajes cercanos e importantes para esta institución.

A partir de la realización de la investigación y del montaje de la instalación, se hizo evidente para nosotros nuestro inconmensurable nivel de ignorancia al respecto de los esfuerzos personales, gremiales, familiares e institucionales que implicaba el ganar espacios en el medio teatral oficial. Se complejizaba para nosotros la constelación de las tensiones dramáticas de la producción de Teatro de Arte en México. Ésta es una actividad que se realiza, en gran medida, para dialogar con el reconocimiento de los especialistas y conseguir un estilo de vida holgado y *bohémio*. Es el Estado el principal productor y perpetuador del Teatro de Arte como el teatro oficial y el principal responsable de su florecimiento. Los recursos son pocos para la cantidad de personas que quieren realizar los mismos roles, produciendo una permanente insatisfacción económica entre lo que se trabaja y lo que gana. Al entrar a las escuelas de Teatro no se tiene idea de ninguna de las condiciones anteriormente mencionadas, el Teatro mexicano se estudia con un enfoque fuerte en la representación literaria dramática y no en el desenvolvimiento social, económico y político del tipo de teatro que los alumnos estudian y el cual aspiran practicar.

Esta nueva noción sirvió de contrapeso al *pathos* de *Antiteatro*. Anteponiendo las obsesiones de una generación pasada, su ambiente musical, sus relaciones interpersonales, sus batallas familiares para construir un teatro, etc., al desafío de los límites conceptuales de lo que el teatro puede ser y hacer por el cuerpo extraviado de la posmodernidad tercermundista.

Por medio de la intuición tomamos una decisión fundamental que requiere ser justificada, y cuyo trabajo será realizado en el presente capítulo.

Reconociendo en primer lugar, que la comunidad que se reúne en torno a la producción de Teatro de Arte se ha cerrado sobre sí misma, decidimos colocar a esta comunidad como el público directo al que iban dirigidos todos nuestros discursos. Para lograrlo, llevamos a cabo estrategias varias que dieron buen resultado, al final, en cada función, un ochenta por ciento de los espectadores eran creadores escénicos consagrados o jóvenes artistas en formación.

Esta decisión, que fue fuertemente criticada por algunos personajes con los que pudimos tener intercambio y retroalimentación (Rodolfo Obregón, Mario Espinosa), buscaba adelantarse a un conflicto y hacerlo evidente.

¿Por qué la comunidad teatral mexicana se ha cerrado sobre sí misma?, ¿cómo responde esto a dinámicas que la misma institución del Teatro como Arte impulsó como una de sus características más sólidas? ¿el grupo social que se dedica al Teatro de Arte en México es una comunidad?

En este episodio intentaremos darle salida a estas preguntas y defender la pertinencia de enfocar la creación teatral artística en sí, como una problemática política que, en primer lugar, viene a poner en crisis las estructuras posdramáticas recorridas en el primer episodio.

## 2.1 Drama social en Richard Shechner

Richard Shechner es el responsable de la sistematización e institucionalización de los estudios del performance, a partir, principalmente, de la adaptación y ampliación que, al respecto de la teatralidad y el ritual realizó el antropólogo Victor Turner. Hoy entendemos que, para las sociedades, los rituales y la performatividad son eslabones fundamentales de su constitución: la sociedad se performea a través de sus rituales y de ellos depende la solidez de sus estructuras.

Shechner en su libro *Performance. Teoría y prácticas interculturales* expone la manera en que drama social y drama estético se imbrican. Para Schechner, "la polaridad básica se da entre eficacia y entretenimiento, no entre ritual y teatro...Si el propósito del performance es efectuar transformaciones entonces es probable que otras cualidades efectuadas bajo eficacia también estén presentes" (Schechner, 2000: 36).



En *El príncipe inconstante* quisimos poner a trabajar esta idea para producir una hipótesis. Si el drama es una estructura que excede al teatro y las sociedades se performean a través de sus rituales, en el Teatro de Arte occidental era necesario andar el camino en reversa para descubrir en qué medida y con respecto a qué comunidad el Teatro de Arte está operando transformaciones fundamentales, dando continuidad al intercambio: qué sociedad se está performeando con sus rituales.

En el Teatro de occidente la necesidad de producir nuevas experiencias al espectador, la renovación de los públicos y los mercados, ha producido una máquina de explotación del drama social: representar hasta lo pornográfico<sup>21</sup>. Disminuir al mínimo los efectos fácticos de la transformación de comunidades y en cambio delimitar la experiencia estética como la contemplación de anécdotas sentimentales, es un efecto del espectáculo sobre el teatro. Hollywood está repleto de dramas históricos. La irrefrenable necesidad morbosa de *representar* momentos sociales críticos ha aspirado, incluso, a representar lo que ha llegado a ser llamado irrepresentable<sup>22</sup>. El Teatro de Arte en occidente ha preferido este sistema simbólico de intervención de condiciones reales cuando narra historias que proceden de lo real.

En las sociedades occidentales contemporáneas solo puede mostrarse una charada de poder ...los "rituales" escenificados son en su mayor parte actividades simbólicas disfrazadas de actos efectivos (Schechner, 2000 : 33-34).

---

<sup>21</sup> Dice Eduardo Pavlovsky en *Micropolítica de la Resistencia*: "Existe hoy un tirunfo, un apogeo del cinismo. Ya se ha incorporado como natural y obvio en nuestra cotidianeidad. El sistema capitalista produce la subjetividad del cinismo. Necesita del cinismo para su sobrevivencia. Exhibición obscena del acto deshonoroso sin pudor...No es necesario ya suicidarse por deshonor...lo que fascina...es la capacidad de transformación de la deshonor manifiesta y confesión pública, en el mismo acto de cinismo obsceno" (Pavlovsky, 1999 : 137).

<sup>22</sup> Georges Didi-Huberman señala en *Imágenes pese a todo*, (2004) la imposibilidad de representar, por ejemplo, el interior de una cámara de exterminio funcionando. El espectáculo utiliza sobre todo los vacíos de visión para objetivar lo inimaginable y *prestar* una imagen. Este efecto "representar una cámara de gas funcionando" es imposible, y en su imposibilidad esta cimientada su realidad histórica: ninguno que haya podido presenciar el interior de una cámara funcionando puede testimoniar cómo es, puesto que está irremediabilmente muerto. A esta necesidad de representar lo irrepresentable Didi-Huberman propone la posibilidad de imaginarlo, un proceso de subjetivación que no funciona con base en datos históricos, en cambio, produce miradas múltiples desde la anacronía.

Una trayectoria en reversa de este uso común se presenta cuando en el Teatro de Arte, acostumbrado a representar dramas sociales, se hace visible el drama social en el que está involucrada su producción.

En un periodo en el que la autenticidad era, y es, cada vez más difícil de definir, cuando la vida pública se teatralizaba, se le ...pidió al actor que se sacara las máscaras tradicionales...y si no se le pedía eso, al menos se esperaba que mostrara cómo se ponía y se sacaba las caretas. Acaso se hacía esto para educar al público en los engaños a que los someten a diario los políticos y los que controlan los medios de comunicación (Schechner, 2000 : 37).

Schechner comenta el recurso que el Teatro de Arte ha venido implementando, casi desde la consolidación de las estructuras de representación, mimesis, drama y dirección de escena, para producir una crítica o intervención a la sociedad espectacular en la que el excesivo histrionismo de la comunicación y las relaciones personales recolocan el sentido de la representación. El Teatro, acostumbrado a desmontar<sup>23</sup> otros escenarios sociales, necesitó emprender el camino de su propio desmontaje para recuperar su capacidad transformadora para con las sociedades que lo producen.<sup>24</sup>

Este movimiento tiene su primer efecto en los artistas de teatro:

Tener conciencia de que los papeles sociales y dramáticos están íntimamente relacionados y ubicar sus puntos de convergencia

---

<sup>23</sup> Desmontaje es un término ampliamente difundido en la escena mexicana contemporánea. Nació como una intervención a la palabra deconstrucción implementada por Jaques Derrida, para denotar un proceso que, en pleno furor estructuralista, no pensaba *destruir, sino, comprender la construcción del conjunto, para lo cual es necesaria cierta reconstrucción, hacer visibles los juegos de construcción*. En el caso de la escena, es una palabra clave del corpus teórico práctico que la investigadora Ileana Diéguez ha realizado al analizar eventos o montajes en México y el extranjero. Este término implica una nueva forma de acercarse a la práctica y al análisis de la escena que *abarca tanto aspectos conceptuales, estructurales, filosóficos y estéticos, como políticos y socioinstitucionales* (Diéguez, 2009 : 10-11).

<sup>24</sup> Esto es, interviniendo el sentido que la metateatralidad había construido para sí en estéticas escénicas anteriores. El teatro se ha comentado a sí mismo como fresco ontológico de la humanidad en el barroco inglés y español, y como principio de incertidumbre sobre los criterios de verdad e identidad, desde Pirandello y llegando hasta las vanguardias y la postvanguardia.

en la *mise-en-scène* más que en la mente del dramaturgo, es uno de los cambios más importantes y de la teoría y práctica del teatro contemporáneo (Schechner, 2000 : 29).

Es necesario emprender un camino teórico-práctico en reversa para dar con dos realidades que casi no forman parte de las consideraciones al respecto de nuestra práctica: 1.- que formamos parte de una comunidad que produce Teatro para dar continuidad a intercambios simbólicos y fácticos que la hacen pervivir, y 2.- que las estructuras de representación han desbordado al Teatro, y se han descubierto como constitutivas de toda experiencia de la acción humana, desde los medios del espectáculo, pasando por la política representativa y llegando hasta las capas más profundas de la estructuración de la psique humana.

Representarse a sí mismo en el teatro implica develar la no *autenticidad* de todos los aspectos de la identidad, principalmente los que constituyen la identidad social. La sociedad, así, se revela como un constructo estético, el hombre como personaje, la vida *real* como un entramado de representaciones y la vida que subyace por debajo o por arriba, un asunto de intensidad.

Nos dice Schechner al respecto de lo que entendió al mirar a un hombre de Melanesia preparándose para un ritual:

El hombre se había vestido para un papel social, no dramático: es decir, no para presentar un personaje ficticio cuya vida era separable de la suya propia sino para mostrarse de un modo especial: en su posición entre la gente (Schechner, 2000 : 29).

En *El príncipe inconstante* objetivamos este conflicto, en el que se encuentra inmerso el creador escénico mexicano contemporáneo, como uno de los principales móviles de la escena, como una de las principales subjetividades a intervenir y como una práctica, a la que en términos de Didi-Huberman, pueden imaginársele paradojas complejas que detonen intervenciones, desviaciones, inestabilidades críticas y refundaciones. Todo lo anterior puede proponer las claves para un análisis profundo de las relaciones

entre drama social, teatro, comunidad y la comunidad que conforman los practicantes del Teatro de Arte en la República Mexicana.

## 2.2 Circuitos teatrales, Teatro de Arte y comunidad en México

Tomás Ejea, en su libro *Poder y creación artística en México* (2011 : 189-219), propone que las prácticas teatrales en México se pueden distinguir en tres circuitos: el circuito comercial, el circuito comunitario y el circuito artístico. Si bien existen características que los relacionan, sus diferencias son distinguibles, principalmente de acuerdo al objetivo que persiguen y los medios de los que se valen para lograrlo.

Así, el circuito comercial, si bien comparte con el circuito artístico cierta complejidad en el discurso de sus obras y la necesidad de crear escuelas para educar a sus practicantes, se distingue porque se enfoca en la obtención de ganancias económicas, en la rentabilidad de un negocio que produzca enriquecimiento. Por otro lado, el circuito comunitario se enfoca en el desarrollo, diversión o consolidación de la identidad de un grupo social determinado con miras a su sobrevivencia e implementación material o simbólica. Por último, el circuito artístico busca el placer estético, la contribución al panorama artístico y el reconocimiento social por parte de los expertos y conocedores, es decir: el prestigio.

Es importante, en el camino de dilucidar la manera en que comunidad, representación, y drama social y estético se imbrican, distinguir cuáles son las características de este circuito y cómo funciona la representación para obtener los valores que persigue.

...este circuito (el artístico) no pretende la conformación de un valor de cambio, como el comercial, ni la de un valor de uso, como el comunitario, sino la de un valor simbólico que reditúa en la conformación de prestigio social (Ejea, 2011 : 198).

Y con respecto al artista escénico:

La formación de sus participantes es alta y especializada. Muchas veces su valor estriba en el grado de maestría y eficacia de la ejecución, la cual busca lograr un aporte dentro de una técnica o forma de expresión muy elaborada, con frecuencia de carácter críptico para el público masivo (Ejea, 2011 : 199).

Los artistas del teatro en México no se explican la ausencia del gran público, sin embargo, todas las decisiones estéticas están tomadas para satisfacer un criterio altamente especializado. A pesar de ello, persiste un discurso en las academias que sostiene que el teatro es un bien cultural, subjetividad que tiene como objetivo principal el convencer al Estado y a las iniciativas privadas ocasionales de no detener el financiamiento del Teatro de Arte. El Estado ha respondido al sostener instituciones que velan por su formación y su producción, de manera que la producción no pare, sin embargo el axioma original nunca se objetiva. El circuito principal del Teatro de Arte mexicano busca producir una comunidad productora, con intereses comunes, con valores similares. Para ello se implementan programas, se forman escuelas.

### 2.3 Arnold Hauser y la autonomía del drama burgués

Es una búsqueda activa de lugares dentro de las sociedades industriales -aun dentro del proceso industrial mismo- donde puedan existir comunidades pequeñas. Y exigir una reestructuración del orden social que responda a lo que necesitan las comunidades para dar lugar a interacciones de persona a persona o a "encuentros", como los llama Grotowski. Es evidente que la alienación, la reificación y la anomia son problemas privativos del capitalismo (Schechner, 2000 : 58).

Si el Teatro de Arte mexicano conserva algunos de los elementos dramáticos por medio de los cuales los rituales estructuran las comunidades, esto implica que se

están operando flujos de lo dramático efectivo, además de la representación estética de conflictos. La comunidad hace obras para sostener cierto *continuum* social, una dinámica de intercambios económicos, filiales, etc.

Esta hipótesis requiere profundizar en los valores de la escisión disciplinar que produjo la identificación de un objeto cultural llamado Teatro de Arte: su especialización, distinción y separación del *teatro* (en minúscula), lenguaje que, otrora, permaneció abierto a cualquier individuo aún por fuera de sus características de clase o especialización.

Hoy en día sabemos que la institución del drama burgués y del Teatro de Arte fue un fenómeno complejo paralelo a la autonomización del arte:

El peligro más grande que amenazaba al drama como forma teatral en la motivación psicológica y espiritual era la pérdida de su carácter sensorialmente evidente, abrumadoramente directo y brutalmente realista, sin el que no era posible efecto escénico alguno en el viejo sentido de la palabra. La conformación dramática se hizo cada vez más íntima, más intelectualizada, más ajena al efecto sobre la masa y más correspondiente al goce privado y personal...los caracteres pierden su perfil; se hacen más ricos, pero menos claros; más fieles a la vida, pero menos fácilmente comprensibles; menos inmediatos al espectador y más difícilmente reducibles a un esquema recordable. Pero precisamente en esta dificultad consistía el atractivo principal del nuevo drama, que se alejaba cada vez más del teatro popular y de los grandes grupos sociales (Hauser, 2013 :103).

Arnold Hauser en su libro *Historia social de la literatura y el arte*<sup>25</sup>, narra la manera en que, con el ascenso de la burguesía al poder<sup>26</sup>, es una nueva conciencia de clase la que produce al nuevo teatro, al nuevo drama. El drama burgués, fundamento

---

<sup>26</sup> Un fenómeno que comienza a finales de la Edad Media con la aparición del capitalismo, que cobra fuerza durante las revoluciones burguesas de los siglos XVIII y XIX, y que se consolida con la Revolución Industrial.

representacional del Teatro de Arte, es clasista de nacimiento, nace como una distinción identitaria de la burguesía con respecto a la aristocracia (que durante años utilizó la tragedia para representarse), y a las *burdas* representaciones masivas de los teatros populares. Nace para hacer claras las diferencias de clase, la especificidad del hombre que lo produce, el burgués ilustrado.

El diálogo entre el drama burgués y las múltiples sociedades que han visto florecer este tipo de teatro es evidente. En México, ya no es la gran burguesía la que va al Teatro de Arte, es un pequeño sector de los trabajadores del arte y las comunidades universitarias, en tendencias muy específicas, el que está interesado en sostener el intercambio simbólico (en el discurso) y efectivo (en el dinero y el prestigio) a través del ritual -ir al Teatro de Arte- o el ritual -hacer Teatro de Arte- en México.

Schechner nos ayuda a mirar el concepto comunidad con una apertura performativa, desde la cual puede definirse que el sistema social que sostiene al Teatro de Arte en México no tiene otro interés que el de autoproducirse, y por tanto no moviliza intercambios ni transformaciones en ninguna otra comunidad tan efectivamente como lo realiza en la propia.

El enunciado anterior, más que escandalizar por el cínico recogimiento del Teatro de Arte sobre sí mismo, o el abandono de sus funciones como *educador de la sociedad*, debería ser tomado en cuenta por su poder de objetivación, y por restarle confusión al círculo vicioso y retórico por medio del cual el Teatro de Arte se ha representado con respecto a *lo otro*. Dicho de otro modo, es necesario comenzar por abandonar la retórica propia para un trabajo de crítica institucional. Definir los límites de nuestra imaginación para comenzar a ponerlos en crisis con el sentido que cualquier subjetividad particular así lo desee, y lo pueda sostener en intensidad con el cuerpo.

Schechner nos narra que este es el resultado cuando se *pone en escena* la performance, intenciones que ya podían identificarse con las diferentes posibilidades de distanciamiento que intentó Brecht. Poner en escena cada una de las etapas subjetivas y productivas de la edificación de un Teatro de Arte, implicaría activar lo que en palabras de Bateson, es la fase autoreflexiva del teatro.

Las fronteras entre "arte" y "vida" son borrosas y permeables. Cuando la gente mira cosas extremas sabiendo que están 1) pasando realmente y 2) editadas para que se vuelvan más dramáticas y digeribles, adaptándolas a alguna clase de formato del "espectáculo" ...Entonces ya no es extraño que el teatro o la performance artística involucre directamente al público en el argumento, ponga en escena encuentros reales y use actos teatrales como prólogos a retiros y encuentros religiosos...Estos son intentos de recuperar alguna clase de equilibrio entre la información-que hoy en día abrumba a la gente- y la acción, que parece cada vez más difícil de efectuar (Schechner, 2000 : 92).

Objetivar la comunidad teatral, la gente de Teatro, como los propios espectadores del Teatro, nos acerca a una versión más específica del contenido del drama social detonado por cada representación de Teatro de Arte en México.

El acto de ir al teatro hoy en día anima diferentes dinámicas sociales y económicas. Es ritual de rituales. Rituales de paso, rituales de consagración, rituales de castigo y escarnio. Presentarse en un teatro e invitar a ciertos espectadores que puedan validar el trabajo en los medios públicos<sup>27</sup>, es producir un acontecimiento de estéticas escénicas, y de estéticas éticas; provocar *el drama* de la consagración, que se visibilicen distintos flujos de poder, de influencia, el punto en el que la expresión de un gusto teatral o una pasión escénica hacen *click* con una política de financiamiento o una estética que incluya y beneficie a los más cercanos.

*El príncipe inconstante* quiso activar este drama social, hacerlo visible en la escena. Trasladarlo del lobby al escenario. Específicamente a partir de la relación entre el escenario y la platea, el intercambio de discursos y el fuego abierto de las valoraciones. Esto detonó provocaciones verbales al espectador que querían despertar una respuesta que evidenciara el entrecruce entre la valoración estética y la valoración ética en la esfera pública<sup>28</sup>. Detonó provocaciones económicas al destruir

---

<sup>27</sup> Es interesante el fenómeno que despojó a la prensa escrita como el principal medio de validación y convirtió a las redes sociales como el principal foro de discusión sobre la calidad de las obras de Teatro de Arte en México.

<sup>28</sup> En una escena de la obra una joven actriz sin experiencia representaba un pequeño monólogo de Vladimir en *Esperando a Godot* de Samuel Beckett. Al final pedía notas al público y exhibía su proceso de asimilación Mucho



la escenografía al final de cada función y generar una ruina gigante de madera, muebles, vestuario, y fluidos corporales; medios de producción que los creadores escénicos/espectadores "podrían usar mejor en lugar de *desperdiciarlo*". Construyó provocaciones institucionales al visibilizar estados generales de secreto, complicidad e ilegalidad; andamios de la fallida democracia y la transparencia simulacral que nadie denuncia con el objetivo de que "el teatro sea, pese a todo y valiéndose de todo". Todo lo anterior tiene el efecto de reconocer que las críticas escénicas más agudas a la incapacidad del Estado mexicano de sostener el Estado de Derecho, exceden a los hombres en el gobierno y nos tocan directamente, con respecto a nuestro uso del poder y del discurso en la esfera pública. Los artistas del Teatro en México reproducen las diferentes subjetividades que repudian en *los gobernantes*, provocando que los discursos de la representación escénica (en los que se representa el pensamiento liberal, progresista, sin prejuicios y crítico del intelectual burgués) sean sostenidos por prácticas económicas y políticas instaladas en el conservadurismo político y en la transigencia como base de la conservación de privilegios.

(La burguesía) Era una clase tan diversamente compuesta e integrada por tan diversos elementos que parecía llevar implícita la disolución desde sus comienzos. Comprendía no solo elementos que simpatizaban con los grupos reaccionarios y otros que se sentían solidarizados con el bajo pueblo, sino, sobre todo, también aquella intelectualidad socialmente desarraigada que coqueteaba tan pronto con las clases superiores como con las inferiores, y que, por ello, representaba en parte la ideas del romanticismo contrarrevolucionario y enemigo de la Ilustración, y en parte luchaba en pro de la revolución permanente (Hauser, 2013 : 108).

---

más importante que la representación, era escuchar las posiciones del público, que iban desde la aprobación por identificación emocional hasta el escepticismo provocado por creer que aquella escena no se estaba representando *en serio*.

En *El príncipe inconstante* fue importante reconocer esta realidad, mucho más compleja que la frase hecha “los teatros están vacíos” o “solo la gente de teatro va al teatro”. Una realidad que desprende del hecho de que el Teatro de Arte, desde su origen mismo, lleva implícita la doble complejidad de ser el teatro de la burguesía, el lugar en el que la alta cultura oficial oprime a la cultura popular, y uno de los principales foros de crítica a las estructuras económicas y políticas que sostienen a la burguesía en el poder.

Mirar de frente esta condición hace posible una crítica. Una intervención a la subjetividad y a las formas de producción del Teatro de Arte en México.

#### 2.4 Crítica y clínica

Gilles Deleuze realizó diversos acercamientos a la idea de crítica en su carrera como filósofo. Este autor utiliza diferentes conceptos para referir la interfaz social, económica y epistemológica por medio de la cual el ser humano se relaciona y comprende el mundo: el cuerpo y la institución.

Su descripción del mundo en el que se mueve el ser humano demuestra una gran capacidad de análisis de las condiciones modernas de existencia: la vida en grupo, el sistema político, económico y de pensamiento que sostienen nuestra forma de relacionarnos.

Una gran parte de su proyecto está relacionada con la idea de crítica. En Deleuze la crítica es el análisis necesario para desplazar una institución hasta que se convierta en otra.

Si bien la generación de Deleuze es comúnmente relacionada con el pensamiento postestructuralista, el mismo Deleuze, fue muy insistente en la renuncia a usar negaciones verbales, declaraciones de decadencia de uno u otro sistema de pensamiento y los anuncios con bombo y platillo de las formas nuevas o en boga, del pensamiento.

Es este cuidado por la producción de pensamiento y la no ingenuidad que nace del estudio profundo, lo que produce que declare que las relaciones del humano como proyecto de composición siempre dialogan con el exterior a través de las

instituciones. Una institución es así, no solo el edificio político que administra los bienes de los seres humanos, sino, en cambio, cualquier estabilización en el devenir de los seres humanos en grupo o en solitario.

El matrimonio es una institución, pero también los hábitos y las repeticiones personales son instituciones, son instituidas por la acción. El pensamiento recurre a una gran cantidad de procesos instituidos automáticamente.

El destino de toda institución se puede intervenir, se pueden trazar proyectos sobre<sup>29</sup> las instituciones, acercarlas a su estado crítico, proponer prolongaciones de alguno de sus costados o la desaparición de un centro, todo ello en un sentido experimental.

El trabajo de crítica sobre las instituciones funciona a nivel de intensidad. Las instituciones son regularizaciones de la intensidad de la experiencia humana y del encuentro de flujos; la coincidencia en un tiempo y un espacio de objetos, subjetividades, duraciones. Una institución y un cuerpo funcionan soportando una intensidad definida, su crisis es la variación por inserción o resta de elementos a la intensidad, encontrando, en determinado grado, su destrucción.

Esta crisis de la intensidad de una institución o de un cuerpo es el trabajo *posible* sobre las instituciones. Mientras algunos pensamientos contemporáneos hablan del cese del funcionamiento de algunas instituciones como el Estado, Deleuze habla de la posible crisis de la *estabilidad* de su intensidad. Producir crisis a las instituciones, mantenerlas en estados críticos al borde de su destrucción o de su transformación en otra cosa, es el resultado de la experimentación con grados de intensidad. Las revoluciones, en la inmanencia, son intensificaciones de un espacio y de la experiencia humana.

Como lo mencionamos anteriormente, crisis también es una palabra clave de la teoría del drama social y de las estructuras dramáticas sociales y estéticas. Algunos teóricos<sup>30</sup> han señalado que durante los rituales o las representaciones tiene lugar un proceso de liminalización en el que las estructuras se descomponen, se hacen blandas

---

<sup>29</sup> Se utiliza la preposición *sobre* en lugar de *acerca de* para subrayar el carácter físico, presente y activo de las intervenciones institucionales. Al concebirlas como un plano, se revela el aspecto estético de las instituciones, sus carácter compositivo. La acción estética, entonces, ya no denotará solamente la actividad dentro de las prácticas llamadas artísticas, sino todo ejercicio de intervención, descomposición y recomposición de un aparato institucional, individual o colectivo.

<sup>30</sup> Víctor Turner, Richard Schechner e Ileana Diéguez, entre otros.

o suaves, se experimenta con los límites y el ser humano entra en un diálogo abierto con la composición de su ecosistema. Durante una crisis las ideas más arraigadas de un grupo social, como pueden ser el género, la distribución del poder, el valor del dinero o de la productividad, se ponen en cuestión.

La crítica de la comunidad que produce el Teatro de Arte en México, también ha de pasar por estructuras dramáticas, estéticas y sociales, y la principal experimentación implicará variaciones de intensidad.

Crítica para el movimiento, clínica para el estudio de nuevas zonas duras, nuevos enquistamientos, molaridades o estructuraciones demasiado excluyentes, que no trabajan con la diferencia sino para negarla. Clínica para la sobrevivencia en un mundo hostil<sup>31</sup>, crítica para desplazar el centro hacia los extremos, hasta desaparecerlo. Crisis de los límites de la resistencia como comunidad, apertura hacia lo molecular en acontecimientos (obras de teatro), eventos (programaciones de festivales y centros culturales) y planes de intercambio con “lo otro social”; a partir del reconocimiento de la alienación y reestructuración de los valores del arte, la expresión, la composición y el reconocimiento de la conciencia de clase social y cultural.

*El príncipe inconstante* avanzó, sin ser absolutamente consciente, hasta el planteamiento de un proyecto de puesta en escena (acontecimiento) y un proyecto de institución más duradero (la agrupación escénica *mil mesetas*), articulando los pensamientos vertidos hasta ahora, desde sus criterios más formales y hasta manieristas, relacionados con el Teatro Posmoderno, hasta la identificación de una posibilidad de ejercicio de lo teatral de largo alcance, que demanda activarse. En todas las instituciones se percibe la necesidad de una movilización, una necesidad de desplazar los intereses, las importancias. El Teatro de Arte que nosotros aprendimos

---

<sup>31</sup> Diferentes discursos han presentado la excesiva mercantilización de la experiencia humana como la principal amenaza para el Teatro de Arte. Esto es, en términos de Tomás Ejea, la combinación tramposa de los circuitos cultural y comercial. Ludwig Margules ataca al teatro comercial cuando se presenta como una aportación al mundo del arte esperando generar nuevas formas de interesar al gran mercado, define este teatro como “el enemigo en boga”. Cuando hablamos de estirar las intensidades de una institución al borde de su desaparición, recurrimos nuevamente al discurso central de Edward Said en su texto *Las representaciones del intelectual*: la principal misión de una comunidad que se ha identificado a sí misma y que se ha compuesto a sí misma como proyecto de intervención, es mantenerse viva, es esa vitalidad la que se sostiene con ejercicios de desplazamiento y crítica de las estructuras internas de poder y dirigencia.

no puede ser la excepción, presenta todas las posibilidades para configurar un experimento estético que es, sobre todo, un sistema de movilización social y político, que avanza de comunidad en comunidad, de acontecimiento en acontecimiento.

Los principios de tradición que lo sostienen, los valores e intereses declarados por sus edificadores, y la estructura económica y social que lo produce, son los elementos de un escenario que espera su intervención, su crisis.

Tercer episodio. El príncipe in/constante. Constancia e inconstancia de Jerzy  
Grotowski

Aproximadamente un mes antes de nuestro estreno resolvimos el que sería el nombre definitivo de nuestro montaje. Dispusimos una sesión de ensayo para discutir ideas de todos los miembros del equipo. Fue Marian Mancilla la que propuso el juego de palabras que incluía la intervención irónica de una puesta en escena que había catapultado a sus creadores al reconocimiento unánime en el entorno del Teatro de Arte de los sesentas: *El príncipe constante*, dirigida por Jerzy Grotowski a partir de un texto original de Pedro Calderón de la Barca y una adaptación del dramaturgo romántico polaco Juliusz Slowacki.

La propuesta de Marian tenía sentido desde diferentes puntos de vista. De manera adyacente a los contenidos descritos en el primer capítulo de esta tesis, en el desarrollo de nuestro montaje se hizo alusión a Grotowski y sus propuestas escénicas insistentemente. Apreciaciones sobre comentarios que habíamos escuchado en los primeros meses de la carrera en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras<sup>32</sup>, el encuentro con los manifiestos de Grotowski en *Hacia un teatro pobre* (2006) y la posterior lectura de *La tierra de cenizas y diamantes* (2008), libro en el que Eugenio Barba narra sus experiencias al lado de Grotowski en el *Teatr Laboratorium*; fueron vertidas sobre la escritura de nuestra obra con el objetivo de puntualizar, producir imágenes contrastantes, o ejemplificar nuestra manera de relacionarnos con la historia del Teatro de Arte. Nos valíamos del lugar común en el que, anecdóticamente, Grotowski ha pasado a la historia como una figura emblemática del rigor y la disciplina que exige el teatro en su forma más elevada; para contrastar las trayectorias más bien sosas, desinteresadas, azarosas e inconstantes que habían determinado la entrada al teatro en el caso de cada uno de los miembros de nuestro equipo.

---

<sup>32</sup> La maestra Rosa María Ruíz causó una gran conmoción en mí, en los primeros semestres de la carrera, cuando mencionó el rigor y la disciplina que implicaba ser un actor de Grotowski; así mismo, mencionó la relación directa entre el perfeccionamiento de una obra y el tiempo que se le invierte, en el caso de Grotowski, hasta 2 o 3 años. Este fue el primer registro que tuve sobre lo que el Teatro de Arte se había propuesto como su mejor versión. No dudo que el objetivo principal de la maestra fuera impresionarnos y obligarnos a pensar en el teatro como un arte que demandaría mucho de nosotros, al vernos tan ignorantes e incapaces del más pequeño esfuerzo.

En la puesta en escena podían escucharse textos como el siguiente, dirigidos al público:

*Tenemos un gran problema con las expectativas. No saben la cantidad de gente que he escuchado salir de aquí diciendo que tiraron su dinero a la basura o cosas por el estilo. Las expectativas en la mayoría de los casos joden todo, porque, digamos: la gente aquí presente ¿asiste mucho al teatro?, ¿sí?, ¿no?. Usted (a un espectador ajeno a la comunidad teatral) ...¿cuántas veces?, ¿al mes?, ¿al año? Ya, pues así estamos más o menos todos, se va poco, se ve poco, pero se esperan enormidades; alguien que vió alguna vez a Kantor o a Grotowski dice: "no, si el teatro puede ser algo grande, algo espiritual, algo que arroje luz al siglo, entendimiento"...y yo digo: bueno, si, algo hay de eso pero vaya... Kantor, Grotowski...*

*Bueno pues nada, por culpa de tipos como éste que la tenían grande, nos culpan a los demás de hacer tonteras, y yo digo: bueno, cada quien da para lo que da, uno no puede sacar genialidades de la nada, una cosa es crecer a paso de metralla y vendiendo quesos en el Ghetto de Varsovia, y otra vida muy diferente la mía, la de muchos de nosotros, si no es que todos, los que hacemos teatro en México, a los que nos va muy bien, digo, a los que no nos pasa casi nunca nada. ¿No?*

*Así es, genialidad y expectativas, así es, ¿qué se puede hacer contra eso?, yo digo que nada, o muy poco. Yo estoy aquí casi por capricho, porque algo muy interesante para decir no tengo. Es decir, tengo 21 años, he tenido algunas novias, en la escuela me va más o menos. Así que en el teatro, que es por ahora un capricho, solo voy y hago lo que la gente llama tonteras, que de vez en cuando salen bien y dicen algo.*

Detrás de estos textos puede entenderse, quizá de una manera demasiado obvia, la postura inicial de nuestro grupo y nuestro espectáculo ante la "responsabilidad" de tener un espacio y un tiempo para responder. Parecíamos decir: "la figura de personajes seminales como Grotowski se nos presenta como un monumento y ante semejante deshumanización no podemos responder sino con una irónica renuncia, denunciando nuestra congénita incapacidad: aquí no va a existir acción alguna, acaso la demostración de un ridículo memorable". Parodiábamos la mistificación de Grotowski, pero al mismo tiempo nos declarábamos incapaces de actualizar alguno de los postulados por medio de los cuales se separó el evento teatral moderno de sus orígenes espectaculares cumpliendo los objetivos de reformadores como Constantin Stanislavski. Con base en el rigor de su búsqueda, la claridad de sus metodologías, y el

reconocimiento histórico de sus colegas, Grotowski se convirtió en el príncipe que había actualizado la constancia necesaria para que la gran renovación del teatro se consumara y comenzara su decadencia.

*Dios bendiga a Grotowski, no tengo el dato, pero seguro varios actores casi se le estaban muriendo y el: incólume...pensando:*

*“Maldito triplay de actor...o te vuelves mármol o te rajo en mil pedazos”.*

*Ya que no vamos a insistir tanto como Grotowsky.*

*Porque no tenemos su tesón, ni sus huevos, ni hemos viajado a Oriente, ni vivimos en Polonia durante las ocupaciones.*

*Preferible dejar de charlatanear y poner triplay.*

*Un chingo de triplay.*

*Llenar cuartos, casas de campo de triplay para montar a Chéjov.*

*Y fabricas de triplay para montar a Brecht.*

*Y pasto y animales de triplay para montar El deseo bajo los olmos.*

*Carreta de triplay con un caballo de triplay en dos dimensiones.*

*Que visto de frente es solo una raya de seis cm de espesor.*

*De triplay.*

*Hacer todo mal y ya es mil veces mejor que hacer todo mal y justificarlo de mil maneras después, haciéndolo pasar como que estuvo bien”.*

### 3.1 Grotowski constante

constancia<sup>1</sup>.  
(Del lat. *constantia*).

1. f. Firmeza y perseverancia del ánimo en las resoluciones y en los propósitos.

constancia<sup>2</sup>.  
(De *constar*).

1. f. Acción y efecto de hacer constar algo de manera fehaciente.
2. f. Certeza, exactitud de algún hecho o dicho.
3. f. Escrito en que se ha hecho constar algún acto o hecho, a veces de manera fehaciente. Para constancia. Dejar, haber constancia.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.



En la obra de Calderón, escrita en 1629, la constancia del Príncipe se proyecta en el sentido en el que lo demanda la fe cristiana. En medio de un conflicto armado, el Príncipe Fernando de Portugal cae en manos del Rey de Fez, quien pone precio a su cabeza: la devolución de la ciudad de Ceuta en manos de los portugueses. Aunque el Rey de Portugal decide capitular, el Príncipe Fernando se niega al intercambio y muere después de una agónica resistencia en nombre de los principios de su fe y su cultura. En el centro del debate se encuentra la resistencia en la creencia en fuerzas superiores, ajenas al humano, y el nacimiento de un ser humano nuevo, con los hilos de su existencia en su mano, orgulloso y soberbio ante la naturaleza, la espiritualidad o las leyes cósmicas. En tiempos más recientes, la obra de Calderón también ha funcionado haciendo hincapié en la necesidad de resistir en cuerpo y alma los cambios del mundo moderno, tan humanista como pragmático y automatizado, manteniendo un estamento espiritual como estabilidad, y produciendo que cualquier fuerza por fuera de ella se manifieste como una prueba de fe<sup>33</sup>.

Grotowski se manifestó interesado por estos temas, entre otras razones, por su funcionamiento como piedra de toque de su propia resistencia: la búsqueda interior en el trabajo del actor, por medio de un oficio tan pervertible como el teatro, en un entorno materialista como la ocupación soviética en Polonia. Trabajó sobre la versión de Slowacki, importante poeta y dramaturgo del romanticismo polaco, al encontrar en ella las características necesarias para una puesta en escena que constituyera un camino en ascenso para el actor hacia los arquetipos culturales de todos los seres humanos, agregando, en este caso, un énfasis importante sobre los significantes culturales e históricos de un pueblo.

Grotowski comenzó a trabajar en esta puesta en escena después de haber consolidado un grupo estable de actores en el *Teatro de las 13 filas*, en la ciudad de Opole, establecimiento que le había sido asignado por el Estado polaco. En estas condiciones había realizado una serie de montajes enfocado en llevar a la excelencia el desarrollo de las capacidades expresivas del actor; al tiempo que configuraba una revolucionaria manera de entender el entrenamiento actoral combinando técnicas de Dalcroze,

---

<sup>33</sup> En la obra dramática, el rey otomano se muestra tan cruel como maravillado por la entereza del Príncipe y su capacidad de resistir el martirio físico de su cuerpo con tal de no renunciar a su fe y a sus principios.

Delsarte, Dullin, entre otros. Esta metodología intentaba consumir los presupuestos éticos y estéticos de Stanislavski al respecto del trabajo del actor sobre sí mismo a través de las acciones físicas. Para Grotowski "actuar" exigía del individuo un sacrificio en presencia de los espectadores, un *acto total* en el que las máscaras cotidianas cayeran y la representación se elevara al grado de ritual. Eugenio Barba, hoy más conocido por su trabajo al frente del Odin Teatret y por ser el impulsor de una fuente de conocimientos llamada la Antropología Teatral, fue su principal promotor entre 1962 y 1964. En el libro *La tierra de cenizas y diamantes* da testimonio de su llegada a Polonia, de su encuentro con el *Teatro de las 13 filas* y del tipo de trabajo que hacía Grotowski con sus actores.

Después de trabajar varios años en una ciudad pequeña, luchando por justificar ante el Estado polaco la pertinencia de su actividad, muchas veces amenazada por la censura al considerarla cosmopolita, decadente e idealista<sup>34</sup>; *El príncipe inconstante* fue visto en el X Congreso Internacional del del ITI (Instituto Internacional de Teatro) que tuvo lugar en Varsovia en 1963, y posteriormente recibió una invitación para presentarse en el Theatre des Nations en París. Fue principalmente gracias a la labor de Barba que consiguieron atravesar la cortina de hierro.<sup>35</sup> A partir de ese momento se sobrevino un reconocimiento unánime en todo el mundo y "el método" de Grotowski se inscribió como uno de los máximos esfuerzos por llevar a la perfección el arte del actor.

---

<sup>34</sup> El régimen socialista se mantuvo firme durante muchos años vigilando el sostenimiento del Realismo Socialista como subjetividad artística única en los territorios que había conquistado el expansionismo soviético. Cualquier expresión cultural ajena a este proyecto político fue prohibida. El desarrollo de la vanguardia de entreguerras en el resto de Europa fue el principal enemigo del Realismo Socialista, de tal manera que cualquiera que llevara a cabo prácticas artísticas que no tuvieran como objetivo hacer propaganda a los valores de la revolución de 1917, o a los valores culturales de la cultura rusa, era tildado de decadente, cosmopolita o idealista; perseguido y encarcelado. En el caso de Meyerhold por ejemplo, sus investigaciones sobre el movimiento, la biomecánica y su particular forma de concebir la puesta en escena, con referentes en boga en ese momento en Francia, lo hicieron susceptible de ser considerado de las dos primeras maneras. Grotowski encontraba absolutamente insatisfactoria cualquier propaganda política y en sus investigaciones sobre el cuerpo, la transgression y los arquetipos, por no mencionar "al actor santo" y "el teatro como ritual", se arriesgaba definitivamente a ser considerado un idealista, que no defendía y propagaba las certezas del materialismo histórico.

<sup>35</sup> Es famosa la anécdota que narra las vicisitudes que atravesó Barba para poder atraer a la comitiva del ITI desde Varsovia hasta Opole, prometiéndoles que la obra de teatro que se presentaba en ese pequeño pueblo bien valía el traslado. Así mismo, narra en un tono épico los avatares de la publicación y difusión de *Hacia un teatro pobre*, libro seminal, manifiesto de la subjetividad teatral construida por Grotowski, Flaszen y el mismo Barba, el cual, incluso hoy en día, desafía las convenciones de un acercamiento al teatro como una estructura espectacular (Barba, 2008).

¿Cuáles son las características de las propuestas de Grotowski que le consiguieron un lugar privilegiado en la historia del Teatro de Arte?

En *Hacia un teatro pobre*, su libro manifiesto, se plantean algunos de los principios que rigieron su trabajo en aquella primera etapa: el repudio al teatro espectáculo y al teatro como suma de otras artes, la oposición entre el actor cortesano y el actor santo, siendo el primero uno que cambia de búsqueda y de postura según lo demande la obra y los requerimientos del director, y el segundo un actor cuyo único objetivo puesta tras puesta es: *permitir* que un arquetipo lo atravesase en presencia de los espectadores para iluminar, para irradiar, por medio de la transgresión, un tipo de luminosidad diferente sobre el destino humano. Un actor que no trabaja para seducir al público, sino todo lo contrario, que a través de la crisis de su subjetividad logra hacer presente aquello que el ser humano sabe de sí mismo, pero que ha olvidado.

En estos espectáculos el actor debía ser un chamán, debía hacer descubrir al espectador la relación entre la propia experiencia individual y los arquetipos contenidos en el texto, debía ser capaz de transformarse ante los ojos del público, concentrándose hasta el trance (Barba, 2008 : 42).

Con el objetivo de conseguir lo anterior, es necesario despojar al Teatro de todo elemento decorativo, de todo convencionalismo automatizado. De tal manera que se someten a revisión todos los elementos del Teatro, y se critica el uso automático de elementos, con el objetivo de acercarlo a su carácter de acto total.

Por principio, el texto literario pierde su lugar como alfa y omega del sentido de la representación: ya no hablamos del montaje de una obra literaria, hablamos de los contenidos orales y narrativos dispuestos para la producción de la transgresión<sup>36</sup>. El texto dramático puede ser un punto de partida, pero es necesaria su modificación incluso estructural para adaptarlo a las necesidades de la escena. Cada evento

---

<sup>36</sup> Una de las características que más le fueron criticadas a Grotowski en los primeros años del *Teatr 13 Rzędow*, fue su sistemática *destrucción* de los textos clásicos polacos y mundiales; un gesto entendido como un atentado a los valores artísticos más altos de la cultura occidental.

requiere de una disposición espacial específica, que empieza por destruir la separación clásica entre platea y escenario, ya que es por este medio que se logra atribuir un rol dramático a los espectadores<sup>37</sup>. En el caso de la técnica actoral, es necesario crear un sistema de actuación que evada el estado natural, el realismo costumbrista y vivencial. El objetivo es buscar en lo más recóndito de la imaginación corporal el despertar del impulso<sup>38</sup> y construir una secuencia de gestos lo menos cotidiana posible. El arquetipo será invocado mediante una especie de ideograma de acciones, lo cual implica un trabajo simbólico del cuerpo.

Grotowski persiguió la visión de un actor capaz de crear “signos”, auténticas sacudidas visuales, auditivas y, sobre todo, psíquicas para el espectador y para la imaginación colectiva...su búsqueda presupone una disciplina física y psíquica, es decir una técnica. El dominio de esta técnica se convierte en un proceso personal que permite al actor descubrir su flora y su fauna interior...el training y el trabajo para el espectáculo se convierten, según la expresión de Stanislavski, en trabajo del actor sobre sí mismo, también como individuo (Barba, 2008 : 59-60).

Barba menciona el enorme nivel de exigencia que exigía para el actor dar con este tipo de hallazgos, nunca objetivados como la meta por ninguna técnica anterior. Los ensayos cerrados de Grotowski con Ciésłak para montar los monólogos de *El príncipe constante* a veces ocupaban una noche entera. Grotowski era un individuo conocedor de la frondosa riqueza espiritual de culturas orientales como la hindú o la china, e intuía lo que se confirmaría con investigaciones paralelas a la suya en los años

---

<sup>37</sup> Solo por citar algunos ejemplos: en *Kordian* de Slowacki, la escena fue llevada al ambiente de un hospital psiquiátrico que ocupaba todo el espacio escénico, los espectadores ocupaban las camas de los enfermos y eran tratados como tales en los delirios de los actores. En *Dr. Fausto* se sintetizaron los numerosos cambios escenográficos de la obra de Marlowe hasta disponer toda la acción en una mesa en la que Fausto ofrecía su última cena, sus invitados eran los espectadores.

<sup>38</sup> En *Hacia un teatro pobre* Grotowski hace hincapié en que los ejercicios de training no se realizan para que el actor sea capaz de hacer cosas cada vez más raras e impresionantes, en cambio, son el mínimo requisito para eliminar las resistencias “naturales” del cuerpo, para que la energía del arquetipo fluya a través de los cuerpos. Esta restitución del trabajo físico y el des-aprendizaje en la capacidad expresiva del actor fue llamada por él la *vía negativa*.

sesentas<sup>39</sup>: que el teatro es una práctica escénica que, como muchas otras, se inscribe en el camino del ser humano por el autoconocimiento y la expansión de sus posibilidades energéticas.

La transformación de este teatro de provincia en un conjunto cuya intransigencia artística será la semilla de una profunda regeneración de nuestro arte, es uno de los episodios más emblemáticos de nuestro siglo. El redescubrimiento y la práctica del training, las innovaciones del espacio escénico, la relación actor-espectador, la reestructuración dramática del texto, el sentido y el valor del teatro en nuestra sociedad—todas estas reflexiones y soluciones prácticas inspirarán a la nueva generación, sobre todo en esa mutación teatral protagonizada por grupos que surgirán a finales de los sesenta fuera del teatro institucional... La conversión del *Teatr 13 Rzedow* en el *Teatr-Laboratorium* es el ejemplo del teatrito que empieza como una vanguardia artístico-literaria y termina encarnando un proceso creativo que es una toma de posición artística, política y espiritual. Un terremoto teatral que duró 10 años (Barba, 2008 : 48).

En las escuelas profesionales de Teatro en México, es esta trayectoria lineal en el trabajo teatral de Grotowski, desde la resistencia hasta el éxito mundial, la que se reconoce y se visibiliza. Sin embargo, fue justamente después de alcanzar la fama mundial en 1966, cuando se hizo evidente un proceso que hace todo mucho más complejo.

Barba menciona que Grotowski se volvió un maestro duro e implacable, y que en las muestras trabajo se mostraba en exceso intransigente con la incompetencia física y las preguntas sin fondo de los actores. Este *personaje* fue la respuesta que implementó ante la posibilidad de que su trabajo pudiera ser considerado una revolución teatral.

---

<sup>39</sup> Específicamente la Antropología Teatral de Eugenio Barba y los Estudios del Performance sistematizados por Richard Schechner hacen un esfuerzo por extraer al Teatro Moderno de su caja de resonancia burguesa y compararlo con otras prácticas teatrales alrededor del mundo, encontrando numerosas coincidencias que hicieron mucho por colapsar los límites disciplinares del Teatro en la segunda mitad del siglo XX.

Le importaba detener lo que se empezaba a interpretar como un método, un sistema, el cual podía funcionar ajeno a él mismo y a los actores con los que lo había gestado. Si bien, la importancia que dio a la relación presencial actor-espectador, materializada en las disposiciones experimentales del escenario y la platea, provocó que el público que asistió a las obras anteriores a *El príncipe constante* fuera relativamente poco, esta nueva actitud fue restringiendo el acceso a su técnica hasta volverla sectaria, en extremo rigurosa e incluso con un alto costo económico.

(Grotowski) necesita de un actor y un público nuevo, no aquel genéricamente indiferenciado, sino un público no indiferenciado que alimente auténticas exigencias espirituales y que desee realmente definirse a sí mismo a través de una confrontación directa con la representación (De Marinis, 1992-1993 : 91).

Su objetivo principal era defender el hecho de que las cualidades estéticas de su obra no formaban parte de los descubrimientos de la vanguardia de la posguerra, no conformaban "un nuevo movimiento" en sí mismo, sino todo lo contrario, eran la construcción de un flujo a contracorriente de su contemporaneidad, un camino de búsqueda personal orientado hacia los otros. Este fenómeno describe una trayectoria posible en el Teatro de Arte, pronosticado y practicado incluso por el mismo Stanislavski, en la que el *exceso de constancia*, el radical aprecio por el descubrimiento del teatro como un espacio para el entrenamiento ético y estético del cuerpo, y la renuncia a todo espectáculo (sobre todo el espectáculo del sí mismo como artista en la esfera social del arte) comienzan a poner en crisis la relación del sujeto con el entorno teatral de su tiempo.

Había un periodo en el que esto parecía sencillo porque los actores de Wroclaw hacían espectáculos que provocaron un shock en el mundo del teatro, inmediatamente, a causa de la calidad, a todos los niveles, de su trabajo, digamos de orden drámatico, que pasaba a través de los medios del actor. Entonces, en aquel tiempo, era claro que era como

una luz, como un faro, para mostrar que, en el teatro, era posible alcanzar un nivel superior, más profundo, más intenso a condición de que los actores llegasen a un nivel de dedicación, sinceridad, seriedad y comprensión de sus propios medios que no existe al nivel mediocre del teatro habitual (Brook, 1992-1993 : 76).

Analizando fotografías de las obras menos difundidas de Grotowski con el grupo de Opole, es evidente que sus primeros montajes hacían uso de composiciones plásticas características de la vanguardia de los cincuentas<sup>40</sup>. Desde estas primeras exploraciones, hasta las realizadas en *Apocalipsis cum figuris*, el único montaje realizado después de *El príncipe constante*, hay un camino muy largo de definición de intereses con respecto al Teatro, y con ayuda del Teatro con respecto al mundo.

### 3.2 In/constancia

En los años 70's, al mismo tiempo que daban funciones de *El príncipe constante* y de *Apocalipsis cum figuris*, Grotowski y los miembros del *Teatr Laboratorium* trabajaron bajo un formato llamado *para-teatral*, en el cual, algunos elementos de la práctica teatral se conservaron y otros tantos fueron excluidos. En un primer periodo reconocido como el de *Teatro de la fuentes*, se practicaron dinámicas de participación comunitaria relacionadas con la pesquisa de las experiencias performativas originarias de la civilización occidental. Los principios de acción de las dinámicas del *Teatro de las Fuentes* consistían en conformar grupos de trabajo a través de acuerdos o invitaciones personales directas, se realizaban prácticas con objetivos específicos que cumplieran con sus ciclos al cabo de meses o años, fecha en la que se declaraba concluida la investigación y se viraba hacia otra actividad, según la iniciativa de algún miembro, y se le asignaba otro nombre y otro sentido.

---

<sup>40</sup> Bajo premisas estéticas como el surrealismo, el absurdo, el arte abstracto y el arte concreto, fueron montadas *Las sillas* de Ionesco, el *Misterio Bufo*, el *Sakuntala* de Kalidasa, y *Dziady* de Mickiewicz. En México esta combinación de estéticas revolucionaría el teatro, sobre todo con la participación de pintores como escenógrafos, en los tiempos de *Poesía en voz alta*.

En esta misma década, Grotowski y su grupo de actores obtuvieron un reconocimiento mundial como los portadores de un sistema de trabajo que ya no culminaba con la creación de una nueva puesta en escena. Se erraba por el mundo según las invitaciones recibidas y la selección de los espacios y los grupos con los cuales trabajar, además de conservar el *Teatr Laboratorium*, nombre que adquirió el *Teatro de las 13 filas* después de su mudanza en 1965 a Wroclaw, residencia oficial del grupo y base de operaciones.

Después de la desintegración del grupo, Grotowski trabajó apoyado por otros individuos e instituciones académicas, principalmente en Estados Unidos. En 1985 se trasladó definitivamente a Pontedera, Italia; sitio en el que se fundó el Jerzy Grotowski Workcenter. En este lugar pudo consolidar una *tercera* etapa de investigación. Su inauguración significó una reapertura pública de su sistema de trabajo, así como una nueva oleada de entrevistas y publicaciones de textos que daban cuenta de lo aprendido en los 10 años anteriores, así como del sentido de la apertura del Workcenter: *El Performer*, *Respuesta a Stanislavski*, *Tu eres hijo de alguien*, son algunos de los títulos de su producción teórica en esta etapa, tan importante como la colección de ensayos y entrevistas reunidos en *Hacia un teatro pobre*.

Pienso que se debería tratar al teatro como una casa abandonada en el presente, algo inútil; algo que verdaderamente no es indispensable...Las personas bien educadas saben que es necesario ir al teatro. Por lo general no van al teatro por sí mismo, sino por una obligación cultural. En cualquier parte que sea, se busca el modo por el cual organizar a los espectadores, cómo atraerlos de la manera más eficaz, cómo obligarlos a venir. En algunos lugares existe el sistema de abonos, en otras partes la pornografía (Grotowski, 1992-1993 : 20) .

Esta declaración, durísima para cualquiera que se proponga defender la pertinencia del fenómeno teatral en su formato moderno y dramático, nos presenta un nuevo perfil del pensamiento de Grotowski. Habiendo superado el fenómeno mediático



suscitado por sus aportaciones en los años sesentas, después de convertirse en el más férreo defensor del rigor, la constancia, la disciplina y la pureza sagrada del Teatro, descubrió que la sociedad contemporánea digería los objetos culturales con una capacidad insaciable. Su obra, anti espectacular y anti moderna, había sido convertida en estilo, y su figura en personaje. Sobre él se habían proyectado una serie de sombras que ya no dependían de su *acción* en el teatro, de la acción de su cuerpo respondiendo a su social histórico con la escena. En cambio, individuos de todo el mundo utilizaban sus palabras como lecciones de teatro para cualquier actor. Los años setentas implicaron un camino en reversa, una radicalización de los presupuestos asumidos en la primera etapa, poniendo en cuestión al Teatro de Arte desde su nombre y disciplina. En los ochentas, cuando el camino ya estaba desandado, pudo volver a trabajar públicamente, abriendo las puertas del centro en Pontedera a cualquiera que intuyera que el teatro es un camino, mas no un fin. Es precisamente este último concepto el que resalta Peter Brook al nombrar esta última etapa del trabajo de Grotowsky *El arte como vehículo* (Brook, 1992-1993 : 76 ss.)

Grotowski parecía entender el lugar y el momento en el que estaba. Así como la manera en que la concepción del teatro cambia según el uso que las sociedades le dan y la manera en que como estructura poética *componen* el imaginario de la sociedad.

Estudiar a Josette Féral, importante investigadora de la teatralidad de la segunda mitad del siglo XX, ha implicado para los miembros de *mil mesetas* contar con una herramienta que nos ayuda a comprender qué es lo que estaba mirando Grotowski, cómo reaccionaba al contexto, qué problema se desprende al analizar su trayectoria, principalmente como sujeto social en un entorno disciplinar específico, relacionado con las artes y la representación social del intelectual. ¿Es posible emprender el levantamiento metafórico de la trayectoria de Grotowski?, ¿qué tanto se puede estirar la intensidad de aquella intuitiva alusión a la inconstancia de Grotowski en *El príncipe inconstante. Drama nacional en construcción?*

El presente trabajo sostiene su relevancia en defender que en la coyuntura existente entre el Teatro de Arte que aprendimos como disciplina en la escuela, la extensión del teatro más allá de su forma histórica dramática y moderna, y las espesas capas de discursos representacionales que conforman el entorno del ser humano actual, hay un

problema que necesita analizarse a fondo, atreviéndonos a declarar que no es posible continuar *haciendo teatro* sin tener nociones claras al respecto, ¿cómo nos puede ayudar la paradoja de Grotowski?

Si el Teatro de Arte se instituyó como una revaloración del trabajo del actor y el director, específicamente con respecto a la complejidad que adquirió cada uno de esos roles, provocando que el desarrollo de las técnicas necesarias para ejercer esas prácticas (a las cuales se les ha añadido el epíteto de *profesiones*) dependa de una férrea disciplina y constancia, y uno de sus máximos exponentes (Grotowski) reintensificó (corporalmente, hasta la crisis de los cuerpos) estos conceptos hasta encontrarse, de pronto, fuera del radar de lo considerado teatral y artístico, entonces ¿hasta dónde nos puede llevar la constancia? Si el Teatro de Arte no es el límite, o el fin, ¿cúal lo es?

*En Teatro, teoría y práctica más allá de las fronteras*, Féral propone una relación histórica que comienza desde el siglo XIX, siglo que vió germinar una noción de teatro que perdura hasta hoy como *oficial y legítima* en la cultura occidental, en un momento en el que “el teatro permaneció como un ítem incuestionable del contrato social y reflejó, en su aspecto más académico, la función simbólica del arte, firmemente enraizado en los rituales sociales y en el orden conceptual de las cosas para la sociedad burguesa en apogeo” (Féral, 2004 : 72). De esta etapa procede la identificación del teatro con los valores del Arte, y por ende, las exigencias de un público y una plataforma de creadores que construyen una subjetividad específica alrededor de su práctica, es decir, las expectativas artísticas. La gran sociedad burguesa era el sostén de este tipo de teatro, pues constituía un eslabón fundamental de sus actividades sociales, siempre y cuando lo que se viera sobre el escenario afirmara los valores de la burguesía, los hiciera fuertes. En el sentido en el que lo describe Tomás Ejea, el Teatro de Arte funcionaba como comunitario y la gran comunidad era formada por los burgueses en el poder, con los valores conservadores que la caracterizan y las reducciones raciales, genéricas, sociales y nacionales (solo por mencionar algunas) que garantizan su cohesión social.

En una siguiente etapa, relacionable con lo que en los polacos llamaban "la Wielka Reforma...el efervescente periodo de subversión que empieza con Antoine,

Stanislavsky y Reinhardt" (Barba, 2008 : 60), etapa *revolucionaria* del Teatro de Arte, que según Féral, se extiende hasta la década de los años sesenta del siglo XX : "el teatro tomó el ejemplo de los simbolistas buscando realidades misteriosas y superiores a través de las complejidades del texto" (Féral, 2004 : 72). El público en masa emigró al cine y el público del Teatro se redujo. Este Teatro, en su búsqueda de *realidades superiores*, comienza a identificarse con la crítica del contrato social, abandonando así su función de eslabón del contrato social. El Teatro se volvió un lugar para aspirar a otra cosa, a otro mundo. Ante este giro, el Estado reaccionó, primero censurando y después escogiendo a algunos artistas y financiándolos, convirtiéndose en el "principal socio dominante, atento al intervencionismo" (Féral, 2004 : 72 )<sup>41</sup> como principal forma de vigilancia y preservación de los límites de esta crítica. Es entonces cuando nace el artista de Teatro como especialista, y el Teatro se atribuye la responsabilidad de ser el "guardián del futuro" (Féral, 2004 : 72).

En cuanto a lo concerniente a la relación entre el Teatro y su audiencia, a través de los últimos siglos ha evolucionado desde una incuestionable simbiosis hasta convertirse en una creciente desarmonía...cuando esta discrepancia estaba tornándose mas importante, el Estado comenzó a imponerse como mediador y regulador entre el arte y el público. Su lógica del mercantilismo...ha instituido un nuevo contrato cultural obligando a compañías a enmarcarse dentro del discurso cultural más que a desarrollar su propio discurso artístico, que se esta volviendo cada vez más difícil de entender (Féral, 2004 : 84).

De pronto, el panorama de la creación teatral ya no es una panacea, ya no es una actividad *divertida, intelectual, relajada e interesante*; una buena opción para un

---

<sup>41</sup> Los ejemplos son millones, pero es clara la doble función de la UNAM como institución ligada al Estado y principal financiadora del Teatro Universitario, el Teatro de Arte y la crítica del contrato social, financiada por un lado, y censurada por otro cuando se rebasaba el límite. Un ejemplo histórico es la interrupción de la temporada de *El martirio de Morelos* de Vicente Leñero, por poner en cuestión la figura de uno de los mayores símbolos de la soberanía nacional.

espíritu creativo soñador y bohemio, como se entiende a los dieciocho años, cuando se escoge la carrera profesional. Cuando se piensa en la potencia del acto y la crisis de los límites del cuerpo, o en temas más amplios como la libertad o la justicia, es posible toparse con la realidad de que estas nociones, que podrían multiplicarse con el uso del ojo caleidoscópico del teatro, no coinciden con las versiones unánimes y unidireccionales del Estado y la sociedad postindustrial, verdaderos y principales condicionadores del sentido y la dirección de la práctica del Teatro. Si se identifica que el contrato social está roto y debe criticarse, también se descubrirá que no habrá sociedad a la cual dirigirse<sup>42</sup> y que el Estado solo producirá obras que afirmen su propaganda o que no la cuestionen demasiado.

Grotowski convivió con estas condiciones de producción durante toda su vida. Su ejemplo es estimulante y complejo. Después de estudiar en Cracovia y realizar un año de estancia en Moscú, estudiando *el sistema* con alumnos directos de Stanislavski, presentó al Estado polaco su proyecto teatral esperando ser apoyado. El encargado de aprobarlo se convirtió, con el tiempo, en uno de sus principales aliados conceptuales, así como su principal vigía en el terreno político: Ludwig Flaszen. Después de serle asignado el *Teatro de las 13 filas* de Opole, persistió cerca de diez años bajo la vigilancia constante de los censores del partido comunista polaco y ruso. La barrera ideológica del régimen era implacable y las prácticas de Grotowski no seguían la línea más conservadora del realismo socialista. Ser un cosmopolita, ser un idealista implicaba no ser un materialista histórico, no luchar por los valores de la revolución socialista, no hacerles propaganda, no propagarlos. Este pequeño teatro lo trabajaban, entre actores, creativos, administrativos y técnicos, unas quince personas. Se acostumbraron a cancelar funciones por falta de público y a montar, de cuando en cuando, espectáculos con un marcado estilo tradicionalista, pequeñas concesiones que Grotowski tuvo que hacer para mantenerlo funcionando. Con la llegada de Barba, sucede la agónica superación del bloqueo socialista que produce que gente en el otro

---

<sup>42</sup> Ya sea por falta de interés, o por asistir al Teatro solo por automatismo cultural, los canales y el diálogo se encuentran gravemente fracturados. Los discursos en los escenarios cada vez son más especializados y la burguesía en el poder cada vez se representa mejor a sí misma en los medios masivos de comunicación. Por otro lado, la edificación de academias y la defensa de los férreos requisitos artísticos, también cierra los caminos hacia otras comunidades menos relacionadas con la *alta cultura* y más relacionadas con la cultura popular.

lado del muro conociera las propuestas de Grotowski. Su inmediata consagración aseguró la existencia del grupo diez años más, pues para ese momento, paradójicamente, la figura de Grotowski convenía más de lo que afectaba al régimen. El grupo se desintegró definitivamente en 1984, en medio de una nueva crisis política polaca, después de la cual se declaró la ley marcial. Esto, aunado a la dispersión de las actividades del grupo (algunos de los principales colaboradores de Grotowski, los cuales lo siguieron en la retirada parateatral, incluso ya habían fallecido). Grotowski se refugió en Estados Unidos, intentando ahí una posibilidad que no pocos han intentado, asociándose a universidades como la de Columbia en Nueva York y a la de Irving en California, y fundaciones como la Rockefeller. Finalmente abandonó Estados Unidos y trabajó hasta su muerte en Pontendera, Italia en el Jerzy Grotowski Workcenter.

Este éxodo no tuvo otra motivación que el *descubrimiento* de las condiciones necesarias para trabajar. Si la subjetividad cambia, si los objetivos se ajustan, el mundo es pequeño para buscar las condiciones de trabajo que permitan su desarrollo. Esta travesía deja muy claro, en primera, su forma de mirar el proceso teatral del siglo que le antecedió, el descrito por Josette Féral, protagonizado por él mismo en la última etapa. A principios de los sesentas estaba obsesionado con la eliminación de cualquier rastro de espectacularidad en el Teatro y la consagración del proyecto de actor soñado por Stanislavski. Era un hombre dedicado, capaz, y creativo en el mundo del Arte. A mediados de los ochenta había experimentado un cambio dentro en esta subjetividad, después de renunciar a vivir la vida pública del artista, y concentrándose, en cambio, en la profundización en el trabajo del actor sobre sí mismo como individuo social y cultural. Esta transformación tendría consecuencias en todos los niveles, pero sobre todo en la configuración de una noción específica de *actor* que, como una de sus principales peculiaridades, ya no denota al profesional de la representación de personajes en el Teatro, como lo diseñó Stanislavski.

Considero que el método de Stanislavski haya sido uno de los mas grandes estímulos para el teatro Europeo...al mismo tiempo me siento lejano de su estética...producto de su tiempo, su país y su

persona. Todos somos el producto de la asociación de nuestras tradiciones y nuestras necesidades. Se trata de cosas que no es posible trasplantar de un lugar a otro sin caer en los patrones, en los estereotipos ...En el sentido profesional me formé en el Sistema de Stanislavski. Creía en cierto modo en el profesionalismo. Ahora no creo más. Hay dos tipos de velos, dos géneros de fuga. Se puede huir del diletantismo llamándolo "libertad". Se puede huir también en el profesionalismo, en la técnica. Ambas cosas pueden servir como pretexto para la absolución (Grotowski, 1992-1993 : 8).

En esta serie de declaraciones se puede identificar un toma de distancia por parte de Grotowski con respecto al Teatro en el cual se formó: "Pienso que este género de investigación haya existido más frecuentemente fuera del teatro, aunque alguna vez haya existido en algunos teatros" menciona en *Respuesta a Stanislavski* (1992-1993 : 26) para aclarar como ubica su actividad en un sitio de tensas contradicciones.

Existe un momento en ciertas trayectorias biográficas, en el que ciertos preceptos del Teatro de Arte comienzan a parecer tautológicos, fines en sí mismos, configurando una tradición conservadora que no se reconoce como tal. En el seno de ciertas comunidades, puede resultar arriesgado poner en cuestión los valores del Teatro de Arte y su importancia para con el ser humano, en la medida en que es una subjetividad que costó mucho trabajo lograr afianzar y en la cual tuvo que participar el mismísimo Estado, ratificando al Teatro de Arte como el Teatro único y verdadero. La inconstancia de Grotowski va construyendo un camino: produciendo una *mirada* sobre el Teatro de Arte, su historia y su institución; y construyendo, a partir de esta mirada, una *posición* que se propone poner en escena sus crisis visibilizándolas. Es decir, la práctica de Grotowski con respecto al Teatro implica establecer un diálogo vivo con una estructura viva.

Stanislavski creía que el teatro era la realización del drama.  
Stanislavski ha sido tal vez el mas grande -el más puro e indiscutible-

profesional en toda la historia del teatro. El teatro fue para él, el fin. No siento que el teatro sea el fin para mí. Existe solo el Acto (Grotowski, 1992-1993 : 25).

### 3.3 El acto del actor

El Yo-Yo no quiere decir estar cortado en dos sino ser doble. Se trata de ser pasivo en la acción y ser activo en la mirada. Pasivo quiere decir ser receptivo. Activo, estar presente (Grotowski, 1992-1993 : 25).

Nos enfrentamos aquí a una multiplicación de las formas de relacionarse con el teatro como conjunto cultural complejo, una *expansión*<sup>43</sup> conceptual que inició en la época de las vanguardias históricas y que se consolidó en la segunda mitad del siglo XX, después de la desmitificación que las investigaciones de Barba, Schechner y Turner representaron para el Teatro occidental, configurando la Antropología Teatral y los estudios del ritual y del performance, y generando distorsiones de la historia unánime del teatro y la explosión de una serie de contaminaciones entre prácticas performativas, prácticas teatrales, teatro danza, happening, *performance art*; sin los cuales, ninguna historia del teatro está completa.

Este es un fenómeno difícil de digerir para aquellos *ethos* que se identificaron con la propuesta positivista, científica, discriminadora y disciplinario-académica que el teatro adquirió al convertirse en Teatro de Arte, entrando al sistema de intercambio capitalista y volviéndose un dialogante en la esfera social, específicamente en el ámbito intelectual y del espectáculo. En México y en el mundo, para ciertos personajes, ejercer el Teatro de Arte implicó luchar toda la vida para “dignificar” un oficio cercano al del bailarín entretenedor, copiar los sistemas de santificaciones que se tienden desde Stanislavski hasta Grotowski, y después consumirse en la diáspora

---

<sup>43</sup> *El teatro en el campo expandido* (2008) es el título de un importante libro de José Antonio Sánchez en el que da cuenta de las manifestaciones escénicas que han tensado los límites disciplinarios del teatro en la contemporaneidad. Su título es una paráfrasis del libro de Rosalind Krauss, en el que, a su vez, realiza un ejercicio semejante al respecto de la escultura y el arte del espacio.

posmoderna, en la desubicación de las trayectorias biográficas y en el extravío del yo en el ruido globalizado, la aceleración de la información y la multiculturalidad re-colonial.

El estado actual es de extravío. Las transnacionales obtienen cada vez más provecho en la reconfiguración de los canales de sentido de la profesión, el trabajo y del valor del esfuerzo del hombre en la tierra, convirtiéndolos todos en canales de dinero. El teatro, como canal, encuentra un lugar en el sistema comercial volviéndose Teatro. Como crítica, como desmontaje del contrato social, de la posición del intelectual y del artista, parece hundirse. Nadie sabe muy bien para quién está trabajando cuando se lo pregunta en serio, y se logra evadir el condicionamiento de trabajar respondiendo preguntas planteadas por otras personas que estaban reaccionando a otros tiempos y otros contextos.

Si usted tiene la intención de hacer teatro debería hacerse la pregunta: ¿El teatro le es indispensable para vivir? No en cuanto a teatro, no en cuanto a institución, sino en cuanto a grupo y lugar. Y en efecto puede ser indispensable para vivir si uno busca en él un lugar en donde no se miente con el cuerpo. Donde uno no se esconde, donde uno es como es, donde lo que hacemos es lo que es, sin buscar parecer otra cosa (Grotowski, 1992-1993 : 46).

¿A qué se refiere Grotowski diferenciando al Teatro como institución del teatro como grupo y como lugar? ¿En qué medida la frase “donde uno es como es, donde lo que hacemos es lo que es, sin buscar parecer otra cosa” responde a la necesidad de un teatro de intensidades que buscan perforar la malla de la representación, del interminable espectáculo de sí mismo; así como el entramado institucional que sostiene este espectáculo y hace del teatro una práctica cultural propagandística o de entretenimiento para post-burgueses precarios?

Grotowski aporta la siguiente apreciación sobre las estrategias de Stanislavski y su manera de percibir su historia y su ambiente:



Stanislavski era un viejo sabio. Entre los alumnos, al que más aceptaba era a Vájtangov. En el estreno de *Turandot* cuando muchos pensaron que ya no podría estar de acuerdo con aquel espectáculo extraño y tan diverso a su trabajo, Stanislavski asumió una posición de plena y total aprobación. Sabía que Vájtangov había hecho como él anteriormente, había dado una respuesta propia a las preguntas que ponía la vocación (Grotowski, 1992-1993 : 19).

Estudiar teatro no es aprender las técnicas de la figuración. Estudiar teatro y practicarlo es establecer un diálogo con la realidad en un territorio multiplicado en sus posibilidades por su carácter poético, y en el caso del performer, autopoético.

La educación teatral tiene como objetivo, según el lugar en el que se imparta, conservar las técnicas que se reconocen como tradición, como en un Conservatorio, o esparcir en la sociedad contemporánea diferentes subjetividades, como es el caso de las universidades.

Puede suceder que la trayectoria personal en el teatro se convierta en un camino andado anteriormente basado en presupuestos anteriores a este tiempo y este lugar que condicionan nuestra acción dentro de él. Grotowski menciona repetidamente, en estas circunstancias, cuál es el interés de trabajar con el actor, por qué fundar un centro para su entrenamiento, y qué tipo de práctica se va a llevar a cabo ahí.

Estamos identificando una forma del trabajo del actor que ha tomado distancia del modelo artístico-moderno. Grotowski reanudó el trabajo del actor como la construcción metódica de secuencias de acción que dieran con el profundo conocimiento de su cuerpo en relación con su contexto. Descubrir cuál es ese contexto y cuál es el cuerpo con el que se cuenta para relacionarse con él, es apenas el principio de la investigación, aprender a no mentirse, a no engañarse, a objetivarse a sí mismo, a ponerse en cuestión.

Se puede leer en los textos antiguos: Nosotros somos dos. El pájaro que picotea y el pájaro que mira...embriagados de estar en el tiempo, preocupados de picotear, nos olvidamos de hacer vivir la parte de

nosotros mismos que mira. Hay entonces el peligro de existir solo en el tiempo y en ningún modo fuera del tiempo. Sentirse mirado por la otra parte de sí mismo...El proceso de cada uno puede cumplirse solo en el contexto de esta inmóvil presencia (Grotowski, 1992-1993 : 79).

Como otros artistas y analistas lo han postulado, existe una posibilidad de juego en el Teatro, un área liminal, una zona blanda entre dos estructuras. Antes de comenzar a desentrañar las posibilidades sociales de este fenómeno, existe uno previo que ocurre en el cuerpo del actor. La actividad del actor, si bien se relaciona con el Teatro profesionalmente en el entorno contemporáneo, es una intensidad que atraviesa las instituciones artísticas y académicas transversalmente irrigándose en otras esferas de la vida, el mundo, o como quiera llamarse al entorno de la acción del hombre.

Las cualidades desarrolladas por el actor, la capacidad de análisis de sí mismo y de un espacio, el diseño de una propuesta de montaje y desmontaje, a partir de la duplicación entre el hacer mirándose o el mirar haciendo, como es descrito por Grotowski, implica mucho más que una profesión y un trabajo remunerado económicamente según las horas de servicio; es un análisis activo de la participación en la vida, que no deja coartada<sup>44</sup> y nunca permite considerar que *a veces no se está participando, que se es espectador de determinado proceso social* o que *solo se esta participando artísticamente*, es decir, mientras se es figurante en una puesta en escena y condicionado por su discurso.

En *El Príncipe inconstante* nuestra voluntad está puesta para trabajar sobre estos objetivos del cuerpo, esta respuesta perpetua al social histórico, esta no división entre escena y vida, y esta re-objetivación del trabajo del actor. En primer lugar, queremos establecer que el Teatro de Arte es un “momento” histórico del teatro, no el Teatro-Teatro o el Teatro *verdadero*. En segundo lugar, que los principales responsables de sostener las reducciones que las frases anteriores encierran son las instituciones que forman y producen el Teatro de Arte, volviéndose necesario que tales instituciones

---

<sup>44</sup> Retomando los conceptos de ética vertidos en la introducción al respecto del trabajo filosófico de Bajtín y el trabajo escénico de Pavlovsky.

reconozcan los límites de su disciplina, construídos por individuos ausentes pero sostenidos por los cuerpos trabajadores.

En un tercer lugar, cuando el actor comienza el desmontaje de las instituciones que pretendían presentar el panorama completo de la práctica teatral y descubre sus puntos ciegos, sus salidas hacia el espacio común de otras disciplinas u otras intensidades (la no institucional, la no capitalista, etc.) comienza a notarse la intrincada relación que existe entre el sujeto y el mundo como objeto. Como menciona Pavlovsky, en el teatro se puede *leer* la institución.

Existe un desafío al cual cada uno debería dar una respuesta propia. Cada uno debería ser fiel a la propia vida. Esto no tendería a excluir a los otros, sino al contrario, los incluiría. Nuestra vida consiste en las relaciones con los otros, y los otros son precisamente su campo de acción (Grotowski, 1992-1993 : 79).

El entrenamiento que Grotowski realizó en Pontendera ya no era pensado en términos de representación teatral, y tampoco en términos de parateatralidad mística. Se trataba de descubrir las maneras de relacionar el acto personal y el mundo. El camino es el entrenamiento constante, el objetivo es descubrir que el acto es múltiple, el actor lo es en todos los escenarios, teatrales y sociales.

### 3.4 Cultura activa

...Grotowski definió de la manera siguiente el objetivo de sus investigaciones: "Reevocar una forma de arte muy antigua, cuando el ritual y la creación artística eran la misma cosa...O si lo prefieren: el Arte antes de su emancipación, cuando era extremadamente potente en la acción" (Osinski, 1992-1993 : 97) .

Desde el arte y hacia la esfera social, Grotowski hace aquí referencia a formas del teatro que exceden la versión moderna, artística y capitalista.

La asociación entre teatro y arte produjo al Teatro de Arte, esa estructura estética a la que se le llama Teatro y que es enseñada en las escuelas hoy en día, al menos en México. Funciona mediante el formato de división y especialización del trabajo en la cadena productiva, así como una conservación férrea de su estructura piramidal: su propio sistema de clases. Comparte, junto con otras instituciones como el Estado o la Universidad, características que le fueron atribuidas por la clase social que las creó y las ha sostenido. A partir de la segunda mitad del siglo XIX se le ha agregado, al respecto de sus funciones dentro del contrato social, la responsabilidad de criticarlo hasta los límites que cada sistema político determina pertinentes.

Grotowski se pronunció hacia el pasado, rastreando los puntos en los cuales el teatro no detentaba un valor para las sociedad en tanto que obra de arte; en un tiempo en el que en las estructuras teatrales era posible identificar, dirigir, definir, afinar y agudizar el acto del actor, entendiendo al actor como el sujeto de la acción, y a la acción como la intervención de una escena, de un contexto, de un tiempo o de un paisaje. Desmontando el sentido profesional de la palabra *actor* aparece una versión del individuo *doble*, el que analiza la acción mientras la realiza, el que define sus actos como una composición y responde, en todos los aspectos, según su posición en un plano (su mirada, su perspectiva).

Grotowski acciona en resistencia al carácter restrictivo y sectario de la versión artística del término *actor* que invisibiliza la capacidad de acción que todos poseemos en potencia. Desde este punto de vista, el actor es solamente aquel que se formó en la tradición del Teatro de Arte y defiende esta subjetividad en los escenarios. Lo cual determina que al actor se le reconocen solo un limitado número de acciones como *actos*, condicionando que, si su acto se dirige hacia la esfera social o política que lo circunda, primero tiene que cumplir los requisitos académicos y tradicionales de su disciplina, y es solo después de este proceso que se puede apreciar su acto político, es decir, como algo secundario y separado al acto artístico en sí.

En su última etapa de trabajo con actores, Grotowski enfoca las actividades en la multiplicación de estas nociones. Ampliando el concepto de escena a todo paisaje o

contexto susceptible de la mirada, en el cual la mirada se ha depositado y el cuerpo se proyecta como un elemento más de la composición. Las mismas estructuras estéticas del Teatro de Arte, su erotismo por lo específico de los espacios y su curiosidad por conocer los límites expresivos<sup>45</sup> del cuerpo con respecto al contexto, aparecen para orientar la ética del cuerpo en toda la amplitud de la esfera social. Cuando Grotowski menciona que el actor es aquel que puede hacer y al mismo tiempo mirar lo que hace, está disponiendo las piezas del rompecabezas para diseñar el reconocimiento de la acción personal de cara a las comunidades y sus contextos.

En una entrevista realizada en Trybuna Lundu en 1976, Grotowski individualizaba en esta noción el componente de mayor relevancia social en el trabajo del instituto:

"Pienso que el punto de contacto más estrecho (entre el trabajo en el Workcenter y el social histórico que lo circunda) es la tentativa de abandonar la división clásica de cultura activa y cultura pasiva. En términos de cultura activa, la acción -que da un sentido de realización en la vida y amplía las dimensiones- es una necesidad de muchos, pero queda como una prerrogativa de poquísimas personas. El escritor, por ejemplo, está empleado en la cultura activa cuando escribe un libro. Nosotros lo estamos cuando preparamos espectáculos. La cultura pasiva es la relación con el producto de la cultura activa, por ejemplo la lectura, ver un espectáculo o un film, escuchar música. En una dimensión apropiada -llamémosla de laboratorio- trabajamos para ampliar la esfera de la cultura activa" (Kumiega, 1992-1993 : 115).

Queremos poner el acento en el aspecto específicamente *social* del trabajo de Grotowski: la reconciliación entre teatro y vida o la expansión de los terrenos de la

---

<sup>45</sup> En el sentido en el que lo propone Spinoza.

acción del actor no son el fin, son el principio para determinar cuál es el entramado significativo que va a recibir el acto.

Trabajando en teatro, por varios años nos acercamos a este concepto de individuo activo (el actor) que no tiene ninguna intención de representar a otro, pero en cambio quiere ser él mismo, estar en contacto con alguien...un individuo en relación a otro en un mundo tangible (Kumiega, 1992-1993 : 115).

Grotowski respondió con claridad a los críticos de su búsqueda y sus técnicas. Con el avance de la despolitización posmoderna y la hegemonía del corporativismo multinacional y multicultural, en los cuales las empresas obtienen ganancias con base en la elevación de las tasas de hambre y explotación de un gran mayoría de la población, nuevas posibilidades como el Teatro de Creación Colectiva y el Teatro del Oprimido emprendieron la denuncia abierta de estos fenómenos sociales y económicos, reclamando la atención y el posicionamiento de intelectuales y artistas. Las aportaciones desde Brecht hasta el *Bread and Puppet*, entremezclados con el surgimiento de un arte de vanguardia que ponía el acento en el hiperrrealismo, dejaron pocas salidas para la especulación en el artista escénico en formación. Accionar era denunciar, el teatro se convirtió en una tribuna pública en la que no se dudaría en abordar los conflictos de intereses más tensos y peligrosos.

Los riesgos de prisión y muerte parecían dotar de sentido a la acción. Un enunciado posible era: *si "el sistema" presenta resistencia significa que el acto está haciéndose presente, es prueba de que el acto está accionando.*

En cierto momento, la secreta y mística investigación de Grotowski pareció quedar fuera del radar de lo urgente; a un sector de la comunidad teatral mundial la encontró inútil, solipsista, egocéntrica e incluso egomaniaca. Para ellos, implicaba objetivar un sujeto que existía fuera del contrato social y la lucha de clases, lugar en el cual no se reconocía en nadie, ni le hablaba a nadie.

Ante ese tipo de cuestionamientos Grotowski no escuchó mucho ni declaró mucho. Tiempo después, cuando el periodo del Teatro de las Fuentes terminó y abrió de

nuevo su proceso de trabajo bajo el formato de un workcenter de preparación continua, el enfoque social no fue desatendido, y proporcionó respuestas claras al respecto de la manera en que se estaría relacionando al teatro con las crisis sociales en ese formato de trabajo.

¿esta vida que están viviendo les basta? ¿están felices con ello? ¿están satisfechos con la vida que les rodea? El arte o la cultura o la religión, (en el sentido de fuentes vivas, no en el sentido de iglesias) todo esto es una manera de no estar satisfecho. Esta vida no es suficiente. Entonces hacemos algo, proponemos algo, cumplimos algo que es la respuesta a la carencia... (Grotowski, 1992-1993 : 70).

Estas declaraciones suenan a frases hechas, pero deben analizarse con responsabilidad. Cuando Grotowski menciona que arte, cultura o religión son maneras de no estar satisfechos, lanza una crítica a la institución estatal de cada una de esas tres modalidades de la cultura. Definitivamente, lo político y lo social no es un asunto de oficinas, de slogans y de campañas sociales de gran impacto. Es el resultado de un acto realizado leyendo el acontecimiento social, la participación personal y las instituciones como intermediarios. Si la institución pone los límites, la composición está limitada. Si la institución pone las reglas del juego teatral contemporáneo, entonces debe aparecer la capacidad creativa del actor. El acto del actor se llama acto cuando se puede describir un cumplimiento, cuando se llena una carencia objetivada en el espacio social.

No es para hacer discursos que trabajo, sino para ensanchar la isla de la libertad que llevo; mi obligación no es hacer declaraciones políticas, sino hacer agujeros en el muro. Las cosas que me han sido prohibidas deben ser permitidas después de mi; las puertas que han sido cerradas con doble vuelta deben ser abiertas; tengo que resolver el problema de la libertad y de la tiranía a través de medidas

prácticas; quiere decir que mi actividad debe dejar rastros, ejemplos de libertad...Hay que consumir el hecho (Grotowski, 1992-1993 : 69).

Es a través de una lluvia de palabras que hoy en día aprendemos el mundo. Nos aconstumbramos a darles una fuerza fundamental, condicionados por pensamientos que pocas veces alcanzan una experiencia corporal más amplia que la emisión vocal. Quien quiera que hable de justicia estaría, entonces, *invocando* verbalmente a la justicia, y desde el punto de vista de Grotowski, tendría que encontrar si su relato, si su composición de palabras *es* justa, si es un *acto* de justicia, si consuma la justicia como hecho en tanto que hablar es un acto y la dimensión de acto de la palabra es recuperable. La consumación es una resolución, un cumplimiento, una actualización del virtual "justicia".

De nuevo, insisto en sobrepasar la delimitación disciplinaria y en defender la concepción de lo abierto que puede ser el acto del actor en los alcances de una apreciación teatral de la vida: la vida como una composición escénica y el acto del actor como un hecho que se tiene que entrenar y actualizar, capitular, consumir, y que debe ser efectivo y competente para abandonar la esfera del pronóstico o la denuncia y actualizar un hecho. Hacia allá vamos con la crisis de la representación en el teatro. *Que las personas sean lo que son, que los actos sean lo que son, sin querer ser nada más.* Nos dice Grotowski-Chevallier. *La creación de espacios experimentales de búsqueda, de estudio, de creación, de hallazgos de nuevos tipos de solidaridad, de nuevas formas de ser en los grupos, nuevos territorios existenciales a inventar.* Nos dice Grotowski-Pavlovsky. Como se puede ver, el teatro aquí es un territorio para establecer un compromiso ético-político, con consecuencias estético-escénicas; donde *actor* es cualquiera que se critica al mismo tiempo que hace, y *escena* es cualquier sitio susceptible a la mirada y a la intervención humana.



## Conclusiones

Hoy en día circulan imágenes de la puesta en escena completa de *El príncipe constante* de Grotowski. Sus imágenes han logrado atravesar el tiempo a través de un video que recientemente fue subido a You Tube por Escenología. En 2012 nosotros pudimos acceder a esas imágenes gracias una copia en DVD que nos proporcionó Rodolfo Obregón. Grotowski mismo narra cómo es que ese video, que es la mayor inspiración de muchos que se declaran *grotowskianos*, es un montaje en el sentido más simple de la palabra. El video y de audio fueron tomados de funciones con muchos años de diferencia y montados posteriormente en un estudio para hacerlos coincidir. Grotowski narra esa anécdota para hacer hincapié en su fe en el rigor que caracterizó su primera etapa, para contrariar a los que llegaron a suponer que lo que hacían sus actores estaba improvisado, las partituras vocales y físicas de Ciéslak, aún en los monólogos, coincidieron a la perfección.

A mí me interesa más subrayar otro detalle de la anécdota: Grotowski menciona que el video fue tomado en contra de su voluntad, a escondidas, por un ser anónimo. Este detalle es importante, pues representa en gran medida las diferentes posturas que despiertan la obsesión de Grotowski con el acto presente que el teatro puede llegar a ser.

En la penosa situación contemporánea es inconcebible no pensar en una obra a partir de las imágenes que de ella se pueden captar en video o fotografía, principalmente con el objetivo de hacerle publicidad, o registrarla en convocatorias de fuentes de financiamiento o de festivales. Todo el sistema de valores al respecto del teatro, desde Grotowski hasta ahora se ha volteado. La obra, primero, se reproduce e irriga en la esfera digital en su imagen publicitaria, luego existe.

En México en 2012, se menciona a Grotowski como se menciona a Kantor, o a Brecht. Se menciona a Grotowski para intervenir la trayectoria de los que se involucran en el teatro como un entretenimiento, como un exceso de vanidad propia. Los que se descubren aludidos cambian de actitud o se salen del teatro, Grotowski aquí funciona como una roca, una imagen que discrimina.

Grotowski denuncia que en los setentas en Estados Unidos, todos los Drama Departments aseguraban estar consumando el objetivo de Stanislavsky, formar al actor-artista, sin embargo, determinaban que la duración de los ciclos escolares sería de dos años y el promedio de preparación de una obra, de cuatro meses. Stanislavski nunca habría aceptado algo así. Él, que ensayaba hasta dos años una puesta en escena y que mantuvo su laboratorio de formación actoral permanentemente, con la idea de que la formación del actor nunca termina.

En la posición de formador es común mencionar el nombre y el ejemplo de Stanislavski o Grotowski para hacer sentir culpables a los estudiantes por su inconstancia, aún cuando es posible que sepan que tales ideales nunca podrían cumplirse a menos que un individuo, o un grupo, comenzara a hacer experimentos con su tiempo y sus formas de producción. La inconstancia no es una característica específica de los jóvenes estudiantes de teatro, es una condición económica y técnica de la mayor parte de los trabajadores del Teatro que han extraviado el sentido de su trabajo, asumiendo todas las condiciones de producción como una realidad que no se puede transformar, el entorno del Teatro de Arte como el único que puede responder a sus expectativas, y el acto del actor, como el que solo sucede en los escenarios en el momento del espectáculo de la representación teatral. La inconstancia es la consecuencia de vivir en la precariedad y aún así continuar ensoñando con producir un efecto teatral que otros individuos en otras circunstancias han podido efectuar, como si la respuesta ética solo pudiera resonar en las poéticas teatrales y no en los espacios y tiempos concretos en los que el juego teatral se lleva a cabo, día a día, cuerpo por cuerpo.

En *El príncipe inconstante* entendemos a qué se refieren Barba y Brook cuando dicen que Grotowski no puede reaparecer en alguien más, Grotowski es irrepetible. No se refieren a su capacidad artística, se refieren a la realidad concreta y objetiva de que nadie puede ser intercambiado por nadie, y a nadie se le puede poner el ejemplo de nadie, o esperar que cumpla con los objetivos de alguien más. El acto del actor debe ser competente, llenar una carencia objetivada en el espacio social, hacer trabajar al teatro. En el sentido de la intensidad del cuerpo trabajando, un cuerpo solo puede ser comparado consigo mismo y solo en términos de competencia fáctica, y solamente después de desarrollar la capacidad de mirada necesaria para entender que el juego

en el teatro contemporáneo tiene casi todos los caminos tapiados, principalmente, por el afán privatizador del Teatro de Arte en su eterna complicidad con el espectáculo y el Estado.

Todo lo que Grotowski dijo e hizo en vida con el objetivo de descubrir un camino como propio no es muy mencionado, ese tipo de constancia es conjurada en la medida en que no se ajusta (no podría ajustarse) con la dinámica de calificación y descalificación que se produce en las escuelas, y que sostiene la distribución de los medios de producción según las convocatorias nacionales y estatales. La constancia como una crisis corporal y ética del sujeto en acto consumado ante los otros como testigos, es llamada inconstancia por nosotros.

Nuestra reflexión sobre Grotowski no termina con su rigurosa actualización del modelo stanislavskiano, sino, sobre todo, en la reidentificación de objetivos para el actor en la práctica teatral. Reconocemos al *teatro como representación* como aquel sistema iniciado con la Gran Reforma, el gran hallazgo que comenzó con Antoine y que se extendió hasta encontrar su manifestación unánimemente aplaudida en el trabajo de Grotowski mismo; el Teatro que se introdujo en México en el periodo de institucionalización de la educación y las artes, el que tuvo su gran apogeo en los años sesentas y setentas, y el que hoy en día, en tiempos post FONCA, se encuentra en plena crisis<sup>46</sup>. Ubicamos al otro extremo un teatro de no representación, que tuvo sus ensayos cuando el cine absorbió la producción de espectáculos y la narración de historias de emocionalidad enajenante.

Cuando Grotowski habla de que el teatro sucede *en el cuerpo* del que realiza el acto y no en la percepción de algún espectador, afirma que la frase stanislavskiana *el trabajo del actor es, principalmente, sobre sí mismo* ha desbordado al Teatro y se ha irrigado en todos los campos en los que está en juego la representación social y el diálogo del individuo con las instituciones. El Teatro pierde su lugar como un fin sublime y toma la forma de una herramienta de intervención de uno mismo con la realidad, un territorio de prueba y ensayo de éticas y maneras de responder.

---

<sup>46</sup> Rodolfo Obregón nos comentó en una declaración: *a mí me tocó ver el desmoronamiento de Teatro Universitario*.

El punto de partida de las más recientes reflexiones de nuestro colectivo comienza con la desconfianza en el entorno espectacular y en la consagración artística que prima en el Teatro de Arte occidental, fundamento de la sobrevivencia del circuito artístico mexicano descrito por Tomás Ejea. Esa desconfianza es solo el principio de un camino que quiere llegar a una recolocación completa del cuerpo en el juego teatral de la multiplicación de las esferas que pueden reconocerse como escénicas, o escenarios. En la medida en que el Teatro de Arte es un umbral del cual se parte y al cual se regresa constantemente, podemos decir que nos mantendremos en el límite como una constante. Así proyectamos relacionarnos con él.

Los espectadores del arte como vehículo, no eran “espectadores” por que la estructura preformativa -acción- no los apuntaba como objetivo...Cuando un grupo teatral nos visitaba o si nuestra gente visitaba un grupo del joven teatro, unos y otros observaban recíprocamente su trabajo...Estas confrontaciones, no fueron organizadas por intermedio de la prensa o por solicitud escrita. Los encuentros estuvieron protegidos de toda forma de publicidad...es verdaderamente importante que no se haya tratado de grupos llegados por medio de un anuncio...sino únicamente a los que hallamos por nuestros propios medios...es por este camino informal y discreto que nos fue posible también hallar los pequeños grupos pobres, sin ninguna publicidad, pero que verdaderamente buscan comprender qué funciona y qué no funciona en su trabajo...Esto es solo un ejemplo de cómo *El arte como vehículo* muy aislado puede tener una relación viva en el campo del teatro, a través de la sola presencia de los colegas profesionales. Nunca buscamos cambiar los objetivos de otros. Esto no sería correcto, porque sus esfuerzos están relacionados de cierta manera con otra categoría de significados, de circunstancias de trabajo, de noción de arte (Grotowski, 1992-1993 : 14).

Después del proceso creativo que implicó la puesta en escena *El príncipe inconstante. Drama nacional en construcción*, abierto y fragmentario, aún más de lo que quiere hacer evidente lo disperso y abierto del enfoque de esta tesina; reconocemos que el conocimiento y la acción corrieron juntos, desde nuestras primeras nociones en las aulas del Colegio de Teatro, hasta la rigurosa actualización de términos y conceptos usados en un principio como intuición y convertidos en acto por medio de la identificación de una escena de acción.

El problema es grande. Por ahora, de cara a los posibles lectores de este escrito, en su mayoría maestros y estudiantes de teatro, nos contentamos con distinguir ciertas características del trabajo de Jerzy Grotowski, que vuelven sensible e intensa la relación del camino personal y el camino profesional en el teatro. La multiplicación de las posibilidades del sujeto de la actuación y los lugares de la escena.

La resistencia a la representación de Grotowski, procede de un profundo conocimiento, no epidérmico, sino crítico hasta la transgresión, de aquello que circula como estilo en los teatros de México (la narraturgia, el teatro posdramático) , no en su versión espectacular, sino el momento del acto en el que ética y estética van juntas. Producción de realidad, estética del sí mismo en respuesta a los demás, toma de posición.

Es un desapego hiriente el que se produce en el artista que se forma en el entorno egocéntrico, antropocéntrico y logocéntrico del Teatro de Arte, y al que en el exceso de ello, se le exige desconfiar de todos sus valores. Desconfiar del valor del arte moderno, el valor de los principios modernos del Teatro, desmontar la modernización del teatro en México, mirar la institucionalización del arte con distancia y re-pensar qué tipo de instituciones produjo esta institucionalización, con qué objetivos, qué individuos la gestaron, qué teatro produjeron estos individuos, qué mirada activa este teatro en el espectador, en el actor y en el actor-espectador. Las anteriores son algunas de las preguntas que nos interesan a partir de ahora.

Grotowski, Ciésłak, el príncipe Fernando de Portugal, personaje de la obra de Calderón y Slowacki, representan un tipo de constancia que critica el sentido del funcionamiento, el servicio y la operatividad en términos generales, y finalmente, del trabajo y del profesionalismo en el Teatro de Arte en términos particulares.

Grotowski dice al respecto del personaje de Calderón-Slowacki: resiste porque no quiere ser como se supone que sea, resiste en lo que cree aunque pierda la vida. ¿Que tan dócil eres ante tu destino? ¿Qué valor le vas a dar a tu propio proceso?

En este punto aparece la principal crítica al profesionalismo entendida en ambos casos como una ilusión que produce lo peor del diletantismo y del programatismo, y se une a la anterior prostitución del actor, cuando éste actúa para el reconocimiento y la admiración del público, el que actúa porque es su profesión, el que actúa para defender la pertinencia de una técnica y una tradición.

No se puede esconder detrás del profesionalismo el olvido de la importancia del acto. Tampoco se puede entregar al que mira, aunque sea un profesional, el sentido de nuestros actos. Se necesitan muchos ensayos de cien páginas para poder volver a decidir desde qué lugar se le va a hacer una indicación a un actor, o a un escenógrafo. Después de hacer esto, con la disciplina que implica la precariedad del medio, creo que entonces ganaremos nuestro lugar dentro y fuera del Teatro de Arte.

Ganarse el boleto fuera del Teatro es una frase pretenciosa, pero así somos casi todos. No lo digo con orgullo, lo digo con vergüenza, cada quien es un mundo, pero esta tesina fue escrita como testimonio de las maneras por medio de las cuales las peores características del hombre dan con la piedra de toque del tamaño del desafío que se propone en su práctica.

Todas las aspiraciones que *El príncipe inconstante* tuvo por encantamiento, por exceso, por egolatría, por innovación; que se identificaron generacionalmente con el toque de *lo real*, las intensidades límite, las transgresiones disciplinares y la crítica a la educación teatral historicista, ahora son posibles, pero solo después de haber puesto en crisis la propia capacidad de hacer al mismo tiempo que mirar, y entender la enorme complejidad de la escena teatral mexicana, en la cual nos movemos y a la cual respondemos. A final de cuentas, ahora lo tenemos claro, ese fue el acto.

Para terminar regreso a Grotowski. Al final de su proceso habla de cultura activa, habla de presencia, habla de los detalles, de los pedazos de composición. Todo ello, testimonio de la relación del actor con la vida. Caigamos en el exceso de llamarlo *la recuperación del sentido clásico de la palabra trabajo*: la movilización de la energía real. Más real que *lo real* de la puesta en escena documental o la muestra de fluidos

corporales en escena, sería la actualización efectiva de los virtuales políticos y poéticos que nos hacen desvelarnos de insatisfacción, sentirnos extraviados en las marchas anti-gobierno, sentirnos engañados cuando una institución pública paga poco, porque al respecto de estrategias demagógicas, está acostumbrada a usar otras más efectivas y el teatro ya no sirve tanto para eso.

Nada más real que el cuerpo en acción movilizándolo energía, dejándose llevar por otredades dialogantes, atemporales, que ponen en crisis la estabilidad de su identidad y de su cuerpo. Si al final de cuentas a esto se le llama Teatro y creación de personaje, después de este camino, será lo de menos.

## Bibliografía

- Bajtín, Mijail, M. (1997). *Hacia una filosofía del acto ético. De lo borradores y otros escritos*. Traducción de Tatiana Bubnova. España: Anthropos.
- Barba, Eugenio. (2008). *La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia*. México: Escenología.
- Brook, Peter. (1992-1993) "Grotowski, El arte como vehículo", pp. 76. *Máscara*. México: Escenología.
- Chevallier, Jean-Frédéric, coord.  
 \_\_\_\_\_(2004). *Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*. México: UNAM, Escenología, Proyecto 3.
- \_\_\_\_\_(2006). *Teatro del presentar y resistencia al neoliberalismo*. México: Líneas de fuga, revista de La Casa Refugio Citlaltépetl.
- Debord, Guy. (2010). *La sociedad del espectáculo*. Traducción de José Luis Pardo. España: Pre-textos.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y Clínica*. España. Anagrama. 1996. 212 p.
- De Marinis, Marco. (1992-1993) "Teatro rico y teatro pobre", pp. 91. En *Máscara*. México: Escenología.
- Didi-Huberman, Georges. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Traducción de Mariana Miracle. España: Paidós, Biblioteca del presente.
- Diéguez Caballero, Ileana, comp. (2009). *Des/Tejiendo escenas. Desmontajes: proceso de investigación y creación*. México: UIA-CITRU-INBA-CNA.
- Dubatti, Jorge. (2007) *Filosofía del teatro 1. Convivio, experiencia, subjetividad*. Argentina: Atuel Textos Básicos.
- Duvignaud, Jean.(1966). *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. Traducción Luis Araña. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ejea, Tomás. (2011). *Poder y creación artística en México. Un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)*. México: UAM.
- Féral, Josette. (2004). *Teatro, teoría y práctica más allá de las fronteras*. Traducción de Armida María Córdoba. Buenos Aires: Galerna, colección Teatrológica.
- Grotowski, Jerzy.  
 \_\_\_\_\_(2006) *Hacia un teatro pobre*. Traducción de Margo Glantz. México.: Siglo XXI Editores.  
 \_\_\_\_\_(1992-1993a)."Respuesta a Stanislavski". En *Máscara*. México: Escenología.



\_\_\_\_\_ (1992-1993b). "Tú eres hijo de alguien". En *Máscara*. México: Escenología.

\_\_\_\_\_ (1992-1993c). "De la compañía teatral al arte como vehículo". En *Máscara*. México: Escenología.

Hauser, Arnold. (2013). *Historia social de la literatura y el arte*. Trad. A Tovar y F.P. Varas Reyes. España: Random House Mondadori. Col DEBOLSILLO.

Lehmann, Hans-Thies. (2013). *Teatro Posdramático*. Traducción de Diana González. México: Paso de Gato-CENDEAC. Colección Ad Literam.

Kumiega, Jennifer. "El final del Teatr Laboratorium", pp. 115. En *Máscara*. México: Escenología.

Nietzsche, Friedrich. (1997) *El nacimiento de la tragedia*. Traducido por Eduardo Knorr y Fermín Navascues. Madrid: Edaf.

Martínez, Alegría. (2007). *Memorias : Juan José Gurrola : conversaciones con Alegría Martínez*. México : El Milagro : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones.

Olguín, David, coord. (2012) *Un siglo de teatro en México*. México: FCE y CONACULTA. Biblioteca mexicana.

Osinski, Zbigniew. (1992-1993). "Grotowski traza los caminos: del Drama objetivo (de 1983-1985) a las Artes rituales (desde 1985)", pp. 97. En *Máscara*. México: Escenología.

Pavlovsky, Eduardo.

\_\_\_\_\_ (2001). *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*. Argentina: Atuel. Colección Historia y Teoría del Teatro.

\_\_\_\_\_ (1997). *Teatro Completo 1*. Argentina: Atuel. Colección Los Argentinos.

\_\_\_\_\_ (1999). *Micropolítica de la resistencia*. Argentina: Eudeba.

Sánchez, José Antonio.

\_\_\_\_\_ (2008). *El teatro en el campo expandido*. Barcelona: MACBA, Quaderns Portàtils.

\_\_\_\_\_ (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: Paso de Gato, Serie Teoría y Técnica.

Sauvagnargues, Anne. (2006). *Deleuze. Del animal al arte*. Traducción Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu.

Schechner Richard. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Traducción: M Ana Diz. Buenos Aires: Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires.

Seligson, Esther. (1989). *El Teatro, festín efímero*. México: Dirección de Difusión Cultural UAM. Colección de Cultura Universitaria 52. Serie Ensayo.

Stanislavski, Constantin.

\_\_\_\_\_ (1994). *Ética y disciplina. Método de acciones físicas*. Traducción Margherita Pavia, Ricardo Rodríguez. México: Escenología.

\_\_\_\_\_ (2005). *La construcción del personaje*. Traducción Bernardo Fernández. España: Alianza editorial. Cine y comunicación.

\_\_\_\_\_ (1953). *Un actor se prepara*. Traducción Dagoberto Cervantes. México: Diana.