

Hacia una Contribución afirmativa de la categoría nuda Vida a partir de la sacralidad y pobreza en el pensamiento de Jerzy Grotowski

Benjamín Ortega.

Resumen

Esta es la principal característica de la política moderna: producir simples cuerpos vivientes. Lo que la filosofía política contemporánea ha denominado como nuda vida. Un concepto filosófico político que tiene una connotación negativa, ya que es el reflejo de la realidad social. ¿Es posible revertir esta situación extrema? Sí, a través del arte. Es con el arte que la condición de nuda vida persistirá y sólo se invertirá su imagen para exhibir su connotación positiva. Por lo tanto, el cuerpo y la psique se despojarán de toda su alienación. ¿Cómo puede ser posible esto? Jerzy Grotowski realizó una radical interpretación del teatro que consiguió a través de tensiones espirituales y físicas en los actores, fulgor interno que sólo es posible alcanzar con el teatro pobre que genera una nuda vida estética entregada al sentido más prístino del arte. Por lo tanto, esta debe ser la principal actividad contra la bipolarización de la vida: recuperar nuestro fulgor interno del cual hemos sido despojados.

Palabras claves: Nuda vida, tensión espiritual, teatro pobre, sacrificio, proto-estética

Abstract

The main characteristic of modern politics is to produce simple living bodies. Contemporary political philosophy has called this phenomenon bare life. Bare life generally has a negative connotation. Yet, is it possible to reverse this reality? Yes, it is, through art. It is with art that the condition of bare life persists and also reverses/inverts its image to highlight its positive connotations. Jerzy Grotowski offers us a radical interpretation of theatre through the notion of spiritual and physical tensions in actors. It is through theatre that we recreate the aesthetics of a bare life. Against modernity or postmodernity's tendencies towards the biopoliticization of life, humans must regain the inner glows we have been stripped of. Art, theatre, and aesthetics are the mediums through which we might resist a bare life.

Key words: Bare life, spiritual tension, poor theatre, sacrifice, proto-aesthetics

SUMARIO. I. Introducción: Kósmos-gonía y Theos-agón. II. Brevisima arqueología del Teatro: Primera tensión espiritual: Proto-estética y espíritu abstracto. III. La epopeya: Segunda tensión espiritual. IV. La sacralidad: Tercera tensión espiritual. V. Teatro pobre: Tensión espiritual, corporal y social. Homo sacer y nuda vida en Jerzy Grotowski. VI. Conclusiones: Acta est fabula. VII. Bibliografía.

I. Introducción: *Kósmos-gonía* y *Theos-agón*

En un principio, toda prístina interpretación de la creación humana y de la vida fue teogónica y cósmica. Expresiones de vida, muerte y anhelo por ascender a la perfección por medio de la imitación divina, que igualmente desencadenaron

apasionados pugnas de sedición, traición, seducción, masacre, sacrificio, confabulación, incesto, celos, ira, amor y justicia. Teogonías donde dioses se enfrentaban tanto a sus semejantes, como a héroes y ordinarios seres humanos, celosos uno del otro. Generalmente, así fueron las teogonías de lo primordial, orgiásticas. Entonces, podríamos presumir que toda cosmogonía y teogonía son una teo-*agonía*. Ya que agonía (ἄγωνα), en su primigenia acepción griega, significó combate, lucha, personalizado por el agonista (ἄγωνιστής principal actor de las épicas, del teatro y de toda vocación estética. Asimismo, es agonista aquella persona que lucha contra su padecimiento físico o psicológico en los instantes últimos o extremos de su vida y se aferra a ella combatiendo a la muerte inexpugnable, por amor o por dignidad. En el ámbito de la dramaturgia, el actor es uno de ellos, y esto lo explicaremos más adelante.

Desde siempre, el ser humano ha sido de esa manera, combativo, agonizante y continúa así su primigenio nacimiento hasta el día de hoy, pero despojado del atributo divino. Ya que es una nostalgia errante, obligado a reconocerse en una pedestre simulación como lo es la política, carente de lo sublime. Algunas maneras de registrar y constatar los primitivos sucesos, fueron a través de la clarividencia poética. Todo era inscrito en tablillas de arcilla, labrado en piedra o pintado sobre enormes muros para cantarse en bellos poemas de la creación. ¿Fue la poesía el primer lenguaje revelador de lo cosmogónico y filosófico o lo fue la pintura rupestre? Qué importa, lo que debe interesarnos es preguntarse por el acontecer y el ser. Por eso, las preguntas por el ser fueron posteriores, porque primero fue el acontecer. No obstante, preguntarse por el ser es indagar por el origen, afirmaba Heidegger. Ocurrió en los sacrificios, ritos, ceremonias donde comenzó a *representarse* lo que estaba registrado en los poemas de la creación. He aquí los elementos pre-formativos del arte en general y en particular del teatro. **¿Cómo fue concretándose y expresándose teatralmente el espíritu abstracto?**

Sucintamente, la reflexión estrá dividida en tensiones espirituales que, desde la perspectiva del Teatro Pobre propuesto por Jerzy Grotowski, es un estado de gracia, de donación, de sacrificio y que, *desnudo*, el *actor pobre* alcanza al chocar *en* (no contra) su espíritu y carne para llegar a las profundidades psíquicas que este actor requiere, sin que altere su esencia, por eso es una acción sagrada, de acuerdo a Grotowski. Dichas significaciones se explicarán dentro del teatro y el teatro pobre de Grotowski. Finalmente, a partir de este convivio transdisciplinario, entre filosofía política y dramaturgia, un *parlamento* entre Giorgio Agamben y Jerzy Grotowski, dilucidaré que es posible dilucidar una forma de nuda vida afirmativa, la cual esta se encuentra en la vocación estética del artista, en particular, en el actor pobre.

II. Brevísimas arqueología del Teatro: Primera tensión espiritual: *Proto-estética y espíritu abstracto*

Al día de hoy, nadie se atrevería a afirmar que la protohistoria del teatro se originó en Grecia, es similar a plantear que también ahí surgió la actividad filosófica, lo demás serían sinsentidos absolutamente risibles. Basta decir que fue en Grecia donde floreció el teatro. De esta manera, ninguna cultura posee el privilegio de lo teatral, porque es una expresión de la humanidad y como tal, las teatralidades han existido en todas las civilizaciones.

Entonces, la pregunta que tendría *sentido*, por aludir a Heidegger, sería a partir del ser y el origen. Es decir, cómo se *originó* la teatralidad para consolidarse en lo que hoy conocemos como teatro y cuáles fueron sus *fundamentos* para concretarse, y evitar así, la pertinaz cuestión por el *tópos*. Lo cual nos conduciría y desviaría del original planteamiento de esta principal reflexión. Delimitado lo anterior, circundemos los elementos protohistóricos del espíritu abstracto del teatro que se imbrican con las tensiones espirituales de los actores pobres de Grotowski.

Primero, comentaré y variaré el planteamiento de espíritu abstracto propuesto por Juan-Eduardo Cirlot para orientar algunos de sus elementos que denomino proto-estéticos hacia el teatro: “El espíritu abstracto (...) hizo acto de presencia ya en las primeras obras artísticas [inspirado en el animismo] del paleolítico superior, fue entonces dominado, en general, por una figuración de finalidad magicorreligiosa y de extraordinarios valores plásticos [y teatrales]” (Cirlot, 1970:12). Ciertamente, pues el origen de toda actividad protoestética pictórica y teatral, fue por motivos de seducción, duelo y supervivencia. Es decir, para el hombre prehistórico o el artista paleolítico, como Cirlot le nombra, sus pinturas en lo alto de las cuevas son testimonio de expresión animista, duelo o idolatría y también de cacería, algunas de ellas, se han interpretado como un cebo para atrapar a sus presas. Es indispensable aclarar que no hay alguna intención estética en la creación de dichas pinturas, como actualmente hoy lo comprendemos. Asimismo, el cazador que se ataviaba, pintaba, gemía y movía lo más afín al animal a apresar, por ejemplo un bisonte, inauguró la más prístina *representación* de la teatralidad, comenzaban los indicios de una protoestética del teatro. El “brujo” de la caverna de Trois Frères (Ariège, Francia) quien antecedió al sacerdote y al lenguaje religioso, disfrazado con la piel y astas de ciervo, es otro excepcional ejemplo de los orígenes de la pintura, el teatro y la escultura que, por ahora no reflexionaremos. Supervivencia, seducción y duelo, ligados al animismo, fundaron al espíritu abstracto protoestético.

III. La epopeya: Segunda tensión espiritual

La Humanidad consolidaba su espíritu abstracto y lo registraba en epopeyas, mitos y ritos que posteriormente se representaron y difundieron. Las actividades artísticas que fueron integrándose a lo que actualmente conocemos como teatro fueron: danza, música, mímica, poesía y canto, entre otras. La actuación del mito y de lo mágicorreligioso, reforzaron y enaltecieron la tradición de la oralidad y lo escritural. Empecemos breves por la India. “La India atribuye a Brahma la paternidad del teatro. ‘Cediendo a las instancias de los dioses -refiere Sylvain Lévi-, el creador del mundo añadió a los cuatro vedas de la religión brahmánica un quinto veda consagrado al teatro, que recibió el nombre de *Natya-Veda* (...) y resumió [su] substancia en una especie de enciclopedia en verso, el *Natya-Sastra*” (Baty y Chavance, 1955: 14). Tanto el tantrismo, el sivaísmo y el krishnaísmo integraron la danza, el canto y la mímica para representar sus epopeyas. Fue el krishnaísmo que más desarrolló sus teatralidades (vide Baty y Chavance, 1955: 15). Del Japón sólo destacaremos el mito en el cual Amaterasu, diosa de la luz y fundadora del imperio nipón y quien fuera venerada por lo sintoístas, al tener discrepancias con su hermano Susano, decide encerrarse en una cueva, causando las tinieblas en el mundo. Afligidas las divinidades, confabularon una artimaña frente al escondite de Amaterasu, la cual consistía en una bella fiesta de danza, música y cantos. Cautivada por el espectáculo, la diosa emergió y la luz fue devuelta al mundo. Otra mítica teatralidad, fue la dramatización de la leyenda de Osiris, representada por sacerdotes, que consistía en su nacimiento, entierro y resurrección. Mímica, poesía, danza, coros y hasta un libreto estructuraba tal dramatización. Ejemplo de esto fue el drama fúnebre de Horus. “Ya no aparece recitador alguno al lado de los actores; ahora estos dicen su papel mientras lo representan (...) divididos por episodios, separados por danzas y declamaciones líricas. Mil años antes de Esquilo, el teatro egipcio alcanza la cúspide misma de la tragedia esquiliana” (Baty y Chavance, 1955: 20).

Por ende, se vislumbra y arraiga el sentido litúrgico del teatro: representar y celebrar a las divinidades. “El teatro, nacido para la gloria de los dioses, creció para regocijo de los hombres” (Baty y Chavance, 1955: 23).

IV. La sacralidad: Tercera tensión espiritual

No se podrá discutir aquí la influencia sagrada y religiosa del teatro por consideraciones de espacio y objetivo de la reflexión, ya que sólo se trata de

ejemplificar por razones de comparación. Por otra parte, como bien dice Jean Duvignaud: “Resulta ocioso especular sobre los *orígenes* del drama litúrgico y, más generalmente, atribuir al teatro un nacimiento “fundamentalmente” religioso o místico” (Duvignaud, 1966: 67).

Ahora bien, el otro prístino antecedente del teatro fue su esencia sacrificial. Correspondió, en todas las civilizaciones antiguas, al sacerdote, la dirección, la enseñanza y la representación de las historias divinas, y por supuesto, el sacrificio. Conforme a Baty y Chavance, el sacerdote fue el primer actor, cierto, pero en toda dramatización de lo divino hay también una víctima y espectadores. Entonces los actores *esenciales* y principales de la dramatización de lo primigenio, fueron la víctima y el sacerdote.

Sacrificar no es matar, sino abandonar y dar, aseveró George Bataille. Eso es una inapelable proposición. Mas, como Wittgenstein aseverara lacónico y me permitiré ‘sacrificarlo’: “El sujeto no pertenece al mundo, sino que es un límite del mundo. ¿Dónde en el mundo puede observarse un sujeto metafísico?” (Wittgenstein, 1984: 165). Realizando un tropo a la sentencia del filósofo vienés, presumiré que esos sujetos metafísicos al no pertenecer a este mundo a pesar que de ahí fueron obtenidos, son el sacerdote y la víctima, ésta última sintetiza la ligadura con el Mundo, el Universo, lo Uno.

La víctima, cosa sagrada, al no pertenecer a este mundo y estar despojada de todo atributo ético, político y jurídico, es *nuda vida*, en una acepción neutra sin adjetivaciones, es, elemental vida orgánica, carne para sacrificio, *donación*, y por lo tanto, no se comete homicidio alguno, ya que no es un acto punible al estar dentro de lo litúrgico. *No es una persona*, es un utensilio que se *consagra* a la fiesta religiosa, muta de ser humano a ser cosa sagrada. ¿Cómo es posible esta traslación? Antes, es indispensable una aclaración: explicaré la propiedad afirmativa de nuda vida en relación con la actividad estética del artista, en especial, la del actor de teatro pobre grotowskiano. Asimismo, haré una comparación con la aguda propuesta que ha realizado Giorgio Agamben para destacar con mayor claridad las diferencias entre cada disertación y exhibir las cualidades negativas desde la filosofía política y sus cualidades afirmativas a partir de una interpretación estética como lo es el teatro.

Luego entonces, como sostiene George Bataille: “Sacrificar no es matar, sino abandonar y dar. La ejecución no es más que una exposición de un sentido profundo” (Bataille, 1998: 52). No es un asesinato, es una acción sagrada y también restitución de un equilibrio perdido y la víctima se oferta para

recuperarlo. Y aunque explícitamente sea una occisión¹, todo el proceso es hierático desde un sentido profundo. Es abandono en el sentido de ceder, obedecer y ofrendarse, acto de fidelidad, característica en algunos sacrificios humanos. El *sacrificium*, es decir, *sacrum facere*, la cosa que el vicario hará sagrada, *sacer*, un *sacer esse*, al ser iniciado, pues la víctima encarnizará la principal hierofanía (manifestación sagrada de la divinidad) de todo el sacrificio. Literalmente, esto es una metonimia, de *facticus* (no *ser* natural y hecho por arte) a *homo sacer*. Y en lo vivencial, es ya una transfiguración, pues al estar y ser dispuesto, desnudo al destino de la sacralidad, se sublimará en *nuda vida* a través de la iniciación del sacerdote que lo consagra, hacer sagrado (*consācrare*). De aquí que su auténtica *esencia*, de *homo sacer* prevalece y no su fáctica y vulgar existencia (*facticus*). Así, la víctima concluye una parte de la festividad que representa. Introduce la historicidad en su vida dándose todo, consagrándose. Al desparramar su sangre y carnes, que nunca fueron suyas, concluye su representación y fuertemente concentra la hierofanía, el diálogo con sus dioses y cierra una jornada para prolongar otra con los espectadores.

La víctima, en el templo y antes de ser desollada, degollada, incinerada o decapitada, se encuentra ligada ante el mundo. Merleu-Ponty en su obra *Fenomenología de la percepción*, IV, ‘El otro y el mundo humano’, asegura lo siguiente, y aquí haremos otro tropo que situaremos en boca del *homo sacer*: “Estoy arrojado en una naturaleza, y la naturaleza no aparece únicamente fuera de mí, en los objetos sin historia, es visible en el centro de [mi] subjetividad” (Merleu-Ponty, 1985: 358). Mas esa subjetividad queda extralimitada por el arrobamiento o terror de la hipermetamorfosis en ceniza, humo o sangre que experimentará la víctima. Por ende, el sacrificio humano sustituye toda fenomenología de la percepción. Porque ya no hay mundo humano para el *homo sacer* y la subjetividad visible en el centro de su carne, no es más que hierofanía. De esta manera resulta extralimitada la fenomenología sustituida por la experiencia sacrificial. Y sólo el amor sacrificial, y su fidelidad de todo o nada, también lo puede explicar.

En suma, el sacrificio humano es el dolmen, el éxtasis mayormente culminado del espíritu abstracto, es proto-estética en la génesis de la humanidad y ligadura con el Universo.

V. Teatro pobre: Tensión espiritual, corporal y social. Homo sacer y nuda vida en Jerzy Grotowski

¹ Para una detallada definición al respecto de este término, véase Frazer, 1956, p. 661-667.

En algunos textos esenciales del dramaturgo polaco, en especial, *Hacia un teatro pobre*, se puede discernir que sus minuciosas aportaciones de lo que él concebía por teatro, actor, mito, rito y sacralidad, se podría vislumbrar una *forma de vida* muy particular en su trabajo, es decir: una *bíos théatron*. Pero, ¿qué es una forma de vida de acuerdo a Giorgio Agamben?:

“Una vida que no puede separarse de su forma es una vida que, en su modo de vivir, se juega el vivir mismo y a la que, en su vivir, le va sobre todo su modo de vivir. ¿Qué significa esta expresión? Define una vida, la vida humana en que los modos, actos y procesos singulares del vivir **no son nunca simplemente hechos**, sino siempre y sobre todo **posibilidad de vivir**, siempre y sobre todo potencia”.²

Igualmente, cuando afirmo *modo de vida*, me refiero a la concepción clásica que la filosofía política griega tenía del *bíos* y es por esta razón que construyo *bíos théatron*. Cómo es posible esto. Primero hay que delimitar y definir para comparar, es decir, cómo entendían los griegos antiguos la vida y cómo la conceptualizaban. Por lo que es imprescindible destacar la diferencia que ellos realizaban entre *bíos* y *zoé*. Hay tres formas de vida y en consecuencia tres palabras en griego para designarlas y delimitar su experiencia *en el vivir*. Iniciaremos con aquellas que Werner Jaeger ilustra en su obra *Paedeia*, las cuales distingue a partir de su forma particular del placer y la *eudemonía*.

“En griego existen varias palabras para expresar lo que nosotros llamamos ‘vida’: *aion* designa la vida como duración y tiempo de vida delimitado; *zoé* significa más bien el fenómeno natural de la vida, el hecho de estar vivo; *bíos* es la vida considerada como unidad de vida individual, a la que pone fin la muerte, y es también el sustento de vida; es, por tanto, la vida en cuanto se distingue cualitativamente de la de otros seres humanos”. Y precisa: “Este aspecto expresado en la palabra *bíos* es el mejor que cuadra al nuevo concepto de la vida como plasmación de un determinado *ethos*, de una conducta fija de vida del hombre” (Jaeger, 1980: 755).

De esta manera, la *bíos* es la vida cualitativa, el sentido o vocación que cada uno tiene como existencia superando lo orgánico, que corresponde a la *zoé*, “el simple hecho de vivir, común a todos los seres vivos (animales, hombres y dioses)” (Agamben, 2003: 9), es en este simple hecho de estar viviendo, donde se ubica la nuda vida. Así, una comprometida vocación estética en cualquiera de sus diferentes expresiones, cual *bíos aesthetikós*, como el caso del actor grotowskiano, podríamos señalar que se trata de una *bíos théatron*. Sólo un ser humano que existe y vive (*bíos*) y no un ser humano orgánico que pervive

² Véase: <http://www.vivilibros.com/excesos/inicio.htm>

inconscientemente (*zoé*) puede decir que el mundo es su representación. Es Schopenhauer quien asiste la reflexión que estamos exponiendo para otorgarle un mayor contenido contemporáneo a la definición de vida cualitativa a la *bíos*:

“El mundo es mi representación: ésta es la verdad válida para cada ser **que vive y conoce**, aunque tan sólo el hombre pueda llegar a ella en la **consciencia reflexiva y abstracta**, tal como lo hace al asumir la **reflexión filosófica**” (Schopenhauer, 2003: 85).

¿Sólo el ser que vive y conoce, de consciencia reflexiva y abstracta, tiene plenitud de vida al asumir la reflexión filosófica? Sí, pues a lo que Schopenhauer se refiere es al *bíos theoretikós* griego explicado por Aristóteles que a continuación explicaremos. Antes, expongamos otro planteamiento similar pero desde la sensibilidad poética de otro alemán, Novalis:

“¿Qué ser vivo, dotado de sentidos, no ama,
por encima de todas las maravillas del espacio que lo envuelve,
a la que todo lo alegra, la Luz
-con sus colores, sus rayos y sus ondas; su dulce omnipresencia-,
cuando ella es el alba que despunta?
Como el más profundo aliento de la vida
la respira el mundo gigantesco de los astros,
que flotan, en danza sin reposo, por sus mares azules,
la respira la piedra, centelleante y en eterno reposo,
la respira la planta, meditativa, sorbiendo la vida de la Tierra,
y el salvaje y ardiente animal multiforme,
(...)

Su sola presencia abre la maravilla de los imperios del mundo” (Novalis, 1982: 7).

Los planteamientos del filósofo y el poeta parecerían contradictorios pero no lo son en absoluto, al contrario, son complementarios. Puesto que lo primordial en la poesía de Novalis es resaltar la vivacidad de un ser vivo que vive para amar, dotado de sus sentidos cognoscentes y reflexivos para abrirse hacia la sola presencia de los imperios del mundo. Así, para Schopenhauer, un ser vive y conoce siempre y cuando asuma su reflexión filosófica, mientras que para Novalis, un ser dotado de sentidos, ama su mundo inspirado por su Amada. Coincidieron sin proponérselo, poesía y filosofía.

Puntualicemos el planteamiento aristotélico referente al *bíos* que estamos aplazando para ligarlo al pensamiento de Grotowski. “Aristóteles, en la *Ética Nicomáquea*, distingue la vida contemplativa del filósofo (*bíos theoretikós*) de la

vida del placer (*bíos apolautikós*) y de la vida política (*bíos politikós*), [no] habría podido utilizar nunca el término *zoé* (que significativamente carece de plural en griego) por el simple hecho de que no se trataba en modo alguno de la simple vida natural, sino de una vida cualificada, un modo de vida particular.” (Agamben, 2003: 9).

Lo anterior tuvo la finalidad de dejar en claro lo que es la *bíos* para relacionarla con lo que Grotowski propone respecto de la vida del actor y el teatro pobre. Dicho esto, pasemos a hablar del actor sagrado. ¿Cómo es la nuda vida en la acción teatral de Grotowski? ¿Qué es un actor sagrado? y, ¿De qué manera un actor se consagra al teatro?

Si la nuda vida desde la interpretación de la filosofía política y con la connotación negativa, es, *grosso modo*, aquella que se encuentra casi en su totalidad despojada de todo atributo jurídico, político y ético, enmarcada por el tropo que la filosofía política realiza en la sacralidad de la vida para ser matada sin cometer homicidio, excluida y abandonada a la peor de sus suertes. Es decir, transformada y denigrada en simple vida orgánica, como el torturado, la activista política, el joven en tratamiento en un centro de desintoxicación o simplemente, jóvenes masacrados en su propia casa, lo que en México se ha denominado, *juvenicidio*. Todos estos contemporáneos ejemplos de exterminio y que en más de alguna ocasión, fueron asesinados por complicidad de una institución política del gobierno con los sicarios. Mas esto es asunto para otro momento y espacio.

La nuda vida también se integra al estado de excepción por decisión de un poder soberano, incluso, democrático. Esto es un oxímoron bio-político, la integración-exclusión de la vida humana en sus dos aspectos, la *bíos* y la *zoé*, prevaleciendo esta última en la política. La *bíos* ya enajenada, es posteriormente integrada-denigrada como *zoé*, ya sea desde un estado de excepción como es usual, hasta en leyes raciales, higiénicas o de inmigración, y en circunstancias menos violentas, al desempleo y a la desesperación, en suma, a leyes biopolíticas. Otro ejemplo, en este caso, mexicano, son las jóvenes mujeres encarceladas por abortar clandestinamente por razones de pobreza, falta de educación sexual, descuido, violación sexual y satanizadas por el conservador estigma religioso, político y ético-social, cual modelos de conductas, son también ejemplos del paradigma biopolítico de la nuda vida. No obstante, aquí no entraré en detalles sociopolíticos, ya que no es el sentido de esta reflexión, sólo son ejemplificaciones en lo referente a la nuda vida desde su sentido negativo.

Ahora, interpretaré el sentido *afirmativo* de nuda vida en el teatro pobre de Jerzy Grotowski y empezaré por las tensiones físicas y espirituales del actor. Afirma Grotowski al respecto de la técnica actoral:

“No queremos enseñarle al actor un conjunto preestablecido de técnicas o proporcionarle fórmulas para que salga de apuros. El nuestro no intenta ser un método deductivo de técnicas coleccionadas: todo se concentra en un esfuerzo por lograr la ‘madurez’ del actor que se expresa a través de una **tensión elevada al extremo**, de una **desnudez total**, de una exposición absoluta de su propia intimidad. (...) El actor se **entrega totalmente**; es una técnica del ‘trance’ y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de ‘transiluminación’”. (Grotowski, 2008: 10).

Aquí, el dramaturgo polaco va a vislumbrarnos el sentido *afirmativo* de nuda vida: una entrega de desnudez total a través de una tensión elevada al extremo, sin que la persona deje de ser un actor, sin que peligre su *bíos*, en particular su *bíos aesthetikós*, pues, aunque consiga una total desnudez, jamás será una *zoé*. Respecto del peligro de la desintegración de las estructuras psíquicas a la que es sometido el actor en las tensiones directas a la *zoé* y la *bíos*, Eugenio Barba, en una entrevista a Grotowski en 1964 le pregunta: “¿No está el actor en peligro de trascender el límite de su higiene mental? No, siempre y cuando se entregue cien por ciento a su trabajo. Es sólo el trabajo que se hace a medias, superficialmente, el que se convierte en una cosa penosa psíquicamente y el que descuadra el equilibrio.” (Grotowski, 2008: 40). Es lo que correctamente Grotowski denomina caos biológico y se imbrica con la artificialidad del actor: “La sensibilidad está conectada siempre con ciertas contradicciones y discrepancias. La autopenetración indisciplinada no es liberación, es una especie de caos biológico”. (Grotowski, 2008: 33).

VI. Conclusiones: Acta est fabula

Por lo tanto, podemos aseverar que sólo a través de auténticas tensiones físicas, psíquicas y absoluta entrega a la actividad estética, los artistas todos, descubren y desarrollan su *bíos* en equilibrio con su vida orgánica, prolongando también su *aion* y todo entra en un balance perfecto. Bien sabemos que nos todos los artistas consiguen lo anterior y no por esto pierden su genialidad.

Si el actor, de acuerdo a Grotowski, posee una tensión elevada al extremo y de absoluta entrega a su teatralización, esto podría asimilarse al donarse u

ofrendarse en el sacrificio. Su representación del personaje parte de un todo, la obra de teatro, es, en ligadura con su cuerpo y psique, medios para esa entrega total rompiendo toda artificialidad que le obstaculice conseguirlo. “El impulso y la acción son concurrentes: el cuerpo se desvanece, se quema, y el espectador sólo contempla una serie de impulso visibles”. (Grotowski, 2008: 11). Es homo sacer porque en: “El proceso mismo, aunque depende en parte de la concentración, de la confianza, de la **actitud extrema y casi hasta de la desaparición del actor** en su profesión, no es voluntario”. (Grotowski, 2008: 11). *Casi* hasta de la desaparición del actor, esto es parte del sentido afirmativo que de nuda vida estamos descubriendo a partir de la reflexión que Grotowski hace del actor. Hasta este momento, se ha expuesto un proceso de liberación y desnudez total, expresadas en las tensiones teatrales que manifiestan una *nuda vida estética afirmativa* que se despoja de toda superficialidad que sublima su ser en la actividad estética, en particular, el teatro de las acciones físicas. De esta manera, definir qué es el teatro pobre para Jerzy Grotowski, nos acercará a comprender las razones de comparación entre nuda vida negativa y afirmativa, mediante la transdisciplinariedad entre filosofía política y teatro.

¿Por qué es pobre el teatro de Grotowski? Porque es manifiesto esplendor del espíritu abstracto. *Pues pobreza es fulgor muy grande desde dentro*, dijo Rilke en su bellissimo poemario ‘El Libro de la Pobreza y la Muerte’. Ejemplo de esta desnudez es “(...) la manifestación de la fuerza, dignidad y valor”, de los actores en *El príncipe constante*, de la que refiere Ludwik Flaszen (Grotowski, 2008: 75). Es pobre porque presenta lo más elemental del espíritu abstracto estético. Es pobre porque en su pobreza pergeña los instantes de impulsos visibles del actor al sacrificarse. Porque por muy ordinarias o primitivas que sean sus acciones físicas, acogen el **signo de la primitividad** (vide Bachelard, 1965: 292). Es pobre porque debe sobresalir la nuda vida y oficio del actor y la radicalidad de la pobreza de este teatro reside y vive en su transgresión:

“En esta lucha con la verdad íntima de cada uno, en este esfuerzo por desenmascarar el disfraz vital, el teatro, con su perceptividad carnal, siempre me ha parecido un lugar de provocación. Es capaz de desafiarse a sí mismo y a su público, violando estereotipos de visión, juicio y sentimiento sacando más porque es el reflejo del hálito, cuerpo e impulsos internos del organismo humano. Este desafío al tabú, esta transgresión, proporciona el choque que arranca la máscara y que nos permite **ofrecernos desnudos** [nuda vida afirmativa] a algo imposible de definir pero que contiene a la vez a Eros y a Carites”. (Grotowski, 2008: 16).

Así, es pobre también por sus carencias materiales, porque no están interesados en el vestuario, maquillaje, incluso iluminación, sino en lo elemental, en la

interiorización y búsqueda de “(...) la riqueza escondida en la naturaleza misma de la forma artística”. (Grotowski, 2008: 16). Ciertamente, emerge ese grande fulgor desde dentro, expresión de la actividad protoestética pictórica y teatral de la que ya hemos hablado, para ser una auténtica actividad estética sin desprenderse de sus elementos proto-estéticos.

Finalmente, los actores que Grotowski inició en las acciones físicas y psíquicas del teatro son primitivos, porque como bien aseveró Cirlot al buscar los orígenes proto-estéticos del espíritu abstracto, comprendieron el factor humano y espiritual de lejanas edades. (vide Cirlot, 1970:21). Además, desde el espíritu transdisciplinario, la dramaturgia de Jerzy Grotowsky es un *claro* soporte teórico y una contribución a la filosofía política para el perfeccionamiento de un concepto en gran debate como lo es la nuda vida en su sentido negativo. En suma, exponemos un esbozo de lo que es la nuda vida afirmativa desde la estética del teatro, del teatro pobre de tensiones físicas y espirituales. Porque así es el espíritu abstracto: *fulgor muy grande desde dentro* sin importar la pobreza.

acta est fabula

Benjamín Ortega

VI. Bibliografía.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, I, 1ª reimpresión, Pre-Textos, Valencia, 2003, 268 pp.

BACHELARD, Gaston. *Poética del espacio*, 1ª ed., FCE, México, 1965, 301 pp.

BATAILLE, George. *La teoría de la religión*, 2ª ed., Taurus, Madrid, 1999, 129 pp.

BATY, Gaston y CHAVANCE, René. *El arte teatral*, 2ª ed., FCE, México, 1955, 306 pp.

CIRLOT, Juan Eduardo. *El espíritu abstracto. Desde la prehistoria a la edad media*, 3ª ed., Labor, España, 1970, 165 pp.

DUVIGNAUD, Jean. *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, 1ª ed., FCE., México, 1966, 517 pp.

FRAZER, James George. *La rama dorada*, 3ª ed., FCE, México, 1956, 860 pp.

GRANERIS, José. *Las religiones al desnudo. Conflictos, misterios y respuestas acerca de la existencia de Dios*, 1ª ed. Redilibros, España, 2006, 415 pp.

GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*, 24ª ed., Siglo XXI, México, 2008, 233 pp.

JAEGER, Werner. *Paideia: los ideales de la cultura griega*, 5ª ed., FCE, México, 1980, 1151 pp.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*, 1ª ed., Planeta-De Agostini, México, 1985, 469 pp.

NOVALIS (Friedrich Leopold von Hardenberg). *Himnos a la noche*, 1ª ed., Orbis-RBA, España, 1982, 221 pp.

RILKE, Reiner Maria. *El libro de las horas*, 3ª ed., Lumen, España, 1977, 225 pp.

SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*, Vol. I, FCE y Círculo de Lectores, 1ª ed., España, 2003, 639 pp.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*, 6ª ed., Alianza, Madrid, 1984, 221 pp.