

## **Laboratorio teatral. La ideología científica en el discurso de Jerzy Grotowski**

**Mario Cantú Toscano**

**(Universidad Autónoma de Nuevo León México)**

### **Introducción**

Arte y ciencia pueden tener varias cosas en común. Una de las primeras cuestiones que se vienen a la mente es, por ejemplo, la ciencia ficción; sin embargo, si se piensa un poco más, empiezan a aflorar temas que tienen que ver con la tecnociencia, es decir, con los avances científicos y tecnológicos que han permitido el desarrollo de las artes en su parte práctica. No obstante, existen otras relaciones más profundas.

Después de pasar por dos etapas del positivismo, el de Comte en la segunda mitad del siglo XIX y el positivismo lógico del Círculo de Viena en los años 20 del siglo pasado, las culturas humanista y científica parecieran haber adoptado distintos derroteros. Sin embargo, se recordará que, hasta el siglo XVIII, las ciencias como la física y la astronomía se enseñaban en lo que se denominaba *facultad de artes*, cosa que en nuestro tiempo suena paradójico. ¿Qué podrían tener en común arte y ciencia? ¿Qué puede tener en común la ciencia con, por ejemplo, el teatro? El título de este trabajo da una ligera noción de esto.

Cuando se hace esta relación de teatro y ciencia, quizá una de las primeras cosas que vienen a la mente, como ya se mencionó arriba, es la relación con la técnica. Cómo el uso de plataformas hidráulicas, proyectores, hologramas de rayos láser, maquillaje sintético (como el uso del látex, por ejemplo), y otros mecanismos han ayudado a la confección de espectáculos que pueden parecer prodigiosos. Baste pensar en las puestas de Broadway, en las de la Fura dels Baus o las de la compañía de Philippe Genty.

Por otro lado, aún en un plano de lo evidente, la ciencia, para explicar los hechos, hace uso de metáforas, muchas de ellas en analogía con el teatro. Por



ejemplo, en ciencias sociales se habla de *actores sociales*, en las ciencias naturales se presentan diversos *escenarios*, así como cuando se quiere contextualizar algo lo enuncian como un *telón de fondo*; también hay experimentos en los que se *maquillan* los resultados o se dice de falsas ciencias que constituyen *una farsa*.

Sin embargo, esto no es todo; existen relaciones más profundas. ¿Cómo es posible asimilar el pensamiento científico con un teatro desprovisto de todo andamiaje tecnológico y que solamente se apoya en el cuerpo del actor? ¿Es posible esta relación? Por esto es precisamente que resulta pertinente analizar la ideología del teatrasta polaco Jerzy Grotowski<sup>1</sup>, en especial un texto fundamental para entender su pensamiento: "Hacia un teatro pobre", artículo publicado originalmente en 1965.

Para ello, echaremos mano de varias herramientas y poder analizar el discurso científico en el citado artículo de Grotowski; las principales serán el análisis del discurso ideológico de Teun van Dijk<sup>2</sup> y el concepto de *noosfera* de Edgar Morin<sup>3</sup>. Pero primero veamos las similitudes entre ciencia y arte en un plano más profundo para poder establecer con precisión el objeto de estudio.

### **Similitudes entre arte y ciencia**

"El mundo es mi representación", así comienza la obra monumental de Arthur Schopenhauer<sup>4</sup>. Siguiendo a Kant, en su estética trascendental, y a Fichte, en su *yo puro*, el filósofo de Danzig asegura que el mundo no es la suma de todos los objetos existentes, sino que es la representación que hacemos de él, cada quién desde su subjetividad. Aunque la fenomenología ha cambiado desde este pronunciamiento de Schopenhauer, en esencia sigue siendo válida esta afirmación. El filósofo francés Edgar Morin en la tercera y cuarta parte de *El método*<sup>5</sup> nos dice que las ideas conforman un mundo propio (no en el sentido platónico de esta afirmación, sino más bien en un sentido biológico), lo cual se verá más adelante.

<sup>1</sup> Jerzy Grotowski. *Hacia un teatro pobre*. México, Siglo XIX, 2004.

<sup>2</sup> Teun van Van Dijk, *Ideología: Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona, Gedisa, 2000.

<sup>3</sup> Edgar Morin, *El método 3. El conocimiento del conocimiento*. Barcelona: Cátedra, 2006 (a) y *El método 4*.

*Las ideas*. Madrid: Cátedra, 2006b.

<sup>4</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*. Madrid, Mestas, 2001; p. 13

<sup>5</sup> Ob. cit.



Sin embargo, baste por el momento mencionar que en este mundo de ideas (noosfera) están presentes el arte y la ciencia.

Arte y ciencia comparten la característica de que ambas ayudan a complementar la representación del mundo. José García Leal, en su *Filosofía del arte*, propone dos elementos que la ciencia y el arte pueden compartir. Habrá que detenerse un momento en su trabajo.<sup>6</sup> Aunque no menciona directamente la relación entre ciencia y arte, ésta se puede desprender de su trabajo. Comienza con la problemática para la definición de arte y señala que existen cuatro definiciones principales: la *institucional*, la *intencional*, la *funcional* y la *simbólica*. Admite que dentro de las primeras tres puede haber variantes que den como resultado un punto de convergencia entre dos de ellas. Puesto que no es objeto de este trabajo el entrar en esa polémica, se repasarán muy brevemente.

La definición institucional se da por cuestiones externas al arte, es decir, que quienes deciden lo que es arte son las instituciones o las personas que representan esas instituciones, que pueden ser directores de museos, teatros y galerías, los críticos, antologadores, curadores, los talleres de creación artística, etcétera. Por otro lado, la definición intencional está centrada en el artista, siendo éste quien, declarando la intención artística de su obra, le confiere el valor artístico a ésta. En términos aristotélicos, está centrada en la causa eficiente. En tercer lugar, la definición funcional pone, otra vez en términos aristotélicos, a la causa final como preponderante. Es decir, es la función que cumple el arte en un determinado periodo histórico la que hace que el arte sea arte, ya sea ésta el *reflejar la realidad*, producir *un goce estético*, etcétera. Y, finalmente, con la definición que nos quedamos es la simbólica:

La definición de arte a la que nos acogemos declara que a) lo que hace de algo una obra de arte es su específica condición simbólica y b) esa especificidad deriva de la construcción sensible del símbolo y de los procedimientos o modos de simbolización.<sup>7</sup>

El hecho de que el arte sea en esencia simbólico tiene como consecuencia que su carácter de fenómeno epistemológico que contiene una condición de verdad,

<sup>6</sup> José García Leal, *Filosofía del arte*. Madrid, Síntesis, s/a

<sup>7</sup> José García Leal, ob. cit.; p.82.



los dos puntos en que se da la convergencia con la ciencia. La simbolización no quiere decir que exista una correspondencia con la *realidad*, es decir, evita el concepto de mimesis. Por ejemplo, la música y la arquitectura son las artes más abstractas porque no tienen ningún referente con la *realidad* o con *el mundo exterior*. Así, el símbolo puede simbolizar (valga la redundancia) conceptos abstractos como alegría, miedo, triunfo, religiosidad, ridiculez, etcétera. Y además no es unívoco, es decir, que no está cerrado a una sola interpretación. García Leal pone el ejemplo de un retrato de familia, donde esa foto está en lugar de la familia, pero no nos dice más de lo que ya sabemos de esa familia, es decir, está denotando. El símbolo como condición artística nos da información adicional, por eso es que "nosotros asociamos la idea de la simbolización artística con la incitación al conocimiento"<sup>8</sup>.

Por otro lado, dice que el arte maneja la noción de verdad en su acepción de *aletheia*. Siguiendo a Heidegger<sup>9</sup>, el término griego de *aletheia* (αληθεια) significa desocultamiento, desvelar lo que está oculto. Y en el sistema de relaciones que establece el simbolismo del arte, al encontrar relaciones no obvias y que nos proveen de nueva información, ahí existe ese desocultamiento.

[...] en el campo del arte no hay algo así como un depósito permanente de verdades, que se agrande y transmita de unas obras a otras. La verdad de una obra no puede trasladarse a contenido proposicional, no es contrastable con los hechos, ni traducible a otro lenguaje. No se articula con la verdad de otra obra, y ambas con una nueva, integrándose todas en un sistema superior de verdades, acumulativo y en constante vigencia. Por eso le es especialmente apropiado el carácter de acontecimiento. La verdad artística se inicia cada vez.<sup>10</sup>

La verdad del arte es distinta a la verdad de la ciencia, ya que no es proposicional como esta última. Asimismo, el conocimiento que genera el arte es distinto del que genera la ciencia, el del arte se basa en el simbolismo, mientras que el de la ciencia se basa en el método. Recordemos que para el positivismo

---

<sup>8</sup> Idem; p. 85.

<sup>9</sup> Martin Heidegger, *Los conceptos fundamentales de la metafísica*. Madrid, Alianza, 2007.

<sup>10</sup> García Leal, ob. cit., p. 301.



lógico, como lo enuncia Javier Echeverría<sup>11</sup>, la ciencia avanza por acumulación, donde cada nuevo descubrimiento o teoría se suma al conocimiento de los otros para cada vez estar más cercanos a la verdad o a una descripción completa de la realidad; para Popper, la ciencia puede progresar mediante la falsación, si una teoría es falsable, es decir, es susceptible de ser corregida, enmendada o incluso rechazada, calificada de falsa, es una teoría científica; por otro lado, Kuhn nos dice que la ciencia avanza (aunque no en un sentido teleológico, con una meta definida) por medio de los paradigmas que se suceden entre los estadios de la *ciencia normal*, y esto se acerca un poco más a la definición de la verdad del arte.<sup>12</sup>

La verdad del arte no produce enunciados ni proposiciones que puedan ser falsables, ni tampoco va acumulando conocimientos, pero, de cierta forma, se puede ver que la *aletheia* en un sentido histórico puede producir algo semejante al paradigma, es decir, una forma de enfrentarnos a la realidad, una forma de que *el mundo sea mi representación* en un momento histórico dado. Pero ello se verá con más detalle cuando se hable sobre la noosfera. Ahora al tema discursivo.

## **Ideología en el discurso**

Teun A. van Dijk<sup>13</sup> dice que las ideologías son generales y abstractas y no se aplican solamente a los acontecimientos, sino que están presentes en situaciones, grupos, relaciones de grupo y otros hechos. Además "no solamente controlan el conocimiento sino también las opiniones sobre los acontecimientos, y tales opiniones no representan estructuras de acontecimiento"<sup>14</sup>. Muchas ideologías se organizan alrededor de creencias básicas sobre lo que está mal y lo que debería hacerse al respecto.

---

<sup>11</sup> Javier Echeverría, *Nuevas corrientes en la filosofía de la ciencia. Filosofía de la ciencia*. Madrid: Akal, 1998; p. 11-49.

<sup>12</sup> Para un panorama general de la filosofía de la ciencia de esta época se puede ver M. Fazio, y F. Fernández Labastida, *Historia de la filosofía. Vol. 4 Filosofía contemporánea*. Madrid, Palabra, 2004, p. 237-254.

<sup>13</sup> Ob. cit.

<sup>14</sup> Van Dijk, ob. cit., p. 90.

Si suponemos que muchas, si no la mayoría, de las ideologías son representaciones sociocognitivas de las creencias básicas evaluativas, que sirven a sus propios intereses, de los miembros de un grupo sobre la lucha social y los conflictos de grupo, resultaría muy fructífero estudiar más en detalle esta característica fundamental con el objeto de encontrar el formato más efectivo que pueda organizar dichas creencias.<sup>15</sup>

Obviamente, la ideología tendrá valores de verdad y falsedad según al grupo que se pertenezca. Éstas pueden ser utilizadas para legitimar el poder o para denunciar la desigualdad, por lo que resultan necesarias para organizar las prácticas sociales de tal modo que sirvan mejor a nuestros intereses e impidan que los otros dañen tales intereses. Además, señala Van Dijk,

las ideologías son representaciones de los que somos, de lo que sostenemos, de cuáles son nuestros valores y cuáles son nuestras relaciones con otros grupos, particularmente con nuestros enemigos u oponentes, esto es, aquellos que se oponen a lo que afirmamos, amenazan nuestros intereses y nos impiden el acceso igualitario a los recursos sociales y los derechos humanos.<sup>16</sup>

Van Dijk propone un formato tentativo de estructura de las ideologías conformado por la *pertenencia*: quiénes somos, qué aspecto tenemos, quién pertenece a nuestro grupo, etcétera; las *actividades*: qué hacemos, qué se espera de nosotros; los *objetivos*: por qué hacemos lo que hacemos, qué queremos realizar; los *valores* (normas): escala de valores, cómo nos evaluamos a nosotros y a los otros, que debería y no debería hacerse; la *posición* y las *relaciones de grupo*: posición social, enemigos y oponentes, quiénes son como nosotros y quiénes diferentes; y los *recursos*: los recursos esenciales que nuestro grupo tiene o necesita poseer. Todo esto forma la base de una identidad de grupo, es decir, la identidad social y cultural.

Estas estructuras de pensamiento están presentes en el discurso y se puede notar tanto en la expresión como en la supresión de información, según sea en beneficio o perjuicio del hablante. De esta manera se puede expresar o enfatizar

---

<sup>15</sup> Idem; p. 94.

<sup>16</sup> Idem; p. 95.



información positiva sobre Nosotros o negativa sobre Ellos, o también suprimir o desenfatar información negativa de Nosotros o positiva de Ellos. Siguiendo estas estrategias, "es fácil explicar qué información sobre el propio grupo y los de otros esencialmente se expresará, y qué información se dejará implícita".

Van Dijk señala que la forma más obvia de la expresión ideológica en el discurso está en la lexicalización, es decir, en las palabras escogidas para expresar un concepto. Asimismo pueden analizarse los esquemas del discurso:

[...] los argumentos pueden incluir diversos tipos de premisas y una conclusión; las historias están organizadas en esquemas narrativos con las categorías de Orientación, Complicación y Resolución; y las crónicas comienzan con la conocida categoría de Resumen, consisten en un titular y un encabezado.<sup>17</sup>

Otras marcas textuales para analizar la ideología en el discurso son el estilo, es decir, el léxico y gramatical para expresar sutilmente opiniones ideológicas; el sistema de figuras retóricas empleado por el hablante como metáforas, eufemismos, ironías, aliteraciones, etcétera; y estrategias de interacción. Esto es a grandes rasgos lo que podemos destacar de análisis discursivo que propone Van Dijk y que utilizaremos para el texto de Grotowski.

### **Nociones de noosfera**

Edgar Morin trabaja bajo lo que él denomina *el paradigma de la complejidad*, es decir, que está basado en las teorías de la complejidad surgidas de las matemáticas pero que han comenzado a tener aplicación en otros campos científicos como la biología. Morin toma los preceptos básicos y, con ellos arma un modelo donde, entre otras cosas, intenta explicar el conocimiento desde los principios de *recursividad*, *hologramático* y *auto-eco-organizador*. Para obtener un panorama general de estos principios se puede consultar el artículo "El paradigma de complejidad"<sup>18</sup>. De cualquier forma, se hará una explicación breve para tener una idea aproximada.

---

<sup>17</sup> Van Dijk, ob.cit.; p. 338.

<sup>18</sup> Edgar Morin, *El paradigma de complejidad. Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa,





El principio de recursividad dice que se tiende a pensar en una linealidad de causa-efecto, donde A es causa de B y B es causa de C. La recursividad señala que esa linealidad debe ser complejizada, es decir, que A es causa de B, pero B también es causa de A. Así, B es causa de C, pero C también es causa no sólo de B, sino de A. De esta manera, se rompe con el pensamiento lineal. Se puede pensar, por ejemplo, en el triángulo conformado por individuo-sociedad-especie<sup>19</sup>, donde el individuo produce a la sociedad, pero la sociedad también produce al individuo, y ambos están determinados por la especie, pero esa especie además está caracterizada por sus complejos sociales y permanece, se desarrolla y evoluciona a través de la sucesión histórica de individuos.

El principio hologramático señala que la parte está contenida en el todo y el todo contenido en la parte, además de que el todo no puede ser reducido a la suma de sus partes. Existe una reproducción de la parte en el todo. Un ejemplo claro está en los fractales, donde, si se observa con atención, el todo es una reproducción de las partes, como en los cristales. Otro ejemplo más familiar: los árboles. En las ramas se puede ver la reproducción del tronco, y en las ramas principales se bifurca de forma similar a como se bifurcan ellas mismas del tronco. Las ramas pequeñas se bifurcan de esa misma manera, en incluso en las *venas* de las hojas se observa la misma forma en que del tronco se bifurcan las ramas. Esto es la multiplicidad en la unidad y la unidad en la multiplicidad.

Por último, en el principio auto-eco-organizador se ve que los seres vivos se auto-organizan, por ejemplo, cuando el cuerpo animal sufre un daño, el mismo cuerpo se organiza a sí mismo para sanar. ¿Dónde entra lo *eco*? El hambre es una descompensación de nutrientes en el cuerpo; el cuerpo se organiza al recibir esos nutrientes y los distribuye en todo su sistema; sin embargo, no se nutre de la nada, se nutre del ambiente exterior.

De esta forma, Morin<sup>20</sup> apunta que las ideas son seres vivos desde el punto de vista biológico. La biología de la complejidad admite, por ejemplo, a los cristales como seres vivos, ya que cumplen con dos de estos principios; los cristales son

---

2008.

<sup>19</sup> Edgar Morin *El método 5. La humanidad de la humanidad. La identidad humana*. Madrid: Cátedra, 2006.

<sup>20</sup> Edgar Morin, *El método 4*, ob. cit.





hologramáticos y se auto-eco-organizan. Se recordará que en la metafísica clásica existen dos tipos de entes: los que existen en tiempo y espacio, y los que existen solamente en el tiempo. Las ideas son entes que existen en el tiempo (seres de "espíritu"<sup>21</sup> las llama Morin) y cubren además los principios hologramático y de auto-eco-organización. Por lo tanto, las ideas están vivas, no sólo como una metáfora, sino desde el punto de vista de las ciencias biológicas.

La epistemología de Morin, que abarca los libros del método 3 y 4, basa su idea en la recursividad de tres elementos: cerebro, espíritu y cultura. Existe recursividad entre ellos, ya que el cerebro produce el espíritu (ya se explicó en la nota 19 por qué no usa el término "mente"<sup>22</sup>), pero el espíritu está determinado por el *imprintig*<sup>23</sup> de la cultura, y esa cultura, a su vez, está generada por la colectividad de espíritus que habitan en sociedad. De la misma forma, cultura y sociedad pueden determinar al cerebro.<sup>24</sup>

Dada esta trinidad, Morin<sup>25</sup> describe que, dentro de la biosfera, existe la antroposfera, la cual a su vez está formada por otra trinidad: psicofera, sociosfera y noosfera. Las primeras dos son términos que se nos hacen familiares o los podemos deducir fácilmente. Morin<sup>26</sup> asegura que "sólo la filosofía idealista reconocía a las Ideas Soberanía, Poder, Reino, pero eran incapaces de insertarlas en los mundos físicos, biológicos y humanos"<sup>27</sup>. La noosfera es el mundo de las ideas, las ideas como seres vivos y que tienen una simbiosis casi parasitaria con los humanos. Esta noosfera está compuesta por los seres de espíritu, no como abstracciones, sino como seres vivos, la cual está compuesta por los mitos, las

---

<sup>21</sup> Utiliza el término de "espíritu" sin connotación religiosa; lo usa en lugar del término *mente*, porque éste remite solamente a lo intuitivo-racional, y para él espíritu también abarcaría lo irracional, lo emotivo, lo ideológico, etcétera.

<sup>22</sup> Sin embargo, hay que aclarar que en la traducción de *El método 5* la traductora utiliza indistintamente espíritu y mente, aunque hace la observación que ambos términos corresponden al mismo vocablo francés *esprit*.

<sup>23</sup> Aquí toma el término de *imprintig* de Konrad Lorenz, quien lo describía cuando un pato salía del cascarón y seguía al primer ser vivo que viera como si fuera su mamá. De esta forma, la cultura impone su *imprintig* en el individuo, es decir, ciertos patrones mentales a los cuales quedará casi supeditado.

<sup>24</sup> Morin pone el ejemplo de que las dendritas de las neuronas no están fijas, y se combinan con otras distintas para formar diversos pensamientos. Sin embargo, cuando un pensamiento es recurrente, las dendritas tienen a formar lazos más fuertes –callos, por decirlo de alguna manera– y luego resulta más difícil desde el punto de vista fisiológico generar nuevos pensamientos o pensamientos contrarios a los que se está acostumbrado.

<sup>25</sup> Edgar Morin *El método 5*. ob. cit.

<sup>26</sup> Edgar Morin *El método 3*. ob. cit.

<sup>27</sup> Idem; p. 114.



creencias, las ideologías, los saberes científicos, las artes, etcétera, y el vehículo por el cual todas las ideas se comunican: el lenguaje. El lenguaje es el elemento que hace que la noosfera pueda auto-eco-organizarse.

La noosfera recuerda mucho el concepto de semiosfera de Iuri Lotman. Aunque Morin no lo cita ni le da crédito alguno, podemos reconocer sus similitudes. Para este trabajo se ha optado por el concepto de noosfera y no el de semiosfera porque, dado el punto de vista de la complejidad, es más fácil encontrar la conexión con el análisis discursivo de las ideologías de Van Dijk. (No es que uno sea mejor que el otro, simplemente un modelo se acopla mejor para los fines del artículo.) La ventaja radica precisamente en el ver a las ideas como entes vivos, y que, según Morin<sup>28</sup>, las ideas tienen una vida mucho más larga que los humanos.

Las ideas se auto-eco-organizan, van mutando y adaptándose a lugares y tiempos distintos. Morin<sup>29</sup> hace una analogía parcial con el mundo de los seres unicelulares al hablar de las ideologías. Las ideologías tienen un núcleo impenetrable, un sistema y una *membrana* que las contiene y delimita. Se puede atacar algunas partes de la ideología, pero no su núcleo. Las teorías científicas también tienen una estructura similar. Y como parte del mundo de las ideas, también son representaciones que nos hacemos del mundo. Según Kuhn:

[...] los cambios de paradigmas hacen que los científicos vean el mundo de investigación, que les es propio, de manera diferente. En la medida en que su único acceso para este mundo se lleva a cabo a través de lo que ven y hacen, podemos desear decir que, después de una revolución, los científicos responden a un mundo diferente.<sup>30</sup>

[...] podemos llegar a sospechar que es necesario algo similar a un paradigma como requisito previo para la percepción misma. Lo que ve un hombre depende tanto de lo que mira como de lo que su experiencia visual y conceptual previa lo ha preparado a ver.<sup>31</sup>

Sin embargo, a Morin le parece insuficiente el concepto kuhniano de paradigma. Lo amplía, y de esta forma, el paradigma:

<sup>28</sup> Edgar Morin *El método 4*. ob. cit.

<sup>29</sup> Idem

<sup>30</sup> Thomas Kuhn, *Las estructuras de las revoluciones científicas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1991; p. 176.

<sup>31</sup> Idem; p. 179.

contiene, para cualquier discurso que se efectúe bajo su imperio, los conceptos fundamentales o las características rectoras de inteligibilidad al mismo tiempo que el tipo de relaciones lógicas de atracción/repulsión (conjunción, disyunción, implicación u otros) entre estos conceptos o categorías.<sup>32</sup>

Todo esto nos vuelve a remitir a Schopenhauer: "El mundo es mi representación". De esta manera, podríamos afirmar, que "los individuos conocen, piensan y actúan en conformidad con paradigmas culturalmente inscritos en ellos"<sup>33</sup>. Ahora se verá la noosfera en la que Grotowski estaba inscrito, es decir, sus paradigmas, para de ahí poder, con las herramientas propuestas por Van Dijk, extraer la ideología científica y científicista de su discurso.

### ***Grotowski en su contexto***

No se trata aquí de exponer una biografía de Grotowski ni de dar un panorama de su tiempo, más bien identificar los elementos noológicos correspondientes a la ideología científica y teatral -ciertos paradigmas- que imperaban o luchaban (en términos de selección natural, pues son seres vivos) en el tiempo en que Grotowski publicó esta especie de manifiesto.

Grotowski nació el 11 de agosto de 1933 en Rzeszow, una pequeña población de cien mil habitantes al sudeste de Polonia. Poco se sabe de su vida antes de su ingreso a la Escuela Superior de Arte de Cracovia.<sup>34</sup> Hacia 1955, siendo un alumno destacado de esa institución, obtiene una beca y pasa un año en la Academia Superior de Moscú, el mismo año en que se decretaba el fin de la prohibición de la URSS para estudiar el método de Meyerhold, en el cual se interesa particularmente. Al año siguiente, obtiene otra beca para conocer Asia central, más tarde viajará a Egipto, Medio Oriente, París y Aviñón en temporadas de vacaciones. Se da a la tarea de estudiar las diferentes expresiones escénicas de distintos

---

<sup>32</sup> Edgar Morin *El método 4*. ob. cit.; p. 218.

<sup>33</sup> *Ibidem*

<sup>34</sup> Para una panorámica general de la vida artística de Grotowski se puede consultar "En donde habitan Eros y Carites. Jerzy Grotowski Teatr Laboratorium". *Truenos & Misterio Revista de Teatro*. Rosario, Argentina: número 22, enero-febrero, 2001.



lugares. Una vez graduado como director de teatro (privilegio al cual podían acceder sólo unos pocos en la Polonia comunista), le dan a su cargo (el Estado se hacía responsable de designar a los directores de los teatros) un pequeño teatro en provincia llamado 13 Rzedow (13 Filas) hacia 1959 y para 1962 el grupo teatral toma el nombre de Teatr Laboratorium. En 1965, tras ser invitados al Festival de las Naciones en París y causar un gran impacto en la comunidad teatral internacional, Grotowsky publica un breve artículo con tintes de manifiesto llamado "Hacia un teatro pobre"<sup>35</sup>. Éste rápidamente comienza a ser traducido y reproducido en otras revistas del mundo. (En México es traducido y publicado por Margo Glanz en 1970 y es la traducción con la que se va a trabajar.)

Pero ¿de dónde viene la *tradición* de Grotowsky? Una de sus más grandes influencias es Vsevolod Meyerhold, quien a su vez era alumno de Konstantin Scrgueievich Alexéiev Iakolev, mejor conocido por su pseudónimo artístico: Stanislavski. La lucha de este actor y director ruso puede resumirse como una *cruzada* en contra del *dominio* que el autor tuvo durante dos mil quinientos años en el teatro occidental<sup>36</sup>. Stanislavski elabora un *método*, es decir, el método de las acciones. Por medio de esta técnica, se propone que el actor no sea sólo un recitador de parlamentos, sino que tenga un trabajo creativo (y un reconocimiento de ello) en la escena, es decir, en el teatro. Su método llegó a tener reconocimiento institucional y se oficializó en el Teatro de Arte de Moscú. Tras la revolución de 1917 y bajo el nuevo régimen comunista, algunas veces llegó a sufrir de críticas a su sistema de actuación. Y no eran al método en sí, sino a la formalización de un sistema, pues se le llegó a acusar de *formalista*.<sup>37</sup>

Uno de los alumnos más destacados de Stanislavski, quien luego propuso su propio método, fue Meyerhold. Tras la separación de su maestro, inaugura el TIM (Teatro de Investigación Meyerhold), en el que propone un método anterior a los ensayos, un entrenamiento, aunque físico, de corte racionalista, pues exigía precisión en las acciones a través del dominio de la mente sobre el cuerpo (no separa mente y cuerpo como la filosofía cartesiana, pero sí le otorga una

<sup>35</sup> Jerzy Grotowsky, ob. cit.; p. 9-20.

<sup>36</sup> M. Piola, Constatin Stanislavski. El renacimiento del actor. *Truenos & Misterios Revista de Teatro*, Rosario, Argentina: número 29, primavera-verano, 2003; p. 17-20.

<sup>37</sup> Esto, evidentemente, por analogía con el método del formalismo ruso, el cual fue condenado por el régimen.



hegemonía a la primera sobre la última). Su método es nombrado *biomecánica*. No hace falta argumentar mucho para demostrar el pensamiento mecanicista de Meyerhold.<sup>38</sup> Pese a que su maestro Stanislavski se declaró apolítico, Meyerhold sí adoptó la ideología comunista, por consiguiente la visión del materialismo dialéctico marxista donde el ser humano es materia, capital de trabajo (otra pista para ver su mecanicismo). Sin embargo, su ideología de lo que debería ser el teatro, las artes, chocaron en el mediano plazo con el régimen. Él se resistió y, en consecuencia su método fue prohibido.

Ambos, tanto Stanislavski como Meyerhold, trataban de cambiar el paradigma en cuanto a la autonomía del teatro con respecto a la literatura. Usando los conceptos de Van Dijk, el *Nosotros* está compuesto por los teatristas y el *Ellos* por los escritores, principalmente los dramaturgos, a quienes Stanislavski acusaba de no pararse en el teatro más que en los estrenos y nunca haberse subido al escenario. No obstante, tenían severas diferencias. Stanislavski estaba en el paradigma naturalista. Acorde con las definiciones citadas por García Leal, estaría en la definición funcional, donde el arte tiene una función, en este caso, imitar o reflejar la realidad. En cambio, Meyerhold se suscribe más bien a la definición intencional. El teatro no tiene por qué imitar o reproducir la realidad, más bien tiene una intención poética. Aunque se acerca un tanto a la definición simbólica, aún está centrado en la creatividad del artista, quien tiene que hacer manifiesta (por medio del cuerpo) la intención poética de la obra. Si bien mencionamos el mecanicismo de Meyerhold, Stanislavski parecería más bien enfocado a un vitalismo,<sup>39</sup> con lo cual la *representación del mundo* del primero tendría que ver más con Boyle, Galileo o Newton, y la del otro con Aristóteles, Helmont o Paracelso.

Si bien a Stanislavski le tocó un poco más directo el paradigma formalista, a Meyerhold le puede tocar el del neopositivismo e incluso el popperiano. No se está aseverando que lo hayan vivido directamente ni que se hubieran inmiscuido en estas controversias. Recordando el concepto de noosfera, son las ideas que habitaban en esa época. Aunque no se les pudiera identificar como tales –

---

<sup>38</sup> Entendamos aquí mecanicismo como un sistema filosófico-científico que lleva a hacer analogías con el funcionamiento y estructura de una máquina, donde el todo es la suma de las partes. (Ver el *Diccionario de filosofía* de José Ferrater Mora.)

<sup>39</sup> Vitalismo en el sentido de una fuerza vital de la cual se desprenden los procesos. (Ver el *Diccionario de filosofía* de José Ferrater Mora, Barcelona, Ariel, 2004).



positivismo lógico, formalismo, falsacionismo–, rondaban en la noosfera del mundo occidental de la primera mitad del siglo XX. Y claro que tampoco estaban de forma *pura*, sino que seguramente habrían mutado en alguna forma compatible con las creencias de la Rusia-URSS de la época. Tanto el positivismo comtiano como el marxismo sostenían la cientificidad como una forma para alcanzar el progreso de la humanidad. No es gratuito entonces que se buscaran métodos, sistemas.

Otra característica que ambos compartirán es que llevaban bitácoras. En ellas iban haciendo una relación de aciertos y errores para la elaboración de sus respectivos métodos. Aquí resuena fuertemente el empirismo de Bacon, método que finalmente fue adoptado como el método científico *oficial* por los científicos desde mediados del siglo XIX.

¿Y Grotowski? En 1962, año en el que toman el nombre Teatr Laboratorium, sale la publicación de Thomas Khun: *La estructura de las revoluciones científicas*.<sup>40</sup> Nuevamente, no se puede aseverar que Grotowski la haya leído de inmediato, ni siquiera que alguna vez la leyera. Morin<sup>41</sup> dice que, para lograr un cambio de paradigma, se tiene que dar un pensamiento *desviante*, es decir, alguien que vaya en contra de la norma. Este pensamiento desviante, que puede ser no sólo un individuo sino varios y en diferentes lugares,<sup>42</sup> genera un *caldo de cultivo*, que son pequeños grupos que se oponen a alguna ideología predominante o hegemónica y generan *calor cultural*, un estado de efervescencia donde se dan ya los debates y las luchas por establecer un nuevo paradigma. No sólo por una cuestión sincrónica del año 1962, sino por este *caldo de cultivo*, Kuhn y Grotowski están al borde de un cambio de paradigma... están incluso ante el paradigma del concepto de paradigma.

Después de la Segunda Guerra Mundial, en 1945, la historia de la ciencia comienza a conformarse ya como una disciplina<sup>43</sup>. A partir de ahí, la filosofía de la ciencia comienza a tomar nuevas perspectivas y nuevas visiones de lo que la

---

<sup>40</sup> Ob. cit.

<sup>41</sup> Edgar Morin, *El método 3...*ob. cit.

<sup>42</sup> Por ejemplo, el cálculo infinitesimal fue *inventado* al mismo tiempo por Newton y Leibniz, así como la teoría de la selección natural como mecanismo evolutivo fue enunciado al mismo tiempo por Darwin y Wallace sin que éstos se conocieran. Más sobre estos casos puede verse en S. F. Mason, *Historia de las ciencias, vol. 3 La ciencia del siglo XVIII*. Madrid: Alianza, 2000. Y en S. F. Mason, *Historia de las ciencias, vol. 4 La ciencia del siglo XIX*. Madrid, Alianza, 2001.

<sup>43</sup> M. C. Horowitz, (ed.) *New dictionary of the history of ideas*. Farmington Hills, USA: Thompson Gale, 2005; p. 2182-2188.





ciencia es y produce. A partir de la década de 1960, comienzan a institucionalizarse los estudios sociales de la ciencia, vislumbrando perspectivas éticas, y tomando como caso paradigmático la invención de la bomba atómica detonada en Hiroshima y Nagasaki. La ciencia ya tiene un par de ciencias que la estudien, y éstas ponen en entredicho la "veracidad" de la ciencia, su correspondencia con la realidad e incluso su hegemonía sobre el conocimiento<sup>44</sup>.

Regresando al teatro, en la misma década –pero no en Europa, sino en Estados Unidos–, el teatro y la investigación teatral se adherían a los estudios de *performance*. Teatristas de vanguardia como Richard Schechner se dieron a la tarea de estudiar y explorar otras culturas y sus tradiciones escénicas, combinando también otras disciplinas como la antropología, la sociología y las ciencias del lenguaje, en especial los actos ilocutivos de John L. Austin y el *segundo* Wittgenstein<sup>45</sup>. Aglutinados bajo todo lo preformativo, el teatro incluido, se estudia bajo un método interdisciplinario donde se pone énfasis en las manifestaciones culturales. Nuevamente, vemos la cuestión metódica; si bien no es exactamente el método baconiano, se echa mano de otras disciplinas que ya han alcanzado cierta autonomía y que han estado luchando por su estatus de ciencia.

Éste es un panorama general de la noosfera de Grotowski en cuanto al pensamiento científico. Aunado a esto, habrá que recordar también que en esa época Polonia era la República Popular de Polonia, un Estado satélite de la Unión Soviética y, por lo tanto, impregnado de la ideología comunista. Las artes, los teatros, estaban controlados por el Estado. Más allá de la orientación política de Grotowski, enfatizamos que la ideología marxista, como ya se mencionó arriba, pugnaba por una hegemonía del pensamiento científico como única vía para el progreso.

### **Ideología científicista en "Hacia un teatro pobre"**

Falta, ahora sí, la última pieza del rompecabezas. Pareciera idóneo comenzar por el título de este artículo-manifiesto, pues el adjetivo *pobre* tiene una carga

---

<sup>44</sup> Echeverría, ob. cit.

<sup>45</sup> Horowitz, ob. cit.



semántica muy fuerte; sin embargo se reservará para un poco más adelante. Habrá que comenzar con lo más evidente: laboratorio teatral.

*Laboratorio* remite a otra selección lexical: experimentación. Si bien la ciencia ha tomado metáforas del teatro como *actores*, *escenario*, *telón de fondo*, *maquillaje*, *farsa*, ahora el teatro toma metáforas de la ciencia: *laboratorio* y *experimentación*. Pero, ¿en verdad están siendo metáforas o se pretende una experimentación real? Si un laboratorio es un lugar equipado con instrumentos con la finalidad de realizar experimentos, quizá no sea tan metafórico... o, al menos no la pretensión.

Se supone que en cada ocasión se tiene como resultado una contribución a la escena moderna: escenografía que utilice ideas electrónicas o escultóricas a la moda, música contemporánea, actores que proyectan independientemente estereotipos de circos o de cabaret. Conozco ese teatro, formé parte de él. Las producciones de nuestro Laboratorio Teatral van en otra dirección.<sup>46</sup>

Como se veía al principio, no se trata de una relación entre la tecnociencia y el teatro, la experimentación va más allá de estas cosas superfluas. Van encaminadas a una ontología, una definición del ser del teatro en sí mismo. ¿Qué es el teatro?

En primer lugar tratamos de evitar todo eclecticismo, intentamos rechazar la concepción de que el teatro es un complejo de disciplinas. Tratamos de definir qué es el teatro en sí mismo, lo que lo separa de otras categorías de representación o espectáculo. [...] En suma, *consideramos que el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor.*<sup>47</sup>

¿Cómo es que se llega a esto? "La nuestra es una *vía negativa*, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos".<sup>48</sup> La metodología es simple. Se tienen una serie de elementos teatrales, como la escenografía, el vestuario, la iluminación, etcétera, incluyendo el texto escrito, y se van eliminando uno a uno. Esto corresponde a una variante del método inductivo llamado residual

---

<sup>46</sup> Jerzy Grotowski, ob. cit. p. 9.

<sup>47</sup> Ibidem

<sup>48</sup> Idem; p. 11



o método de residuos, donde, de las posibles soluciones, se van eliminando una a una hasta quedar con la respuesta. Un método científico para llegar a una respuesta ontológica.

Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunicación perceptual, directa y "viva".<sup>49</sup>

De ahí el teatro *pobre*. *Pobre* porque ha ido renunciando a todas sus partes hasta dar con el constituyente esencial: la relación actor-público. Puede haber teatro sin escenografía, sin el edificio teatral, sin maquillaje ni luces, inclusive sin un texto previo (el texto puede hacerse durante la marcha en improvisaciones); lo único que se necesita para que haya teatro es un actor y un espectador.

El teatro no es pobre porque carezca de recursos, sino es pobre porque ha eliminado los obstáculos. Esta *vía negativa* no es más que el método inductivo, prueba y error, hasta dar con el resultado y formular una ley: el teatro sólo necesita de actores y de espectadores, todo lo demás es dispensable. Pero, ¿a qué visión corresponde el discurso de Grotowski?

En su trabajo diario [de los actores de laboratorio teatral] no se concentran la técnica espiritual sino en la composición de su papel, en la construcción de la forma, en la expresión de los signos, es decir, en el artificio. [...]

Hemos encontrado que la composición artificial no sólo no limita lo espiritual sino lo que conduce a ello. [...] Las formas de la simple conducta "normal" oscurecen la verdad; componemos un papel como un sistema de signos que demuestran lo que enmascara la visión común: la dialéctica de la conducta humana.<sup>50</sup>

Tenemos entonces que la "simple conducta normal", es decir, el naturalismo (definición funcional), es la causante de un *oscurecimiento* de la verdad. Esto nos recuerda claramente el término de *aletheia*, el desocultamiento. Estamos ante una definición simbólica del arte, donde hay conocimiento y hay verdad, como en la

---

<sup>49</sup> Idem; p. 13.

<sup>50</sup> Idem; p. 11-12.

ciencia. ¿Y el conocimiento? Al encontrar esa verdad, al rehacer relaciones simbólicas, se encuentra ese conocimiento. Pero el conocimiento no es sólo para el espectador, sino también para el actor. En Argentina, por ejemplo, suele decirse “el teatro sabe”. Y como menciona Jorge Dubatti:

“El teatro sabe” significa, en principio, que la escena es una poética de saberes técnicos específicos, que sólo se adquieren en la frecuentación de la escena. Saberes que impone el funcionamiento de la materialidad primaria del teatro: los cuerpos, el espacio, el tiempo del mundo viviente y la singular *poésis* que se genera a partir del trabajo actoral en el convivio de artistas, técnicos y espectadores.<sup>51</sup>

El artículo-manifiesto de Grotowski es breve, pero en otro se da a la tarea de describir con lujo de detalles el entrenamiento de sus actores (influenciado por la biomecánica de Meyerhold): “El entrenamiento del actor”. En este artículo - publicado originalmente en 1967- describe paso a paso, metódicamente, los ejercicios que utiliza para entrenar a sus actores, e incluso ponen notas al final de cómo deben ser ejecutados, por ejemplo:

El ejercicio ayuda a la investigación. No es meramente una repetición automática o una forma del masaje muscular. [...] Sólo los ejercicios que “investigan” hacen participar el organismo total del actor para movilizar sus recursos escondidos. Los ejercicios que sólo intentan “repetir las cosas” son mediocres.<sup>52</sup>

Aunque admite explícitamente que desciende directamente de la tradición Stanislavski-Meyerhold, se puede ver que no es ni mecanicista ni vitalista, sino organicista. No sólo porque mencione la palabra organismo, sino porque está vinculando las partes con el todo de forma que el todo no se puede reducir a la suma de sus partes.<sup>53</sup> En el vínculo orgánico el cuerpo no está supeditado a una racionalidad, sino son dos elementos que se complementan mutuamente, como en la recursividad de las teorías de la complejidad.

---

<sup>51</sup> Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro*. Buenos Aires, Autel, 2007; p. 25.

<sup>52</sup> Jerzy Grotowski, ob. cit. p. 51.

<sup>53</sup> Ver “organicismo” en el *Diccionario de filosofía* de José Ferrater Mora, ob. cit.



Por otro lado, las ambiciones científicas de Grotowski también se pueden observar en otro artículo llamado "Exploración metódica", antologado en el mismo libro:

Niels Bohr y sus colaboradores trataron de descubrir ciertas tendencias esenciales dentro de este enorme acervo de investigaciones común. Lograron servir como inspiración y estímulo dentro del ámbito de su disciplina. [...]

Durante largo tiempo el Instituto Bohr atrajo mi atención como un modelo que ilustra cierto tipo de actividades. El teatro no es por supuesto una disciplina científica y lo es menos aún el arte del actor sobre el que mi atención se concentra. Sin embargo, el teatro, y en particular la técnica del actor, no puede –como afirmaba Stanislavski– estar basado solamente en la inspiración o en otros factores imprevisibles como la explosión del talento, repentino y sorprendente [...] <sup>54</sup>

Aunque admita que el teatro no es ciencia, está fundamentando el teatro sobre la misma base que la ciencia: el método.

Artaud fue un visionario extraordinario, pero sus escritos tienen *poca significación metodológica* porque no son producto de investigaciones practicadas a largo término. Son una profecía impresionante, no un programa. <sup>55</sup>

Grotowski es hombre de su tiempo, ha viajado para hacer análisis comparativo entre métodos y técnicas y enumera los lugares en los que ha estado, nombra las disciplinas de las que ha tenido que echar mano para sus investigaciones, no sólo la historia del teatro, sino la psicología, la antropología y fisiología (como en los estudios de *performance* en Estados Unidos), incluso nombra a los filósofos y pensadores de cuyas teorías ha tenido que echar mano para sus estudios teatrales: Nietzsche, Durkheim y Jung, aunque reivindica la posición primordial del teatro, ya que "mis formulaciones no se derivan de las disciplinas humanísticas aunque pueda utilizarlas para un análisis". <sup>56</sup> Esto, claro, para que el teatro siga siendo teatro y no otra cosa.

<sup>54</sup> Jerzy Grotowski, ob. cit. p. 88-89.

<sup>55</sup> Idem; p.18

<sup>56</sup> Idem; p. 18-19.



Continuando con sus paradigmas, incluso está consciente de encontrarse ante un paradigma. Como se advirtió más arriba, no se puede asegurar que haya leído a Kuhn, pero en este caldo de cultivo de la década de 1960, la idea ya habitaba en la noosfera:

No pretendo que todo lo que hacemos sea completamente nuevo, estamos destinados consciente o inconscientemente a tener una influencia de las tradiciones, de la ciencia y el arte, aun de las supersticiones y presentimientos peculiares a la civilización que nos han moldeado, tal como respiramos el aire del continente que nos ha dado vida.<sup>57</sup>

Ahora bien, siguiendo el modelo de Van Dijk, ¿cuál es la pertenencia de Grotowski? El *Nosotros* está constituido por los "teatristas pobres", dice Grotowski: "fui entrenado en los métodos de Stanislavski"<sup>58</sup>, "el entrenamiento biomecánico de Meyerhold"<sup>59</sup>. Reconoce la tradición a la que pertenece, el de los teatristas con método y que centran su trabajo en el actor y no en los artificios de la tecnociencia. El *Ellos* estaría formado por los de "El teatro rico [que] depende de la cleptomanía artística; se obtiene de otras disciplinas, se logra construyendo espectáculos híbridos"<sup>60</sup>. La pobreza aparece como una forma de pureza, de no contaminación, de no hibridación con otras disciplinas.<sup>61</sup> Por otro lado, el *Nosotros* también está constituido por los teatristas y el *Ellos* por los escritores, igual que con Stanislavski y Meyerhold. Esto se nota porque nombra sus espectáculos, por ejemplo, "El inspector *según* Gogol" en lugar de "de Gogol". Con esta marca lingüística nos dice que el espectáculo es del teatrista y que lo están haciendo según una idea primigenia de un autor, pero el espectáculo *le pertenece al teatro, no a la literatura*. Es decir, se combate la idea de que el teatro es sólo la representación tridimensional de un texto literario.

Esto tiene que ver con las actividades realizadas, *Nosotros* hacemos teatro, *Nosotros* hacemos investigación, experimentación, laboratorio. *Nosotros* tenemos legitimidad en el arte (igual que la legitimidad que pretenden la psicología, la

---

<sup>57</sup> Idem; p. 19

<sup>58</sup> Ibidem

<sup>59</sup> Idem; p. 10

<sup>60</sup> Idem; p. 13.

<sup>61</sup> En una interpretación más arriesgada, se podría decir que conectar lo pobre con lo puro también tiene influencia marxista sobre la lucha de clases, la *superioridad* del proletariado, pobres contra ricos, teatro pobre contra teatro rico.



sociología, la lingüística, la antropología y otras disciplinas humanistas o sociales por medio del método); *Ellos* no; *Ellos* tienen intuiciones y premoniciones (como Artaud), *Ellos* se atienen al talento y a la parafernalia tecnológica.

¿Con qué objetivos? La legitimidad. Legitimación del teatro frente a la literatura, de la que se le vio como dependiente durante siglos (y se le sigue viendo en algunas investigaciones académicas donde aún recurren solamente al texto escrito para hablar del teatro); una pureza de la disciplina, sólo el teatro es teatro y no una suma de otras artes; una cientificidad, la cual es garante de la obtención de resultados. También se pretende obtener conocimiento y verdad (en el sentido de desocultamiento).

Los valores que rigen son los metódicos, la investigación, la exploración; no el talento fortuito. La exploración metódica se tiene como un gran valor, así como en la ciencia experimental de Bacon. La simbolización se tiene como valor porque gracias a ésta se produce el conocimiento (el símbolo que produce saberes al encontrar relaciones no obvias y abstractas). La pobreza es un valor, porque significa haberse despojado de lo innecesario, haber soltado lastre. La pobreza no sólo como pureza, sino como *libertad*.

Los enemigos del teatro son aquellos que no investigan, que no exploran, que no generan simbolismo con sus puestas y que prefieren legitimar un texto literario antes que el teatro en sí mismo. Son aquellos que se encomiendan a otras disciplinas para generar una puesta en escena, los *ricos* del teatro, en cierto sentido, los *burgueses* del teatro que se encomiendan al talento y la inspiración.

¿Con qué recursos se cuentan? Aunque suene a novela de Carpentier, con el recurso del método. Al descartar todos los elementos superficiales, por medio de la inducción, se descubre que la esencia del teatro es la relación actor-espectador. No se necesita nada más.



## Razones y motivos para creer

Luis Villoro<sup>62</sup> -para complementar las ideas de Van Dijk y que también encuentra concordancia con la noosfera de Morin- menciona que las ideologías no sólo se sustentan en un dogma (como el núcleo que menciona Morin), sino que a su vez existen motivos y razones para creer. El mantener una ideología se explica de esta forma, que las personas tenga motivos y razones para mantener una determinada creencia, ya sea porque entra en relación y coherencia con sus sistema de creencias u otras creencias más profundas, o porque el mantener dicha creencia presupone el obtener o mantener beneficios económicos, sociales, psicológicos, emocionales, etcétera.

¿Qué motivos y razones podría tener Grotowski para mantener una ideología científica y científicista?<sup>63</sup> Lo primero viene a colación es ver la relación directa de su contexto: la República Popular de Polonia. Sus aspiraciones científicas mantienen cierta coherencia con la ideología marxista sobre la preponderancia del pensamiento científico sobre el pensamiento mitológico-religioso. Se puede decir que ambas ideologías, la del método actoral y la del materialismo dialéctico, entran en concordancia. No se afirma que Grotowski fuera militante del comunismo (aunque ciertamente fue beneficiado por el Estado), pero las ideas pueden mutar y adaptarse a otros contextos, casi como lo haría un virus. Por ejemplo, la ideología marxista mutó para poder penetrar en la membrana de la ideología cristiana, dando como resultado de esta adaptación a otro medio la teología de la liberación (aunque, por supuesto, sin poder atacar el núcleo de la ideología cristiana). De esta forma la ideología científica del marxismo pudo haber mutado para integrarse a las teorías artísticas y estéticas, en concreto a la teoría teatral, y le creó esta necesidad de legitimarse a través del método.

Retomando el paréntesis del párrafo anterior, Grotowski fue beneficiado por el Estado comunista. No es que no tuviera los méritos, al contrario, demostró tenerlos y con creces, pero el mantener esta ideología le pudo abrir puertas para sus becas y viajes.

---

<sup>62</sup> Luis Villoro, *Creer, saber, conocer*. México, Siglo XIX, 2008.

<sup>63</sup> Al menos en esta primera parte de su carrera, ya que, como es bien sabido, después se vuelca hacia el misticismo y la ritualidad.





Por otro lado, el sentirse parte de una gran tradición rusa-soviética -que a principios de siglos ejercía una especie de hegemonía en el ámbito teatral, el centro de la vanguardia, por así decirlo- tiene una repercusión psicológica. Es como pertenecer a un abolengo que el comunismo había satanizado. No se puede ya pertenecer a un linaje, a una clase privilegiada por la *sangre*, pero se puede pertenecer a un linaje artístico. Y no que a Grotowski se le hubiera negado el linaje de sangre, pues no pertenecía a una familia de abolengo. Pero ahora el régimen comunista le daba la oportunidad de *descender* de grandes artistas. El presentar la pobreza como una virtud y una pureza también tiene sus tintes ideológicos marxistas y de autolegitimación.

Quizá parecerá muy forzada la siguiente interpretación, pero habrá que remitirse a un pasaje de la historia de Grotowski, antes de sus estudios artísticos. Y éste es el de su enfermedad. Estuvo hospitalizado durante meses y su vida dependía únicamente de la medicina que se le administraba. Sin embargo, al darse cuenta de esto, de que su vida no dependía de sí mismo, comenzó, por voluntad propia, a tomar cada vez menos medicamento. Se *entrenó*, o más bien, entrenó a su cuerpo para necesitar cada vez menos medicinas. Adoptó un método. Entonces, de cierta forma, el ser disciplinado y metódico le salvó la vida, o al menos se la cambió. ¿Cómo no confiar en un método, en un entrenamiento, en una disciplina férrea? Sería como negarse a sí mismo.

## **Conclusiones**

Recapitulando brevemente lo expuesto con respecto al discurso de Grotowski, la tradición en la que se inscribió -un tanto eventual otro tanto por decisión- así como el caldo de cultivo, la efervescencia cultural de su época, produjeron a Grotowski. Pero también él produjo un cambio de paradigmas en cuestión teatral (y cultural). La recursividad entre individuo y sociedad, entre cerebro/espíritu y cultura. El teatro y la ciencia producen a Grotowski y éste a su vez produce nuevos paradigmas artísticos que se insertan en esa cultura que lo produjo.



Se podría decir, por otro lado, que la tendencia de Grotowski es hacia una visión organicista, una definición simbólica del arte y que encuentra un correlato en el concepto de paradigma de Kuhn. Apunta hacia una autonomía del teatro como disciplina que no necesita el andamiaje de otras artes, y se opone a la supeditación que el teatro tenía con respecto de la literatura. Y que la forma de lograr esto, la manera de legitimarse, es a través del método, en analogía con el método científico.

El teatro también es susceptible de la sistematización, igual que la ciencia, e igual que la ciencia, éste puede producir conocimiento y puede desocultar verdades, no con la enunciación de proposiciones falsables -como Popper- o con proposiciones axiomáticas coherentes y unívocas -como pretendía el primer Wittgenstein-, sino con el desocultamiento, a la manera que señala Heidegger.

[mtoscano@intercable.net](mailto:mtoscano@intercable.net)

#### **Abstract**

One of the greatest icons of the 20th century is Jerzy Grotowski. This paper analyses his discourse in *Towards a Poor Theatre*, using the theories of Van Dijk and Edgar Morin's concept of *noosphere*. The objective is to study the meaning of science for the Polish theatre director. The art-science bond, and especially the theatre-science one, has been under-studied from the epistemological point of view, meaning by this which knowledges and perspectives on life and nature (*lebenswelt*, in Husserl's words) provided by science have contributed to the development of the performing arts. Here we will briefly look into Grotowski's case, at least in the first phase of his creative life, before he adopted more mystical and ritual roads.

**Palabras clave:** Arte, ciencia, Grotowski, Morin, Van Dijk, *noosfera*, filosofía, verdad.

**Keywords:** Art, science, Grotowski, Morin, Van Dijk, *noosphere*, philosophy, truth.