

Comunidad: Teatro Laboratorio, Opole 1959-1964



Elka Fediuk

Universidad Veracruzana, México / efediuk@uv.mx

Fecha de recepción: 24/09/2015. Fecha de aceptación: 11/02/2016.

Resumen

El gran impacto que tuvo y tiene entre los grupos de teatro el modelo del Teatro Laboratorio de Jerzy Grotowski, inspirado principalmente en los textos reunidos en *Hacia un teatro pobre*, genera la pregunta por el fenómeno en que están implicadas las subjetividades del equipo más cercano. Me centro en la primera etapa, fundamental en la conformación de la poética del *teatro pobre*. El objeto de estudio enfoca los procesos de la integración del equipo de actores, sus interrelaciones, las condiciones de trabajo y la generación e impacto de las reglas internas que construyeron a esta comunidad.

Palabras clave

Grotowski
Teatro Laboratorio
teatro polaco
teatro de grupo
actores

Abstract

The great impact that the model of Jerzy Grotowski's Laboratory Theatre has had and still has among theater groups, inspired by the texts collected in *Towards a Poor Theatre*, raises the question about the phenomenon in which the adjacent team's subjectivity/ies are involved. I center my focus on the first phase, which is crucial in the shaping of the Poor Theatre's poetic. The object of study focuses on the processes of integration of the actors' team, their inter-relationships, working conditions, and the production and impact of the internal rules that build this community.

Key words

Grotowski
Laboratory Theatre
Polish theater
theater group
actors

El Teatro Laboratorio, unido al nombre de Jerzy Grotowski, a medida de la propagación de las ideas de su director se constituyó en un modelo del teatro de grupo y de una específica poética teatral y actoral. Es indudable su impacto en la conformación de numerosos proyectos teatrales que proliferaron en los años setenta y ochenta, extendiéndose hasta la actualidad en distintas partes del mundo. En Latinoamérica, la publicación de *Hacia un teatro pobre* (1970) a dos años de su primera edición en inglés, además de la resonancia de sus espectáculos contagió a muchos artistas en la búsqueda de una actoralidad con acento en la ética y espiritualidad. Basta mencionar el credo artístico de El Rayo Misterioso de Rosario, Argentina (Trombetta, 2012) o las convicciones del actor y maestro cubano, Vicente Revuelta, cuyo ideal del teatro se

materializaba en la “expresión de la filosofía y la teoría de Grotowski” (Azor, 2011) o el Laboratorio Teatral conducido por Nicolás Núñez en la Universidad Nacional Autónoma de México (Núñez, 2011).

La diseminación de las ideas y prácticas -apuntamos que en apropiaciones personales no siempre coincidentes con las concepciones de Grotowski- se dio mediante la experiencia espectral, aunque se trate de un número reducido de espectadores y mediante la participación en talleres y conferencias que durante los años setenta y ochenta Grotowski ofrecía en Europa, Estados Unidos y en Latinoamérica. En este tiempo el interés de Grotowski estaba desplazado del teatro, por lo cual el taller para los teatristas resultaba confuso, mientras generaba mayor adición entre los participantes con poca o nula experiencia teatral y con intereses claramente no teatrales. No nos extrañan entonces las paradojas (Sagasetta, 2005), malentendidos o hasta contradicciones que encuentran los teatristas e investigadores latinoamericanos intentando construir un *continuum* entre el contenido de *Hacia un teatro pobre*, las conferencias¹ y los talleres en la etapa para Grotowski muy alejada de la producción de espectáculos, esperando siempre que las investigaciones del maestro retornen al teatro en forma de un nuevo método². Las investigaciones de Grotowski sobre la “cultura activa”, el Teatro de las Fuentes y las Artes Rituales son apreciadas por los antropólogos y los grupos de teatro antropológico con sus distintas manifestaciones y definiciones. La antropología teatral en la perspectiva desarrollada por Nicola Savarese (2001) retoma el estudio sobre las artes escénicas en el oriente, y en la de Eugenio Barba, una vertiente centrada en el diálogo y apropiación de las técnicas. En las prácticas teatrales, es decir, cuando el “teatro teatral” como diría Kartun (2009), se observa la influencia mayor de la etapa teatral y la experiencia recogida en *Hacia un teatro pobre*, la poética y la ética conformadas durante los años 1959-1964, período que delimita mi análisis.

El teatro emana de una comunidad a la cual -en primera instancia- se dirige. El diccionario de la RAE define la comunidad -entre otras acepciones- como “conjunto de las personas de un pueblo, región o nación” o “conjunto de personas vinculadas por características o intereses comunes”; se dibuja pues, una noción posible de ser aplicada a un sinnúmero de situaciones. Estamos familiarizados con este término cuando nos referimos a la comunidad teatral en general, también respecto a sus determinadas formaciones bajo los proyectos sociales, políticos y culturales, como por ejemplo las específicas prácticas del teatro comunidad o teatro comunitario, pero pocas veces solemos aplicarlo a una compañía o grupo teatral, aunque la propia forma de producción y el carácter de su producto (acontecimiento teatral aurático) implican una convivencia comunitaria y, por tanto, sujeta a reglas expresas o tácitas, llamadas a partir de K.S. Stanislavski ética, que el maestro aplicaba en la formación de conductas deseadas para los actores. Al grupo de teatro se le asocia casi siempre con su líder, obviando la contribución y la situación de las personas que lo integran. Las preguntas que orientan el presente estudio son: ¿cómo se dio el proceso de la conformación del Teatro Laboratorio? ¿Por qué algunos actores permanecieron y otros dejaron de manera temporal o definitivamente este proyecto? ¿Cómo se fueron estableciendo las reglas del trabajo, las relaciones de convivencia y las tensiones del poder?

El Teatro de 13 Filas nació en 1957 por iniciativa de dos actores del Teatro Opolano, motivados por la búsqueda artística. Duró poco tiempo, pero la existencia del espacio acondicionado y la expectativa estética lo hizo convertirse en institución gubernamental/municipal. Grotowski al firmar el contrato como director, en 1959, ingresó al servicio del Estado según las normas de los teatros en Polonia, vigentes en aquél entonces. A pesar de ello, condujo esta empresa como un teatro de grupo. En 1962 cambió su nombre a Teatro Laboratorium de 13 Filas, acentuando su particular proyecto de arte con ambición científica. Cabe, por lo tanto, nuestra definición:

1. Fuera de muy pocos artículos que escribió Grotowski, reunidos en *Hacia un teatro pobre* o escritos para algunas revistas, sus textos publicados -siempre bajo su copyright- provienen de las transcripciones de conferencias.

2. Esta esperanza manifestaron George Banu y Zbigniew Osinski, particularmente en la etapa del trabajo sobre *motions*, llegando a presentaciones semipúblicas en California y Brasil.

“Por teatro de grupo comprendo aquél que ha sido conformado por adhesión libre, plantea un proyecto a largo plazo a partir de determinadas concepciones de teatro, generalmente se sustrae de la escena comercial y frecuentemente de la oficial, y aspira a crear una poética que lo distinga”. (Fediuk, 2013:42)

En este mismo trabajo hago la diferenciación, relacionada con los paradigmas sociales y prácticas teatrales, entre grupo hermético³, basado en reglas éticas severas y propias del entorno ideológico, y grupo relacional o abierto, una formación laxa, basada en la negociación y propia de la desjerarquización social.

En el texto “Los líderes ‘efectivos’ y las comunidades artísticas”, Georges Banu reflexiona sobre el carácter de liderazgo ejercido por los más prominentes directores de las últimas décadas. Subraya la diferencia entre un liderazgo institucional dado desde las cúpulas administrativas de recintos teatrales a un director de escena y aquellos que considera “efectivos”, donde el líder: “...es el iniciador del proyecto y gana su legitimidad por el hecho reconocido de que no hereda a un grupo, sino que lo engendra. Nadie lo ha investido, nadie se lo ha delegado, él se ha procreado a sí mismo. Los más grandes ejemplos lo confirman: de Copeau a Osterwa, de Beck y Malina a Grotowski o Barba...” (Banu, 2013/2014:100)

Inmediatamente advertimos una ambigüedad en el caso de Grotowski, ya que le fue dada la posición de director (líder), aunque de hecho fue él quien no sólo contrató, sino *hizo* su grupo, dando un sello personal al proyecto gestado en condiciones de una institución. Y así, desde estas palabras de Banu y las características y tipo de grupo, se ponen a prueba las relaciones internas de esta microcomunidad y su impacto en la vida de sus miembros. Advertimos, sin embargo, que Banu observa el liderazgo de los directores desde afuera, desde sus resultados artísticos y la autoridad que alcanzan en la comunidad teatral, mientras que mi interés se dirige hacia adentro, a aquello no expuesto y muchas veces callado a causa de, entre otros, la ética, o sea reglas internas de un grupo hermético. Mucho de lo que revelan las confesiones y entrevistas con los involucrados en el Teatro Laboratorio (Notatnik Teatralny, 2000 y 2001 publica entrevistas, diarios, cartas y otros documentos fundamentales para el presente trabajo) podría ser justificado con el resultado artístico, argumento que en ocasiones se escucha actualmente, pero sobre todo debe ser comprendido en el contexto del entorno político-ideológico y del paradigma social de la modernidad, de modo que advertimos la necesidad de una reflexión con óptica histórica.

Comunidad dentro de otra comunidad

La pequeña ciudad de Opole, situada en Silesia, región en disputa durante siglos entre Polonia y Prusia, gracias al tratado de Potsdam (1945) quedó incorporada a Polonia, trazando la frontera sobre los ríos Oder y Nysa. Esto significó la salida de buena parte de las familias alemanas y también la repoblación. La mayoría de los nuevos habitantes vinieron de las tierras anexadas por la Unión Soviética. El Teatro de la Tierra Opolana (Ziemi Opolskiej) reabrió sus puertas siguiendo el repertorio aprobado por el nuevo régimen. Al dejar esta institución la pareja de actores Stanisława Łopuszanska-Ławska y Eugeniusz Ławski crearon un proyecto con aspiración vanguardista⁴, para el cual se adaptó el espacio de la Casa de Unión de Creadores de modo que funcionara como teatro con las 116 sillas en trece filas, de allí el nombre Teatro de 13 Filas. Su primer estreno (*Teoría de los sueños de Freud* de Cwojdzinski) resultó exitoso. Para dirigir el segundo invitaron al joven director de Cracovia, Jerzy Grotowski quien puso allí su segunda versión de *Los de la mala suerte* (Pechowcy) de Jerzy Krzyszton⁵. Poco después los problemas de la burocracia socialista acabaron con los iniciadores del proyecto, pero quedaba el nombre y el espacio que el

3. “El teatro de grupo conformó núcleos cerrados, militantes, sea por una idea del arte o por una idea social o política. La cohesión ideológica impuso un régimen interno de códigos severos, lo cual produjo su carácter hermético, cimentado por un juramento, secreto y a veces clandestinidad” (Fediuk, 2013:41)

4. Antes de la guerra habían colaborado con La Reduta, grupo dirigido por Juliusz Osterva entre 1919-1939, y que ha sido importante referente para Grotowski y el Teatro Laboratorium.

5. La primera versión se estrenó en Cracovia el 4 de julio de 1958 bajo el título *Los dioses de la lluvia*.

presidente de la Unión de Creadores, Edward Prochon decidió salvar. Contactado vía Ludwik Flaszen, en otoño de 1959, a los 26 años, con estudios de actuación en Cracovia y un año en la GITIS (Universidad Rusa de Artes Teatrales) en Moscú, Jerzy Grotowski se convertía en el director más joven de una institución teatral.

Desde sus inicios, el nuevo Teatro de 13 Filas tuvo variada recepción en la comunidad opolana; atraía a algunos y molestaba a otros quienes trataban de evidenciar su falta de sentido ideológico y el desvarío estético. Al principio las instancias locales se mostraron satisfechas, porque gracias a este experimento teatral se hablaba de la ciudad; sin embargo, pronto los intereses políticos y económicos crearon problemas que terminaron por ahogar el proyecto.

Los actores de este teatro lucían distintos, venían de las principales ciudades del país y llevaban un sello de la juventud. Jerzy Filinger, uno de los trabajadores del teatro recuerda: “En aquellos años nuestras muchachas destacaban, eran muy visibles. (...) con su llegada aquí trajeron otra moda, otro estilo. La gente se volteaba para verlas” (Wójtowicz, Przebindowski, 2000: 100). Otra colaboradora, Urszula Bielska, comenta cómo veía a Rena Mirecka: “Me fascinaba su maquillaje muy visible y radiante (...) Se vestía de manera muy llamativa, cada parte de su ropa era de otro color” (2000: 134). Sin embargo, no parece haber muestras de especial simpatía entre los habitantes de la ciudad y el grupo. La pequeña sala quedaba siempre medio vacía, a veces con dos o tres espectadores, y cuando había más era porque habían venido de fuera.

Los sueldos de los actores no les permitían comer en restaurantes; allí iban los colaboradores de otra categoría, pero se reunían en cafeterías. La vida social ocurría en lugares públicos y en uno que otro departamento estrecho. Algunos vivían en la Casa del Actor; otros, en cuartos rentados o en pensiones; inclusive Grotowski vivía de manera muy modesta. Sin duda, los actores del grupo eran percibidos como *otros* y tampoco se relacionaban fuera de su propio grupo, dado su extenso horario de trabajo y frecuentes giras.

Cuando el nudo sobre el Teatro Laboratorio de 13 Filas (Grotowski modificó el nombre en 1962) se empezaba a cerrar, Grotowski convenció a los actores de alistarse al Partido Nacional de Trabajadores, partido único, creando una célula de esta organización, pero tampoco esta estrategia daba frutos y no hubo despedidas cuando en los últimos días de 1964 el grupo dejaba Opole⁶.

La conformación y cohesión del grupo

Como lo afirmaba Ludwik Flaszen en 1961, “no es un conjunto casual de las individualidades y adeptos del arte teatral. Lleva más bien características de un grupo de arte. Con esta óptica es seleccionado y formado por la dirección” (en Osinski, 2000: 122).

Según el testimonio de Prochon, Grotowski “no consideró alto presupuesto para salarios de actores” (en Wójtowicza, 2000:66), lo cual significaba que no había pensado contratar actores con experiencia. La audición del equipo de actores se realizó en Cracovia⁷. Entre los contratados se encontraron varios egresados de la Escuela de Teatro⁸ en que había estudiado Grotowski: Barbara Barska, Rena Mirecka, Stanisław Szreniawski y Tadeusz Bartkowiak. Antoni Jahołkowski contaba sólo con cierta experiencia escénica y destacaba en canto, mientras Zygmunt Molik, cuya voz educada le hizo inmediatamente maestro, fue el primer invitado que por esta causa renunció al Teatro Opolano. Adam Kurczyna, poeta muy activo en la etapa de eventos tipo cabaret, era el único actor que quedaba del proyecto anterior. Este último comenta: “Uno por uno se presentaban los colegas, todos sin experiencia teatral, recién egresados.

6. La salvación fue el ofrecimiento del Alcalde de Wrocław, donde el Teatro Laboratorium permaneció hasta su liquidación en 1984.

7. Según el testimonio de Kurczyna las entrevistas se llevaron a cabo en junio de 1959, en una salita arriba del Club de Periodistas, en Pl. Szczepanski.

8. La Escuela Gubernamental Superior de Teatro, hoy Academia Teatral “Ludwik Solski” en Cracovia, contaba entonces con dos carreras: actuación y títeres. De esta última eran egresados Barbara Barska y Ryszard Cieslak

(...) A Grotowski no le interesaba si alguien tenía papelito o no (...). Le interesaba solamente cómo esta persona, su futuro actor, cabía en su concepción de teatro y actuación” (en Wójtowicz, 2000b:78). Un año después se retiran Szreniawski y Bartkowiak, al tiempo que ingresan Andrzej Bielski y Eva Lubowiecka, invitada por Flaszen. En este mismo año, 1961, salen de la compañía Barska y Kurczynna, en tanto entran dos actores invitados por Grotowski. Al inicio del año Zbigniew Cynkutis - también abandonando el otro teatro de la ciudad, donde hizo roles protagónicos, rodeado del aura de su reciente éxito en el cine- y en otoño llegó Ryszard Cieslak. El mismo año fueron contratados Aleksander Kopczewski (sólo una temporada) y Maja Komorowska que -con intervalos- permanecerá hasta 1968. Luego se suman Maciej Prus por una temporada y, en otoño de 1964, ingresan Mieczysław Janowski y Stanisław Scierski, al inicio contratado como tramoyista. La mayoría de ellos eran egresados de escuelas de teatro, otros provenían del teatro estudiantil como el famoso Teatr 38 del cual venía Waldemar Krygier, quien a su vez llevó a Janowski y Scierski. Notamos mucha inestabilidad en estos primeros años y también en el modo de ingreso por invitaciones y recomendaciones. La carrera de resistencia la superaron, no sin dolor, Molik, Jahołkowski, Mirecka, Cynkutis, Cieslak, Komorowska hasta 1968, Janowski hasta 1970 y Scierski.

Condiciones de vida y reglas de trabajo

Una de las primeras reglas de la disciplina era la puntualidad; la más pequeña llegada tarde al ensayo o función se castigaba no sólo con miradas de reprobación, sino también con multas económicas. A las funciones debían acudir al principio con una hora de anticipación y, luego, con dos. Media hora antes de la función se guardaba silencio absoluto; nada de asuntos privados, sólo concentración. La disciplina abarcaba ensayos, funciones, entrenamientos y trabajo en casa. El horario tenía señalada la hora de inicio, pero no la del término. Los ejercicios (voz, gimnasia, rítmica, ejercicios plásticos) ocupaban las mañanas; luego, los ensayos y, por la tarde, presentaciones o ensayos que solían prolongarse más de la medianoche. Los actores debían cultivarse. Grotowski dejaba en el pizarrón una lista de lecturas obligatorias. Exigía una *entrega total*. Comenta la actriz Ewa Lubowiecka:

En este teatro no había lugar a ninguna indisposición. Alguien que no lograba [lo esperado] podía irse, cambiar de profesión. Aprendimos que incluso con un solo espectador en la sala hay que dar la función como si estuviera llena. (...) Nació mi bebé y tuve que elegir entre la vida familiar, la casa y el trabajo. Grotowski afirmaba que el teatro es un arte muy celoso y no se deja compartir con nada. Uno se le debe entregar por completo” (en Wójtowicz, 2000c:94).

Tal concepto de entrega dejaba aún menos espacio a las actrices. El embarazo y la maternidad eran un obstáculo. En 1968, Rena Mirecka quedó como la única actriz del grupo, tras la segunda salida de Maja Komorowska.

Los actores no participaban en la planificación; se enteraban mediante avisos expuestos en el pasillo de los camerinos o por oficio. Las condiciones de trabajo no cumplían con lo mínimo. Tampoco se cumplieron las promesas hechas por el Municipio de otorgar viviendas a los actores. De ello nos enteramos por las cartas de actrices y actores a la Dirección, que Grotowski redirigió a las autoridades de la ciudad⁹. He aquí el testimonio de Komorowska en la carta de protesta de los actores: “desde hace cuatro meses pernocto donde mis colegas (...) logré subarrendar un cuarto, pero tengo que liberarlo en un mes” (en Notatnik Teatralny, 2000:127). Mirecka presenta queja por las condiciones de trabajo: la carencia de lavabo, de agua caliente, calefacción,

9. En la Polonia socialista los actores que venían de otra ciudad se les otorgaban departamentos durante el tiempo de su contratación. Esto facilitaba la movilidad y aseguraba el personal artístico de calidad en los teatros fuera Varsovia y Cracovia.

ventilación, condiciones para maquillaje, falta de equipo técnico y bodega para escenografía (Ibíd., p.128). Cynkutis argumenta necesidades específicas: “Nuestro trabajo no es como las ocho horas burocráticas, sino las horas en el teatro y en la casa. Por eso nos corresponden las condiciones de vivienda que permitan un libre desarrollo de ejercicios de dicción, impostación de la voz, rítmicos, gimnásticos y de actuación, así como la lectura necesaria para no ser diletante” (Ibíd., p.128). Jahołkowski expone: “Vivo con mi esposa (...) en un cuartito de 3m por 1.5m que es una ex oficina y cuyas paredes se desmoronan, sin cocina, baño, WC y sin agua” (Ibíd., p.131). El documento más drástico es el de Eva Lubowiecka: “Desde el 6 octubre de 1960 hasta mayo del presente he vivido de manera ilegal en el Teatro, con lo cual expuse la Dirección a indagaciones externas sobre este asunto. (...) Cuando me enfermé, la Dirección fue forzada a cancelar no sólo las funciones, lo que a veces sucede, sino toda la actividad, porque debía guardar reposo y en el hospital de Opole no había lugar” (Ibíd., p.132-133).

Toda la temporada en Opole estaba bajo el signo de carencias. De hecho, fuera de los sueldos (Grotowski -3300.00zł, colaboradores 2200.00zł y actores 1200.00)¹⁰ y un pequeño presupuesto para la producción, las autoridades no cumplieron ninguna de las promesas institucionales. Solamente Molik fue distinguido -gracias a la solicitud que hizo Grotowski- elevando su sueldo a 2900 zloty.

10. Durante muchos años era el sueldo mínimo que apenas cubría la canasta básica. La política asignaba este sueldo por igual a profesionistas recién egresados que al primer trabajo sin calificaciones.

La convivencia

El personal del Teatro de 13 Filas, al igual que sus sueldos, seguía un principio jerárquico. El director, Jerzy Grotowski, concentraba todo el poder artístico y administrativo. Se dejaba secundar por Ludwik Flaszen, el director literario. Le seguía el equipo de colaboradores: Waldemar Krygier¹¹, diseño de carteles y vestuario, Jerzy Gurawski, arquitecto con quien Grotowski experimentó sobre el espacio escénico y, de manera intermitente los escenógrafos, diseñadores, compositores y musicalizadores invitados. A este grupo se sumó el primer becario internacional, Eugenio Barba. Debo señalar que no se mencionan reuniones de trabajo o sociales del grupo de actores con los colaboradores de Grotowski.

11. Con experiencia en el famoso Teatro 38 de Cracovia, en el Teatro de 13 Filas dirigió *El idiota* (1961) de Dostoievski. De los comentarios resulta que fue una puesta notable.

Los actores constituían un grupo aparte. Su relación era casi exclusiva con el Director artístico. En poco tiempo, Grotowski decidió ser el único director de este teatro¹², de modo que concentraba el poder múltiple: el de director artístico, director de la puesta en escena y maestro que moldea las cualidades actorales e individuales de personas que decidieron unirse al proyecto.

12. Entre 1959 y 1961 el Teatro de 13 Filas tuvo numerosas actividades entre obras de teatro, de concierto, recitales de poesía, espectáculos musicales y de cabaret, dirigidos por los miembros del grupo.

Con apenas veintiséis años, Grotowski se proponía a realizar sus sueños -a manera de Stanislavski- con un equipo de actores muy jóvenes. Creó para ello sus estrategias de autoridad. Era un líder innato, en los tiempos de estudiante presidió el Círculo Científico dedicado a Stanislavski; fue también representante de su Escuela en la Juventud Socialista y destacado orador durante las sesiones de la reconstrucción de las políticas de cultura en el “deshielo polaco” de 1956. Sus conocimientos y su inteligencia excepcional tempranamente le crearon un aura de sabio que inhibía a sus interlocutores, incluidos sus profesores. Podemos imaginarnos el impacto en los actores y actrices sin mucha experiencia a quienes Grotowski revelaba verdades sobre su profesión, contrastando su ignorancia que debían retar en el esfuerzo diario.

En aquel tiempo, Grotowski usaba gafas oscuras, nunca supe si fue debido a un específico problema de la vista (en 1970 lo conocí ya con lentes transparentes), pero lo cierto es que lo hacían impenetrable. Recuerda Jerzy Filinger, a quien llamaban *empresario* porque se encargaba de la organización del público: “Nunca hablaba sobre

sí mismo, no se abría. Era muy exigente para sí mismo y para otros. Frecuentemente imponía su opinión, especialmente a los actores que dependían de él. Lo que decía era una orden” (Wójtowicz y Przebindowski, 2000: 99). Su carácter impositivo e inhibitorio de cualquier oposición le ganó por parte de los actores el apodo de Boss¹³. Se menciona con frecuencia el sentido de humor de Grotowski, pero otra colaboradora y esposa del actor del grupo, Ursula Bielska lo juzga aparente: “sabía hacer comentarios maliciosos y reír de los demás, pero era muy sensible respecto a su autoridad. Se sentía mejor en el papel de boss o gurú”(2000:139).

13. Grotowski usaba el término “empresa” al referirse al Teatro de 13 Filas.

Grotowski se dirigía a sus actores de “usted” (pan, pani), lo cual impuso la fórmula recíproca, evitando mayor familiaridad. Aunque esta formalidad es una costumbre en Polonia, desaparece en círculos más cercanos y teñidos de amistad. En otro testimonio, Prochon añade: “Los actores entre ellos se hablaban de tú. A Grotowski se dirigían de usted. En asuntos artísticos él era inmisericorde, pero tenía entre los actores algunos favoritos que le importaban y discutía con ellos” (2000a: 67).

Tenemos pues, otro elemento además de la jerarquía: la creación de círculos de complicidad o íntimos. Al parecer, existía una tácita prueba de resistencia. Los nuevos integrantes del grupo tenían que ganarse su lugar. La experiencia de Eva Lubowiecka nos descubre algunos detalles: “Yo era terca, orgullosa y sabía que tengo que poder. Vivía en un hotel rascuache (...) y con sueldo de 1200 zlotys inicié mi trabajo en el teatro. Para Todos los Santos¹⁴ fui a Cracovia y cuando regresé no me dejaron entrar al hotel. Resultó que el teatro canceló mi cuarto (...). En aquél entonces no conocía la dirección de ninguno de mis colegas, quedé sola, no tenía a dónde ir” (Wójtowicz, 2000c:89). Cuando al día siguiente la actriz se presentó en el ensayo de *Sakuntala* se le informó que el Teatro está sin dinero y tiene que buscarse algún lugar. Además confiesa: “Grotowski me regañó, porque llegué al ensayo somnolienta y cansada. Esta fue mi primera lección de humildad” (Ibidem). Si bien eran ciertos los problemas económicos, puede extrañar la poca solidaridad entre los colegas. Las confesiones de Lubowiecka develan lo que omiten otros actores que permanecieron y gozaron del resultado cocinado en Opole. Por eso presento aquí su cruda percepción:

14. Día de Muertos es celebrado solemnemente en Polonia

A pesar de los momentos cuando los colegas del teatro se apoyaban mutuamente, no hubo nada de una atmósfera familiar (...). Grotowski no permitía que esto ocurriera. (...) Sabía que sólo puede dominar sobre individuos. Era un hombre fascinante, extraordinariamente inteligente y con fuerte personalidad. Su influencia sobre los actores era enorme. (...) Algunos, particularmente hombres, empezaron a someterse, se convertían en plastilina en las manos de Grotowski y no veían con buenos ojos a quienes se le resistían. En la compañía se iniciaron los conflictos, no éramos fáciles entre nosotros (Ibid., p. 94)

La salida de varios actores y en especial el brusco despido de dos de ellos por faltas a la disciplina pusieron al grupo en alerta. Por otro lado, cada nuevo miembro producía una sensación de amenaza y cada cual buscaba asegurar una mejor posición frente al Boss. Ursula Bielska pone el ejemplo de la llegada de Maja Komorowska: “...una muchacha sensible y muy creyente (...). Tenía la vida pesada con Grotowski. Él la consideraba amanerada (...). Tampoco le caía bien a Mirecka que ya gozaba de sólida posición en el teatro y Maja era su amenaza. Además, Maja no participaba en las libaciones, cartas y reuniones nocturnas. Y, aunado a esto, sin consulta y permiso de boss se embarazó”(2000:144). Debo decir, que Maja Komorowska, célebre actriz de teatro y cine, se mantuvo siempre discreta acerca de las relaciones y problemas internos del grupo.

Grotowski solía escribir algunas palabras a cada actor sobre el programa de mano que entregaba en ocasión del estreno. Lubowiecka recibió éstas, en ocasión de *Los antepasados*: “Ojalá niña, que de algún modo puedas vivir en este orfanato” (en

Wójtowicz, 2000c: 96). Suena un tanto desolador comparar una compañía teatral con un grupo de huérfanos. ¿Será porque al entrar allí se cortaban todos los demás lazos, familiares y sociales?¹⁵

15. Este es el principio de las organizaciones religiosas, ideológicas y políticas.

Trabajo físico y creativo

Desde el principio, Grotowski impuso un fuerte ritmo de trabajo y entrenamiento. Algunos de los actores se convirtieron en conductores de los ejercicios¹⁶, mientras Grotowski observaba el trabajo que poco a poco se fue individualizando hasta ser un puente entre el entrenamiento (más tarde llamado *training*) y el ensayo. Los ensayos consistían en una introducción mínima, a veces poco relacionada con el texto dramático o aspecto de la obra en proceso, y en una especie de improvisación mediante la cual los actores buscaban aproximarse a lo que sugería el director. Grotowski observaba sus esfuerzos, muchas veces dejando sin comentario las largas horas de trabajo. Este sistema de trabajo en que el actor está desarmado frente a la mirada del director (juez) y sin recibir evaluación, indicación o comentario directo producía en algunos la desorientación, inseguridad o angustia. Al mismo tiempo, cuando le oían hablar sobre el arte y el proyecto de un teatro distinto, Grotowski desplegaba la seducción, envolviéndolos al igual como sucedía en sus numerosas conferencias. Las percepciones de los actores manifiestan una fuerte dependencia que crearon de su director, al grado de dificultarles en encontrar su lugar en un teatro *normal*. Uno de los actores, Adam Kurczyna, comenta:

16. Zygmunt Molik conducía los entrenamientos de voz, Rena Mi-recka - ejercicios plásticos, Zbigniew Cynkutis - rítmicos y Ryszard Cieslak acrobáticos y sobre los impulsos.

Desarrollábamos el perfeccionamiento de las más variadas posturas. Pregunté a Grotowski ¿por qué tengo que pararme así? ¿Por qué en vez de hablar tengo que cantar? <Son manchas de sonido> –decía. <El actor debe saber hacer de todo, si usted no puede, entonces no sirve para el teatro>. Así que hacíamos todo lo que el director exigía (Ibid., p. 81)

Otra actriz, Eva Lubowiecka, confiesa:

Cuando Grotowski hablaba, yo concordaba con él absolutamente. Pero cuando (...) me daba cuenta de que lo que oigo no es totalmente verdad, que no estoy de acuerdo, él ya no estaba allí. Decía rápidamente hasta luego y se retiraba. Yo me quedaba sola con el problema, llena de dudas, fracaso, dolor –esto tal vez era necesario para el trabajo, pero también afectaba a nuestra psíquica” (Ibid., p. 94)

Los intensos trabajos sobre *Kordian*, *Acrópolis*, *Fausto* y *Ensayo sobre Hamlet* producían frecuentes lesiones físicas, con fracturas de huesos, ligamentos y contracturas durante los ensayos y funciones. A esto se sumaba el agotamiento físico y psíquico de los actores en los que Grotowski proyectó sus búsquedas del Método y de la estética. Pero los accidentes eran tan sólo uno de los síntomas del intenso y prolongado en horas trabajo. Los retos de carácter psicológico de trabajo sobre los abismos de la mente dejaban huellas y somatizaban en enfermedades. Confiesa Zbigniew Cynkutis: “Durante una gira a Poznan mi organismo por primera vez en mi vida se rehusó a obedecerme. No podía ser de gratis, el primer ataque del duodeno señaló el peligro inminente” (Cynkutis, 2000:173). Sin embargo, el actor consideró que fue él quien falló, quien no estuvo a la altura de la grandeza del proyecto de Grotowski:

El trabajo sobre *Fausto*, que nunca tenía fin hasta la última función, produjo el descubrimiento de ciertas características hasta entonces desconocidas en mí. Actuando Fausto reconocí en mí mucha bondad, maldad, debilidad y fuerza... (...) Sentía las posibilidades para continuar esta autopenetración y me asusté. En otoño de 1963 crecí en mí un estado de atrincheramiento, el miedo ante mi consecutiva explotación en el papel de barro en las manos de Dios...(Ibidem).

El año 1964, a pesar de la creciente fama internacional que vislumbraba un mejor futuro, significó una profunda crisis del grupo agobiado por problemas económicos, sin apoyo de las autoridades, dentro de una ciudad un tanto hostil y habiendo dejado fuera a varios colegas y dos compañeras a causa de la maternidad, incompatible con la idea de la entrega al arte. Zbigniew Cynkutis abandonó el Teatro Laboratorium de 13 Filas a finales de 1963; Molik aguantó poco más del estreno de la cuarta versión de *Acrópolis*, estrenada ya en Wrocław el 16 enero 1965. Años después, confiesa:

Estuve tan explotado y cansado que físicamente no estaba en condiciones de seguir. Eso fue una necesidad vital. Grot y Flaszen enloquecían cuando renuncié, hacían todo para que me quedara, pero yo ya no pude más. Tuve en mi haber varios años de trabajo físico pesado (...). Imagínense; sucedía que en giras, para cubrir la norma¹⁷, dábamos dos o tres funciones de *Acrópolis* en un día (en Wilniewicz, 2001:115).

17. La cantidad de funciones obligatorias durante un mes.

Por insistencia de Grotowski ambos volvieron al grupo tres años después, para integrarse a las giras internacionales de *Acrópolis* y *El príncipe constante*. Me es imposible pasar por alto ciertas coincidencias. Como ya se ha dicho, Grotowski generaba relaciones de trabajo a partir de su interés en el actor-persona, lo que creó una percepción acerca de los *favoritos*. A pesar de toda la disciplina artística se puede suponer lo que significaba el golpe psicológico para quien perdía el estatus de actor principal, destinado a un trabajo especial en complicidad con el director. El primer actor elegido fue Zygmunt Molik, quien hasta *Los antepasados* llevaba papeles principales; luego el interés de Grotowski recayó sobre Zbigniew Cynkutis en *Kordian* y especialmente en *Fausto*, trabajo que originó el bloqueo y la salida del actor. Entonces Molik recuperó su liderazgo actoral en *Ensayo sobre Hamlet*, haciendo el personaje titular en una puesta según el ensayo de Wyspianski, que Grotowski arraigó culturalmente en la campaña polaca. La obra duró apenas unas cuantas funciones, mientras tanto el ojo del demiurgo se había posado sobre Ryszard Cieslak con quien inició ensayos no oficiales,¹⁸ pero sabemos que en un grupo tan estrecho nada se puede ocultar.

18. Se trata de ensayos para *El príncipe constante*.

Conclusión

El modelo centrado en la figura del director es coincidente con la sociedad vertical y los regímenes totalitarios. A pesar de ser un proyecto disidente, al menos en el sentido estético, el Teatro Laboratorio de 13 Filas mantuvo los rasgos de dicho modelo en la modalidad de grupo hermético. Las reglas de trabajo y las interrelaciones al interior de los procesos de creación/producción en el periodo analizado fueron sustentadas en ideas que otorgan al arte el valor de absoluto. Por consecuencia, justifican el sacrificio, la obediencia y el esfuerzo (sobre)humano que aceptaron aquellos actores que permanecieron por más tiempo en el grupo. El proyecto teatral de Grotowski rebasaba el aspecto artístico buscando afectar a los hacedores (actores) y a los testigos (espectadores). No se planteó un estado ideal como fin, sino el camino a un ideal inalcanzable (de allí el *hacia* en el vocablo persistente de Grotowski), lo cual creaba lazos militantes en la nueva senda hacia la verdad. Las altas exigencias del proyecto crearon en algunos actores el malestar o hasta angustia de no estar a la altura de las expectativas. No es extraño entonces que emprendieran retos, borrando las fronteras de la autoprotección y somatizando en accidentes físicos y enfermedades. Estos síntomas pudieron haber sido efectos secundarios de las reglas expresas (normas), aunque de manera más pronunciada de las tácitas, generadas por el proceso de creación/producción; la cesión de la voluntad propia a la voluntad del otro, de un director con autoridad laboral y artística, se suma a la autoridad del *padre*, a la vez sabio y juez (*boss*, gurú), sugiriendo el proceso de transferencia en el sentido psicoanalítico.

El cambio de paradigma social suavizó las relaciones director-actor y la subjetividad juega ahora un papel muy distinto al que correspondió al periodo aquí descrito. En los documentos, de los cuales he citado aquí algunos fragmentos, se encuentran claramente las huellas del sufrimiento y de la autoflagelación. La ética comprendida en términos de disciplina que afecta la salud mental y física, así como las relaciones asimétricas de poder ejercidas por directores, han sido puestas en cuestión, aunque sus prácticas no terminan de desaparecer.

Grotowski erigió sus sueños partiendo de los ideales y discursos de Stanislavski sobre la ética del actor, del fervor espiritual y guerro que aportó *La Reduta*, pero también él mismo durante aquellos años ejerció el papel de autoritario e inhibidor; construyó sus estrategias de autoridad eliminando o dominando las personalidades rebeldes. Poco antes del estreno de *Apocalipsis cum figuris* (las presentaciones cerradas comenzaron el 19 de julio de 1968, el estreno oficial se llevó a cabo el 11 de febrero de 1969) era claro el cierre de la etapa teatral; las relaciones se suavizaron a la par que Grotowski predicaba ya otras rutas. Los actores que habían hecho la entrega total al proyecto del que no eran dueños, quedaban relegados, unos antes, otros más tarde, hasta encontrarse en el vacío cuando Grotowski, en 1982, dejaba Polonia para siempre en medio de la crisis política y la ley marcial que iniciaba una década difícil. Hay que reconocer la fortaleza, la disciplina y el sacrificio de los actores que dieron cuerpo a un teatro, a un ideal que sigue motivando las nuevas generaciones de actores. La comunidad organizada como “grupo hermético” se construyó en Opole y así, hermético quedó hasta la muerte de su líder. Los documentos citados se generaron o se dieron a conocer casi una década después. Queda entonces la tarea de valorar el riesgo que esta comunidad tomó dentro del contexto histórico y saber aprovechar sus hallazgos sin producir estragos psíquicos o físicos, por muy carismático que sea un líder.

Bibliografía

- » Azor, I. (2011). “<Los doce>, Laboratorio de investigación escénica en Cuba”. En Adame D. y Prieto Stambaugh A. (ed.) *Jerzy Grotowski: Miradas desde Latinoamérica*, (pp.77-92). Xalapa, Universidad Veracruzana.
- » Banu, G. (2013/2014). “Los líderes ‘efectivos’ y las comunidades artísticas”, *Investigación Teatral*, Segunda época Vol. 3/n. 5, pp.99-109.
- » Bielska, U. (2000). “Moje Opole”, *Notatnik Teatralny*, n. 20-21, p.134-154.
- » Cynkutis, Z. (2000). “Notatnik- Pami tnik”, *Notatnik Teatralny*, n. 20-21, pp 167-174.
- » Fediuk, E. (2013). “Proyecto posideológico y teatro de grupo en Latinoamérica”, *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año IX, n. 17, julio, pp. 41-55. [en línea]. <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero17/articulo/465/proyecto-posideologico-y-el-teatro-de-grupo-en-latinoamerica.html>
- » Osinski (2000). “Zapiski ze spotkan 1962-1963”, *Notatnik Teatralny*, n. 20-21, pp.110-125.
- » Grotowski, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI (1ra ed. en español).
- » Kartun, M. (2009). “Prólogo a Jorge. Dubatti”. En Dubatti J. *El teatro teatra: nuevas orientaciones en teatrología*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.
- » *Notatnik Teatralny (Apuntes Teatrales)* (2000y 2001), colección del Centro de Estudios sobre la Obra de Jerzy Grotowski, en los volúmenes dobles, 20-21 [2000] y 22-23 [2001]
- » Núñez, N. (2011). “De *El príncipe constante* a *Esclavo por su patria*”. En Adame D. y Prieto Stambaugh A. (ed.) *Jerzy Grotowski: Miradas desde Latinoamérica*. (pp.133-139). Xalapa, Universidad Veracruzana.
- » Sagaseta, J. E. (2005). “Conocer Grotowski: Seducción y Límites”, *Cuadernos de Picadero*, n. 5, Instituto Nacional de Teatro, Buenos Aires, pp. 7-11.
- » Savarese, N. (2001). *Teatro euroasiano. Danzas y espectáculos entre oriente y occidente*, Escenología A.C., México.
- » Trombetta, J. C. (2012). “Grotowski en la Argentina: A propósito de *El rayo misterioso*, el Grupo de Teatro Laboratorio de Rosario”. *La revista del CCC* [en línea]. Septiembre / Diciembre n° 16: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/365/>
- » Wilniewicz, T. (2001). “Zygmunt Molik: Całe moje ycie. Rozmowa z Zygmunttem Molikiem”, *Notatnik Teatralny*, n. 22-23, pp.111-125.
- » Wójtowicz, A. (2000a). “Nie wolno upraszczac historii. Rozmowa z Edwardem Prochoniem”, *Notatnik Teatralny*, n. 20-21, pp. 64-70.
- » Wójtowicz, A. (2000b). “Prowincjo, jak dzikie wino. Rozmowa z Adamem Kurczyn ”, *Notatnik Teatralny*, n. 20-21, pp. 88-96.
- » Wójtowicz, A. (2000c). “Oby ci si dziecko, jako yło w tym sieroci cu. Rozmowa z Ew Lubowieck ”, *Notatnik Teatralny*, n. 20-21, pp. 88-96.
- » Wójtowicz, A. (2000). “Jakub Przebindowski, Impresario. Rozmowa z Jerzym Filingerm”, *Notatnik Teatralny*, n. 20-21, pp. 97-100.