



ARTÍCULO | ARTIGO | ARTICLE

Fermentario N. 9, Vol. 1 (2015)

ISSN 1688 6151

Instituto de Educación, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,
Universidad de la República. www.fhuce.edu.uy

Faculdade de Educação, UNICAMP. www.fe.unicamp.br

Centre d'Études sur l'Actuel et le Quotidien, Sorbonne. www.ceaq-sorbonne.org

Teatro y verdad como forma de vida: Encuentros entre Grotowski y el cinismo

Lourdes Garcia (UdelaR)

Resumen

El objetivo de este trabajo es indagar sobre los posibles vínculos entre teatro y cinismo, partiendo del análisis que de la forma de vida de estos últimos hace Foucault en su seminario El Coraje de la Verdad y de la lectura de Hacia un Teatro Pobre de Grotowski. Se podría considerar que dentro de su obra, teniendo en cuenta su propuesta sobre lo que debe ser la formación y la forma de vida del actor y a su vez, su concepción sobre qué es el teatro, existen rasgos característicos que se acercarán al cinismo y a su concreción como forma de vida.

Palabras clave: cinismo, teatro, parrhesía

Abstract

The aim of this article is to enquire about the possible connections between theatre and cynicism, based on the analysis Foucault does in his last seminar, The Courage

of Truth, of the cynics' way of life and the reading of Towards a Poor Theatre by Grotowski. It could be considered that within Grotowski's work, and bearing in mind what he proposes should be the preparation of the actor and their way of life, moreover his notion of theatre, are close to the cynics and their way of life.

Key words: cynicism, theatre, parrhesia

El actor como filósofo, el actor como *parresiasta*

En su último seminario, El Coraje de la Verdad, cuyo tema principal es el de la verdad como forma de vida en la Antigüedad, transitando por distintas escuelas y observando en diferentes obras cómo éstas buscan vincular *bios* y *logos*, M. Foucault se aleja ya de las cuestiones de poder, realizando un giro teórico-conceptual al hablar de gobierno de sí y de verdad, no como una construcción social, hegemónica e impuesta, sino como una forma determinada y concreta de vida. En este sentido uno de los términos que el autor identifica como orientador para organizar el estudio y la búsqueda es el de *parrhesía*:

“La palabra *parrhesía* se emplea con un valor positivo y en este caso consiste en decir la verdad sin disimulación, ni reserva, ni cláusula de estilo, ni ornamento retórico que pueda cifrarla o enmascararla. A la sazón, el “decirlo todo” es: decir la verdad sin ocultar ninguno de sus aspectos, sin esconderla con nada. No ocultar nada, decir las cosas verdaderas, es practicar la *parrhesía*. Ésta, por tanto, es el “decirlo todo”, pero ajustado a la verdad: decirlo todo de la verdad, no ocultar nada de la verdad, decir la verdad sin enmascararla con nada.” (Foucault, 2011: 29)

Si hay algo que iría contra la *parrhesía* sería el ocultamiento, no dar a luz algo que sé y tengo por verdad, lo cual implica jugarse muchas veces el propio pellejo, basta imaginar por ejemplo la *parrhesía* política, caso en el cual quizás el ciudadano puede ser condenado por decir públicamente algo que concibe como verdad.

Según M. Foucault existen a su vez dos condiciones complementarias para que pueda hablarse de *parrhesía* en el sentido positivo del término. Es necesario que no sólo esa verdad constituya la opinión de quien habla sino que también la diga pues es lo que piensa y no de la boca para afuera, siendo esto lo que convertirá a la persona en *parresiasta*. Existe un compromiso entonces de quien

habla y la verdad que ha enunciado, el parresiasta se vincula íntimamente con lo que ha dicho, reconociéndose e implicándose a sí mismo en lo que ha enunciado.

Podemos identificar la *parrhesía* en distintas relaciones como ser amistad, pareja, familia, maestro-discípulo y yo me atrevería a decir que también se debería poder hablar de *parrhesía* en el caso de actor-espectador. El espectador que concurre al teatro no siempre sabe qué va a buscar, en ocasiones entretenerse, pasar un buen rato, conmoverse, olvidarse de sus problemas...muchas veces quizás esto suceda, pero lo que hace de esta experiencia un encuentro transformador es el poder llevarse de allí verdad, un actor que entregue su ser y que el espectador pueda de esa forma ser salpicado por ella.

Es interesante tomar entonces la *parrhesía* en el actor cuando sabemos que lo que sucede es ficción, cuando el común acuerdo es estar presenciando un acontecimiento que no es real, a sabiendas que el actor no es su personaje, que luego de actuar se cambiará de ropa y volverá a ser quien es, pero no por eso deja de estar totalmente comprometido y ligado a su verdad, pues sólo se puede crear con lo que se tiene, y el único material del actor es él mismo: su cuerpo, su imaginación, su pensamiento.

El proceso de creación del personaje del actor que busca como objetivo principal tener un encuentro verdadero con el otro actor y con el espectador implicará a su persona tanto como él lo permita. El acercarse a la situación vital que su personaje transcurre, intentar comprender qué lo llevó a estar en esa circunstancia, por qué actúa de la manera que actúa, cuál es su historia, qué piensa y porqué, hará que se cuestione a sí mismo y se haga todas esas preguntas para sí también, su propia vida se permea y se implica totalmente en su personaje y viceversa, descubriendo y conociendo algo nuevo de sí cada vez.

Asimismo, el hablar de *parrhesía* implica que hay un otro, un interlocutor a quien la verdad ha de ser dicha, por lo cual una característica del decir veraz es el riesgo que corre quien toma ese lugar, teniendo así que el parresiasta se pone a sí mismo y a su relación con su interlocutor en riesgo:

“Para que haya *parrhesía* (...) es menester que el sujeto, al decir una verdad que marca como su opinión, su pensamiento, su creencia, corra cierto riesgo, un riesgo que concierne a la relación misma que él mantiene con el destinatario de

sus palabras. Para que haya *parrhesía* es menester que, al decir la verdad, abramos, instauremos o afrontemos el riesgo de ofender al otro, irritarlo, encolerizarlo y suscitar de su parte una serie de conductas que pueden llegar a la más extrema de las violencias. Es pues la verdad, con el riesgo de la violencia.” (Foucault, 2011: 30)

Este riesgo no es ajeno a la relación actor-espectador, muy por el contrario el decir veraz del actor quizás sea uno de los más riesgosos pues construye esa relación con el espectador en su primer encuentro con él, crea un vínculo que sabe va a poner a prueba en cuanto exponga todo lo que tiene que decir. El teatro constituye así un “cross” a la mandíbula, como dice Arlt en su prólogo a Los Lanzallamas. Hay una violencia en el decir que es necesaria pero que sólo es posible porque la relación lo permite, y ésta misma es puesta en juego; el espectador puede querer retirarse, no volver, quedar indignado, ofendido quizás, aunque considero más ofensa que falte esa verdad que convoca al teatro y que luego que es dicha los une irremediablemente. De esta forma implica entonces la *parrhesía* no sólo un riesgo a correr sino también el coraje de quien dice, y a su vez de su interlocutor, que podrá elegir hacer oídos sordos, pues esto siempre es una opción, o vérselas con sí mismo, con la sociedad y convenciones que lo rodean. “La *parrhesía* es, por ende, el coraje de la verdad en quien habla y asume el riesgo de decir, a pesar de todo, toda la verdad que concibe, pero es también el coraje del interlocutor que acepta recibir como cierta la verdad ofensiva que escucha.” (Foucault, 2011: 32)

En este sentido para M. Foucault existe un vínculo entre los cínicos y la *parrhesía*, pues esa palabra se aplica de manera muy constante a ellos. De hecho, Diógenes el cínico afirma que lo más bello que hay entre los hombres es la *parrhesía*, tenemos así que para los cínicos hay un vínculo directo entre la belleza de la existencia y el hablar franco.

Las formas de conjugar este hablar franco y la propia existencia varían, lo que sí está claro es que la *parrhesía* en sí está emparentada a la virtud y a un “rol útil, precioso, indispensable para la ciudad y los individuos” (Foucault, 2011: 33). Considero a su vez que este rol útil, precioso, indispensable para la ciudad y los individuos está hecho a medida para el artista, en este caso para el actor. Ahora bien, ¿por qué considero relevante tomar al actor como idóneo para ejercer el rol

pedagógico del parresiasta? Me valdré para esto de las palabras de Grotowski, quien en su trabajo *Hacia un Teatro Pobre* (1970) explica porqué le resulta necesario volver a tomar al actor como centro del fenómeno teatral, cuya creación propicia el encuentro con un otro, actor y espectador.

“Me intereso en el actor porque es un ser humano. Esto plantea dos hechos fundamentales: primero, mi encuentro con otra persona, el contacto, el sentimiento mutuo de comprensión y la impresión que resulta del hecho de abrirse a otro, de que tratamos de entenderlo; en suma, la superación de nuestra sociedad. En segundo lugar, el intento de comprenderme a mí mismo a través de la conducta de otro hombre, de encontrarme en él.” (Grotowski, 1970:91)

Vemos aquí el lugar sustantivo de volver al origen, al aspecto relacional en este llegar a comprenderse, al encontrarse a sí mismo en un otro, lo cual habla de *parrhesía*, de búsqueda y entrega de verdad que ha permitido al actor reflejar al otro en su creación y que por tanto ha permitido que se produzca entre ellos un encuentro significativo y singular que los modifica.

Ahora bien, la forma de expresar esta verdad en los cínicos es la mordedura y hay aquí un vínculo estrecho entre lo que puede implicar la mordedura del cínico y lo que genera la exposición del actor en el espectador. El cínico se compara a sí mismo con un perro pues “posee del perro la virtud de la fidelidad y la preocupación por preservar y cuidar a su prójimo” (Onfray, 2009:41) Existe en esta mordedura una relación pedagógica y de cuidado también pues la verdad ha sido dicha para provocar al otro a una reflexión, a un cambio, para sacudirlo pero siempre con el objetivo último de hacerle un bien, de sacarlo del entumecimiento en que se encontraba.

“El filósofo practicaba la mordedura con fines pedagógicos: a través de ella procuraba inculcar sabiduría y virtud. “Los demás perros -afirmaba- muerden a sus enemigos, mientras que yo muerdo a mis amigos con la intención de salvarlos”.” (ONFRAY, 2009:41)

Hay un fin pedagógico en el cínico, de cuidado del otro, quizás un tanto particular en el sentido que muerde para despertar, para provocar y generar una reacción en el otro, al igual que el teatro que busca sacudir al espectador ya sea en la risa o en la angustia, devolverle la humanidad por medio de una mordida que sólo puede ocurrir en la entrega de un acto de cuidado por parte del actor y también por

un dejarse morder del espectador, quien acepta el encuentro sin saber a priori lo que éste implicará para él.

No resulta entonces impensada una relación entre teatro, cinismo y verdad como forma de vida, muy por el contrario, se puede observar en su propia forma de ligar modo de vida y verdad una búsqueda por la teatralización que evidencia y vive en el propio cuerpo las contradicciones de la sociedad, de la cultura, provocando al otro. Esto habla de un trabajo de sí en los cínicos que implica enajenarse de alguna forma de estas convenciones que al ser imperantes no permiten su cuestionamiento y son tomadas por naturales, como ser hábitos en la forma de alimentación, vivienda e higiene, vestimenta y apariencia, entre otros.

“Todos (los cínicos) teatralizaron su pensamiento, que *no sólo* existe en el papel, sino en cada gesto corporal. El cuerpo les sirvió para teatralizar el pensamiento y escenificar las ideas. (...) El cínico actúa como un comediante ontológico y sabe que la gente entenderá su puesta en escena. (...) La apuesta a la ironía da por sentada la inteligencia del espectador: ya aquí el observador crea el cuadro (cínico).” (ONFRAY, 2008:158)

Vemos aquí cuestiones interesantes respecto a la teatralización del pensamiento, y la utilidad y necesidad del teatro como pensamiento, como idea materializada y cómo esta concreción no se da en otro lado que no sea el cuerpo. Sin el cuerpo del actor no hay teatralización posible, y en este caso el cínico es quien en su forma de vida propone la entrega y exposición de su propio cuerpo en pos de manifestar la verdad en su propia vida. En definitiva vemos que existe en la forma de vida cínica una búsqueda de la belleza en la manifestación de la verdad que implica teatralización y arte, y que ésta permea a través del propio cuerpo comprometido y ligado a esta verdad que desea vivir y transmitir. “Todas las líneas de fuga cínicas convergen en un punto focal que distingue al filósofo, no ya como un geómetra, sino como un artista, el escenógrafo de un gran estilo.” (Onfray, 2009: 33)

Es así que podemos considerar en este sentido la posibilidad del *actor filósofo*, del actor que en tanto crea un personaje poniendo en juego la verdad de su propia vida, adopta la *parrhesía* como forma de vida, teniendo de esta forma un artista que, con el objetivo de crear, ejercita los mecanismos, la *techné* que le permite examinarse, conocerse y cuidar de sí. En este ejercicio el actor implica todo su ser,

generando de esta forma verdades y pensamientos nuevos que nacen de la experiencia, de la experimentación y creación a partir de su propio cuerpo.

Es difícil definir qué convierte a alguien en filósofo, en este caso a un actor en actor filósofo. Siguiendo la línea de este trabajo me resulta pertinente hacerlo observando la forma de vida que se lleva, el quehacer concreto. De acuerdo con la posición de M. Onfray “filósofo es aquel que, en la sencillez y hasta en la indigencia introduce el pensamiento en su vida y da vida a su pensamiento, quien teje sólidos lazos entre su propia existencia y su reflexión.” (ONFRAY, 2009:69) El actor filósofo será entonces quien no sólo teja lazos entre su propia existencia y su reflexión, sino también entre éstas y su creación, que a su vez entregará gratuitamente al espectador en un acto de riesgo, exposición, amor y verdad.

Hacia un teatro pobre: Una mirada cínica del actor y del teatro

El estudio de los cínicos implica retomar y rescatar de ellos más que simples cuestiones anecdóticas que es lo que mayormente se encuentra en los textos escritos sobre ellos, implica tomar seriamente la influencia que han tenido desde el punto de vista filosófico a lo largo de la historia, encontrando su huella en distintas ramas del conocimiento, disciplinas, movimientos. Según Foucault “el cinismo es una categoría histórica que atraviesa, bajo formas diversas, con variados objetivos, toda la historia occidental. Hay un cinismo que se confunde con la historia del pensamiento, la existencia y subjetividad occidentales.” (Foucault, 2011:187) Es por esta razón que me atrevería a decir que en la historia misma del pensamiento teatral, con esto me refiero a la forma de considerar qué es el teatro, cómo se hace y cómo se vive, se pueden identificar también encuentros con el cinismo.

Respecto al cinismo y a su modo de vida y verdad dice Foucault:

“El cinismo liga el modo de vida y la verdad de una manera mucho más estrecha, más precisa. Hace de la forma de la existencia una condición esencial para el decir veraz. Hace de la forma de la existencia la práctica reductora que va a dejar lugar al decir veraz. Y, para terminar, hace de la forma de la existencia un medio de hacer visible, en los gestos, en los cuerpos, en la manera de vestirse, en la manera de conducirse y de vivir, la verdad misma. En suma, el cinismo hace de la vida, de la existencia, del *bíos*, lo que podríamos llamar una aleturgia, una manifestación de la verdad.” (Foucault, 2011:185)

A la luz de estas consideraciones respecto a la relación entre el decir veraz y el modo de vida de los cínicos propongo el estudio de la obra *Hacia un Teatro Pobre* de Grotowski, cuya búsqueda fundamental es desentrañar en qué consiste el teatro, qué es lo que lo define y constituye como un fenómeno artístico distinto a otros. El autor, quien crea en 1959 el Laboratorio Teatral de Polonia, comienza así un camino de depuración por decirlo de alguna forma, que lo conduce a quitar todo aquello que resulta innecesario y sin lo cual el teatro como tal podría seguir existiendo, y de esa forma llegar a descubrir aquellos componentes sin los cuales el fenómeno teatral no sería tal.

Grotowski se pregunta qué es el teatro, porqué es único, qué puede hacer que la televisión y el cine no pueden y concluye que:

“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 comunión perceptual, directa y “viva”.” (Grotowski, 1970:13)

Desprenderse de lo innecesario, como ser la vestimenta suntuosa o cualquier elemento superfluo que no hace a la persona ni a su arte y que en general confunde y nubla la visión respecto a lo que efectivamente lo constituye y lo hace ser, bien podría ser un camino cínico de acercarse a la verdad de uno mismo, a través del despojo. Grotowski elige la pobreza en el teatro y de esa forma dice ver revelado no sólo el meollo de ese arte sino la riqueza escondida en la naturaleza misma de la forma artística. Esta riqueza que nace del encuentro de verdad entre el actor y el espectador sólo podría haber sido hallada en el camino de la pobreza en el teatro. En este sentido, los cínicos no hablaban en términos de riqueza pero sí se puede decir que “hacían de la sencillez una virtud, y de la sencillez extrema una extrema virtud. De ahí la invitación al desprendimiento y el repudio a comulgar con lo ostensivo cuando basta lo sumario.” (Ofray, 2009:40) ¿Qué nos queda entonces como elemento constitutivo y necesario para que exista el teatro? El cuerpo y la *parrhesía* del actor en escena, que permiten el encuentro con un otro espectador.

Según Grotowski (1970) la madurez del actor se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de

su propia intimidad. Esta exhibición total de uno mismo, es en tanto se muestra todo, tanto aquello socialmente celebrado o aceptado como lo que debe ser ocultado, que genera pudor o vergüenza. En el caso de los griegos vemos un ideal de belleza y el coraje de Diógenes de mostrar otro tipo de cuerpo, el propio, que si bien difiere del ideal, es el que posee; “el bello cuerpo griego es estilizado y contra tal perspectiva mitológica Diógenes habría podido exhibir a la luz del día sus várices y su piel arrugada, su vientre flácido y sus articulaciones nudosas.” (Onfray, 2009:48)

Mostrar todo de uno, exhibirse uno tal cual es implica aceptarse en un cuerpo. Es con este cuerpo, a partir de esta materialidad que puedo crear y cada cicatriz o marca me constituye en un ser distinto de otro, un ser singular. Partiendo desde el propio cuerpo entonces se puede comenzar a construir en tanto se pueda tomar también esta imagen de Diógenes de mostrarlo todo, hasta esos aspectos que no gustan como ser las várices o las arrugas, como disparador de otras áreas de uno mismo que pueden resultar más oscuras, esas que en público se tratan de ocultar, que socialmente no son bien vistas (desde envidiar, discriminar, a torturar, ejercer violencia de algún tipo contra otra persona, etc.). Para el actor tanto como para el cínico es necesario reconocer qué de esto hay en cada uno para poder exhibirlo mejor y así generar la posibilidad que todos, espectadores y actores reconozcan en sí mismos las cosas ocultas, y sin pudor, poder encontrarse y ser uno mismo en el otro. Para ello, el actor deberá utilizar diferentes técnicas que le ayuden a poner en evidencia todos los obstáculos que no le permiten conocerse a sí mismo y por ende crear y expresarlo todo.

“No es necesario aprender cosas nuevas, sino más bien liberarse de viejas costumbres. Cada actor debe advertir claramente cuáles son los obstáculos que le impiden expresar sus asociaciones íntimas, y que originan su falta de decisión, el caos de su expresión y su falta de disciplina; qué le impide experimentar el sentimiento de su propia libertad, qué obstáculos hay para que su organismo sea totalmente libre y poderoso y para que nada esté más allá de sus capacidades.” (Grotowski, 1970:90)

Los obstáculos que encuentra cada actor son propios en cada caso a la vez que ajenos, pues han sido aprendidos a lo largo de la vida a través de la educación, el proceso de socialización e interiorización de normas morales: lo correcto, lo incorrecto, lo aceptado y lo juzgado por una determinada sociedad.

Grotowski propone una vía negativa para poder llegar a expresar la verdad en escena, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos para poder entregarse totalmente e integrar las potencias psíquicas y corporales del actor que emergen de las capas más íntimas de su ser. Liberarse de los obstáculos que impiden expresar la verdad más íntima implica entonces para el actor el trabajo de cuestionar la propia forma de vida. Es por ello que para continuar con el análisis voy a retomar lo visto en el primer apartado sobre la *parrhesía* y el modo de vida cínico, que en este caso, con el bastón, el zurrón, la pobreza, el vagabundeo, la mendicidad tiene funciones muy precisas con respecto a esa *parrhesía*, a ese decir veraz.

Según Foucault (2011) por un lado, el modo de vida cínico de pobreza tiene funciones instrumentales, pues sirve como condición de posibilidad con referencia al decir veraz. Para ello es necesario no estar aferrado a nada, para poder cumplir el papel consistente en decir la verdad y despertar a los otros, es necesario estar libre de toda atadura. Del mismo modo sucedería en el teatro, ya que el teatro pobre para Grotowski es la condición de posibilidad de verdad en el actor a la vez que la necesidad de liberarse de las trabas corporales y mentales que no le permiten ser en plenitud. Siguiendo este pensamiento es que el autor en su Declaración de Principios para el Laboratorio Teatral afirma que:

“El primer deber del actor es comprender el hecho de que nadie quiere *darle* nada; al contrario, que se piensa *quitarle* mucho, arrebatarle aquello a lo que se encuentra muy ligado: sus resistencias, sus reservas, su tendencia a ocultarse tras de máscaras, su insinceridad, los obstáculos que su cuerpo coloca en su camino creativo, sus hábitos y hasta sus “buenos modales.” (Grotowski, 1970:221)

Esto se vincula estrechamente con ese desligarse de las ataduras del que hablábamos, de desprenderse de todo lo inútil y deriva así en la segunda característica que Foucault observa respecto al modo de vida cínico y es que éste tendría la función de reducción de las obligaciones inútiles, las que todo el mundo suele admitir y aceptar, y que resultan no estar fundadas ni en la naturaleza ni en la razón. Onfray (2009) dirá que la máxima del cínico es “no ser esclavo de nada ni nadie en el pequeño universo donde uno halla su lugar”. Esto significa la reducción de todas las convenciones improductivas y todas las opiniones superfluas, la

depuración general de la existencia y las opiniones, para hacer surgir la verdad. Un ejemplo de esto es el hecho de que los cínicos desayunan, satisfacen sus deseos sexuales en público, y consideran que si esto no tiene nada de absurdo, no habría porqué no hacerlo en la plaza pública. Vemos así que no hay nada que esconder, el modo de vida cínico escandaloso que todo lo muestra, provoca el pudor y el cuestionamiento por parte de quien lo mira, de las propias normas, que no le permiten a él mismo hacer lo que el cínico.

El pudor no es una preocupación para el cínico, sino que es dueño de sí mismo de forma tal que puede cuestionar las convenciones con su propia vida y no de modo discursivo. Por el contrario, escandaliza al otro porque le pone un límite a las reglas que la sociedad ha impuesto sin sentido. En él no imperarán, será él dueño de sí mismo y nadie más. Condición necesaria ésta para todo actor a la hora de pararse frente a otro a mostrarse a sí mismo y a su verdad, el actor no podrá cuestionar nunca a la sociedad si no puede escandalizarla y mostrar las contradicciones en su propio cuerpo.

En este sentido, observamos la necesidad del actor de depurarse de la convención, del signo. Según Grotowski se trata de “destilar los signos eliminando de ellos los elementos de conducta “natural” que oscurecen el impulso puro.” (Grotowski, 1970:12) Esto habla de un trabajo de deconstrucción y cuestionamiento del signo, de la relación entre significado y significante que el común de personas da por sentado, como ser las asociaciones del sentido común, para poder accionar allí donde es necesario echar luz, lo cual comienza en el accionar sobre uno mismo. No es posible decir la verdad sin haberla parido antes- realizando para ello ejercicios que le permitan al actor entrar en un lugar no inmoral sino amoral, en el cual se permita a sí mismo ser y sentir algo que la sociedad condena.

Foucault afirma por último que el modo de vida propio de los cínicos tiene, con referencia a la verdad, lo que podríamos llamar un papel de prueba ya que permite poner de manifiesto las únicas cosas indispensables para la vida humana, o lo que constituye su esencia más elemental. Es este modo de vida el que pone de relieve, en su independencia, su libertad fundamental, lo que es simplemente y, por consiguiente, lo que debe ser la vida. Este liberarse de las ataduras implica un ejercicio de la libertad necesario para pararse frente a otro y mostrar la propia

verdad como sucede al actor frente al público, frente al espectador. Mostrar todo su ser sin guardarse nada, conocerse cada vez más y sin miedo, hacerlo público: este soy yo, esto me pasa, esto nos pasa. Éste es un trabajo de accionar sobre sí mismo que se realiza en años, con el tiempo y para el cual no existe curso de actuación o título que avale, sino que tiene que ver más con la propia disposición de autoconocimiento, voluntad creadora, de verdad y entrega.

“A los cínicos les gustaba tomar como ejemplo a obreros, artesanos y músicos a fin de mostrar cómo se llega al pleno dominio de un arte después de años de perseverancia, de hábitos, de trabajo y de tesón” (Onfray, 2009:66)

No es de extrañar entonces que Diógenes considere los encuentros entre el filósofo y su espectador, y me atrevo a decir que de la misma forma sucede en el caso del actor, como un *voyeurismo pedagógico* en el cual los espectadores verán, oirán, tal vez comprendan, pero sin duda quedarán resonando en ellos imágenes, palabras, sonidos, en definitiva impactos del choque, de la mordedura, que luego será tarea de cada uno significar según sus experiencias singulares y he aquí la transgresión que implica la representación que también identifica Grotowski.

Otra transgresión que se plantea en los cínicos respecto al resto de los filósofos, quienes enseñan en la plaza pública y que en el teatro pobre también se visualiza respecto al teatro burgués heredado del siglo XIX, es la elección del dónde. El lugar elegido para el encuentro será uno que esté al margen, un lugar otro que permita a su vez un encuentro otro. “Desde el punto de vista de un urbanismo simbólico, el cínico decidió escoger un lugar lindero en los cementerios, los extremos, los márgenes.” (Ofray, 2009: 36) Esta elección habla de grieta y a su vez de posibilidad, ya que romper con la convención de la plaza pública de los filósofos consagrados y promover otro tipo de encuentro en otro lugar, propone que no existe lugar sagrado para el encuentro de verdad sino que por el contrario, ese lugar, cualquiera sea que se elija para que haya un encuentro de verdad se volverá sagrado. Cuando la gente se refiere al teatro, culturalmente designa una estructura edilicia formal determinada pero se olvida que ese encuentro espectador-actor puede ser en cualquier lado, el actor intencionalmente elige un lugar y lo transforma en teatro para ese encuentro, es así que Peter Brook afirmará “puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo.”

Por último me gustaría retomar la imagen de los cínicos como los filósofos perros, observando porqué se consideran éste animal y verla a la luz de cómo son denominados mártires por ser testigos de la verdad en su cuerpo, lo cual, si bien no se identifica totalmente con la propuesta de Grotowski al hablar del actor santo, sí tiene puntos en común.

Según Foucault (2011) el cínico sería mártir de la verdad en el sentido de “testigo de la verdad”. Al respecto el autor repara luego en el discurso de Gregorio Nacianceno (siglo IV) a un tal Máximo, un cristiano de origen egipcio que, nacido en una familia cristiana, se había retirado durante un tiempo al desierto, y cuya gran reputación de santidad, de ascesis, había despertado la atención del obispo de Alejandría:

““Te comparo con un perro (verdadero cinismo) no porque seas desvergonzado, sino a causa de tu franqueza. No porque seas glotón, sino porque vives al día; no porque ladres, sino porque montas guardia por la salvación de las almas. (...) eres el mejor y el más perfecto de los filósofos, al ser el mártir, el testigo de la verdad (*mártiron tes aletheias*).” Lo que aquí se designa es el testimonio de la verdad. (...) Se trata de alguien que, en su vida misma, en su vida de perro, no ha dejado, desde el momento en que abrazó el ascetismo hasta ahora, de ser en su cuerpo, en su vida, en sus gestos, en su fragilidad, en sus renunciamentos, en su ascesis, el testigo vivo de la verdad. Ha sufrido, ha resistido, se ha privado para que la verdad, en cierto modo, cobrara cuerpo en su propia vida, en su propia existencia, cobrara cuerpo en su cuerpo.” (Foucault, 2011:186)

En este discurso a Máximo podemos no sólo observar qué significa este ser denominado perro sino también cómo existe un cinismo que perdura en el tiempo y que se vincula de distintas formas con el cristianismo. En el cínico, como acabamos de ver, la verdad se encarna en la propia vida ya no como una opinión o una idea sino como una forma de vida concreta que es testigo de ella y que muestra a su vez la preocupación por el otro, por salvarlo a través de esta entrega, de este testimonio vivo de la verdad. No debemos olvidar tampoco el acto de la mordedura por parte de los cínicos que completa la imagen del perro y que habla de cuidado del otro y de una relación pedagógica y amorosa que busca sacudir el status quo, provocar incomodidad, quizás dolor pero que valdrá en tanto modifica, resignifica y sana.

De la misma forma, Grotowski reconoce en el actor la capacidad de entregarse y sacrificarse cual mártir, como testigo de la verdad en su cuerpo para entregarse al otro y de esa forma, como vimos en el anterior discurso montar guardia para la

salvación de las almas. En este sentido distingue también el tipo de entrega del actor, qué tipo de acto lo santifica y cual lo prostituye:

“El actor no debe ilustrar sino efectuar un “acto del alma” utilizando su propio organismo. Así se enfrenta a una alternativa extrema: puede vender, deshonorar su ser “encarnado” real, convirtiéndose en un objeto de prostitución artística, o se puede ofrecer, santificando su ser “encarnado” real.” (Grotowski, 1970: 216)

Encontramos aquí otro de los puntos centrales en el trabajo de Grotowski que, al volver al origen en lo que respecta a la vestimenta, a las luces y a todo lo accesorio en el teatro, también vuelve al origen desde el punto de vista ritual. Nada de lo primero es necesario pero será una falta y no será teatro el encuentro que no cumpla con lo primordial, que es el efectuar ese acto del alma por parte del actor, cuyo sacrificio de manifestar y exponer la verdad en su cuerpo lo santificará, cual mártir. En palabras de Peter Brook:

“En la terminología de Grotowski, el actor permite que el papel lo «penetre»; al principio el gran obstáculo es su propia persona, pero un constante trabajo le lleva a adquirir un dominio técnico sobre sus medios físicos y psíquicos, con lo que puede hacer que caigan las barreras. Este dejarse «penetrar» por el papel está en relación con la propia exposición del actor, quien no vacila en mostrarse exactamente como es, ya que comprende que el secreto del papel le exige abrirse, desvelar sus secretos. Por lo tanto, el acto de interpretar es un acto de sacrificio, el de sacrificar lo que la mayoría de los hombres prefiere ocultar: este sacrificio es su presente al espectador.” (Brook, 1968: 32)

Cabe aclarar que las palabras utilizadas no son casuales, el hecho de hablar de entrega, de sacrificio y hasta de la santidad del actor por parte de Grotowski no es en referencia al cristianismo en sí o a la religiosidad sino a esa naturaleza ritual del encuentro teatral. Hay un compromiso distinto con el otro espectador, con el otro actor y con la sociedad misma desde este lugar también ya que el actor se ofrece como medio para expresar con su cuerpo la verdad que es necesario decir, que es necesario escuchar, luchando las veces consigo mismo y con todas las barreras que se lo dificultan. Barreras que se pondrán en evidencia al momento de comenzar a trabajar con el cuerpo, con el propio cuerpo que es el que posee los traumas, las ideas, los valores y las contradicciones de la misma sociedad que se intenta cambiar, sacudir, provocar, ridiculizar.

Eso que la mayoría de los hombres prefiere ocultar no es sólo algo que se oculta para los otros, es otras tantas veces también oculto para uno mismo. Es así que como parte del entrenamiento del actor será necesario destruir las herramientas y la forma de aprendizaje aprendida que sólo logra cuestionar las ideas sobre la vida pero no siempre la forma en que ésta se concreta. Será eso lo que el actor habrá de conocer, el misterio que habrá de develar mediante el entrenamiento físico, de impulsos, de la voz, improvisaciones y con ejercicios propios que ayuden a ir accediendo a esas áreas no exploradas de sí mismo para poder entregar verdad al espectador.

Referencias Bibliográficas

Brook, Peter (1968) **El espacio vacío**. Disponible en:
<http://jbarret.5gbfree.com/juanbarret/LB/LT/005%20-%20Vacio.pdf>

(Acceso 15/12/2014)

Foucault, Michel. (2011) **El coraje de la verdad: El gobierno de sí y de los otros II**. Curso en el College de France. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.

Grotowski, Jerzy. (1970) **Hacia un teatro pobre**. Siglo XXI Editores. México.

Onfray, Michelle. (2008) **La potencia de existir. Manifiesto Hedonista**. Ediciones de la Flor. Buenos Aires.

Onfray, Michelle.(2009) **Cinismos. Retrato de los filósofos llamados *perros***. Paidós. Buenos Aires.