

EL CUERPO SOBRE EL ESCENARIO

El cuerpo sobre el escenario. La relación entre las concepciones del cuerpo de la psicología conductista de Skinner y el teatro del cuerpo de Jerzy Grotowsky

Diego Julián Trisancho Castro

Trabajo de Grado para Optar al Título de Filósofo

Director de Proyecto:

Prof. Milton Fernando Dionicio Lozano

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencia Humanas

Escuela de Filosofía

Bucaramanga

2023

Resumen

Desde las artes que trabajan con la expresividad del cuerpo, como el teatro y la danza, se hace un esfuerzo por aprender sobre la corporalidad humana siguiendo caminos muy diferentes a los de las ciencias exactas, e incluso los de la psicología y la misma filosofía. Sin embargo, al tratar de mostrar, en la forma de un acto total, al cuerpo y al alma juntas como unidad, Grotowski se enfrentó a un problema filosófico milenar, trabajó con un problema gigante, elaborando de alguna manera su propia respuesta. Jerzy Grotowski, (1933-1999) actor y director de teatro nacido en Polonia, junto a otros actores y directores proponen en la obra *Hacia un teatro pobre* (1992), un método para la formación actoral que incorpora elementos de la sicología de su época, el psicoanálisis y la sicología conductual. El cuerpo y la psiquis del actor deben funcionar como una unidad al momento de la representación y para esto el autor polaco propone eliminar los obstáculos físicos y psicológicos que impiden que el cuerpo reaccione de manera espontánea a los estímulos externos. Las palabras estímulo y reacción aparecen con demasiada frecuencia en el método de *Hacia un teatro pobre* (1992). Cabe pensar por la época y el conocimiento de Grotowski sobre psicología que el polaco conoció sobre el conductismo psicológico y a través de su trabajo con Stanislavski, de alguna manera lo incorporó a su sistema. El teatro toma elementos de la filosofía y las ciencias sin convertirse en ninguna de ellas, conserva su esencia como arte mientras elabora su propia respuesta.

Por otra parte, el conductismo psicológico afirma que el ser humano es solo cuerpo, que al entender la genética y la historia ambiental de las personas se puede no sólo explicar, sino también predecir y modificar el comportamiento de los organismos. De ese modo, el entendimiento, la imaginación, la memoria, es decir, todo lo referente a la conciencia humana se explican como contingencias de refuerzo y comportamiento operante, o sea estímulos externos que han sido repetidos y reforzados de diferentes modos en el organismo, afianzándose así

EL CUERPO SOBRE EL ESCENARIO

complejas formas de respuesta en el comportamiento. Skinner trata de explicar y ampliar las tesis de Watson, El conductista estadounidense afirma que el conductismo no es la ciencia del comportamiento, sino la filosofía de esa ciencia. Ambos autores, tanto Skinner como Grotowski trabajan sobre ese oscuro límite entre la mente y el cuerpo, además de ser contemporáneos entre sí. Este trabajo es un contraste entre ambas obras, buscando puntos comunes pero sobre todo un primer acercamiento a la pregunta de: ¿Qué tanto influyeron las tesis conductistas en los métodos de actuación contemporáneos y en consecuencia, al teatro, el cine y la televisión? Para esto se propone responder a la pregunta ¿Hay influencia conductista en Grotowski? Existen antecedentes del estudio de la relación entre Grotowski y el psicoanálisis. El presente artículo es una investigación sobre que tanto la psicología conductista hace parte también del método de trabajo propuesto en *Hacia un teatro pobre* (1968), en la fase temprana de la obra de Jerzy Grotowski.

Palabras clave: cuerpo, teatro, estímulo, reacción, conciencia, conductismo, psicoanálisis, comportamiento, organismo.

The Body on Stage. The Relationship between the Conceptions of the Body of the Skinner's Behavioral Psychology and Jerzy Grotowsky's Theater of the Body

Abstract

From the arts that work with the expressiveness of the body, such as theater and dance, an effort is made to learn about human corporality following very different

paths from those of the exact sciences, and even those of psychology and philosophy itself. However, in trying to show, in the form of a total act, the body and soul together as a unit, Grotowski faced an ancient philosophical problem, worked with a giant problem, somehow elaborating his own answer. Jerzy Grotowski, (1933-1999), actor and theater director born in Poland, together with other actors and directors, propose in the play *Towards a Poor Theater* (1992), a method for acting training that incorporates elements of the psychology of his time. , psychoanalysis and behavioral psychology. The body and psyche of the actor must function as a unit at the time of the performance and for this the Polish author proposes eliminating the physical and psychological obstacles that prevent the body from reacting spontaneously to external stimuli. The words stimulus and reaction appear too frequently in the method of *Towards a Poor Theater* (1992). It is possible to think from the time and Grotowski's knowledge of psychology that the Pole learned about psychological behaviorism and through his work with Stanislavski, he somehow incorporated it into his system. Theater takes elements from philosophy and science without becoming either of them, it preserves its essence as art while developing its own response. On the other hand, psychological behaviorism affirms that the human being is only a body, that by understanding the genetics and environmental history of people it is possible not only to explain, but also to predict and modify the behavior of organisms. In this way, understanding, imagination, memory, that is, everything related to human consciousness are explained as contingencies of reinforcement and operant behavior, that is, external stimuli that have been repeated and reinforced in different ways in the organism, establishing itself like this complex forms of response in behavior. Skinner tries to explain and expand Watson's theses. The American behaviorist affirms that behaviorism is not the science of behavior, but the philosophy of that science. Both authors, both Skinner and Grotowski, work on that dark boundary between the mind and the body, in addition to being contemporaries of each other. This work is a contrast between both works, looking for common points but above all a first approach to the question: How much did behaviorist theses influence contemporary acting methods and, consequently, theater, film and television? For this purpose, it is proposed to answer the question: Is there a

behavioral influence on Grotowski? There are antecedents of the study of the relationship between Grotowski and psychoanalysis. This article is an investigation into how behavioral psychology is also part of the working method proposed in *Towards a Poor Theater* (1968), in the early phase of Jerzy Grotowski's work.

Keywords: body, theater, stimulus, reaction, consciousness, behaviorism, psychoanalysis, behavior, organism

EL CUERPO SOBRE EL ESCENARIO

Introducción

El artículo académico que aquí se presenta es un trabajo de grado de pregrado de la Escuela de Filosofía de la Universidad Industrial de Santander, en la modalidad de trabajo de investigación. La pregunta sobre la cual se investiga es: ¿Qué relación existe entre las concepciones del cuerpo del conductismo psicológico de Skinner y del teatro propuesto por Jerzy Grotowski? El propósito de resolver esta pregunta es identificar los puntos en común y las diferencias que estos dos autores contemporáneos tuvieron sobre la dualidad mente cuerpo, desde esferas tan aparentemente diferentes como el arte y la psicología. Desde las obras *Hacia un teatro pobre* (1968) de Jerzy Grotowski y otros colaboradores y, *Acerca del conductismo* (1974) de Burrhus Skinner, se hace un análisis de la influencia del conductismo en el método de actuación propuesto por uno de los directores de teatro más influyentes en el s XX. Con este objetivo, este artículo cuenta con dos capítulos más las conclusiones.

En el primer capítulo se analizará la obra *Hacia un teatro pobre* (1992) de Grotowski, para buscar términos propios de la psicología conductista y analizar el contexto y el propósito con el cuál estas palabras fueron escritas.

Esto con el fin de reflexionar si en el llamado teatro del cuerpo hecho por Grotowsky hay rasgos de conductismo y si los hay analizar qué buscaba Grotowski al usar esta corriente de la psicología, si crear algún tipo de movimiento condicionado en la escena o si por otro camino, que su teatro rompiera con las formas y posturas corporales adquiridas por los procesos conductuales de la vida cotidiana.

El segundo capítulo consiste en un estudio de la obra *Sobre el conductismo* (1994) de Skinner para analizar sus concepciones sobre el cuerpo y la mente humanas, sus diferencias esenciales con el conductismo de Watson y Pavlov, además de los puntos en común que pudiera tener con Grotowski.

Por último, este artículo ofrecerá las conclusiones del contraste entre el psicólogo estadounidense y el director polaco, con el fin de ofrecer un panorama de la influencia conductista clásica en el método de actuación grotowskiano y el alcance de esta influencia. La concepción del ser humano de Grotowski dista mucho de la visión conductista, el teatrero, a semejanza de sus antecesores griegos, es casi un místico y su trabajo tiende a lo espiritual. Sin embargo, sus métodos de trabajo pudieron tomar elementos conductistas como parte del conocimiento disponible en la época del Laboratorio Teatral. El problema de la dualidad conciencia cuerpo, la relación entre estos y su conjunción en una unidad nuevamente es puesto sobre el escenario de la discusión, siendo abordado desde dos caminos completamente distintos, el arte y la psicología.

Capítulo 1. Grotowski y el Laboratorio Teatral

Como sucede con el trabajo de muchas personas que se han dedicado al arte, al estudiar los textos de Grotowski no se encuentra el lector ante un sistema de pensamiento lógico y organizado. A veces ambiguo, el mismo director polaco afirma con insistencia que lo suyo no es un sistema de reglas, no es una receta fija e infalible que cualquiera que pretenda aprender a actuar en un escenario puede

seguir y mágicamente obtener resultados. Lo de Jerzy Grotowski es más un compendio de saberes de muchas índoles, de filosofía, de ciencia, de arte y teatro particularmente y definitivamente, la psicología hace parte de su obra. Tanto Jung como Freud y el psicoanálisis son nombrados en sus textos, sin embargo, el

conductismo no aparece mencionado. En la entrevista hecha por la mexicana Margo Glantz a Grotowski para la revista *Siempre*, entrevista que aparece al final de *Hacia un teatro pobre* (1992), se compara incluso el método grotowskiano con una terapia psicoanalítica que el actor realiza sobre sí mismo. Sin embargo, aunque la psicología conductual no es nombrada directamente en los textos de *Hacia un teatro pobre* (1992), en medio de todo este compendio de conocimientos que el actor polaco pone en función del teatro pareciera, por su lenguaje, tomar elementos conductistas, específicamente en lo que se refiere al trabajo corporal. El método de Grotowski recurre a la introspección y al inconsciente, lo que lo acerca más a Jung y a Freud que al conductismo radical, en cuanto a se refiere a su concepto del ser humano. Sin embargo, parte de su método usa un lenguaje conductista.

Las etapas del trabajo de Grotowski

El texto *Hacia un teatro pobre*, que tanto impacto produjo a final de los años 60 del s. XX, hace parte del trabajo temprano del director polaco cuya trayectoria tomó después otros rumbos, como lo menciona Gustavo Geirola (2019) en su ensayo titulado *Praxis Teatral: Jerzy Grotowski y el psicoanálisis*:

En este ensayo me propongo visitar *Hacia un teatro pobre* (1968), el libro de Jerzy Grotowski que tanto impactara al final de los sixties; mi objetivo es centrarme en ese tan famoso texto temprano, sabiendo que el maestro polaco tomaría más tarde en su trayectoria y en su enseñanza otros derroteros: del Teatro Pobre al Teatro de Producción, de éste al Parateatro, de ahí al Teatro de Fuentes, finalmente al Drama Objetivo y al Arte como vehículo.

Este ensayo de Geirola del 2019, que aparece en la revista *Argus-a Artes & y humanidades*, se centra en también en el texto *Hacia un teatro pobre* (1992), la fase más temprana de la obra del director polaco y en la influencia de esta fase grotowskiana en la praxis teatral contemporánea. Geirola (2019) encuentra una

relación entre *Hacia un teatro pobre* (1992) y el psicoanálisis, lo que convierte a este ensayo en un antecedente importante para este trabajo.

El presente artículo de investigación también se enfoca en la primera etapa grotowskiana, pues es la fase más cercana a su trabajo con Stanislavski, quien falleció en 1938. El estudio de la posterior evolución del trabajo del director polaco es desarrollado en la tesis doctoral *Hacia una poética del Arte como vehículo de Jerzy Grotowski* (2015), presentada a la Universidad de Barcelona por Pere Sais (2015). Esta tesis muestra la evolución desde el método de las acciones físicas, producto del trabajo conjunto entre Stanislavski y Grotowski de la primera fase, hasta la fase tardía del trabajo de Grotowski en *El arte como vehículo* y *El Performer*.

Para 1968, el año de la publicación de la primera edición de *Hacia un teatro pobre* (1992) (*Towards a poor theatre*), ya Skinner había publicado parte de su obra, en especial los textos *La conducta de los organismos* (1938), *Ciencia y conducta* (1953) y *La conducta verbal* (1957). La evolución del conductismo desde Pavlov y Watson se consuma en Skinner y es probable que Grotowski haya conocido algunos de estos textos del estadounidense. Aunque en su concepción de la psicología y del ser humano en general se lee a Grotowski más cerca de Jung, de oriente, del mito, de la sombra y la luz que del conductismo, pues Grotowski habla de espíritu, de consciencia, de imaginación, en cuanto al trabajo práctico del teatro, el método de Grotowski de actuación, desde el método de acciones físicas hasta *El Performer*, muestra signos de la influencia conductista.

En su fase inicial, el método grotowskiano propone, mediante ejercicios físicos, eliminar la barrera que supone el raciocinio condicionado en el momento de reaccionar a los estímulos del mundo exterior. Es difícil no percibir la influencia del

conductismo en el director polaco cuando habla del cuerpo transparente, que no ofrece ninguna resistencia al estímulo y estímulo y reacción confluyen simultáneamente.

Hacia un teatro pobre (1992) es un compendio de textos de 17 textos de siete autores distintos relacionados con el teatro con quienes trabajó Grotowski desde 1958 hasta 1968. Estos siete personajes son, en su orden de aparición en el texto: Peter Brook, Eugenio Barba, Nain Kattan, Ludwig Flaszen, Franz Marijnen, Denis Bablet y finaliza con una entrevista a Grotowski hecha por la escritora mexicana Margo Glantz. Este primer capítulo de este trabajo de investigación analizará estos textos, pues son tanto palabras del mismo Grotowski sobre su método de actuación, como apreciaciones de personas cercanas a su trabajo sobre su obra.

El laboratorio teatral.

El primer texto de *Hacia un teatro pobre* (1968) es una reseña de lo que fue el Laboratorio Teatral. La obra comienza con la siguiente frase: “En 1959 Jerzy Grotowski creó el Laboratorio Teatral en Opole, ciudad de 60.000 habitantes en el suroeste de Polonia. (p.3) Tras un pequeña reseña histórica del laboratorio, el autor del primer artículo convierte en idea principal de su texto el hecho de que precisamente se llame un así:

Ya su propio nombre revela el sentido de la institución. No es un teatro en el sentido lato de la palabra, sino un instituto dedicado a la investigación del arte teatral y del arte del actor en particular. Las representaciones del Laboratorio Teatral plantean una especie de modelo activo en el que las investigaciones regulares sobre el trabajo del actor pueden ponerse en práctica. (Grotowski. 1992, p. 3)

Al autor de este prefacio pareciera agradaarle el hecho de que sea llamado laboratorio de teatro y afirma que así es el método de Grotowski, aunque el polaco afirmará después que su método es una vía negativa de eliminación de obstáculos

más que una positiva de aprehensión de fórmulas. Esto será analizado más extensamente a lo largo de este texto. Pero justamente es el hecho contradictorio que sea un laboratorio, un lugar destinado para hacer ciencia, de experimentación, observación y análisis objetivo (Grotowski lo compara con el instituto Böhr), que este sea el lugar que el director de teatro convirtió, un poco como una ironía, en su templo para actores santos. ¿Por qué Grotowski decide crear un Laboratorio de teatro? Esa tendencia a incorporar la ciencia al teatro y de crear métodos de actuación tomando elementos del método científico, sería conservada y extendida por los directores cercanos a Grotowski e influenciados por su trabajo, como Eugenio Barba. Se piensa acaso con ello llegar a verdades más objetivas que a través de una concepción metafísica del arte. Aunque esta confianza en el método científico para llegar a verdades fácticas certeras también hay que ponerla en contexto. Casi siempre se lee en Grotowski esta amalgama de ciencia y mística, de cuerpo con algo de espíritu.

La época del mundo en la que vive el director polaco es una época compleja para la sociedad europea. En 1959, con 26 años de edad, empieza su trabajo en el laboratorio. Grotowski nació en 1933 en Rzeszów, en el sur de Polonia y conoció siendo un niño la guerra contra los nazis y su desenlace en la bomba atómica. Es la era del *boom* científico, la segunda era industrial, cuyos resultados son innegables. Grotowski pretende crear un teatro que agrupe todo el conocimiento que tiene en su momento sobre el ser humano. Con este deseo trabaja con la antropología cultural, la fonología y la psicología, tomando elementos de técnicas occidentales y orientales de teatro. En su afán de crear un teatro con bases más sólidas que la simple “inspiración” o el talento natural, intenta convertir en algo cercano a la ciencia al arte, dos esferas que tradicionalmente estuvieron muy separadas.

Prefacio de *Hacia un Teatro Pobre* (1992) por Peter Brook

El primer director en aparecer en *Hacia un teatro pobre* (1992) es Peter Brook, quien escribe el segundo texto de la obra, el prefacio del libro. Brook nació

en el barrio de Chiswick de la ciudad de Londres en 1925, hijo de judíos rusos emigrados al Reino Unido y falleció el pasado 22 de julio del 2022 en París. Su padre, Simon Brook, fue un judío lituano que militó en el partido menchevique en los finales de la Rusia zarista. Peter Brook es uno de los directores más reconocidos en la escena contemporánea de teatro y como él mismo lo manifiesta, su forma de hacer teatro difiere esencialmente de la de Grotowski. Sin embargo, afirma en este prefacio su admiración al trabajo del polaco, de quien dice que al crear un laboratorio y no un teatro, no necesita del público y se centra exclusivamente en el actor. Para Brook el teatro pasa por la re-vinculación de lo público y lo privado a través de la puesta en escena. En Grotowski, tomando un camino casi opuesto, el encuentro es primero un acto íntimo del actor consigo mismo. Esta es su labor y su trascendencia en el mundo. Ha heredado lo que hoy se considera en gran parte el método de entrenamiento de actores.

Hacia un teatro pobre

El tercer texto de la obra *Hacia un teatro pobre* (1992) es un artículo que lleva el mismo título, publicado por primera vez en 1965. Este artículo fue publicado en las siguientes revistas: *Odra* de Wroclaw, Polonia, en *Kungs Dramatiska Teatern Program* de Estocolmo, en *Scena* de Novi Sad, Serbia; en *Cahiers Renaud-Barrault* de París y en *Tulane Drama Review* de Nueva Orleans. En este artículo Grotowski dice que su trabajo va en contra del eclecticismo, afirmando que el teatro no es un compendio de disciplinas y hace un esfuerzo por definir qué es el teatro en sí mismo, para llegar a la conclusión que: “el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor.” (Grotowski, 1992, p. 9) A continuación menciona que el origen de esta conclusión es en gran medida su trabajo con Stanislavski en Rusia.

He estudiado todos los métodos teatrales importantes de Europa y de otras partes del mundo. Los más importantes para mi propósito son los ejercicios rítmicos de Dullin, las investigaciones de Delsarte sobre las reacciones de

extroversión e introversión, el trabajo de Stanislavski sobre las "acciones físicas", el entrenamiento biomecánico de Meyerhold, la síntesis de Vajtangov. También me fueron particularmente estimulantes las técnicas de entrenamiento del teatro oriental, específicamente la Ópera de Pekín, el Kathakali hindú el Teatro No de Japón. Podría citar otros sistemas teatrales, pero el método que estamos desarrollando no es una combinación de técnicas obtenidas de distintas fuentes (aunque en ocasiones adaptemos algunos elementos para nuestros usos. (Grotowski, 1992, p.10)

Si bien no se han hecho muchos trabajos en torno a la influencia del conductismo en Grotowski la influencia de Pavlov en Stanislavski es mencionada por el mismo director ruso. Es de esta línea de trabajo Stanislavski-Grotowski donde nace la tradición del cuerpo del actor como eje fundamental del acto teatral.

Exploración metódica

Aunque Grotowski afirma que su propósito no es hacer una ciencia del teatro y que su objeto de estudio dista mucho de ser exacto o al menos definible en algunos aspectos, manifiesta en *Exploración metódica* su preocupación por buscar una base sólida para el trabajo teatral.

“Sin embargo, el teatro, y en particular la técnica del actor, no puede -como afirmaba Stanislavsky- estar basado solamente en la inspiración o en otros factores imprevisibles como la explosión del talento, repentino y sorprendente, estallido de posibilidades creativas, etc.” (Grotowski, 1992 p.98)

Este método parte de la auto-observación del actor y también la observación por parte del director de los movimientos y gestos del actor en escena buscan una objetividad en el trabajo actoral.. El creador del Laboratorio Teatral plantea su teatro no como una colección de métodos tomados de muchas partes, sino más bien como una eliminación de obstáculos. Una vía negativa que elimina todo aquello que impide que el actor se manifieste libremente. Una vía que permita

al actor reaccionar a cualquier estímulo dentro de la escena en cualquier momento, una especie de liberación en donde confluyen el cuerpo y la psiquis en un solo acto total.

Es fácil a veces desde la teoría hablar de la unidad mente cuerpo. Pocas experiencias permiten, como el teatro, sentir en el propio ser esta compleja dualidad. Es común que actores novatos manifiesten dificultades para expresar con el cuerpo las imágenes que pueden crear en la psiquis. Una cosa es lo que el actor cree que está haciendo y otra lo que el director ve desde afuera. Para Grotowski el origen de estas dificultades está en lo que llama “conductas habituales” conductas que nos han sido heredadas por nuestro lugar y condiciones de nacimiento y a las que estamos acostumbrados. El paso a la conciencia de estas conductas habituales y la búsqueda de los obstáculos físicos y psíquicos que impiden que el estímulo interno se manifieste libremente, o que el estímulo externo nos afecte, hacen parte de la liberación mediante el método grotowskiano.

Educar a un actor en nuestro teatro no significa enseñarle algo; tratamos de eliminar la resistencia que su organismo opone a los procesos psíquicos. El resultado es una liberación que se produce en el paso del impulso interior a la reacción externa, de tal modo que el impulso se convierte en reacción externa. El impulso y la acción son concurrentes: el cuerpo se desvanece, se quema; y el espectador solo contempla una serie de impulsos visibles. (Grotowski, 1992, p.11)

La vía negativa, la eliminación de obstáculos se define entonces como la destrucción en el actor de todo aquello que impide que el impulso se muestre tal y como es. Una disposición pasiva para realizar un papel activo. Su trabajo no se centra en la técnica espiritual sino en la construcción del artificio a través de signos expresados con el cuerpo. Para Grotowski es un organismo vivo, quien ejecuta los movimientos, no se trata de representar un movimiento del alma con el cuerpo, sino de responder físicamente a un estímulo externo o interno.

Tanto el psicólogo conductista como el director de teatro se enfrentan a un problema similar: la investigación objetiva les permite ver los actos externos de comportamiento, pero no las causas internas. Esta especie de observación

científica del comportamiento es un punto en común en las investigaciones, tanto de Grotowski como de Skinner. Tanto el director de teatro como el psicólogo conductista solo pueden ver desde afuera el comportamiento de actores y pacientes, más no lo que piensan y sienten. Sin embargo, si los hechos mentales son inobservables desde afuera, para el actor que trabaja sobre sí mismo son un hecho que vive. El paciente y el actor son los únicos testigos posibles de su mundo interno. Para el teatrero la auto-contemplación se convierte en una especie de terapia del actor consigo mismo, mientras el conductista le resta importancia, definiéndola como contacto con el cuerpo propio, observable pero para el que no estamos adecuadamente instruidos para describir, pues aun mencionamos a los sentimientos como la causa del comportamiento y no a los estímulos externos del ambiente y a la fisiología.

Grotowski y el psicoanálisis de Lacan.

Desde el punto de vista de Geirola (2019), el trabajo de Grotowski se aleja del trabajo de Stanislavski precisamente porque se aleja de esta influencia conductista en el ruso, tomando la vía del psicoanálisis al retornar a la singularidad del actor. Al alejarse de la influencia del conductismo pavloviano, Grotowski según Geirola (2019), tomaría una vía cercana al psicoanálisis lacaniano.

Stanislavski no menciona a Freud, prefiriendo en cambio recurrir a propuestas menos perseguidas, tal como el Hatha Yoga o las investigaciones de Pavlov (...) la profunda diferencia entre el Sistema (de Stanislavski) y el psicoanálisis, particularmente como lo elabora Lacan, reside en que el maestro ruso busca un Sistema general, supuestamente científico, universalizable, capaz de instrumentar al actor con técnicas cuya eficiencia esté garantizada más allá de lo racial, del género, de la clase social, etc. (...) Stanislavski está influenciado por el fordismo y el taylorismo, tal como es adoptado en la Unión Soviética; se trata de buscar un actor eficiente, reemplazable, separado de la planificación del proyecto escénico y capaz de brindar un rendimiento productivo más allá de las determinaciones de clase, raza, género, etc. Como vemos, el Sistema se

desentendiendo de la singularidad del actor y, en cierto modo, aplasta al sujeto (como sujeto del inconsciente, es decir, como sujeto deseante). (...) Veremos en este ensayo cómo Grotowski precisamente intenta un camino inverso interesado en la singularidad del actor, al punto que –aunque no problematiza la cuestión de género—, sí, en cambio, apela a lo nacional, un cuerpo nacional, polaco, con una historia y con marcas de opresión que le son propias. Asimismo, en psicoanálisis, se apunta a la singularidad del deseo, se va caso por caso. (Geirola, 1992, p.1)

En la crítica que hace Grotowski a Freud en la entrevista de Margo Glantz, el creador del Laboratorio afirma que la visión del psicoanálisis es la visión de las “novelas pastoriles”, donde las neurosis son superadas, se acaban los complejos y se retorna a la armonía. Geirola (2019) encuentra en esta crítica un acercamiento a la postura de Lacan, el saber-hacer en el que el cierre total del conflicto nunca se da y este es permanente.

Grotowski toma distancia del psicoanálisis.

La relación entre Grotowski y el psicoanálisis se trata directamente en el apéndice de la edición en español de *Hacia un teatro pobre* (1992), el cual consiste en una entrevista al director polaco hecha por la traductora de Grotowski al español, la mexicana Margo Glantz. La excelente pregunta de Margo Glantz y la respuesta de Grotowski muestran la postura de este frente a la psicología. La pregunta de Margo Glantz fue:

En esta época en que se busca el camino definitivo del ser por el camino de las drogas, o por el misticismo, usted encuentra una vía especial que se abre para el teatro, la de la conjunción del consciente y lo inconsciente, la de la conjunción entre lo cruel y lo tierno, y sobre todo la de la disciplina aliada a la espontaneidad. He visto que en su libro menciona constantemente al psicoanálisis. ¿En qué medida influye éste sobre su obra? (Grotowski, 1992, p. 229)

La respuesta dada a esta pregunta de Margo Glantz, Grotowski muestra una discrepancia de su método con el psicoanálisis tomado de manera general, el cual Geirola (2019) interpreta como un acercamiento a la postura crítica lacaniana. Dice

Grotowski sobre el psicoanálisis:

No creo que el psicoanálisis sea para nosotros un punto de partida, porque por un lado existen muchas escuelas de psicoanálisis cuyas conclusiones son diferentes y, por otro, debo decirle que personalmente para mi trabajo ha sido muy interesante analizar los resultados y los efectos ya descubiertos dentro del ámbito del oficio, desde el punto de vista del psicoanálisis, para poder encontrar la objetividad de nuestros descubrimientos, pero el psicoanálisis no me ha llevado jamás a descubrir las cosas que me importan en este ámbito. No quiero decir que sea estéril, pero a fin de cuentas todas las escuelas psicoanalíticas buscan una especie de equilibrio ideal dentro del que ya no existan los complejos. La visión del psicoanálisis es la visión del mundo armonioso y liberado de contradicción, no la visión dramática de la vida. Es una visión cercana a esas novelas pastoriles, ese estilo o convención de vida por donde deambulaban los pastores felices.

(Grotowsky, 1992, p 229)

Para Grotowski el teatro se basa en el conflicto y el psicoanálisis clásico intenta la superación de dicho conflicto. Para el acto teatral ¿qué ventaja hay en hacer de Dostoiévski un personaje armonioso? se pregunta el polaco. Sin embargo, no se trata de caer en el caos del conflicto. Alcanzar una lucidez suficiente dentro del conflicto para no caer en la histeria, es el punto de consumación del actor sugerido por Grotowski en esta entrevista. “Con lucidez es posible, hasta dentro de la locura, confrontarnos con nuestras contradicciones para dominar el oficio y llegar al equilibrio difícil de la espontaneidad y la disciplina.”

(Grotowski, 1968 p 230)

En esta entrevista Grotowski menciona que su época actual, segunda mitad del s. XX es análoga al romanticismo, pues de nuevo hay una influencia de una era industrial.

...hay cierta irrupción de las ciencias, de concepciones intelectuales, científicas, cerebrales, y, por otra parte, las tentaciones que a menudo queremos aniquilar dentro de nosotros mismos contra las investigaciones que buscan la parte más escondida de nuestra naturaleza, dentro de lo irracional.” (Grotowski, 1992 p. 227)

Estas fuerzas irracionales es necesario enfrentarlas, pero sobre todo estructurarlas, para poder comprenderlas, racionalizando así lo irracional pero no en el sentido freudiano de la palabra. Se trata para el director polaco del surgimiento de lo infantil que llevamos dentro, “poder penetrar en ese territorio que se halla más atrás del pensamiento, mejor dicho, más atrás del ser. Instinto contra lucidez, cuerpo frente a alma.”(Grotowski, 1992, p. 227). Pero la búsqueda pragmática del arte actoral de Grotowski lo lleva siempre a tratar de llegar a algunas verdades objetivas. Esta búsqueda de la objetividad por la vía científica acerca del comportamiento acerca a Grotowski a una psicología menos especulativa, una base sólida para el trabajo del comportamiento en la escena.

Es fecundo encontrar que las cosas realizadas por nuestro trabajo son objetivas; esto es siempre necesario, no es posible penetrar en un ámbito con demasiada subjetividad, hay que tener la oportunidad de validar lo que es objetivo. La confrontación con la escuela de Jung me ha dado conciencia de que muchas cosas paradójicas que habíamos descubierto en nuestro oficio son objetivas; pero a pesar de su gran sabiduría, sus tesis nunca nos han dado la oportunidad de descubrir nuevos elementos de trabajo. (Grotowski, 1992 p 230)

Esta búsqueda de verdades objetivas es un rasgo común entre Grotowski y Skinner. También lo es centrar su trabajo en el cuerpo. En el ensayo de Geirola (2019), aunque este intenta separar a Grotowski del conductismo, termina por reconocer que esta búsqueda de verdades objetivas lo separa de la subjetividad psicoanalítica y afirma que “hoy podemos revisar el Método del maestro polaco en su convergencia con dicho conductismo, por cuanto ambos remiten al asociacionismo de raíz pavloviana.” (Geirola 2019 p. 17)

El método de Grotowski parte de la asociación de estímulos diferentes entre sí y su paso sin resistencias a través del organismo vivo. Este paso sin resistencias permite al actor reaccionar a sus imágenes internas y a cualquier estímulo externo en el escenario, sean los producidos por otros actores, sean los producidos por el público. Su trabajo sobre el cuerpo para eliminar los obstáculos de la conducta habitual podría verse como una forma de re-acondicionamiento con movimientos poco cotidianos, asociando estos movimientos a imágenes.

Grotowski y el psicodrama

“Grotowski was a psychologist”(p.1) dice Johnson (2005) en su artículo titulado *The impact of Grotowsky on Psychotherapy in the United States and Britain*. Las conclusiones de Johnson en este artículo sostienen que la terapia de Grotowski constituye una antítesis de lo que después sería la terapia cognitivo conductual. Sin embargo, la terapia cognitivo conductual es una conjunción de métodos de los cuales el conductismo clásico es solo uno. El conductismo clásico no toma en cuenta a la mente de la misma forma que la terapia cognitivo conductual. Para el conductista radical la mente simplemente no existe.

Para argumentar su tesis. Johnson afirma que la terapia cognitivo conductual apunta a aumentar la integración de la persona con su cultura, poniendo en el olvido el centrarse en el cuerpo, que es la médula del método grotowskiano.

Unfortunately, in the United States and Britain, the age of the body during the 1960s and 1970s, is over. A new dominant force has emerged, very different from psychoanalysis and encounter therapies: cognitive behavioral treatment. In many ways this is the antithesis of Grotowski's Project: its aim, to heighten the integration between the person and their culture, its method, to counter irrationalism, unproductive thinking patterns, and to have the client these selected behaviors. Cognitive Behavioral Therapy is the true American psychotherapy: it is practical, not theoretical, it produces results, not questions, it uses tools, not art; it is measurable, not elusive, it is about the mind, not the body. (Johnson, 2005 p.10)

Para Johnson (2019), al perderse la ética del tacto, como llama a la ética del trabajo grotowskiano, el cuerpo se suprime y el trabajo corporal se convierte en trabajo de gimnasio y el progreso en la relación entre lo que se ve en el espejo y lo que sale en las revistas de moda. El trabajo de Grotowski sería antítesis de la terapia cognitivo conductual en el sentido de que el polaco propone una unidad entre el cuerpo y la mente uniéndose en un acto total que conserve la esencia de ambos. Por el contrario, el conductismo clásico propone la misma unidad mente cuerpo sencillamente al hacer desaparecer la dimensión mental y reducirlo todo a estímulos físicos internos y del ambiente. Pero el hecho de que Grotowski no

comparta las conclusiones del conductismo clásico no quiere decir que su método de actuación no integre elementos conductistas, elementos que son evidentes en el lenguaje de su método de actuación.

El método: la vía negativa

Resumiendo el método descrito en los primeros textos de *Hacia un teatro pobre* (1992), lo que diferencia al teatro de las otras artes es el trabajo y la técnica del actor. Por lo tanto el trabajo que el actor hace sobre sí mismo y con su director se vuelven fundamentales, Mediante un entrenamiento vocal, plástico y físico, ejercicios realizados de manera repetitiva pero conscientemente, se logra el punto exacto de concentración que requiere la maduración del actor. Este punto de concentración consiste en una actitud pasiva para realizar un papel activo. El actor elabora signos con su cuerpo y con su voz en vez de construir una "psicología del personaje". "Esta composición artificial no sólo no limita lo espiritual sino que conduce a ello" (Grotowski, 1992. P. 11). Con el fin de extraer los sesgos de conducta natural que pudieran quedar en la composición de signos, el actor es llevado a un estado de tensión extrema en el que se ve obligado a reaccionar como en un momento de choque psíquico, de terror, de peligro mortal. Llevado al extremo de esta forma el actor es él mismo, limpia su impulso primordial de las conductas adquiridas por la costumbre. "Un hombre que se encuentra en un estado elevado de espíritu utiliza signos rítmicamente articulados, empieza a bailar, a cantar. Un signo, no un gesto común, es el elemento esencial de expresión para nosotros." (Grotowski, 1992, p.12).

Así se consuma el teatro pobre. La escenografía, las luces, los vestuarios, son reemplazados por los gestos-signos del actor. El mito es reemplazado por el cuerpo sobre el escenario, al constituirse ese cuerpo vivo en un testimonio de la experiencia común humana.

Cuando hablo de "raíces" o de "alma mítica" se me pregunta sobre Nietzsche; si me refiero a la "imaginación de grupo", aparece Durkheim; si hablo de "arquetipos", le toca el turno a Jung; pero mis formulaciones no se derivan de las disciplinas humanísticas, aunque pueda utilizarlas para un análisis. Cuando hablo de la expresión de signos de un actor (...) (los) signos que nosotros usamos son las formas medulares de la acción humana, la cristalización de un papel, la articulación

de la fisiología y la psicología particular del actor. (Grotowski, 1992, p.19)

El concepto de contacto, el teatro como un encuentro.

En el texto titulado *El teatro como un encuentro*, Grotowski expone la relación entre el teatro y la literatura: siguiendo la misma línea de pensamiento que ha traído hasta ahora, el texto literario en teatro solo es un pretexto para las acciones y creaciones del encuentro teatral. El teatro es un encuentro, primero entre director y actores y luego entre actores y espectadores. Aparece el concepto de contacto, fundamental en la estructura grotowskiana. En el contacto se hace más importante lo que se dice con el cuerpo que lo que se dice con la palabra. “Iré más lejos: el teatro es un acto engendrado por reacciones humanas e impulsos, por contactos entre la gente. Es a la vez un acto espiritual y biológico.” (Grotowski, 1992, p.52)

Los tres textos que siguen a *El teatro es un encuentro* son: *Akropolis*, de Ludwik Flaszen, *El doctor fausto: montaje textual*, de Eugenio Barba y *El príncipe Constante*, también de Ludwik Flaszen. Se trata del análisis de tres obras de teatro dirigidas por Grotowski hechas por estos dos colaboradores. En las tres obras se ven reflejadas las premisas que ya se han enunciado anteriormente sobre el teatro. Dice Flaszen, describiendo una presentación de una versión de *Akropolis* adaptada por Grotowski que:

“Todos los actores utilizan gestos, posiciones y ritmos copiados de la pantomima. Cada uno tiene su propia silueta irrevocablemente fija, el resultado es una despersonalización de los personajes. Cuando los rasgos individuales se pierden, los actores se vuelven estereotipos de la especie.” (Grotowski, 1992, p. 54)

Tanto el teatro pobre (el cuerpo como fundamento del teatro), como la eliminación de la barrera espectadores-actores aparecen manifiestas en las descripciones de las obras de Grotowski. El contacto es fundamental, no solo entre actor y ambiente sino primero del actor consigo mismo. Este contacto con los estímulos vuelve verosímil el acto en el escenario. Lo que se ven son cuerpos reaccionando a su entorno, no imaginarios trazados artificialmente y luego

ejecutados de manera torpe.

El orden dentro del caos

Posterior a estos textos de análisis de otros directores sobre obras de Grotowski, siguen dos de Grotowski mismo: *No era totalmente él* (refiriéndose a Stanislavsky y Artaud) y *Exploración Metódica*. En el primero, el autor en una disertación sobre Stanislavski y Artaud concluye que estos autores fueron tergiversados por sus discípulos al no comprender la evolución temporal de sus maestros y quedarse sólo en algunas de sus etapas. También dice de Artaud que el francés nunca tuvo un control sobre sus visiones y su caos por lo cual su trabajo teatral quedó incompleto. El método de Grotowski no suprime al complejo, no acaba el caos, solo introduce la suficiente dosis de lucidez para que el caos no se desborde. Esto le faltó a Artaud según Grotowski, ordenar el caos para conjuntar definitivamente consciente e inconsciente, instinto y raciocinio, cuerpo y alma, en un solo acto total sobre el escenario. Por esto dice Grotowski su método es más completo que el de Artaud.

En *Exploración Metódica* Grotowski compara su Laboratorio con el instituto Böhr y afirma que, aunque el teatro no es una ciencia sí necesita una base teórica firme y dice que su trabajo es una reunión para hacer, observar y analizar experimentos relacionados con el teatro. Es en este punto donde el polaco termina de exponer su técnica de la siguiente manera:

- a) Estimular el proceso de autorrevelación, llegando hasta el inconsciente, pero canalizando los estímulos a fin de obtener la reacción requerida.
- b) Ser capaz de articular el proceso, disciplinarlo y convertirlo en signos. En términos concretos esto significa construir una partitura cuyas notas sirvan como elementos tenues de contacto, como reacciones a los estímulos del mundo externo: a aquello que llamamos "dar y recibir".
- c) Eliminar del proceso creativo las resistencias y los obstáculos causados por el propio organismo tanto físico como psíquico (ya que ambos constituyen la totalidad).(Grotowski, 1992, p 89)

Grotowski insiste siempre en una unidad de lo biológico e instintivo con la conciencia y el pensamiento hasta alcanzar "la cima que es tan difícil de definir y en la que todo se vuelve una unidad" (Grotowski, 1992, p.92). En este sentido es que se convierte este método en una terapia.

Asociación de estímulos y el acto total

Posterior a los textos teóricos de *Hacia un teatro pobre* (1992), viene el segmento de ejercicios planteados para el entrenamiento actoral por Grotowski y Franz Marijnen. Cabe destacar lo afirmado por Grotowski al comienzo de esta sección:

Muchos de los elementos básicos de los ejercicios físicos se han conservado pero están orientados para buscar un contacto: recibir los estímulos del exterior y la reacción a esos estímulos (el proceso de "dar y tomar" mencionado en otro lugar). Se siguen usando los resonadores en los ejercicios vocales, pero ahora se ponen en acción a través de varios tipos de impulsos y de contacto con el exterior (Grotowski 1992 p. 95)

La asociación de estímulos se hace evidente en algunos ejercicios que se realizan al golpe de un tambor, tamborino u otro objeto, de tal modo que tanto el que ejecuta el ejercicio como el que produce el ritmo improvisan y se ofrecen estímulos recíprocos. Las reacciones físicas se acompañan de gritos inarticulados y espontáneos. El actor debe justificar todos esos ejercicios semi acrobáticos con motivaciones personales, asociando los estímulos físicos a imágenes mentales a las cuales luego reacciona como al estímulo inicial. Los ejercicios de por sí ya son muy difíciles de realizar para alguien que no tenga un entrenamiento acrobático. Esto con la premisa establecida de llevar al actor a reaccionar en situaciones límite.

El proceso de entrenar la voz también es muy sugerente en cuanto a la relación entre el conductismo y Grotowski. El proceso de la voz consta varias partes: Contacto-observación-estímulo-reacción-respuesta: en este paso se aprende a reaccionar con todo el cuerpo "vibrando el cuerpo" al momento de hablar, reaccionando ante un estímulo externo, sea otra voz, sea un movimiento,

para luego asociar estos estímulos con ideas, como vaca o cuchillo.

El texto que sigue es una entrevista de Denise Bablet a Grotowski titulada *La técnica del actor*. Aparte de insistir en la técnica negativa de eliminación de obstáculos y la unidad del acto psicofísico, agrega que, para crear una obra completa, el actor crea su partitura de reacciones en el sistema de dar y tomar del que ya ha hablado. El actor se examina a sí mismo y su contacto con los demás. Tomar otra gente, confrontarla con uno mismo, ofrecer una respuesta. En esto consiste el vínculo actor-espectador.

La técnica del actor

Antes de el epílogo que constituye la entrevista de Margo Glantz que ya ha sido analizada en este capítulo, viene la transcripción de los discursos de Grotowski, *El discurso de Skara*, La entrevista de Shechner y Hoffman a Grotowski titulada *Encuentro en Estados Unidos* y el texto *Declaración de principios*, los cuales también podrían dar algunas luces sobre el papel del conductismo en la obra de Grotowski.

“Si quieren hacer algo así - gimnasia y aun acrobacia- traten de hacerlo como una reacción espontánea relacionada con el mundo exterior, con otras gentes y con otros objetos. Algo que los estimule y contra lo que ustedes reaccionen: éste es el secreto total. Los estímulos, los impulsos y las reacciones” (Grotowski, 1992 p 185)

Las memorias son respuestas físicas, dice más adelante y el teatro se realiza mediante asociaciones de estímulos y lo fundamental para que las asociaciones sean reales es el contacto. Ante el contacto con la realidad el cuerpo reacciona espontáneamente y acá Skinner y Grotowski se parecen muchísimo. La motivación a la acción debe ser reaccionar al contacto con el ambiente. “Busquen lo que es personal e íntimo a través de los impulsos y reacciones fijos y mediante un conjunto de detalles establecidos.” (Grotowski 1992 p 191).

Hay un énfasis claro en las reacciones fisiológicas por parte de Grotowski.

Se deben reconocer las asociaciones personales, los impulsos clave, reconociéndose no en el pensamiento sino en los impulsos del cuerpo. También es necesario buscar concretamente aquellos recuerdos y asociaciones que han condicionado de manera decisiva la forma de contacto. Estudiar los impulsos corpóreos para proyectar las respuestas. Encontrar los impulsos auténticos fuera de las conductas adquiridas. La concepción biológica del ser humano y el estudio del comportamiento a través de la idea de laboratorio. Estos puntos acercan a Skinner y a Grotowski.

En *Declaración de principios* se expone al teatro como un método de integración del caos biológico con el pensamiento y el intelecto. Empresa bastante extensa en sí misma. La entrevista de Margo Glantz ya fue analizada y será retomada nuevamente en las conclusiones. Johnson (2005) compara a Grotowski con el psicodrama y lo aleja de lo cognitivo conductual. Geirola (2019) asocia el trabajo grotowskiano con Lacan y su crítica al psicoanálisis clásico Freudiano. Queda claro tras este primer capítulo el vínculo, no explicitado por Grotowski, la psicología en general y el conductismo en el trabajo en el Laboratorio teatral. El segundo capítulo analizará el conductismo de Skinner autodenominado filosofía de la ciencia del comportamiento. El tercero ofrecerá unas conclusiones sobre Grotowski y el papel del conductismo en su sistema teatral.

Capítulo 2. Skinner: El ambiente y la genética como explicación del comportamiento humano

“El conductismo no es la ciencia del comportamiento humano. Es la filosofía de esa ciencia.” (Skinner, 1994, p.7) Con esta afirmación comienza B.F. Skinner su obra *Sobre el conductismo* (1994), (título original: *About the behaviorism* (1974)) un intento por complementar las tesis conductistas y responder a las críticas hechas a esta psicología, particularmente a John B. Watson. Su trabajo se centra en explicar por medio de los conceptos de “contingencias de refuerzo” y “comportamiento operante”, todos los comportamientos antes erróneamente estudiados como la “vida mental”, para responder a la crítica hecha a Watson de reducir el comportamiento a sólo estímulo reacción, incluso los comportamientos humanos más complejos como la ciencia, la filosofía y el arte. Un total de 20 cuestionamientos hechos al conductismo son puestos de nuevo en discusión en el comienzo de su obra, cuestionamientos que luego serán respondidos mediante explicaciones sobre el comportamiento operante. Entre estos cuestionamientos destacan para este trabajo algunos como: el conductismo ignora la conciencia, los sentimientos y los estados de la mente y por lo tanto, no puede explicar la realización creadora, por ejemplo en el arte o en la música, la literatura, la ciencia o las matemáticas. Sus resultados bajo el control del laboratorio no se pueden duplicar en la vida diaria, y, consecuentemente, lo que tiene que decir acerca del comportamiento humano en el mundo es metaciencia sin respaldo y es indiferente al calor y a la riqueza de la vida humana, e incompatible con la creación y la fruición del arte, la música y la literatura y con el afecto por el prójimo. Estos cuestionamientos son respondidos por Skinner, a través del comportamiento operante.

El trabajo de Skinner parte por descartar los sentimientos y a la introspección y a todo lo que estos puedan decir del comportamiento humano, pues sería un problema resolver ¿cómo un evento físico puede mover algo psíquico y a su vez algo psíquico volver a mover algo físico? Por tal razón, descarta todo tipo de psiquismo. Rescata del conductismo de Watson y Pavlov que evitaron concentrarse en la vida interna del ser humano.

EL CUERPO SOBRE EL ESCENARIO

El conductismo metodológico tuvo éxito con relación a sus propias metas. Desechó muchos de los problemas originados por el mentalismo y se liberó para trabajar en sus propios proyectos sin disquisiciones filosóficas. Al dirigir la atención hacia los antecedentes genéticos y ambientales, evitó concentrarse injustificadamente en la vida interna. (Skinner, 1994 p. 17)

El conductista radical, a diferencia del metodológico, no descarta el mundo privado bajo la piel, según Skinner(1994), más bien estudia los hechos privados desde otro enfoque. El enfoque conductista entiende al ser humano como solo cuerpo, por lo tanto los sentimientos, recuerdos, emociones, son eventos de la vida física que el fisiólogo en algún momento entenderá, pero lo suyo no es un estudio fisiológico, más bien es un análisis experimental del comportamiento. Para entender el comportamiento de los seres humanos, es necesario estudiar hechos observables por la comunidad y el ambiente se considera uno de estos factores observables.

El ambiente hizo su primera gran contribución durante la evolución de las especies, pero ejerce un tipo diferente de efecto durante la vida del individuo, y la combinación de ambos efectos es el comportamiento que observamos en cualquier momento dado. Cualquier información disponible acerca de una de esas contribuciones ayuda en la predicción y el control del comportamiento humano y en su interpretación en la vida diaria. En la medida en que se pueda cambiar una de ellas, se puede cambiar el comportamiento. (Skinner, 1994, p. 19)

En sus tesis contra el mentalismo, Skinner (1994) describe como la comunidad verbal origina gran parte de lo que se ha denominado "vida mental".

"Aunque la comunidad verbal soluciona de esta manera el problema de los acontecimientos privados y logra enseñar a la persona a describir muchos estados de su cuerpo, esas descripciones conseguidas verbalmente nunca son completamente precisas. (Skinner, 1994, p.26).

Lo que se observa internamente son pautas para entender el comportamiento, aunque pautas poco fiables, además porque aprendimos a describirlas con un lenguaje equivocado, como si el sentimiento fuera la causa de la acción y no un efecto colateral del estímulo, como lo considera el conductista. El

ambiente es el eje fundamental de la psicología skinneriana.

Con la evolución desde Darwin como punto de partida, Skinner (1994) separa los conceptos de “contingencias de refuerzo” y “contingencias de supervivencia”. Asumiendo el valor de supervivencia como algo genético, las contingencias de supervivencia son para el conductista norteamericano aquellas respuestas con las que viene “equipado” cada ser humano por el proceso de selección natural para sobrevivir. Es la versión del conductista de las “ideas innatas” en contra de la “tábula rasa”, sin embargo, Skinner no las define como ideas, sino como la carga genética, única en cada persona, hecha de los rasgos heredados, seleccionados entre miles de rasgos aleatorios producidos por la genética, escogidos por adaptación al ambiente en el proceso de selección natural. Respuestas como succionar en el bebé hacen parte de estos reflejos primordiales, respuestas básicas a estímulos concretos y presentes.

Para Skinner, el límite de Watson y Pavlov fue en qué se quedaron en estas contingencias de supervivencia y en los reflejos y trataron de explicar a partir de ahí todo el comportamiento humano, cuando la fisiología y la biología de su época no daba para tanto. Pavlov y Watson no llegaron hasta las contingencias de refuerzo, que para Skinner están dadas por la historia ambiental de cada sujeto. El conocimiento de la carga genética y la historia ambiental de cada persona permitiría predecir y controlar el comportamiento de una persona. Las contingencias de refuerzo causan comportamientos operantes, los cuales explicarían cualquier comportamiento complejo de los seres humanos.

El proceso del condicionamiento operante descrito en el capítulo anterior es bastante sencillo. Cuando una unidad de comportamiento tiene la clase de consecuencias denominada reforzante, tiene mayor probabilidad de ocurrir de nuevo. (...)Un reforzador negativo fortalece cualquier comportamiento que lo reduzca o le ponga fin (Skinner, 1994, p. 46)

Hay dos palabras que se repiten bastantes veces en las dos obras, palabras que refieren a conceptos clave en el propósito de ambos autores, tanto Skinner como Grotowsky. Estas palabras son *contact* y *organism*, contacto y organismo. El concepto de contacto se hace importante pues representa El contacto de la

persona con el mundo exterior, con el ambiente, incluidas las otras personas y el contacto que hace consigo misma son fundamentales, tanto en la psicología conductual como en el teatro de Grotowski. La palabra contacto aparece 57 veces en la traducción de Grotowski de Margo Glantz y 30 veces en la traducción de Skinner de Darío Rivera.

Un significado de «conocer» es simplemente estar en contacto con, o en intimidad con. En este sentido se dice que una persona conoce el pecado, la belleza o la pena, o que un hombre conoce a una mujer en el sentido bíblico de tener de ella conocimiento carnal. Por supuesto está implícito que el contacto cambia el comportamiento. (Skinner, 1994, P.126)

El término contacto aparece para hacer referencia tanto a la relación que establecen los seres humanos con su entorno, como al autoconocimiento, que para Skinner es solo la observación y el control de los impulsos mediante el control del ambiente del sujeto. “Todo lo que la persona llega a saber con su ayuda acerca de sí misma son estímulos y respuestas. No entra en contacto con ese amplio sistema nervioso que mediatiza su comportamiento.” (Skinner, 1994, p. 196).

El contacto es también fundamental en el sistema de Grotowski, pues hay contacto en el teatro entre el actor y sí mismo, entre actores, actrices y quien dirige, luego viene el contacto con el público.

Cuando el actor empieza a trabajar mediante el contacto, cuando empieza a relacionarse con alguien -no con su camarada de escenario sino con su camarada biográfico, cuando empieza a penetrar en el estudio de sus impulsos corpóreos, en la relación de este contacto, en este proceso de intercambio, se produce invariablemente un renacimiento en él. (Grotowski, 1992, p.204)

Grotowski habla de contacto con los objetos, contacto con los otros, contacto consigo mismo, el contacto es la manera como se conoce la realidad. “Hablamos movidos por un impulso, en contacto con algo o alguien”(Grotowski 1992, p, 188). La relación entre el ser humano y el ambiente es uno de los puntos claves del conductismo clásico.

Por su parte, la palabra organismo refiere a una concepción enteramente biológica del ser humano que comparten tanto el dramaturgo como el psicólogo estadounidense, con la salvedad de que Grotowski contempla un aspecto espiritual, introspectivo y empleó en su lenguaje expresiones tales como “Un hombre que se encuentra en un estado elevado de espíritu”(Grotowski, 1992, p. 12). El organismo es un sistema biológico de órganos internos y esta es la manera como ambos autores hacen referencia al ser humano.

En el análisis comportamental, la persona es un organismo, un miembro de la especie humana que ha adquirido un repertorio de comportamientos. Sigue siendo un organismo para el anatomista, y para el fisiólogo, pero es una persona para aquellos para quienes su comportamiento es importante. (Skinner, 1994 p.152)

Hay sin embargo, una pequeña diferencia entre la manera como Grotowski y Skinner hablan del organismo. Mientras Skinner escribe siempre, “un organismo” o “el organismo”, Grotowski menciona “nuestro organismo” o “su organismo”. Esta pequeña diferencia, bastante clara para el lingüista señala una diferencia importante en las concepciones del ser humano de estos dos autores. Mientras el impersonal Skinner muestra al organismo como una entidad independiente, que se hace persona adquiriendo un repertorio de comportamientos, los adjetivos posesivos “su” y “nuestro”, muestran que para Grotowski la persona tiene un organismo más no es sólo un organismo. Implícitamente la dimensión espiritual aparece en el polaco, dimensión espiritual que es anulada por la dimensión física y el comportamiento operante de Skinner.

No necesitamos decir que estas tres personalidades arquetípicas sean los actores de un drama interno. El actor es el organismo, que se ha convertido en una persona con repertorios diferentes, posiblemente en conflicto, que son el resultado de contingencias diferentes, posiblemente también en conflicto.(Skinner 1994 p 138)

Como vemos la postura skinneriana soluciona la crítica que hace Grotowski a Freud, pues no resuelve de manera permanente el conflicto, ya que pueden existir en todo momento estímulos y respuestas contradictorias. Grotowski no se

adhiera a la postura conductista radical con todas sus implicaciones, pero emplea elementos, al menos del conductismo clásico de asociación de estímulos de Pavlov y Watson en su trabajo.

Hay otros conceptos usados por ambos autores, que muestran una influencia del conductismo en Grotowski y quizás hasta del mismo Skinner. Los estímulos y las reacciones son trabajados por ambos en sus textos ampliamente y constituyen un eje de su trabajo. También la palabra reflejo aparece tanto en Skinner como en Grotowski. Sin embargo, para Skinner la limitación de Watson estuvo en quedarse en el reflejo y no entender el comportamiento operante y las contingencias de refuerzo, es decir, en no entender la función del ambiente en el comportamiento en toda su complejidad. Los comportamientos operantes no son “mecánicos”, como pudiera interpretarse el estímulo-respuesta de Watson, pero sí pueden entenderse si se completa la información de la condición genética y la historia ambiental de cada individuo.

Del mismo modo ambas obras hacen una referencia a la ciencia de la fisiología. mientras para Skinner en algún momento del futuro la fisiología podrá explicar el comportamiento siempre y cuando nunca deje de considerar al ambiente, Grotowski afirma que : “los signos que nosotros usamos son las formas medulares de la acción humana, la cristalización de un papel, la articulación de la fisiología y la psicología particular del actor.” (Grotowski, 1992 p. 19). Aunque cabe mencionar que en el original en inglés el dramaturgo polaco escribe: “*an articulation of the particular psycho-physiology of the actor.*”(Grotowsky, 2002, p. 24) De esta forma, el término *psycho-physiology*, que podría traducirse como psico-fisiología, genera aún más problemas para interpretar cómo Grotowsky entiende la dualidad cuerpo espíritu.

Me refiero a lo esencial del arte del actor: es decir que lo que el actor logre sea un acto total (no tengamos miedo del nombre), que lo que haga lo realice con su ser íntegro, y no solamente con un gesto mecánico (y por tanto rígido) del brazo y de la pierna, no con gestos apoyados por una inflexión lógica en forma viva; puede estimularlo, y en realidad es todo lo que realmente puede hacer. Sin comprometerse, su organismo deja de vivir y sus impulsos se vuelven superficiales.

Entre una reacción total y una reacción guiada por un pensamiento hay la misma diferencia que hay entre un árbol y una planta. Al final de cuentas estamos hablando de la imposibilidad de separar lo espiritual y lo físico. (Grotowski 1992, p245)

Hasta aquí este análisis de la obra *La psicología tal como la ve un conductista* (1994) de Skinner y la búsqueda de los puntos en común que pudiera tener con *Hacia un teatro pobre* (1992). El uso de los términos “contacto” y “organismo” muestran una posible relación entre la concepción de Skinner y la de Grotowski del ser humano, pues remarcan la importancia del ambiente y la carga genética en el comportamiento humano. Es difícil concluir si Skinner influyó directamente en Grotowski. Un año antes de la primera edición de *Hacia un teatro pobre*, es decir, en 1968 Grotowski viaja a Estados Unidos y de 1982 y 1986 vive en ese país, para retirarse a Italia y trabajar en la creación de un *Workcenter*, que sin ser un laboratorio mantiene cierto énfasis en el trabajo físico. La cercanía geográfica, el hecho de que sean contemporáneos y escribieran en el mismo idioma y el interés de Grotowski en la psicología y cualquier avance del conocimiento, hacen muy probable que al menos el dramaturgo polaco supo de la existencia de Skinner y leyó parte de su obra. Sin embargo, la respuesta definitiva a ese interrogante escapa por ahora a las posibilidades de este trabajo.

Queda por concluir el alcance del conductismo clásico en Grotowski, tanto en su trabajo corporal como en general en su método de formación actoral y el propósito específico con el cual estos elementos son usados dentro del trabajo del dramaturgo. Esto se hará con el apoyo de los artículos de Geirola (2019) y Johnson (2005), pues estos constituyen antecedentes de la relación de la psicología (psicoanálisis lacaniano en Geirola y Psicoterapia en Johnson), tomando en cuenta el desarrollo del trabajo de Grotowski hasta *El performer* expuesto por Saís (2015), aunque sin perder el enfoque en la primera fase del director polaco en *Hacia un teatro pobre* (1968).

Conclusiones

En sus respuestas a Margo Glantz, el director polaco muestra su distancia del psicoanálisis y su relación con la psicología y las disciplinas humanísticas, a quienes considera útiles pero que no permiten la búsqueda de verdades objetivas. Las disertaciones sobre el psicoanálisis de Grotowski pueden deberse a una lectura incompleta de Freud y otros psicoanalistas. En el texto de Freud titulado *Análisis terminable e interminable* (1937) el alemán hace una disertación sobre si es posible llegar a ese “estado armonioso” y la desaparición total de los complejos de la que acusa Grotowski al psicoanalista. Como el mismo título del ensayo de Freud lo afirma, el análisis es terminable y al mismo tiempo interminable. Para el padre del psicoanálisis, el análisis es interminable en el sentido de que hay pulsiones que no se pueden resolver, como las producidas por las diferencias entre los sexos. Aunque hay necesariamente que dar conclusión a todo análisis, pues de otro modo la terapia psicoanalítica no tendría sentido, hay pulsiones primordiales que según Freud no se pueden conciliar. Es por esta razón que afirma que el psicoanálisis ha de ser periódico, pues los complejos pueden aparecer después de dar por concluido un análisis,

Todo analista debería periódicamente -a intervalos de unos cinco años someterse a un nuevo análisis sin sentirse avergonzado de dar este paso. Esto significaría entonces que no sólo el análisis terapéutico de los pacientes, sino su propio psicoanálisis, se transformarían desde una tarea terminable en una tarea interminable. (Freud, 2010, p. 22)

Bien sean fundadas o infundadas las apreciaciones de Grotowski sobre el psicoanálisis, esta distancia del director de teatro con las escuelas psicoanalíticas acerca a Grotowski a la búsqueda de verdades objetivas, lo que acerca su método a un lenguaje científico y a una psicología conductual, que si bien puede que no sea la de Skinner directamente, si definitivamente contiene elementos del conductismo de Watson y de Pavlov. Geirola (2019) se enfrenta a esta contradicción al intentar comparar el teatro de Grotowski con el psicoanálisis lacaniano constantemente, pues para esto debe de algún modo sustentar el evidente aspecto conductista de Grotowski.

A pesar de estas afirmaciones, no obstante es observable, en la arquitectura del método o técnica grotowskianos, cierta fragilidad teórica, precisamente por el choque entre el psicoanálisis y el conductismo asociacionista – pavloviano o no—, el cual deja en suspenso una profundización sobre la relación del teatrista con el Otro/otro.(Geirola, 2019,p 21)

Este carácter asociacionista de los textos de Grotowski que menciona Geirola es descrito por el creador del Laboratorio como un asociacionismo en términos físicos, apelando a la memoria corporal como una base de su trabajo.

He hablado acerca de las asociaciones personales, pero son asociaciones y no pensamientos. No pueden calcularse. Ahora. hago un movimiento con la mano, y luego busco las asociaciones. ¿Qué asociaciones? . Quizá , la . asociación de que estoy tocando algo, pero esto es simplemente un pensamiento. ¿Qué es una asociación en nuestra profesión?. Es algo que surge. no sólo de la memoria, sino del cuerpo, es una vuelta a una memoria concisa que no debe analizarse intelectualmente. Las memorias son siempre reacciones físicas. Es nuestra piel la que no ha olvidado, nuestros ojos los que no han olvidado. Lo que oímos puede todavía resonar dentro de nosotros. Es realizar un acto concreto, no un movimiento como acariciar en general, sino, por ejemplo; como acariciar un gato. no un gato abstracto, sino un gato que hayamos visto, con el que tengamos contacto, un gato que tenga un nombre específico, Napoleón, si ustedes quieren. y es este gato particular el que se acaricia. Éstas son las asociaciones. (Grotowski,1992, p. 186)

La referencia a las asociaciones entre estímulos remite a un conductismo pavloviano, producto tal vez de la influencia de Stanislavski en el trabajo de Grotowski. Sin embargo el director polaco se muestra contradictorio, pues también en el proceso de maduración del actor hacen parte la introspección y el análisis de sí mismo. Cabe recordar que Skinner no rechaza del todo la auto-observación, solo la define como la observación de los estímulos internos y la comprensión de la propia historia ambiental.A lo largo de su ensayo, Geirola batalla contra esta contradicción, para concluir que el trabajo de Grotowski se acerca más al psicoanálisis que al conductismo, pero no logra despojar al director de teatro de los elementos conductistas..

En Grotowski, como venimos viendo, la cuestión de la ciencia es compleja y hasta contradictoria porque si, por un lado, apunta a que el actor haga consciente lo inconsciente, como en el psicoanálisis, por el otro no deja de utilizar un lenguaje pavloviano: estímulo, respuesta, reacción, resultados, con lo cual vemos que su perspectiva favorece el asociacionismo conductista, que poco tiene que ver con la asociación libre psicoanalítica basada en la palabra.(Geirola, 2019, p.24)

Al verse forzado a admitir el lenguaje conductista grotowskiano. Geirola intenta suavizar el golpe, justificando el uso de lenguaje conductista como superficial, y afirma que, el nivel introspectivo del método de Grotowski no se logra con la estructura clásica de estímulo respuesta. Claramente Geirola está pensando en Pavlov y quizás en Watson. Sin embargo, Skinner no descarta la posibilidad de la auto-observación y no desecha del todo la imaginación y la memoria, aunque desde la idea de comportamiento operante. Grotowski en sus escritos nunca menciona el conductismo, ni a Pavlov y mucho menos es posible asegurar que conociera la obra de Skinner. Pero el conductismo radical postulado en *Hacia el conductista* (1994), superaría las dificultades que Geirola opone a la asociación de Grotowski al sistema clásico conductista, pues el texto de Skinner mantiene un concepto de auto-conocimiento.

En el fondo, pareciera haber una contradicción o desajuste epistemológico entre la cuestión del inconsciente como motor secreto de las asociaciones, como sede de la creatividad, y la cuestión del organismo como resonador de impulsos, provocador de reacciones, productor de resultados . Indudablemente, pesa todavía en Grotowski la concepción del cuerpo como organismo, cuyas leyes biológicas serían objetivas; conocerlas supondría dominarlas y controlarlas, llevarlas incluso a su extremo sacrificial, pero al mismo tiempo, si ésa constituye la base de su método, no resulta posible saltar a la dimensión del inconsciente como deseo y como dimensión de la creatividad. Si nos planteamos aquí al cuerpo en este sentido, el estímulo y la reacción corporal no están capacitados de alcanzar al inconsciente en su dimensión deseante y hasta gozante, sino únicamente en su dimensión de memoria automatizada, maquinizada, de la que el método intentaría hacerse cargo para remontar hasta la satisfacción pulsional de las primeras inscripciones, tempranos trazos infantiles, recuperando así la dimensión lúdica, esto es, poco cercenada por el lenguaje y los aparatos educativos (Geirola, 2019,

p.25)

En palabras de Geirola (2019) “(...)es observable, en la arquitectura del método o técnica grotowskianos, cierta fragilidad teórica, precisamente por el choque entre el psicoanálisis y el conductismo asociacionista – pavloviano o no—.”(P. 21). Este choque es resuelto por Geirola argumentando que el estímulo respuesta no es suficiente para explicar al inconsciente, razón por la cuál termina asemejando el trabajo de Grotowski al de Lacan. Sin embargo, la crítica que hace Geirola es válida para el conductismo pavloviano, pero Skinner a su manera reconoce el autoconocimiento. “Entonces, el auto-conocimiento es cuestión de estar en contacto consigo mismo.”(Skinner, 1994, p.170).

El organismo y el contacto

El cuerpo entendido como organismo y la importancia del ambiente a través del contacto, como ya se dijo en el segundo capítulo, constituyen semejanzas entre las soluciones que tanto Grotowski como Skinner ofrecen al problema de la conciencia y su unidad con el cuerpo. Las asociaciones asemejan el sistema grotowskiano al conductismo clásico pero el papel que juega el ambiente en ambos sistemas es fundamental, tanto el de Grotowski como el de Skinner.

El teatro debe atacar lo que podría catalogarse como los complejos colectivos de la sociedad, el meollo del inconsciente colectivo o quizá de lo superconsciente (no importa cómo lo llamemos); los mitos que no son una invención de la mente sino que, por decirlo así, nos han sido transmitidos por la sangre, la religión, la cultura y el medio ambiente. (Grotowski, 1992, p 37)

Si el método de Grotowski consiste en controlar las reacciones sobre la escena, dominar el caos, se separa del método de Stanislavski, pues mientras el ruso busca las emociones para llegar a la acción, el polaco busca llegar a las emociones a través de las acciones, ir del cuerpo a las emociones y no en sentido contrario. En este sentido, el método de Grotowski se parece a la terapia conductual propuesta por Skinner.

Cuando ayudamos a la gente a actuar de manera más efectiva, puede

parecer que nuestra primera tarea debería ser la de cambiar la forma como siente y de ahí la forma como actúa, pero un programa mucho más efectivo es cambiar la forma como actúa, y a partir de este cambio conseguir, de manera incidental, alterar la forma como siente. (Skinner, 1994, p.160)

Así mismo, el método de entrenamiento propuesto por Grotowski se parece a la también a introspección propuesta por Skinner, en el sentido de que el actor se dedica a observar sus impulsos físicos internos, más que a ejecutar movimientos rítmicos y mecánicos o a concentrarse en pensamientos e imágenes, para luego intentar “reproducir” sus pensamientos con su cuerpo. La consciencia que hace el actor de sí mismo es una observación de los propios impulsos internos y la conciencia de los externos y cómo todos afectan al cuerpo, física y fisiológicamente.

NOTA: Es igualmente incorrecto llevar a cabo estas series de ejercicios de una manera inanimada. El ejercicio ayuda a la investigación. No es meramente una repetición automática, una forma del masaje muscular. Por ejemplo, durante los ejercicios se investiga el centro de gravedad del cuerpo, el mecanismo para la contracción o relajación de los músculos, la función de la espina en los diversos movimientos violentos, analizando cualquier desarrollo complicado para relacionarlo con cada ligamento y músculo. Los ejercicios son individuales y responden a una investigación continua y total. 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. (Grotowski, 1992, p. 98)

Este organismo total mencionado por Grotowski, sería el cuerpo-mente del actor, pero la mente se dedicaría a observar estímulos internos y externos y sus reacciones, evitando así el “mentalismo” que también pretende evitar Skinner. Todo esto parte del concepto del ser humano que mantiene Grotowski como organismo. “Hay un solo elemento del que el cine y la televisión no pueden despojar al teatro: la cercanía del organismo vivo .” (Grotowski, 1992 p.36). Pesa en Grotowski la concepción de organismo y como lo recalca Geirola (2019) “como no siempre mantiene el discernimiento puntual entre organismo y cuerpo, su método queda en un

limbo inconsistente. (p.23). El concepto de cuerpo implica la idea de cuerpo, mientras el organismo está atado a leyes objetivas.

En cuanto al concepto de contacto, como ya se dijo, asemeja a Grotowski con Skinner pues resalta la importancia del ambiente en el comportamiento. Partiendo del autoconocimiento como contacto consigo mismo, sin embargo Grotowski nunca deja atrás del todo la idea del inconsciente en su concepto de contacto.

El hombre que realiza un acto de autorrevelación, el que establece contacto consigo mismo, es decir, una extrema confrontación, sincera, disciplinada, precisa y total, no meramente una confrontación con sus pensamientos sino una confrontación que envuelva su ser íntegro, desde sus instintos y su aspecto inconsciente hasta su estado más lúcido. (Grotowski, 1992, p.51)

Contacto consigo mismo, contacto con el ambiente, contacto con otros cuerpos, el estudio del organismo y del ambiente asemejan los trabajos de Grotowski y Skinner. La cercanía del trabajo del director polaco con los Estados Unidos, su interés en la psicología y el hecho de que tome elementos de diversas áreas del conocimiento para su método de actuación, hace posible que Grotowski leyera a Skinner, aunque no es nombrado en su trabajo pues a pesar de las semejanzas también hay discrepancias de fondo. Geirola nos cuenta que un año antes de la primera publicación de *Hacia un teatro pobre*, había una moda de Grotowski en los Estados Unidos.

Sin embargo, inmediatamente después de producida la publicación del libro de Grotowski que nos ocupa, se vive un momento de esplendor por su figura y su método; Johnson nos relata que en 1969, en Yale University, el libro de Grotowski era la biblia, los espectáculos del Living Theatre y del grupo de Schechner, una liturgia, y Cieslak, el gran actor de Grotowski, un semidiós. (Geirola, 2019 p. 15)

De modo que mientras Skinner es profesor de Harvard, Grotowski era la biblia en Yale. Aunque ambos autores tienen semejanzas en sus trabajos, ciertas diferencias en cuanto al concepto del ser humano pudieron evitar que Grotowski nombrara al conductismo directamente

El legado de Grotowski

El método de Grotowski hace parte ya de la historia del arte y es enseñado en las academias de teatro como uno de los métodos de actuación más innovadores del siglo XX. Tanto en teatro como en otras artes el nombre de Grotowski ha influido en muchos trabajos, incluso en la psicología, como lo afirma Johnson (2005)

Grotowski was a psychologist. Indeed, if a psychologist is someone who inquires into the nature of human experience to determine its laws and behavior; if a psychologist is someone who remains always curious, always questioning one's own assumptions; if a psychologist is someone who conducts rigorous research into human emotions and cognitions; then Grotowski was certainly a psychologist. (Johnson, 2005 p.1)

El trabajo del director polaco, como hemos visto en este trabajo, busca una conjunción de lo mítico y lo científico, que sin descartar la dimensión espiritual del ser humano, se centra en el trabajo corporal y en la observación de las reacciones físicas del cuerpo. Su obra contiene ambos elementos, tanto metafísica como la puesta en cuestión de la metafísica. Grotowski intenta enfrentar el vacío mítico que deja en muchas personas el declive de las religiones. A través de la experiencia mítica común en el teatro clásico griego la catarsis era posible. Al decaer las religiones, Grotowski apela al sentimiento nacional polaco y cuando sale de Polonia, apela al cuerpo como experiencia común humana a través de la cual se puede conseguir una catarsis del público desde un escenario.

Segundo, aunque se haya perdido un cielo común de creencias y hayan desaparecido los límites inexpugnables, la percepción del organismo humano permanece. Sólo el mito encarnado en el hecho de la existencia del actor, de su organismo vivo puede funcionar como un tabú. La violación del organismo vivo, la exposición llevada a sus excesos más descarnados, nos devuelve a una situación mítica concreta, una experiencia de la verdad humana comun. (Grotowski, 1992 p.18)

Grotowski estudió primero en la Unión Soviética, luego en los Estados Unidos y de ambos lugares su sensibilidad propia lo sacó corriendo. Aún en este

sentido su labor aparece como conciliadora de dos mundos. Es para esto que toma elementos de fuentes tan distantes como las tradiciones orientales, como el *Hatha Yoga* y la psicología de Pavlov. Es por esto que habla de estímulos y respuestas, pero también de sentimientos y espíritu.

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 ser, de que tratamos de entenderlo; en suma, la superación de nuestra sociedad. (Grotowski, 1992, p.91)

De esta manera Grotowski rescata el mito y a semejanza de sus antecesores griegos, hace de nuevo del teatro una actividad sagrada. Así se podría explicar la necesidad de actores santos, ya no en un sentido moral de la palabra santo, sino en el sentido de la consagración y del sacrificio. El otrora sacrificio de la cabra se manifiesta en el sacrificio del actor sobre la escena y la tragedia, el canto de la cabra continúa resonando en este director del s. XX. Grotowski crea un laboratorio para estudiar y producir santos que han de ser sacrificados, osea mártires. Puede que Grotowski tomara elementos de Skinner para superar las dificultades que ofrece el conductismo anterior al psicólogo estadounidense y necesariamente usó el conductismo clásico. A pesar de esto, el trabajo del polaco pasa a la historia como una reivindicación del espíritu en las artes contemporáneas.

Bibliografía

BARBA, Eugenio, 1990, *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Traducción: Yalma-Haíl Porras, Bruno Bert. México D.F, México. Editorial: Pórtico de la ciudad de México

FREUD, Sigmund, 2010, *Análisis terminable e interminable*. Traducción: José L Etcheverry. Buenos Aires, Argentina, Editorial: Amortorru ediciones

GEIROLA, Gustavo, 2019, *Praxis teatral. Grotowski y el psicoanálisis*. Revista: *Argos-a. Artes & Humanidades*. Volúmen: 9 Consultado en línea: https://www.argus-a.com/archivos-dinamicas/1455-1.pdf?fbclid=IwAR3mTfbG3GWWHZTZzTfz8z-goBEnPXAB19duRwLAWw8zvZC_ruGUqL1AU

GROTOWSKI, Jerzy, 1992, *Hacia un teatro pobre*. Traducción: Margo Glantz. México D.F, México. Siglo XXI editores S.A

GROTOWSKI, Jerzy, 2002, *Towards a poor theater*. Nueva York, Estados Unidos. Editorial: Routledge Taylor & Francis Group.

JOHNSON, David, 2005, *The impact of Grotowski in Psychotherapy in the United States and Britain*. Estados Unidos. Consultado en línea: http://www.developmentaltransformations.com/images/johnson_the_impact_of_grotowski.pdf?fbclid=IwAR214YQZAIPTYDyUk7D4cl8cQPqUJYL6iQpsVkXwhFIDOT7qddt4DRTdxTg

SAÍS, Pere, 2015, *Hacia una poética del Arte como Vehículo de Jerzy Grotowski*.

[Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona] Consultado en línea:

<https://core.ac.uk/download/pdf/78544982.pdf?fbclid=IwAR33-Wfj0WrZmFw3I0UDSxfvFv9x9ABLaZOm4ULTTZhS-TQI1BV9bRi6XGM>

SKINNER, B.F, 1994, *Sobre el conductismo*, Traducción: Fernando Barrera.

Barcelona, España. Editorial Planeta

WATSON, John, 1924, *Psychology from the standview of a behaviorist*. Filadelfia,

Estados Unidos. Editorial: J.B Lippincott Company.