



# **UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**“REFLEXIONES SOBRE TEATRO Y SOCIEDAD.  
UN ACERCAMIENTO A LA OBRA DE JERZY GROTOWSKI (1933-1999)”**

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADO EN SOCIOLOGIA**

P R E S E N T A :

**WENDOLIN RÍOS VALERIO**

ASESOR DE TESIS:  
**DR. BLANCA SOLARES ALTAMIRANO**



**2007**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Gracias mamá, sin ti yo no sería.*

*Gracias tío, por tu impecable ejemplo y tu apoyo infinito.*

*Gracias a todos mis maestros, en especial a Blanca,  
por haberme compartido su conocimiento.*

*Gracias a todos los seres con los que he compartido una sola mira o toda una vida,  
nuestros encuentros han dibujado esto que soy.*

## ÍNDICE

Introducción.....	5
-------------------	---

### MARCO TEÓRICO Y CONTEXTO SOCIAL

1. Teatro y sociedad.....	18
2. La relación entre el actor y el espectador.....	24
3. Antropología teatral.....	27
3.1 Pre-expresividad.....	29
3.2 Técnica extra-cotidiana. <i>a)La alteración del equilibrio, b)Dinámica</i> <i>de las oposiciones, c)Incoherencia coherente o principio de omisión</i> .....	31
4. Vanguardia.....	34
4.1 Vanguardia teatral.....	35

### EL TEATRO DE JERZY GROTOWSKI

#### En la escena

1. El arte como representación o Teatro de espectáculos (1957-1970)	
1.1 Teatro pobre.....	40
1.2 El entrenamiento del actor: la vía negativa. <i>a)Los ejercicios</i> <i>y sus objetivos, b)El entrenamiento de la voz</i> .....	42
1.3 El proceso creativo o la elaboración del montaje. <i>a)Precisión</i> <i>y espontaneidad, b)Lugar del texto en el teatro pobre,</i> <i>c)El papel del director, d)El actor de teatro pobre: actor santo</i> .....	47
1.4 El acto total.....	58
1.5 El espectador.....	60
1.6 ¿Qué es el teatro para Jerzy Grotowski?.....	62
1.7 Ejemplo: <i>El Príncipe constante</i> .....	64

#### Fuera de la escena

2. Parateatro o Teatro participativo (1970-1978).....	68
3. Teatro de las fuentes (1978-1982).....	71
4. Drama objetivo (1983-1985).....	74
5. El arte como vehículo o Artes rituales (1985-1999)	
5.1 ¿Qué es el arte como vehículo?.....	77
5.2 ¿Cómo se construye la Acción?.....	80
5.3 ¿Quién construye la Acción? El Performer.....	83
5.4 El objetivo del Arte como vehículo.....	84

## **ANÁLISIS DE ALGUNAS CLAVES DEL TRABAJO DE JERZY GROTOWSKI**

1. La Antropología teatral en la obra de Jerzy Grotowski.....87
2. El teatro pobre como teatro de vanguardia.....89
3. El encuentro.....91

## **TEATRO Y SOCIEDAD**

1. ¿Qué nos pregunta el teatro de Jerzy Grotowski?.....99
2. ¿Qué aporta el teatro de Jerzy Grotowski al conocimiento del hombre y la sociedad?.....102

## **CONCLUSIONES**

Jerzy Grotowski en nuestro tiempo.....105

## **APÉNDICE**

1. Biografía de Jerzy Grotowski.....113
2. Cronología.....116

Bibliografía.....120

## INTRODUCCIÓN

Mi tema de investigación es el teatro, parecería un poco descabellado e inusual tocar el tema desde la sociología, sin embargo, nadie puede negar que el teatro es un fenómeno social que forma parte de la cultura y de las manifestaciones sociales. Desafortunadamente, el teatro en particular, y las artes en general, no han sido tomadas muy en cuenta por disciplinas sociales como la sociología, y he ahí el reto y objetivo de mi investigación, vislumbrar cuál es la relación entre teatro y sociedad y, por lo tanto, dilucidar qué implicaciones o cómo influye la sociedad en el teatro y el teatro sobre la sociedad. Así que entremos al tema del teatro.

El teatro nace de los rituales y fiestas agrarias que promueven la renovación de la vida tras la muerte invernal, para explicar el origen del teatro podemos recurrir al concepto de *preteatro* que nos explica Francisco Rodríguez Adrados:

*Hablo de preteatro cuando se trata de una representación mimética, normalmente acompañada de danza y de música, en la que intervienen personajes fijos de tipo mítico o histórico. La representación se refiere a un momento de su “biografía”: conflicto, lucha, boda, victoria, expulsión o muerte, fundamentalmente, a veces se combinan varios de estos motivos.*

*Para hablar de preteatro no hace falta que intervenga la palabra, pero es lo más frecuente. Lo antiguo es que el “texto” lo dé la tradición oral, pero puede haber, más tarde, un texto escrito. Lo importante es que se trata de una representación que es siempre la misma y siempre en la misma festividad. Aunque, naturalmente, varía el detalle, pues hay siempre improvisación dentro del modelo tradicional.<sup>1</sup>*

Así que, el origen del teatro es esencialmente ritual y mítico, es una representación mimética, imitación de un momento de la historia o biografía de un personaje mítico o histórico que se representa siempre en la misma fecha y casi sin variación en su forma; el teatro toma las narraciones del mito y las representa ayudándose de los elementos del rito, la danza y la música; el teatro

---

<sup>1</sup> Adrados Rodríguez, F. Del teatro griego al teatro de hoy, p. 62.

transforma la narración mítica en acción, en representación; como sucede, por ejemplo, en la tragedia griega que retoma historias míticas, así como danzas y cantos rituales (ditirambos) para acompañar la representación.

A partir de lo anterior podemos decir que el teatro surge a partir del ritual y del mito, los mitos narran cómo el mundo, el cosmos, llegó a ser; es una narración primigenia que relata la forma como los dioses crearon la tierra, el cielo, las aguas, los animales, los seres humanos y todas las formas animadas e inanimadas que hay en el universo, así como las peripecias que los dioses tuvieron que pasar para lograrlo; las acciones de los dioses son modelos ejemplares de comportamiento que se conservan y transmiten en el mito. Los ritos son un festejo, una celebración, una ceremonia, en la cual el mito cosmogónico es narrado cada vez que el ciclo de la naturaleza se cumple para poder recrear el cosmos completo convocando a los dioses y repitiendo las acciones de los mismos; así el ser humano se hace contemporáneo de los dioses, los ritos se realizan en un tiempo específico, especial, sagrado, el tiempo originario de la creación se hace presente.<sup>2</sup> Por lo que existe una estrecha conexión entre mito y rito, ambos se resguardan el uno en el otro.

Es en el marco de la fiesta, del tiempo sagrado, en donde representación, mito y rito conviven y se mezclan para configurar el teatro. El tiempo de la fiesta, en las sociedades tradicionales, es un tiempo diferente, en el que todo cambia, es un momento en el que se interrumpe el curso natural de la vida cotidiana para dar paso al tiempo sagrado, momento en que desaparecen las constricciones sociales, momento de libertad, del dolor y de la risa, es un momento donde no hay límites que separen al hombre de los dioses o los muertos, se recrea el mundo del caos original en el que todo es posible; por un momento la vida se detiene para propiciar, a través de la reafirmación del pasado mítico, el salto hacia el futuro.

A través de la repetición de la cosmogonía por medio de la narración del mito y la realización del rito el cosmos es re-creado, pero sus consecuencias e implicaciones también se dejan sentir a nivel individual, la vida de los seres humanos como individuos se consume como muerte y renacimiento, se suscita “un cambio radical de régimen ontológico y de estatuto social”<sup>3</sup>. El paso de la niñez a la vida de adulto, el matrimonio, el nacimiento o la muerte, estos momentos marcan ciclos en los que

---

<sup>2</sup> Eliade, Mircea. Lo sagrado y lo profano, Paidós, España, 1999.

<sup>3</sup> *Ibíd.*

se recurre una vez más al rito y al mito para realizar el tránsito que permita al ser humano aceptar el cambio hacia otro estado del ser. Los mitos también narran modelos ejemplares, los mitos y ritos se cuentan o realizan con el fin de curar una enfermedad, o se reactualizan en momentos de crisis.

Así pues, es de toda esta práctica y concepción del mundo de donde el teatro se nutre y crece hasta transformarse totalmente en lo que es propiamente el teatro, podemos decir que el origen del teatro es sagrado; sin embargo, tomando la propuesta de Grotowski<sup>4</sup>, el teatro se diferencia del ritual en tanto que está hecho para ser visto, en el rito todos tienen la posibilidad de participar en su realización, todos comparten los objetivos religiosos del ritual, y puede o no haber espectadores presentes, mientras que en el teatro sólo los “expertos”, actores, pueden participar, y el resto sólo observa, el teatro está hecho expresamente para ser visto, mientras que el rito responde a otros fines<sup>5</sup>.

Después de hacer este ligerísimo acercamiento a los orígenes del teatro en general, ahora pasemos al origen del teatro en la antigua Grecia, cultura que nos ha influenciado fuertemente. El teatro griego, junto con todo el teatro en Europa, surge de los ritos agrícolas, retoma de la tradición oral mitos sobre héroes que representa en la escena dándoles cuerpo, conserva la estructura formal de los coros rituales, el teatro se representa dentro de las fiestas en honor de Dionisio, durante la primavera, y una estatua del dios permanece como testigo de la representación y como invitado de honor al cual se consagra el lugar, el teatro.

*Con la transformación apolínea del ritual dionisiaco, la tragedia griega representa la transmutación de la experiencia mítico-sagrada en espectáculo para los ciudadanos de la “polis”. Se convierte en el reducto de la memoria arcaica de la comunidad frente al poder creciente de la nueva legalidad estatal del poder. La vida del teatro encarna la crisis de la surgente individualidad, el drama de su incierto destino en su primer movimiento de la irreversible lejanía de los dioses.*<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Jerzy Grotowski (1933-1999). Director de teatro polaco que transforma la manera de hacer teatro a través de su propuesta conocida como “Teatro pobre”, donde todo el trabajo sobre la escena recae en el actor y su relación con el espectador. Dado que es el tema central de la presente investigación abordaremos más adelante y con detenimiento la propuesta teatral de Grotowski.

<sup>5</sup> Ver: Grotowski, J. “De la compañía teatral al arte como vehículo” en *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, Año 3, Núm. 11-12, Octubre 1992/Enero 1993, México, pp. 4-17.

<sup>6</sup> Lavaniegos, M. *Configuraciones trágicas*, p. 59.

El teatro griego es la cristalización, en acciones, de las *palabras sagradas*, los mitos; recupera de la tradición oral las narraciones míticas para representarlas en un escenario, por un momento los dioses, los héroes y los espectadores son contemporáneos, el tiempo mítico de los héroes vuelve a hacerse presente, sus acciones se repiten; sólo que esta vez bajo los ojos críticos de unos espectadores que tienden a cuestionar la memoria mítica, y por intermedio de un autor individual, el cual pondera ciertos elementos sobre otros dándole a la obra un matiz personal, es decir, el teatro griego reactualiza el mito, lo problematiza al mismo tiempo que cuestiona la realidad. Así el teatro griego se convierte en depositario de la tradición mítica y ritual, es el refugio de los dioses. Nietzsche lo explica de la siguiente manera: *“Mediante la tragedia el mito adquiere su contenido más profundo, su forma más expresiva; se levanta una vez más como un héroe herido, y todo el derroche de fuerza, junto con la sabia tranquilidad del moribundo, brilla en su ojo con una última y poderosa luz.”*<sup>7</sup>

El teatro griego toma tres formas específicas: la tragedia, la comedia y, un drama de transición entre los dos anteriores, el drama satírico. Son diferentes en tanto que a lo largo de su historia ponderan diferentes elementos de las narraciones míticas. En el caso de la tragedia se da prioridad a las historias sobre muerte o derrota, mientras que en la comedia se festeja la vida y se ridiculizan las aventuras de los héroes, presenta otro aspecto de la vida logrando un equilibrio con la tragedia, por un lado las lágrimas y por el otro las carcajadas, el misterio de la destrucción y el misterio de la vida, *“el camino hacia abajo y el camino hacia arriba”*<sup>8</sup>; y el drama satírico contiene elementos comunes tanto de la tragedia como de la comedia.

Si bien, especialmente, la tragedia griega resguarda los mitos, no hay que olvidar que se trata de la construcción literaria de un autor, es decir, de su capacidad para resguardar el carácter comunitario del mito, que se va perdiendo por las innovaciones y las problematizaciones de los habitantes de la *polis*, esto hace que cada vez tenga mayor importancia el matiz psicológico de cada personaje por sobre la narración mítica. *“El carácter no irá ya ampliándose hasta convertirse en el tipo eterno, sino que, por el contrario, mediante artificiales matizaciones y rasgos accesorios, mediante la sutilísima precisión de todas las líneas, tendrá un efecto individual tal que el espectador no*

---

<sup>7</sup> Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia*, p. 123.

<sup>8</sup> Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

*percibirá ya en absoluto el mito, sino la poderosa verdad de la naturaleza y la fuerza de imitación del artista.”<sup>9</sup>*

Además de este proceso, el surgimiento de la filosofía colabora para que el mito se pierda en la memoria, ya que sus ideas son opuestas a las que el teatro en su práctica representa, el mismo Nietzsche atribuye a Sócrates el fin de la tragedia griega, y junto con él a uno de sus admiradores, Eurípides; más adelante Platón y Aristóteles harán lo propio.

*La tragedia griega vista como arquetipo de la génesis poética contiene el paisaje problemático del nacimiento de la metafísica como discurso filosófico estricto. Simultáneamente, es la refutación palpable de su iluminismo civilizatorio logocentrista, la amarga y elevada negación de los crímenes del principio racional de dominio de la naturaleza y la historia ya irreversiblemente desencadenada en los litorales del Mar Egeo, desde su periodo clásico<sup>10</sup>*

El teatro abre la posibilidad a la imaginación en tanto que representa lo que en realidad no es, es decir, un actor cualquiera al colocarse la máscara y el vestuario representa a un héroe mitológico, que a pesar de estar presente, los espectadores saben que es una ilusión, que en realidad es un actor; ese acto de representar introduce la dimensión de lo imaginario en la cultura griega.<sup>11</sup> Así, “*la presencia que encarna el actor en el teatro es siempre el signo o la máscara de una ausencia en la realidad cotidiana del público.*”<sup>12</sup> Mientras que, por el otro lado, la filosofía inaugura la noción de verdad universal, ante la ficción del mito que se representa en el teatro se opone la verdad de la filosofía, elemento clave en la conformación de la cultura occidental. Por otra parte, a la representación teatral se le desdeña como simple engaño, ya que no permite el acceso directo a la realidad empírica, sino a través de las máscaras que representan al héroe trágico.

Y de ahí hasta nuestros días el camino, que en lo general, ha seguido el desarrollo de las ideas en Occidente y que ha configurado las formas de relación del hombre con su entorno, la forma de conocimiento que ha sido la triunfadora en la historia de las ideas es la científica que en su

---

<sup>9</sup> Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia*, p. 173.

<sup>10</sup> Lavaniegos, M. *Configuraciones trágicas*, p. 15.

<sup>11</sup> Vernant, Jean-Pierre y Vidal-Naquet, Pierre. *Mito y tragedia en la Grecia antigua II*, Taurus, España, 1989.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 92.

configuración lleva, algunas veces implícito y otras explícito, el rechazo a los símbolos, mitos y ritos, de los que el teatro es orgulloso heredero.

La ciencia se establece como única forma válida de acceso al conocimiento, el cual está siempre en busca de la verdad abstracta, es decir, quiere conocer a su objeto de estudio despojado de misterio, pero no sólo conocerlo sino además reducirlo a verdad empírica, comprobable mediante la experiencia, la prueba, el experimento; los datos de la comprobación y por supuesto el objeto de estudio son materiales, tangibles, observables, pueden ser descritos, conceptualizados o abstraídos en formulas matemáticas; así pues, el método de estudio más adecuado es el establecido por las llamadas “ciencias duras”, como la física o las matemáticas. Resumiendo, la historia del conocimiento se ha caracterizado por ponderar el conocimiento empíricamente comprobable, que puede ser expresado en términos matemáticos, obtenido a través de la observación y del seguimiento del método científico.

De lo cual resulta que todo lo que tiene que ver con la imaginación, las sensaciones y los sentimientos es sospechoso, y se le desdeña como fuente de errores y falsedades. Ya que el conocimiento científico tiene como uno de sus principios la objetividad, es decir, presupone que el objeto y el sujeto están separados y que cualquier intervención del sujeto en el objeto falsea los datos obtenidos y por lo tanto la veracidad del conocimiento; así que cualquier vínculo afectivo o físico con el objeto disminuye la validez del conocimiento. Por lo tanto, la imaginación, las sensaciones, las emociones y los símbolos quedan fuera del método científico.

Así que, para el conocimiento científico las artes resultan incómodas, ya que los fundamentos en los que descansa su creación y experiencia son contrarios a los principios de la racionalidad instrumental. Las artes son creación emocional y elaboración de la experiencia sensorial y emocional de los individuos; no basan sus creaciones en “verdades universales”, su punto de partida son las preocupaciones individuales, aunque éstas terminen por ser ejemplo de la preocupación social y trasciendan su propio tiempo volviendo a hacer preguntas y dar respuestas a otras generaciones. No se trata de números, sino de experiencias emotivas, resultado de un enlace creativo entre conciencia e inconsciente, que implican la biografía del individuo, la obra de arte y creador o espectador, sujeto y objeto, se funden en formas de comunicación que van más allá de lo inmediato, sobre la base de la experiencia humana.

Podemos decir, en términos muy generales, que la historia de las ideas de Occidente se ha caracterizado por dividir y separar al ser humano entre sus emociones y su razón, poniendo a la razón como lo más importante, escinde al ser humano entre su consciente e inconsciente, entre el *mythos* y el *logos*, haciendo aparecer estas dos facetas del ser humano como opuestas e irreconciliables, sin embargo, muchos pensadores contemporáneos afirman que *mythos* y *logos* no son irreconciliables ni separables, muy por el contrario están co-implicados, están presentes simultáneamente en los seres humanos y actúan de forma interconectada todo el tiempo, a pesar de que la historia de las ideas nos ha hecho creer que son diferentes y que el *logos* es más importante que el *mythos*.

*Cotejémoslo con el hombre abstracto guiado sin mitos, la educación abstracta, la moral abstracta, el derecho abstracto, el Estado abstracto; téngase presente la divagación, huérfana de reglas y no refrenada por ningún mito vernáculo, de la fantasía artística; imagínese una cultura carente de un hogar primordial fijo y sagrado, sino condenada a agotar todas las posibilidades y a nutrirse menesterosamente de todas las culturas: así es el presente, resultado de aquel socratismo orientado a la aniquilación del mito. Y así el hombre sin mitos se encuentra, eternamente hambriento, excavando y revolviendo en todos los pasados en busca de raíces, aun cuando tenga que cavar en su busca en las más remotas Antigüedades.*<sup>13</sup>

A pesar de la determinación del conocimiento científico por mantener en la sombra el *mythos*, a lo largo de la historia hay innumerables ejemplos de resistencia poética, desde diferentes frentes, incluso al interior de la ciencia, y las reflexiones que se desarrollarán aquí tienen la intensidad, con todas las limitaciones que un primer estudio formal contiene, de sumarse a la corriente crítica que intenta restablecer la unidad del ser humano y por lo tanto de entenderlo en una forma más completa.

El arte se ha mantenido en pie de lucha y continúa siendo refugio de las narraciones míticas, de los símbolos, de los ritos, de los cuestionamientos trascendentales de la humanidad, frente a la

---

<sup>13</sup> Nietzsche, F. El nacimiento de la tragedia, p. 216.

inevitable “muerte del hombre”, dilata el paso del tiempo mediante la configuración y experiencia de los símbolos, mitos, ritos, iconos; y el arte los ha resguardado y transformado en representación creativa poesía, música, danza e imagen. Así pues, parafraseando a Nietzsche y Lavaniegos, el saber trágico llega hasta nuestros días objetivado en el arte en tanto que es imposible detener el devenir en el horizonte de la muerte, ya que “[...] los artistas y sus obras mutan el paso irresistible del tiempo, alteran realmente – cíclica, oscilatoria, crítica, amorosa, trágicamente – las conexiones aparentes y habituales entre las cosas, los hombres y sus mundos.”<sup>14</sup>

El arte propicia un cambio en la condición existencial de los seres humanos, cimbra las certidumbres creadas y abre la posibilidad de la ficción, de la creación, de la transformación, llenando al ser humano de renovadas certidumbres y fuerzas para enfrentarse al irreversible arribo de la muerte, es por su finitud que el hombre busca formas de ampliar su horizonte de vida, de hacerse infinito, y es el símbolo y el arte, como su refugio, los que posibilitan un desafío a nuestra finitud, al paso del tiempo, y tal vez, acercándonos a un instante de comunión con el todo.

*La experiencia de la locura, al viaje perceptual desatado por los alucinógenos, la revelación mística, el paroxismo del goce sensual, el éxtasis religioso y la expresión estética comparten todas ellas un lazo, la posibilidad de la **anamnesis**, de la **catársis** o purificación extática que altera, en un extraordinario momento, en una situación insospechada, la unidad orgánica (psíquica-corporal) de la persona para reintegrarla en cuerpo y alma en el universo.*<sup>15</sup>

Y de la configuración de las ideas y del conocimiento se desprende la sociología clásica, disciplinaria; para la mayoría de los sociólogos el tema de la cultura y el arte no es primordial, ya que en el programa de las ciencias lo más importante es la razón y los hechos comprobables, y la sociología en su urgencia por ser reconocida como ciencia, no se da cuenta de la complejidad de su objeto de estudio, y si lo hace mejor ignora los elementos que no encajan en su programa racionalista. A continuación realizaré una brevísima revisión de algunos pensadores, pilares de la sociología, sólo con la intención de mostrar algunas de las teorías sociológicas más importantes y su postura frente al tema del arte y del teatro; en general, podemos adelantar que la sociología ha

---

<sup>14</sup> Lavaniegos, M. Configuraciones trágicas, p. 67.

<sup>15</sup> *Ibíd.*, p. 70.

tenido muy pocos acercamientos con dichos temas. No pretendo hacer una revisión profunda de la historia de la sociología, ya que no es el tema de mi investigación; en los párrafos siguientes sólo pretendo plantear, en lo general, el contexto en el que se encuentra la temática del arte y el teatro dentro de la sociología.

Con Augusto Comte<sup>16</sup>, considerado como el pilar fundador de la Sociología, en su teoría de los tres estados nos explica que la capacidad imaginaria del hombre expresada en los mitos se reduce a un estadio “primitivo” dentro del desarrollo progresivo de la razón humana, minimiza la importancia de los mitos haciéndolos aparecer como una forma pre-racional necesaria pero temporal, para más tarde en el desarrollo de la humanidad llegar al “estado positivo” racional o científico, en el que por supuesto el arte no cabe.

Después con Durkheim<sup>17</sup> los seres humanos que conforman la sociedad son vistos como constantes en una serie estadística que permitiría construir “leyes” sobre el comportamiento humano y la experiencia religiosa, reproduciendo el método científico de la física y acomodándolo al objeto de estudio de la sociología, pretende descubrir leyes universales a través de frecuencias estadísticas, simplificando la complejidad de los seres humanos como individuos y en su relación con los otros.

En términos de Karl Marx<sup>18</sup>, la cultura y el arte forman parte de la “superestructura” que está determinada por la estructura económica, y mientras la estructura económica sea el capitalismo la superestructura reproducirá los mismos principios. A una economía burguesa corresponde una cultura burguesa, tiende a reducir la relación entre arte y sociedad a un mero determinismo económico, donde el arte es utopía, aspiración de un mundo distinto.

---

<sup>16</sup> Comte, Augusto. La filosofía positiva, Porrúa, México, 1998. En el cual nos explica que la humanidad debe pasar por tres estados teóricos diferentes: el teológico o estado ficticio; el metafísico o estado abstracto; y por último, el científico o positivo. En el estado teológico los acontecimientos se explican de un modo muy elemental apelando a la voluntad de los dioses o de un dios. En el estado metafísico los fenómenos se explican invocando categorías filosóficas abstractas. El último estado de esta evolución, el científico o positivo, supone el triunfo de la racionalidad positiva, en tanto que los hombres no buscan el origen del Universo sino las “leyes efectivas” de los fenómenos. Toda su atención se centra en establecer una ciencia empírica como fuente del conocimiento sociológico.

<sup>17</sup> Durkheim, Emile. Las reglas del método sociológico, Fondo de Cultura Económica, 1986.

<sup>18</sup> Marx, Karl. Escritos sobre arte, Futura, Buenos Aires, 1976. Según se explica en sus tesis, el sistema económico dominante en cada época histórica, por el cual se satisfacen las necesidades vitales de los individuos, determina la estructura social y la superestructura política e intelectual de cada periodo. De este modo, la historia de la sociedad es la historia de la lucha entre los explotadores y los explotados, es decir, entre la clase social gobernante y las clases sociales oprimidas, hasta el momento en el que la clase capitalista sería derrocada y suprimida por una revolución mundial de la clase obrera que culminaría con el establecimiento de una sociedad sin clases.

Para Max Weber<sup>19</sup> las acciones de los seres humanos que no están orientadas racionalmente de acuerdo con fines merecen menor atención; en la sociedad capitalista, los seres humanos pareciera que podemos fraccionar nuestra mente y colocar cada pedazo en compartimentos separados para seleccionarlos y en algunas ocasiones actuar sólo con la razón y otras sólo con los sentimientos.

Theodor Adorno y Max Horkheimer<sup>20</sup> desarrollan en su libro *Dialéctica del iluminismo* una crítica sobre la cultura, especialmente sobre las ideas de la ilustración (razón, progreso, historia), nos muestran cómo el modelo racional de la modernidad se transforma en aquello en contra de lo cual se había levantado, el mito, lo irracional, la ideología; el pensamiento, la cultura y el lenguaje se transforman en mercancía o en mero adorno de la misma. Nos hablan del revés que sufren las ideas de la ilustración, la razón se vuelve mito y el mito se vuelve ideología justificadora de los totalitarismos que se vivieron en la segunda guerra mundial, y que aún perviven, y de cómo la cultura moderna es un mero mecanismo mediático determinado por dicha ideología, convertida así en una industria que amenaza al pensamiento crítico. Es decir, Adorno y Horkheimer nos presentan una visión crítica y radical de la cultura y el arte.

Es necesario hacer mención de algunos investigadores como Erving Goffman<sup>21</sup> que retoman el concepto de teatralidad para estudiar el comportamiento de los individuos en la sociedad, en donde su objeto de estudio son las relaciones sociales que se dan al interior del espacio laboral. Otros estudiosos han investigado la relación entre arte y sociedad (a partir de la configuración de los públicos), como Pierre Bourdieu<sup>22</sup>, construyendo descripciones de los espectadores que asisten a los eventos artísticos y anotando algunas conclusiones sobre el gusto y sus razones. Pocas cosas que tengan que ver más directamente con toda la complejidad que el arte del teatro implica.

Afortunadamente al principio de la investigación tuve la suerte de descubrir a un sociólogo que ha dedicado buena parte de sus esfuerzos al estudio del teatro y el cual es mi punto de partida: Jean Duvignaud y su texto *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, donde nos propone hacer una revisión de la relación entre teatro y sociedad desde su cercanía con las

---

<sup>19</sup> Weber, Max. "La objetividad del conocimiento en la ciencias y la política sociales" en *Sobre la teoría de las ciencias sociales*. España, Planeta Agostini, 1994.

<sup>20</sup> Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. *Dialéctica del iluminismo*, Sur, Buenos Aires, 1969.

<sup>21</sup> Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu, Argentina, 2001.

<sup>22</sup> Bourdieu, Pierre. *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1998.

ceremonias rituales. A partir de su comparación establece cuáles son las diferencias y semejanzas entre rito y teatro, así como la relación entre teatro y sociedad, teniendo como propuesta principal que el teatro es una forma de auto-representación de la sociedad, en donde se desdobra y se ve a sí misma, proyecta en el espacio del teatro sus anhelos, y los representa problematizados, ensayando diferentes salidas a su situación existencial, es decir, el teatro más allá de ser sólo un reflejo de la sociedad, es un mecanismo mediante el cual la sociedad se re-crea a sí misma.

También he recurrido a textos sobre teoría teatral escritos por gente de teatro, a falta de más material en el campo de la sociología, como Eugenio Barba y Nicola Savarese con su libro *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Este libro presenta los elementos físicos que constituyen las diferentes formas de representación teatral en las diferentes tradiciones y culturas. Finalmente, también he retomado el libro: *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia* de Christopher Innes, que hace un recorrido por los diferentes momentos y creadores del teatro de vanguardia ofreciéndonos una caracterización de lo que esta corriente artística es, en la cual se sitúa el autor del cual trata este estudio, Jerzy Grotowski. Las propuestas de los tres libros anteriores conforman el marco teórico del presente estudio, que al ser contrastado con las propuestas de Grotowski nos permitirán configurar algunas reflexiones.

Grotowski es uno de los creadores teatrales más importantes del siglo que acabamos de pasar, nace en Polonia y vive durante su infancia los horrores de la segunda guerra mundial, más tarde, experimenta en carne propia la dictadura socialista; bajo la cual, sin embargo, logra tener las condiciones materiales necesarias para dedicar todo su tiempo, junto con los integrantes de la compañía, a sus investigaciones, todos tenían un salario y un espacio permanente para desarrollar su trabajo, sin las exigencias y las carreras de otras compañías que apenas si dedican tiempo a los ensayos para poder cumplir con las exigencias de cierto número de montajes al año o para obtener recursos económicos a través de la taquilla.

Desarrolló su investigación con gran rigor y disciplina, algunos dicen que como en un monasterio, y eso permitió que su estudio llegara muy lejos; preguntándose por lo verdaderamente teatral, desarrolla mecanismos de entrenamiento y de creación que intentan devolver rigor y sinceridad al teatro, para lograr una mejor relación del escenario con los espectadores, más adelante en su búsqueda por hacer un teatro que comunique y se relacione con los espectadores llega a la

conclusión de que lo importante es el contacto con otros seres humanos, y que la mejor vía para lograrlo es el ritual, dejándonos así la enseñanza del rigor, la disciplina, la sinceridad y lo sagrado que, para él, hay en el hombre y debe haber en el teatro.

Él mismo se dice discípulo de Constantín Stanislavski<sup>23</sup>, parte de su propuesta de acciones físicas y la desarrolla hasta convertirla en una herramienta para la construcción de acciones rituales a partir del contacto consigo mismo. También forma parte de la corriente artística de vanguardia que quiere revolucionar el mundo del arte y la realidad a través de creaciones más sinceras, que comuniquen mejor su mensaje y que abran la posibilidad de una transformación social, tomando como punto de partida las tradiciones arcaicas, sus símbolos, sus mitos y sus ritos, intentando recuperar el “paraíso perdido” del pasado.

Grotowski murió recientemente (1933-1999), los que lo conocieron siguen intentando entender su trabajo y los que lo hemos conocido en libros apenas tenemos una pizca sobre su genio, ya que no hay material videograbado que nos permita tener un mejor acercamiento a sus puestas en escena y sólo contamos con pocos textos sobre sus últimas etapas de trabajo. Sin embargo, Grotowski ha dejado un legado muy importante para el mundo del conocimiento, en general, y del teatro, en particular, que bien vale la pena revisar; su influencia llega hasta nuestros días a través de múltiples y muy importantes creadores teatrales como Richard Schechner<sup>24</sup> o Eugenio Barba, y en México podemos mencionar a Nicolás Núñez y Jaime Soriano<sup>25</sup>. Hoy en día seguimos preguntándonos por lo verdaderamente teatral en el teatro y por lo sagrado que encierra, y Grotowski nos ofrece su respuesta al mismo tiempo que nos muestra uno de tantos caminos por donde transitar.

---

<sup>23</sup> Constantin Stanislavski (1863-1938): Director de teatro, nacido en Moscú, que desarrollo un método de entrenamiento y creación actoral conocido como: el método de la vivencia o realismo psicológico, basado en la exploración de la memoria emotiva del actor para que lograra representar emociones auténticas. Más tarde transforma su propuesta en lo que se conoce como: el método de las acciones físicas, que centra la atención en el trabajo corporal más que en emocional. Ver: Stanislavski, Constantin. El trabajo del actor sobre sí mismo, Quetzal, Buenos Aires, 1986, y Stanislavski, Constantin. Ética y disciplina. Método de acciones físicas: propedeútica del actor, Fideicomiso para la Cultura México/USA – Gaceta, México, 1994.

<sup>24</sup> Richard Schechner: Director de teatro e investigador teatral, nacido en New York; su propuesta teatral se llama “Teatro ambientalista”, en la cual sigue trabajando y enriqueciendo con sus investigaciones sobre etiología, rito y teatro. Ver: Schechner, Richard. El teatro ambientalista, UNAM - Árbol, México, 1987.

<sup>25</sup> Ambos (Nicolás Núñez y Jaime Soriano) directores e investigadores teatrales mexicanos que tuvieron la oportunidad de trabajar con Grotowski directamente, desarrollando procesos de entrenamiento y de creación que han formado parte de la propuesta de cada uno. Ver: Núñez, Nicolás. Teatro Antropocósmico, Árbol, México, 1987 y Soriano, Jaime. “Una conclusión mexicana” en *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, Año 3, Núm. 11-12, Octubre 1992/Enero 1993, México, pp. 132-134.

Podemos adelantar que si bien la propuesta de Grotowski se lanza a explorar las profundidades del ser humano en su proceso individual de creación, representa una postura que cuestiona las ideas de su tiempo, tanto a nivel social como a nivel artístico; porque Grotowski, a pesar de haberse criado en un país gobernado por el comunismo, nunca toma partido político, ni a favor ni en contra; él propone una forma de trabajo con el actor que se traduce en una ética, en donde el ser humano debe responder a su propio interior y no a ideas pre-estructuradas de lo que es ser “innovador”, “vanguardista” o “revolucionario”. Es así, que bien vale la pena revisar la postura de uno de los creadores más importantes del siglo XX que se atrevió a cuestionar su contexto socio-político y trazó las primeras líneas del teatro contemporáneo.

Así pues, he recopilado toda la bibliografía que en español existe sobre Grotowski, tanto sus artículos, como textos de otros autores hablando sobre su trabajo. De la recopilación y lectura de esta información he intentado hacer una síntesis de las propuestas de Grotowski, para familiarizar a los lectores con el autor y tener un ejemplo claro que nos permita entender mejor la relación entre teatro, sociedad y sociología. La propuesta de Grotowski puede ser dividida en cinco etapas, como el mismo lo señaló: *El arte como representación o teatro de espectáculos (1957-1970)*, *Parateatro o teatro participativo (1970-1978)*, *Teatro de las fuentes(1978-1982)*, *Drama objetivo (1983-1985)* y *El arte como vehículo o artes rituales (1985-1999)*, las cuales desarrollaré más adelante, una vez que hayamos abordado los conceptos y teorías que dan sustento a la presente investigación . Así pues, sin más acotaciones, demos vuelta a la página y permitamos que mis primeros esfuerzos como investigadora teatral vean la luz.

## MARCO TEÓRICO Y CONTEXTO SOCIAL

### 1. Teatro y sociedad

El teatro y la sociedad mantienen una estrecha relación, generalmente esta relación se ha reducido a un determinismo, es decir los factores sociales determinan lo que el teatro es, o en otras palabras, “el teatro es un reflejo de la sociedad”, pero su relación no es lineal y no se limita a ello, el vínculo que hay entre el teatro y la sociedad es mucho más complejo y para poder dilucidarlo recurriré al texto *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas* de Jean Duvignaud.

Para poder entender lo que pasa con el teatro a nivel social debemos partir de que las sociedades recurren constantemente a *teatralizaciones espontáneas*, nos dice Duvignaud, por ejemplo, en el caso de las sociedades tradicionales, los ritos, mediante los que se representan los principios por los cuales está ordenada la vida de una comunidad para reafirmarse en su existencia y en la conformación de su vida colectiva; también podemos considerar, en el caso de las sociedades contemporáneas, los ritos secularizados, como las fiestas cívicas, los festejos militares, las fiestas familiares, etc. El autor incluye bajo el concepto de *teatralización espontánea* todo tipo de ceremonias, tanto los ritos como los festejos secularizados y hasta las ceremonias políticas y militares; sin hacer distinciones históricas entre las sociedades.

Los ritos, especialmente en las sociedades tradicionales, son la representación de los mitos cosmogónicos, mitos que guardan el modelo ejemplar de comportamiento y acción que los dioses representan para los hombre; las sociedades realizan los ritos para reactualizar sus mitos, recordar y repetir cómo se formó el universo, el cosmos, y se diferenció del caos; repiten los actor primordiales de creación que realizaron los dioses en el principio, es el tiempo mítico del principio hecho presente, que les dice cómo es que las cosas llegaron a ser por las acciones de creación de los dioses; de esta manera los hombres recuerdan quienes son, vuelven a crearse a sí mismos y vuelven a ser cada vez que el ciclo se cumple. Los ritos son la repetición cíclica del modelo ejemplar de la creación resguardado en los mitos por medio del cual el hombre y su comunidad se reafirman a sí

mismos.

Es decir, la sociedad se auto-representa en los ritos para recordar y reafirmar cómo llegó a ser y cómo es, para mantener los parámetros que rigen su vida colectiva y su comunidad. El teatro también es una forma de auto-representación de la sociedad, ya que en su creación, por estar inmerso en un marco social determinado, se representan los parámetros constitutivos de la sociedad. Pero para poder entender mejor cómo es que la sociedad se vincula con el teatro vamos a comparar el rito con el teatro en su dimensión social.

El punto de partida que el autor nos propone para realizar el análisis es el carácter ceremonial del teatro, pero ¿A qué se refiere al hablar de ceremonia? Para Duvignaud una ceremonia es un “acto colectivo de participación” en el que las acciones de los participantes están determinadas por roles sociales previamente establecidos; la definición resulta demasiado amplia, sin embargo, enfatiza el carácter social del teatro, es un “acto de participación colectiva”, al igual que muchas otras *teatralizaciones espontáneas*, como los ritos, los festejos cívicos, las fiestas familiares o las militares. En todos los casos la “sociedad en acto” se expresa, representa a un segmento de la experiencia real.

Lo que marca la diferencia entre el teatro y las *teatralizaciones espontáneas* es que en el teatro la acción es representada para ser vista, es espectáculo, al final de la obra los actores al dar las gracias reiteran que lo que ha sucedido sobre el escenario fue ficción, “[...] *en el teatro, la acción se ha dado a ver, se ha restituido al espectáculo.*”<sup>1</sup>, en tanto que hay un grupo de personas que son espectadores, que están presentes para observar lo que acontece.

La realización del teatro sucede dentro de un marco que la delimita como fantasía y que por lo tanto impide su realización en la vida real; la acción dramática está condenada a permanecer siempre sin solución, debido a que los obstáculos para su realización son insuperables y siempre se imponen a la acción y los personajes, sin posibilidades de solución; es decir, carece de eficacia real. Es por ello que la acción dramática encuentra su poder en la simbolización, en la apropiación y expresión de los elementos significativos, emblemáticos, de cada rol y de cada personaje, los cuales hacen un puente

---

<sup>1</sup> Duvignaud, J. *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, p. 19.

entre la realización de la acción social y la representación de la acción. *“Los límites entre el teatro y la vida social pasan por la sublimación de los conflictos reales; la ceremonia dramática es, por definición, una ceremonia social diferida, suspendida, retenida. El arte dramático sabe que se encuentra al margen de la realidad concreta.”*<sup>2</sup> Las sociedades se lanzan a la acción, mientras que el teatro está destinado a la contemplación, en donde el personaje define en metáforas lo que en la realidad se realiza en acciones sociales de consecuencias reales.

El segundo elemento a analizar en la relación entre teatro y sociedad es la delimitación del espacio y las funciones de quien participa en el rito y en el teatro. En el caso del rito hay dos grupos principales de participantes, los sacerdotes o chamanes, que son quienes conducen y dirigen la realización del rito, y el resto de los participantes que no forman parte de los guías, cuya participación depende de las instrucciones que dé el sacerdote.

En el teatro se presenta la misma diferenciación de grupos, el grupo de los expertos o profesionales, los actores que son quienes realizan directamente la acción, y los espectadores cuya participación depende de las acciones de los actores. En el caso del teatro es más clara la división del espacio para los actores y los espectadores, escenario y sala, cuando se trata de representaciones que mantienen una línea divisoria entre la representación y los espectadores (cuarta pared).

En términos generales el grupo de los participantes “no expertos” da credulidad, aceptación, a los símbolos que el oficiante presenta, hacen que los símbolos tomen una dimensión de verdad en la realidad. En el teatro los grupos sociales encuentran el espacio para proyectar sus creencias, sus significados comunes, sus esperas; ya sea que los espectadores se identifiquen con la acción dramática reconociendo sus propios conflictos, o que se sientan relacionados con ella, que encuentren allí el complemento de su ser o que vean la existencia antes de vivirla. Es un acto de participación mental que crea y modela la acción y al personaje, formulando una imagen de éste, una personalidad espectacular; lógicamente la imagen de la persona que es proyectada por los espectadores sobre el escenario depende de los marcos sociales en el que se inscriba la práctica teatral y sus cambios en el tiempo. Es decir, la sociedad se proyecta sobre el escenario sosteniéndolo al conferirle credulidad general, al socializarlo, al cubrirlo con la dimensión de la

---

<sup>2</sup> *Ibíd.*, p. 21.

verdad, desde la experiencia propia de cada espectador.

La imagen que toma la creación de la personalidad espectacular responde a los problemas que afectan al espectador, al hombre vivo, “[...] *el de su lucha contra las coacciones, el de la expresión de su espontaneidad y, a fin de cuentas, el de la realización de su libertad.*”<sup>3</sup>

El tercer elemento que nos propone Duvignaud para analizar la relación entre teatro y sociedad, es el del proceso de individuación del personaje representado, ya sea por el rol que representa, por la atribución de características prohibidas o porque realiza un acto prohibido.

En el caso de la sociedad todas las personas que cometen un acto que transgrede las reglas son apartadas, individuadas, generalmente por medio de un castigo, como la expulsión del grupo social; convirtiendo al transgresor en culpable, al proyectar sobre el individuo la imagen de quien no cumple con las reglas haciendo peligrar la estructura del grupo y su supervivencia. En otros casos la persona es señalada para recibir la imagen de culpabilidad y ser castigada (chivo expiatorio), individuada; como un mecanismo para que la comunidad expulse todo aquello que representa un peligro para su supervivencia y que la redimida de sus propios actos de transgresión. Así mismo los dirigentes, los enfermos o los locos también sufren este proceso de individuación, al ser portadores de conductas o atributos que los diferencian de manera importante del resto de las personas, por su función o por su conducta, sin ser portadores de un juicio negativo o de culpabilidad, viven una situación de soledad, de expulsión, son apartados del resto del grupo por sus cualidades extraordinarias.

Resumiendo, a nivel social las personas son individuadas por dos razones: por ser depositarios de una imagen negativa de culpabilidad por la transgresión de las reglas o por poseer características extraordinarias que los hacen diferentes al resto de la comunidad.

En el caso del teatro la situación es la misma, los espectadores proyectan sobre los personajes, más específicamente el héroe, la imagen de la culpabilidad y al ver cómo el héroe trágico resulta vencido satisfacen su necesidad de apartar al personaje anormal del resto del grupo, para justificar sus reglas

---

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p. 27.

y la imputación de culpabilidad al héroe. Ya que los héroes no serían tales si presentasen un comportamiento común, ellos son quienes presentan una situación conflictiva que pone en jaque los fundamentos sociales y deciden ir a enfrentarla; son seres diferentes, individuados. Es decir, el espectador refleja sobre el héroe una imagen de culpabilidad que lo aísla, mientras que el héroe le devuelve la imagen de quien sufre porque es consciente del proceso que vive; pero finalmente el héroe es depositario de anhelos más profundos de la vida colectiva. *“A decir verdad, lo que se cristaliza en las figuras así interpretadas es, indudablemente, bastante más profundo de lo que la sociedad inscribe en ellas; son las mentalidades colectivas, los grados de intensidad de una tensión constante y nostálgica hacia la espontaneidad, el conflicto de la libertad y de las coacciones de toda especie que se oponen a su desarrollo.”*<sup>4</sup>

La sociedad representa en el teatro a una ser atípico, individuado, que ofrece la imagen de la libertad posible, se atreve a transgredir las reglas en busca de libertad, asumiendo sus consecuencias y el sufrimiento que le puede acarrear. Así el personaje individuado muestra, ante el conflicto, posibilidades de libertad, que socialmente reprobadas no encuentra realización en la vida cotidiana.

Con estos elementos comunes al rito y al teatro podemos ver claramente lo que une al teatro y la sociedad, por un lado tenemos que los dos, rito y teatro son *teatralizaciones espontáneas* en las que la sociedad se representa a sí misma, los ritos son realizados para que la comunidad se afirme recreándose en ellos; y en el teatro sucede lo mismo, los espectadores proyectan sobre la acción dramática una imagen de persona que corresponde a marcos sociales determinados, es en el teatro donde la sociedad encuentra un espacio de re-creación. La diferencia radica en que el teatro está destinado a ser observado, la acción representa la realidad pero se presenta suspendida, en forma de pregunta, cuestionada, sin poder encontrar su realización en la vida cotidiana, ya que los obstáculos a los que se enfrenta son sublimados e insuperables. El teatro muestra una imagen que sintetiza todo lo que el hombre espera de sí y de los demás, un modelo de lo que el hombre podría ser. El teatro muestra la persona que una sociedad define o, al contrario, *“[...] el teatro, [...] es el instrumento que crea al hombre al representarlo y hace de la existencia una continua creación.”*<sup>5</sup>

Podemos concluir que el teatro es muestra del comportamiento social caracterizado por el rito y que

---

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p. 32.

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 13.

por lo tanto el teatro es una manifestación social en su creación, en su presentación y en su función, ya que el teatro presenta la imagen de la persona que la sociedad proyecta sobre él y responde a sus anhelos, a sus ganas de ver qué hay más allá de las coacciones que la propia sociedad establece para mantener su estructura y su cohesión.

En otras palabras, el teatro es una creación producto de su contexto social, el cual determina la configuración de los personajes y la trama de acuerdo con sus anhelos más profundos; y el teatro le devuelve a la sociedad, en su representación, un hombre, sublimado, individuado, arrancado del determinismo, capaz de experimentar la libertad en su actuar, en el cual los espectadores proyectan la imagen de persona que cumple su espera, su anhelo; donde la sociedad encuentra un lugar para representarse y para experimentar posibilidades que respondan a sus anhelos. Es decir, la relación entre teatro y sociedad es muy estrecha, la sociedad determina al teatro y éste le devuelve una respuesta posible del futuro.

*[...] lejos de dar salida a impulsos ya existentes, la experiencia artística tiende sobre todo a responder a deseos que aun no están definidos, a orientaciones de la experiencia humana que todavía no se han integrado al conocimiento y que aún no han sido dominadas. El arte no es una respuesta a una pregunta, formula una pregunta para una respuesta que aún no existe. Y de la que no se está seguro que exista nunca, porque las direcciones que pueden tomar la vida colectiva y las civilizaciones permanecen afortunadamente imprevisibles.<sup>6</sup>*

*[...] el teatro es experimentación de la conciencia colectiva e individual, el banco de ensayo donde se miden las posibilidades reales de intervención de la libertad en el mundo, bien castigue al audaz con un suplicio eterno o con un castigo terrible, como Prometeo o Tamerlán, o descubra regiones desconocidas a las que no se llega más que temblando.<sup>7</sup>*

El héroe en el teatro se lanza a la aventura de experimentar la libertad, siendo arrancado expulsado y señalado por su sociedad para que esta se reafirme; la mayoría de las veces la sociedad se reafirma culpabilizando al personaje, en otras ocasiones escucha el llamado del teatro que le pide que reflexione sobre sus propias condiciones de vida. Es decir, el teatro puede trastornar la relación del

---

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 511.

<sup>7</sup> *Ibíd.*, p. 513.

espectador con el mundo mostrándole aquello que ignora, sus anhelos más profundos, las posibilidades de vivir en libertad.

## 2. La relación entre el actor y el espectador

La experiencia del teatro va más allá del texto escrito, ya que la representación de personajes reales o imaginarios, en carne viva frente al espectador provoca reacciones, ya sea de adhesión, desacuerdo, empatía, compasión, repudio, etc. Es decir, la práctica teatral incluye: la puesta en escena, las diferentes concepciones del hecho escénico, el juego de los actores y las diferentes formas de manifestación; así que el elemento exclusivo del teatro es la presencia carnal de los actores, a diferencia del cine o la televisión.

Para tener más claro a qué nos estamos refiriendo al decir teatro retomaremos las definiciones de Hans Robert Jauss<sup>8</sup> al respecto, nos dice que el teatro se puede clasificar en *hecho teatral* y *acontecimiento dramático* en donde hecho teatral se refiere al hacer, a lo que sucede durante la representación; mientras que acontecimiento dramático es el significado que adquiere la representación con respecto al espectador y la combinación de signos que utiliza la representación. En palabras del propio autor: “*El hecho teatral es un sistema de signos cuya significancia está determinada por la combinación dinámica de los significantes teatrales: espacio, luz y acción.*”<sup>9</sup>

Podemos agregar que el teatro, además de usar un sistema de signos, también usa símbolos y que los significantes teatrales están formados por todas las acciones, símbolos y signos que aparecen en el escenario. Por acciones entendemos: lo que el actor hace, lo que dice, sonidos, ruidos, luces, transformaciones del espacio, episodios de un acontecimiento, los arcos del tiempo, evoluciones del acompañamiento musical, formas de utilizar los objetos, el maquillaje y los trajes; el cambio de significado de los objetos, todas las interacciones, las relaciones entre los personajes o entre éstos y

---

<sup>8</sup> Ver: Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid, 1986.

<sup>34</sup> Alcántara Mejía, J. R. “La función de la teoría en la formación teatral” en *Métodos y técnicas de investigación teatral*, p. 87.

los elementos escenográficos o musicales; es decir, lo que altera directamente la atención del espectador, su comprensión, su emotividad, su percepción del espacio-tiempo y del movimiento que en él se desarrolla.

Volviendo a la definición, *hecho teatral* y *acontecimiento dramático* son dos fenómenos que se dan de manera simultánea durante la representación que a su vez corresponde a dos experiencias diferentes: “[...] *aquella de la que participan directamente quienes realizan el hecho teatral, y la otra en la que participan quienes contemplan ese hecho. Es decir estaríamos hablando de la experiencia creativa de quienes hacen el teatro y la experiencia estética de quienes contemplan el teatro. Es precisamente ésta última, la experiencia estética, lo que hemos denominado acontecimiento dramático.*”<sup>10</sup>

La experiencia estética está relacionada con los sentidos y la percepción, la cual se ve modificada por estar inmersa en situaciones que no son cotidianas, lo cual permite “[...] *comprender que el mundo y la naturaleza humana posee dimensiones que rebasan los procesos puramente intelectuales.*”<sup>11</sup>

Entre la experiencia creativa y la experiencia estética se establece un canal de comunicación, el cual genera un vínculo entre el hecho teatral y el acontecimiento dramático que es identificación, comprensión, comunión, un acuerdo, aunque nuestra opinión sobre la experiencia que hemos compartido sea diferente. Me gustaría agregar que en términos prácticos la experiencia estética no es exclusiva de los espectadores, los actores durante su actuación también son observadores de la acción y por lo tanto tienen una experiencia y una opinión sobre ella, sin embargo, su función principal es la de realizar el hecho teatral.

Así que, tanto actores como espectadores participan de una experiencia creativa cada quien desde su trinchera y es a partir de esa experiencia que entran en relación. Más específicamente, la relación se da entre representación y espectadores en el momento de la acción y de las interpretaciones que el espectador elabora a partir de lo que experimentó.

---

<sup>10</sup> *Ibíd.*

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 90.

En este sentido *“El gran teatro – o sencillamente – en el teatro que funciona, actores y espectadores convergen en torno a un único espectáculo que será tanto más rico, para unos y para otros, cuanto más consiga unirles sin obligarlos a consentir.”*<sup>12</sup> Es decir, en aquellos momentos donde se reporta un alto grado de comunicación, son momentos que a pesar de su profundo vínculo no incluyen un acuerdo entre las visiones de actores y espectadores. Y es justamente la divergencia en las visiones del actor y del espectador lo que da al teatro su riqueza y no lo limita a ser sólo una copia de lo ya conocido. Desde este momento podemos ya adivinar que la relación entre actor y espectador no está dada por el acuerdo de significados, de visiones sobre un solo espectáculo; sino porque, espectadores y actores, convergen en un mismo acontecimiento, lo comparten por tener una experiencia común.

Aparentemente, surge una contradicción entre la diferencia de visiones de actores y espectadores con la idea de que la sociedad proyecta una imagen de persona de acuerdo a sus anhelos, pero la diferencia de visiones surge precisamente de la confrontación entre las coacciones sociales y las transgresiones que el héroe realiza de acuerdo a los anhelos de libertad de la sociedad; el héroe y su acción dramática representan un problema para quien observa, ya que lanza una posibilidad ante la que los espectadores juzgan al héroe y evalúan la acción y por supuesto no todas las personas llegan a la misma conclusión, y es justamente esta diversidad de juicios y opiniones lo que posibilita la creación y el ensayo de más posibilidades que respondan a la espera de libertad de los espectadores.

Cabe aclarar que: *“Por “visión de los espectadores” entendemos el significado que a sus ojos asume lo que presencian, tanto a grandes rasgos como en los detalles. En cambio por “visión de los actores” entendemos algo más variopinto y complejo: no sólo el significado a sus ojos de lo que hacen, sino también la finalidad por la que lo hacen y la lógica que les lleva a hacerlo.”*<sup>13</sup>

La forma de afrontar la divergencia de visiones en el teatro generalmente se ha inclinado a hacerlas empatar, ya que si el espectador no entiende de la misma manera que los creadores la representación entonces parece que en el proceso de creación y representación algo falló, que no hubo comunicación. O, por otro lado, se toma en cuenta la posible interpretación de los espectadores

---

<sup>12</sup> Taviani, F. “Visiones: del actor y el espectador” en *El arte secreto del actor*, p. 342.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 349.

como punto de partida para la creación de la obra teatral pretendiendo ser lo más coherentes entre los objetivos del montaje y lo que el espectador espera de él.

Pero en el teatro no se puede hablar de que una obra tenga o no tenga un significado específico, ya que, no se trata de una situación de comunicación directa, sino de una pluralidad de elementos que entran en relación y que pueden adquirir una amplia gama de significados. Por lo tanto, es absurdo querer empatar la visión del espectador con la visión de los creadores.

El que las visiones de espectadores y actores no concuerden no quiere decir que no haya relación entre ellos en el momento de la representación; primero, hay relación en tanto que la creación se da en un contexto social y cultural determinado compartido tanto por actores y espectadores, que supone una base de mutuos acuerdos, eso ya implica una relación inicial. La diferencia de las visiones también implica relación en tanto establece juicios y lazos entre las dos partes, ya sea de rencor, inferioridad, superioridad, desacuerdo, odio, comunión, etc., para que esos juicios y relaciones se hayan generado antes fue necesario compartir la experiencia teatral y por lo tanto hacer entrar en relación nuestras visiones, de espectadores y actores, para compararlas y obtener ese resultado. Es decir, la relación entre actor y espectador es tal en tanto que comparten una experiencia y toma forma de absoluta discordancia o de total concordancia según los grados de distancia que hay entre sus visiones.

Cabe aclarar que la posición del director, si bien participa indirectamente, no está contemplada en esta relación porque él ocupa los dos lugares al mismo tiempo, ya que se asimila a un actor en tanto que incide directamente en las acciones del espectáculo; y también se asimila a un espectador “influyente” por su participación en la creación y porque al observarlo de alguna manera avala el espectáculo para los espectadores. Por lo que el director puede estar en relación con los actores o los espectadores en tanto ocupa las dos posiciones.

### **3. Antropología teatral**

Ya que hemos visto el teatro en su relación con la sociedad ahora veremos la configuración del teatro en su interior, visto con los ojos de quienes lo hacen, no de quienes lo investigan, para lo cual tomaré como referencia el texto *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral* cuyos compiladores son Eugenio Barba y Nicola Savarese, en donde encontramos la configuración de un campo de estudio sobre la escena llamado Antropología teatral. “*La antropología teatral es el estudio del comportamiento del ser humano que utiliza su presencia física y mental según principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana en una situación de representación organizada. Esta utilización extra-cotidiana del cuerpo es aquello que se llama técnica.*”<sup>14</sup>

El trabajo del actor, consta de tres niveles de organización:

1. *La personalidad del actor, su sensibilidad, su inteligencia artística, su ser social que lo hace único e irrepetible*
2. *La particularidad de las tradiciones y el contexto histórico-cultural a través del cual se manifiesta la irrepetible personalidad de un actor.*
3. *La utilización de la fisiología según técnicas del cuerpo extra-cotidianas.*<sup>15</sup>

El tercer nivel es el único que abarca todas las tradiciones del teatro y la danza con elementos comunes, nos dicen los autores, y le llaman el nivel biológico del teatro o “bios escénico”. En todas las culturas existen bases comunes de uso del cuerpo en condiciones extra-cotidianas, ese es el campo de estudio de la Antropología teatral. Este tercer nivel constituye el trabajo sobre la pre-expresividad mientras que los dos primeros son el paso del trabajo pre-expresivo al trabajo de la expresión que está determinado por características individuales (primer nivel) y sociales (segundo nivel) que son compartidas por todos aquellos que forman parte de un mismo contexto social.

Los elementos comunes a todas las culturas en el tercer nivel de organización permiten el desarrollo de diferentes técnicas del actor, es decir permiten el trabajo sobre la presencia escénica y su dinamismo, sobre el nivel pre-expresivo. Los diferentes elementos comunes al “bios escénico” trabajan sobre factores fisiológicos, por lo que estamos hablando de un campo material, tangible, no de ideas, conceptos o teorías; el trabajo sobre el cuerpo genera tensiones orgánicas pre-expresivas que llaman la atención del espectador antes de que se introduzca la expresión personal. Así que la

---

<sup>14</sup> Barba, E. y Savarese, N. *El arte secreto del actor*, p. 9.

<sup>15</sup> *Ibíd.*

antropología teatral estudia “[...] los principios de esta utilización extra-cotidiana del cuerpo y de su aplicación en el trabajo creativo del actor y del bailarín.”<sup>16</sup>

El trabajo de la antropología teatral está lejos de intentar establecer verdades universales para quienes trabajan sobre la escena o de ofrecer recetas infalibles para ser mejor actor o bailarín, simplemente muestra los elementos comunes de las diferentes técnicas sobre el trabajo del cuerpo y que inciden sobre la pre-expresividad, muestra como diferentes tradiciones han desarrollado su propia forma de enfrentar y desarrollar esos principios comunes; sin cuestionarse sobre las razones de su semejanza. En ese sentido, podríamos decir que la Antropología teatral es esencialmente descriptiva.

Los principios comunes del trabajo sobre la escena no toman en cuenta distinciones entre teatro, danza o pantomima, así como distinciones entre Oriente y Occidente. La distinción entre actor y bailarín en Occidente lleva al actor hacia el mutismo del cuerpo y al bailarín al virtuosismo. Esta distinción es absurda en las tradiciones orientales, donde ni siquiera hay una palabra que designe bailar y actuar por separado.

### 3.1 Pre-expresividad

*Algunos actores están dotados de una presencia escénica que atrae al espectador, lo seduce aún antes de que éste tenga tiempo de descifrar las simples acciones, de interrogarse sobre su sentido. La presencia del actor, su estar orgánicamente en escena, es independiente de su finalidad, de sus resultados expresivos: es estar fundados en una presencia física y mental, es la interdependencia recíproca entre un “cuerpo dilatado” y una “mente dilatada”, es decir la dimensión que separa un cuerpo que vive del “cuerpo en vida.”<sup>17</sup>*

Hay actores que logran una atracción inmediata hacia el público, lo seducen antes de que éste pueda hacer una elaboración intelectual de lo que está observando; lógicamente, no se puede hacer una

---

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 10.

<sup>17</sup> Barba, E. “El cuerpo dilatado” en *El arte secreto del actor*, p. 53.

división radical entre atención e interpretación ya que sin la atención la interpretación se vuelve aburrida. Estos actores logran atrapar la atención del espectador porque, como se dice comúnmente “tienen presencia”, la cual es resultado de tener un *cuerpo en vida*, un uso extra-cotidiano del cuerpo que dilata el trabajo físico y mental del actor, lo expande en el tiempo y el espacio, el actor hace más trabajo y usa más energía del que en la vida cotidiana necesita para realizar la misma acción, eso hace que la percepción del espectador también se dilate.

El trabajo no sólo se realiza con el cuerpo, también con la mente; un modo determinado de moverse en el escenario implica una forma de pensar, el movimiento es un pensamiento puesto ahí, es decir, el pensamiento también es una acción, algo que cambia tanto en su trayectoria como en su objetivo; son, mente y cuerpo, dos elementos que trabajan juntos, independientemente del punto de partida. Por lo tanto debe haber tanto entrenamiento físico como mental, que deben unirse mediante el proceso creativo, unión que se realiza también entre actor y director, entre escena y espectador.

Dilatar el pensamiento significa tratar de permitir que nuestro pensamiento viaje y se sorprenda a sí mismo desarrollándose de manera imprevista o permitiendo que su final sea opuesto al lugar donde inició, esta es una forma de pensamiento *no lineal*.

El concepto de pre-expresividad deja de lado la apreciación subjetiva del actor, no le interesa qué siente, qué piensa, si se identifica o no con el personaje o qué quiere expresar; es decir, hace a un lado la técnica psicológica que ha dominado el desarrollo del actor y que le dice qué se debe expresar no cómo debe hacerlo. Es precisamente el cómo se debe hacer lo que lleva al actor a tener presencia a impactar al espectador antes de que su acción cobre sentido tanto para el actor como para el espectador. Es el espectador el que al observar la totalidad del espectáculo identifica el qué se expresa, las emociones, los pensamientos, el sentido, el significado; a partir de la presentación de un cómo, de una forma particular de expresar; en otras palabras: “*Es el hacer y cómo se ha hecho lo que decide qué se expresa.*”<sup>18</sup>

Lo anterior no quiere decir que el actor sea reducido a ser sólo un cuerpo, ya que para tener un *cuerpo dilatado* también se necesita tener la *mente dilatada*; de lo que se trata es de mostrar al actor

---

<sup>18</sup> Barba, E. y Savarese, N. “Pre-expresividad” en El arte secreto del actor, p. 261.

cómo estar y ser en el escenario, en lugar de partir de las motivaciones psicológicas del personaje y del actor; obviamente las motivaciones psicológicas del actor y sus apreciaciones siempre van a estar presentes, la diferencia es que ya no determinan su actuar, sólo se cambia el punto de partida y se le brindan al actor más elementos de trabajo físico, tangible, para su ejecución.

El cómo expresar una acción, una emoción o un sentimiento responde a la lógica del proceso de creación y según esta lógica se puede distinguir y trabajar por separado el nivel pre-expresivo del nivel expresivo del actor, cuyo objetivo es darle vida al actor, dilatar su cuerpo, hacer que tenga un *cuerpo en vida*, que tenga presencia.

### 3.2 Técnica extra-cotidiana

Se puede hablar de técnicas extra-cotidianas del cuerpo porque hay una manera cotidiana de usar el cuerpo, técnica cotidiana (Marcel Mauss) que es el resultado de un proceso de socialización que le enseña al niño desde que nace cómo debe hacer con su cuerpo las actividades de la vida diaria; mientras que en el escenario se le vuelve a enseñar al cuerpo cómo moverse, es decir, los actores aprenden una técnica extra-cotidiana para mover su cuerpo.

La diferencia básica, siguiendo a Barba, entre un comportamiento cotidiano del cuerpo y la técnica extra-cotidiana radica en el uso de la energía, ya que, para el comportamiento cotidiano se busca realizar el menor esfuerzo, mientras que la técnica extra cotidiana se basa en el derroche de energía.

*“Éstas [las técnicas extra-cotidianas] las caracterizan incluso antes de que esta “vida” comience a representar algo o a expresarse.”*<sup>19</sup> Es decir, las técnicas extra-cotidianas están encaminadas a hacer al actor presente antes de que represente algún significado, que desarrolle su nivel pre-expresivo; para lograrlo se enseña al actor a manejar su energía, entendiendo energía desde su sentido etimológico: *“entrar en actividad, estar en trabajo”*<sup>20</sup> Es decir, se trata de una actividad concreta sobre el cuerpo, sobre las tensiones musculares.

Los elementos comunes a las diferentes técnicas extra-cotidianas se pueden agrupar en tres puntos:

---

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 21.

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p. 22.

1. *La alteración del equilibrio cotidiano y la búsqueda de un equilibrio precario o “de lujo”;*
2. *La dinámica de las oposiciones;*
4. *El uso de una incoherencia coherente.*<sup>21</sup>

#### **a) La alteración del equilibrio**

Uno de los trabajos que el actor-bailarín debe realizar para adquirir presencia es hacer trabajar el cuerpo aun en inmovilidad, manteniendo una posición que haga perder el equilibrio, así el trabajo se centrará en cómo se traslada el peso para lograr mantenerse en una posición, eso hace que los músculos estén en constante movimiento y aunque no se observe a simple vista hay un impacto en la manera como el cuerpo aparece en el escenario.

La alteración del equilibrio repercute directamente en el tórax, en su posición y en la tensión muscular, por lo que obliga a extender de manera diferente la parte superior del cuerpo y a caminar y desplazarse de forma diferente en el espacio.

El elemento más importante en las técnicas extra-cotidianas es la columna vertebral, ya que su posición genera determinada tensión muscular cuya consecuencia es la pre-expresividad, “[...] *crea una arquitectura de tensiones que determinan la presencia del actor.*”<sup>22</sup>

#### **b) Dinámica de las oposiciones**

Otro elemento común que se presenta en las técnicas extra-cotidianas del uso del cuerpo es la oposición, la tensión entre fuerzas opuestas, ya sea de arriba abajo, de adelante hacia atrás o entre compañeros; en las diferentes tradiciones teatrales se enseñan diferentes posiciones que obligan al actor a tensar sus músculos y así generar las oposiciones. Otra forma mediante la cual el actor-bailarín puede hacer uso de las oposiciones es mediante posiciones de todo el cuerpo que estén compuestas por la tensión entre posiciones específicas de las articulaciones, de los miembros y de la

---

<sup>21</sup> Barba, E. “El cuerpo dilatado” en *El arte secreto del actor*, p. 54.

<sup>22</sup> Barba, E. y Savarese, N. “La espina dorsal el timón de la energía” en *El arte secreto del actor*, p. 306.

columna vertebral con respecto a su eje, estas oposiciones se dan entre movimientos y posiciones suaves o fuertes, es decir que toda la imagen del cuerpo contenga posiciones suaves y fuertes que generan tensión por su oposición.

Otra forma de realizar la dinámica de las oposiciones es con el principio de la negación, por ejemplo, partir de la dirección opuesta a la que la acción debe dirigirse o se puede negar la acción si antes de realizarla se ejecuta su opuesto complementario, la lógica interna del principio de negación implica la parte física donde cada acción empieza por su opuesto complementario y se corresponde con el pensamiento.

Igual que en el caso de la pérdida del equilibrio, las oposiciones son necesarias aun en la inmovilidad, así que no se requiere de un gran dinamismo para mostrar que se mantiene la oposición, pero si se necesita una gran cantidad de energía, se puede estar cansado e incomodo en la inmovilidad y atraer al espectador.

En general hay una manera para que el actor-bailarín sea consciente de realizar su trabajo de acuerdo a las oposiciones: la incomodidad, es un sistema de control interior que permite al actor observarse mientras actúa, sentir dentro de sí tensiones no habituales.

### **c) Incoherencia coherente o principio de omisión**

Quiere decir que en una danza o una escena lo que nosotros observamos es producto de una destilación, de un conjunto de acciones se seleccionan las esenciales, las que contienen más fuerza, para luego reunirse en una serie; se trabaja con el cuerpo aislado para observar en él los movimientos o las posiciones con más energía.

También se puede pensar la omisión en un sentido espacial, es decir todas las acciones se realizan en un espacio reducido, o la omisión del movimiento, como si se absorbiese la energía; en otras palabras, usar la misma energía en movimientos restringidos que la necesaria para hacer movimientos más amplios. Es decir, se ejecutan los mismos movimientos que usan un espacio muy amplio en un espacio muy pequeño, se hacen los movimientos en el tiempo, omitiendo el espacio.

Para llevar a cabo la omisión es necesario ver las acciones, los impulsos y las oposiciones de manera independiente, para que el actor, primero, pueda construir una secuencia haciendo una selección de las acciones y las posiciones que tienen más energía, trabajo; y después el director hace lo mismo, observa la secuencia, la fragmenta de acuerdo a sus propios parámetros de selección y los que convengan al montaje, para finalmente reconstruirla en una secuencia diferente. Todo este proceso obliga a pensar la acción independientemente de un significado o un sentido, ya que al reorganizarla e insertarla en el contexto del montaje y en relación con otros actores sus significados cambian. Eso hace que la forma de pensamiento de los actores y el director sea no lineal, que se deje sorprender por las cosas que brotan cuando, en el aparente caos de la secuencia o simultaneidad de las acciones, las imágenes y los sentidos se asocian, se relacionan por sí solos; dando como resultado un nuevo sentido.

Llega un punto en una secuencia de pensamientos, ya sea en un proceso creativo o en una investigación, en que ya no sabemos por qué camino continuar, es un momento en el que todo el trabajo previo pierde sentido y es negado, como si nos encontrásemos en un vacío; este momento permite que nuestro pensamiento sea sorprendido, que ante la negación busque nuevos y muy variados caminos de solución que finalmente nos llevan a una conclusión que no concuerda, necesariamente, con el objetivo inicial, pero nos ofrece otras alternativas igual de valiosas; al pensar en el opuesto de nuestro pensamiento inicial nos sorprendemos y encontramos soluciones. Este es un pensamiento *no lineal*, que permite reunir los opuestos, y que acompaña al *cuerpo dilatado*, ya que sin una *mente dilatada* el actor no explota todo su potencial pre-expresivo, sus acciones son monótonas; con una mente dilatada la secuencia de acciones ya no es predecible y obliga al espectador también a dilatar su atención y a pensar de manera *no lineal*.

En otras palabras una *mente dilatada* trata de pensar el pensamiento, de observar y analizar nuestras afirmaciones y de permitir que se cuestionen, que tomen diferentes caminos y que al reunirse finalmente nos ofrezcan nuevos pensamientos, es pensar lo que pensamos para permitirnos pensar algo diferente, que responda a su propia lógica y no a nuestro parámetro de ordenación.

#### **4. Vanguardia**

Ya que hemos delineado los elementos de análisis de este trabajo ahora es momento de que designemos el espacio histórico en el que se sitúa la obra de Grotowski. Para entender qué sucedía a nivel histórico en la creación artística de mediados del siglo XX retomaremos el concepto de *vanguardia* en el terreno del teatro, basándome, esencialmente, en el texto *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia* de Christopher Innes.

El término vanguardia comenzó a usarse en el siglo XIX para describir a los creadores de ideas políticas radicales que creían prefigurar el cambio social mediante una revolución estética, es decir, designa a grupos que se oponen a lo establecido y buscan cambiarlo. Los diferentes caminos, corrientes o estilos por los que transita la vanguardia son definidos por aquello a lo que se opone: a las instituciones, las convenciones estéticas o al público; de ahí la multiplicidad de manifestaciones vanguardistas.

La vanguardia al ser un movimiento de oposición toma partido y define su postura, es decir, también es una agrupación filosófica, en torno de la cual se organizan una serie de ideas y manifestaciones que expresan dicha oposición y postulan la posibilidad de la transformación. La vanguardia no está definida sólo por el uso de técnicas típicamente vanguardistas o por cualidades estilísticas, se trata de un movimiento filosófico, de una agrupación de ideas y posturas frente al mundo, no se caracteriza sólo por el uso de diferentes técnicas puestas de moda en el medio artístico.

#### **4.1 Vanguardia teatral**

A principios del siglo XX la creación escénica se caracterizó por un retiro de los espectáculos, los directores tienen la necesidad de encontrar nuevas formas de hacer y presentar el teatro que se diferencian en tanto que responden a necesidades expresivas diferentes, la búsqueda se realiza en la escuela para preparar actores de acuerdo a los intereses de los directores y, entonces sí, poder presentar otro tipo de obras, producto de la concreción de sus utopías.

El teatro a principios del siglo XX era esencialmente una pedagogía: “*La búsqueda de una*

*formación del hombre nuevo en el teatro (sociedad) distinto y renovado, la búsqueda de un hacer teatro siempre original cuyos valores no se miden a partir del éxito de los espectáculos sino a través de las tensiones provocadas y de las culturas definidas mediante el teatro.”<sup>23</sup> Sería más acertado hablar, más que de directores de teatro, de directores-pedagogos, ya que son ellos quienes toman la iniciativa en la aventura de construir un nuevo teatro, en donde lo más importante es adquirir nuevos conocimientos y tener las posibilidades para elegir qué aprender, es decir, la oferta creativa se amplía considerablemente haciendo que el hombre adquiriera mayor libertad en el ámbito artístico. “La libertad del hombre de teatro y su simultáneo compromiso [...] a principios de siglo parece hallarse en la reconstrucción del proceso creativo a través de la multiplicación de los horizontes de modalidades y técnicas; y parece plasmarse en la autocreación de los horizontes de espera.”<sup>24</sup>*

Un buen ejemplo de los procesos de cambio del teatro a principios del siglo XX es Stanislavski, quien decía que era necesario indagar sobre las “leyes de creación del actor” ya que el teatro adquiere consistencia con la técnica y no existe una guía práctica que brinde al actor elementos de preparación, de desarrollo físico y psicológico, ya que hasta el momento los estudios de teatro se habían limitado a estudiar el proceso ya terminado, a hacer juicios sobre la representación no a desentrañar los procesos creativos de los actores.

Esta búsqueda converge en una serie de intereses y propósitos compartidos, debido a una red de *interfertilización* que se tiende entre los diferentes creadores. “Bajo las variaciones de estilo y tema aparece un interés predominante en lo irracional y lo primitivo, que tienen dos facetas básicas y complementarias: la exploración de los estados oníricos o los niveles instintivo y subconsciente de la psique, y un enfoque casi religioso en el mito y la magia, la experimentación con pautas rituales y ritualistas de actuación.”<sup>25</sup> Es decir, el interés de la vanguardia teatral, centrado en lo irracional y lo primitivo, toma dos caminos el de lo psicológico, de lo oculto de la mente humana, y el camino de lo ritual, mítico y mágico; ambos caminos retoman lo simbólico. Aparentemente son intereses diferentes, pero ambos caminos quedan hermanados en el pensamiento de Jung, en el sentido de que todas las figuras del mito están contenidas en el inconsciente como expresiones de arquetipos; así

---

<sup>23</sup> Cruciani, F. “Aprendizaje: ejemplos occidentales” en *El arte secreto del actor*, p. 38.

<sup>24</sup> *Ibíd.*, p. 41.

<sup>25</sup> Innes, C. *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, p. 11.

como con la idea de que el pensamiento simbólico precede al lenguaje y a la razón discursiva y nos revela elementos que fundamentan la realidad.

En otras palabras, la vanguardia teatral busca retornar a las "raíces" ya sean psicológicas o prehistóricas del hombre, la trascendencia, lo espiritual en sentido amplio. Es en estos términos como podríamos hablar, según nos dice Duvignaud, de *teatro sagrado* término acuñado por Antonin Artaud y que resulta apropiado para nombrar a la vanguardia en el teatro.

Es importante aclarar que el interés por lo espiritual o lo sagrado que manifiesta el teatro de vanguardia, no se identifica con el cristianismo, ya que éste es considerado como parte de lo establecido, más bien se trata de la recuperación del pasado, de lo primitivo idealizado, y de una santidad que no tiene que ver con las convenciones sociales. Se trata de la recuperación de los ritos en los mecanismos escénicos, que más allá de una postura exótica, trata de responder a preguntas esenciales sobre la naturaleza del teatro, la actividad de los actores y espectadores, y la relación entre ellos.

Es así que la vanguardia teatral se caracteriza por un retorno a las "raíces" del teatro, como opción de transformación en oposición al modelo social establecido y a sus convenciones artísticas; tomando dos formas: por un lado se encuentra la transformación del teatro en un laboratorio en donde se buscan alternativas de creación, se exploran cuestiones fundamentales sobre la naturaleza del teatro y se experimentan nuevas formas de relación entre actores y espectadores; y por otro lado, tenemos la exploración del primitivismo en diferentes formas, la exploración de lo onírico, lo irracional, lo subconsciente, y la recuperación de los modelos rituales y mitológicos.

La propuesta política de la vanguardia teatral era la revolución espiritual; con este fin, en el teatro se aísla a las personas de su entorno cotidiano para tratar de introducirlos en un viaje simbólico que implica una transformación a nivel psicológico y espiritual. En el teatro el uso de estos rituales implica la participación física del espectador, dentro de su estructura y objetivos se busca un cambio de nivel espiritual en la persona que lo realiza, con miras a incidir en un cambio social.

Este uso de formas rituales es lo que caracteriza a la vanguardia teatral que el autor está definiendo y explorando, lo cual marca la diferencia con las prácticas teatrales políticamente comprometidas,

que si bien pueden estar en contra del orden establecido no hacen uso del mito, el rito o el subconsciente.

El uso del rito también nos permite comprender el uso de gestos y movimientos muy estilizados y antinaturales, así como un intento por hacer que las emociones sean más auténticas con miras a transformar a los espectadores; la búsqueda de la transformación de los espectadores también nos explica los aspectos de la obra que pueden identificarla como una forma moderna de tragedia.

Así para Innes la vanguardia teatral está regida por dos principios la oposición a la sociedad establecida y su interés en cambiar el mundo modificando la conciencia de los individuos, él lo explica de la siguiente manera:

*[...] las dos características que definen al teatro de vanguardia. La primera es la oposición fundamental a la sociedad, junto con el rechazo a las estructuras políticas establecidas (así como del teatro convencional) como agente del cambio, a sabiendas de que, como productos de la sociedad, estos automáticamente deforman todo lo que está a su alcance, moldeando hasta la oposición a su propia imagen. Y, siguiéndose de esto, está el objetivo vanguardista de cambiar el mundo modificando la conciencia de los individuos.<sup>26</sup>*

Si el teatro tiene como función iniciar una revolución espiritual el actor sería su ejemplo, por lo que se exige una total autenticidad de los estados emocionales y espirituales que se presentan en la obra, esto ha llevado a suponer que la improvisación es el único camino posible para lograr la sinceridad del actor.

De esta búsqueda nació el mito de “la edad de oro del teatro” como si en el teatro oriental, en la antigua Grecia o en la Comedia del Arte el teatro fuera “perfecto”. Más allá del idealismo con el que se investigaban otras culturas teatrales, el interés principal se centraba en encontrar una técnica en el origen que permitiera encontrar alternativas fuera de sus propios marcos culturales. Estas formas de teatro tienen algunas características en común que las hacen ser una alternativa al teatro del siglo XX: “En primer lugar el rechazo a un cierto naturalismo amanerado a favor de una

---

<sup>26</sup> *Ibíd.*, p. 271.

*estética no basada en la mimesis sino en un sistema de signos, en segundo lugar la supresión de la barrera entre actor y espectador – la célebre cuarta pared – para nuevas posibilidades de relación entre escenario y público. La ruptura, por último, de las unidades dramáticas a través de un montaje de la acción en espacios y tiempos simbólicos.”*<sup>27</sup>

Este acercamiento posibilitó el desarrollo del actor a partir de entrenamiento físico, tomando al cuerpo como la herramienta del actor para representar emociones, no sólo por condicionamiento psicológico. También se reformularon los orígenes del teatro europeo en donde se investigó la fractura, la división de la unidad actor-bailarín. “[...] *el contacto directo con culturas teatrales lejanas predispuso a la gente de teatro a la comprensión de que el arte del actor es el crisol del espectáculo, y de que el teatro existe porque existen los actores.*”<sup>28</sup> Se ha demostrado en los estudios que se han hecho al respecto que la ruptura se da en el siglo XVII cuando el ballet y la danza convirtieron al actor-bailarín sólo en bailarín, por el contrario en los espectáculos del Renacimiento, en la Comedia del Arte, en el Kabuki o en la Opera de Pekín los actores cantan, bailan y actúan.

A partir de los elementos que han sido expuestos en estas páginas realizaré un modesto análisis del teatro de Jerzy Grotowski que nos permitirá saber un poco más sobre la relación entre teatro y sociedad.

---

<sup>27</sup> Savarese, N. “Nostalgia o pasión por el retorno” en *El arte secreto del actor*, pp. 200-202.

<sup>28</sup> *Ibíd.*, p. 202.

# EL TEATRO DE JERZY GROTOWSKI

## En la escena

### 1. El arte como representación o Teatro de espectáculos (1957-1970)

#### 1.1 Teatro pobre

Dentro de las diferentes etapas en las que se puede dividir el trabajo de Grotowski la primera, como él mismo lo señala, es *El arte como representación o Teatro de espectáculos* en donde desarrolla su propuesta de *teatro pobre*.

Cuando Grotowski dice *teatro pobre* se refiere al teatro que se realiza con la conciencia de que lo único que hace que el teatro sea teatro es la relación entre actor y espectador, el teatro puede prescindir del resto de los elementos materiales que tradicionalmente usa, como escenografía, vestuario, maquillaje, iluminación o sonido, pero nunca del actor y del espectador. “*No puede existir [el teatro] sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y "viva".*”<sup>1</sup>

Es un trabajo centrado en el actor y la relación con el espectador, que rechaza la idea del teatro como mera suma de las diferentes expresiones artísticas, toma sólo la esencia del teatro: la relación entre actor y espectador.

En consecuencia, los mecanismos de montaje y representación son diferentes y se ajustan a esta relación básica, en donde los elementos materiales presentes en la escena adquieren sentido por los gestos y el uso del cuerpo de los actores, no se trata sólo de elementos decorativos; así mismo el

---

<sup>1</sup> Grotowski, J. Hacia un teatro pobre, p. 13.

actor usa su voz y los elementos de la escena para crear los efectos de sonido necesarios.

Sin embargo, en los diferentes montajes que Grotowski realizó recurrió a diversos colaboradores como modistas y escenógrafos; lo que significa que los elementos materiales ajenos al cuerpo del actor no son malos por sí mismos, de lo que se trata es de buscar cómo el actor trabaja consigo mismo para conseguir sólo con su cuerpo lo que normalmente se puede lograr con ayuda del maquillaje, el vestuario o la escenografía, claro que si el actor logra hacer la representación sin necesidad de los elementos materiales ajenos a su cuerpo, éstos ya no serán indispensables, o si se requieren tendrán que responder a las necesidades del montaje.

Ya que lo esencial del teatro es la relación que hay entre el actor y el espectador, esto también es su fuerza, especialmente, frente al cine o la televisión, ya que en el teatro el actor y el espectador están presentes, vivos; por lo que, para Grotowski, si el teatro pretende luchar contra el cine y la televisión tendrá que hacerlo reafirmando lo que lo hace único y no tratando de competir inútilmente en avances técnicos y tecnológicos.

En resumen, la noción de teatro pobre parte de que lo esencial en el teatro son el actor y el espectador, y por supuesto, la relación que se establece entre ambos; por lo que elementos como vestuario, escenografía, efectos de sonido, iluminación o utilería ya no son indispensables. Éste es el eje principal del trabajo de Grotowski en el teatro de espectáculos y del que se desprende su trabajo con el actor.

Ya que se trata de una forma específica de hacer teatro también se requiere de un lugar específico para realizarlo, el *Laboratorio teatral*. La denominación del área de trabajo del teatro como *laboratorio* resultó una novedad, ya que, tradicionalmente el trabajo de teatro se realizaba dentro de compañías fijas o que se formaban expresamente para un espectáculo por medio de audiciones, y todo el trabajo estaba encaminado a montar el espectáculo, realizando los ensayos en un tiempo muy específico y limitado. Por el contrario, en el *laboratorio teatral* el principal interés se centra en la preparación de gente de teatro, especialmente actores, en su proceso creativo y los resultados obtenidos al hacer la representación y entrar en relación con los espectadores; es decir, el eje del trabajo es la búsqueda, la investigación, no la presentación del espectáculo. El primero en la historia del teatro en plantear la necesidad de la preparación del actor y la investigación teatral para

desarrollar otras formas o métodos más efectivos para hacer teatro fue Constantin Stanislavski y después Grotowski retomó su propuesta y la desarrolló en su propio *laboratorio*.

El *laboratorio teatral* para Grotowski es un espacio dedicado a la investigación del arte teatral, en su definición, su creación y sus resultados, especialmente en lo referente al actor, lógicamente, es un espacio en donde se preparan actores, directores y personas dedicadas al teatro. Cabe mencionar que es un *laboratorio*, no en términos científicos, sino porque investiga de manera sistemática y como principal objetivo el mundo del teatro, en oposición a la dinámica de las compañías de teatro que sólo están orientadas al montaje de espectáculos.

## 1.2 El entrenamiento del actor: la vía negativa

Dos artículos en *Hacia un teatro pobre* son los que hablan del entrenamiento del actor, uno de 1959 a 1962 y el otro de 1966, en su comparación se puede ver un cambio de enfoque en el entrenamiento, de la *vía positiva* (acumulación de habilidades) a la *vía negativa* (eliminación de obstáculos) que es propiamente la propuesta de Grotowski.

Constantin Stanislavski ya planteaba que la creación del actor no puede estar sujeta a factores subjetivos, como la inspiración o la explosión del talento, ya que su desempeño sucede en un momento determinado y en un espacio determinado, la representación; además, los sentimientos no se pueden controlar ni dependen de la voluntad, por lo que es necesario que el actor aprenda a dominar un método, a ser disciplinado para poder ser creativo en cualquier momento. El mismo Grotowski nos dice que: “*Las emociones no dependen de la voluntad sino de las acciones físicas. Y esto lo descubrió Stanislavski al final de su vida, luego de pasar a través de muchos periodos diferentes.*”<sup>2</sup>

La mayoría de los métodos de actuación responden a la pregunta ¿cómo hago esto?, y por ello se crean una serie de respuestas probadas para realizar tal o cual personaje, una acumulación de habilidades o clichés, esto es lo que Grotowski llama la *vía positiva*. La pregunta que Grotowski hace es: “¿Qué es lo que no debo hacer?”. Es decir, qué es eso, físico o psíquico, que impide

---

<sup>2</sup> Ceballos, E. “Únicamente la calidad salvará al teatro de grupo” en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 131.

realizar alguna acción, en especial el contacto con los otros; para dejar de hacerlo y poder entrar en un proceso creativo. Esta forma de entrenamiento brinda la posibilidad a cada actor de descubrir sus propias respuestas, de realizar su propio proceso en lugar de aplicar fórmulas para representar sentimientos o personajes precisos que no responden a él mismo sino a fórmulas ajenas y estereotipadas. A esta forma de preparar al actor Grotowski la nombro *técnica negativa* o *vía negativa*.

La *vía negativa* consiste en eliminar los obstáculos físicos y psíquicos del actor que le impiden expresarse, expresar sus verdades íntimas a través de su cuerpo, es decir, la *vía negativa* es un proceso de eliminación. Por lo tanto lo que se busca es que el actor realice un proceso de auto-penetración sin bloqueos, la mayoría de los bloqueos son sobre la actitud respecto al propio cuerpo, que hacen que el ser esté escindido de su propio cuerpo, es una falta de fe en el propio cuerpo que es una falta de fe en sí mismo, una falta de fe que divide al hombre. La aceptación de sí mismo es fundamental para el proceso creativo, para que los impulsos que surgen de su interior encuentren el camino libre para su expresión externa. Cabe aclarar que Grotowski entiende por impulsos aquellos elementos que se manifiestan físicamente en acciones y que provienen del interior de cada una de las personas, contienen verdades internas o formas de la personalidad que rara vez se expresan y que están ligadas a recuerdos de experiencias precisas.

Es decir, los ejercicios del entrenamiento están dirigidos al aniquilamiento de las resistencias, de los estereotipos individuales y profesionales. Son ejercicios-obstáculo para superarlos es necesario descubrir el propio bloqueo, sirven para descubrir qué cosa no se debe hacer para permitir que los impulsos surjan.

#### **a) Los ejercicios y sus objetivos**

Los ejercicios del entrenamiento se pueden dividir en dos grupos: los ejercicios físicos y los ejercicios plásticos. Los ejercicios físicos son el resultado de una selección de diferentes disciplinas, muchos de ellos están basados en el hatha-yoga, pero han sido transformados de manera que su ritmo conductor pueda ser el dinamismo en lugar del estatismo; se trata de encaminar al actor a “ir

más allá de sí mismo”, “[...] es posible sobrepasarse, si nos aceptamos a sí mismos.”<sup>3</sup> Significa no defenderse ante el reto; sobrepasarse a sí mismo es una actitud ante lo imposible que finalmente se cumple, se hace posible. Y es justamente en el terreno de los ejercicios físicos, que deben parecer imposibles pero deben ser objetivamente realizables, donde se realiza el acto imposible, se sobrepasa a sí mismo, y entonces se empieza a sentir confianza, se comienza a vivir, y los impulsos empiezan a guiar los detalles de los ejercicios plásticos.

Los ejercicios plásticos son ejercicios donde se reúne la estructura y la espontaneidad, en los movimientos del cuerpo se fijan los detalles, que pueden llamarse formas, y se busca que sean precisos, para después encontrar los impulsos personales que pueden encarnarse en los detalles transformándolos, sin destruirlos. El problema es cómo encontrar la línea de impulsos que lleva a cambiar los detalles, en su orden, su ritmo, su composición, cómo encontrar la espontaneidad que transforma los detalles y al mismo tiempo mantiene su precisión. Para lograrlo es necesario que los detalles estén arraigados en todo el cuerpo, que no sean sólo gestos que mueven las manos o las piernas, arraigado en el cuerpo no significa que el cuerpo facilite el camino de la acción, sino que los detalles procedan de alguna parte en el interior del cuerpo.

Es decir, los ejercicios físicos están encaminados a eliminar los propios bloqueos físicos y psíquicos para “ir más allá de sí mismo”, y una vez eliminados los bloqueos los impulsos pueden surgir, para darle un ritmo personal a los ejercicios plásticos, que tienen como finalidad la conjunción de la precisión y la espontaneidad, así como el desencadenamiento del proceso creativo.

El punto de partida del entrenamiento es el mismo para todos, los ejercicios son los mismos y todos los actores los realizan, pero cada quien debe hacer los ejercicios a su propio ritmo, con su propia forma, con su propia personalidad, para que los ejercicios los lleven al límite y puedan sobrepasar sus barreras físicas y psíquicas. Personalizar los ejercicios, hacerlos con el propio ritmo, no significa hacerlos cómodos para cada quien, se trata de encontrar los ejercicios más difíciles hasta el punto de abandonar los caminos fáciles y la autoindulgencia, es decir, los ejercicios son personales porque funcionan como un test para las inhibiciones personales, por lo tanto son mucho más difíciles para uno que para los demás. Los ejercicios dejan de funcionar en el momento en el que el actor los

---

<sup>3</sup> Grotowski, J. “Los ejercicios” en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 36.

domina y los realiza con maestría, porque ya no representan un reto, una confrontación con sus propias limitaciones.

En palabras de Grotowski:

- 1) los ejercicios deben ser individuales y motivados siempre psicológicamente, incluso los más elementales, mediante su asociación con imágenes precisas, reales o fantásticas;*
- 2) la reacción física, para ser auténtica, debe iniciarse siempre dentro del cuerpo y por lo tanto, el gesto visible sólo debe ser la conclusión de ese proceso.<sup>4</sup>*

Grotowski nos advierte una y otra vez que por más que se repitan los ejercicios no son efectivos para el montaje, no están destinados a convertirse en actos de la representación; los ejercicios no tienen sentido si no se tiene como objetivo la revelación de los impulsos.

Resumiendo, los ejercicios que se hacen durante el entrenamiento tienen como objetivo:

- Que el actor descubra sus propias resistencias y los obstáculos que le impiden llegar a una tarea creativa, que impiden que su ser más profundo salga al exterior en forma de impulsos del cuerpo.
- Una vez que se ha descubierto los propios obstáculos hay que superarlos, los ejercicios también son un medio para que el actor se sobrepase a sí mismo físicamente, es decir que dé su máximo esfuerzo y un poco más, logrando realizar acciones que en un principio parecían imposibles. Le permiten al actor “ir más allá de sí mismo”, es decir, hacer un esfuerzo insoportable, que le obliga a ser valiente y hacer cosas que piensa que no puede hacer, superando sus propios obstáculos y resistencias psíquicas, venciendo el miedo que paraliza al cuerpo.
- También se llega a ciertos niveles de fatiga que rompen el control de la mente, los actores dejan de pensar y eso facilita que los impulsos salgan sin preguntarse nada acerca de ellos. La división entre la capacidad física y lo que el actor piensa que “puede” y “no puede” hacer desaparece, logrando tener una mayor confianza en sí mismo y, también, logrando unir su

---

<sup>4</sup> Grotowski citado por Marinis, M. “Teatro rico y teatro pobre” en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 95.

cuerpo y su pensamiento, o como Grotowski dice, su cuerpo y su alma.

- “Exigen [los ejercicios] el control del cuerpo al detalle y suponen que en el curso de la ejecución un contacto imaginario constante queda establecido con alguien y alguna cosa, a fin de dar a los movimientos una dirección definida.”<sup>5</sup> Es decir, los ejercicios también están orientados a buscar un contacto: recibir los estímulos del exterior y reaccionar a esos estímulos, ya sea que provengan del espacio, de un compañero o del actor mismo; buscando siempre que la reacción sea sincera, que sea el resultado de impulsos que viajan libremente al exterior.

## **b) El entrenamiento de la voz**

Tradicionalmente se hace una diferencia entre cuerpo y voz nombrándolos como dos herramientas diferentes del actor, sin embargo, Grotowski nos llama a considerar que la voz también es parte del cuerpo, es por medio de él que se consigue emitirla; y por lo tanto el entrenamiento de la voz sigue los mismos principios de la *vía negativa*, ya que para liberar la voz es necesario trabajar con todo el cuerpo, como si el cuerpo completo cantara o hablara.

Lo más importante respecto a la voz es lograr una respiración con la suficiente cantidad de aire para poder emitir el sonido y tener el canal de la columna de aire abierto, la laringe, para que la emisión de la voz sea clara y precisa. No hay una forma de respiración apta para todo el mundo, nos dice Grotowski, si el actor no tiene problemas al respirar y no se distrae de su actuación no hay nada que hacer, ya que su propia forma de respiración estará bien para él.

Después se puede experimentar con lo que Grotowski llama “resonadores”<sup>6</sup>, consiste en hacer salir la voz de una parte específica del cuerpo, como la cabeza, el pecho o el abdomen; visualizando que la boca está colocada en ese lugar, para realizar este tipo de ejercicios es necesario no indicar directamente lo que se requiere sino sugerir por medio de estímulos que generen asociaciones en el actor para que éste tenga oportunidad de explorar sus propias limitaciones y se deje sorprender por sus posibilidades.

---

<sup>5</sup> Temkine, R. *Grotowski. Ensayo*, p. 132.

<sup>6</sup> El empleo de la palabra “resonadores” es metafórico, ya que sólo hay tres resonadores en el cuerpo: la máscara facial, el pecho y la cabeza.

A lo largo de todo el proceso es importante no observarse a sí mismo, ya que se interrumpe un proceso orgánico, en el momento en el que interviene el pensamiento los impulsos no fluyen directamente hacia el exterior, y se empieza a elaborar juicios sobre lo bien o mal que se emiten los sonidos haciendo que la mente dirija el proceso sin permitir que el cuerpo lo haga por sí solo. Por lo que es importante trabajar a partir de estímulos y no de objetivos mentales precisos, por ejemplo, es mejor sugerir una selva que pedir un tigre a la hora de explorar la voz, es decir, en lugar de pedir al actor un sonido específico que responda a parámetros externos, ajenos a su proceso de búsqueda y que darán como resultado un sonido artificial, un cliché; es mejor generar las condiciones de experimentación que el actor requiere, para que por sí mismo logre el sonido que buscamos y sea un sonido orgánico, propio del actor; como el ejemplo lo dice, es mejor sugerir un ambiente selvático para que el actor explore, que pedir un sonido específico de un animal selvático.

### **1.3 El proceso creativo o la elaboración del montaje**

Una vez que, a partir del entrenamiento, se ha logrado estimular el proceso de auto-revelación y se han eliminado los obstáculos físicos y psíquicos el actor está en condiciones de realizar un proceso creativo en el cual los impulsos que provienen de su ser más íntimo se exteriorizan en su cuerpo y en su voz. El proceso creativo consiste en estructurar lo que se ha revelado del actor en los ejercicios plásticos, sin esconder nada aunque se trate de algo moral o inmoral, se trata de expresar sus motivos más personales.

El primer elemento que entra en juego en este proceso son los estímulos, impulsos, asociaciones y reacciones. Debe encontrarse ese algo en el interior del actor o en el exterior, por ejemplo el texto o el tema, que le permita reaccionar, un elemento con el cual se generan asociaciones, reacciones o impulsos personales sinceros: *“Algo que los estimule y contra lo que ustedes reaccionen: éste es el secreto total. Los estímulos, los impulsos y las reacciones.”*<sup>7</sup>

Las asociaciones personales no pueden calcularse, no son pensamientos, ya que una vez que se piensan ya no son verdaderas y el pensamiento se convierte en un obstáculo que orienta las asociaciones y los impulsos sin permitir que se exterioricen con sinceridad, es decir no se trata de

---

<sup>7</sup> Grotowski, J. "Discurso de Skara" en Hacia un teatro pobre, p. 185.

pensamientos conscientes; Grotowski nos dice: “¿*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 precisa que no debe analizarse intelectualmente.*”<sup>8</sup>

Para Grotowski las asociaciones, impulsos y reacciones provienen del cuerpo, no sólo del pensamiento, ya que para él es el cuerpo el que no ha olvidado, el que conserva todos los recuerdos y los puede hacer salir en el momento necesario, lo que se denomina técnica; añade que se trata de recuerdos culturales, de la especie, que no se limitan a la historia de vida sino que conciernen a la especie humana, es decir que se trata “[...] *de formas cuyo sentido sentimos a pesar de que su realidad todavía se nos escape. Uno asume que estas formas existen ya, completas, dentro de nuestro organismo.*”<sup>9</sup> “*Hay que darse cuenta que nuestro cuerpo es nuestra vida. En nuestro cuerpo, todo entero, están inscritas todas nuestras experiencias. Están inscritas en la piel y bajo la piel, desde la infancia hasta la edad madura, y aún tal vez desde antes de la infancia y desde el nacimiento de nuestra generación. El cuerpo-vida es algo palpable.*”<sup>10</sup>

Cuando se trata de acordarse de algo, no se tiene que recurrir sólo a la memoria o al pensamiento, todo el cuerpo está involucrado en los recuerdos. “*Y cuando aquí digo el cuerpo digo la vida, digo yo mismo, tú, tú entero, digo.*”<sup>11</sup> En el cuerpo y por el cuerpo aparecen los impulsos, por el contrario si se deja todo el trabajo a la mente lo único que se hace es evocar la imagen del recuerdo en el pensamiento.

Para los actores la memoria no es algo independiente del resto de su cuerpo, por eso Grotowski habla del *cuerpo-memoria*, porque “el cuerpo es memoria”, y lo que hay que hacer es desbloquearlo. Si nos ordenamos o recordamos a nosotros mismos constantemente lo que tenemos que hacer, no se libera el *cuerpo-memoria*, lo que actúa es el pensamiento, por lo que es necesario fijar la precisión de los detalles, de esa manera se le permite al *cuerpo-memoria* dictar el ritmo o el orden, entonces quien dirige no es el pensamiento, ni el cuerpo, ni la casualidad, es el *cuerpo-memoria o cuerpo-vida*, que dictan qué hacer de acuerdo a las experiencias o ciclos de experiencias de la vida. Por ejemplo, ciertos detalles del movimiento de la mano se transforman en caricias que

---

<sup>8</sup> *Ibíd.*, pp. 185-186.

<sup>9</sup> Barba, E. y Grotowski, J. “El nuevo testamento del teatro” en *Hacia un teatro pobre*, p. 34.

<sup>10</sup> Grotowski, J. “Lo que fue” en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 43.

<sup>11</sup> *Ibíd.*

hacíamos a nuestro hermano la primera vez que cayó de la bicicleta, caricias a alguien específico en un momento específico de nuestras vidas, por lo que se mantiene la precisión pero se llena de impulsos, asociaciones y reacciones.

Las asociaciones, los impulsos y las reacciones que provienen del *cuerpo-vida* o *cuerpo-memoria* no se manifiestan en un acción indeterminada, se refieren a momentos muy precisos y muy importantes para el actor, los más íntimos; por lo que se traducen en acciones concretas, en las que interviene no sólo el hacer, sino él para qué, porqué, para quién, con quién o cuándo se hace. Es decir, son acciones que están relacionadas con un recuerdo concreto, que ponen al actor en contacto consigo mismo y con otros, contacto que se traduce en la forma en la que el actor realiza su acción, es decir, el contacto ejerce una influencia real en el actor, no se trata sólo de ver fijamente al otro sino de dejarse influenciar por él, el contacto es influencia.

En resumen, el entrenamiento por medio de la *vía negativa* permite eliminar los obstáculos para que las verdades íntimas de los actores se expresen, es decir, el canal que conecta el ser interno y las expresiones corporales se abre; esa verdad interna necesita de estímulos que le ayuden a salir, que la empujen hacía afuera, los estímulos pueden estar en el interior del actor, como una preocupación, o en el exterior, como el texto o la música. A partir de los estímulos se generan asociaciones, impulsos o reacciones que se manifiestan en el cuerpo del actor como acciones precisas, ligadas a un recuerdo específico. Para Grotowski no se trata de un proceso mecánico, sólo estoy tratando de explicar el papel que juegan elementos tan parecidos y ambiguos en el proceso creativo.

Para que el proceso creativo se lleve a cabo son necesarias condiciones de trabajo muy específicas. Una de las condiciones para que los impulsos surjan es el silencio de nuestra mente. Cuando se trabaja no se trata de hacer por hacer o de sólo no hacer nada, sino de dejar que nuestra mente deje de hacer, deje de pensar, que nuestra mente esté en silencio, para que el camino de los impulsos hacia el exterior esté libre, se trata de estar en una especie de estado meditativo para dejar que el cuerpo por sí solo reaccione a los impulsos y a los estímulos del espacio y a los compañeros. El actor se resigna a no hacer algo, a dejar que el proceso de asociación y reacción se apodere de él, que los impulsos que provienen de su intimidad se manifiesten, impidiendo que el pensamiento imponga la dirección o la forma.

También es importante el silencio en el lugar de trabajo y de los compañeros, para que el actor trabaje en un ambiente seguro, de confianza, en el que pueda revelarse a sí mismo haciendo lo que sus impulsos indican sin que sienta que los otros se burlan de él, ya que si esto sucede el actor interrumpe su proceso y deja de mostrar su interior, siente miedo o preocupación sobre lo que los otros puedan decir o juzgar de él, incluyendo al director (más adelante abordaremos la relación entre el actor y el director).

El siguiente paso es tomar las acciones provenientes de los impulsos para elaborar secuencias de acciones precisas, una articulación formal y disciplinada del personaje. Grotowski nos advierte de los peligros si no se estructura una forma precisa, ya que si sólo se deja fluir los impulsos y se presentan de la misma forma como surgen la actuación cae en lo amorfo, en el caos. Para él el acto de creación sólo es posible mediante el orden y la disciplina. Por lo que se elabora una *partitura de acciones* constituida por signos: “*Es una reacción humana purificada de todos los fragmentos o de todos los detalles que no sean de primordial importancia. Las acciones de los actores son signos para nosotros.*”<sup>12</sup>

Los signos deben conservar la fuerza de los impulsos como cuando surgieron, y deben permanecer como verdades internas, como revelaciones, no tienen que adquirir la forma de los signos de la conducta natural o cotidiana, ya que surgieron de un proceso de auto-análisis, en el que ya no se actúa cotidianamente o naturalmente.

Los signos forman una *partitura*, una guía de acciones que es muy precisa, indica las acciones y el orden en que se deben realizar: “*La palabra partición está tomada de la música. Pero su empleo no es más que analógico. En el Teatro Laboratorio se llama de esta forma a la línea de impulsos vivientes del actor que emergen del interior de sí mismo – su “ser-postergado” – y que exteriorizan en reacciones del cuerpo y de la voz a fin de establecer un contacto con el mundo exterior.*”<sup>13</sup> En donde cada signo o acción funciona como un elemento de contacto para el actor consigo mismo, con sus compañeros y con los espectadores, cuando la *partitura* está fija siempre se van a repetir los elementos de contacto, las acciones, pero como en cada representación hay personas diferentes como espectadores y el ánimo y actitud de los compañeros es diferente, la representación nunca será

---

<sup>12</sup> Grotowski, J. "Discurso de Skara" en *Hacia un teatro pobre*, p. 193.

<sup>13</sup> Temkine, R. *Grotowski. Ensayo*, p. 134.

la misma.

Podemos afirmar que: “A partir de aquí se comprende que la meta de Grotowski no consiste en proveer al actor de un saber-hacer, sino de hacerle descubrir – inventar – un saber-ser.”<sup>14</sup> Es decir que el liderazgo creativo es asumido por el actor, el director sólo toma el papel de guía, nunca de dictador.

### **a) Precisión y espontaneidad**

En otras palabras, la *partitura de acciones* sirve para saber qué hacer sobre el escenario y no pensar o sentirse observado continuamente, Constantin Stanislavski la construía con acciones físicas cotidianas, Grotowski lo hace con el fluir de los impulsos y por el principio de organización, es decir, hay algo como el lecho del río y las orillas del río. Las orillas del río, como él mismo ejemplifica, las acciones, sirven para determinar el espacio que siempre está entre las escenas, los objetos y las personas sobre la escena o en el tiempo, y sirve para no pensar en qué se debe hacer. El lecho del río, los impulsos, hace que el río nunca sea el mismo, que la acción sea orgánica y que se esté más libre porque no se ha rehusado la organización, es el lugar de la espontaneidad. “¿Y qué logramos obtener de esa manera? Hemos liberado la semilla: entre las orillas de los detalles corre ahora “el río de nuestra vida”. Espontaneidad y disciplina al mismo tiempo.”<sup>15</sup>

Es muy importante mantener vivo el trabajo del actor en cada función, si la *partitura* ha sido fijada a través de elementos externos al propio actor la repetición se vuelve mecánica, por el contrario, si se ha construido con sus impulsos más profundos se vuelve orgánica, se realiza como algo natural. Se debe respetar la partitura, renovando en cada representación el contacto, es decir, los impulsos y reacciones. Esta es la verdadera improvisación para Grotowski, la que se realiza cuando ya hay una partitura fija que se respeta, de lo contrario se cae en el caos y en la imitación de la espontaneidad.

Para Grotowski esta contradicción entre espontaneidad y precisión es natural y orgánica, porque ambos aspectos son los polos de la naturaleza humana, y por lo tanto, cuando se cruzan estamos completos, no como dualidad, sino como unidad. “En el fondo, si conservamos al mismo tiempo la

---

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 118.

<sup>15</sup> Grotowski, J. “Los ejercicios” en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 35.

*espontaneidad y la precisión, actúan a la vez la conciencia (o sea la precisión) y el inconsciente (o sea el proceso espontáneo)."*<sup>16</sup> Cuando se logra esta unidad del hombre no actúa una persona, un yo, mi hombre cumple el acto, a la vez yo mismo y el *genus humanum*, el entero contexto humano inscrito en mí.

Uno de los actores más destacados que trabajó con Grotowski como protagonista de El Príncipe constante, Ryszard Cieslak, nos habla de la espontaneidad y la disciplina al momento de actuar:

*La partitura es como un vaso de vidrio en el cual está una vela encendida. El vidrio es sólido, está allí, puedes confiarte. Contiene y guía la llama. Pero no es llama. La llama es mi proceso interior cada noche. La llama es lo que ilumina la partitura, lo que el espectador ve a través de la partitura. La llama está viva. Así como la llama atrás del vidrio se mueve. Fluctúa, crece, se baja; está por apagarse y de pronto brilla con fuerza, reacciona a cada hálito de viento, también mi vida interior varía cada noche, de momento en momento... Cada noche empiezo sin anticipar nada. Esta es la cosa más difícil de aprender. No me preparo a ensayar nada. No me digo: "La vez pasada, esta escena era extraordinaria, trataré de volver a hacerla" Quiero solamente estar listo para lo que podrá suceder. Y me siento listo a tomar al vuelo lo que podrá suceder si me siento seguro de mi partitura, sé también que cuando no siento casi nada, el vidrio no se romperá, porque la estructura objetiva, trabajada por meses me ayudará. Pero cuando viene [la] ocasión en que puedo arder, brillar, vivir, revelar – entonces estoy listo porque no lo he anticipado. La partitura es la misma, pero cada cosa es distinta, porque yo soy distinto.*<sup>17</sup>

## **b) El lugar del texto en el teatro pobre**

Grotowski no niega al texto en sí mismo, sino la forma en la que era tradicionalmente usado, como algo que era por sí mismo teatro en potencia, es decir, una postura no creativa ni autónoma. Para Grotowski la creación teatral es autónoma de la literatura; así que el texto para el teatro pobre es un medio de auto-penetración, ya que en el texto no se encuentra contenida la posibilidad creativa del

---

<sup>16</sup> Grotowski, J. "Lo que fue" en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 41.

<sup>17</sup> Cieslak citado por Taviani, F. "Ryszard Cieslak, in memoriam" en *Máscara*, Núm. 16, pp. 22. Tomado de Schechner, R. Performative circumstances from the avant-gard to Ramlila, p. 97.

teatro, no se trata de tomar al texto como principio de ordenación, ya que el teatro no es la ilustración de la literatura, sino que hay que tomar al texto como un instrumento para el auto-análisis, para encontrar la relación auténtica que tienen las palabras para cada uno de los actores y a partir de sí mismos y de las propias acciones darles vida. El texto permite que los actores se abran, que se confronten y que se trasciendan realizando el acto de encuentro con sus asociaciones.

Para la construcción de la partitura también se toma en cuenta el personaje del texto que le toca realizar a cada actor y la concepción que cada actor tiene de su propio papel. Más allá de ilustrar el texto, el actor debe usarlo como un medio para examinarse a sí mismo, para hacer contacto con su ser profundo, primero, y después para hacer contacto con los otros, los compañeros y los espectadores. *“El objetivo final es crear un encuentro entre el texto y el actor.”*<sup>18</sup> Es decir, que el texto en el teatro pobre funciona como un estímulo, no como una guía de representación.

Así que un texto será seleccionado en la medida que provoque reacciones, que despierte impulsos y asociaciones; independientemente de que se trate de un mensaje de generaciones pasadas o un texto contemporáneo deberá contener la experiencia humana y verdades que sean actuales, cercanas; ya que la fuerza de las grandes obras consiste en abrir posibilidades creativas. La fascinación, la confrontación y el encuentro es lo que determina la selección de un texto.

Por lo que el personaje se construye a partir de la verdad de cada actor, de sus impulsos y asociaciones personales, no se trata de ser el personaje, sino de llenar las palabras con su propia verdad y con lo que ellas despiertan en el interior. Grotowski nos dice: *“[...] no actúen el papel de un perro como si fueran un perro verdadero, porque ustedes no son un perro. Traten de encontrar sus propios rasgos de perro.”*<sup>19</sup>

Grotowski, en la mayoría de sus obras, toma textos de los clásicos polacos, los escritores románticos polacos, los toma con responsabilidad pero asumiendo su propia postura, da su propia respuesta a los textos, actualizándolos y transportando nuestra mirada hacia ellos. Con los textos que selecciona lleva a cabo un proceso de destilación, se queda sólo con la médula de las obras conservando su fuerza, que está dada por su calidad mítico-poética, que conserva situaciones

---

<sup>18</sup> Grotowski, J. "Encuentro en los Estados Unidos" en *Hacia un teatro pobre*, p. 207.

<sup>19</sup> Grotowski, J. "Discurso de Skara" en *Hacia un teatro pobre*, pp. 189-190.

arquetípicas que tocan o trastocan nervios del inconsciente colectivo o de la historia de un pueblo. *“La médula desprendida de la obra no es nunca una idea. Más bien un mito colectivo, una situación arquetípica, que pertenece a la memoria de la humanidad y que hace “aparecer” situaciones particulares donde, encarnándose, se diluye.”*<sup>20</sup>

Grotowski nos dice que en las sociedades contemporáneas ya no hay mitos universales o creencias generales, por lo que es más difícil encontrar los elementos mediante los cuales las personas se confrontan y pueden arrancarse la máscara de la vida cotidiana y descubrir lo que oculta dentro de ellos. Por lo tanto lo primero que hay que hacer es confrontarse con el mito antes de identificarse con él, *“[...] la transgresión me parece a mí la única posibilidad de que el mito funcione en el teatro.”*<sup>21</sup> Eso nos permite encarnar el mito sin eliminar las verdades personales *“[...] asumiendo su piel que ya no nos contiene para percibir la relatividad de nuestros problemas, su conexión con las raíces y la relatividad de las raíces a la luz de la experiencia actual.”*<sup>22</sup> Si hay confrontación, podremos desenmascaramos. Lo segundo es que la percepción del organismo humano permanece a pesar de que ya no hay creencias comunes, es decir, que el mito está presente en el cuerpo, en la memoria del cuerpo, tanto del actor como del espectador, y mediante un proceso de auto-penetración se puede llegar a él, y tener una experiencia de la verdad humana común. La confrontación con el mito significa una prueba de lo que hoy representan los valores tradicionales, una confrontación entre los valores contemporáneos y tradicionales. La dialéctica de la irrisión y la apoteosis, es la forma en la que Grotowski enfrenta al mito.

Cuando se logra sacar a la luz los mitos que nos han sido transmitidos en la sangre tenemos un terreno común el cual favorece la auto-penetración, es decir, el espectador entra en contacto con el actor al haber un terreno común de creencias o imágenes de la verdad, y puede así ser invitado a repetir el acto de revelación, así como se habla de mitos, también podemos decir, complejos colectivos de la sociedad o inconsciente colectivo.

En el teatro que muestra la condición humana se confrontan nuestras raíces con nuestra conducta común y nuestros estereotipos, de esa manera vemos cómo somos ahora en perspectiva con el ayer

---

<sup>20</sup> Temkine, R. *Grotowski. Ensayo*, p. 79.

<sup>21</sup> Grotowski, J. "No era totalmente él" en *Hacia un teatro pobre*, p. 83.

<sup>22</sup> Grotowski, J. *Hacia un teatro pobre*, p. 18.

de los mitos; contenidos en los textos contemporáneos que resguardan las experiencias humanas o los textos clásicos.

### **c) El papel del director**

Se pueden diferenciar dos momentos en el trabajo del director, por una parte está la relación que establece con el actor y la forma en la que lo guía en su proceso de auto-penetración, y por otro lado tenemos su trabajo en el montaje, que es el de ser espectador y elaborar el itinerario de atención de los espectadores, en este sentido Grotowski nos dice: *“Es evidente para mí que el trabajo del director es el de ser espectador de profesión.”*<sup>23</sup>

Es un trabajo muy preciso que requiere de una relación especial entre director y actor, es decir, no cualquier director puede ser espectador de profesión. Es necesario aclarar este punto para tener muy claro qué es lo que debe hacer el director en un sentido técnico.

El meollo del espectador de profesión es tener la capacidad de guiar, concentrar o dispersar, la atención, la propia y la de los otros espectadores, debe construir el itinerario de la atención del espectador, por lo tanto debe ser muy consciente de a dónde se quiere dirigir la atención del espectador durante la acción, debe determinar la forma cómo la percepción del espectador será bombardeada con efectos sonoros y visuales, también cómo se va a dirigir la mirada del espectador para que se enfoque en un punto y momento específico.

El director crea una primera imagen de lo que debería ser el espectáculo, esto está bien porque es un primer proyecto, pero después deberá dejar surgir nuevas imágenes y asociaciones en el espectáculo y en los actores, que transformarán el espectáculo planeado inicialmente, es decir, el director no tiene que imponer su visión a los otros en el proceso de montaje, debe impulsarlos; también, como espectador, se tiene que dejar sorprender por lo que surge durante los ensayos, *“[...] las cosas más importantes aparecieron cuando era sólo testigo del nacimiento de una posibilidad como una revelación desconocida.”*<sup>24</sup> Grotowski hace su trabajo mirando, espera a que la revelación suceda, espera que el espectáculo se haga, que el actor llegue hasta el fondo, en ese momento el espectáculo

---

<sup>23</sup> Grotowski, J. “El director como espectador de profesión” en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 47.

<sup>24</sup> *Ibíd.*, p. 54.

está listo. *“Así es el hic et nunc [aquí y ahora] en nuestro campo. Si el director no mira como quien puede ser fascinado por una posibilidad desconocida, tal vez sólo por aquel día, sólo por aquel momento, quedará siempre al nivel limitado y banal de sus propias concepciones.”*<sup>25</sup>

El vínculo entre el actor y el director en el proceso de montaje es muy importante, es muy íntimo, el actor se revela a sí mismo por primera vez frente al director, y éste debe tener el tacto suficiente; primero, para generar un vínculo de confianza que le permita saber al actor que lo que haga no será objeto de burla o juicio ni se usará en su contra; y, después, saber manejar el material plástico que el actor desarrolla mediante la manifestación de sus impulsos para que conserven su fuerza y la verdad que el actor está revelando. Se exploran las posibilidades del actor al máximo, hasta que éste ofrezca una apertura total a otra persona.

*Trabajar con un actor que nos brinda su confianza es algo extraordinariamente íntimo y fructífero. Es necesario que sea atento, confiado, que se sienta a gusto, porque nuestra labor es explorar sus posibilidades más extremas. Su realización está sostenida en la observación, en el asombro y, por mi parte, en el deseo de ayudarlo. Mi realización está proyectada en él, o más bien encontrada en él – y nuestra realización común se vuelve realización. Ya no se trata de la instrucción de un alumno, sino más bien de la apertura del otro, fenómeno donde un nacimiento compartido – o doble – se vuelve posible. El actor nace de nuevo – no sólo como actor, sino también como hombre – y con él yo por mi parte accedo a un nuevo nacimiento. Es algo torpe de expresarlo de esta manera, pero lo que se consume es la aceptación total de un ser humano por otro ser humano.*<sup>26</sup>

Para Grotowski: *“Sólo puede guiar e inspirar al actor un hombre totalmente dedicado a su actividad creativa.”*<sup>27</sup> El director debe ser un ejemplo para el actor y debe ser respetuoso con el trabajo del actor mostrando la misma responsabilidad por su propio trabajo.

#### **d) El actor del teatro pobre: actor santo**

---

<sup>25</sup> *Ibíd.*, p. 55.

<sup>26</sup> Grotowski citado por Temkine, R. *Grotowski. Ensayo*, p. 118.

<sup>27</sup> Grotowski, J. “Declaración de principios” en *Hacia un teatro pobre*, p. 216.

El actor del teatro pobre, o *actor santo*, se entrega como en un acto de amor, en un acto de revelación, por el contrario, el *actor cortesano*<sup>28</sup> se vende por dinero o por complacer al público, y su técnica se basa en la acumulación de habilidades, de formulas, de clichés. Por lo que el actor santo es:

*El actor que trata de llegar a un estado de autopenetración, el actor que se revela a sí mismo, que sacrifica la parte más íntima de su ser, la más penosa, aquella que no debe ser exhibida a los ojos del mundo, debe ser capaz de manifestar su más mínimo impulso.*<sup>29</sup>

*Si no exhibe su cuerpo, si en cambio lo aniquila, lo libera de cualquier resistencia que entorpece los impulsos psíquicos, entonces no vende su cuerpo sino que lo santifica.*<sup>30</sup>

La perfección del *actor santo* traspasa los límites de las acciones y las actitudes de la vida cotidiana frente a los conflictos internos del cuerpo y el alma, esto abre una nueva perspectiva para el espectador, porque por un momento tiene la imagen de quien está fuera de la vida cotidiana. Para el espectador se presenta como una invitación a hacer lo mismo, a la que generalmente responde con indignación, por la resistencia a mirarse a sí mismo.

Grotowski nos aclara y sugiere que ser un actor santificado es una tarea infinitamente difícil porque implica mucho trabajo diario, pero aunque sea difícil se debería tratar consciente y sistemáticamente de ir hacia allá, hasta que se logren resultados prácticos; también nos dice que hay que aceptar que nunca se pueden eliminar por completo las aspiraciones del *actor cortesano* en el *actor santo*, pero eso no impide que se tienda hacia la “santidad”, la liberación de sí a través de la confrontación con su propia intimidad, con su propia verdad.

Si el actor no se compromete con el proceso de auto-penetración puede resultar que no se deshaga de la máscara cotidiana, que la mantenga a pesar de la revelación que tiene de su interior y por lo tanto se crea un conflicto. Pero si el proceso es llevado hasta el límite el actor puede arrancarse conscientemente la máscara, conociendo su propósito y lo que esconde, para que en el momento

---

<sup>28</sup> En la mayoría de las traducciones se encuentra la palabra “cortesano”, sin embargo, como Temkine nos aclara “actor cortesano” corresponde mejor al sentido que Grotowski da al término, de un actor que se vende al público.

<sup>29</sup> Barba, E. y Grotowski, J. “El nuevo testamento del teatro” en Hacia un teatro pobre, p. 29.

<sup>30</sup> Ibíd., p. 28.

necesario pueda volver a usarla con plena conciencia de su uso y de lo que hay detrás.

En conclusión el actor del teatro pobre, el *actor santo*, es: “*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 a su ser íntegro, desde sus instintos y su aspecto inconsciente hasta su estado más lúcido.*”<sup>31</sup>

Dota de una ética al actor, más que de una técnica. La ética para Grotowski no radica en una serie de principios morales, sino en permitir que lo que se tenga que revelar en el proceso se revele sin intermediación de la conciencia del actor o del director, es decir, la ética depende del valor de enfrentar nuestros propios secretos. Otro de los elementos que Grotowski considera como parte de la ética del creador es correr riesgos, atreverse a experimentar y no repetir formulas trilladas o ya probadas, es decir no acumular habilidades sino auto-explorarse de nuevo en cada proceso creativo. Y también está el problema del proceso y el resultado, para él el resultado dependerá del proceso, no de un objetivo predeterminado, de lo contrario no tendría ningún sentido el proceso creativo de auto-penetración. Por último, otro elemento que forma parte de la ética es cómo el actor se enfrenta al espectador, si se vende (*actor cortesana*) o es auténtico en su trabajo (*actor santo*). Aunque Grotowski prefiere hablar de técnica y no de ética.

#### **1.4 El acto total**

Podemos decir junto con Grotowski que el *acto total* se trata de “la existencia viva en su revelarse”. El logro final de la vía negativa se manifiesta cuando en la representación el actor logra una desnudez total, la exposición absoluta de su propia intimidad, donde todas sus potencias físicas y psicológicas se integran, es una entrega total, un autosacrificio, en el que el actor se muestra en su totalidad y complejidad, es una especie de “transiluminación”. Se trata de un *actor santo* en el sentido de que realiza un proceso de auto-penetración y se muestra ante los otros tal cual es, provocándose y provocando a los otros a repetir el acto de la entrega en la representación, Grotowski aclara “santidad laica”:

---

<sup>31</sup> Kattan, N. y Grotowski, J. “El teatro es un encuentro” en Hacia un teatro pobre, p. 51.

*Es un problema de la esencia más profunda del actor, de una reacción de su parte que le permita revelar una a una las facetas de su personalidad, desde las fuentes biológicas e instintivas hasta el canal de la conciencia y el pensamiento, para alcanzar la cima que es tan difícil de definir y en la que todo se vuelve una unidad. Este acto de develación total del propio ser se convierte en una ofrenda de uno mismo que alcanza a transgredir las barreras y al amor. Yo le llamo a esto un acto total. Si el actor actúa de esta manera, crea una especie de provocación para el espectador.*<sup>32</sup>

La realización del *acto total*, objetivo último del teatro pobre, requiere de la movilización de todos los recursos del actor, primero, para eliminar los obstáculos que impiden que sus impulsos profundos lleguen hasta el exterior, después, para poder mostrar su verdad interna que surge a través de su cuerpo ante los otros, director, compañeros y espectadores; y en especial para sí mismo, ya que toma conciencia de la máscara que usa en la vida cotidiana y de su función así como de lo que esconde detrás de ella, esto le permite ser uno. “*Por la fuerza de este encuentro total, tan desarmado, ustedes se reenraizaron en su propia vida, en eso que son ustedes de más palpable, eso que está lo más cerca de la verdad absoluta, lo verdadero del ser todo entero.*”<sup>33</sup>

Al ser un acto extraordinario, transgrede todas las barreras, ofrece al espectador la imagen de la verdad, su verdad, hace contacto con él y lo provoca, lo invita a repetir el *acto total* en sí mismo.

El acto total “*Es un acto solemne y profundo de revelación.*”<sup>34</sup> Donde se libera lo que no está fijado conscientemente, lo que es menos aferrable, pero más esencial en la acción física, los impulsos, que la hacen ser una acción física y pre-física, es el impulso que se mueve bajo la piel y que viene de otra existencia, el impulso siempre sucede en presencia de, esa otra existencia, memoria, objeto, persona, circunstancia. El *partner* (compañero vital o camarada biográfico), y sobre los compañeros de la escena, como en una pantalla, se establece una relación personal (con los compañeros), pero no privada (con el *partner*). Las reacciones ahora dependerán de la relación con el *partner*, no serán respuestas predeterminadas, sino específicas de este nuevo momento conectado con su propia experiencia.

---

<sup>32</sup> Grotowski, J. "Exploración metódica" en Hacia un teatro pobre, p. 9.

<sup>33</sup> Grotowski, J. "Lo que fue" en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 41.

<sup>34</sup> Bablet, D. y Grotowski, J. "La técnica del actor" en Hacia un teatro pobre, p. 179.

La revelación primero es para el actor, entrando en contacto consigo mismo, y después para los espectadores. Grotowski menciona tres renacimientos: el primero sucede cuando el actor trabaja consigo mismo y se establece una relación con su “camarada biográfico” o “compañero vital” (*partner*) descubriendo sus impulsos y asociaciones en contacto consigo mismo. El segundo renacimiento sucede cuando el actor entra en contacto con los otros actores y sus personajes, los cuales se usan como pantalla para proyectar al “compañero vital”; por último. El tercer renacimiento sucede cuando el actor ha encontrado un “compañero seguro” frente al cual hace todo, revela sus más personales problemas y experiencias. Y junto con el renacimiento del actor el renacimiento del director, de Grotowski: *“El actor vuelve a nacer, no sólo como actor sino como hombre y con él yo vuelvo a nacer. Es una manera muy torpe de expresarlo pero lo que se logra es la total aceptación de un ser humano por otro.”*<sup>35</sup>

El *acto total* sólo lo realiza el actor, pero sólo puede hacerlo en un encuentro con el espectador, en confrontación directa con él y “a pesar de él”. Y la revelación del actor es una invitación para el espectador, porque desecha los compromisos y exige la apertura de sí mismo. Su analogía es el amor más genuino, la entrega absoluta. Por lo que la actuación en el teatro pobre está basada en la verdad interna de cada actor, que se manifiesta sin obstáculos, abiertamente: *“Actuar es reaccionar, no dirigir el proceso sino referirlo a las experiencias personales y luego conducirlo.”*<sup>36</sup>

### 1.5 El espectador

Grotowski pide del espectador en primera instancia que sea respetuoso y atento como cualquier obra de arte lo exige, sin embargo, le pide que sea valiente, que intente ir más allá de una integración elemental con el actor y la representación, es decir, le interesa el espectador que no está satisfecho con su vida cotidiana estable y quiere superarla, cambiarla, encontrar su verdad, su sentido vital; podría decirse que, para que el *acto total* que realiza el actor cumpla su cometido se necesitan espectadores dispuestos a aceptar la invitación y revelarse, no todos los espectadores están dispuestos, por lo tanto se podría decir que el teatro pobre está dirigido específicamente a un grupo reducido de espectadores, de *elitaire*, palabra que él mismo inventa y usa. *“El teatro, arte “elitaire” porque, en la concurrencia de los ociosos e incluso de las artes, no puede ser elegido más que por*

---

<sup>35</sup> Grotowski, J. *Hacia un teatro pobre*, p. 20.

<sup>36</sup> Grotowski, J. “Encuentro en los Estados Unidos” en *Hacia un teatro pobre*, p. 206.

*una elite por aquellos que son capaces – no seleccionados por la fortuna, la cultura, ni siquiera por el espíritu – de gustar el encanto de una especie de tiempo fuera del tiempo, privilegio imposible de darse a los corazones pasivos; y ese teatro está hecho para sacudir a unos pocos.*<sup>37</sup>

Lo anterior respecto al tipo de espectador que Grotowski espera para el teatro pobre, pero qué papel juega el espectador dentro del montaje y la actuación. Respecto del proceso de montaje no juega ningún papel ya que no se trata de halagar o de consentir al espectador pero tampoco hay que ignorarlo, ya que sólo por el contacto con él es como se realiza el *acto total*, por lo que hay que decir la verdad, la que descubren los actores mediante el proceso de auto-penetración, no lo que los espectadores esperan escuchar. *“Traten siempre de mostrar el lado desconocido de las cosas al espectador. El espectador protesta, pero no olvidará nunca su actuación.”*<sup>38</sup>

Si el actor actúa para el público, en realidad sólo lo hace para sí, para ser aceptado y aplaudido, el resultado es el narcisismo. Y si trabaja para sí directamente, cae en la hipocresía y en la histeria, hipocresía porque sus emociones no son puras, una emoción pensada no es tal, e histeria porque está atrapado entre lo que siente y lo que quiere hacer y recurre a representaciones histéricas, salvajes, inarticuladas. *“El actor debe ofrendarse y no actuar para él ni para el espectador. Su búsqueda debe orientarse de su interior al exterior, pero no para el exterior.”*<sup>39</sup>

Debido a que lo esencial del teatro es la relación entre actor y espectador, en cada producción se debe desarrollar un escenario diferente que responda al montaje y a la forma de relación específica y apropiada que se establecerá entre actor y espectador para cada caso. No se trata de eliminar la dicotomía entre actor y espectador, sino de darle una forma específica para cada montaje, es decir, que se piensa en el espectador en el proceso de montaje, pero sólo para asignarle un lugar específico en el espacio de la representación y un papel simbólico dentro de la historia que lo involucre de una forma determinada. *“Sus diseños del espacio escénico están orientados deliberadamente, primero, a asignarle al público un papel determinado: pacientes en un manicomio, asistentes a una lección de anatomía, etcétera; y en segundo término, a producir entre los espectadores y los actores la relación de ósmosis, una comunicación directa e inmediata entre unos y otros cuyo fin último es*

---

<sup>37</sup> Temkine, R. *Grotowski. Ensayo*, p. 35.

<sup>38</sup> Grotowski, J. "Discurso de Skara" en *Hacia un teatro pobre*, p. 196.

<sup>39</sup> Grotowski, J. "Encuentro en los Estados Unidos" en *Hacia un teatro pobre*, p. 204.

*colocar al público de cara al sacrificio.*”<sup>40</sup>

En un principio Grotowski incluyó a los espectadores en el espacio, sin cuarta pared, e hizo del espectador un elemento específico del teatro integrándolo en la acción escénica, según cada representación lo requería; todo ello para lograr una relación más estrecha con el espectador, por ejemplo: en *Kordian* (1962) los espectadores estaban sentados sobre las camas distribuidas por todo el escenario representando un hospital psiquiátrico en donde el protagonista se encontraba internado; y en otras obras se invitaba al público para que tuviera una actividad física específica dentro de la representación.

Después el grupo consideró que ese método era opresivo, deshonesto e ineficaz, hasta en algunos casos contraproducente, ya que las formas de participación eran carentes de autenticidad, reacciones torpes e inhibidas y de falsa desenvoltura. Así decidieron buscar por otros caminos, ya que para ellos la participación activa del público no era igual a la actividad física. Y se pensó y trató al espectador como testigo. Por ejemplo, en *Fausto* (1963) y *El Príncipe constante* (1965) los actores y espectadores no comparten el espacio directamente, se está en el mismo espacio pero con barreras muy claras entre los actores y espectadores, mesas y empalizadas, respectivamente.

*El espectador tiene vocación para ser observador, pero sobre todo para ser testigo. Testigo no es aquel que mete la nariz en todas partes, que se esfuerza por estar lo más cerca posible y hasta por interferir en la actividad de los demás. El testigo se mantiene alejado, no quiere entrometerse, desea ser consciente y observar aquello que ocurre de principio a fin y conservarlo en la memoria (...) Respicio, este verbo latino que indica el respeto por las cosas es la función del testigo real; no entrometerse con su propio papel miserable, con la [inoportuna] demostración “yo también”, sino ser testigo; es decir, no olvidar.*<sup>41</sup>

## **1.6 ¿Qué es el teatro para Grotowski?**

La posibilidad de trascenderte a ti mismo, de explorar en tu ser para encontrar tu propia verdad, de arrancarte la máscara cotidiana para ver lo que hay detrás y volver a colocártela con plena

---

<sup>40</sup> Reyes Palacios, F. *Artaud y Grotowski ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, p. 141.

<sup>41</sup> Grotowski citado por Marinis, M. “Teatro rico y teatro pobre” en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 92.

conciencia de su utilidad y de lo que esconde. Cuando el actor realiza este *acto total* frente a los espectadores los invita a realizar un ejercicio similar en donde su ser profundo se encuentre con el del actor y juntos trasciendan su soledad. En el teatro se trabaja con seres humanos, con los que necesariamente se establece el encuentro y la comprensión, que resulta de abrirse a otro ser; lo cual representa la superación de nuestra soledad, la comprensión de sí mismo a través de otro o por lo menos un intento de encontrarse a sí mismo en el otro. En palabras de Grotowski: *“El meollo del teatro es el encuentro.”*<sup>42</sup>

Así mismo, el proceso creativo del actor le permite sobrepasar sus limitaciones, físicas y psicológicas, llevando un proceso en el que lo oscuro dentro de sí mismo se vuelve transparente, después de luchar con la verdad íntima de cada uno se logra una integración de las contradicciones internas, se logra la unidad. *“Este desafío al tabú, esta transgresión, proporciona el choque que arranca la máscara y que nos permite ofrecernos desnudos a algo imposible de definir pero que contiene a la vez a Eros y a Carites.”*<sup>43</sup>, nos explica Grotowski.

El *teatro pobre* es una transgresión porque desafía la noción tradicional de teatro como una síntesis de disciplinas creativas, o lo que Grotowski llama *teatro rico*. El *teatro pobre* es capaz de desafiar a sí mismo y a su público, violando estereotipos de visión, juicio y sentimiento; mostrando más porque es reflejo del cuerpo e impulsos internos del organismo humano. *“Si tratamos de explicarla teóricamente podremos decir que el teatro y la actuación son para nosotros una especie de vehículo que nos permite emerger fuera de nosotros mismos, una manera de realizarnos.”*<sup>44</sup>

Eugenio Barba, quien trabajó con Grotowski durante tres años, a partir de su experiencia define el teatro de Grotowski en los siguientes términos:

*Este teatro podría ser comparado a una verdadera expedición antropológica. Abandona las tierras civilizadas para hundirse hasta el corazón de la selva virgen. Renuncia a los valores claramente definidos de la razón para afrontar las tinieblas del inconsciente colectivo. Pero es en esas tinieblas en que nuestra cultura, nuestro lenguaje y nuestra*

---

<sup>42</sup> Kattan, N. y Grotowski, J. "El teatro es un encuentro" en Hacia un teatro pobre, p. 51.

<sup>43</sup> Grotowski, J. Hacia un teatro pobre, p. 16.

<sup>44</sup> Grotowski, J. "Declaración de principios" en Hacia un teatro pobre, p. 218.

*imaginación echan sus raíces. Reservorio de experiencias hereditarias que la ciencia designa tanto como por pensamiento salvaje (Lévi-Strauss), como por arquetipos (Jung) o representaciones colectivas (Durkheim) o categorías de la imaginación (Mauss y Hubert) o, incluso, pensamientos elementales (Bastian).<sup>45</sup>*

El ritmo de la vida en la civilización moderna es un doble juego de intelecto e instinto, de pensamiento y emoción, nos dice Grotowski, tratamos de dividirnos artificialmente en alma y cuerpo; sufrimos de ausencia de totalidad. El teatro ofrece la posibilidad de la integración, mediante la técnica del actor que permite encontrar objetivos más altos, sin máscaras; si se revela la sustancia verdadera se logra una totalidad de reacciones físicas y mentales, esto se puede llevar de manera disciplinada, con conciencia plena de las responsabilidades que implica.

### **1.7 Ejemplo: El Príncipe constante**

Se puede decir que *El Príncipe constante*, basada en la obra de Pedro Calderón de la Barca y la transcripción polaca de Julius Slowacki, es la obra más famosa de Grotowski, ya que, con ella se dio a conocer internacionalmente su trabajo en el *Festival de las Naciones* de París en 1966, y casi todos los comentarios en torno a la presentación coinciden en la maestría y la autenticidad del trabajo que era absolutamente diferente a cualquier otra representación de la época. “*Se sale instruido. ¿De qué? De lo que es el teatro. Resulta curioso: haber ido tan a menudo y saber ahora que no se había hecho más que aproximarse.*”<sup>46</sup>

En cuanto al montaje, se mantuvo la estructura narrativa del texto de Calderón y Slowacki, se hicieron referencias a la situación en Polonia, los espectadores fueron colocados detrás de una pared como observadores en una sala de operaciones, daba la impresión de que la representación no estaba hecha para el espectador, pero estaba presente como un *voyeur* (testigo<sup>47</sup>) detrás de una pared viendo hacia abajo.

El trabajo con los actores se hizo por separado, la mayor parte del trabajo entre Ryszard Cieslak, el

---

<sup>45</sup> Barba citado por Temkine, R. *Grotowski. Ensayo*, p. 86.

<sup>46</sup> Temkine, R. *Grotowski. Ensayo*, p. 27.

<sup>47</sup> Para Temkine es más prudente traducir la palabra *voyeur* (mirón) como *testigo*, ya que el propio Grotowski explica el papel del espectador en esos términos.

protagonista, y Grotowski se desarrolló en aislamiento, sin otros compañeros o testigos, trabajaron dos años antes de estrenarla y aún durante la temporada, que duró varios años. Cieslak necesitaba de tiempo y confianza para desarrollar su proceso creativo, era necesario no empujarlo ni asustarlo, había que dejarlo perder el miedo para que pudiera expresarse con entera libertad, nos explica Grotowski. La apertura era como una confianza extraordinaria. Cuando lo hizo con el director meses después pudo hacerlo con sus compañeros, y más tarde en presencia de los espectadores porque “[...] había entrado ya en una estructura que le aseguraba a través del rigor de su seguridad.”<sup>48</sup>

El mismo Cieslak explica cómo fue su relación con Grotowski: “*El contacto con Grotowski fue más allá de una enseñanza teatral, más allá del trabajo para volver a ser actor. Fue con él que, poco a poco, me abrí. Él fue quien me hizo salir del cascarón.*”<sup>49</sup>

El texto de *El Príncipe constante* habla sobre un mártir que se niega a someterse a leyes que no acepta, es un texto tenebroso, triste. Pero en el trabajo con Cieslak nunca se tocó nada que fuera triste, todo el papel estuvo fundamentado en su primera gran experiencia amorosa, en el periodo en el que era adolescente, es un amor que lleva toda su sensualidad, pero al mismo tiempo algo que es completamente diferente, más espiritual. Es algo que se revela a través del cuerpo pero que lo verdadero no está ligado al cuerpo.

El primer paso del trabajo fue aprenderse el texto “con el corazón”, para poder decirlo desde cualquier frase, respetando la sintaxis, después se crearon las condiciones para que Cieslak pudiera verter el flujo de palabras junto con sus impulsos, “[...] y con las dos se echaba a volar, y despegaba como en su primera experiencia, yo diría primera, en el sentido de la experiencia base”<sup>50</sup> Y junto con los elementos que hacían referencia a Cristo se creó la imagen del mártir.

Cuando las acciones estuvieron fijas, Cieslak empezó a trabajar con los demás compañeros, hasta aquí no estaba completa su partitura. No era necesario que realizara el *acto total* en cada ensayo, sólo decía el texto y adoptaba las posturas de base. Gradualmente lograron el encuentro en el trabajo

---

<sup>48</sup> Grotowski, J. “El príncipe constante de Ryszard Cieslak” en *Máscara*, Núm. 16, p. 9.

<sup>49</sup> Torzecka, M. “La última entrevista con Ryszard Cieslak” en *Máscara*, Núm. 16, p. 26.

<sup>50</sup> Grotowski, J. “El príncipe constante de Ryszard Cieslak” en *Máscara*, Núm. 16, p. 10.

de Cieslak y el de los otros actores. Nunca se mostró nada que no se hubiera realizado en el proceso, nunca se buscó ningún efecto, ni se impusieron acciones para generar imágenes o efectos predispuestos.

Para Grotowski no se trataba de *acting* (actuando) era otra cosa, era una verdad personal, la sustancia del arte; y sólo es posible por la conexión del don y el rigor, conexión que Cieslak logró. El vínculo entre Grotowski y Cieslak fue tan cercano que para Grotowski era difícil saber dónde estaba la diferencia entre el trabajo de cada uno, más bien se trataba del don y el trabajo de ambos. “Esto llegó a tal profundidad que frecuentemente era difícil saber si eran dos seres humanos trabajando o un doble ser humano.”<sup>51</sup>

Al respecto de El Príncipe constante y la propuesta de trabajo de Grotowski un crítico teatral, Josef Kelera, dice:

*Hemos seguido – y reconocido a menudo – los notables resultados técnicos que ha obtenido Grotowski en su trabajo con el actor. Sin embargo, hemos conservado cierto escepticismo con respecto a los argumentos que utiliza cuando compara el trabajo del actor con un acto psíquico de transgresión, una exploración, una sublimación, un desplazamiento de sustancias psíquicas muy profundas. Sin embargo, al ver la creación de Ryszard Cieslak, el escepticismo se acaba.*

*He evitado utilizar, como crítico teatral, esa expresión tan banal y tan trillada que en este caso en particular es simplemente verdadera: esta creación está “inspirada” No puedo dejar de releer la palabra con cierta sorpresa, examinándola con una lupa, peor si sigue teniendo un lugar legítimo en el mundo de la crítica teatral, no puede encontrar una mejor ocasión para utilizarla. Hasta ahora había aceptado con reserva los términos “santidad secular”, “acto de humildad”, “purificación”, que Grotowski emplea. Acepto hoy que pueden ser aplicados perfectamente al personaje de El Príncipe constante. Una especie de iluminación psíquica emana del actor. No puedo encontrar otra definición. En los momentos culminantes de su papel, todo lo que es técnica se encuentra iluminado desde dentro, con una luz imponderable en sentido literal. El actor puede levitar en un momento*

---

<sup>51</sup> *Ibíd.*, p. 8.

*dato... Está en estado de gracia. Y alrededor de él, este “teatro cruel” con sus blasfemias y sus excesos se transforma en un teatro en estado de gracia.<sup>52</sup>*

---

<sup>52</sup> Tomado de Hacia un teatro pobre, p. 32.

## Fuera de la escena

### 2. Parateatro o Teatro participativo (1970-1978)

Después de un viaje a la India en 1970 Grotowski anuncia que ya no realizará más espectáculos teatrales, con lo que da inicio su etapa de trabajo, nombrada por él, *Parateatro* o *Teatro participativo*; siendo su último montaje, el cual se seguirá presentando en diferentes partes del mundo, con algunas modificaciones, hasta 1980.

El eje principal de su trabajo en esta etapa lo constituía la “cultura activa” que se refiere al proceso creativo, es decir a la actividad creadora del ser humano, así los escritores experimentan la cultura activa mientras escriben y los actores mientras realizan el montaje; por el contrario la “cultura pasiva” la experimentan aquellos que entran en contacto con los resultados de la cultura activa, por ejemplo: el lector o el espectador. Grotowski pretendía disminuir la distancia entre las dos formas de experimentar la obra de arte y permitir que los espectadores participaran en el proceso de creación, que dejaran su lugar pasivo y participaran del lado de la “cultura activa”.

En “[...] el parateatro, a saber, el teatro participativo (quiere decir con participación activa de gente del exterior). Fue una fiesta, un encuentro interhumano, pero casi sagrado; ligado al “desarmamiento” entre la gente, un “desarmamiento” recíproco y total.”<sup>53</sup> Pero no se trataba de cualquier tipo de participación, tenía que ser una participación sincera y total, por lo que la búsqueda del *Teatro Laboratorio* se encaminó a encontrar los mecanismos a partir de los cuales las personas pudieran entrar en contacto con otras siendo sinceros en sus acciones y reacciones, participando con una experiencia creativa individual que permitiera ampliar la esfera de la “cultura activa”.

La primera aproximación al ser humano creativo en el proceso de trabajo de Grotowski fue la del

---

<sup>53</sup> Grotowski, J. “De la compañía teatral a El arte como vehículo” en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 7.

*actor santo*, este ser que puede realizar un proceso de auto-penetración para lograr mostrar lo que está más oculto en su ser y revelarse ante él y los otros, los espectadores, para lograr un contacto sincero posibilitando que el espectador también realizara un proceso de revelación. Éste era el ejemplo de “cultura activa” del que partía Grotowski, así que de lo que se trataba era de lograr algo análogo en aquellos que normalmente no participan de un proceso creativo, para lograr eliminar la división entre actores y espectadores, ya que para Grotowski la “cultura activa” es: “*En términos de cultura activa, la acción – que da un sentido de realización en la vida y amplía las dimensiones – es una necesidad de muchos, pero queda como una prerrogativa de poquísimas personas.*”<sup>54</sup>

Vale la pena aclarar que, a pesar de que el trabajo de Grotowski ya no implicaba la realización de obras de teatro, en todas sus etapas de trabajo posteriores, así como en ésta, su proceso creativo y de entrenamiento será el mismo que desarrolló en su etapa nombrada *El arte como representación*; la *vía negativa* en el entrenamiento y el proceso de auto-revelación para crear la acción de cada participante.

A pesar de querer ampliar la zona de la “cultura activa” entre aquellos que normalmente son pasivos no pretendía realizar eventos masivos, ya que como el mismo Grotowski lo aclara: “*No estoy hablando de una producción en masa de obras de arte, sino de un cierto tipo de experiencia creativa individual, importante para la vida personal y social.*”<sup>55</sup> Así que su principio *elitaire* seguía presente, y los participantes de los eventos *parateatrales* eran seleccionados durante las representaciones de *Apocalypsis cum figuris* que el *Teatro Laboratorio* seguía presentando en diferentes lugares del mundo.

Esta búsqueda lo llevó a experimentar con elementos rituales, para que dieran el ambiente y las herramientas que las personas necesitaban para ser creativos y sinceros, para entrar en contacto consigo mismo, así que se dedicó a redescubrir las raíces primitivas que corresponden a los ritos del pasado y la vigencia de sus contenidos en el mundo moderno, con miras a desarrollar la “cultura activa”. Presenta imágenes ritualistas y hace ritos en donde los participantes tiene la posibilidad de renacer, de ser más auténticos y verdaderos. Por lo que las actividades *parateatrales* ya no son espectáculos, sino reuniones que duraban varios días, en las que algunos de los elementos y efectos

---

<sup>54</sup> Kumiega, J. “El final del Teatr Laboratorium” en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 115.

<sup>55</sup> *Ibíd.*

sobre los participantes eran:

- Efectos alucinantes provocados por la privación sensorial inicial.
- Desorientación debida al agotamiento físico.
- Pautas y efectos que parecen similares a los experimentados en los ritos de iniciación.

Para algunos de los participantes de las actividades *parateatrales* se establecían campos de reflexión propicios para un crecimiento interno, es decir, que la actividad era más personal. Y, sin embargo, a pesar de las posibilidades de auto-análisis o auto-penetración que el trabajo ofrecía, para Schechner el proceso estaba incompleto ya que después de someter a los participantes a los procesos de separación y limen no había una reintegración al mundo cotidiano, es decir, después de participar en un trabajo marcadamente ritualista, “cuasi religioso” no había un proceso que permitiera a los participantes tener un “aterrizaje suave” en la vida cotidiana. Grotowski hace su propia evaluación:

*¿Cuáles fueron las conclusiones? En los primeros años – cuando eso fue trabajado a fondo por un pequeño grupo, durante meses y meses, y después venían de fuera sólo unos participantes nuevos – se producían entre la gente cosas milagrosas. Pero cuando luego hacíamos esto con un poco más de gente – o también sin que el grupo de base haya pasado, antes, por un largo periodo de trabajo esencial y valiente –, funcionaban ciertos elementos pero la totalidad caía fácilmente en una sopa emotiva entre la gente, en una imprecisión y finalmente sólo en una animación.<sup>56</sup>*

Una de las preguntas que salta a la vista casi de inmediato es: ¿Cuál es la conexión que hay entre el teatro y las actividades *parateatrales*? Para quienes han seguido de cerca el trabajo de Grotowski parece no haber distancia entre teatro y *parateatro*, ya que el *parateatro* permite comprender más a fondo los procesos internos y creativos del actor, del hombre, es decir, le permite desarrollar otras técnicas que después aplicará en el teatro, para Nicolás Nuñez es muy claro que no hay distancia entre ambas etapas de trabajo; y nos dice: “*Grotowski no abandonó, sino que revolucionó el teatro.*”<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> *Ibíd.*, p. 7.

<sup>57</sup> Nuñez, N. “La pandilla sagrada” en *Teatro antropocósmico*, p. 79.

Si consideramos el trabajo del grupo del *Teatro Laboratorio* las actividades *parateatrales* continúan hasta que el *Teatro Laboratorio* se disuelve en 1982, pero si tomamos como referencia sólo el trabajo individual de Grotowski, la etapa del *Parateatro* llega a su fin en 1978 cuando deja Wroclaw y realiza viajes de trabajo a diferentes partes del mundo dando inicio a su trabajo nombrado *Teatro de las Fuentes*; es por esta razón que realmente no hay una fecha precisa de inicio oficial de esta etapa de trabajo.

### 3. Teatro de las fuentes (1978-1982)

Según algunos autores en 1978 Grotowski deja el Laboratorio teatral de Wroclaw en Polonia y a partir de ahí realiza diferentes viajes que forman parte del trabajo que el mismo nombró como *Teatro de las fuentes*, algunos otros autores sitúan el inicio de esta etapa un par de años antes o un par de años después, estas variaciones se deben a que, durante este periodo, en Wroclaw seguían las actividades parateatrales; finalmente, más allá de las fechas, lo importante es la unidad de los objetivos de trabajo de este periodo, “[...] donde se buscó la fuente misma de diferentes técnicas tradicionales, aquella “que precede las diferencias.”<sup>58</sup> Las cuales caracterizan y dan unidad a esta nueva etapa de trabajo. “Grotowski explica que las “técnicas de origen”. . . son esos medios utilizados en varias culturas para arrancar ciertos aspectos específicos de aculturación que nos impiden ver al mundo de una forma primaria: (...) (son) técnicas de origen, arcaicas o nacientes, que nos regresan a los orígenes de la vida, para dirigir, decimos, la percepción primaria a experiencias orgánicas y primarias de vida.”<sup>59</sup>

Es decir, se busca la percepción directa, original, de la realidad, sin intermediación de los parámetros culturales socialmente adquiridos; busca la manera de eliminar nuestros prejuicios culturales para entrar en contacto con nuestro estado original. Con ese objetivo desarrolla diferentes técnicas corporales, que permiten en cualquier época y geografía tratar de mantener una relación con las propias raíces, con el propio proceso orgánico, saltando también los muros que normalmente

---

<sup>58</sup> Kumiega, J. “El final del Teatr Laboratorium” en *Máscara*, Núm. 11-12, pp. 7-8.

<sup>59</sup> Findlay y Filipowicz citados por Muñoz González Y. y Prieto Stambaugh A. *El teatro como vehículo de comunicación*, p. 152.

obstruyen la percepción interna y externa.

Esta etapa de trabajo incluyó viajes a diferentes lugares del mundo: Haití, la India, África Occidental y México. Del trabajo en estos lugares seleccionó a diferentes personas para que asistieran a Polonia a trabajar en la conclusión del *Teatro de las fuentes*.

*Los participantes del teatro de las fuentes son personas que pertenecen a continentes, culturas y tradiciones diferentes. El teatro de las fuentes está dedicado a aquellas actividades que nos remiten a las fuentes de la vida, a una percepción directa y primaria, a una experiencia orgánica y manantial de la vida, de la existencia, de la presencia. Por experiencia primaria entiendo un fenómeno radical y dramático, un tema inicial, codificado.*<sup>60</sup>

Grotowski realizó un viaje a México en enero de 1980 con el apoyo del Taller de Investigación Teatral de la Universidad Nacional Autónoma de México, a pocos días de su llegada ofreció una conferencia en el Centro Universitario de Teatro (CUT) el 7 de enero de 1980, en donde dijo que el ser humano está totalmente aislado de todos y de todo, “atomizado” y que el Teatro de las fuentes es una camino, un proceso, un puente, para “hacer un hoyo en el muro y poder entrar en contacto con la realidad”, que permita a los seres que viven de prisa en las grandes ciudades, sin tiempo, emprender el viaje hacia “oriente”. Él mismo explica que en esta etapa de trabajo ha logrado conjuntar los diferentes ejercicios que había desarrollado en su trabajo anterior, logrando “[...] *ver claro el camino hacia el Oriente, estoy totalmente convencido de las posibilidades que tienen los habitantes de las grandes ciudades para emprender este viaje; el Teatro de las Fuentes lo único que puede ofrecer, es servir de puente, de proceso, de camino.*”<sup>61</sup>

Después de hacer una selección de los interesados en trabajar con Grotowski, sólo ocho, se dirigieron a la sierra huichola, específicamente San Andrés Cohamiatán, para estar en contacto con espacios sagrados, “cargados de energía”, y realizar su trabajo; al respecto Nicolás Nuñez nos dice: “*Lo que podemos decir es que sus ejercicios, perfectamente definidos, necesitan una completa entrega ya que sólo sobrepasando los límites (lo saben bien quienes pudieron certificarlo), se puede*

---

<sup>60</sup> Grotowski citado por Jennifer Kumiega “El final del Teatr Laboratorium” en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 117.

<sup>61</sup> Grotowski citado por Nuñez, N. “¿Qué viene a hacer Grotowski a México?” en *Teatro antropocósmico*, p. 85.

*recibir un conocimiento orgánico que en nuestro estado actual desconocemos.”*<sup>62</sup>

Como el mismo Grotowski lo explica su trabajo está encaminado a encontrar las técnicas primarias, originarias, para volver a los orígenes de la vida y entrar en contacto directo con el mundo; por lo que parecería que su interés en asistir a la sierra huichola es buscar un contacto con esa cultura y sus tradiciones, sus ritos, para conocerlos, aprenderlos y trabajarlos de acuerdo a los propios objetivos; y, sin embargo, nunca se buscó entrar en contacto con los huicholes sólo se decidió asistir a ese lugar por ser sagrado, por estar cargado y aislado, para poder realizar los ejercicios programados sin interrupciones o interacción con el mundo exterior. Por lo que podemos decir que el trabajo del *Teatro de las Fuentes* no era una búsqueda antropológica, sino el trabajo sobre la conjunción de los ejercicios y resultados de las etapas anteriores, con un objetivo diferente.

Al término del trabajo en México fueron seleccionadas algunas personas, cuatro, y un huichol que colaboró con ellos, para que asistieran a la siguiente etapa de trabajo que se realizaría en Polonia, entre ellos Nicolás Nuñez, quien nos dice cuáles, según su juicio, eran los objetivos del trabajo:

- *Acentuar la concentración.*
- *Desarrollar el autoconocimiento de nuestro cuerpo.*
- *Desarrollar nuestras posibilidades psicofísicas.*
- *Educar nuestra voluntad.*
- *Buscar el contacto con el acumulador “interno” y hacer uso de su energía.*
- *Integrar todo nuestro metabolismo al ritmo de las corrientes de agua, aire, fuego y tierra.*
- *Hacer internos estos procesos y participarlo.*
- *Entender la necesidad de “servicio” con nuestra energía.*
- *Armonizarnos con todos nuestro compañeros, ya fueran chinos, indios, ingleses, sudamericanos o africanos.*<sup>63</sup>

Como consecuencia de los conflictos políticos entre Polonia y la Unión Soviética en 1981 es declarada la Ley Marcial en Polonia, y por motivos de seguridad y de desacuerdo con el gobierno Grotowski decide dejar Polonia, toma las medidas necesarias para que sus compañeros estén

---

<sup>62</sup> Nuñez, N. “¿Qué viene a hacer Grotowski a México?” en *Teatro antropocósmico*, p. 88.

seguros y se va al exilio en el otoño de 1982, con este evento llega a su fin la etapa de *Teatro de las fuentes*.

#### 4. Drama objetivo (1983-1985)

Después de abandonar Polonia, Grotowski se dirigió a Dinamarca, luego a Italia y Haití, para finalmente residir en Estados Unidos como refugiado, ahí trabaja como maestro en la Universidad de California de Irvine (*School of fine arts U. C. Irvine*), en donde comienza un programa de trabajo llamado *Drama objetivo*, una etapa de trabajo que él no menciona cuando se refiere a los diferentes momentos de su trayectoria, pero que es un momento de transición entre el *Teatro de las fuentes* y *El arte como vehículo*.

*“La intensión de Grotowski es separar y estudiar los elementos del movimiento performativo, de las danzas, cantos, encantaciones, estructuras lingüísticas, ritmos y maneras del uso del espacio. La búsqueda de estos elementos se realiza mediante el proceso de la destilación que conduce desde lo complejo a lo simple y a través de la separación de elementos uno del otro.”*<sup>64</sup> Por lo que en esta etapa se destilaron de ejercicios anteriores, fragmentos de actuación que responden a la definición de “arte objetivo” de Gurdjieff<sup>65</sup>:

*El nombre de Drama Objetivo se puede asociar con el Inconsciente Objetivo (Objective Unconscious) de los jungianos, con el Objective Correlative de Eliot, pero sobre todo, con el Arte Objetivo (Objective Art) de Gurdjieff (1877-1949), quien oponía al arte subjetivo el arte objetivo. Lo primero se basa ante todo en la casualidad y en una visión individual de cosas y fenómenos, y a menudo lo rige el capricho humano. El arte objetivo, por el contrario, posee el valor extra-y-sobreindividual, revelando de esta manera las leyes del*

---

<sup>63</sup> *Ibíd.*, pp. 90-91.

<sup>64</sup> Osinski, Z. “Grotowski traza los caminos” en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 98, tomado de “Research and Development Report 1984”, editado por el Teatro Laboratorio.

<sup>65</sup> George Ivanovich Gurdjieff (1872?-1949). Filósofo ruso que a través de la recuperación de las culturas y artes tradicionales de Asia propone su teoría conocida como “Curato camino” que pretende la evolución de los seres humanos.

*Destino, y el destino del hombre como hombre.*<sup>66</sup>

Se trata de fragmentos de actuación que tienen valor en sí mismos, que van más allá de apreciaciones subjetivas, y que Grotowski intenta rescatar mediante un trabajo disciplinado, arduo, enfocado en los detalles; son movimientos, voz, ritmos, sonidos, uso del espacio “[...] *que probablemente ya habían existido cuando el arte no se había emancipado de los demás campos de la vida - y en consecuencia - no se podía hablar de géneros y categorías estéticos, como por ejemplo el teatro tratado como espectáculo.*”<sup>67</sup> O como Grotowski lo dice, trata de volver a “antes de la torre de Babel”.

Se podría decir que los fragmentos de actuación que usa Grotowski son transculturales, se podrían llamar “generales culturales” o “universales culturales” ya que son elementos comunes, si no a todas, sí a la mayoría de las culturas y que debieron antecederlas. Podría decirse que la naturaleza humana es idéntica en todas partes a pesar de las diferencias culturales, por eso los fragmentos de actuación tienen carácter objetivo. Grotowski los llamó *organons* o *yantras*, instrumentos de trascendencia:

*Organon significa en griego: 1) el órgano, 2) el instrumento. En el viejo diccionario sánscrito la palabra “yantra” también tiene dos significados: el bisturí y el aparato astronómico de observación. En el segundo de estos significados – como instrumento que sirve para la observación astronómica – yantra está relacionado directamente con el universo, con la naturaleza, en ambos casos se habla de instrumentos extremadamente sutiles. En la India antigua se construían los templos como yantras; es decir, como instrumentos de transformación, o sea de pasaje energético: desde la estimulación hasta la quietud, hasta la paz.*<sup>68</sup>

Se pensó que Grotowski regresaba al teatro debido al tratamiento escrupuloso sobre los detalles de las acciones, sin embargo el trabajo estaba enfocado en otra dirección, no en elaborar *partituras* de actuación para espectáculos, se quería lograr “el descubrimiento del hombre y a través del hombre”.

---

<sup>66</sup> Osinski, Z. “Grotowski traza los caminos” en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 96.

<sup>67</sup> *Ibíd.*, pp. 96-97.

<sup>68</sup> *Ibíd.*, p. 98.

Grotowski definió de la siguiente manera el objetivo de sus investigaciones, en una entrevista que otorgó a *Los Angeles Times* el 29 de septiembre de 1983: “Reevocar una forma de arte muy antigua, cuando el ritual y la creación artística eran la misma cosa. Cuando la poesía era canto, el canto encantación, el movimiento danza. O si prefieren: el Arte antes de su emancipación, cuando era extremadamente potente en la acción. A través del tocarlo, independientemente de la motivación filosófica o teológica, cada uno de nosotros puede reencontrar su propia conexión.”<sup>69</sup>

Cuando habla de reencontrar su propia conexión es claro que ahora el trabajo sobre los detalles es el detonador de experiencias personales trascendentes, ya que la práctica de ciertas técnicas rituales, como las acciones físicas muy precisas, provoca determinadas consecuencias energéticas; mientras que en *El arte como representación* el trabajo sobre los detalles de la acción era el freno y el objetivo de un proceso de desencadenamiento de los impulsos, no un detonador.

Para Schechner el *Drama objetivo* es una integración de la fase teatral y parateatral, que constituye la fase reintegrativa, una etapa de trabajo para volver al mundo cotidiano, que no contenía el parateatro.

En 1985 por iniciativa del *Centro por la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale* se crea el *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski* (*Workcenter of Jerzy Grotowski* o Centro de Trabajo de Jerzy Grotowski) en Pontedera, Italia, que se convierte en la sede de trabajo de Grotowski y en donde lleva a cabo su última etapa de trabajo, denominada, por Peter Brook y aceptado por Grotowski, como: *El arte como vehículo*.

---

<sup>69</sup> Grotowski citado por Osinski, Z. “Grotowski traza los caminos” en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 97.

## 5. El arte como vehículo o Artes rituales (1985-1999)

### 5.1 ¿Qué es el arte como vehículo?

Por iniciativa del *Centro por la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale* se establece en Pontedera, Italia el *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski (Workcenter of Jerzy Grotowski* o Centro de Trabajo de Jerzy Grotowski), que se convierte en la sede de trabajo de Grotowski y en donde da inicio a su última etapa de trabajo: *El arte como vehículo* o *Artes rituales*, la inauguración oficial se realiza el 15 de julio de 1985 con una conferencia de Grotowski titulada “Tú eres hijo de alguien”.

El nombre de esta etapa de trabajo es tomado por Grotowski de una conferencia que realizó Peter Brook en 1987 refiriéndose al trabajo que Grotowski realizaba en ese momento, en esa conferencia Brook se pregunta por la conexión entre el teatro y el trabajo en *El arte como vehículo*:

*El vehículo más fuerte en todas las formas de teatro que existen en el mundo siempre ha sido el hombre o, para no crear reacciones feministas, la persona, el individuo. Este individuo, esta persona es siempre desconocida. Y es una necesidad absoluta para todo lo que sucede doquiera en el mundo del teatro, que en alguna parte existan las condiciones excepcionales para que la única persona en el mundo de hoy que haya hecho investigaciones tan profundas sobre este sujeto pueda continuar explorando este extraño desconocido que es el actor.<sup>70</sup>*

De lo cual podemos concluir dos cosas: que el trabajo de Grotowski gira en torno al hombre y la necesidad de tener un conocimiento más profundo sobre él, y que lo que une al teatro y a las *Artes rituales* es el hombre. Así que el hombre y el arte son un vehículo para, en términos de Brook, hacer un tránsito “espiritual”, para transitar de lo “conocido a lo desconocido”, es un vehículo para desarrollarse individualmente.

*“El arte como vehículo es como una forma muy antigua de elevador que es una especie de canasto*

---

<sup>70</sup> Brook, P. “Grotowski, el arte como vehículo” en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 76.

*tirado por una cuerda, con el cual los actuantes se suben hacia la energía sutil, para bajar con ella hasta nuestro cuerpo instintual. Esto es la objetividad del ritual. Si el arte como vehículo funciona, existe esta objetividad y el canasto se mueve para aquellos que hacen la Acción.*”<sup>71</sup> Así que las *Artes rituales* funcionan como un vehículo (elevador) que nos transporta de lo burdo a lo sutil y de regreso, siempre a través del trabajo en los detalles de la *Acción*. Se trata de un traslado vertical, que se manifiesta en categorías energéticas, las pesadas, orgánicas, ligadas a las fuerzas de la vida, a los instintos, a la sensualidad; y la energía más sutil y volátil del espíritu. Además de hacer un tránsito vertical entre estas dos formas de energía también se trata de hacer un traslado de lo sutil a lo burdo (realidad más ordinaria ligada a la densidad del cuerpo), y de lo burdo a lo sutil. “*Es como si tratáramos de entrar en la alta conexión.*”<sup>72</sup>

Es como una línea vertical que está por debajo de nuestros pies y por encima, no se trata de renunciar a nuestra naturaleza, sino de mantener en tensión esa línea entre la organicidad y la conciencia universal. Para poder lograr la tensión se debe trabajar profundamente de manera correcta, como un artesano, en los detalles, en la calidad de las acciones y del ritmo, en el orden, todo debe ser impecable.

Y a qué se refiere Grotowski cuando habla de objetividad del ritual, veamos primero cómo entiende el ritual: “*Cuando me refiero a ritual, hablo de su objetividad; es decir que los elementos de la Acción son los instrumentos de trabajo sobre el cuerpo, el corazón y la cabeza de los actuantes.*”<sup>73</sup>

No piensa en fiesta ni en ceremonia, sino en los elementos materiales que conforman el ritual, los movimientos, el ritmo, los cantos, la secuencia y las formas de disponer el uso del espacio; eso para Grotowski es lo que hace al ritual, que es diferente de los efectos que tiene sobre la persona que lo realiza, el *doer*<sup>74</sup> o actuante, el que realiza la *Acción*, pero qué es la *Acción*, para saberlo tenemos que entender cuál es la diferencia entre al *Arte como representación* y el *Arte como vehículo*: “*Entre otras, la diferencia está en la cede del montaje. En el espectáculo la cede del montaje está en el espectador, en El arte como vehículo la cede del montaje está en las personas que hacen, en*

---

<sup>71</sup> Grotowski, J. “De la compañía teatral a El arte como vehículo” en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 10.

<sup>72</sup> *Ibíd.*

<sup>73</sup> *Ibíd.*, p. 8.

<sup>74</sup> Le llama *doer* (actuante) y no actor porque su trabajo no apunta al espectáculo o el espectador, sino a su propio “itinerario” o proceso.

*los artistas mismos.*”<sup>75</sup>

Lo que los actores hacen, en el *Arte como representación*, responde a una historia diferente de lo que el espectador ve en escena, el montaje reside en su percepción, por ejemplo Ryszard Cieslak en *El Príncipe constante* recurrió a los recuerdos sobre su experiencia de amor en la adolescencia, que no tienen nada que ver con la imagen de mártir que se representa en el espectáculo, imagen que el director construye, no los actores, y que los espectadores testifican. Por el otro lado, en el *Arte como vehículo* las personas que asisten como testigos no tienen una idea clara de la historia o de lo que sucede en el montaje, sin embargo, los actuantes saben con absoluta claridad cual es la estructura de la *Acción* y lo que tienen que realizar y el momento de realizarlo, para ellos hay una lógica, un montaje común, al que se llega a través de las acciones. La misma diferencia es establecida por Grotowski en el ritual: “[...] en el ritual el montaje de los elementos utilizados está hecho en los actuantes que comparten el mismo sistema de montaje.”<sup>76</sup>

Es decir, la diferencia entre el *Arte como representación* y el *Arte como vehículo* está en el lugar del montaje, ya sea en la percepción de los espectadores o de los actuantes; cuando el lugar del montaje está en los actuantes y está destinado a realizar el tránsito vertical hacia lo sutil es ritual, cuando el montaje está en la percepción de los espectadores es espectáculo. Por lo que podemos concluir que la *Acción* es un ritual o “*El ritual es performance, una acción cumplida, un acto.*”<sup>77</sup>

Otro elemento que diferencia la representación teatral de las Artes rituales es que: “*Las dos extremidades de la cadena (El arte como representación y El arte como vehículo), tienen que existir, uno visible – público - y el otro casi invisible. ¿Por qué digo “casi”? Porque si está completamente escondido no puede dar vida a influencias anónimas. Entonces tiene que estar escondido pero no totalmente.*”<sup>78</sup> Así que aunque la *Acción* no está destinada a los espectadores en algunas ocasiones es necesaria la presencia de testigos, para verificar la objetividad del trabajo y para que no sea un asunto absolutamente privado e inútil a los otros que también hacen teatro.

Sin embargo, el punto de unión entre estas dos etapas, el *Arte como representación* y las *Artes*

---

<sup>75</sup> Grotowski, J. “De la compañía teatral a El arte como vehículo” en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 8.

<sup>76</sup> Grotowski, J. “El montaje en el trabajo del director” en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 59.

<sup>77</sup> Grotowski, J. “El Performer” en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 78.

<sup>78</sup> Grotowski, J. “De la compañía teatral a El arte como vehículo” en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 17.

*rituales*, es la forma en la que se aborda el trabajo, en ambas se trata de un trabajo riguroso sobre la precisión en los detalles, en el canto, los impulsos, las formas de movimiento, reduciéndose a lo estrictamente necesario hasta crear una estructura precisa y acabada como para una representación o para la *Acción* en el caso de las *Artes rituales*.

Por lo que podríamos decir que en las *Artes rituales* el trabajo de las acciones físicas está encaminado a encontrar los elementos rituales, objetivos, para construir la *Acción*, cuya sede del montaje está en los actuantes, por lo tanto se trata de un rito, cuyo objetivo es trasladar al actuante en un tránsito vertical hacia lo sutil y de vuelta a lo burdo.

## **5.2 ¿Cómo se construye la Acción?**

Para construir la *Acción* se retoman los fragmentos de actuación que formaron parte del programa *Drama objetivo*, que son aquellas que conservan un valor en sí mismas y tiene un carácter transcultural, con la diferencia de que el trabajo es más profundo, intenta lograr el cambio, la transformación del modo de existir del hombre en este mundo. Para lo cual se trabaja con las acciones, una vez más, con un gran rigor en los detalles y en la precisión durante su ejecución, para que ahora se transformen en la *Acción*, que es estructurada conscientemente para crear una composición. También se incluye, como otra etapa del trabajo, el entrenamiento de la *vía negativa*, ya que el *Centro de Trabajo* también está destinado a la formación de actores.

Como elementos para construir la *Acción* tenemos: el texto como palabra antigua y anónima, “viva”; los cantos rituales, los modelos de movimiento, la lógica de las acciones, danzas, motivos narrativos antiguos y las formas de uso del espacio. Tomemos por ejemplo el canto, como un elemento para la construcción de la *Acción*: Los cantos rituales de las tradiciones muy antiguas, nos dice Grotowski, sirven para hacer el tránsito hacia un conocimiento mayor sobre sí mismo, pero sólo si están totalmente fijas, incluyendo las cualidades vibratorias no sólo la melodía, ya que las cualidades vibratorias implican también impulsos corporales que las hacen orgánicas y éstos se vuelven el sentido del canto, además, también hay que captar y fijar el *tempo-ritmo* con todas sus fluctuaciones y “[...] aún cuando no se comprenden las palabras, basta con la recepción de las

*cualidades vibratorias.*”<sup>79</sup>

Un canto de la tradición como instrumento para el tránsito, como vehículo, es como un mantra hindú o budista, “(es una forma sonora, muy elaborada, que engloba la posición del cuerpo y la respiración, y que hace aparecer una vibración determinada en un tempo-ritmo tan preciso que influencia el tempo-ritmo de la mente).”<sup>80</sup> Es una forma de encantación eficaz, que deja sentir sus efectos en los que cantan, no en los espectadores, igual que los cantos de la tradición. A Grotowski le interesan más los cantos de la tradición por que están ligados a la organicidad, a los impulsos del cuerpo, por que no tratan de mantener y controlar la posición y la respiración. Cada canto trae diferentes resultados, por lo que debe realizarse en el momento preciso, no antes ni después, hay que encontrar y mantener el orden en la secuencia en la *Acción*.

Así pues con el canto como con las acciones se intenta construir un instrumento de trabajo que Grotowski llama *organon* o *yantra*, las dos palabras, en Grecia e India respectivamente, designan un instrumento muy sutil, que, en el caso del yantra nos puede enlazar con las leyes del universo, por ejemplo: las catedrales en la Edad Media. En el caso de los ritos o de los *performing arts* la *Acción* y el *yantra* son lo mismo, hay que saber construirlos, como ciertos cantos o danzas, y también hay que saber como utilizarlos para no degradarlos, y poder alcanzar la totalidad, la plenitud. Un ejemplo de *yantra* es el “cuerpo reptil”.

Por ejemplo, existe una posición primaria del cuerpo humano, que adoptan los cazadores de todos los lugares: las rodillas semiflexionadas y la columna vertebral ligeramente inclinada hacia delante; ligada a lo que los tibetanos llaman el aspecto “reptil”, o el “cerebro reptil” como lo llaman los médicos. Podemos decir que tenemos un cuerpo antiguo, un “cuerpo reptil”, que almacena información transcultural, ancestral, como la forma en la que se paran los cazadores, el “cuerpo reptil” es un *yantra*.

Así que en el *Arte como vehículo* se construye una *Acción*, un rito o un *yantra*, un instrumento objetivo que permite transformar el conocimiento que el actuante tiene de sí, se construye un vehículo para transitar de “lo conocido a lo desconocido”, “de lo burdo a lo sutil”. Es decir, destila

---

<sup>79</sup> *Ibíd.*, p. 11.

<sup>80</sup> *Ibíd.*, p. 12.

lo que hay de ritual en la acción para incluirlo en una composición, en la *Acción*. Así que lo que se hace en el trabajo son rituales a partir de lo que ya hay de ritual en el trabajo creativo individual, rescata el ritual que hay en el interior del hombre, dentro de su cuerpo que es memoria, revive los rituales almacenados en el inconsciente colectivo, en su “cuerpo reptil”, ya que, Grotowski nos advierte: “No podemos decir: “Ahora vamos a crear una nueva forma ritual” Tal vez fuese posible hacerlo, pero habría que disponer para esto de mil años.”<sup>81</sup>

En el proceso de las *Artes rituales* primero se debe trabajar sobre la maestría y después sobre el “cuerpo reptil”, es decir, sobre elementos instintivos del cuerpo perdiendo el control de sí mismo, así que la *Acción* funciona aquí, como en el *Drama objetivo*, como un detonador de procesos más instintivos e inconscientes.

Algunos de los aspectos técnicos básicos que forman parte del proceso para la construcción de la *Acción* son:

- *Relación: precisión / organicidad.*
- *Relación: tradición / trabajo individual.*
- *Relación: ritual / espectáculo.*
- *Danza y ritmo.*
- *Canto.*
- *Vibración de la voz.*
- *Resonancia espacial y corporal.*
- *Conciencia del espacio y reacciones a los elementos que lo constituyen.*
- *Improvisación: impulsos / conciencia vigilante.*
- *Improvisación en el marco de la estructura.*
- *Montaje de acciones físicas.*
- *Montaje en el campo de la performance y/o en el campo del rol.*
- *Búsqueda de una línea precisa y la lógica de los impulsos y las acciones físicas: partitura.*<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Grotowski citado por Osinski, Z. “Grotowski traza los caminos” en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 97.

<sup>82</sup> Osinski, Z. “Grotowski traza los caminos” en *Máscara*, Núm. 11-12, pp. 105-106.

### 5.3 ¿Quién construye la Acción? El Performer

Las personas implicadas en el trabajo del arte como vehículo no son actores, son *doers*, los actuantes, los que hacen, porque su trabajo apunta a su itinerario individual hacia la verticalidad, en otro artículo nombra a la persona que trabaja en el *Arte como vehículo* como: *Performer*.

*“El Performer, con mayúscula, es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro. Es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos.”*<sup>83</sup> Es una persona ansiosa de recibir el conocimiento mediante el trabajo con un verdadero *teacher* (maestro) que le dirá “haz esto” en lugar de “el conocimiento o la verdad es esto”. El *Performer* es alguien que entiende que el problema del conocimiento sólo se resuelve en actividad, trabajando, haciendo. Por lo tanto recibe la enseñanza a manera de que él re-descubra el conocimiento, que se acuerde, es un proceso de aprendizaje personal. El hombre de conocimiento, el *Performer*, es un rebelde que debe conquistar el conocimiento, aún si es mal entendido, si se siente un *outsider* (extraño o forastero). Por lo que para Grotowski: *“El Performer es un estado del ser.”*<sup>84</sup>

El guerrero: *“Es alguien que es consciente de su propia mortalidad. Si hay que afrontar los cadáveres, los afronta, pero si no hay que matar, no mata.”*<sup>85</sup> Grotowski nos dice que “para conquistar el conocimiento lucha, porque la pulsación de la vida se vuelve más fuerte, más articulada en los momentos de mayor intensidad, de gran peligro”.

Para lograr su objetivo el *Performer* debe desarrollar una mirada externa, el *Yo-Yo*, el primer *Yo* se refiere a sí mismo, el segundo *Yo* es casi virtual, es como una mirada inmóvil como una presencia silenciosa. Es como si un *Yo* realizara la acción mientras el segundo *Yo* la observa; el proceso de cada uno puede cumplirse sólo en el contexto de esta inmóvil presencia. No están separados, están como plenitud, como unicidad. Si sólo hacemos, se existe sólo en el tiempo y en ningún modo fuera del tiempo. *“El Yo-Yo no quiere decir estar cortado en dos sino ser doble. Se trata de ser pasivo en la acción y activo en la mirada (al contrario de lo habitual) Pasivo quiere decir ser receptivo. Activo estar presente.”*<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> Grotowski, J. “El Performer” en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 78.

<sup>84</sup> *Ibíd.*

<sup>85</sup> *Ibíd.*

<sup>86</sup> *Ibíd.*, p. 80.

#### 5.4 El objetivo del Arte como vehículo

Como ya se dijo en los párrafos anteriores en el *Arte como vehículo* se construye la *Acción*, rito o *yantra*, con elementos objetivos, para poder realizar un tránsito vertical de lo burdo a lo sutil, de lo conocido a lo desconocido. Pero ¿de dónde surgen los elementos objetivos? De las acciones que los participantes realizan después de haberse sometido a un proceso de desbloqueo que les permite eliminar los obstáculos para que sus instintos fluyan hacia el exterior, es decir, después de someterse al proceso de entrenamiento de la *vía negativa*. Así que lo que se hace es destilar de esas acciones los “fragmentos de actuación” objetivos, para trabajar con ellos hasta hacerlos precisos. El actuante hace un tránsito vertical hacia su pasado ancestral, hacia lo que está almacenado en su “cerebro reptil” para vincularse con su origen, con sus ancestros, en el desarrollo de la *Acción*.

Cuando se realiza una *Acción* que viene de antaño y de los propios impulsos, que es “objetiva”, no es la propia persona realmente quien la realiza, si se puede ir más profundo se trata de la propia estirpe, de los propios antepasados, de la humanidad, nos dice Grotowski, en algún lugar alguien comenzó a cantar, y en el canto está codificado el espacio. Entonces no sólo canta la persona en ese momento también lo hace su pasado como ser humano, es la persona hace miles de años. Y así finalmente descubre que es de alguna parte, que “eres hijo de alguien”.

Así que tenemos dos traslados uno hacia el origen que después, con maestría en la ejecución, nos permitirá hacer el traslado hacia lo sutil, pero si no queremos ahogarnos en el contenido inconsciente, es decir, si queremos conservar nuestra calidad de hombres, debemos estar de pie, *to stand*, estar vigilantes, desarrollar el *Yo-Yo*. Entonces el “cuerpo reptil” te pertenece, se manifiesta, pero hay que vigilarlo, la cuestión del hombre es la que está en juego, la que se va a resolver, entonces hay tanto instinto como consciencia. En la vida cotidiana no somos ni plenamente animales, ni plenamente humanos; en el rito y las verdaderas *performing arts* mantenemos al mismo tiempo los dos polos extremos. “*Es esta tensión entre los dos polos la que da una contradictoria y misteriosa plenitud.*”<sup>87</sup>

El *Performer* establece un puente, una conexión vertical entre su naturaleza ancestral y lo sutil, su

---

<sup>87</sup> Grotowski, J. “Tú eres hijo de alguien” en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 72.

calidad de hombre; todo a un mismo tiempo, es una tensión entre su instinto y su conciencia, un *Yo* que hace como sus ancestros y un *Yo* que observa, logrando de esa manera el *cuerpo de la esencia*. Para Grotowski: “*La esencia: etimológicamente se trata del ser, de la seriedad. [...] Es eso que no es recibido de los otros, aquello que no viene del exterior, que no es aprendido.*”<sup>88</sup> Le interesa porque no es general o compartido, es personal, y porque es justamente en ese sentido hacia donde se dirige el trabajo del *Performer*.

En el guerrero en organicidad plena, el cuerpo y la esencia pueden entrar en ósmosis y parece imposible disociarlos; es un estado que dura sólo un breve periodo. Con la edad se puede pasar del *cuerpo-y-esencia* al *cuerpo de la esencia*, es resultado de un proceso personal que responde a la pregunta ¿Cuál es tu proceso? ¿Eres fiel o luchas contra tu proceso? El proceso es como el destino de cada uno. ¿Cuál es la cualidad de tu sumisión a tu propio destino? Si lo que se hace no está en relación con nosotros mismos se odia lo que se hace. Resumiendo, el proceso está ligado al ser, a la esencia y, posteriormente, conduce al *cuerpo de la esencia* y es hacia allá a donde se dirige el trabajo del *Performer*.

Cuando el *Performer* percibe su esencia durante la ósmosis con el cuerpo, entonces se trabaja el proceso desarrollando el *Yo-Yo*. Cuando la conexión esta trazada el *Performer*, sin necesidad del maestro, puede seguir el proceso hacia el *cuerpo de la esencia*. “[...] *el Performer es un puente entre el testigo y algo. En este sentido, el Performer es pontifex, hacedor de puentes.*”<sup>89</sup>

Se trata de la cumbre del aprendizaje, que no se presenta más que raras veces, y Grotowski está consciente de que se trata de un ideal y no de algo que suceda a diario en su *Centro de trabajo* con las personas que allí trabajan.

Finalmente, Brook hace el balance sobre lo que es El arte como vehículo: “*Me parece que, hoy, estamos frente a algo que existió antes pero que ha sido olvidado por siglos y siglos, y es que entre los vehículos que permitirían al hombre acceder a otro nivel y servir una función en el universo más justa, existe este medio de comprensión que es el arte dramático en todas sus formas.*”<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> Grotowski, J. “El Performer” en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 79.

<sup>89</sup> *Ibíd.*

<sup>90</sup> Brook, P. “Grotowski, el arte como vehículo” en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 77.

Es decir, el teatro es visto como una herramienta que permite al ser humano comprender las dimensiones de su propio ser, tomar conciencia de los alcances y los límites de su propia esencia; Grotowski nos dice: “*Esta es la verdadera pregunta: ¿Eres un hombre?*”<sup>91</sup> Pide un “Hombre” honesto, pleno, total; por lo tanto, una transformación en su relación con los otros, es decir, en su interacción social.

---

<sup>91</sup> Grotowski, J. “Tú eres hijo de alguien” en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 75.

## ANÁLISIS DE ALGUNAS CLAVES DEL TRABAJO DE JERZY GROTOWSKI

### 1. La Antropología Teatral en la obra de Jerzy Grotowski

Tradicionalmente quienes hacen teatro dedican un periodo corto de tiempo para el montaje, tiempo que se establece en función de la fecha de estreno, limitando las posibilidades de exploración y haciendo que el actor recurra en cada montaje a clichés que le han funcionado anteriormente, ya que con el tiempo tan limitado no tiene oportunidad de experimentar otras formas de construcción del personaje. En este contexto, Grotowski es uno de los primeros directores de teatro que le da mayor importancia a los ensayos, el tiempo dedicado a la exploración del proceso creativo de cada actor y del montaje, es decir, su trabajo en el teatro no lo determina la fecha de estreno, sino el propio proceso creativo. Respecto a los ensayos él mismo nos dice que los hay de dos tipos: los que son propiamente para construir la representación y los que son para el entrenamiento y experimentación del actor; al respecto propone una forma de entrenamiento que llama *vía negativa*, un entrenamiento por eliminación y que nunca deja de formar parte de su trabajo.

El entrenamiento le permite al actor eliminar los obstáculos que le impiden salir a sus impulsos más profundos en forma de acciones y lleva al actor por un proceso de desenmascaramiento, es decir, elimina del actor sus actitudes cotidianas para hacer surgir actitudes ocultas de su ser; eso en términos de Eugenio Barba es una técnica extra-cotidiana de uso del cuerpo, la cual implica dilatar el cuerpo y la mente, hacer mayor uso de energía en las acciones en correspondencia con la mente, ejercitarse en la práctica de un pensamiento “no lineal”. Justamente ese es uno de los objetivos en la técnica extra-cotidiana de Grotowski, lograr que la mente y el cuerpo del actor se conecten, uno de los mayores problemas del actor, nos dice Grotowski, es que su mente dice: “mi cuerpo no puede hacer eso”, y mediante la *vía negativa* el cuerpo logra hacer lo que le parecía imposible a la mente, así se gana en confianza, las posibilidades del cuerpo y lo que la mente piensa de él se corresponden, llegando a su culminación en el *acto total*, cuando el actor logra unificar lo conocido y lo desconocido, su cuerpo y su mente; todo el proceso se trata de mantener la correspondencia y la tensión entre un *cuerpo dilatado* y una *mente dilatada*, en términos de Barba.

Las diferentes técnicas extra-cotidianas están integradas por tres elementos: alteración del equilibrio, la dinámica de las oposiciones y la incoherencia coherente o principio de omisión (Barba). Desafortunadamente no hay ninguna grabación en vídeo que nos permita apreciar si Grotowski incluía alguno de estos elementos como parte de la ejecución de los actores en sus presentaciones. Por el poco material escrito con el que contamos podemos verificar que exigía de sus actores un uso extraordinario del cuerpo, les pedía llegar al límite de sus posibilidades físicas y psíquicas, “ir más allá de sí mismo”. Y en su proceso de montaje procedía de acuerdo al principio de la incoherencia coherente o principio de omisión, donde se hace una selección de las acciones con más fuerza y se reagrupan dando como resultado nuevas imágenes y significados, que permiten pensar el montaje de manera no lineal, correspondiéndose así el cuerpo y la mente dilatados. En este sentido Grotowski nos dice que revisaba la *partitura de acción* de sus actores innumerables veces hasta que lograban contener la fuerza de los impulsos y después las integraba por medio de cortes o reacomodos en el orden o en la velocidad, hasta lograr el *itinerario de atención* del espectador de acuerdo a lo que quería mostrar en el espectáculo. Por medio de esta forma de montaje los significados de las *partituras* cambiaban constantemente, por ejemplo, en *El Príncipe constante* trabajó durante un largo periodo de tiempo con el protagonista Ryszard Cieslak, con una *partitura de acciones* físicas construida con impulsos que procedían de su primer amor, cuando la partitura y el texto estuvieron fijos se integraron al trabajo de los otros actores en un proceso que cortaba y unía en diferentes fragmentos las *partituras* de todos, dando como consecuencia la imagen de mártir que los espectadores testificaron durante el espectáculo, que no necesariamente coincide con las imágenes del primer amor de Cieslak.

Todo lo anterior respecto al nivel biológico o pre-expresivo del trabajo del actor, que nos propone la Antropología teatral. Respecto a los otros dos niveles, el individual y el social o cultural, también nos habla Grotowski. El nivel individual, “[...] *la personalidad del actor, su sensibilidad, su inteligencia artística, su ser social que lo hace único e irrepitable.*”<sup>1</sup>, se incluye dentro del trabajo del actor en tanto usa sus propios impulsos, asociaciones y reacciones para construir la partitura de acciones y con ella su personaje. Y el nivel social o cultural, “*La particularidad de las tradiciones y el contexto histórico-cultural a través del cual se manifiesta la irrepitable personalidad de un actor.*”<sup>2</sup>, está presente en el actor en tanto que pertenece a una sociedad y fue integrado a un

---

<sup>1</sup> Barba, E. y Savarese, N. *El arte secreto del actor*, p. 9.

<sup>2</sup> *Ibíd.*

proceso de socialización y aprendizaje, este nivel también se aprecia en la selección de las obras y temas que son el resultado de inquietudes generales que están flotando en el aire y que se manifiestan sin que nadie las formule.

*Pero si para un grupo humano hay algo que parece flotar en el aire, algo que lo inquieta y lo tienta, eso será algo relacionado con la vida de ese grupo, con nuestra propia vida que no está nunca encerrada en una torre de marfil, pero que tiene sus prolongaciones al exterior, fuera de los muros en los cuales actuamos, fuera del laboratorio en el cual efectuamos nuestras investigaciones; es una causa humana, viva también para otros, no solamente para nosotros. Por consiguiente, es siempre más o menos social. Aunque no pensamos en ella. Diría que es en regla general común a todos los hombres.<sup>3</sup>*

Y más adelante el nivel social o cultural del trabajo del actor tomará para Grotowski un papel muy importante ya que busca hacer evidente lo ancestral dentro de cada uno destilando de las partituras los fragmentos de actuación objetivos, universales, y pidiendo que el actor haga contacto con sus raíces, sus ancestros, sus fuentes, a través de la *Acción*, los cantos como encantaciones, o el “cerebro reptil”.

## **2. El teatro pobre como teatro de vanguardia**

Continuando con el contexto en el que el teatro de Grotowski se desarrolla, podemos decir que es vanguardista, si tomamos como referencia la caracterización que hace Innes, en donde nos dice que la vanguardia se distingue por su interés en lo irracional y primitivo, ya sea en su manifestación individual, como el inconsciente, los instintos, lo onírico; o en su manifestación social, como en los ritos, los mitos o los símbolos; que él llama “retorno a las raíces” o “teatro sagrado”, lo cual implica una postura abiertamente opuesta al orden establecido tanto en el terreno de las artes y la cultura como en el terreno social, ya que al mismo tiempo hace una propuesta de transformación.

---

<sup>3</sup> Grotowski, J. “Lo que fue” en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 45.

La oposición a los parámetros artísticos y culturales hace que las compañías de teatro se transformen en escuelas y que los directores sean pedagogos, como en el caso del *Teatro Laboratorio* de Grotowski, quien después de realizar estudios de teatro y de dirección se lanza a la búsqueda de su propia forma de hacer teatro, para lo cual necesita tiempo de exploración pero debe cumplir con la cuota de montajes que establece su contrato, por esa razón deja el teatro *13 Rzedów* (13 Filas) en Opole y se traslada a Wrocław donde funda el *Instituto de investigaciones sobre los métodos del actor – Teatro laboratorio*, que le permite tener más tiempo para la investigación; por eso se llama *laboratorio*, porque se dedica a investigar sobre las leyes de creación del actor, hace una investigación sistemática buscando descubrir los secretos del teatro, que le permita encontrar cuáles son las funciones de los diferentes elementos que intervienen en la creación teatral y la relación entre ellos; lo cual lo lleva a hacer la propuesta del *teatro pobre* que es diferente del *teatro rico* en tanto que su elaboración se centra en el actor dejando en segundo plano elementos como la escenografía, la música o el maquillaje.

Y por supuesto, como ya hemos visto, el teatro pobre está construido sobre las bases de la recuperación de lo inconsciente, lo irracional, lo onírico, lo instintual; el actor de *teatro pobre*, el *actor santo*, debe ser capaz de contactar con su ser íntimo, oculto, oscuro, para sacarlo a la luz, para hacerlo claro y transparente a sus ojos y a los ojos de los espectadores, logrando de esa manera una entrega, la unidad, un sacrificio, la revelación, un acto de amor, un *acto total*.

En sus etapas subsecuentes Grotowski lleva al límite su interés en lo irracional y primitivo demandando del actor, que ahora es *doer* (actuante) o *performer*, que no sólo contacte con su propia intimidad sino que también lo haga con sus raíces culturales, con sus ancestros, apelando al cuerpo como memoria; lo que se logra con la recuperación y construcción de los *yantra* u *organon*, instrumentos de trascendencia, que tienen un carácter universal, objetivo y que deberán ser destilados de las acciones de cada *performer*, para poder lograr una “alta conexión”.

En todas las etapas de trabajo de Grotowski es evidente un interés en la transformación del mundo, ya que no sólo se trata de transformar la forma de hacer y pensar el teatro, sino también espera que se genere una respuesta entre los espectadores que asisten a sus espectáculos; el actor al revelarse llama al espectador a realizar un acto análogo, el actor pone el ejemplo ante los que testifican su

acto, confronta al espectador con la verdad y espera de él un acto verdadero. Obviamente es muy difícil cerciorarnos que los efectos que Grotowski esperaba se cumplieran, sin embargo, él nunca abandona la posibilidad de transformación del ser humano y en lugar de dejar la responsabilidad a los espectadores, se centra en el entrenamiento y la enseñanza de quienes quieran y puedan realizar un cambio en su cualidad de “Hombre”.

### 3. El encuentro

En el artículo “De la compañía teatral al arte como vehículo” Grotowski nos habla de todo el recorrido que ha hecho en su trabajo uniendo las diferentes etapas bajo el concepto de *Performing Arts* o (en su traducción literal) *Artes Performativas*, que forman una cadena en cuyos extremos se encuentran el *Arte como representación* y del otro lado el *Arte como vehículo* y para hacer el tránsito entre ambos Grotowski realizó un recorrido que lo llevó por el *Parateatro*, el *Teatro de las fuentes* y el *Drama objetivo*. De lo cual podemos concluir que para el propio Grotowski hay una línea de continuidad entre las diferentes etapas de su búsqueda. Revisemos rápidamente los postulados generales de cada etapa para encontrar en dónde está la conexión de las *performing arts*.

En el caso del *Arte como representación* todo el planteamiento está encaminado a lograr un *acto total*, un momento de revelación completa, auténtica del actor ante y a pesar del espectador, nunca para el espectador, lo cual se trabaja durante todo el proceso tanto de entrenamiento como de montaje. En el entrenamiento el actor debe enfrentarse a sus obstáculos, a sus limitaciones físicas y psíquicas para superarlas, debe hacerse consciente de aquello que no puede hacer y enfrentarlo hasta lograrlo, Grotowski nos advierte que el mayor obstáculo es psíquico y se refiere a la falta de confianza en nuestro propio cuerpo, lo que hace que mente y cuerpo estén divididos, y es sólo al “ir más allá de sí mismo” que el actor logra lo que parecía imposible ganando en confianza y en posibilidades expresivas. Esto nos habla de una dura confrontación con uno mismo, cara a cara, ya que se trata mediante los ejercicios de evidenciar aquello en lo que no se es hábil, no de exhibir las fortalezas, sino de aceptar las limitaciones propias y de confrontarlas a cada momento hasta superarlas, hasta lograr unir lo que nuestra mente piensa de nuestro cuerpo con lo que nuestro

cuerpo puede hacer.

Después, cuando el actor entra al proceso creativo, cuando ha eliminado sus obstáculos, la confrontación ya no es con lo que su mente dice que es imposible realizar, sino con lo que su mente se niega a ver sobre sí mismo, el actor tendrá que ver aquello que ha mantenido oculto y que ahora sale en impulsos que se convierten en acciones, y no sólo tendrá que ver como aflora sino que además tendrá que mostrarlo a otros, primero al director y a los otros actores y, finalmente, al espectador. El actor deberá construir su *partitura* de actuación con lo más íntimo y oculto de su ser, lo cual implica hacerlo consciente y una vez más confrontarse consigo mismo. Como podemos observar en estos dos primeros momentos hay un contacto entre el actor y su propio ser y es ese contacto el material de trabajo para crear su *partitura de acciones*, que lo llevará a confrontarse con otros.

Los otros con los que se enfrenta en un primer momento son sus compañeros actores y el director, ellos son testigos de todo el proceso, observan cómo el actor rompe sus obstáculos y como sus impulsos más profundos construyen acciones, en complicidad, ya que todos realizan el mismo proceso. En el caso del director, la relación que establece con el actor llega a tal punto que Grotowski habla de un doble nacimiento o de una doble realización, entre el director y el actor se establece un contacto tan estrecho que son los dos quienes realizan la revelación.

*Mi realización está proyectada en él [el actor], o más bien encontrada en él – y nuestra realización común se vuelve realización. Ya no se trata de la instrucción de un alumno, sino más bien de la apertura del otro, fenómeno donde un nacimiento compartido – o doble – se vuelve posible. El actor nace de nuevo – no sólo como actor, sino también como hombre – y con él yo por mi parte accedo a un nuevo nacimiento. Es algo torpe de expresarlo de esta manera, pero lo que se consume es la aceptación total de un ser humano por otro ser humano.<sup>4</sup>*

En el momento de la representación se da la confrontación con el espectador, no se trata de que el actor actúe para el espectador, sino de que se revele “frente a él y a pesar de él”, es decir, el actor no

---

<sup>4</sup> Grotowski citado por Temkine, R. *Grotowski. Ensayo*, p. 118.

tiene porque tomar como punto de orientación al espectador y hacer su trabajo en función de lo que espera el espectador sobre la representación, sino a partir de un proceso de auto-revelación; por lo que sería más apropiado decir que el espectador se confronta con la revelación del actor; y para que eso sea posible debe haber autenticidad en lo que el actor revela de sí mismo, los impulsos deben ser reales, no tiene porque fingir, fue entrenado para dejar salir lo que hay en su interior, así que se trata de un acto de entrega, el actor se muestra y se da por completo en la representación, esperando, según Grotowski, que el espectador sea sacudido y sea invitado a ser auténtico, a que realice un acto análogo en su vida y se atreva a ser verdadero.

Por lo que, en los diferentes momentos de todo el proceso que implica el *Arte como representación* está presente un contacto o encuentro sincero del actor consigo mismo a partir del entrenamiento y el proceso creativo, o del espectador a partir de ser testigo de la revelación, lo cual lleva al actor y al espectador a encontrarse bajo el pretexto de una representación teatral.

Será importante recordar que en las etapas siguientes del trabajo de Grotowski la construcción de las acciones o de la *Acción* siempre se hace bajo los mismos principios y el mismo proceso que en el caso del *Arte como representación*, nunca abandonó su planteamiento de entrenamiento ni su forma de creación, aunque éstos sean aplicados con objetivos diferentes.

En las etapas subsecuentes Grotowski lleva el encuentro al extremo, rompiendo con las barreras de lo que es el teatro, hasta realizar rituales. Por ejemplo, en el *Parateatro* invita a otros a que participen activamente durante el desempeño de las acciones de los actores, con lo cual le da una mayor participación al espectador, ya no lo limita a ser testigo, lo incluye dentro de la acción como un actor más; pero no se trata de cualquier espectador, o del espectador *elitaire*, sino de un espectador seleccionado entre muchos otros que asisten a la representación de *Apocalypsis cum figuris* en todo el mundo y, generalmente, se trata de otros actores o pequeñas compañías interesadas en el trabajo de Grotowski; es decir, selecciona a unos pocos de entre los espectadores, los cuales aparte de fungir como espectadores “activos” también muestran su trabajo, lo comparten con el grupo de Grotowski. Es decir, se trata de que el espectador entre en contacto físico y psíquico durante la realización de las acciones y que ya no sea sólo un testigo, de ser posible que realice su propia revelación en ese momento, lo cual implica un contacto del espectador consigo mismo; en el caso de los grupos de teatro, que comparten su trabajo con otros, no sólo son espectadores sino que

también deben exponer su propio trabajo, lo cual implica otra forma de encuentro o de intercambio. Sin embargo, la mayoría de las veces, los resultados no son satisfactorios y es por eso que Grotowski decide buscar elementos de actuación más eficaces y se olvida por completo del espectador.

*¿Cuáles fueron las conclusiones? En los primeros años – cuando eso fue trabajado a fondo por un pequeño grupo, durante meses y meses, y después venían de fuera sólo unos participantes nuevos – se producían entre la gente cosas milagrosas. Pero cuando luego hacíamos esto con un poco más de gente – o también sin que el grupo de base haya pasado, antes, por un largo periodo de trabajo esencial y valiente –, funcionaban ciertos elementos pero la totalidad caía fácilmente en una sopa emotiva entre la gente, en una imprecisión y finalmente sólo en una animación.<sup>5</sup>*

Siguiendo con las etapas de trabajo de Grotowski en el *Teatro de las fuentes* el actor no sólo debe confrontarse consigo mismo al dejar salir sus impulsos, sino que además debe confrontarse con lo que hay del origen, de las *fuentes*, en sus acciones, con sus impulsos más ancestrales, más instintivos, más animales, para poder desentrañar las diferentes técnicas originarias que le permiten tener un contacto más estrecho con la realidad, entendida como contexto y como los otros seres humanos, para que ya no esté aislado “atomizado”. En esta etapa Grotowski deja de lado a los espectadores, ya no hay grupos invitados ni personas invitadas para que hagan de espectadores, ni propone una forma diferente de ser espectador. Intenta que los participantes desarrollen mecanismos que les permitan tener experiencias originarias, experiencias “primarias de vida”, que les permitan realizar un encuentro con su realidad original.

En el *Drama objetivo*, lleva al extremo el encuentro con el pasado y a partir de un proceso de destilación extrae de las acciones lo que serían las *acciones objetivas* o aquellas *acciones universales*, arquetípicas, recurrentes en las artes y los rituales de todo o “casi” todo el mundo, aquellos fragmentos de actuación que tienen valor en sí mismo y que resuenan en todas las culturas. Lleva al actor a confrontarse consigo mismo y con un pasado muy lejano, busca: “*Reevocar una forma de arte muy antigua, cuando el ritual y la creación artística eran la misma cosa. Cuando la*

---

<sup>5</sup> Grotowski, J. “De la compañía teatral a El arte como vehículo” en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 7.

*poesía era canto, el canto encantación, el movimiento danza. O si prefieren: el Arte antes de su emancipación, cuando era extremadamente potente en la acción. A través del tocarlo, independientemente de la motivación filosófica o teológica, cada uno de nosotros puede reencontrar su propia conexión.”*<sup>6</sup>

En el *Arte como vehículo* retoma los fragmentos de actuación sobre los que trabajó en el *Drama objetivo* y los lleva más lejos, teniendo como objetivo el contacto con la esencia de uno mismo, que implica la memoria ancestral, y al mismo tiempo, el contacto con las energías que configuran el universo simbólico propio; las sutiles, celestes, y las burdas, terrestres; buscando lograr la unidad.

Para lograrlo usa todo el proceso de entrenamiento y el proceso creativo que se realizaba en el *Arte como representación*, en el cual se da un contacto que busca ser auténtico consigo mismo, como ya lo explicamos antes. Pero además ahora hay que realizar la *Acción* cuyo contenido es objetivo, que tiene un valor en sí misma, lo cual le permite tener resonancia en todas las culturas. La *Acción* es ritual, y conecta al ser humano con procesos espirituales de tránsito y con los símbolos, lo cual implica un encuentro con lo espiritual, con lo ancestral, con lo ritual, con lo simbólico; y eso como el propio Grotowski lo dice, interroga al hombre como “Hombre” le pregunta sobre su sentido, sobre la fidelidad con su destino, sobre su esencia, sobre su autenticidad.

*La pregunta clave es: ¿Cuál es tu proceso? ¿Eres fiel o luchas contra tu proceso? El proceso es como el destino de cada uno, el destino propio que se desarrolla (o: que simplemente se desenvuelve) en el tiempo. Entonces ¿Cuál es la cualidad de tu sumisión a tu propio destino? Se puede captar el proceso, si lo que se hace está en relación con nosotros mismos, si no se odia lo que se hace. El proceso está ligado a la esencia y, virtualmente, conduce al cuerpo de la esencia. Cuando el guerrero está en el breve tiempo de la ósmosis cuerpo-y-esencia debe captar su proceso. Cuando nos adaptamos al proceso, el cuerpo resulta no resistente, casi transparente. Todo es ligero, todo es evidente. En el Performer el performing puede resultar muy próximo al proceso.*<sup>7</sup>

Además, toda la *Acción* se realiza en compañía de los otros *performers*, que también son “Hombres”

---

<sup>6</sup> Grotowski citado por Osinski, Z. “Grotowski traza los caminos” en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 97.

<sup>7</sup> Grotowski, J. “El performer” en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 79.

y también buscan entrar en contacto con su esencia, lo que resulta en un encuentro “Hombre a Hombre”, de sí mismo como otro y del otro consigo mismo, a partir de técnicas rituales tratadas bajo los principios de disciplina, espontaneidad y autenticidad. Todos, al realizar la *Acción*, se revelan uno frente al otro, ya no se trata de dividir el grupo entre los que hacen y los que testifican, ahora todos hacen, todos se revelan, todos entran en contacto, la invitación de auto-revelación que inicialmente correspondía al espectador desaparece en un espacio en donde todos participan, en donde todos hacen, donde todos realizan la *Acción*, el ritual, y se convierten en puentes entre lo sutil y lo burdo, entre lo conocido y desconocido de cada uno y de la humanidad, porque “[...] *el Performer es un puente entre el testigo y algo. En este sentido, el Performer es pontifex, hacedor de puentes.*”<sup>8</sup>

De esta rápida revisión podemos concluir que el hilo que une el tránsito de Grotowski por las performing arts es el contacto, el encuentro, la confrontación; en diferentes niveles:

- El actor consigo mismo
- Entre actores
- Entre actor y director
- Entre actor y espectador
- Del espectador consigo mismo
- Del *performer* consigo mismo y con las energías del universo

Porque para Grotowski “*El meollo del teatro es el encuentro.*”<sup>9</sup> Es decir, todo el trabajo de Grotowski se basa en la pregunta: ¿Cómo hacer que entren en contacto las personas? En un principio se trata del actor y el espectador, pero, poco a poco, su interés cambia de enfoque y se dirige al contacto entre seres humanos. Las diferentes respuestas que da a la pregunta se transforman según su transitar en la cadena de las *performing arts*, en donde vemos, que si bien desde el *Arte como representación* hay un primer planteamiento simbólico, ritual, mitológico, al llegar al otro extremo de la cadena, el *Arte como vehículo*, la propuesta de trabajo es abierta y claramente ritual. Sin embargo, la pregunta sobre el contacto con los otros no se refiere solamente al externo de uno, sino a uno mismo como otro, a transitar de lo “conocido a lo desconocido” de cada

---

<sup>8</sup> *Ibíd.*

uno y hacer contacto con ese otro ser que también somos nosotros. Por lo que, podemos decir que Grotowski se plantea el problema del contacto con la otredad dando como respuesta, en el último periodo de su trabajo, un planteamiento simbólico, ritual, mitológico; que permite, esencialmente, contactar con nuestra propia otredad, para poder encontrarnos con otro “Hombre”, con todo nuestro ser desplegado, mostrado, revelado. “*Es como si tratáramos de entrar en la alta conexión.*”<sup>10</sup>

Pero, no se trata de cualquier contacto o forma de relación, Grotowski busca un encuentro auténtico, sincero, real y ¿cómo lo logra? Haciendo que los actores o el actuante (*doer* o *performer*) muestren su verdadero ser, aquellas partes de su ser que permanecen ocultas en lo más profundo de las experiencias acumuladas, que incluyen experiencias y conocimientos ancestrales que le han sido dados desde antaño. Para lo cual propone la *vía negativa*, un proceso de eliminación de las barreras físicas y psíquicas para que el actor pueda enfrentarse con aquello íntimo y oculto de su ser, para que lo acepte, para que lo haga consciente y para mostrarlo a los otros, en busca del encuentro. Grotowski le llama desenmascaramiento, pide que el actor retire la máscara que socialmente se ha construido y muestre el rostro que hay detrás, no para eliminarla por completo, sólo para tener unos breves momentos de autenticidad, eso es lo que Grotowski enseñó a sus alumnos; al respecto, uno de ellos, Ryszard Cieslak cuando le preguntan qué es lo que quiere enseñar él de lo que Grotowski le enseñó responde: “*Antes que nada cómo ser auténtico en escena. Me esfuerzo por transmitir a ellos el principio que me ha sido transmitido por Grotowski: actuamos tanto en la vida, que para hacer teatro bastaría dejar de actuar.*”<sup>11</sup>

El acto de desenmascaramiento o revelación que el actor realiza frente al espectador representaría, para Grotowski, una invitación para que el espectador repita el acto y sea auténtico; sin embargo, el mismo Grotowski nota que a los espectadores nadie les ha enseñado a revelarse y en un primer momento opta por seleccionar a aquellos que tengan mayores aptitudes o capacidades para lograrlo y los invita a compartir con el grupo para revelarse en un acto *parateatral*, pero el balance que el mismo hace da cuenta de que si no hay trabajo el intento fracasa, así que se olvida de la figura del espectador y transforma a los actores en *doers* (actuales) o *performers*, en donde ya no hay espacio para los espectadores, todos son parte de la realización de la *Acción*, y aquellos que deseen

---

<sup>9</sup> Kattan, N. y Grotowski J. “El teatro es un encuentro” en *Hacia un teatro pobre*, p. 51.

<sup>10</sup> Grotowski, J. “De la compañía teatral a El arte como vehículo” en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 10.

<sup>11</sup> Torzecka, M. y Cieslak, R. “La última entrevista con Ryszard Cieslak” en *Máscara*, Núm. 16, p. 25.

realizarla deberán trabajar arduamente.

Resumiendo, la propuesta de Grotowski gira en torno a la posibilidad de establecer contacto con lo otro, un contacto que debe ser auténtico, sincero, fundamentado en el autoanálisis y la revelación en donde se encuentran lo otro como sí mismo y los otros como “Hombres”, además de lo otro originario, ancestral, para formar una unidad, para llegar al punto en el que no hay diferencia y sólo hay unidad, plenitud, una “alta conexión”. *“Por la fuerza de este encuentro total, tan desarmado, ustedes se reenraizaron en su propia vida, en eso que son ustedes de más palpable, eso que está lo más cerca de la verdad absoluta, lo verdadero del ser todo entero.”*<sup>12</sup>

*Es un problema de la esencia más profunda del actor, de una reacción de su parte que le permita revelar una a una las facetas de su personalidad, desde las fuentes biológicas e instintivas hasta el canal de la conciencia y el pensamiento, para alcanzar la cima que es tan difícil de definir y en la que todo se vuelve una unidad. Este acto de develación total del propio ser se convierte en una ofrenda de uno mismo que alcanza a transgredir las barreras y al amor. Yo le llamo a esto un acto total.*<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Grotowski, J. “Lo que fue” en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 41.

<sup>13</sup> Grotowski, J. “Exploración metódica” en Hacia un teatro pobre, p. 9.

## TEATRO Y SOCIEDAD

### 1. ¿Qué nos pregunta el teatro de Jerzy Grotowski?

Duvignaud nos habla de la relación entre teatro y sociedad partiendo de que el teatro, al igual que las *teatralizaciones espontáneas* como los ritos, son una forma en la que la sociedad se representa a sí misma, se recuerda a sí misma en cada representación cuáles son los principios que fundamentan su vida cotidiana y los reafirma. Sin embargo, en el caso del teatro, a diferencia de la vida cotidiana, la acción dramática y los conflictos están condenados a permanecer, a no solucionarse, a nunca encontrar la salida; ya que el teatro está hecho para ser visto, es un espectáculo que no encuentra realización en la vida cotidiana y que reafirma su carácter de ficción cada vez que los actores salen a dar las gracias.

La sociedad al representarse en el teatro se muestra a sí misma sus fundamentos y al mismo tiempo sus anhelos, sus dudas, sus miedos, sus deseos, sus conflictos, su sentir, su búsqueda de sentido; y los proyecta sobre el actor, en él deposita sus anhelos más profundos al mismo tiempo que lo condena a permanecer dentro de los mismos parámetros que fundamentan y coaccionan a la sociedad, lo condena a no encontrar realización y a convertirse en un héroe trágico, individuado, por atreverse a plantear el conflicto y querer solucionarlo transgrediendo los fundamentos sociales. Cuando la sociedad realiza estas proyecciones le confiere un grado de verdad al teatro, lo socializa, le confiere realidad, porque en el teatro están siendo representados sus fundamentos y sus anhelos de transgresión.

Por lo que, el teatro sirve para que la sociedad se vea a sí misma, se reafirme, se confronte con aquello que anhela y no se atreve a formular y al mismo tiempo ensaye posibilidades que le permitan realizar su anhelo, hacer el cambio posible, hacer la historia, transgredir sus propios fundamentos, liberarse de las coacciones y realizar sus anhelos de libertad, es decir, el teatro puede trastocar la relación de la sociedad con su contexto, porque “[...] *el teatro, [...] es el instrumento*

*que crea al hombre al representarlo y hace de la existencia una continua creación.”<sup>1</sup>*

Así que ¿cuál es el anhelo, el conflicto, que el teatro de Grotowski presenta para la sociedad? Como ya vimos en la revisión anterior de su obra el hilo conductor de su trabajo se encuentra en la búsqueda, cada vez más profunda, del encuentro auténtico entre seres humanos; en todo su planteamiento sobre el entrenamiento, la construcción del montaje y la representación, se observa claramente que su intención es llevar al actor al límite de su propio ser para confrontarlo y después mostrarlo frente a otros, revelarlo; busca que el actor se presente completo, total, abierto, sincero, desnudo, sin máscaras. Ese es justamente el problema que Grotowski plantea para el ser humano-actor, que deje de escudarse tras la imagen preconcebida de un personaje plasmado en la literatura y se atreva a presentarse a sí mismo, que se atreva a revelarse; por supuesto nunca deja de lado la técnica que el oficio del teatro requiere, siempre hace hincapié en la disciplina, no se trata de un acto espontáneo de catarsis, por el contrario, sólo por medio de la disciplina, de la *partitura de acciones*, el actor logra ser espontáneo, entendiendo espontaneidad como “readaptación a una estructura”, improvisación armónica, y no desorden.

Y como consecuencia del acto de revelación que el actor realiza, el *acto total*, el espectador se confronta con la representación y al mismo tiempo con él mismo, ya que en la representación están proyectadas las certezas de la sociedad al mismo tiempo que las cuestiona; para Grotowski lo ideal es que el espectador responda a la invitación de auto-revelación con un “sí” para que juntos, el actor y el espectador, trasciendan su soledad; sin embargo, como Duvignaud nos advierte, la reacción general es que los espectadores prefieran la certeza de la coacción sobre la incertidumbre de la liberación, de la aventura transformadora. Pero las reacciones de algunos escritores que asistieron a las obras que Grotowski representó, en especial *El Príncipe constante*, nos hablan del tremendo impacto que causó en su percepción y de cómo muchos optaron por seguir el camino de la auto-revelación en su trabajo como actores; así como también hubo muchos que con la auto-revelación como pretexto realizaban representaciones llenas de caos, clichés basados en imágenes de tribus, de salvajismo, de primitivismo, o bajo la búsqueda de la autenticidad trabajan sólo espontáneamente cayendo en un “caos biológico”; sin embargo, las representaciones de Grotowski abrieron la puerta a la experimentación teatral.

---

<sup>1</sup> Duvignaud, J. *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, p. 13.

Y ¿a dónde lleva la revelación? Grotowski responde: a la transgresión, de la noción tradicional de teatro, de uno mismo, de las certezas sociales o máscaras, y finalmente, a la unión de nosotros mismos y el encuentro con el otro, trasciende nuestra soledad. Transgrede la noción tradicional de teatro porque hace un llamado al *teatro pobre*, transgrede a uno mismo porque nos obliga a ver lo oculto dentro de nosotros, transgrede las certezas o máscaras sociales porque las elimina y llama a tomar conciencia de lo que se esconde detrás de ellas, transgrede las formas tradicionales de contacto con el otro porque nos llama a ser auténticos y en nuestro mutuo revelarnos nos encontramos con los otros y en los otros, nos integramos, trascendemos nuestra soledad, nos liberamos de nuestra propia máscara. Se trata de un doble encuentro en donde al hacer contacto conmigo mismo hago contacto con el otro que realiza el mismo proceso, son dos personas revelándose mutuamente y en su mutua desnudez se reflejan.

Para Duvignaud el teatro, el arte en general, representa un reto para la sociedad: *“El arte no es una respuesta a una pregunta, formula una pregunta para una respuesta que aún no existe. Y de la que no se está seguro que exista nunca, porque las direcciones que pueden tomar la vida colectiva y las civilizaciones permanecen afortunadamente imprevisibles.”*<sup>2</sup> Y para Grotowski es muy claro que: *“Esta es la verdadera pregunta: ¿Eres un hombre?”*<sup>3</sup> Detrás de esa pregunta se esconden muchas otras a las que Grotowski intenta responder a lo largo de todo su trabajo: ¿Tienes el valor para ver lo oculto dentro de ti? ¿Eres auténtico? ¿Has tomado conciencia de lo que hay en tu interior? ¿Has logrado integrar lo conocido con lo desconocido de ti? ¿Te has quitado la máscara? ¿Has escuchado el canto de tus ancestros en tu voz? ¿Has dejado salir los impulsos de tu “cerebro reptil”? ¿Has logrado encontrarte con tus raíces? ¿Has entrado en contacto directo con tu realidad? Todo eso es lo que hace para Grotowski un “Hombre”, que primero mira hacia adentro para poder ver hacia fuera.

Así que el anhelo que Grotowski presenta en el teatro es el de encontrarse frente a frente liberados de máscaras socialmente construidas que sólo limitan las relaciones interhumanas. Grotowski pregunta sobre nuestra cualidad de “Hombres” y, en esa cualidad, sobre nuestras posibilidades de contacto con la Otredad. *“Toda representación construida sobre un tema contemporáneo es un encuentro de los rasgos superficiales de nuestro tiempo y sus raíces profundas y sus motivos ocultos. La representación es nacional porque es una búsqueda sincera y absoluta de nuestro ego*

---

<sup>2</sup> *Ibíd.*, p. 511.

<sup>3</sup> Grotowski, J. “Tú eres hijo de alguien” en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 75.

*histórico; es realista porque es un exceso de verdad; es social porque es un desafío al ser social, al espectador.”<sup>4</sup>*

Cabe aclarar que el mismo Grotowski toma conciencia de lo fugaz del momento del encuentro, ya que nos dice que el actor se quita la máscara no para eliminarla, sino para tomar conciencia de lo que esconde y para conocer su utilidad, ya que al final del espectáculo cuando el actor sale del teatro debe volver a colocársela y seguir con su vida cotidiana, sin embargo ese momento fugaz de revelación le permite ser uno, estar más completo, unir lo conocido con lo desconocido de sí y compartirlo con los espectadores.

## **2. ¿Qué aporta el teatro de Jerzy Grotowski al conocimiento del hombre y la sociedad?**

A través de un estudio social del teatro se puede invertir el camino y, haciendo un ejercicio reflexivo, descubrir algunos elementos que el teatro puede aportar al análisis sociológico, ya que la ciencia peca de general y el arte se caracteriza por su singularidad, es lo que nos dice Nathalie Heinich en su libro *Lo que el arte aporta a la sociología*, nos muestra cómo las diferentes formas de acercamiento entre la sociología y el arte han caído en un determinismo social, donde el arte es reducido a lo general y explicado como consecuencia de macro procesos anónimos como la economía; a pesar de que lo que caracteriza al arte es lo opuesto, su singularidad; también nos muestra cómo es que ambos campos del conocimiento entablan una batalla por privilegiar cualquiera de los dos extremos, cayendo ambos en un reduccionismo, en lugar de equilibrar ambas posturas. Sin embargo, es el arte, justo por ser singular, quien brinda un punto de vista privilegiado para reflexionar en torno de la sociología y ver los diferentes aportes que el arte hace a la sociología.

Dentro de los diferentes elementos sobre los que el arte llama la atención respecto de la sociología, según Heinich, están: el renunciar a privilegiar una categoría sobre otras, como lo general sobre lo

---

<sup>4</sup> Barba, E. y Grotowski, J. “El nuevo testamento del teatro” en Hacia un teatro pobre, p. 48.

singular; describir cómo los actores sociales del mundo del arte hacen e interpretan su hacer, antes de imponer la visión del propio investigador; formular la pluralidad de valores que coexisten en los actores o en la sociedad, que si bien pueden ser opuestos no por eso están en conflicto; y relativizar las fuerzas de esos valores en función de las posiciones y los espacios en los que se desenvuelven. Es decir, hace un llamado a reflexionar sobre nuestro propio campo de estudio antes de imponer nuestros parámetros sobre el objeto de estudio, de lo contrario la sociología se convierte en una ideología de la sociedad.

De la misma manera como Heinich nos muestra los vínculos entre sociología y arte y la forma de conciliarlos en beneficio de una mayor apertura de la sociología, a mí me parece que de la propuesta de Grotowski se puede desprender una enseñanza para la sociología, nos llama a olvidarnos de la pretendida objetividad y nos pide hacer conscientes nuestras propias categorías, parámetros, paradigmas, prejuicios y construcciones científicas antes de querer imponer una visión sobre el objeto de estudio que nos interesa.

Si el actor del *teatro pobre* debe hacer un auto-análisis que le permita tomar conciencia de lo que esconde detrás de la máscara, el sociólogo o la sociología deberían hacer un ejercicio similar, auto-reflexivo, que permita tomar conciencia de nuestras categorías de verdad, cuestionarlas, ponerlas en la balanza o simplemente ponerlas en evidencia cuando realizamos un estudio sociológico; de la misma manera como Grotowski nos dice que el actor no debe deshacerse de su máscara, sino integrarla como parte de su ser, tomar conciencia de ella; los sociólogos no tenemos porqué renunciar a nuestras categorías pero sí estar muy atentos a la hora de usarlas para ser pertinentes y no imponerlas o por lo menos ser conscientes de la imposición que realizamos de nuestros juicios sobre el objeto de estudio, es justamente el ejercicio que hace Heinich y el que hace Grotowski en su propio terreno.

Hacer conciencia de nuestras categorías y juicios al aplicarlos en nuestras investigaciones nos permite, por un lado, tener un acercamiento más sincero con nuestro objeto de estudio y, por el otro, nos permite aprender más sobre nuestro propio campo de conocimiento y hasta sobre nuestra propia cultura. Por lo que sería más sincero que la sociología tomara conciencia de las categorías que usa y de cómo las usa para tener un mejor conocimiento sobre sí misma y la forma en que realiza sus investigaciones.

También cabe mencionar que el teatro llama a la sociología a darse cuenta de la complejidad de su objeto de estudio, ya que las expresiones artísticas y culturales también forman parte de la sociedad, y pocas veces la sociología se ha acercado a ellas, e especial al teatro; además, dada la complejidad de las artes y de la sociedad, en general, debe haber una mayor apertura por parte de los sociólogos para allegarse del conocimiento de otras disciplinas para poder comprender mejor la complejidad de la sociedad en todas sus dimensiones.

## CONCLUSIONES

### **Jerzy Grotowski en nuestro tiempo**

Grotowski desarrolló todo su trabajo en el contexto del régimen socialista de la URSS (Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas), después de la segunda guerra mundial, cuando la modernidad se afirma, junto con un desarrollo tecnológico acelerado, al lado de la predominancia de la tecnología sobre las artes y las humanidades, a pesar de ello hubo artistas que se atrevieron a lanzar un grito de protesta, para llamar la atención sobre el ser humano, para dejar de verlo como una máquina, para dejar de pensar en términos de funcionalidad. El teatro de Grotowski se inserta dentro del marco de la dictadura socialista, que como tal, dirige el quehacer de toda la sociedad, así mismo su programa de desarrollo determina la producción artística; que por un lado busca la industrialización acelerada y, por el otro, la difusión de su ideología a través de la cultura y las artes. Sin embargo, Grotowski escapa de todo determinismo político o ideológico y en lugar de reproducir las ideas del régimen socialista su búsqueda se encamina a transformar las relaciones entre los seres humanos a partir del reconocimiento de uno mismo reflejado en el otro, es decir, llama a reconocer al otro como parte indispensable de nuestro desarrollo individual y social en donde somos iguales en la diferencia, lo cual no implica ser inferiores o superiores, sino sólo tener la posibilidad de compartir nuestras diferencias transformando nuestra relación con los otros.

Grotowski pregunta “¿Eres tú un Hombre?”. La pregunta abre a una reflexión profunda, permite encontrar el camino hacia nuestra propia interioridad, nuestro propio ser, en un mundo mediatizado. Grotowski nos sitúa en el camino hacia nuestro ser interior y la recuperación de la herencia cultural que nos ha sido transmitida desde el principio de los tiempos, a través de la reconstrucción del mito y los símbolos como parte del proceso creativo de las artes, otorga al mito un lugar en la creación de obras de teatro, pero sobre todo pretende hacer que los hombres recuperen el sentido de su existencia a través del encuentro consigo mismos y del encuentro con los otros.

Lo que para Grotowski era un encuentro para otros, como Carl Jung, puede ser denominado *proceso de individuación*. Carl Jung junto con M.-L. von Franz nos explican que la psique humana está dividida entre consciente e inconsciente, el hombre primitivo estaba más gobernado por el inconsciente que el hombre racionalista, es decir, por sus instintos. Sin embargo, Jung considera que el predominio parcial del inconsciente o bien de la conciencia es perjudicial para el desarrollo de la personalidad armónica del ser humano. Con todo, a pesar del predominio de la racionalidad instrumental del hombre, el inconsciente le manda mensajes a través de los sueños expresados en lenguaje simbólico, algunos de los símbolos de nuestros sueños derivan de lo que Jung llama *inconsciente colectivo* que es la parte de la psique que transmite la herencia psicológica de la humanidad, símbolos antiguos y desconocidos para el hombre contemporáneo racional. Los mensajes de los sueños son desconocidos o poco conocidos por la conciencia, en algunas ocasiones éstos son difíciles de integrar a la vida cotidiana. Estos mensajes del inconsciente que se presentan en los sueños buscan conectar la conciencia con el inconsciente, cuando no lo logran se produce un desequilibrio psíquico-social, nos dice Jung.

La integración conciencia-inconsciente forma parte de un proceso de maduración de la personalidad o del *sí-mismo* (la totalidad de la psique). Por lo tanto, el desarrollo de la personalidad depende de qué tan dispuesta esté la conciencia a escuchar las señales del inconsciente. *“La realización de la unidad del hombre individual es la meta del proceso de individuación.”*<sup>1</sup> Jung llama a este proceso “cumplir con el propio destino” y considera que es la hazaña más grande que pueda realizar el ser humano, una hazaña que conecta al hombre nuevamente con el cosmos, que le da sentido a su existencia, y a su estar en el mundo, le da un sentido trascendente a su ser.

*“Al crecer el conocimiento científico, nuestro mundo se ha ido deshumanizando. El hombre se siente aislado en el cosmos, porque ya no se siente inmerso en la naturaleza y ha perdido su emotiva “identidad inconsciente” con los fenómenos naturales.”*<sup>2</sup> Es decir, el ser humano se ha aislado del mundo natural al grado de olvidar que también es naturaleza; es un ser escindido, dominado por la razón instrumental (Adorno y Horkheimer), aislado en su propio mundo, aislado de sí-mismo; Grotowski diría “atomizado”. Hay en las sociedades contemporáneas una predominancia de lo racional, que impide el desarrollo del ser humano, que lo limita y lo reduce. Sin embargo, hay

---

<sup>1</sup> von Franz, M.-L. “El proceso de individuación” en *El hombre y sus símbolos*, p. 163.

<sup>2</sup> Jung, C. *El hombre y sus símbolos*, p. 92.

quienes no caen en la trampa y hacen serios cuestionamientos al tiempo en el que nos ha tocado vivir, llamando la atención sobre otras posibilidades de desarrollo de la humanidad.

Para Grotowski “el teatro es un vehículo” de realización humana, de lo que se trata es de que el hombre esté más integrado consigo mismo, que acepte las partes ocultas y oscuras de su ser, y las integre a su personalidad, para poder “ir más allá de sí mismo”, mostrando a los otros lo que hay dentro de su ser, la maduración del *sí-mismo*. El teatro es una técnica para que el hombre logre entrar en contacto con sus ancestros, su inconsciente; de lo que se trata es de lograr el equilibrio en la realización de la *Acción* por parte del *Performer*, estar en contacto con el pasado y consigo mismo, con los otros, sus compañeros de *Acción* y con el cosmos, que le permita reintegrarse a la naturaleza como parte del universo, se trata de descubrir un sentido trascendental en la vida del hombre y transformar su estado existencial. Cuestiones que ponen en tela de juicio la vida, el individualismo promovido por la organización social y política vigentes, al margen de la realización de los anhelos más entrañables del hombre, la comunidad y la armonía. *“Si el hombre ya no encuentra ningún sentido a la vida, no hay diferencia en que la pase bajo un régimen comunista o uno capitalista. Sólo si puede usar su libertad para crear algo que tenga significado, es importante que sea libre. Por eso encontrar el significado íntimo de la vida es lo más importante para el individuo y por eso se debe dar prioridad al proceso de individuación.”*<sup>3</sup>

El grito que lanza Grotowski a la modernidad hace un llamado a re-encontrar nuestra cualidad de “Hombres”, por encima de cualquier organización política y social, llama la atención sobre el individuo por encima de las “masas” nos hace recordar que las sociedades están formadas, en primera instancia, de personas, de individuos y que todas las transformaciones sociales también atraviesan por lo individual.

Para Peter Brook es muy claro que después de la segunda guerra mundial los hombres estaban ansiosos, sedientos de otra realidad, algo que los alejara de su vida cotidiana, tan dura en aquellos tiempos, y que les permitiera reencontrar el sentido de la vida a través del rito y del ceremonial, las

---

<sup>3</sup> von Franz, M.-L. “El proceso de individuación” en El hombre y sus símbolos, p. 221.

personas estaban tan agotadas de la realidad tan cruel en la que vivían que necesitaban encontrar otros caminos, “[...] *el teatro correspondía al hambre. Pero ¿qué era esta hambre? ¿Era hambre de lo invisible, hambre de una realidad más profunda que la forma más plena de la vida cotidiana, o era hambre de las cosas que faltaban a la vida, hambre, en fin, de un amortiguador de la realidad?*”<sup>4</sup> Y es justamente el teatro de Grotowski el que satisface dicha hambre, hace que lo invisible sea visible y da a las personas otro sentido más allá de la crueldad que la segunda guerra mundial representó. “*En cualquier caso, comprender la visibilidad de lo invisible es tarea de una vida. El arte sagrado es una ayuda a esto, y así llegamos a una definición del teatro sagrado. Un teatro sagrado no sólo muestra lo invisible, sino que también ofrece las condiciones que hacen posible su percepción.*”<sup>5</sup>

De golpe, la realidad cotidiana nos recuerda que más allá de los deseos proyectados sobre el escenario, la vida cotidiana exige acción para poder derribar los obstáculos y llegar a la realización de nuestros sueños. De pronto salimos del teatro y recordamos que nuestra vida es diferente, Grotowski lo pone en escena: “*Hemos de aceptar que nunca podemos ver todo lo invisible. Así, tras hacer un esfuerzo en esa dirección, tenemos que afrontar la derrota, caer e iniciar de nuevo la marcha.*”<sup>6</sup>

Es la constante en el *proceso de individuación*, para Jung lograr la realización del *sí-mismo* es la tarea más difícil del ser humano, y es justamente Grotowski quien nos pregunta *¿eres tú un Hombre?* Pregunta si estamos escuchando y realizando lo que nuestro inconsciente demanda, tomar conciencia de él. Y en la medida que lo intentemos podremos entrar en contacto con la otredad. Ya que el arte, como resguardo de lo sagrado, pone en tensión nuestro existir en el mundo, nuestro propio ser; el mito, el rito y el símbolo, almacenados en nuestro *inconsciente colectivo*, y de los que se nutre el arte, se hacen presentes a través de él; en el escenario de la modernidad estamos llamados a realizar la más grande de las travesías de nuestra vida: “*Bien lo dijo Jung, seguimos siendo hombres necesitados de mitos y leyendas que traduzcan visiblemente los anhelos más profundos de nuestra pulsión subterránea.*”<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Brook, P. *El teatro sagrado* en *El espacio vacío*, p. 54.

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 71.

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 79.

<sup>7</sup> Cardona, P. *La percepción de espectador*, p. 43.

Salir victoriosos de “la prueba del laberinto”, encontrar el centro del ser, nuestro centro, la realización del *sí-mismo*, una alta conexión, un *acto total*, es el camino en el que nos coloca el arte, un camino que nos permita dar sentido a nuestras vidas y que he querido ilustrar aquí, a propósito de lo que podríamos llamar junto con Peter Brook el *Teatro sagrado* de Jerzy Grotowski.

En medio de un mundo transfigurado por los efectos deshumanizadores de la razón técnico científica, el arte es el polo compensatorio de la alienación de la razón, del equilibrio vital tanto de los individuos como de las sociedades, los trabajos de dirección teatral de Grotowski responden a esa necesidad de compensación de la unilateralidad de la “conciencia clara”, moderna, encaminándose hacia la muerte.

Al aproximarnos a otras disciplinas, en especial las artes, podemos, como estudiosos de la sociedad, tener otros puntos de vista y otras perspectivas que escapan a las formas de estudio tradicionales de la sociedad, y que enriquecen nuestro conocimiento de la misma, ya que tenemos que aceptar que la sociedad no es sólo política y economía, está formada, sobre todo, de seres humanos, los cuales somos más complejos y diversos; no somos sólo razón, como la modernidad nos ha hecho creer, y es justamente en la exploración de otras disciplinas donde podemos encontrar ejemplos de pensadores que llaman a concebir al hombre integrando todos sus elementos constitutivos, nos llaman a repensar nuestra idea de hombre y por lo tanto nuestra idea de organización social.

Podríamos decir que Grotowski es uno de esos grandes personajes de la historia que abren nuevos caminos para que la sociedad siga su curso, Grotowski, lejos de ser un creador promedio, es un creador que re-crea o, por lo menos, cuestiona algunas de las ideas que dan sustento a lo que hoy llamamos sociedad moderna. El teatro de Jerzy Grotowski, si bien es un teatro centrado en un proceso de creación individual, hace propuestas que trascienden el ámbito teatral para mostrarse como posturas filosóficas que intentan transformar en mayor o menor medida a la sociedad, ya lo veíamos cuando, junto con Innes, caracterizamos el teatro de Grotowski como “teatro de vanguardia”. Grotowski apuesta por el camino de la creación individual pero su objetivo es mucho más ambicioso, se traduce en un cambio en las relaciones del hombre consigo mismo y del hombre con sus iguales, con los otros con los que comparte el mundo y el escenario; fundamentalmente, el objetivo de las investigaciones de Grotowski siempre estuvo centrado en la relación inter-humana; y

de qué trata la sociología, sino de cómo nos relacionamos con los otros seres humanos con los que nos toca compartir tiempo y espacio. El propio Grotowski nos explica:

*He aquí cual ha sido mi actitud: No es para hacer discursos que trabajo sino para ensanchar la isla de libertad que llevo; mi obligación no es hacer declaraciones políticas, sino hacer agujeros en el muro. Las cosas que me han sido prohibidas deben ser permitidas después de mí; las puertas que han sido cerradas con doble vuelta deben ser abiertas; tengo que resolver el problema de la libertad y de la tiranía a través de medidas prácticas; quiere decir que mi actividad debe dejar rastros, ejemplos de libertad. Y es del todo diferente que lamentarse sobre la libertad: “La libertad es cosa buena. Hay que luchar por la libertad” (y a menudo son los demás quienes deben luchar, etc.). Todo esto, es para tirar a la basura. Hay que consumir el hecho; no ceder jamás sino dar siempre un paso más, un paso más. Este es el problema de la actividad social a través de la cultura.<sup>8</sup>*

Es decir, más allá de que el trabajo de Grotowski se centra en el proceso de creación individual sobre el propio cuerpo del actor y sus posibilidades psíquicas dentro de una disciplina artística, él mismo nos aclara que todo ese trabajo que ha realizado se dirige a ensanchar las áreas de libertad del ser humano en relación con otros, no a través de discursos o de la pura teoría, sino con la creación de hechos concretos dirigidos a cimbrar las conciencias de los espectadores a través de la confrontación y del encuentro con ese otro que es diferente a mí pero que soy yo. Así mismo concibe la creación artística como un acto de transgresión social: “*El arte es profundamente rebelde. Los malos artistas hablan de la rebelión pero los verdaderos artistas hacen la rebelión.*”<sup>9</sup>, y más adelante añade: “*El arte como rebelión es crear el hecho consumado que empuje los límites impuestos por la sociedad o, en los sistemas tiránicos, impuestos por el poder.*”<sup>10</sup> Más allá de las consideraciones sobre el arte teatral de Grotowski que se pueden elaborar queda claro que estamos hablando de una postura artística que tiene pretensiones a nivel social.

El teatro en general, como instrumento de auto-representación de la sociedad, nos llama a confrontarnos, como espectadores y sociedad, con nuestros anhelos, nuestros sueños, nuestras

---

<sup>8</sup> Grotowski, J. “Tu eres hijo de alguien” en *Máscara*, Núm. 11-12, p. 69.

<sup>9</sup> *Ibíd.*, p. 70.

<sup>10</sup> *Ibíd.*

certidumbres, nuestras esperanzas, nuestros miedos, . . . en fin, con todo aquello que nos constituye como sociedad, es un espacio en el que podemos reconocernos y reafirmarnos; pero, sobre todo, podemos moldearnos, cambiar a nuestro antojo, transgredir nuestras certezas, enfrentar nuestros miedos, transformarnos y ver frente a nuestros ojos las posibilidades de la libertad; aunque al final de la representación el abrumador sonido de los aplausos nos recuerde que las acciones de los personajes no son las nuestras. Así pues, el teatro es una ventana a través de la cual disciplinas como la sociología pueden tener una imagen de la sociedad que crea y se re-crea en el escenario.

Así, pues, llega a su final este breve y sencillo recuento sobre el trabajo teatral de uno de los directores más importantes del siglo XX, Jerzy Grotowski, quien nos ha servido para ejemplificar y comprobar que, en primera instancia, el teatro es más que un mero reflejo de la sociedad, el teatro es un instrumento de auto-representación de la sociedad, a través del cual proyecta y realiza sus anhelos como un mecanismo de recreación, de afirmación o transformación de su configuración; por lo tanto, el trabajo de Jerzy Grotowski es el cuestionamiento de su tiempo histórico y también nos cuestiona haciéndonos la pregunta sobre nuestro desarrollo como “Hombres”, como seres humanos, en integración armónica con la otredad, con otros seres humanos y con el universo; porque tal pareciera que hoy en día los elementos emocionales, espirituales y trascendentales del ser humano se encuentran arrumbados en el cuarto de los trebejos, la modernidad da más énfasis a la racionalidad instrumental generando un hombre escindido, fragmentado, mutilado, pre-diseñado por los *mass media* y el consumo publicitario; mientras que Grotowski se suma a las voces que llaman a restablecer la unidad fundamental del ser humano devolviéndole su capacidad mítico-poética.

Sólo me gustaría agregar que durante el proceso de realización de esta primera investigación formal me he dado cuenta, sobre todo, de la complejidad que implica la investigación y del inconmensurable campo de estudio al que he decidido unirme, la Sociología, así que esta investigación no es más que un primer acercamiento a un tema, el teatro, del cual pretendo seguir investigando, aunque desde ahora me queda claro que es un trabajo que nunca concluirá. Sin embargo, a pesar de las limitaciones que una primera investigación formal implica, considero que este trabajo me ha permitido descubrir una ventana a través de la cual puedo explicar, en primer lugar a mí, un poquito más aquello que llamamos teatro y sociedad; así mismo, me ha permitido acercarme al fenómeno del teatro para entenderlo a través de la Sociología, una temática difícilmente abordada en nuestra facultad, pero que de alguna manera, en mayor o menor medida,

esta investigación contribuye a ampliar el horizonte de problemáticas a estudiar por la Sociología, sin olvidar las temáticas tradicionales como la política y la economía que también configuran nuestra realidad social. Finalmente, realicé esta investigación con el único objetivo de dar el primer paso dentro de mi vida como profesionalista, primera investigación que espero me augure un buen camino.

## APÉNDICE

### 1. Biografía de Jerzy Grotowski

La siguiente biografía de Grotowski fue tomada textualmente del libro *Grotowski. Ensayo* de Raymonde Temkine, a falta de más fuentes de información sobre su vida.

*Jerzy Grotowski nació el 11 de agosto de 1933, en Rzeszow, una ciudad de 100,000 habitantes situada en el sudeste de Polonia, hoy no muy lejos de la frontera soviética. Su origen étnico está muy mezclado: del lado paterno, lituanos, alemanes; del lado materno, ucranianos, austríacos. Y por supuesto sobre todo polacos. Pero tengamos en cuenta una abuela materna francesa, Josse descendiente de un relojero de la Corte de Francia que emigrara antes de la muerte de Luis XVI. Estos Josse se radican en Alemania, después en Austria y finalmente en Polonia donde se vuelven fanáticos de su “polonidad”. Uno de ellos, primo de su madre, encontró la muerte como capitán de ulanos, en 1933, durante un ataque de los tanques alemanes.*

*Rasgos comunes de sus dos corrientes: un sentimiento nacional muy vívido en familias de grandes tradiciones y resueltamente progresistas, habituadas a tomar responsabilidades y que lucharon por Polonia, su independencia y sus libertades; una constante universitaria, una gran cultura, donde aparece el culto a la ciencia, [a] la literatura y [a] la música; por el contrario, poca fe religiosa, con excepción de un primo lejano que se hace sacerdote ortodoxo.*

*El padre de Jerzy y de su hermano Kasimir tres años mayor es Marian Grotowski, originario de las afueras de Cracovia. La de Kordian<sup>1</sup> es una familia donde se perpetúa la tradición del holocausto. Cuenta con profesores de universidad de disciplinas científicas; y Kasimir es ingeniero electrónico, docente de la Universidad de Cracovia. Marian es artista: pintor y escultor. Se casó con una institutriz originaria de Lwow, Emilia Kozłowska, cuya familia también alimenta los cuadros de la universidad. Se mantiene un interés muy particular por el Oriente, y Jerzy Grotowski ve allí la raíz del interés que él mismo confiesa. Volveremos sobre esto.*

*Su abuelo materno pasó por el seminario. Poco antes de su ordenación hace un viaje a Roma. Ve allí al Papa. Renuncia a las órdenes y se casa. Tuvo la revelación de que la religión no es la iglesia. Tal vez Jerzy le deba también a ese abuelo: lo sagrado no es la religión; pero es de su familia materna, sobre todo, de la que ha recibido la mayor influencia por el hecho de vivir en ese medio durante sus primeros años.*

*Antes de la guerra vivía en Przeysl. Sin embargo su familia se replegó a un pueblo de la región donde los alemanes provocaron una enorme masacre. Después de la guerra, Jerzy vuelve a Rzeszow, su pueblo natal. Allí frecuenta un liceo, después otro, el primero no le parece demasiado avanzado de ideas. Se convierte en miembro de la Asociación de la Juventud Polaca, comunista con pasión. Se niega a seguir cursos de religión.*

---

<sup>1</sup> Por lo raro de la redacción suponemos que se puede referir a la puesta en escena dirigida por Grotowski: *Kordian* de Slowacki, o la familia de Grotowski, ya que en la línea anterior habla de su padre y en la siguiente de su hermano, por lo que el nombre de Kordian estaría sustituyendo al de Grotowski.

*Tiene dieciséis años. Un acontecimiento fundamental se produce en su existencia: cae gravemente enfermo, prácticamente desahuciado por los médicos. Uno de ellos se sorprenderá al verlo unos años más tarde. Durante un año entero vive en la sala común del hospital. La gente se muere a su alrededor. Prueba en su carne y en su espíritu lo que es la agonía. Saldrá transformado de una prueba semejante. Antes era un muchacho activo, apasionado por la natación; ahora empieza a estudiar, a meditar, encara innumerables lecturas. Decide dedicarse al arte pero, al mismo tiempo, siente que debe buscar entre la belleza y la verdad; la verdad es lo que más le preocupa. Se mete en sí mismo. Y contra los médicos que no ven la posibilidad de que sobreviva sino a costa de infinitos cuidados, decide llevar una vida normal, interesándose poco en las consecuencias. Opción que renueva cuando su salud flaquea. No aceptará regresar al hospital, ni restringir su actividad diaria.*

*En Cracovia, donde está radicada su familia, termina sus estudios secundarios y poco después decide entrar en la Escuela Superior de Arte Dramático. Se encuentra con la oposición de sus allegados, con excepción de su madre y de su hermano. Nada lo detiene. En 1951 tiene dieciocho años. Lo que realmente quiere ser es director, pero vuelve a sentir la necesidad de pasar por la experiencia de comediante. En efecto, obtendrá la dirección del Teatro 13 Rzedów de Opole, en 1959. Pero, oveja negra como es, no puede permanecer encadenado durante ese lapso.*

*De sus años de escuela data su interés por Stanislavski. Vilar dice de ese gran reformador del teatro que “su gloria es pura, artesanal, forjadora”. Lo mismo que Grotowski, pero bajo una vulgarización deformante. El aprendiz de comediante toma de él la conciencia del oficio; le seduce el giro científico de sus teorías y, poco a poco se transforma en su fanático adepto. Cuando cae el fanatismo, algo queda en él de esa reverencia juvenil. Le conoce el mérito de haberle planteado verdaderas interrogantes. Las respuestas, por otra parte, representan el trabajo de cada uno. Grotowski no adoptó las de su maestro. Y más allá de las diferencias artísticas, Stanislavski permanece para él como un modelo.*

*En 1955 pasa un año de sus estudios en Moscú, en la Academia Superior de Dirección Teatral. Es alumno de Zawadsky. Y guardará el mejor recuerdo de ese hombre que, viendo en él un caso excepcional, lo deja en libertad de hacer o de no hacer en relación con la rutina de todo aprendizaje. Después de diez años Zawadsky no olvidó a su alumno: en 1965 se reencuentran en el Theatre Sarah-Bernhardt donde, durante la temporada del Teatro de las Naciones, el Theatre Mossoviet de Moscú ofrece Gogol bajo la tutela de Zawadsky. El hombre ya viejo mira a Grotowski que levanta sus anteojos, lo reconoce de inmediato y le abre los brazos. En Moscú, Grotowski se interesa en Meyerhold gracias al acceso a una documentación muy completa sobre la puesta en escena de Revisor. A través de él comprende que un espectáculo no significa la representación de la obra sino una respuesta a la obra; más que una sumisión una reacción.*

*Su salud se reciente y en 1956 obtiene una beca para el Asia Central cuyo clima se supone que le resultará benéfico. De esta forma descubre un país al que ya amaba en su imaginación y vuelve a probar con el sánscrito y la filosofía oriental. Profundamente interesado no deja de descubrir que ese sistema de pensamiento resulta extraño a los europeos, y que por eso les conviene buscar otras bases. Escapa a la poderosa atracción; el buen sentido lo lleva hacia nuestras tradiciones de hombres de este lado de los montes Urales. Pero Oriente no dejó, al mismo tiempo, de fascinarlo.*

*Movido por un interés en este caso profesional, en 1962 viaja a China bajo los auspicios del Ministerio de Cultura. Allí toma contacto con lo que queda de un arte milenario condenado y desmantelado. Su impresión es que cada foco de creación se cierra celosamente sobre un saber [el que se le quiere por sí solo], atmósfera confinada donde los signos y las figuras permanecen admirables pero se vacían de sustancia. La maestría es extrema, la conciencia artística muy elevada. Pero el actor de tipo europeo no debe tomar de la ópera china más que las técnicas. Fuera del terreno de origen sólo pueden enriquecer [las técnicas] si son integradas dentro de un método coherente capaz de infundirles un sentido nuevo.*

*En 1956 cuando regresó a Polonia desde Moscú, terminó sus estudios no sólo como alumno sino también*

*como asistente. Realizó incluso en Theatre Stary de Cracovia puestas en escena donde procuró integrar condiscípulos y profesores que simpatizaran entre sí. Uno de sus sueños predilectos es que no se pierda la cordialidad.*

*Distintas becas le permiten viajar durante sus vacaciones. De esta forma descubre Egipto y el Medio Oriente, y enseña París con un pasaje para Avignon donde ve – en 1957 – Muerte en la Catedral y Enrique IV. Volverá a ver a Vilar en Polonia: Don Juan, El Avaro, Ruy Blas. El recuerdo también marca: Madre Coraje por el Berliner Ensemble. Grotowski es un ejemplo cabal de aquellos que saben retener la mayor cantidad de elementos de todo lo que han visto; a la edad de 26 años, en el 13 Rzedow le es dado hacerse cargo de sus responsabilidades.<sup>2</sup>*

---

<sup>2</sup> Temkine, R. Grotowski. Ensayo, pp. 48-52.

## 2. Cronología

- 1933, agosto 11 Nace Jerzy Grotowski en Rzeszow al sudeste de Polonia.
- 1952 Entra a la Escuela Superior de Arte de Cracovia y realiza estudios de actuación y dirección.
- 1955 Pasa un año de estudios en Moscú en la Academia Superior de Dirección Teatral.
- 1956 Obtiene una beca para estudiar en Asia Central.
- 1957 Presenta la puesta en escena *Las sillas* de Ionesco.
- 1958 Presenta la puesta en escena *Tío Vania* de Chejov.
- 1959, agosto 31 Es nombrado director del teatro 13 Rzedów (13 Filas) en Opole en Polonia.
- 1959 Presenta la puesta en escena *Orfeo* según Cocteau.
- 1960 Se gradúa en la Escuela Superior de Arte de Cracovia.  
Presenta la puesta en escena *Fausto* de Goethe.  
Presenta la puesta en escena *Caín* según Byron.  
Presenta la puesta en escena *Misterio bufo* según Maiakovski.  
Presenta la puesta en escena *Sakuntala* según Kalidasa.
- 1961 Presenta la puesta en escena *El idiota* según Dostoievski.  
Presenta la puesta en escena *Los antepasados* según Mickiewicz.
- 1962 Viaja a China bajo los auspicios del Ministerio de Cultura.  
Presenta la puesta en escena *Kordian* según Slowacki.
- 1962-1967 Presenta la puesta en escena *Akropolis* según Wyspianski.
- 1963 Presenta la puesta en escena *La trágica historia del doctor Fausto* según Marlowe.

- 1964 Presenta la puesta en escena *Estudio sobre Hamlet* según Shakespiere y Wyspianski.  
Se publica por primera vez el artículo “Hacia un teatro pobre”.
- 1965-1984 Se traslada a Wroclaw en Polonia y funda el *Instituto de investigaciones sobre los métodos del actor – Teatro laboratorio*, formulando “El nuevo testamento del teatro” artículo publicado el mismo año.
- 1965 Presenta la puesta en escena *El Príncipe constante* según Calderón y Slowacki.
- 1966 Asiste al *Festival de las naciones* en París presentando *El Príncipe constante*.
- 1968 Presenta en México *El Príncipe constante*.
- 1968-1980 Presenta la puesta en escena de creación colectiva *Apocalypsis cum figuris*.
- 1970, enero Abrevia el nombre del laboratorio a *Instituto del actor – Teatro Laboratorio*.
- 1970, antes del otoño Viaja a la India.  
Al regreso de su viaje anuncia que su trabajo como director de teatro ha terminado y que no realizará más espectáculos, por lo que da fin al periodo de trabajo que él mismo llama *El arte como representación* e inicia su periodo *Parateatral* o *Teatro participativo*.
- 1973 Grotowski presenta la ponencia titulada “El actor al dar su cuerpo y su alma, es el ciudadano del mundo” durante un coloquio sobre las nuevas tendencias del teatro contemporáneo, realizado en Royaumont, Francia.
- 1974-1979 Presenta *La velada, Acting search, Proyecto montaña, La vigilia y Meditación en voz alta* (actividades parateatrales).
- 1975 El nombre del instituto se reduce a *Teatro Laboratorio*.  
Funda la *Universidad de la Búsqueda* en Pittsburg.
- 1978 Presenta *El árbol de la gente* (actividades parateatrales).  
El vice-director del *Teatro Laboratorio* Zbigniew Cynkutis declaró en un artículo que las actividades *parateatrales* habían terminado, sin embargo, siguieron formando parte de las actividades del *Teatro Laboratorio* hasta su disolución.

- Grotowski deja el *Teatro Laboratorio* de Wroclaw en Polonia para realizar viajes a Haití, la India, África Occidental y México, desarrollando su trabajo de Teatro de las fuentes.
- 1980 Se realizan sesiones abiertas del *Teatro de las fuentes* y hace un viaje de trabajo a México.  
Viaja sólo por Polonia, durante los meses de crisis en que se temía la invasión rusa.
- 1981 Se presenta la puesta en escena *Thanatos Polski* (Tanatos polaco) dirigida por Ryszard Cieslak.
- 1981, diciembre 12 Declaran la Ley marcial en Polonia.
- 1982, agosto 11 Se realiza el último trabajo del *Teatro de las fuentes* en Ostrowina, Polonia.
- 1982, agosto 12 El grupo del Teatro Laboratorio se disuelve por seguridad y Grotowski se va al exilio.
- 1982, otoño El primer lugar al que va es Dinamarca, después viaja a Italia y Haití, para finalmente residir en Estados Unidos como refugiado.
- 1983-1984 Es maestro en la Universidad de California de Irvine (*School of fine arts U. C. Irvine*).  
Emprende el programa de *Objective drama* (*Drama Objetivo*).
- 1984, enero 28 Se publicó en el periódico de Wroclaw por iniciativa del *Teatro Laboratorio* un artículo titulado “Duró 25 años” donde se da a conocer el cierre definitivo del *Teatro Laboratorio* para el 31 de agosto de 1984, después de 25 años exactos de su fundación.
- 1985 Visitó México para trabajar con diez personas en las faldas del volcán Iztaccíhuatl, así mismo ofrece una conferencia en el Centro Universitario de Teatro (CUT).
- 1985, junio 12 Inicia su trabajo de las *Artes rituales* o *El Arte como vehículo* en el *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski* (*Workcenter of Jerzy Grotowski* o *Centro de trabajo de Jerzy Grotowski*) en Pontedera, Italia, creado por iniciativa del *Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale*, con un seminario práctico que termina dos meses después.
- 1985, julio 15 Se realiza oficialmente la inauguración del *Workcenter* donde Grotowski pronuncia

una conferencia titulada “Tú eres hijo de alguien”.

- 1987, febrero 13-14      Se llevó a cabo en Pontedera, Italia, un seminario teórico cerrado con invitados de diferentes países, en donde Grotowski informo a los participantes sobre su trabajo.
- 1987, marzo 14      Se organizó un encuentro en el palacio Medici Riccardi en Via Cavour 1, en Florencia, un encuentro en donde Grotowski acompañado de Brook hablo públicamente por primera vez de su trabajo en el *Workcenter*.
- 1987, mayo      Realiza sesiones de trabajo en la Universidad de Irvine en California.
- 1987, julio      El *Centre d' Aide Technique et de Formation Tatrales* en Bruselas organizó un encuentro de trabajo de un mes con el *Workcenter* y los grupos teatrales jóvenes de toda Europa del norte, que se desarrollo en Francia junto a la frontera con Bélgica.
- 1988, mayo      Realiza una sesión de trabajo en la Universidad de Irvine en California.
- 1999, enero 14      Jerzy Grotowski muere en Italia a la edad de 65 años, de causas desconocidas.

## BIBLIOGRAFÍA

1. Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. Dialéctica del iluminismo, Sur, Buenos Aires, 1969.
2. Barba, Eugenio y Savarese, Nicola. El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral, Escenología, México, 1990.
3. Benjamin, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Itaca, México, 2003.
4. Bourdieu, Pierre. La distinción: criterios y bases sociales del gusto, Taurus, Madrid, 1998.
5. Bosch-Gimpera, Pedro. El teatro y las representaciones teatrales en Grecia y Roma, Secretaria de Educación Pública, México, 1960.
6. Brook, Peter. “El teatro sagrado” en El espacio vacío, Península, Barcelona, 1969, pp. 51-83.
7. Brook, Peter. “Grotowski. El arte como vehículo” (marzo 1987) en *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, Año 3, Núm. 11-12, Octubre 1992/Enero 1993, México, pp. 76-77.
8. Brook, Peter. “La calidad como guía de actividades” (octubre 1989) en *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, Año 3, Núm. 11-12, Octubre 1992/Enero 1993, México, pp. 122-127.
9. Brook, Peter. “Testimonios” (diciembre 1990) en *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, Año 4, Núm. 16, Enero 1994, México, pp. 4-6.
10. Campbell, Joseph. El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.
11. Cardona, Patricia. La percepción del espectador, CONACULTA-INBA, México, 1993.
12. Ceballos, Edgar. “Únicamente la calidad salva al teatro de grupo” en *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, Año 3, Núm. 11-12, Octubre 1992/Enero 1993, México, pp. 128-131.
13. Comte, Augusto. La filosofía positiva, Porrúa, México, 1998.
14. De Ita, Fernando. “Jerzy Grotowski” (febrero 1995) en El arte en persona. Testimonios de nuestro tiempo, Árbol, México, 1991, pp. 195-203.
15. De Marinis, Marco. “Teatro rico y Teatro pobre” en *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, Año 3, Núm. 11-12, Octubre 1992/Enero 1993, México, pp. 83-95.
16. Durkheim, Emile. Las reglas del método sociológico, Fondo de Cultura Económica, 1986.
17. Duvignaud, Jean. Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas, Fondo de Cultura Económica, 2ª. ed., México, 1980.
18. Eliade, Mircea. Lo sagrado y lo profano, Paidós, España, 1999.

19. Glantz, Margo. "Nueva escritura teatral" en *La cultura en México*, suplemento cultural de *Siempre*, Núm. 349, 23 octubre 1968, México, pp. III.
20. Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu, Argentina, 2001.
21. Grant, Michael. *Historia de las civilizaciones*, Alianza, México, 1989.
22. Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI, México, 1970.
23. Grotowski, Jerzy. *Teatro laboratorio*, Tusquets, Barcelona, 1970.
24. Grotowski, Jerzy. "La comunión en la fiesta santa" en *Diorama*, suplemento cultural de *Excelsior*, 3 marzo 1974, México, pp. 2-5.
25. Grotowski, Jerzy. "El actor, al dar su cuerpo y su alma, es el ciudadano del mundo" en *Diorama*, suplemento cultural de *Excelsior*, 22 septiembre 1974, México, pp. 4.
26. Grotowski, Jerzy. "Técnica de la voz" en *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, Año 2, Núm. 4-5, Abril 1991, México, pp. 182-201.
27. Grotowski, Jerzy. "De la compañía teatral al arte como vehículo" (octubre 1989 y mayo 1990) en *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, Año 3, Núm. 11-12, Octubre 1992/Enero 1993, México, pp. 4-17.
28. Grotowski, Jerzy. "El director como espectador de profesión" (1985) en *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, Año 3, Núm. 11-12, Octubre 1992/Enero 1993, México, pp. 47-55.
29. Grotowski, Jerzy. "El montaje en el trabajo del director" (febrero 1989) en *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, Año 3, Núm. 11-12, Octubre 1992/Enero 1993, México, pp. 56-61.
30. Grotowski, Jerzy. "El Performer" (1987) en *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, Año 3, Núm. 11-12, Octubre 1992/Enero 1993, México, pp. 78-81.
31. Grotowski, Jerzy. "Lo que fue" (verano 1970) en *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, Año 3, Núm. 11-12, Octubre 1992/Enero 1993, México, pp. 39-46.
32. Grotowski, Jerzy. "Los ejercicios" (1979) en *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, Año 3, Núm. 11-12, Octubre 1992/Enero 1993, México, pp. 27-38.
33. Grotowski, Jerzy. "Oriente/Occidente" (septiembre 1984) en *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, Año 3, Núm. 11-12, Octubre 1992/Enero 1993, México, pp. 62-68.
34. Grotowski, Jerzy. "Respuesta a Stanislavski" (febrero 1980) en *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, Año 3, Núm. 11-12, Octubre 1992/Enero 1993, México, pp. 18-26.
35. Grotowski, Jerzy. "Tu eres hijo de alguien" (julio 1985) en *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, Año 3, Núm. 11-12, Octubre 1992/Enero 1993, México, pp. 69-75.
36. Grotowski, Jerzy. "El Príncipe constante de Ryszard Cieslak" (diciembre 1990) en *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, Año 4, Núm. 16, Enero 1994, México, pp. 7-13.

37. Grotowski, Jerzy. "Texto póstumo sin título" (julio 1998) en *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, Año 11, Núm. 31-32, Enero 2000, México, pp. 111-112.
38. Heinich, Nathalie. Lo que el arte aporta a la sociología, CONACULTA-Sello Bermejo, México, 2001.
39. Innes, Christopher. El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
40. Jung, Carl G. El hombre y sus símbolos, Caralt, España, 2002.
41. Kott, Jan. El manjar de los dioses, Claves, México, 1977.
42. Kumiega, Jennifer. "El final del teatr laboratorium" en *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, Año 3, Núm. 11-12, Octubre 1992/Enero 1993, México, pp. 114-121.
43. Lavaniegos, Manuel. Configuraciones trágicas. Teatro y Filosofía, Instituto Michoacano de Ciencias de la Educación, México, 1995.
44. Lavaniegos, Manuel. "¿El Arte hoy? Un naufragio y el símbolo de lo arcaico" en Solares, Blanca y Flores Farfán, Leticia (Coordinadoras). Mitogramas, CRIM-UNAM-Los reyes, México, 2003, pp. 57-84.
45. Marx, Karl. Escritos sobre arte, Futura, Buenos Aires, 1976.
46. Mauss, Marcel. Sociología y Antropología, Tecnos, Madrid, 1971.
47. Montanelli, Indro. Historia de los griegos, Plaza y Janes, España, 1994.
48. Muñoz González Y. y Prieto Stambaugh A. El teatro como vehículo de comunicación, Trillas, México, 1992.
49. Nietzsche, Friedrich. El nacimiento de la tragedia, Edaf, España, 2002.
50. Núñez, Nicolás. "Grotowski" en, Teatro antropocósmico, Árbol, México, 1987.
51. Núñez, Nicolás. Teatro de alto riesgo, Consejo editorial del Taller de Investigación Teatral-UNAM, México, 2007.
52. Osinski, Zbigniew. "Grotowski traza los caminos. Del Drama objetivo (1983-1985) a las Artes rituales (desde 1985)" (1989) en *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, Año 3, Núm. 11-12, Octubre 1992/Enero 1993, México, pp. 96-112.
53. Reyes Palacios, Felipe. Artaud y Grotowski ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?, Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM – Gaceta, México, 1991.
54. Rodríguez Adrados, Francisco. Del teatro griego al teatro de hoy, Alianza, España, 1999.
55. Rodríguez Adrados, Francisco. Fiesta, comedia y tragedia, Alianza, España, 1983.
56. Solórzano, Carlos. "El arte de Grotowski" en *La cultura en México*, suplemento cultural de *Siempre*, Núm. 349, 23 octubre 1968, México, pp.V.

57. Solórzano, Carlos y Weisz, Gabriel. Métodos y técnicas de investigación teatral, Escenología, México, 1997.
58. Soriano, Jaime. “Una conclusión mexicana” en *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, Año 3, Núm. 11-12, Octubre 1992/Enero 1993, México, pp. 132-134.
59. Stanislavski, Konstantín. El trabajo del actor sobre sí mismo, Quetzal, Buenos Aires, 1986.
60. Stanislavski, Konstantín. Ética y disciplina. Método de acciones físicas: propedeútica del actor, Fideicomiso para la Cultura México/USA – Gaceta, México, 1994.
61. Taviani, Ferdinando. “Risard Cieslak, in memoriam (1927-1990)” (1990) en *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, Año 4, Núm. 16, Enero 1994, México, pp. 14-23.
62. Temkine, Raymonde. Grotowski. Ensayo, Monte Avila, Venezuela, 1974.
63. Torzecka, Marzena. “La última entrevista con Risard Cieslak” (1990) en *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, Año 4, Núm. 16, Enero 1994, México, pp. 25-27.
64. Vernant, Jean-Pierre y Vidal-Naquet, Pierre. Mito y tragedia en la Grecia antigua I, Paidós, España, 2002.
65. Vernant, Jean-Pierre y Vidal-Naquet, Pierre. Mito y tragedia en la Grecia antigua II, Taurus, España, 1989.
66. Weber, Max. “La objetividad del conocimiento en las ciencias y la política sociales” en Sobre la teoría de las ciencias sociales, España, Planeta Agostini, 1994.