



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

# *México en Grotowski*

*Ritualidad y Performance: un estudio de las resonancias de sus visitas a México*

**TESIS**

Que para obtener el título de:

**LICENCIADA EN LITERATURA  
DRAMÁTICA Y TEATRO**

Presenta:

**NATALIA SÁNCHEZ JUREK**

Directora de Tesis:

**Dra. Didanwy Davina Kent Trejo**



Facultad de  
Filosofía y  
Letras

Ciudad Universitaria, Cd. de México, 2020



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.



## **AGRADECIMIENTOS**

A mi asesora y amiga, la Dra. Didanwy Kent Trejo, quien me acompañó a lo largo de toda esta travesía, enseñándome a abrir mis horizontes, mis perspectivas y a cómo usar mis herramientas.

A mis padres, Anna Jurek-Nathan y Arturo Sánchez Guzzi, por siempre estar conmigo, apoyándome en cada buena decisión, y ayudándome a levantarme después de aquellas que no fueron las mejores, además de ser mis modelos a seguir y de siempre motivarme a dar lo mejor de mí.

A Nicolás Núñez, a Helena Guardia, a Jaime Soriano, a Julio Gómez Hernández, a Aline Menassé, a Xavier Carlos, a Antonio Peñúñuri, a Fernando de Ita y a Marina Fe, quienes me brindaron su confianza y me compartieron sus memorias para hacer posible este trabajo.

Al Mtro. Emilio Alberto Méndez Ríos, a la Mtra. Rosa María Gómez Martínez, al Lic. Rodolfo Obregón Rodríguez y a la Lic. María Elisa Mass Zúñiga, por leerme con paciencia y aportarme con sus conocimientos mejoras para la afortunada conclusión de esta investigación.

A todos los profesores que fueron mis guías durante la carrera y que siempre me enseñaron que cada día se puede aprender algo nuevo y que la mejor cualidad que puedo tener es la apertura y disposición a seguir creciendo.



# INDICE

INTRODUCCIÓN .....	7
I. EL MAGO.....	16
1.1 <u>Yo no puedo afirmar quién es Grotowski.</u> .....	17
1.1.1 Tú eres hijo de alguien... .....	18
1.1.2 Teatro de las 13 Filas .....	26
1.1.3 Teatro Laboratorio .....	33
1.1.4 Cambios. Breslavia.....	38
1.1.5 Boom Internacional.....	43
1.1.6 Parateatro o Teatro de la Participación.....	47
1.1.7 Teatro de las Fuentes .....	54
1.1.8 Drama Objetivo y ‘arte como vehículo’ .....	62
II. EL ERMITAÑO.....	70
2.1 <u>Siglo XX, ¿y México?</u> .....	70
2.2 <u>Grotowski en México</u> .....	86
2.2.1 Primera Visita: 1968 - <i>El Príncipe Constante</i> .....	88
2.2.2 Segunda Visita: 1976 – Facultad de Filosofía y Letras.....	97
2.2.3 Tercera Visita: 1980 – En busca de las Fuentes .....	100
a) <i>Conferencia CUT</i> .....	103
b) <i>Audiciones para el taller</i> .....	110
c) <i>Taller/Experiencia en la Sierra Huichola</i> .....	113
d) <i>Seminario del 'Teatro de las Fuentes' en Polonia</i> .....	125
e) <i>Repercusiones en el teatro en México</i> .....	131
2.2.4 Cuarta Visita: 1985 – Drama Objetivo en Amecameca.....	132
a) <i>Audiciones</i> .....	133
b) <i>“Entrenamiento en técnicas de la improvisación” en Amecameca</i> .....	136
c) <i>Conferencia en El Galeón</i> .....	144

<b>III. EL COLGADO</b> .....	<b>149</b>
<b>3.1 <u>Performance</u></b> .....	<b>149</b>
3.1.1 Antecedentes – El acto performativo.....	150
3.1.2 Performance.....	153
a) <i>Proceso del performance</i> .....	155
b) <i>Performances Interculturales</i> .....	158
3.1.3 El Juego y el <i>Performing</i> .....	159
<b>3.2 <u>Ritual</u></b> .....	<b>161</b>
3.2.1 Liminalidad en el Ritual .....	163
<b>3.3 <u>Grotowski en México a la luz de los estudios performativos</u></b> .....	<b>165</b>
3.3.1 'El Actor Santo' (1968).....	165
3.3.2 Teatro de las Fuentes (1980).....	169
3.3.3 Drama Objetivo (1985).....	176
<b>3.4 <u>Grotowski Post-México</u></b> .....	<b>178</b>
3.4.1 Teatro de las Fuentes.....	178
a) <i>Proto-performance</i> .....	179
b) <i>Performance</i> .....	179
c) <i>Aftermath</i> .....	181
d) <i>Meta-performance</i> .....	182
3.4.2 Drama Objetivo y ‘arte como vehículo’ .....	183
<b>3.5 <u>El Performer</u></b> .....	<b>185</b>
 <b>CONCLUSIONES</b> .....	 <b>188</b>
 <b>FUENTES DE CONSULTA</b> .....	 <b>203</b>
<u>Bibliografía</u> .....	203
<u>Artículos</u> .....	206
<u>Publicaciones electrónicas</u> .....	207
<u>Hemerografía</u> .....	208
<u>Mesografía</u> .....	209
<u>Media</u> .....	210
<u>Entrevistas</u> .....	211

## INTRODUCCIÓN

“Entonces, ¿cuál prefieres? ¿México o Polonia? ¿Cuál te gusta más?” Este tipo de preguntas eran a las que solía enfrentarme cada vez que alguien descubriría que cuento con doble nacionalidad y mis respuestas siempre eran las mismas: “¿Y por qué tengo que escoger uno? No podría elegir uno sobre el otro porque no los puedo comparar, son muy diferentes. Soy mexicana y soy polaca – o como me gusta definirlo – soy polmex.” Por alguna extraña razón, siempre trataba de evitar mencionar esta pequeña característica mía, ya que parecía que los demás se sentían menos que yo porque, no sólo era doble nacionalidad, pero además mi otra nacionalidad es europea.

A lo largo de mi vida, he detectado que en la cultura mexicana existe un cierto espíritu malinchista. Si un extranjero, en especial un europeo dice algo, automáticamente parece que se vuelve válido e irrefutable, pero si lo dice o hace un mexicano, es cuestionable. Esto puede tener que ver con el hecho de que realmente llevamos 200 años siendo un país independiente y de alguna u otra forma siempre existe la tentación de seguirse comparando. Yo misma creía que si estudiaba la carrera de teatro en Polonia, iba a estar mucho mejor preparada, que el ambiente era distinto. Después de mi primer año en la carrera de Literatura Dramática y Teatro, fui a presentar el examen de admisión en la Academia de Teatro en Varsovia, donde después de sentir cierta indiferencia hacia mi persona y no quedar seleccionada, comencé a ver que no era muy distinta la situación. En ese mismo viaje, aproveché para ir al teatro y vi una obra cuyo nombre no recuerdo, pero que me fascinó y en la que me sorprendía la cantidad de cuestiones técnicas que reconocía porque las había estado estudiando con mis profesores en México. Me sorprendí a mí misma entendiendo que la escuela no hace al actor, le da



ciertas herramientas, pero tan buen o mal actor puede ser alguien que estudió en el *Actor's Studio*, como quien estudió en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, o en la Academia de Teatro en Varsovia, o en donde fuese. Comencé entonces a revalorar el hecho de que estaba en la mejor universidad en Latinoamérica y que México también tiene un gran potencial que no quise ver por un tiempo. Comprendí que comparar a mis dos madres tierras es imposible puesto que los contextos de ambos países son distintos, por sus situaciones económicas, políticas, la gente, la geografía, los antecedentes históricos, entre otros. Entendí, tanto como mexicana, como como polaca, que debemos dejar de compararnos, y empezar a reconocer y valorar lo que tenemos, lo que es irrepetible en otros lugares.

Es así que, al llegar al Seminario de Investigación y Titulación, que era parte de mi último año de la carrera, me enfrenté al reto de definir un tema para investigar de acuerdo a mis intereses. Es bien sabido que México fue un destino atractivo para todo tipo de artistas, investigadores y turistas desde el siglo pasado y hasta la fecha, tanto por su cultura, como por su historia, su comida, su gente, etc. Esto me llevó a querer defender mi postura de que tanto México como Polonia son igual de valiosos, ni uno es mejor que el otro, ni tampoco peor, simplemente son diferentes. Para ello, decidí tomar a una de las personalidades del mundo del teatro del siglo XX bastante importante por las rupturas que causó y que visitó México: el director polaco Jerzy Grotowski. Este personaje se caracterizó por el misterio que representaba para varios, aunque se dice que la máscara que usaba en público no era la misma que la cara que mostraba en la intimidad con la gente cercana a él; lo cual es un poco irónico y contradictorio viniendo de la persona que hablaba del deshacerse de las máscaras que usamos por cuestiones sociales y que tenía una filosofía del hacer esencialmente transpersonal. En fin, lo que me llamó mucho la atención es que Grotowski es uno de los

investigadores teatrales que visita México, repetidas veces. Es en esos encuentros donde reside mi interés, puesto que más allá de estudiar la influencia que tuvo el director polaco en México y la enseñanza que dejó, me gustaría tomar en cuenta especialmente el intercambio que existió, es decir, visibilizar de igual manera qué le dió México a Jerzy y a su trabajo posterior.

Empezando este trabajo, descubrí que realmente no sabía mucho de Grotowski, más allá de que fue un director polaco de teatro, que había planteado el concepto de ‘Teatro pobre’ y que era importante en la vanguardia teatral del siglo XX. Es por ello que lo primero que tuve que hacer fue familiarizarme con lo que hizo a lo largo de su vida. El libro de *Grotowski: Przewodnik (Guía a Grotowski)*, de Dariusz Kosiński, fue un gran acompañante en esa travesía, ya que es una biografía muy bien hecha que recopila la vida de Grotowski de principio a fin. Gracias a él, me di cuenta de dos cosas importantes respecto a lo que a mí me interesaba desarrollar. La primera es que, de sus visitas a México, solo estaba mencionada vagamente (en un solo párrafo) la que hizo en 1980, las demás ni siquiera aparecían, lo cual fue un primer “foco rojo” que tendría que solucionar para efectuar mi investigación. La segunda cuestión fue que entendí que, para poder hablar de la influencia de las visitas del polaco a México, era necesario tener un panorama de su trabajo anterior, para así comprender la evolución de su búsqueda y lograr visualizar qué pieza jugó nuestro país en el rompecabezas de la vida de Jerzy. Eso precisamente es lo que atiendo entonces en el primer capítulo de esta investigación, titulado “El Mago”. En este capítulo recorreremos la vida de Grotowski, desde la cruda infancia que tuvo rodeado de guerras y un constante ambiente de tensiones sociopolíticas, hasta su fallecimiento en Italia. Entenderemos qué llevó a un chico con una salud precaria a estudiar teatro, y cómo enfocó sus innatas capacidades de liderazgo

y de revolucionario apasionado para desarrollar sus búsquedas, aunque eso fuera en contra de lo que los demás consideraban “normal”. Conoceremos las obras que realizó durante la etapa de trabajo que denominó su ‘Teatro de Espectáculos’ y cómo estas mismas fueron modificándose en respuesta a un acercamiento a su interés en lo intrínsecamente humano. A través de dos de sus trabajos con más repercusiones, *El Príncipe Constante* y *Apocalypsis Cum Figuris*, llegaremos a entender sus conceptos y propuestas del ‘teatro pobre’, ‘acto total’ y ‘actor santo’.<sup>1</sup> Veremos también cómo sus viajes y el conocer diferentes culturas asiáticas le ayudaron a encontrar un posible camino para ahondar en esta exploración y como eso lo llevó a dejar esa etapa de su trabajo para pasar a lo que se conoce como su etapa de trabajos ‘parateatrales’ o su ‘Teatro de la Participación’. Descubriremos cuál fue la razón que hizo necesaria la evolución de esta etapa de búsquedas parateatrales a sus posteriores etapas, el ‘Teatro de las Fuentes’, el ‘Drama Objetivo’ y finalmente el ‘arte como vehículo’. Todas estas ya se acercaban más a lo que Grotowski llamaba una ‘cultura activa’ y al deseo de re-encontrar lo humano. Entenderemos con ello también por qué estas están tan relacionadas, haciendo difícil su comprensión por separado y, por ende, su delimitación. Finalmente llegaremos al punto en el que el mismo Grotowski, como buen director, comenzó a delegar responsabilidades, sin dejar de trabajar hasta el último día de su vida, perdiendo la lucha ante sus varias enfermedades en la ciudad de Vallicelle, en Italia, en 1999.

---

<sup>1</sup> En la traducción al español de *Hacia un Teatro Pobre*, Margo Glantz lo traduce como ‘actor santificado’ y en algunos otros textos aparece como ‘actor sagrado’. La diferencia entre los conceptos ‘sagrado’, ‘santo’ y ‘santificado’ es muy ligera, pero para lo que nos atañe, me parece importante denotarla. Lo sagrado es alguien o algo consagrado a un culto y a lo que se le debe un respeto, devoción y/o admiración. Lo santo implica una virtud intrínseca de algo o alguien que lo separa de lo impuro. Finalmente, la santificación es el proceso de hacer a alguien santo/a. El uso de ‘actor santificado’ no es totalmente erróneo, pero implica al actor todavía en el proceso de alcanzar ese estado de santidad, mientras que Grotowski se refiere al actor que ya llegó a la cúspide de ese proceso y ha logrado el ‘acto total’. Es por ello que yo utilizaré el término ‘santo’ que es la traducción literal y más adecuada a la concepción de Grotowski cuando hablaba del ‘*aktor święty*’ en polaco. *Vid. Infra.*, 39-40.

Después de exponer este panorama general de la vida y obra del polaco, procederemos a internarnos un poco más en el objeto de estudio que más me interesa para esta investigación que es el contacto/intercambio México – Grotowski, o como tal, las visitas de Grotowski a México. Para poder estudiar ese intercambio y cómo afectó al trabajo del director polaco, era indispensable plantear qué fue lo que hizo en este país cuando vino. Al querer hacer un recorrido por dicho terreno, me encontré con la sorpresa de que la información sobre sus visitas era muy escasa. Ya mencioné anteriormente que en la *Guía a Grotowski*, solo existe un párrafo que menciona que Grotowski vino a México a trabajar, pero no dice con quién, por qué o qué trabajó específicamente. Digamos que están invisibilizados estos viajes, incluso por los contados autores mexicanos que han escrito acerca de Grotowski. Se habla siempre de qué nos dejó él a nosotros, pero dejando de lado el hecho de que también se nutrió de estar aquí, guiado por su interés. Es por ello que la tarea más difícil con la que me encontré en esta investigación fue justamente la de visibilizar estas visitas y las resonancias<sup>2</sup> que hubo del intercambio. Al indagar en periódicos, revistas y libros (en español, inglés y polaco), logré detectar que el polaco estuvo, al menos, cuatro veces en México – 1968, 1976, 1980 y 1985 – y que la poca información de archivo que había, estaba desperdigada. Me di a la tarea entonces de juntar esa información para armar un panorama de lo que trabajó Grotowski exclusivamente durante sus visitas a México. Más allá del archivo, fue necesario recurrir al repertorio,<sup>3</sup> es decir, a la gente que tuvo contacto, trabajó y experimentó con Jerzy alguna de

---

<sup>2</sup> En el marco de este trabajo, el concepto de “resonancias” se comprenderá como se utiliza de manera coloquial, es decir, como la trascendencia de hechos, la permanencia de ciertas ideas o incluso la importancia que algo o alguien adquiere a consecuencia de alguna acción. No será empleada como una categoría de análisis.

<sup>3</sup> ‘Archivo’ y ‘Repertorio’: Categorías que plantea Diana Taylor como modelos de producción y difusión de conocimiento. El archivo es la fuente que salvaguarda elementos materiales, a diferencia del repertorio, que se refiere a la memoria performativa, basada en la transmisión de prácticas corporales (no materiales). Tomar en cuenta el repertorio, especialmente en los estudios performativos, amplía nuestro horizonte abriendo la puerta a reconsiderar otras epistemologías basadas en prácticas corporalizadas.

las cuatro visitas. Tuve la fortuna de que las personas que logré contactar no sólo accedieron a compartirme sus memorias y ayudarme a armar esta especie de documentación, sino que, además, me contactaron con otros de los individuos que fueron parte del trabajo y que sin su ayuda no hubiese logrado encontrar. Es así que terminé juntando los testimonios de Nicolás Núñez Álvarez, Helena Guardia Sánchez de Tagle, Jaime Soriano Palma, Julio Gómez Hernández, Xavier Carlos, Aline Menassé Temple, Antonio Peñúñuri Armenta y Fernando de Ita. Gracias a su ayuda y a lo que logré investigar, planteo entonces en el segundo capítulo, bajo el título de “El Ermitaño”, un primer acercamiento a lo que sucedió en estas visitas. Antes de revisar las visitas específicamente, abordo de manera somera un panorama histórico, cultural, social y político de México en el siglo XX, esto para así situar el México al que llega Grotowski. Después de ese contexto, pasaré primero por su presentación con *El Príncipe Constante* en el marco de la Olimpiada Cultural en 1968 y por la conferencia que dio en la Facultad de Filosofía y Letras en 1976. Después haré un recorrido por la conferencia, las audiciones y el taller que realizó en 1980 para escoger a la gente que sería parte de su ‘grupo internacional’ para el ‘Seminario del Teatro de las Fuentes’ a realizar en Polonia. Por último, hablaré de las audiciones, el entrenamiento y la conferencia que realizó en 1985 como parte de su proyecto del ‘Drama Objetivo’.

Finalmente, después de haber pasado por los dos capítulos anteriores y tener ya un conocimiento del trabajo de Grotowski, nos podemos dar cuenta de que, aunque a partir de su etapa ‘parateatral’ los teatreros del mundo consideraban que el trabajo del polaco ya no era arte, y menos teatro, en realidad está lleno de ritualidad y performatividad, dos conceptos relacionados con el arte y el teatro, aunque desde distintos puntos. Para proceder a analizar estas visitas, desde una perspectiva de estudio como lo son los estudios del performance, será

necesario hacer una introducción a ciertos conceptos que nos ayudarán a realizar este acercamiento. En el tercer capítulo de esta investigación, titulado “El Colgado”, nos familiarizaremos un poco con las nociones de performance y ritual, principalmente desde las perspectivas de Victor Turner y Richard Schechner. Plantearé lo que es el performance, de dónde surge esta noción, cómo se puede estudiar y conoceremos algunas de sus clasificaciones. De igual forma introduciré la noción de ritual, algunos tipos de rituales y la noción de ‘liminalidad’ que implican. De esta manera, abriré la puerta para proseguir a analizar las visitas de Grotowski a México desde estas nociones, al igual que el trabajo que el polaco realizó después de éstas, para así poder llegar a lo que el creador obtuvo, o no, de México. Es preciso destacar que los términos como liminalidad o performance no fueron usados por Grotowski para referirse a su trabajo (exceptuando su concepto del ‘performer’), sino que son categorías y perspectivas que han servido a los investigadores para estudiarlo (incluyéndome).

Como ya se pudo notar, los tres capítulos de mi trabajo están titulados de una manera que aparentemente no tiene nada que ver con el capítulo en sí, y poco con Grotowski. Estos títulos responden a tres arcanos mayores del tarot, que, aunque en la numeración no coinciden con los del tarot, su significado resonó tanto en lo que estaba escribiendo que tuve la intuición o necesidad de nombrarlos así. Los arcanos mayores en el tarot contienen la sabiduría necesaria para nuestros viajes espirituales, las claves de lo que debemos aprender por la vida en busca del conocimiento y aprendizaje a través de nuestras experiencias, para así lograr una armonía e integridad de nuestras realidades externa e interna. Creo que esa armonía e integridad de nuestros ‘yo’ exterior y ‘yo’ interior es justamente lo que buscaba Grotowski, por eso decidí aludir a ellos. “El Mago”, que coincide por casualidad con la numeración del

tarot siendo este el arcano mayor I, es el que nos muestra que tenemos todo el potencial para hacer las cosas si sabemos concentrar y enfocar nuestra energía en ello. Es el Maestro, que ha perfeccionado sus habilidades, es el que nos incita a la acción y a la iniciativa, a tener confianza, por eso el número 1 – marca el inicio. Al ser el primer capítulo un recuento de la vida y obra que formó al Maestro Jerzy Grotowski, me pareció bastante adecuado. Con respecto a “El Ermitaño”, que en la numeración del tarot es el arcano mayor IX, es aquel que se encuentra solitario en un camino, vestido de forma sencilla y llevando sólo su bastón como apoyo y una linterna para iluminar el camino. Normalmente se le representa como un hombre mayor con cabellera y barba blancas, como elementos que denotan la sabiduría que ha adquirido con los años, y que está a gusto en su soledad y en su búsqueda por el autoconocimiento. Este arcano incita a la observación y a la búsqueda del conocimiento propio antes que del exterior, implicando que las respuestas están dentro de uno mismo y hay que acceder a ellas. El trabajo que vino a hacer Grotowski a México en 1980, durante su etapa del ‘Teatro de las Fuentes’, y en general la línea que llevó su trabajo y que se vio mayormente expuesta en esa etapa, me parece que responde totalmente a lo que dicho arcano supone. Por último “El Colgado”, que corresponde al arcano mayor XII, es representado por un hombre colgado de cabeza a través de una cadena que sostiene uno de sus tobillos, sin embargo, se ve que fácilmente se podría liberar, es decir, se encuentra en una posición voluntaria. Este arcano es comúnmente asociado al mito del dios Odín, quien alcanzó la iluminación después de haberse colgado durante nueve días del Árbol de la Vida, es decir a quien se pone por decisión propia en una situación difícil para lograr una conciencia espiritual más profunda. Implica un periodo de suspensión en el que se pueden mirar las cosas desde una perspectiva distinta, que resulta entonces en un mejor entendimiento y, por tanto, en una posible solución. Este arcano también puede implicar un cierto auto-sacrificio, dejar algo a

corto plazo para obtener un mayor beneficio a largo plazo. Mirar el trabajo de Grotowski desde la distancia y desde las perspectivas de estudio que tomaré, me parece que abre las posibilidades de interpretación y entendimiento del mismo, por lo que este arcano resonó totalmente con ello.

Finalmente, antes de introducirnos de lleno al viaje que supondrá este trabajo, en todos los sentidos, quiero apuntar una cuestión técnica en lo que respecta a las citas y referencias. Gracias a mi doble nacionalidad y al invaluable esfuerzo de mi madre, quien se empeñó en que dominara el idioma polaco como mi segundo idioma nativo, tuve acceso a material en polaco que pocas personas en México lograrían entender. Ese material ayudó mucho a la presente investigación, al igual que distintos materiales en inglés y español. Sin embargo, siendo consciente de la poca probabilidad de que alguien que esté leyendo este trabajo entienda el polaco, decidí mantener las citas en español y en inglés dentro del cuerpo del texto (con sus respectivas traducciones en notas al pie cuando es necesario) y la citas en polaco dejarlas en nota al pie, con la traducción al español dentro del cuerpo del texto. Respecto a títulos, los que están en inglés se dejaron el original en el texto y aquellos en polaco también, aunque con su traducción entre paréntesis. Esto con el objetivo de facilitar y hacer más llevadera la lectura del mismo. También considero prudente mencionar que todas las traducciones son mías, a menos que se especifique lo contrario.

Sin más que añadir a esta introducción, espero que el trabajo que en este momento tienen en sus manos sea de su provecho.



## I. EL MAGO

*The Magician looks directly at us with a concentrated gaze. (...) [H]e is the link between heaven and earth that brings forth the manifestation of matter. We are aware that we are in the presence of a Master, with fine-tuned abilities and skills.*<sup>4</sup>

Josephine Ellershaw

Preguntarse “¿quién es alguien?” es una cuestión difícil. Para poder responder a ello, hay que conocer más allá del aspecto físico de una persona, hay que ahondar en todas las esferas que integran a un ser humano: su personalidad, su mentalidad, su manera de actuar, su historia, sus relaciones, su trabajo, su vida. Según la RAE, el conocer implica entender, advertir, saber, percibir el objeto como distinto de todo lo que no es él. Sin embargo, la definición de la misma RAE que a mí me funciona de mejor manera es la que demarca conocer como el “averiguar por el ejercicio de las facultades intelectuales la naturaleza, cualidades y relaciones de las cosas”.<sup>5</sup>

Por eso es que decir que conocemos<sup>6</sup> es arriesgado, tan cercano a lo imposible (por no decir totalmente) ya que siempre existirán perspectivas distintas sobre un mismo ente, dígase cosa o situación. La propia vida se trata de una búsqueda constante para conocernos a nosotros mismos a través de nuestras experiencias y relaciones. Habiendo dicho eso...

---

<sup>4</sup> “El Mago nos observa directamente con una mirada concentrada. (...) [Él] es el vínculo entre el cielo y la tierra que produce la manifestación de la materia. Somos conscientes de que estamos ante la presencia de un Maestro, con habilidades y destrezas afinadas”. Traducción mía de Josephine Ellershaw, *Easy Tarot Handbook* (Minnesota: Llewellyn Publications, 2018), 111.

<sup>5</sup> Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.3 en línea]. <https://dle.rae.es/conocer>. Consultado el 17 de abril de 2019.

<sup>6</sup> Lo cual inevitablemente me hace pensar en la cantidad de problemas y discusiones que se ahorró Sócrates cuando sabiamente dijo “Yo sólo sé, que no sé nada”...

## **1.1 Yo no puedo afirmar quién es Grotowski.**

Creo que no existe una sola verdad acerca de quién fue el creador polaco, por ello lo que haré es construir una imagen de Grotowski ensamblada con la información que puedo obtener sobre él. Con esto me refiero a algunos de los escritos que nos dan acuse de la postura que tenía sobre ciertas temáticas, de su experiencia, de lo que él creía y de cuál era la senda por la que caminaba por la vida, con qué mentalidad se guiaba. También están varios libros con los que podemos saber acerca de lo que vivió y con eso darnos una idea del contexto por el que estuvo rodeado. En la introducción a su libro *Grotowski: Przewodnik*, Dariusz Kosiński menciona<sup>7</sup> que Tadeusz Burzyński admitía que es imposible hablar sobre Grotowski “como tal”, sino que sólo podía escribir sobre “su Grotowski”, es decir, la imagen e interpretación propias que se crearon con base a la suma de su experiencia, vivencias, carácter y de las diferentes apariciones de Grotowski. Como cada uno debería serle fiel a su propia vida,<sup>8</sup> al igual que Burzyński, lo que sí puedo y quisiera hacer es compartir quién es “mi” Grotowski.

Hoy por hoy, Grotowski es un nombre que evoca un recuerdo, un fantasma, una leyenda. Muchas veces se pueden escuchar refiriéndose a él palabras como camaleón, jugador, estratega, maestro, hippie, loco, gurú, santo, mensajero e infinidad de sustantivos que se vuelven un cúmulo de imágenes condensadas en esta figura. Fue una eminencia del teatro del siglo pasado, un soñador con los pies bien enraizados al suelo: “El último místico de esa forma de enmascarar la realidad que llamamos teatro.”<sup>9</sup> Mucho hay escrito sobre su

---

<sup>7</sup> Dariusz Kosiński, *Grotowski. Przewodnik* (Wrocław: Wyd. Instytut Im. Jerzego Grotowskiego, 2009), 1-2.

<sup>8</sup> „Każdy powinien być wierny swojemu życiu” en polaco. Jerzy Grotowski, *Teksty z lat 1965-1969. Wybór* (Wrocław, 1990), 148.

<sup>9</sup> Fernando de Ita. „El año de Grotowski”. *Teatro mexicano: Reflexiones* (2009), <http://teatromexicano.com.mx/6650/el-ano-de-grotowski/>. (Consultado el 11 de noviembre de 2018), párr. 1.

trabajo, pero debemos ver más allá de eso ya que “Grot no nació siendo Grotowski; se hizo con el tiempo y el azar.”<sup>10</sup>

### 1.1.1 Tú eres hijo de alguien... <sup>11</sup>

En 1933, en la ciudad de Rzeszów (Polonia), el ingeniero forestal, pintor y escultor Marian Grotowski y la maestra Emilia de los Kozłowski tuvieron a su segundo hijo, Jerzy. Durante los primeros años fue educado junto con su hermano Kazimierz<sup>12</sup> por ambos padres,<sup>13</sup> sin embargo, cuando estalló la guerra, su padre fue separado de ellos ya que lo evacuaron junto con la oficina militar y fue internado en un campo de concentración de polacos en Hungría.<sup>14</sup> Emilia por su parte huyó con ambos hijos al oeste por Leópolis<sup>15</sup> debido a la invasión rusa, pero decidió regresar a Rzeszów aprovechando una momentánea apertura de la frontera entre las dos ocupaciones de Polonia. En Rzeszów vivieron un tiempo con su cuñada, Stanisława Grotowski, y en 1940, se mudaron a Nienadówka, 20 km al norte de Rzeszów. Esta es la razón por la que los niños fueron criados y se vieron fuertemente influenciados principalmente por su madre, quien les inculcó los valores de unidad y comunidad, además de hacer todo lo posible por darles la mejor educación.<sup>16</sup> A pesar de la prohibición de la

---

<sup>10</sup> Fernando de Ita. *Ibíd.* párr 8.

<sup>11</sup> Título en español de la transcripción de su conferencia en Florencia titulada originalmente en francés *Tu es le fils de quelqu'un.*

<sup>12</sup> Kazimierz Grotowski, nacido en 1930 y fallecido en 2017. Fue físico y profesor en la Universidad Jagielloński en Cracovia.

<sup>13</sup> Ambos padres murieron de infarto cardíaco. Marian en 1968 a los 70 años y Emilia en 1978 a los 81.

<sup>14</sup> Después de un tiempo logró escapar y llegó a Escocia donde sirvió en el ejército hasta 1942. A partir de 1943 al parecer trabajó en el Ministerio Polaco de Asuntos del Ejército en Londres. Siempre tuvo en planes lograr que su esposa e hijos se mudaran a Gran Bretaña también pero no se logró. En 1949 viajó a Argentina pensando en desarrollar su carrera como artista y después de pasar pobreza obtuvo un trabajo en una fábrica. Posteriormente se mudó a Asunción en Paraguay y dio clases de inglés en el British Council hasta su muerte.

<sup>15</sup> En ese momento era un poblado que formaba parte de Polonia. En la actualidad pertenece a Ucrania.

<sup>16</sup> De hecho, aprovechó cuando a Nienadówka llegaron parte de los libros que estaban en la biblioteca polaca de Mykuliczyn (Ucrania), que fue eliminada como muchas otras. Así fue como, según Juliusz Tyszka (*Mistrzowie*, Poznań 2006), llegaron a manos de Jerzy varios libros clásicos en su versión en polaco, en especial del romanticismo (probablemente entre ellos se encontraba *El Príncipe Constante*, el cual Grotowski admitió saberse de memoria desde los nueve años).

lengua polaca por parte de los Nazis, Emilia se empeñó en conseguir algunos libros en polaco para que sus dos hijos lo siguieran practicando a escondidas. De hecho, gracias a este acceso “ilegal” al mundo de los libros, Grotowski tuvo contacto con los tres textos que él mismo consideraba que marcaron su ideología desde pequeño. Los primeros dos fueron *Życie Jezusa (La Vida de Jesús)*<sup>17</sup> y *Ścieżkami jogów (Por los senderos de los yoguis)*<sup>18</sup> que su mamá le dio de niño,<sup>19</sup> y finalmente los Evangelios.<sup>20</sup> *Ścieżkami jogów* es, a mi parecer, el que más se ve reflejado en su ideología posterior, porque fue su primer acercamiento a la filosofía oriental y al yoga.<sup>21</sup>

En 1945, después de que los alemanes finalmente dejaran territorio polaco, Emilia y los niños regresaron a Rzeszów, donde Grotowski empezó a estudiar el bachillerato en la Preparatoria Nacional “nr. I Stanisław Konarski”. Desafortunadamente, se ve obligado a abandonarlo porque la familia se muda en 1950 a Cracovia por cuestiones de salud de Jerzy, quien sufría serios problemas en los riñones (complicación que le dejó la fiebre escarlata que

---

<sup>17</sup> *The Life of Jesus* de Ernest Renan. Este libro estaba prohibido por la Iglesia, pero para Emilia era la narración más convincente de la vida de Jesús y lo consideraba el Quinto Evangelio.

<sup>18</sup> *A Search in secret India* de Paul Brunton. El nombre real de este autor era Raphael Hurst, un teosofista, místico y espiritualista británico que a través de sus escritos popularizó el neo-hindu espiritualismo, además de proponer la doctrina del Mentalismo Oriental en textos como *The hidden teachings beyond yoga* (1941) y *The wisdom of the overself* (1943).

<sup>19</sup> Emilia se arriesgaba a ir en busca de ciertos libros ya que, según Grotowski (*Grotowski: Przewodnik... 22*), “ella creía que había algunos libros que son como alimento”.

<sup>20</sup> En Polonia, las clases de catecismo y religión eran obligatorias. Según narra el propio Grotowski (en *O praktykowaniu romantyzmu*, preparado para la impresión por Leszek Kolankiewicz, “Dialog” 1980, nr 3, p.119), un día preguntó al sacerdote algo acerca de los Evangelios y el sacerdote le hizo levantarse de su banca para castigarlo por no conocerlos. Lo golpeó con un bastón diciendo que repetiría el milagro de Moisés con la roca de Horeb, pero Grotowski no derramó ni una lágrima. Al salir de clase, un joven vicario se le acercó y le dio un librito con los evangelios para que los leyera, pidiéndole que no le fuera a delatar al sacerdote quién se los había brindado. Grotowski regresó a casa, se escondió en arriba de la pocilga de los cerdos, quitando la escalera para que nadie lo molestara y ahí fue donde empezó a comparar y ver en Nienadówka todo lo que a su vez leía en el pequeño libro.

<sup>21</sup> El yoga, que viene del sánscrito “unión”, es una disciplina física y mental tradicional originada en la India. Existen varios tipos y escuelas de yoga, pero en general se asocia con prácticas de meditación para recordar, unir, conectar, etc; definiéndose no como una ciencia (en el sentido occidental) sino como el arte de la disciplina mental a través de la que se cultiva y madura la mente.

padeció). Se le diagnosticó Glomerulonefritis<sup>22</sup> y, aunque por lo general es fácilmente tratable, se complicó su estado a tal punto que se vio en la necesidad de pasar casi un año en un hospital entre los moribundos. Cuando logró mejorar un poco y ser dado de alta, aunque con una advertencia de esperanza de vida hasta los 30 años, concluye su educación media superior en la Preparatoria “General nr. V”.<sup>23</sup>

Cuando llega el momento de decidir qué carrera escoger, Jerzy se encuentra frente al dilema de estudiar algo que le permitiera ejercer cierto tipo de yoga personal (por el que ya había mostrado interés desde más joven), un trabajo sobre sí mismo, sobre lo humano, y es por eso que duda entre Psiquiatría, Estudios Orientales o Teatro. Aunque ciertos artículos<sup>24</sup> aseguran que eligió la carrera de teatro porque “lo conducía directamente al ritual de la experiencia compartida”, y, aunque probablemente en esto hay parte de una verdad que Grotowski entendió con el tiempo, el mismo Grot narra después de varios años<sup>25</sup> que fue simplemente una coincidencia que los exámenes para la *Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego*<sup>26</sup>(PWST) en Cracovia fueran los primeros en llevarse a cabo. Yo por mi parte creo que el teatro, la escena (como espacio de búsqueda, no sólo delimitado a un escenario) siempre lo llamó, tomando en cuenta que desde muy joven participaba de distintas actividades teatrales<sup>27</sup> tales como los concursos de oratoria, llegando a ganar uno en 1946.

---

<sup>22</sup> La glomerulonefritis es la inflamación de los pequeños filtros de los riñones (glomérulos). Tomado de: <https://www.mayoclinic.org/es-es/diseases-conditions/glomerulonephritis/symptoms-causes/syc-20355705> .

<sup>23</sup> Actual Preparatoria General nr. III Jan Kochanowski

<sup>24</sup> Patricia Cardona, “Jerzy Grotowski hace crónica de su vida I”, *UNO MÁS UNO* (7 de junio de 1996): 23.

<sup>25</sup> Jerzy Grotowski, *Teatr Źródło* (París: „Zeszyty Literackie”, 1987), 104-105.

<sup>26</sup> Escuela Superior Nacional de Teatro “Ludwik Solski”.

<sup>27</sup> Refiriéndome aquí a la definición de Jorge Dubatti de acontecimiento teatral que no abarca exclusivamente al Teatro. “En tanto acontecimiento, el teatro es complejo internamente, porque el acontecimiento teatral se constituye en tres subacontecimientos: el convivio, la *potésis*, la expectativa” (Jorge Dubatti, *Principios de Filosofía del Teatro*, México: Paso de Gato, 2012. 25).

Finalmente, habiendo quedado seleccionado, ingresó a la carrera de actuación en dicha escuela. Por esos años, había llegado a Polonia la primera traducción del libro *Mi vida en el arte* (1929) de Konstantín Stanislavski y el dominio de su “sistema”, en una versión simplificada y dogmatizada,<sup>28</sup> se veía como método realista de un juego psicológico en las escuelas de teatro que respondían al monopolio estético del realismo socialista que el gobierno cuidaba tanto. Durante el periodo que duró su carrera, Grotowski fue presidente del Club de Estudiantes de Ciencias (ser líder siempre corrió por sus venas), en donde dedicó sus investigaciones principalmente a averiguar sobre los estudios “extraoficiales” de Stanislavski.<sup>29</sup> Jerzy termina la carrera y egresa el 30 de junio de 1955, graduándose con su actuación en la puesta en escena *Mieszczan* de Maksim Gorki, dirigida por Józef Karbowski. La inquietud por plasmar sus ideas y posturas en papel le llevó a escribir varios artículos (incluso hay registro de un poema<sup>30</sup>) desde joven, entre los que destaca *Sueño sobre el teatro*,<sup>31</sup> publicado en 1955 en *El Diario Polaco*.<sup>32</sup> Cabe destacar por otro lado, que Grotowski siempre fue un revolucionario apasionado, ya que desde la preparatoria formó parte de la “Unión de la Juventud Polaca”<sup>33</sup> y en 1956 (año en el que las tendencias demócratas y la actividad política empiezan a crecer y cambiar la Polonia stalinista) se une al Partido de los Trabajadores Polacos Unidos (PZPR<sup>34</sup>), marcando su postura política además

---

<sup>28</sup> A Grotowski le esperaba un destino similar por el problema de las traducciones, entre otros.

<sup>29</sup> Zbigniew Osiński identifica esto como el primer Laboratorio Teatral de Grotowski.

<sup>30</sup> Su poema *Koncert* se publica en el nr.111 “*Dziennik Rzeszowskiego*” como “*Młode pióra*” en 1946.

<sup>31</sup> “*Marzenie o teatrze*” en *Dziennik Polski*, nr.46 (3442), 23 de febrero 1955, p.2-3.

<sup>32</sup> *Dziennik Polski*. Traducción mía.

<sup>33</sup> *Związek Młodzieży Polskiej*. Previamente fueron 4 organizaciones de jóvenes en Polonia que se unificaron en esta.

<sup>34</sup> *Polska Zjednoczona Partia Robotnicza*.

con la publicación en 1957 de su artículo *Civilización y Libertad – no hay otro socialismo*<sup>35</sup> en la revista *La Lucha de los Jóvenes*.<sup>36</sup>

Conjuntando todos esos intereses e inquietudes, había algo que Grotowski necesitaba y no lograba saciar con la actuación o la escritura, lo que provocó (según deduzco) que se fuera a estudiar para ser director y teórico de teatro en el Instituto Estatal Lunacharsky para las Artes Teatrales (ahora Instituto Ruso de las Artes Teatrales) en Moscú, bajo la supervisión de Jurij Aleksander Zawadzki.<sup>37</sup> Ahí tuvo contacto con las tradiciones casi olvidadas de los mayores alumnos de Stanislavski: Meyerhold y Vajtánov. Debido a una nueva recaída en su salud, en abril de 1956 Jerzy se vio obligado a pausar sus estudios y gracias a la ayuda de Zawadzki, tiene la posibilidad de viajar a Bayramali, en Turkmenistán. Fue enviado ahí ya que el clima seco del lugar ayudaba en el tratamiento de su enfermedad de los riñones, sin embargo, esta se convirtió también en la primera expedición del polaco a Asia. Eso implicó de igual forma su primer acercamiento presencial a las tradiciones orientales, que unían el arte con el profundo conocimiento del ser y del mundo, las cuales posteriormente serían su mayor influencia y el principal detonador de las búsquedas de su trabajo. A finales de mayo regresa a Moscú y en julio de 1956 regresa a Polonia, pero como no le revalidan su año de estudios en Moscú, empieza la carrera de dirección desde el principio en la misma PWST. A la par de sus estudios de dirección trabaja con el Teatro Experimental Estudiantil, dirigido por Janusz Budzyński, donde aprovechando que la mayoría era gente amateur que se estaba preparando para entrar a la carrera de actuación, comenzó a montar *Ubú Rey* de Alfred Jarry.

---

<sup>35</sup> “*Cywilizacja i wolność – nie ma innego socjalizmu*” en *Walka Młodych*, 7 de Mayo de 1957, nr 6 (217), año IX, p.4. Reimpreso en *Notatnik Teatralny*, 2000, nr 20/21, p. 59-61, y por The Grotowski Institute, *Grotowski: teksty zebrane* (Warszawa: Krytyka polityczna, 2012), 74-78.

<sup>36</sup> *Walka Młodych* (1943-1990). Revista sociopolítica bisemanal para los jóvenes que en 1957 estaba bajo el cargo de la Junta Principal de la Unión de la Juventud Polaca.

<sup>37</sup> Famoso director y actor entre 1915-1924 que trabajó en el estudio de Vajtánov y con Stanislavski.

Desafortunadamente, nunca se llegó al término del proceso dado que lo corrieron de la dirección ya que él quería experimentar y los actores querían terminar la obra. Al poco tiempo, en 1957, se hace asistente de Jerzy Kaliszewski para la puesta en escena de *Antígona* de Jean Anouilh, donde Tadeusz Kantor hizo la escenografía.<sup>38</sup> Posteriormente, durante la primavera del mismo año, codirige con Aleksandra Mianowska *Las Sillas* de Ionesco, que se estrena el 29 de junio en el Teatro de la Poesía,<sup>39</sup> convirtiéndose dicho acontecimiento en su debut oficial como director. En diciembre de ese mismo año da una serie de conferencias en los clubes estudiantiles acerca de la filosofía oriental (hindú, china, japonesa e india) y sus analogías con la filosofía europea.

Durante 1958 su trabajo gira en torno a la dirección y preparación del espectáculo de titulación de algunos compañeros de actuación de otra generación con la obra *La mujer es el diablo* (de Mérimé) y asiste a Halina Gryglaszewska en *Las Brujas de Salem* (de Miller). Su experiencia se amplía cuando en junio empieza a trabajar para el Radio Polaco con su adaptación de *El Elefante Blanco* (de Twain) entre otras obras, aunque su mayor éxito lo logra con una reproducción basada en *Siakuntala* (de Kalidasa). Sin embargo, según Kosiński, la realización de la obra *Los Dioses de la Lluvia* basada en *La familia de los*

---

<sup>38</sup> Esa fue la primera y única vez que Grotowski y Kantor trabajaron juntos. Tal vez esto podría haberse derivado de la experiencia del trabajo durante este montaje. Es curioso ya que sus búsquedas no eran tan distintas, sin embargo, consta que Kantor no soportaba por alguna razón a Grotowski, como lo relata Eugenio Barba en su libro *La Tierra de Cenizas y Diamantes, Mi aprendizaje en Polonia* (p.64-65): “De esta manera salió el nombre de Tadeusz Kantor. Era pintor, de vez en cuando ponía en escena un texto de Witkacy (había visto un par de estos espectáculos en Cracovia), pero sobre todo era un conocido escenógrafo. Detestaba a Grotowski, a menudo se había expresado negativamente en relación a él. Hubiera sido una buena maniobra para meterlo en el círculo de nuestros conocidos. Una mañana cité a Kantor en un café de Cracovia. Le expliqué que era un becario italiano que tenía que preparar un espectáculo sobre Dante; le expuse algunas de las ideas que tenía. Él pareció interesado, empezó a hacer preguntas, parecía que todo salía a pedir de boca. A un cierto punto me preguntó dónde pensaba estrenarlo. «En Opole» respondí. «Al Teatr Ziemi Opolskiej?» indagó. Era el teatro estable de nuestra ciudad, tradicional y mediocre. «No – dije -, al Teatr Laboratorium Teatr 13 Rzędów» de Grotowski. Kantor me fulminó con la mirada, se levantó y se fue sin decir ni una sola palabra. Nunca lo volví a encontrar.”

<sup>39</sup> La ahora Escena de Cámara del Teatro Viejo en Cracovia.



*desdichados* de Jerzy Krzysztoń que Grotowski dirigió y estrenó en el Teatro de Cámara el 4 de julio de 1958, fue el suceso más importante de su carrera en ese año. Esto se debe a que fue el primer acercamiento poco convencional y más arriesgado a un texto dramático que hizo Jerzy, cambiando una obra de tema algo banal (el amor entre jóvenes) a un discurso de pronunciamiento ético y moralista que hacía uso del teatro constructivista de Meyerhold, dividiendo el espacio en zonas, con cambiantes convenciones y mezclando en el texto fragmentos de otras obras como *Hamlet* y algunos poemas de Andrzej Bursa. A pesar de que la comunidad de críticos en su mayoría no aplaudió el trabajo (aunque reconocieron su talento), Grotowski hizo una nueva versión de la obra de Krzysztoń que tituló *Los desdichados* y estrenó el 8 de noviembre del mismo año en el Teatro de las 13 Filas, en Opole. A finales de ese año Jurek (otra forma de llamar a los Jerzy) viaja a Suiza y a Francia, donde conoce el trabajo del famoso mimo Marcel Marceau que causa un gran impacto en él. A su regreso, toma en sus manos uno de los más grandes retos de su carrera hasta ese momento – la dirección de *Tío Vania* de Chéjov para el Teatro de Cámara de Cracovia, que estrenó el 14 de marzo de 1959 – y que tampoco fue recibida de la mejor manera. En ella se reflejaba que la búsqueda y las ideas de Grotowski en el teatro salían de lo común y esto lo empieza a externar en ciertos textos que incluyó en la tesis con la que se tituló como director (el 10 de octubre de 1959) – *Entre el teatro y la actitud ante a la realidad*<sup>40</sup> – entre los cuales se incluían: “El teatro y el hombre cósmico”, “Alrededor del teatro del futuro” y “Muerte y reencarnación del teatro”.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Jerzy Grotowski, *Między teatrem a postawą wobec rzeczywistości*. Tesis de maestría mecanografiada en 1960, recuperada del archivo de la PWST en Cracovia por Dariusz Kosiński para su libro *Grotowski: Przewodnik* (Wrocław: Instytut Im. Jerzego Grotowskiego, 2009).

<sup>41</sup> *Teatr a człowiek kosmiczny, Wokół teatro przyszłości y Śmierć i reinkarnacja teatru*.

Estos textos son el primer acercamiento a las inquietudes de Grotowski. En ellos, se acerca a la situación, significado y propósito del teatro, desde el análisis de la situación del hombre de oriente, que tras las catástrofes de la guerra viven la caída de la fe y los sistemas religiosos, parándose vulnerable frente a la efímera y frágil existencia del ser, además del eterno e infinito universo. Grot ve en esto una gran amenaza, pero al mismo tiempo, una oportunidad de experimentar la totalidad planteando que “la muerte de los dioses coloca al hombre en el desierto. Ya no hay nada – ante los dioses – prohibido, pero entonces ya no hay nada – ante los dioses – obligatorio (¿debido?). Y ya nada nos protege de la amenaza de muerte.”<sup>42</sup> Entonces, ve desde otro punto la soledad y el absurdo, desde un punto en el que pueden ser herramientas para regresarle al hombre el sentido de la vida y en la que en el cruce de la mortalidad, se puede encontrar a través y dentro de ella, la inmortalidad, es decir, al “eliminar lo trágico de la muerte, se gana la perspectiva en la que el cosmos ya no es aparte de nosotros, y el cosmos (...) no se somete a la muerte.”<sup>43</sup> Se podría decir que Grotowski proponía el intento de alcanzar la salvación a través de la experiencia y evidentemente, el campo que le permitiría llevar a cabo la investigación y búsqueda sobre esta teoría más allá de la religión, era el teatro. Así es como llega a hablar de la muerte de lo que llama “teatro del hecho”<sup>44</sup> y dice que su muerte debería dar paso al florecimiento de una nueva rama que él llamaba “neo-teatro” y que daría prioridad a confrontar al espectador con la escena, el actor ya no sería indiferente a lo que sucede con los espectadores.

---

<sup>42</sup> “*Śmierć bogów stawia człowieka na pustyni. Nic już nie jest – w obliczu bogów – niedozwolone, ale w takim razie nic już nie jest – w obliczu bogów – obowiązujące. I nic już nie ochrania nas przed grozą śmierci.*” En Jerzy Grotowski, *Między teatrem a postawą wobec rzeczywistości* (texto a máquina de la tesis de maestría del archivo de la PWST en Cracovia, 1960), 9.

<sup>43</sup> “*(...) eliminacja tragizmu śmierci, zdobycie perspektywy widzenia, z której kosmos nie jest jęz do nas oddzieleny. A kosmos (...) nie podlega śmierci*” en Jerzy Grotowski, *Ibid.* 9.

<sup>44</sup> Le llama así al “antiguo” teatro que, según él, se limita a representar las acciones de las personas y sus consecuencias solamente.

### 1.1.2 Teatro de las 13 Filas<sup>45</sup>

Para 1959, con los antecedentes e ideales que ya tenía, empieza en forma su trabajo de investigación en el teatro, al asumir la dirección del Teatro de las 13 Filas (que posteriormente se convierte en Teatro Laboratorio) en Opole, al suroeste de Polonia, junto con Ludwik Flaszen.<sup>46</sup> Los artistas que conformaban la primera compañía que estuvo en el teatro eran los egresados de la PWST Tadeusz Bartowiak, Barbara Kurzejówna-Barska, Rena Mirecka, Stanisław Szreniawski, el aún estudiante Antoni Jahołkowski, y los actores Zygmunt Molik y Adam Kurczyna (el único actor que se quedó del grupo anterior y que además era poeta). Uno podría preguntarse por qué alguien que ya estaba formándose de una trayectoria y nombre en una ciudad tan importante culturalmente como lo era Cracovia, decide irse a las afueras a seguir su trabajo. Pues justamente porque esas afueras le permitían desarrollar sus ideas e intuiciones con su propio grupo experimental.

La primera obra que el Teatro de las 13 Filas montó bajo la dirección de Grotowski fue *Orfeusz* (Orfeo) de Jean Cocteau, que abría y cerraba con textos del mismo Jerzy, y se estrenó el 8 de octubre de 1959. Fue montada en tan solo tres semanas y fue la menos experimental de todas ya que se atuvieron al texto, sin cambios, con un estilo bastante

---

<sup>45</sup> Algunas biografías de Grotowski en la web y el mismo Fernando de Ita en su libro *El Arte en Persona*, lo denominan o traducen como el Teatro de las 13 butacas. Esta es una traducción equívoca ya que en polaco *Teatr 13 rzędów* significa Teatro de las 13 filas. Este fue un Teatro que se fundó en 1958 en Opole por Stanisława Łopuszańska-Ławska y Eugeniusz Ławski, aunque se le asocia más que nada al trabajo del director Jerzy Grotowski. Fue clausurado en 1964. Tenía una sala con una superficie de 72m<sup>2</sup>, la cual contaba con aprox. 116 butacas acomodadas en 13 filas (a lo que se debe el nombre del teatro). En los sesenta adquirió mucho renombre en Polonia y a nivel internacional debido a las presentaciones que se llevaban a cabo gracias a Grotowski y su compañía. En 1962, se le agregó al nombre la palabra *Laboratorium* (convirtiéndose en el Teatro-Laboratorio) respondiendo a las propuestas de trabajo que manejaba Grotowski. En 1965, la compañía se vio obligada a cerrar el Teatro Laboratorio de las 13 filas y a mudarse a Breslavia, donde se abre el nuevo Teatro-Laboratorio (con dirección Rynek-Ratusz 27) que hoy en día es el Instituto Jerzy Grotowski (*Instytut im. Jerzego Grotowskiego*).

<sup>46</sup> Ensayista, escritor, teatrólogo, director y crítico teatral nacido en 1930 en Cracovia. Junto con Grotowski funda y maneja el Teatro Laboratorio durante toda su existencia (1959-1984), siendo su director en los ochenta.

“académico”. El tema al cual se le dio peso fue el de la muerte desinteresada a través de un tono grotesco y burlón que contradecía lo “políticamente correcto”. Posteriormente el 30 de enero de 1960 se presentó *Kain* de George Gordon Byron, la cual fue considerada la verdadera inauguración del Teatro. En la escenografía trabajaron dos grandes escenógrafos cracovianos: Lidia Mínticz y Jerzy Skarżyński. En esta puesta se acentuaba la visión romántica en su vínculo con la comedia y el juego al estilo cabaret, en donde todas las escenas bíblicas eran parodiadas y utilizando vestuarios caricaturescos (todos los personajes usaban máscara excepto Caín). Resaltaban especialmente los casos de Alfa/el Ángel y Omega/Lucifer, pues para su interpretación Grotowski se ayudó de la filosofía del equilibrio que existe en la ideología oriental, y eran interpretados por un mismo actor (Zygmunt Molik). Con esta obra el Teatro de las 13 Filas se presentó en abril como invitados en la ciudad de Varsovia.

Por otro lado, Grotowski colaboró con el famoso pintor Piotr Potworowski para montar *Fausto* basado en el poema dramático de Johann Wolfgang Goethe que estrenaron el 13 de abril de 1960 en el Teatro Polaco en Poznań. El crítico Jerzy Mańkowski hizo notar en su momento que, desde su punto de vista, el enfoque principal desde el que se trató esta puesta en escena no fue la común búsqueda del conocimiento o la contradicción del mundo, sino la soledad. Kosiński opina en su *Guía a Grotowski* que posiblemente esto fuera un reflejo de la propia situación y los anhelos del director. Al final, Fausto “descubre el misterio de que la soledad puede no ser sólo una ausencia, sino también un lleno, si el ente logra encontrar en sí mismo valores humanos generales.”<sup>47</sup> En ello podemos encontrar relaciones

---

<sup>47</sup> “Odkrywa tajemnicę, że samotność może być nie tylko brakiem, lecz także pełnią, jeśli dana jednostka potrafi odnaleźć w sobie ogólnie ludzkie wartości” en Dariusz Kosiński, *Op. Cit.*, 89-90.

de la teoría del superhombre de Nietzsche y de lo que luego se volverá un tópico común en el trabajo de Grot – el ser buscando la verdad, obligado con ello a confrontar al mundo y de esta manera escondiendo el problema de la soledad tras el acto sacrificial del héroe. Si bien esta obra no se trabajó en el Teatro de las 13 Filas, es importante mencionarla porque fue la última obra que Grotowski dirigió con gente que no fueran de su propio grupo pero que de todas formas tiene plasmada su firma en ella.

La siguiente creación del Teatro de las 13 Filas fue *Kabaret Błażeja Sartra* (*El Cabaret de Blazej Sartre*) de la autoría del propio Adam Kurczyna, que dirigió Zygmunt Molik y que fue estrenada el 15 de mayo de 1960. Aunque Jerzy no tuvo mucha participación en este montaje, resulta interesante su mención ya que comparte la lucha “cabareteatral”<sup>48</sup> con el existencialismo, además de ser la conexión a la siguiente obra elegida por la compañía, *Misterio Buffo* según Vlódimir Mayakovski. En esta obra ya hay una mayor interferencia y modificación del texto por parte de Grotowski ya que agrega un personaje, el Promotor, como símbolo de “orden en las cosas” y fragmentos del texto *Rozmowy mistra Polikarpa ze Śmiercią* (*Las pláticas del maestro Policarpo con la Muerte*) que formaban el prólogo que precedía a las tres partes/actos de la obra, con intermedios entre cada uno. La primera parte – I. La Tierra, o sea el Infierno – era un resumen de la historia desde la inundación, a través del feudalismo, la falsa revolución burguesa, hasta las revueltas de la revolución bolchevique que son interrumpidas por el Promotor. A esta parte seguía el *Intermedium piekielny* (Intermedio infernal) que daba paso a la parte dos – II. La Tierra, o sea el Purgatorio – en la que se presentaba una imagen satírica del comunismo burocratizado que realizaban cuando el

---

<sup>48</sup> Traducción mía de un término usado por Dariusz Kosiński en *Grotowski: Przewodnik* (Wrocław: Instytut Im. Jerzego Grotowskiego, 2009), 90.

personaje principal de esa parte, Optymistienko (actuado por Zygmunt Molik), decía sus monólogos de cabeza para hacer burla de la absurda lógica del sistema. Seguido a esto pasaban al *Intermedium niebiańskie* (Intermedio celestial) y finalmente a la tercera parte – III. La Tierra, o sea el Paraíso – en la que negaban el optimismo utópico revolucionario confrontando la visión del “paraíso terrenal” de cara a la muerte. Poco a poco, Grot empieza a reducir la cantidad de objetos que completaban la escena, los actores comenzaron a usar un solo artefacto dándole distintas imágenes. A la par del trabajo para esta obra, Jurek<sup>49</sup> escribe un texto que publica mucho después con el título de *Farsa-Misterium (tezy)* donde empieza preguntándose qué tipo de arte permite laicamente apaciguar ciertas preguntas e inquietudes que rondan a lo religioso, y su respuesta es: el teatro. ¿Por qué? Porque es la “única de las artes que tiene el privilegio de la «ritualidad», (...) es un acto colectivo, el espectador tiene la oportunidad de participar, el espectáculo es algo como una ceremonia colectiva, un sistema de signos.”<sup>50</sup> Finalmente, con la obra de *Misterio Buffo*, el Teatro de las 13 Filas cierra su primera temporada y con ello se despiden de Tadeusz Bartowiak y Sztanisław Szreniawski.

Para abrir la segunda temporada del teatro, la compañía trabaja con un antiguo poema hindú escrito en el siglo V d.C. por Kalidasa, que habla del romance entre Siakuntala y Buszjanto. Surge así la obra *Siakuntala*, que busca superar la ilusión del mundo y la necesidad de confiar en la inteligencia divina ayudándose de una especie de juego erótico-exótico cuyo objetivo era el público (sus reacciones, prejuicios e ideas). Este fue el primer proyecto en el que Grotowski se involucró en el diseño del espacio escénico junto con el arquitecto Jerzy Gurawski, lo cual resultó en una sexualidad reflejada en toda la escenografía (basada en el

---

<sup>49</sup> Recordemos que Jurek es otra forma de llamarles a los Jerzy.

<sup>50</sup> “jako jedyna ze sztuk ma przywilej «rytualności» (...) jest aktem zbiorowym, widz ma szansę współuczestnictwa, spektakl jest czymś w rodzaju zbiorowego ceremoniału, systemu znaków” en Jerzy Grotowski, „Farsa-misterium (tezy)” *Pamiętnik Teatralny* (2000), 247.

kamasutra, había un falo gigante) que se yuxtaponía con la parodia de los trajes infantiles que usaban los actores. Esto resultaba en una evidente inquietud y vergüenza en el público que sufría de una lección de distanciamiento de sus propios deseos. No es raro que después de su estreno, el 13 de diciembre de 1960, se le haya acusado de pornográfica considerando el comunismo mojigato que predominaba en Polonia. En esta obra se podía notar cada vez más la construcción interpretativa a partir de pequeños signos gesticulares y vocales, que con el tiempo dan paso a la nueva área de búsquedas del Teatro de las 13 filas - la que correspondía a la unificación del actor/músico/danzante de la filosofía oriental.

Durante esta segunda temporada del Teatro de las 13 Filas, Adam Kurczyna y Barbara Barska deciden abandonar el equipo, pero llegan a unirse Ewa Lubowiecka y Gasto Kulig junto con Andrzej Kopczewski y Maciej Prus (estos últimos dos estuvieron muy poco tiempo). Poco después se unen también Andrzej Bielski, Maja Komorowski, Mieczysław Janowski, Stanisław Scierski, Zbigniew Cynkutis y Ryszard Cieślak.<sup>51</sup> Hay que tener en cuenta que el *Teatr 13 Rzędów* era un lugar experimental, no para dar fama y lucirse, tal vez por ello los actores llegaban y se iban, no cualquiera estaba interesado en ese tipo de investigaciones, pero finalmente, nadie estaba ahí en contra de su voluntad. Además, las condiciones en las que se trabajaba eran precarias y la economía para la gente de teatro no era la mejor. A pesar de ello, es justo reconocer que no se podría haber logrado lo que logró

---

<sup>51</sup> Ryszard Cieślak (1937-1990) fue un director, actor y pedagogo teatral polaco. Después de dejar los estudios de ciencias exactas en el Politécnico, empezó a estudiar la carrera de titiritero en la Escuela Nacional Superior de Teatro Ludwik Solski en Cracovia y se graduó en 1961. Ese mismo año, fue invitado por el mismo Jerzy Grotowski a formar parte del *Teatro de las 13 Filas* en Opole. A pesar de la gran cantidad de roles que jugó como actor en teatro y cine, se le reconoce como primer actor del Teatro de las 13 Filas, especialmente por su gran trabajo como Don Fernando en *El Príncipe Constante* y como Ciemny en *Apocalypsis cum figuris*, ambas obras dirigidas por Grotowski. Con Cieślak, Grotowski empezó a desarrollar su concepto del 'actor santo'. Trabajó también con Eugenio Barba en el *Odin Teatret* y con Peter Brook entre 1985 y 1988. Falleció de cáncer de pulmón en Houston (EEUU) y su cuerpo regresó para ser sepultado en Breslavia. Existe una película biográfica sobre él titulada *Aktor Calkowity. Wspomnienie o Ryszardzie Cieślaku (1937-1990)* (Un Actor Completo. Recordando a Ryszard Cieślak 1937-1990) dirigida por Krzysztof Domagalik.

el Teatro de las 13 Filas sin mucho esfuerzo, un poco de crueldad,<sup>52</sup> sin carisma y reglas estrictas, en pocas palabras, sin disciplina.

En 1961 el Teatro de las 13 Filas se enfrenta a un problema que ya se había ido gestando desde tiempo antes y es el hecho de que el *Państwowy Teatr Ziemi Opolskiej* (Teatro Nacional de la Tierra de Opole) comenzó a considerar que la experimentación del Teatro de las 13 Filas representaba una amenaza al monopolio del teatro que ellos ya tenían, por lo que recurren a los órganos de gobierno. Las autoridades al principio no hacían mucho caso al pequeño teatro experimental, pero en cuanto empezaron a tocar temas más políticos quisieron cerrar el teatro argumentando que “el teatro tenía que acercarse al espectador, ser más entendible, no buscar la experimentación para obtener experiencia propia.”<sup>53</sup> Es decir, creían que el teatro que se hacía en el Teatro de las 13 Filas era elitista porque no cualquiera lo entendería y por esa razón le dificultaban los apoyos económicos gubernamentales para su sustento. Por esta razón, Grotowski creó el *Koło Przyjaciół Teatru 13 Rzędów* (Club de los Amigos del Teatro de las 13 Filas) el cual cada dos semanas organizaba conversatorios con el público que moderaba Józef Szajna<sup>54</sup> y en donde Grotowski y Flaszen podían presentar y platicar sobre la ideología artística del Teatro de las 13 Filas, llevando a cabo una especie de ‘aula del espectador’.<sup>55</sup> Además de eso, en la primavera de 1961 Grotowski organiza unos

---

<sup>52</sup> Cuenta la leyenda que Grotowski explotaba y maltrataba a los actores, los cuales en su momento dijeron que, durante la época de representaciones, Grot era un tirano absoluto que recurría comúnmente a estrategias de manipulación psicológica. Además, de lo que sí se tiene registro es de que estaba prohibido llegar tarde, se tenía que guardar 1 hora de absoluto silencio antes de comenzar una función y la regla más sencilla era “o lo aceptas, o te vas” es decir, todo o nada.

<sup>53</sup> “teatr powinien (...) zbliżyć się de widza, być bardziej zrozumiały, a nie holdować tylko eksperymentowi dla eksperymentu, doświadczeniu dla samego doświadczenia” por Zbigniew Osiński, *Teatr 13 Rzędów i Teatr Laboratorium 13 Rzędów Opole 1959-1964* (Opole: Crónica-bibliografía, 1997), 51-52.

<sup>54</sup> Pintor, Escenógrafo y Director de Escena polaco. Profesor en la Academia de Bellas Artes de Varsovia. (1992-2008).

<sup>55</sup> Como la actual Aula del Espectador de Teatro UNAM y las varias Escuelas del espectador, muchas de ellas creadas y/o impulsadas por el filósofo del teatro argentino Jorge Dubatti.



“*festyny teatralne*” (festines teatrales) en varias ciudades, donde se presentaron *Misterium buffo* y *Siakuntala*, seguidas de juegos dancísticos y finalmente algunas actuaciones individuales de los actores. Gracias a esto, el 22 de julio del mismo año le conceden a Grotowski el Premio Ministro de la Cultura y el Arte, lo que ayuda a alejar un poco la amenaza burocrática.

A pesar de los problemas, la compañía nunca abandonó la actividad así que el 18 de abril de 1961 estrenan *Dziady* (no hay una traducción exacta porque *Dziady* es un ritual cristiano-pagano en honor a los muertos), una de las obras más importantes de Adam Mickiewicz que estuvo prohibida durante el stalinismo. A esta obra Grot le quitó casi toda la IIIª parte, lo cual era controversial ya que es considerada básicamente la más importante de las cuatro<sup>56</sup> puesto que es en la que se habla del destino y el futuro de la nación. A las partes II y IV, que tratan del conocimiento de lo metafísico del mundo, les recorta un poco. En general Grotowski buscó en esta puesta explorar más lo existencial y metafísico que lo político e histórico, para lo que ubicó por primera vez a los actores entre el público, que además se encontraba distribuido en diferentes puntos, ángulos y niveles del espacio, viéndose entre ellos. El carácter lúdico estaba muy marcado: se interactuaba con el público que a la vez que se sorprendía y se sentía vulnerable. Los vestuarios estaban hechos de cosas del hogar (manteles, cortinas, colchas, etc.). Flaszen incluso llegó a describirlo como un tipo de juego infantil improvisado. Grot comenzó a indagar en la creación de la distancia “brechtiana” para comprobar que, al confrontar el audaz y brillante grotesco con el terror y la seriedad, el ridículo contra la apoteosis, surgía algo vivo.

---

<sup>56</sup> Que, sin embargo, no fueron escritas en orden. Están entrelazadas, pero fueron escritas en 1823 la II y la IV, en 1832 la III y finalmente la I que fue publicada postmortem en 1860 y que quedó sin terminar.

Continuando con su trabajo, el 13 de febrero de 1962, se estrena *Kordian* de Juliusz Słowacki. Jerzy aquí propone que lo importante no sea el espectáculo sino el acontecimiento, esto a través de una participación activa del público, del convivio entre este y los actores. El director apostaba por que el ataque al arquetipo podía evitar que el encuentro teatral se volviera algo convencional y sin vida. Esto no implicaba un culto ceremonial al arquetipo (mito, símbolo, etc.) sino la profanación del mismo en la práctica, creando contrastes grotescos. Es así que decide plantear la historia de *Kordian* en un hospital psiquiátrico volviendo así, prácticamente todo lo que sucede, en recuerdos o en productos de la imaginación de los “pacientes”. En el espacio había camas y literas donde los espectadores se sentaban, convirtiéndose en otros pacientes más. Lo que aquí se confrontaba eran la salud y la enfermedad. Para este momento, la atención que estaba ganando el trabajo de Grotowski empezaba a notarse incluso a nivel internacional.

### **1.1.3 Teatro Laboratorio**

En 1962, el *Teatr 13 Rzędów* cambia su nombre a *Teatr Laboratorium 13 Rzędów* (Teatro Laboratorio de las 13 Filas), lo cual por un lado era peligroso porque era admitir que sí buscaban esa experimentación por la que anteriormente tuvieron problemas, pero a la vez se ajustaba exactamente a lo que Grotowski buscaba obtener del teatro. Durante el verano viaja a China, donde conoce el método y las técnicas de los actores del jingxi (denominado ópera de Pekín) que consistían en empezar el movimiento a partir de un movimiento que vaya en dirección contraria. En Shangai, se encuentra con el especialista de la voz, el Dr. Ling quien le enseña a reconocer si la laringe del actor está abierta o cerrada permitiendo el correcto funcionamiento de los resonadores, cosa que luego forma parte del “método” del Teatro de

las 13 Filas. Experimentando con los resonadores justamente empieza a surgir *Akropolis*, pieza que se convirtió en una especie de carta de presentación del Laboratorio.

*Akropolis*, obra escrita por Grotowski basado en las palabras de Stanisław Wyspiański, se estrenó el 10 de octubre de 1962. En ella, el en ese entonces no muy conocido Eugenio Barba, quien había llegado poco antes del estreno de *Kordian* a unirse al Teatro Laboratorio para aprender de ellos, fungió como asistente de dirección.<sup>57</sup> El entorno en el que el director decide situar la obra es algo muy interesante: un campo de concentración. Esta vez, en lugar de mezclar actores y público en el mismo espacio, Grot decide sí ubicarlos en el mismo ambiente, pero claramente separados por una barda, es decir, la separación es parte de la propuesta, no como una anulación o recreación de la cuarta pared, sino como la marca de dos mundos que no se juntan. La temática alrededor de la cual giró la propuesta era la resurrección como la liberación de un encierro, pero a la vez como la advertencia de la vuelta de los muertos y también la espera de un salvador. Los actores eran los presos del campo, y el público, vivos a los que se les aparecen los muertos que emprenden de nuevo un trabajo abandonado, repitiendo el tormento de la vida. Todo esto se da a través de las historias de las muertes de algunos miembros de la “tribu” obteniendo una especie de ceremonia repetitiva que demuestra una historia que se repite en círculo. Esa circularidad de la repetición<sup>58</sup> se ve interrumpida al final en la propuesta de Grot cuando el jefe de la tribu dirige una oración que se convierte en un canto de saludo al resurrecto (el cual es un muñeco de tela) al que llevan con ellos al crematorio (la tumba) y con ello se replantea el nacimiento y la resurrección

---

<sup>57</sup> El mismo Barba se convirtió en el 1º Embajador del Teatro Laboratorio, y en general del trabajo de Grotowski, en Occidente, ayudándoles a llevar su trabajo a otros países.

<sup>58</sup> Que más adelante podrá ser vista en el Teatro de la Muerte de Kantor o en el trabajo de Pina Bausch, aunque con funciones y objetivos distintos, pues la búsqueda de la pureza de las formas de Kantor era formal, no mística.

como uno mismo, resignificando así su relación con la muerte como si fueran todos parte de un mismo mecanismo inquebrantable. Esta obra fue de las primeras que hicieron despertar y aparecer el término ‘Teatro pobre’ entre las definiciones que la gente daba al trabajo de Grot, el cual era:

Teatro pobre: a través del uso del menor número de elementos estables sacar – en el trayecto de la transformación mágica de cosas en cosa, a través del juego multifuncional de objetos – el máximo potencial de los efectos. Crear mundos enteros usando lo que está al alcance de la mano. (...) Su fuerza impulsora es, por supuesto, un hombre vivo, un actor.<sup>59</sup>

Evidentemente este concepto fue tomando forma con sus posteriores trabajos, pero para este momento estaba constatado por el teatro de animación y el teatro de objeto respaldados por movimientos casi dancísticos y una fonósfera precisa. Así como el concepto, *Akropolis* también pasó por múltiples modificaciones, pero si algo se quedó fue la implantación de un nuevo elemento estable en la compañía: los ejercicios.

Estos ejercicios<sup>60</sup> corrían a cargo de los propios miembros. Zygmunt Molik se encargaba de coordinar el entrenamiento de la voz, Rena Mirecka, la plástica del movimiento, Antoni Jahólkowski, el canto y la música, Zbigniew Cynkutis, algunas tareas o ejercicios básicos de actuación y finalmente, Ryszard Cieślak, el entrenamiento con ejercicios físicos. Poco a poco, a través de utilizar técnicas de diferentes tradiciones, concluyeron que no hay un método universal para el perfeccionamiento de la voz y el cuerpo, por lo que empezaron

---

<sup>59</sup> “*Teatr ubogi: przy użyciu najmniejszej ilości elementów stałych wydobyć – w drodze magicznych przeistoczeń rzeczy w rzecz, poprzez wielofunkcyjną grę przedmiotów – maksimum efektów. Tworzyć całe światy, posługując się tym, co znajduje się w zasięgu ręki. [...] Jego siłą napędową jest oczywiście żywy człowiek, aktor.*” Ludwik Flaśzen, *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium* (Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2006), 67-68.

<sup>60</sup> Los cuales se pueden apreciar en la película *Pocztówka z Opola*, hecha por Michael Elster en junio de 1963 o en la descripción de los mismos que hace Barba en el libro *Hacia un teatro pobre*.

a trabajarlas individualmente para explorar cual se adecuaba mejor a cada uno. El descubrimiento más importante de ese *training* fue la adquisición de herramientas que ayudaban a la identificación de los propios obstáculos y límites para así poder trabajarlos, cosa que posteriormente se llamó organicidad. Este mismo descubrimiento que se originó de las necesidades de *Akropolis*, podríamos decir que fue un primer pivote para el cambio de dirección del trabajo de Grotowski, que sirvió para redirigirlo a su verdadero interés. A partir de este momento, como Jerzy busca el conocimiento del hombre a través de la acción, el trabajo del actor deja de servir a la puesta en escena, y comienza a enfocarse en el autoconocimiento, autodescubrimiento de sí y de las propias capacidades. El teatro empieza a funcionar como medio para otro fin más allá de la escena. Así es como proceden al primer trabajo que se forma ya con esa premisa: *Tragiczne dzieje Dr. Fausta* (La trágica historia del Dr. Fausto) de Marlowe, estrenada el 23 de abril de 1963.

La importancia de este proyecto deviene en que fue el primero en el que Grotowski trabajó a solas con uno de los actores (Zbigniew Cynkutis) al que luego integró al montaje, el cual estaba estructurado por los ejercicios de la compañía que dejaron de ser una simple preparación para pasar a conformar el espectáculo. Con Cynkutis, lo que buscaba Grot es que se lograra crear una partitura de reacciones corporales consientes que derivaban de la reproducción de aquel estudio<sup>61</sup> que detectaban durante la exploración por separado. En *Tragiczne dzieje doktora Fausta* (La trágica historia del Dr. Fausto) se exploraba la posibilidad de cruzar o exceder la técnica y llegar a las acciones individuales convirtiéndolas también en actos de reconocimiento. Conjunto con los variados lugares y tiempos que

---

<sup>61</sup> Estudios o improvisaciones. Era así como los actores del Teatro de las 13 Filas denominaban las acciones que solían hacer como parte de los entrenamientos, pero para las que no encontraban una descripción.

convivían en escena (como en *Kordian* y en *Akropolis*) podría llegar a leerse entonces como el regreso al presente por medio de la repetición y el “acto sagrado” que se creaba a través de un tipo de confesión en acción. En ella, tal como en la historia, Fausto invita a sus alumnos a una fiesta en la cual se despide de la vida, y los espectadores eran los alumnos, entre los cuáles además se encontraban Maciej Prus y Zygmunt Molik haciendo alguna que otra intervención. Respetando los contrastes, Satán se aparecía en la pose del Arcángel y el pacto con el diablo se hacía como si fuera una ceremonia de bautizo. Otra propuesta más que se suma a esto profano es la figura de Mefisto, que era la representación diabólica de la falsa alternativa del Paraíso y del Infierno, ya que era la interpretación del mal y el bien como uno solo, enfatizando esta idea con el hecho de que eran dos actores (Rena Mirecka y Antoni Jahołkowski) los que representaban el personaje. Se podía ver a Fausto adquirir el conocimiento alegóricamente representado en el cuerpo de una mujer para posteriormente presenciar ciertos milagros como el de deshacerse de los 7 pecados capitales (representados como alegorías por actores), el curar al Papa del orgullo con bofetadas e incluso tranquilizar al enloquecido Benvolio que se encontraba volteando mesas. Finalmente, Fausto muere después de su éxtasis y Mefisto lo saca de escena, pero al igual que en *Akropolis*, no hay una respuesta final, solo el silencio que viene después de la tormenta.

Para el siguiente montaje, *Studium o Hamlecie*, que era un estudio sobre el libro Hamlet de Wyspiański y que estrenaron el 17 de marzo del siguiente año, decidieron cambiar radicalmente el libreto y “escribir en escena” o improvisar, en otras palabras. Hay poca información de esta puesta, pero de acuerdo a ella, al principio la propuesta de Grotowski era desarrollar la historia alrededor de un eje central que iba a ser un sepulturero desenterrando a los muertos para pensar la existencia desde el intento de entender el sentido de la

experiencia de cada uno. Después de las exploraciones de los actores, la propuesta terminó siendo ubicada en la Polonia rural, donde un grupo de campesinos ebrios decide escenificar *Hamlet*. Dentro del grupo, sólo un judío intelectual toma en serio la propuesta y decide ser Hamlet. La obra transcurre como una serie de intentos fallidos del espectáculo, lo que permite ver ciertas ambivalencias de los personajes y las situaciones, el enfrentamiento entre intelectuales y campesinos que desembocan en las guerras entre el poder y la reflexión. En medio de las guerras es justo donde la compañía ubica el “ser o no ser”, que se vuelve una lucha interna y externa al mismo tiempo. Fue una indagación en el subconsciente colectivo en la que se dramatizaban las ideas de Polonia y los polacos, de hecho, en general, es posible inferir que la fascinación de Grotowski por todo lo relacionado a la muerte y el sufrimiento, probablemente tenga una fuerte y estrecha relación con lo que presenció durante la experiencia de la guerra vivida en su infancia. En fin, aunque esta obra apenas alcanzó las 20 presentaciones, su importancia no fue menor a los trabajos anteriores o posteriores a él, de hecho, el mismo Jurek admitió que *Studium o Hamlecie* fue una experiencia parteaguas para el trabajo que siguió, especialmente el nacimiento de *Apocalypsis Cum Figuris* unos años más adelante.

#### **1.1.4 Cambios. Breslavia.**

Desgraciadamente, las temáticas y el concepto de teatro de Grotowski volvieron a despertar la inconformidad de las autoridades y el apoyo gubernamental empezó a cesar. Como medida para tratar de evitar eso, contactos que Grotowski había ido haciendo, publicaban artículos hablando o mencionando el *Teatr 13 Rzędów* para darle un poco de fama y ayudándole a no perderlo. Además, Grotowski junto con algunos de los actores que eran parte de la PZPR,

decidieron instaurar la Organización Primaria del Partido (POP<sup>62</sup>) junto al teatro, usándola de pretexto para que no se pudiera clausurar tan fácilmente el teatro. A pesar de todos los intentos de mantenerse en Opole, la compañía finalmente acepta mudarse a Breslavia, instalándose en un edificio en la dirección Rynek-Ratusz 27 que estaba junto a la Sociedad de Amantes de Breslavia, a la cual el Consejo Nacional de Voivodatos le daba una dotación para el funcionamiento del Teatro Laboratorio, además de también haber resuelto las viviendas para los actores y cubierto los costos de la mudanza. El 10 de enero de 1965 dan su primera función en el nuevo espacio, inaugurando el Teatro Laboratorio en Breslavia.

Ahí Jerzy continúa con su quehacer el cual incluía el que, desde la primavera de 1964, había estado trabajando con Ryszard Cieślak por horas, con autoexploraciones dramáticas sobre lo erótico. Era una especie de experimento antropológico-artístico para probar que a través de las acciones físicas se podía acceder a ciertos impulsos y experiencias tan profundas y potentes que crean un acto de transgresión, pero no bajo la perspectiva de “salir” de uno mismo, sino al contrario, regresando al interior para develar núcleos que son silenciados por el “yo” biográfico e histórico.<sup>63</sup> A través de esto, Jerzy desarrolla su idea del ‘actor santo’, acuñando y empleando este término para diferenciarlo del ‘actor cortesano’, el cual se vende por dinero y para un público, por lo que su técnica consta solo de una acumulación de clichés, fórmulas y habilidades. El ‘actor santo’, al contrario, es aquel que se entrega totalmente, como en un acto de revelación y amor, sacrificando la parte más íntima de su ser, aquella que no debe ser vista por cualquiera. Su perfección va más allá de las acciones y actitudes de la vida cotidiana, abriendo una nueva perspectiva al espectador que ve a un hombre realizando

---

<sup>62</sup> *Podstawowa Organizacja Partyjna.*

<sup>63</sup> Dariusz Kosiński, *Op. Cit.* 188-190.



un acto de auto revelación. Su búsqueda entonces se centraba en “la máxima intensidad de la expresión corporal y oral de los actores, lograda a base de una severa disciplina (...)”.<sup>64</sup>

Después de haber trabajado sobre esto con Cieślak por aproximadamente un año, lo integra al nuevo montaje en el que planea justamente mostrar ese trabajo – *El Príncipe Constante* – que tuvo su estreno cerrado el 20 de abril de 1965 y el estreno a público abierto cinco días después, el 25 de abril. A pesar del estreno, se siguió trabajando y modificando la puesta constantemente, teniendo como la versión más conocida la que se presentó en Spoleto en 1967 y que fue filmada con una cámara oculta, aunque se usó la grabación de audio de una función en Oslo de marzo de 1966. Primero que nada, es importante mencionar que Grot eligió trabajar con el texto de *El Príncipe Constante* de Calderón de la Barca adaptado por Juliusz Słowacki, el cual reactualizaba el sacrificio de Cristo y rechazaba los derechos y valores mundiales, posicionando la locura de Don Fernando como un acto de autosacrificio que devela y confirma la existencia de un orden más allá del de la propia víctima. Para esto, Grot destacó la oposición de la corte con el Príncipe (al cual vuelve el eje de todo el espectáculo que incluso durante la mayor parte del mismo se encuentra ubicado en un espacio al centro que está alzado como un altar/tumba) mostrando la confrontación de dos esferas igualmente humanas y reales que se rigen por valores completamente distintos. Para esto, no sólo era sobresaliente el trabajo del director con Cieślak (quien hacía el papel de Don Fernando), sino también la maravillosa precisión de los que conformaban la corte, los cuales evocaban la imagen de una parvada de pájaros con sus composiciones de movimientos, gestos y ciertas canciones, además de su constante trayectoria alrededor del dispositivo sobre el que se encontraba el Príncipe, vestido solo con un trapo blanco cubriendo su pelvis,

---

<sup>64</sup> Diccionario enciclopédico SALVAT, *Tomo 13(gei/haf)* (España: Salvat Editores, 1998), 1835.

mientras los de la corte contrastaban nuevamente con sus trajes oscuros un poco al estilo militar. La rareza del espectáculo aumentaba cuando al principio existe cierto ritual para castrar a un preso (lo cual lo hará parte de la corte) que es Don Enrique, ritual que se repite cuando se va a castrar a otro preso, Don Fernando. Sin embargo, el ritual no se completa, ya que éste último, para detener la ceremonia, se acerca al Fénix (que simbólicamente fue representado por una mujer, Rena Mirecka y bajo cuyo mando el rito es llevado a cabo) y acaricia su rostro. Por este motivo no se logra la castración y por ende Don Fernando no se vuelve parte de la corte, hecho que da comienzo a su tormento, reflejado en la representación de las escenas de la Pasión con los cuerpos de los propios actores - la aceptación de la cruz, la flagelación, la coronación con espinas, el *Ecce Homo*,<sup>65</sup> cuando lo retiran de la cruz y finalmente la Piedad. De esta forma parece que Don Fernando toma voluntariamente bajo su responsabilidad los pecados de la corte, haciendo sentir a esta libre de culpas y a través del tormento del Príncipe, que se vuelve como un Salvador, obtienen un nuevo santo.<sup>66</sup> Después de las convulsiones previas a la muerte, se llega a la culminación de la liturgia donde la corte bebe y toma la sangre y cuerpo del Príncipe, escenificándolo a través de gestos que son analogías de la aceptación de la comunión en una misa católica. Posteriormente viene la disputa entre Don Enrique, el Rey y el Fénix por la apropiación del nuevo santo. Es decir, lo que plantea *El Príncipe Constante* es una mirada a la parte oscura de la naturaleza humana que implica el descontrol y la violencia que se dirige a un tercero como expiación del propio pecado, así, a través del sacrificio de la víctima se obtiene un Dios.<sup>67</sup> Luego entonces, la

---

<sup>65</sup> “He aquí el hombre” en latín. Pasaje del Evangelio de Juan (19:5) que relata las palabras pronunciadas por Poncio Pilato, cuando presenta a Jesús de Nazaret ante la gente de Judea deslindándose de la responsabilidad del destino final del susodicho.

<sup>66</sup> Esto es básicamente la dramatización de la teoría del “chivo expiatorio” de Girard, aunque este la haya escrito hasta el 1982 (René Girard, *El Chivo Expiatorio*. 2da Edición. España: Anagrama, 1986).

<sup>67</sup> Dios. Esa figura suprema a la que se concibe como creador del mundo, supervisor del universo, pero, además, a quien las personas solemos pedir “el perdón”. Concebimos a los dioses no sólo para explicar las cosas que no

tortura a Don Fernando no satisface simplemente la naturaleza sádica de la corte, sino que se convierte en una compensación de cierta diferencia, la cual Kosiński plantea como la base de la cultura.<sup>68</sup> Finalmente, Don Fernando hace un tercer y último monólogo sobre aquella estructura parecida al crematorio/altar de *Akropolis*, con la diferencia que en aquella desaparecían los muertos y en esta, un hombre hablaba de la muerte como el verdadero encuentro con la vida y aunque el monólogo es de un personaje muriendo, el cuerpo físico mostraba más vida que nunca.

Esta resurrección y ascensión interna era lo que Grotowski denominó ‘el acto total’ que evidentemente solo lo podía cumplir un actor santo. Este acto total se aleja por completo de la simple representación o imitación porque sucede en el aquí y el ahora. Según el creador polaco, debería:

(...) penetrar la propia experiencia, como analizándola con el cuerpo y la voz. Debe buscar los impulsos que fluyen en la profundidad de su cuerpo, y con completa claridad dirigirlos a un cierto punto (...) En el momento en el que el actor alcanza ese acto, se vuelve un fenómeno *hic et nunc*; que no es ni el contar, ni el crear una ilusión – es el tiempo presente.<sup>69</sup>

La importancia de este descubrimiento durante el trabajo experimental es que se vuelve un punto de partida o de base fundamental para lo que realmente siempre buscó Grotowski que

---

entendemos, sino para “lavarnos las manos” de la responsabilidad sobre aquello de nuestra naturaleza que no controlamos y nos deslindamos de ello cuando aquel “Dios” que nosotros mismos creamos, nos otorga el perdón. Obtenemos el perdón por nuestros pecados de alguien que se sacrificó y vivió en carne propia dicho pecado para absolvernos de la culpa. Paradójico. ¿Qué pasaría si ni siquiera llegásemos a ese pecado? ¿Pediríamos perdón? ¿A quién se le pediría perdón?

<sup>68</sup> Esto es digno de atención ya que implica que, para haber cultura, debe existir diferencia. Desde mi perspectiva esto va de la mano con la noción de identidades, y lo digo en plural porque es difícil hablar de una sola identidad. Todo, humanos y cosas, es producto de una interacción constante de culturas e identidades que se han mezclado de formas muy diversas, por lo que cada persona lleva en sí una integración de varias identidades.

<sup>69</sup> “penetrować obszary własnego doświadczenia, jakby analizować je ciałem i głosem. Powiniem odszukać impulsy płynące z głębi swego ciała, i z pełną jasnością kierować je ku pewnemu punktowi (...) W momencie, kiedy aktor ten akt osiąga, staje się fenomenem *hic et nunc*; to ani opowiadanie, ani tworzenie iluzji – to czas terazniejszy.” Jerzy Grotowski, *Op.Cit.*, 78.

era la “posibilidad de transgredir a través de la experiencia la condición inherente al hombre y el descubrimiento activo y dramático de una dimensión de la vida que trasciende la temporalidad y que al mismo tiempo se puede sostener en la temporalidad.”<sup>70</sup> Es volver a las experiencias más importantes de la vida, “re-viviéndolas”, pero de cierta forma más limpiamente, llevadas a una estructura de acciones relacionadas estrictamente con impulsos puros. Uno de los requisitos es no separar lo espiritual de lo físico, haciendo al cuerpo traslúcido en un sentido de que el impulso no despierte una reacción, sino que se vuelva la reacción misma. A este acto o estado, según Grotowski, se llegaba no a través de la adquisición de nuevas habilidades, sino de la supresión de los obstáculos orgánicos que suponen las preconcepciones y los prejuicios. Esto lo explica en su libro *Teksty z lat 1965-1969* con la expresión *via negativa* que describe como una postura psicológica en la que no “se quiere hacer”, sino que más bien, “se renuncia al no hacer”. Básicamente con esta transparencia, el actor se entregaba a algo indescriptible, superior, se convertía en un medio de la naturaleza misma, en el acto total el ser experimentaba ser alguien no limitado por el yo mortal.

### **1.1.5 Boom Internacional**

El estreno de *El Príncipe Constante* marcó una transformación del trabajo que llevaba el Teatro Laboratorio, el cual adquirió fama internacional. Durante la primavera y el verano de 1965, el director polaco, acompañado de Cieślak y Mirecka, hizo un tour por Europa del oeste hablando de los elementos de su “método”, en lugares como el Festival de Teatros Estudiantiles en Nancy, la Universidad Teatro de las Naciones en París, y en Londres e Italia.

---

<sup>70</sup> „przekroczenia w doświadczeniu przyrodzonej człowiekowi kondycji i czynnego, dramatycznego odkrycia takiego wymiaru życia, który przekracza doczesność, a zarazem może być w doczesności doznany.” Dariusz Kosiński, *Op.Cit.*, 200.

Posteriormente, gracias a Eugenio Barba, se logra el primer tour de *El Príncipe Constante* del 6 de febrero al 25 de marzo de 1966 por Suecia, Dinamarca y Noruega; lo cual sirvió como preparación para sus 5 presentaciones en París en la X Edición del Festival Teatro de las Naciones (21-25 de junio) con las cuales, el trabajo de Grotowski ganó fama y rebasó la cortina de hierro, llegando a oídos de los artistas en el continente americano. Esto se reforzó con sus presentaciones en el *Holland Festival* (del 28 de junio al 2 de julio) y las prácticas-cursos que dio con Cieślak, Jahołkowski y Mirecka en Holstebro y en la *Royal Shakespeare Company* (por invitación de Peter Brook). A partir del 1 de septiembre de 1966 el Teatro Laboratorio se renombró “Instituto de Investigación del Método Actoral – Teatro Laboratorio”, con lo que declaraba que su Teatro tenía como objetivo no la representación sino el estudio-investigación a través de la experiencia teatral. El año 1967 trae consigo presentaciones en Holanda, Bélgica, Italia y en el BITEF (Festival Internacional de Teatro de Belgrado) en Belgrado,<sup>71</sup> pero su aparición más importante es el curso que Grotowski y Cieślak fueron invitados a dar en la New York University, en noviembre de ese año, abriéndose así las puertas a los Estados Unidos de América. La fama era tal que los intereses políticos no tardaron en hacer presencia ya que el gobierno polaco mejoró su trato para con el Teatro Laboratorio, que de ser un grupo al que le negaban pasaportes y fondos para viajar, pasaron a convertirse en un “bien de exportación” que podía ayudar a su imagen. Grotowski no dudó de aprovechar esta oportunidad haciendo un tipo de trato en el que al artista se le aseguraban las mejores condiciones para su trabajo mientras que a cambio él legitimaba y arreglaba la imagen de la autoridad polaca ante el resto del mundo. Con esto, Grot empieza a aparecer cada vez más públicamente explicando sus ideas y poco a poco, al Instituto

---

<sup>71</sup> En la actual Serbia, pero en ese momento, aún Yugoslavia.

empiezan a llegar candidatos extranjeros interesados en unirse al trabajo. Entre ellos estaban, por ejemplo, el canadiense Zbigniew Théo Sychalski, la venezolana Elizabeth Albahaca y el marroquí Serge Ouaknine.

El siguiente acontecimiento que llevó a horizontes más expandidos el nombre de Grotowski, fue la publicación del primer escrito formal y publicado sobre el trabajo del filósofo y teatrero, *Hacia un Teatro Pobre*, que fue compilado y editado por Eugenio Barba en 1968,<sup>72</sup> y que recoge la concepción teatral del director. En este texto podemos notar las claras influencias de Artaud y del teatro oriental, buscando un teatro ritual, como ceremonia y liturgia. En él se argumenta que principalmente el creador debiera deshacerse de la primacía del texto como base del arte teatral, al igual que de los elementos escénicos tradicionales como la iluminación, la escenografía y el vestuario. El título del libro se tomó de uno de los artículos escritos por Grotowski en 1965 titulado justamente “Hacia un Teatro Pobre”, que recopilaba los textos de técnicas en ensayos y el entrenamiento para el actor. Esta costumbre de despojarse de todo lo material innecesario podría creerse que se remonta a que “desde niño su madre le metió en la cabeza que no debía tomarle apego a las cosas materiales, porque el destino de su familia era perderlo todo, generación tras generación.”<sup>73</sup> Básicamente, el director proponía un encuentro interpersonal alrededor de experiencias de carácter parareligioso, sin llegar a ser ni formular un lenguaje religioso, esto a través de la blasfemia al texto y el acto total en la actuación, lo que expresa en una entrevista que le hizo Margaret Croyden:

---

<sup>72</sup> Barba hizo la compilación en Dinamarca en 1968 y la publicó en inglés. La primera edición en español se hizo en 1970 por el grupo editorial siglo XXI e irónicamente, la versión en polaco se publicó hasta 2007.

<sup>73</sup> Fernando de Ita. *Op.Cit.*, s.pag.

*“Poor theatre” gives up the trappings used in the other visual arts. It is theatre that concentrates on human actions only, and the relationship between the actors and the audience. It gives up all conventional stage effects because they are not essential. (...) Material things prevent our real confrontation with art. (...) We want to be ourselves only; we want to work through our own impulses and instincts, through our own inner beings and through our own individual responses. To be poor in the biblical sense is to abandon all externals.*<sup>74</sup>

Así es como continúan sus viajes y presentaciones (en las que llega por primera vez a México en 1968) alternados con los ensayos para un nuevo proyecto. La problemática era, ¿qué hacer después de *El Príncipe Constante*? En respuesta a esto empiezan a trabajar en *Apocalypsis cum Figuris*, obra que pasó por varias fases antes de ser el producto que conoció el público. En diciembre de 1965, Grot empieza a trabajar sobre un nuevo “poema dramático” basado en fragmentos de *Samuel Zhorowski* de Słowacki que, como no le funcionaron, lo obligaron a buscar otra estrategia. Para esto se arriesga a iniciar unas improvisaciones con los actores que nacen de la tensión inminente que provoca el hecho de pedirle a Jahołkowski que señalara ¿quién era el mejor actor?, y como el ego de los actores es inevitable, de ahí desembocan ciertas acciones que al final emulan la imagen de una procesión que lleva al director a buscar en los Evangelios. Con esto surgen dos montajes de los Evangelios que se presentaban en ensayos abiertos al público hasta que Grotowski decidió nuevamente que la “verdad” comenzaba a abandonar el proyecto. Es entonces cuando se vuelve a empezar de cero el proceso y, aunque parte del trabajo no cuenta con mucha información para saber su

---

<sup>74</sup> “El «Teatro pobre» renuncia a los adornos utilizados en las otras artes visuales. Es el teatro que se concentra únicamente en las acciones humanas y en la relación entre los actores y el público. Renuncia a todos los efectos escénicos convencionales porque no son esenciales. (...) Las cosas materiales impiden nuestra verdadera confrontación con el arte. (...) Queremos ser solamente nosotros mismos; queremos trabajar a través de nuestros propios impulsos e instintos, a través de nuestros propios seres internos y a través de nuestras propias respuestas individuales. Ser pobre en el sentido bíblico es abandonar todo lo externo.” Traducción mía de Margaret Croyden, “I said yes to the past: Interview with Grotowski”, en *The Grotowski Sourcebook* (New York: Routledge, 2001), 83.

desarrollo, solo se sabe que se trataba de buscar asociaciones propias de dónde ocurría todo lo contado en su presente, en Polonia, en su vida. Tomando en cuenta los hechos de 1968 en su patria (revueltas estudiantiles, protestas contra el régimen comunista, brutales enfrentamientos entre las autoridades y el pueblo, más de 20,000 judíos obligados a emigrar del país, etc.), la revolución en la República Checa y la revuelta juvenil en el Oriente, había mucho que potenciar de ello. Esto derivó en un montaje de 24 horas que se mostró solo una vez y que dio paso a la siguiente fase del montaje, la cual consistió en un tipo de condensación, que duró un largo tiempo ya que el estreno oficial de *Apocalypsis Cum Figuris* se dio hasta el 11 de febrero de 1969. Sin embargo, tampoco fue el final del trabajo sobre este montaje (que el Teatro Laboratorio siguió presentando aún por 10 años) ya que siguió evolucionando, pero sin cambios tan drásticos. Lo importante de este montaje era que ya no se trataba de observar y entender símbolos, sino que la propia experiencia de vivir el acontecimiento era lo importante, es decir, no era una escenificación (que subraya la representación), sino un espectáculo (que apuesta por la presentación). Para esto era necesario tratar de minimizar la distancia no solo física, sino de todo el cuerpo/espíritu, entre el espectador y el actor. Con este propósito se buscaron estrategias como la de recurrir a usar, ya no ropas que los diferenciaban del público, sino ropas de uso cotidiano, o la de entrar a la sala después del público, como si fueran uno más. Además, en lugar de bancas, el público ahora se sentaba en el piso en círculo. Este montaje fue clave para la apertura de la nueva etapa de trabajo del director polaco.

### **1.1.6 Parateatro o Teatro de la Participación.**

Como se puede notar, los años de 1968 a 1970, fueron años en los que Grotowski trabajó aún más intensivamente de lo normal debido al incremento de su fama y el interés por su trabajo:



iba a largas giras de *El Príncipe Constante* con el grupo, daba conferencias, daba cursos, seguía dirigiendo *Apocalypsis Cum Figuris* (el cual además fue el trabajo donde involucró más de su ideología que ningún otro, lo cual lo hacía muy personal), etc. Sin embargo, no podemos pasar por alto un factor muy importante que siempre estuvo presente en su vida, aunque no se hiciera mención de ello - su enfermedad. Es debido a los altibajos de su salud justamente, que realizó bastantes viajes a la India, a finales de 1968 hacia 1969, nuevamente de diciembre de 1969 a enero de 1970, pero la estancia más importante fue la que realizó del 10 de julio al 23 de agosto de 1970 ya que fue el viaje en el que dio un giro total a su estilo de vida y, por consiguiente, a su perspectiva, lo cual tuvo que ver también con su trabajo. De este viaje, Grotowski regresó con 40kgs menos y Kosiński escribe que su estilo pasó de ser el de un burócrata-intelectual al de un hippie-joven. Por como dirigió su trabajo posteriormente, puedo suponer que probablemente durante ese viaje él mismo experimentó en carne propia lo que buscaba, es decir, lo vivió primero él para luego saber guiar a otros a que lo experimentaran.

En diciembre de 1970, Grotowski viaja a Nueva York (ya establecida como la nueva capital de la cultura) donde habla de su propio dogma a través de la presentación de un performance de dos partes que deriva posteriormente en dos textos muy importantes: *Takim, jakim się jest, cały* (*Así, como se es, completo*) y *Święto* (*Holiday*<sup>75</sup>). En este último menciona que ciertas palabras han muerto, porque muere aquello que significan, como la palabra teatro.

---

<sup>75</sup> No traduzco esta palabra al español, sino que dejo su traducción al inglés debido a que es la más acercada al significado de la misma, que va estrictamente vinculado a la propuesta del texto. En el significado antiguo de la palabra en polaco *Święto*, que es a la que se remite Jerzy, se refiere no solo a un día sacro, santo, un día especial y único, extracotidiano, sino que implica también ese periodo de tiempo en que se preparan los acontecimientos en comunidad que por naturaleza tienen un carácter dramático y muchas veces hasta de espectáculo. Por ello, no tiene nada que ver con vacaciones como lo implica la palabra *Holiday*, aunque si tomamos de dónde se forma esta palabra, tenemos *Holy-day*, lo cual ya es más cercano a lo que se quería decir.

Esta es la manera en la que él acerca a nosotros su visión del “teatro”, no como lo que se tenía concebido que era (una representación), sino como un medio solamente: “ni el teatro físico, ni el teatro de palabras – ni el teatro, sino la existencia viva en su revelarse”.<sup>76</sup> Aquí finalmente expresa que tenía un laico proyecto de salvación a través de la cultura, lo cual no era algo nuevo, pero sí algo que no había externado anteriormente debido a los contextos. Para él, el teatro sólo había sido una pantalla que ocultó por un tiempo la búsqueda de lo que realmente le inquietaba: aquel encuentro preparado de personas consigo mismas y con la naturaleza que los rodeaba, que les diera un cambio en la forma de vida y, por ende, de su concepción del mundo. Anunciaba entonces que dejaría el teatro (como palabra muerta), mas no la acción dramática. Ahí se considera que Grotowski da por finalizado su periodo de representaciones y empieza la fase que posteriormente denominará ‘Parateatro’.

En septiembre del mismo año, en el periódico polaco se publica una “propuesta de colaboración” que era una convocatoria en la que Grotowski llamaba a “aquellos que en el trabajo buscan develarse y encontrarse con otro humano, encuentro que se lleve a cabo – en movimiento y libertad.”<sup>77</sup> Se presentaron 300 personas, de las cuales se escogieron 70 que fueron citadas en Breslavia para conocer al director polaco y a su, en ese entonces, mano derecha que era Théo Spychalski. Después de ciertos filtros terminaron quedando solo 10 personas que después de un trabajo de un año con ambos artistas, se redujeron a 7 personas que conformaron el grupo. Durante un tiempo trabajaron en Breslavia y posteriormente, en marzo de 1972 se pasaron a trabajar en Brzezinka, que era una base en el bosque. En noviembre de ese año, se unen al grupo algunos integrantes del antiguo Teatro de las 13 Filas

---

<sup>76</sup> Jerzy Grotowski en “Respuesta a Stanislavski” en *Revista MÁSCARA: Número especial de Homenaje a Grotowski*. (México: Escenología, 1993), 25.

<sup>77</sup> “*tych, którzy w pracy szukają odsłonięcia się i spotkania z drugim człowiekiem, spotkania dokonujące się – w ruchu i swobodzie*” Leszek Kolankiewicz, *Op.Cit.*, 35.

(Albahaca, Cieślak, Jahołkowski, Molik y Paluchiewicz). Estos empiezan a trabajar en Breslavia y Brzezinka con Cieślak como guía, y con Grotowski que participaba cuando no estaba de viaje. En junio de 1973, se intenta por primera vez abrir la experiencia preparada al público, el primer *święto* (*holy-day*), nombrado *Special Project*. Se tuvo bastante éxito y cada vez acudía más gente a las “experiencias”. Incluso en la siguiente visita del Teatro Laboratorio a EUA en octubre y noviembre (visita en la cual además Grot recibió el título de Profesor honorario de la Universidad de Pittsburgh), se invitó a gente de entre los espectadores del propio *Apocalypsis Cum Figuris* a la siguiente acción parateatral que llevó por nombre *Grotowski Special Project* y que se desarrolló en Pensilvania, alejado de las grandes poblaciones. Posteriormente surgió otra práctica parateatral, el *Large Special Project*, que se llevó a cabo en noviembre, después de la presentación de *Apocalypsis...*, bajo la guía de Cieślak con algunos del grupo. Al mismo tiempo, Grotowski con otra parte de los invitados guiaba el *Narrow Special Project*. Todo esto fue solamente parte de la preparación para el acontecimiento de la etapa parateatral más importante.

Del 8 al 28 de junio de 1975, se llevó a cabo la siguiente edición del Festival Teatro de las Naciones que tuvo como sede a Varsovia, lo cual era conveniente ya que a la par, del 14 de junio al 7 de julio, Grotowski junto con Eugenio Barba, organizaron la “Universidad de Exploraciones del Teatro de las Naciones”,<sup>78</sup> pensado como un gran *święto* del teatro experimental y de vanguardia que sería la apertura más grande que haya habido hasta ese momento de las experiencias parateatrales. Digo conveniente, porque una vez estando concentradas tantas personas del medio teatral, era fácil que se movieran de la capital a

---

<sup>78</sup> Ese mismo año, pero en otoño, se lleva a cabo la “Universidad de Exploraciones II” en el marco del *Biennale di Venezia*, pero en una versión acortada, sin las conferencias de personajes “famosos”.

Breslavia por el interés hacia dicho acontecimiento. Así, con más de 500 participantes de 23 países diferentes en el programa de la “Universidad” se encontraban espectáculos, proyectos e incluso encuentros con personalidades del “teatro” como lo eran Eugenio Barba, Jean-Louis Barrault, Peter Brook, Joseph Chaikin, André Gregory y Luca Ronconi, además de talleres impartidos por Brook, Barba y Gregory y muchas prácticas y acciones que guiaban los integrantes del Laboratorio. Estas prácticas y acciones, que eran el verdadero objetivo tras la organización de la Universidad, estaban divididas en el programa de tronco común y en el programa de especialización. En el tronco común estaban las actividades diarias de los talleres de Scierski, Flaszen y Molik, así como las llamadas “colmenas” que estaban abiertas a todo mundo y que dirigían Sychalski, Staniewski, Zmysłowski,<sup>79</sup> Scierski, Cieślak, Flaszen, Cynkutis y Mirecka. Estas colmenas fueron justamente la actividad más arriesgada para probar si las experiencias parateatrales funcionaban tanto para la gente sin preparación específica en teatro (que no cumplían ciertos requisitos), como para teatreros (más allá del Teatro Laboratorio). Fueron una decepción ya que resultó difícil controlar la subjetividad, así que había o reacciones emocionales descontroladas que llevaban a estereotipos de lo que era ser “abierto y espontáneo”, o era psicológicamente riesgoso para otros. Por otro lado, estuvieron las actividades del programa de especialización que tuvieron resultados mucho más gratos. En este programa estaban el *Acting Therapy* de Molik y Jahołkowski, las *Meditaciones en voz alta* de Flaszen, los *Zdarzenia (Acontecimientos)* de Cynkutis y

---

<sup>79</sup> Jacek Zmysłowski (1953-1982) fue un actor conocido principalmente por su trabajo en el Teatro Laboratorio desde 1974 con Grotowski y como uno de los líderes de los experimentos parateatrales del mismo. En los años setenta, fue uno de los colaboradores más cercanos de Grotowski. Fue parte del Teatro de las Fuentes y vino a México en 1980. En 1981 iba a ser el líder del proyecto *Podróż na Wschód* (Viaje al Oriente), un tipo de expedición basada completamente en la participación activa pero no pudo llevarlo a cabo debido a que Jacek desarrolló un cáncer incurable, el cual provocó su muerte en 1982. Según la biografía de Zmysłowski en la página oficial del Instituto de Grotowski en Polonia, el día de la muerte de Jacek, Grotowski envió una carta (no sé a quién) admitiendo que llevaba ya bastante tiempo pensando en hacerlo “su sucesor”. Tomado de: <http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/zmyslowski-jacek>.

Mirecka, los *Spotkania Warsztatowe* (encuentros tallerísticos) de Scierski, *Twoja Pieśń* (Tu canción) de Spychalski, las *Działania nocne* (acciones nocturnas) de Staniewski y finalmente el *Special Project* (una versión más corta de los *Large y Narrow Special Project*, ya que sólo era de un día) que llevaba el grupo de trabajo de Brzezinka guiados por Cieślak.

De todas las etapas del *Special Project* existen ciertas narraciones que dejaron los pocos periodistas que pudieron participar de ellos y las cuales pueden servir para tener un acercamiento al “misterio” de en qué consistían las experiencias parateatrales. Primeramente, llegaba un grupo de test que preparaba el terreno para los participantes. Con respecto a las actividades, sabemos que se llevaban a cabo acciones que buscaban romper la barrera de la vergüenza o de querer quedarse en la zona de confort del observador, por ejemplo, se apoyaban en juegos infantiles o en acciones de contacto con la naturaleza como el saltar por el fuego, llenarse de lodo, bañarse en el río, además de acciones artísticas como los cantos y la danza. En resumen:

*A para-theatrical experiment. (...) It consists of a common isolation by a group of people in a place far removed from the outside world, and an attempt to build a kind of genuine meeting among human beings. (...) This is not a performance, however, because it does not contain in it the elements of theatre such as plot or action.<sup>80</sup> There is nothing to see for the audience either, because there is no audience.<sup>81</sup>*

---

<sup>80</sup> En su momento (1978) la palabra *performance*, así como la usa Leszek me parece que hace referencia a un teatro de representación, sin embargo, estoy en desacuerdo en el hecho de que el experimento parateatral no sea performance, ya que hay una escucha entre los participantes, una comunicación, un hacer dentro de ello, es decir, es acción. Además, existe un “espacio sagrado” para su realización y, aunque efectivamente no hay un público/espectador delimitado como tal, los participantes primero eran observadores, luego imitadores para finalmente pasar a ser performers de la experiencia. Es por ello que considero que las acciones sí estaban dirigidas a alguien, aunque fuera a uno mismo, haciendo factible el tratarlo como “un” performance o al menos, el estudiarlo “como” performance. Profundizaré en esto en el capítulo III.

<sup>81</sup> Leszek Kolodziejczyk, citado por Richard Schechner en “Introduction to Part II” en *The Grotowski Sourcebook Op.Cit.* 210.

Después de un tiempo, Staniewski abandona el grupo por ciertas tensiones con Grotowski y Jacek Zmysłowski toma su lugar como líder del grupo parateatral.<sup>82</sup> Es así como el siguiente proyecto – “*The Mountain Project*” – se llevó a cabo con la idea de que fuera un tipo de búsqueda del propio lugar, camino o paso. Se pensó como un trabajo de creación de cultura multifásico que se empezó a formar durante la estancia del grupo en el verano de 1976 en Francia para el proyecto *Vers un Mont Parallèle (Hacia un Monte Paralelo)* y que posteriormente tuvo su primera fase en ese mismo país en el otoño del mismo año, donde a través de las “Vigilias nocturnas” que se hacían cíclicamente, se buscaba probar la espontaneidad como punto de apoyo para construir un nuevo *modus vivendi*. A mitades de julio del siguiente año, se continuó con la siguiente fase – “El Camino” – que era una especie de peregrinación a la montaña a través de la naturaleza durante la noche para acondicionarse, de alguna forma para agudizar los sentidos. Esto funcionaba sólo con pequeños grupos, ya que eso evitaba la imprecisión y el desorden.

Durante todos estos años de trabajo, desde que abandonó el “teatro convencional”, Grotowski planteaba el hecho de que vivimos con máscaras que usamos como nuestro yo social en lo cotidiano cuando deberíamos dejar de comprometer nuestro ser por lo que dicta la sociedad y por lo que tratamos de ocultar ante los demás. Es por ello que, a través de sus exploraciones parateatrales, lo que buscaba eran actividades colectivas que ayudaran a despojarse de dichas máscaras y lograr que la gente se pudiera comunicar frente a frente de

---

<sup>82</sup> Dentro de esto hay un factor muy interesante que es el hecho de que, como podemos ver con todo lo anterior, Grotowski poco a poco empezaba a delegar responsabilidades, ya no era responsable de la totalidad de un grupo si no que guiaba al grupo que guiaba a los participantes. Personalmente me parece que, como investigador, decidió tomar cierta distancia de los productos de sus investigaciones e hipótesis como un ejercicio de observación, o tal vez tenía que ver nuevamente con su precario estado de salud que probablemente lo mantenía en una constante búsqueda de alguien que pudiera ser su sucesor o el continuador de su trabajo, aunque esto sería muy complicado o casi imposible por razones en las que profundizaré más adelante.

una manera vulnerable a nivel espiritual. Para ello, recurrió a organizar todo en locaciones pastorales (bosques, colinas, prados) ya que creía en la “pureza de la naturaleza” y en el poder de ésta para alejarse de la “falsedad de la sociedad” y así es como poco a poco desarrolló un nuevo concepto que ayudaría a definir la línea que seguía su trabajo - la Cultura Activa. Básicamente, este concepto hace referencia a una oposición a la cultura “pasiva” de recepción que implica conocer el trabajo de otros. El principio básico de la cultura activa es el de llevar acabo los actos creativos propios, participando de un proceso creativo, más que el de consumir el acto de otro. En las artes performativas, esta cultura activa es propuesta al momento de abandonar la división entre individuos activos (los actores) y los espectadores.

Finalmente, aunque después de varios años Jerzy llegaría a juzgar su etapa de actividad parateatral de forma muy dura, puedo rescatar que, sin ella, no habría podido avanzar ya que gracias a las búsquedas que hubo durante ella, el director se dio cuenta que para seguir con sus experimentos de liminalidad y espontaneidad necesitaba de ciertas herramientas sólidas para proteger la organicidad. Esto fue lo que le llevó a dar el siguiente paso en sus búsquedas.

### **1.1.7 Teatro de las Fuentes**

En 1976, es probable que a Zmysłowski se le delegara la responsabilidad de dirigir las actividades parateatrales ya que Grotowski empezó a trabajar sobre otro tipo de proyecto junto con Jairo Cuesta,<sup>83</sup> al que conoció durante el *Vers un Mont Parallèle*, y a Jacek lo

---

<sup>83</sup> Jairo Cuesta (1951) es un actor y director colombiano. Estudió en París la universidad y ahí conoció a Jerzy Grotowski, quien lo invitó a su entrenamiento parateatral. En el Teatro de las Fuentes, Cuesta se volvió uno de los colaboradores más importantes de Grot, formando parte de las expediciones a Haití y México, además de participar también en los procesos en Polonia, Italia y EEUU. Trabajó un tiempo con Peter Brook, aunque luego regresa con Grotowski para su programa de Drama Objetivo, donde lideró los ejercicios de *Motions* y *Watching*. También fue parte del grupo que trabajó posteriormente el *Action*. Cuando Grotowski se muda a Italia, Cuesta se queda en EEUU y en 1992, junto con James Slowiak, funda el *New World Performance Laboratory* en

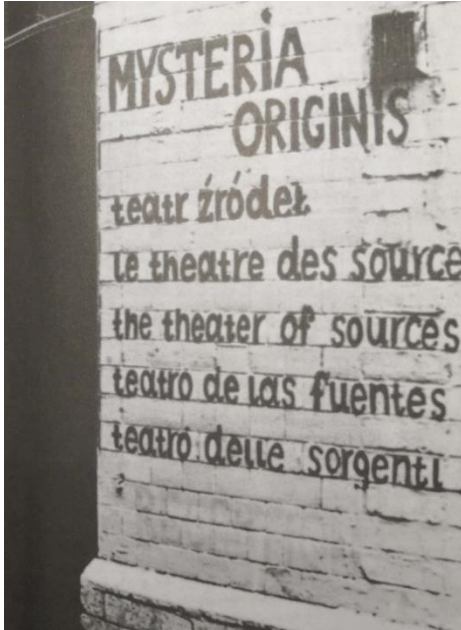


Imagen 1. Entrada al Teatro Laboratorio (recuperada de Grotowski: *Przewodnik*, 15)

consideraba listo para dirigir ese trabajo. El nuevo proyecto iba a significar un cambio en su quehacer que no fue tan marcado, por lo que realmente se supo de esa transformación hasta que empezó a hablar más abiertamente de ella en 1978, aunque sin demasiada espectacularidad, durante su simposio “El arte del debutante” en Varsovia. El nombre de esta nueva etapa era ‘*Teatr Źródł*’ (Teatro de las Fuentes<sup>84</sup>) y se popularizó como término a partir de 1979 cuando el polaco dio una conferencia que posteriormente fue publicada como *Wędrowanie za Teatrem Źródł* (Vagando tras el Teatro de las Fuentes). Este término es delicado, ya que no se trata de buscar las fuentes del teatro y, en sí como todo el trabajo de Grot después de renunciar al teatro de representación, ni siquiera lo consideraban teatro en el sentido como se usaba la palabra, aunque si lo tomamos desde su sentido estricto como “lugar desde el que se mira”, por supuesto que lo era. A pesar de ocultar sus búsquedas de esta etapa todavía tras la fachada del Teatro Laboratorio, Jurek ya había comenzado a distanciarse del Instituto, aunque no le convenía salirse por completo (de hecho, Cynkulis se hace vicedirector en 1978 absorbiendo la mayoría de las responsabilidades administrativas y en 1980 Flaszen es nombrado director). Es por ello que decide de alguna forma hacer

---

Akron, Ohio. Sigue siendo el co-director artístico y actor. Finalmente, junto con Slowiak, fue co-autor del libro *Jerzy Grotowski*.

<sup>84</sup> También se le ha traducido como Teatro de los Orígenes en algunos artículos en revistas y periódicos como *La Jornada* (<https://www.jornada.com.mx/2006/08/20/sem-jerzy.html>), especialmente siendo traducido así por Julio Gómez Hernández. Aunque es una traducción válida respecto a la palabra *Źródło* en polaco, la que yo usaré será la de Teatro de las Fuentes, pues es la que aparecía junto con las traducciones del nombre de esta etapa de trabajo a otros idiomas a la entrada del Teatro Laboratorio a finales de los años setenta, como se puede ver en la imagen 1.



subequipos y anunciarlos públicamente durante el aniversario de los 20 años del Teatro Laboratorio (1979). El primer grupo iba a llevar a cabo actividades como *Vigil* y *The Tree of People*,<sup>85</sup> formando parte de lo que se llamó el proyecto *A la Dostoiewski*, que al principio se acercaban al actor que trabajaba con la estructura (como en las primeras búsquedas de Grot en el Teatro de Representación) pero después se volvieron cercanas a las búsquedas parateatrales al mostrarlas a un público que formaba parte. Por otro lado, iba a estar el grupo liderado por Zmysłowski que iba a continuar con los proyectos totalmente parateatrales que incluía el proyecto *Viaje al Oriente*. También se planeaba seguir mostrando *Apocalypsis cum figuris* en espacios más pequeños. Todo esto simplemente para distraer la atención y que Grotowski pudiera trabajar con su Teatro de las Fuentes un poco en secreto, ya que era un proyecto mucho más personal. El mismo director afirmaba<sup>86</sup> que su trabajo de toda la vida siempre se vio caracterizado por dos vertientes, una que era la “pública” y la otra que era más de su búsqueda personal y que nunca fue interrumpida, además de que la llevaba con pocas personas y no hablaba de ella tan abiertamente.

El Teatro de las Fuentes de Grotowski era un proyecto increíblemente ambicioso ya que por un lado era súper íntimo y personal, pero por el otro, abarcaba grandes distancias de tiempo y espacio. El nombre sólo era un código, porque lo que importaba realmente era la parte de las fuentes – los orígenes o las raíces, pero no las raíces del teatro si no de lo humano. Ese algo que siempre buscó y que detonó su interés desde pequeño, con aquel libro de Brunton:

---

<sup>85</sup> El último proyecto del grupo del Teatro Laboratorio correspondiente a la Cultura Activa. Comprendía una serie de acciones improvisadas por los participantes que eran guiados por los miembros del grupo (Ryszard Cieślak, Zbigniew Cynkutis, Elizabeth Albahaca, Ludwik Flaszen, Antoni Jahólkowski, Zbigniew Kozłowski, Rena Mirecka, Zygmunt Molik, Irena Rycyk, Teresa Nawrot i Stanisław Scierski).

<sup>86</sup> Jerzy Grotowski, *Teatr Źródół* (París: „Zeszyty Literackie”, 1981), 105.

*You have to ask yourself the question, who am I? This investigation will lead in the end to the discovery of something within you which is behind the mind. Solve that great problem, and you will solve all other problems thereby.*<sup>87</sup>

Lo describía como la “experiencia de la inmortalidad de la vida” donde había que despertar y “encontrarse con los orígenes”, era volver a un pasado (principio) remoto de la esencia, pero no para estancarse ahí, sino para mantener ese principio en el presente, revivirlo. Los participantes del Teatro de las Fuentes iban a su propia naturaleza y organismo (cosa que ya se había visto durante el trabajo del acto total) para toparse con ese “hombre que precede a la diferencia, a aquel que no se ve como alguien que nace, crece, envejece y muere, sino que vive en el eterno presente”,<sup>88</sup> era una comunicación con el otro yo, el yo profundamente interior, el yo puro, por llamarlo de alguna forma.

*When a man knows his true self for the first time, something else arises from the depths of his being and takes possession of him. That something is behind the mind; it is infinite, divine, eternal. Some people call it the kingdom of heaven, others call it the soul, still others name it Nirvana, and we Hindus call it Liberation; you may give it what name you wish. When this happens, a man has not really lost himself; rather, he has found himself.*<sup>89</sup>

Se trataba de reactivar las raíces de uno, de “encontrar no algo nuevo, sino algo olvidado” en palabras de Grotowski. Por eso, Ronald Grimes lo llegó a denominar “animación parachamánica”, ya que “*Shamans hunted animals who were their «tutelary spirits»*.”

---

<sup>87</sup> “Tienes que hacerte la pregunta, ¿quién soy yo? Esta investigación conducirá al final al descubrimiento de algo dentro de ti que está detrás de la mente. Resuelve ese gran problema, y así resolverás todos los demás problemas.” Traducción mía de Paul Brunton, *A Search in Secret India* (USA: Samuel Weiser Inc., 1985), 175.

<sup>88</sup> Dariusz Kosiński, *Grotowski... Op.Cit.* 285.

<sup>89</sup> “Cuando un hombre se conoce a sí mismo por primera vez, algo más surge de las profundidades de su ser y se apodera de él. Ese algo está detrás de la mente; es infinito, divino, eterno. Algunas personas lo llaman el reino de los cielos, otros lo llaman el alma, otros lo llaman Nirvana y nosotros los hindúes lo llamamos Liberación; puedes darle el nombre que desees. Cuando esto sucede, un hombre no se ha perdido a sí mismo; más bien, se ha encontrado a sí mismo.” Traducción mía de Paul Brunton, *A Search... Op.Cit.* 177.

*Parashamans hunt anima, spirit. (...) parashamanism arises at a time in our history when our bodies have become puppetlike and mechanistic – reflecting a secularized, industrialized environment.*”<sup>90</sup>

Para llevar a cabo este trabajo, Grotowski juntó a gente cercana, un grupo ‘transcultural’ (como él mismo lo denominó) donde había representantes de diversos fenotipos, de diferentes tradiciones asiáticas, negras, indias y europeas.<sup>91</sup> Esa es la palabra clave del objeto de estudio de esta búsqueda constante de Grotowski que se materializó más cercanamente durante esta etapa de trabajo – tradiciones. Desde 1976, que el teatrero empezó a formular el proyecto, viajó repetidas veces a los que parece que se volvieron sus lugares seguros, sagrados y de terapia – Haití y la India (la cual visitó con su madre en 1977) – además de EUA, Canadá y Nigeria. Sin embargo, la aventura para reclutar a los maestros que formarían parte del ‘grupo internacional’ empezó en 1978. Del 18 de julio al 8 de agosto, junto con 6 personas de su equipo (entre los cuales estaban Spychalski<sup>92</sup> y Cuesta) viajaron a Haití, donde conocieron al grupo Saint-Soleil y a un famoso practicante del vudú, el *hungan* (sacerdote) Eliezar Cadet, que se volvió integrante del grupo. Es con él, con quien entre el 9 y el 15 de agosto, Grot visitó la tierra de los yorubas en Nigeria, considerada la cuna del vudú. Posteriormente regresaron a Polonia, donde del 22 al 25 de agosto visitaron Bialystok, para encontrarse con las comunidades pentecostales, así como visitar Wierszalin<sup>93</sup>, una

---

<sup>90</sup> “los chamanes cazaban a los animales que eran sus «espíritus tutelares» [protectores]. Los parachamanes cazaban el anima, el espíritu (...), el parachamanismo se levanta en el tiempo de nuestra historia en que nuestros cuerpos se han vuelto como marionetas y mecánicos – reflejando un ambiente secularizado e industrializado.” Traducción mía de Ronald Grimes en “The Theatre of Sources” en *The Grotowski... Op.Cit.*, 274-275.

<sup>91</sup> Es importante hacer notar que Grotowski no era el único haciendo búsquedas transculturales, pues otro reconocido creador que también trabajaba con ellas es el director inglés Peter Brook.

<sup>92</sup> De acuerdo a la información que conseguí, el seguía también con actividades parateatrales, por lo que me sorprende como es que al mismo tiempo continuó con Grot y avanzó al Teatro de las Fuentes.

<sup>93</sup> Un asentamiento en el voivodato de Podlaquia, actualmente abandonado.

famosa villa donde vivía el “profeta Ilji”, Elías Klimowicz. La siguiente expedición fue a México (del 1 al 29 de enero de 1980) para, según Kosiński, trabajar en la Sierra Huichola con la población de los wixárikas,<sup>94</sup> que describe como un “grupo de habitantes nativos aislados de una intensa y específica religión famosa principalmente por sus rituales con peyote.”<sup>95</sup> Inmediatamente después, del 2 al 25 de febrero, viaja a la India nuevamente, a Bengala del Poniente, donde viven los Bauls.<sup>96</sup> Así es como se formó el equipo internacional de colaboradores a los que Grot invitó a Polonia como “especialistas” para guiar las actividades del Seminario del Teatro de las Fuentes. El grupo trabajó primero de manera privada para prepararse para el seminario y posteriormente se empezó la fase pública del trabajo en el que los participantes iban a los espacios en Ostrowina y Brzezinka en grupos de alrededor de 60 personas por 5 días. Durante los primeros dos días, los participantes aprendían a través de la imitación ciertas acciones que proponían los especialistas para que, seguido de eso, escogieran cuáles de ellas les parecían más efectivas personalmente y ahondar en ellas por los 3 días siguientes.

Estamos hablando entonces de búsquedas transculturales donde el potencial se encontraba en sacar del contexto cultural ciertas tradiciones originales, dramáticas y performativas, vivas. Lo primero que había que hacer, para llegar a ese origen del hombre que precede a las diferencias antropológicas, era deconstruir las técnicas del cuerpo predeterminadas cultural y socialmente, romper con costumbres y limitaciones. Lo más

---

<sup>94</sup> Nombre original de los huicholes.

<sup>95</sup> Esta es la información que proporcionan prácticamente todos los documentos no mexicanos que incluyen la visita de Grotowski a México en esta etapa de su trabajo, aunque como aclararé más adelante, realmente no vino a trabajar con esta población.

<sup>96</sup> Integrantes de una tradición religiosa en parte sincrética, que une elementos del tantrismo vaishnava, el budismo, el shaktismo y el sufismo. Son fieles creyentes de que no se puede alcanzar ningún conocimiento sin la práctica y que en el cuerpo humano se encuentra el absoluto.

paradójico era que Jerzy creía que esto se lograba experimentar cuando se apagaba toda preconcepción (supongo que al estilo de las epifanías o cuando dejamos de buscar algo, dándolo por perdido y es entonces cuando lo encontramos). No buscaba que las personas se apropiaran de los rituales que practicaban con los expertos de cada tradición, sino que los reinterpretaran, porque conocer las técnicas requiere también entender totalmente la cultura, mentalidad y las formas de entender el mundo de cada una de ellas, lo cual es imposible. Hay que tener en cuenta que “las investigaciones transculturales no eran el objetivo, sino el camino a la fuente”<sup>97</sup> y se podría decir que lo que Grot buscaba era un único ritual real, el “ritual de la raza humana”,<sup>98</sup> creyendo que era a través del cuerpo que lo podía encontrar, pues consideraba que éste era lo único común entre todos los fenotipos. Entonces se planteaba que si usamos de forma determinada el cuerpo podemos regresar a un estado “infantil” antes de aprender las técnicas.<sup>99</sup> Con esta premisa durante las exploraciones, se llegó a acciones muy simples (no fáciles) que implicaban cierta precisión y entre las que estaban: el correr por el bosque con los ojos vendados, una caminata de forma específica que consistía en una forma definida de poner los pies, giros, caminatas muy lentas, secuencias de poses y movimientos llevados a cabo de cierta manera y orden, los famosos *Motion*,<sup>100</sup> etc. El cambio de ritmo diario, la exposición al cansancio, los terrenos desconocidos y las condiciones

---

<sup>97</sup> Dariusz Kosiński, *Op.Cit.*, 287.

<sup>98</sup> Hablar de razas es una cuestión compleja pues, en realidad, la raza es un concepto que surgió en el siglo XVIII como respuesta a una búsqueda de clasificar a los seres humanos con base en su apariencia física, social y origen cultural, para así establecer una jerarquía social y justificar la esclavitud. La antropóloga social y profesora Audrey Smedley, define que: "Race is a culturally structured systematic way of looking at, perceiving, and interpreting reality", es decir, podría considerarse como otro constructo social. (<https://www.genome.gov/genetics-glossary/Race>)

<sup>99</sup> *Vid.Infra.*, 175-176.

<sup>100</sup> *Vid.Infra.*, 139-140.

climáticas que casi siempre eran difíciles, complejizaban un poco la tarea, pero al mismo tiempo formaban parte importante de la exploración.

Durante 1981, el Grupo Internacional (en conjunto con gente externa) trabajó un poco también en Italia, en el marco del “programa complejo” del Teatro Laboratorio en Palermo, y siguieron sus actividades en Polonia. Aunque Grot planeaba que esta etapa de su trabajo fuera permanente, en 1982 tomó la decisión de autoexiliarse de Polonia (consiguió cruzar la frontera y salir gracias a que para ese momento ya era una personalidad reconocida mundialmente), después de un intento fallido de retomar el trabajo de su Teatro de las Fuentes, pero la situación era cada vez más complicada y caótica después de la recién impuesta Ley Marcial.<sup>101</sup> Aquí vale la pena hacer la mención de que siempre fue el gobierno el que sostuvo monetariamente las exploraciones del artista ya que en los setenta, cuando pasa del ‘Teatro de Representación’ al ‘Parateatro’ y posteriormente a las etapas que prosiguieron, a las autoridades les vino muy en mano que esa figura que estaba ganando éxito internacional ya no se ocupara directamente de la política. Aunado a ello, trabajaba en un área y de una forma que le servía al gobierno como gran aliado contra la Iglesia católica, además de que costear su trabajo reforzaba a ojos del mundo la imagen de que la PRL era

---

<sup>101</sup> El *Stan wojenny* (estado de guerra en polaco) fue una época en la historia de Polonia entre 1981 y 1983 que implicó muchas restricciones en la vida cotidiana impuestas por el gobierno de la RPP (República Popular de Polonia) como el control de todas las llamadas telefónicas, la censura de la correspondencia, la imposición de un toque de queda, la supresión de las licencias para ejercer a todos los profesionales que se oponían al comunismo, la extrema restricción del cruce de las fronteras, etc. El principal motivo de la imposición de dicha ley fue la creciente fuerza que estaba adquiriendo el movimiento opositor del comunismo, *Solidarność* (Solidaridad), el cual comenzó en Gdańsk con las luchas obreras y campesinas por la libertad sindical. Los líderes del movimiento fueron encarcelados, se perseguía también a los intelectuales y hubo varios muertos en los enfrentamientos. A pesar de las repercusiones políticas y económicas de esta situación, el pueblo polaco logró fortalecer su espíritu de unidad e inspirar a que en otros países también se rebelaran los opositores. Técnicamente esta ley marcial fue proclamada ilegalmente ya que su declaración se hizo mientras el parlamento estaba en sesión, lo cual está prohibido por la constitución polaca. Recientemente (en 2006) el gobierno de Polonia presentó cargos contra Wojciech Jaruzelski (responsable de introducir la ley marcial siendo Primer Ministro en ese momento) por crimen comunista y éste fue condenado a 8 años de prisión que, sin embargo, no cumplió debido a su avanzada edad.

una nación ideológicamente abierta e ilustrada que patrocinaba trabajos experimentales. Con las complicaciones que presentó la ley marcial, es comprensible que el director quisiera alejarse de todo lo conocido (aunque también me atrevo a pensar que había vivido demasiadas cuestiones emocionales fuertes en aquellos años, tal como las muertes de su madre en el 1978 y de sus colaboradores Jahołkowski y Zmysłowski en 1981 y 1982 respectivamente<sup>102</sup>). Grot emigra entonces a EUA (lo cual no fue nada fácil), pasando por Haití, marcando de alguna forma el final del Teatro de las Fuentes, por lo menos para Grotowski porque Jairo Cuesta continuó un tiempo con el proceso en Italia.

### **1.1.8 Drama Objetivo y ‘arte como vehículo’**

Después de haber solicitado asilo político para poder continuar su trabajo en colaboración con las universidades americanas, muy probablemente por el financiamiento que éstas ofrecían (aunque a ojos del gobierno polaco eso era de cierta manera una traición ya que ellos lo habían patrocinado por mucho tiempo), Jurek llega a Estados Unidos. Sus antiguos conocidos André y Mercedes Gregory le ayudaron bastante al principio. Empezó su trabajo como *visiting profesor* en la Universidad de Columbia en Nueva York y con la ayuda de Andrew Harris estuvo visitando varias universidades de la costa oeste, lo cual, cabe destacar, hacía bien a su salud debido al clima de estas regiones. En 1983 dio conferencias en la Universidad de Irvine en California, donde posteriormente lo contrataron gracias a la ayuda de Robert Cohen quien además logra que acepten sus condiciones: que se le diera un espacio construido a las afueras del campus y una yurta de madera, un puesto en el departamento de Bellas Artes, que se le proporcionaran asistentes técnicos y de organización y finalmente,

---

<sup>102</sup> Que posteriormente, cuando Grot anuncia que el Teatro Laboratorio dejará de funcionar debido a que él se irá, Scierski se suicida. Seguido a esto, en 1987 Cynkutis muere en un accidente de auto y en el 1990, Cieślak. Por todo esto se rumoreaba de la “leyenda negra”, una cadena de tragedias que rodeaban a Grot.

muy importante para él, que el proyecto fuese reconocido como un estricto programa de investigación. Así es como se anexa al Programa teatral de la escuela de Bellas Artes de California en Irvine donde, con el apoyo extra del financiamiento de la fundación Rockefeller, se inicia el Proyecto ‘Drama Objetivo’.

Este se dividió en dos etapas que fueron: 1) un primer año y medio de preparativos (finales de 1983 a 1985) en el que eligió el material de trabajo y seleccionó a los que iban a ser sus “asistentes” que realmente eran los “especialistas técnicos” (“ejecutores de las artes rituales antiguas de diferentes culturas” al igual que en el Teatro de las Fuentes); y 2) una segunda, en la que de 1985 a 1986, el grupo se concentró en hacer lo que denominaron ‘*Main Action*’.

En general, el Drama Objetivo estaba más dirigido hacia “(...) *the actor’s craft, the work of the stage director with the actors, and the ways in which specific meanings are created in the perception of the spectator.*”<sup>103</sup> Personalmente no estoy muy de acuerdo con esta aseveración, ya que considero que no era un trabajo dirigido a un espectador sino al propio participante, simplemente que a comparación del Teatro de las Fuentes, estaba un poco más concentrado, es decir, eran grupos aún más pequeños que buscaban reforzar “la memoria práctica” a través del entrenamiento y el registro. Dentro de los técnicos especialistas, destacan el balinés I Wayan Lendra y el coreano Du Yee Chang. También hubo quienes continuaron desde el Teatro de las Fuentes como Maud Robart y Tiga (los haitianos que dirigían danzas y cantos vudúes), Maro Shimoda (el japonés que guiaba las prácticas de meditación budista y karate) y la polaca Magda Złotowska, que trabajó con los *Motions* (los

---

<sup>103</sup> “(...) al oficio del actor, el trabajo del director con los actores, y las formas, ciertos significados son creados en la percepción del espectador.” Traducción mía de Lisa Wolford, “Introduction to part III” en *The Grotowski Sourcebook*, *Op.Cit.* 292.



cuales eran como un entrenamiento para observar, escuchar y eliminar los auto obstáculos, y serán explicados más adelante). Posteriormente Grot organiza como parte del Drama Objetivo un programa donde se buscaba:

(...) aislar y estudiar aquellos elementos de antiguos rituales de distintas culturas, que tienen un preciso y, con ello, objetivo efecto en los participantes – un efecto independiente del significado exclusivamente teológico o simbólico. (...) Estos elementos se buscan en el proceso de destilación de aquello complejo, a través de lo simple, así como de la separación de unos elementos de los otros.<sup>104</sup>

Aquí es donde el trabajo de Grotowski gira en torno a lo que nombra ‘*Mystery plays*’,<sup>105</sup> que se trabajaban primero individualmente para después mostrarlos al resto de los participantes que daban su opinión. Luego se empezó a interactuar y modificar, concluyendo en un primer intento de creación de un “performance colectivo” o montaje que se presentó a algunos invitados en marzo de 1985, que fue justamente el ‘*Main Action*’. En una de sus conferencias, llevada a cabo ese mismo año en Florencia y titulada “*Tu est fils de quelqu’un*” (*Tu eres hijo de alguien*),<sup>106</sup> es curioso que él mismo criticaba a su parateatro como una muestra de diletantismo, algo que además él detestaba. Sin embargo, me parece que esto es normal considerando que aún estaba explorando algo que había detectado en su trabajo anterior, pero sin entender exactamente qué. Afortunadamente, se da cuenta de que necesita más información para proseguir con ese trabajo, y también, gente más preparada para realizarlo.

---

<sup>104</sup> “wyizolowanie i przestudiowanie tych elementów starożytnych rytuałów różnych kultur, które mają precyzyjny, a więc obiektywny wpływ na uczestników – wpływ niezależny od znaczenia wyłącznie teologicznego czy symbolicznego. (...) Elementów tych szuka się w procesie destylacji tego, co złożone, poprzez to, co proste a także na drodze oddzielenia jednych elementów od drugich” Grzegorz Ziółkowski, „Ścisły Program Badawczy Dramat Obiektywny prowadzone przez Jerzego Grotowskiego” en *Pamiętnik Teatralny* (París: 2000), 405.

<sup>105</sup> Diferentes a los *Mystery Plays* de la era medieval, pues los ‘*Mystery Plays*’ de Grot eran una especie de etnodramas individuales de corta duración que se creaban a partir de algún canto tradicional de la cultura del performante.

<sup>106</sup> *Vid. Supra.*, 18.

Por otro lado, en esa conferencia compartió también que el trabajo a partir del Drama Objetivo tenía cierto énfasis en las cualidades vibratorias de las canciones, ya que considera la ‘canción’ como uno de los núcleos de los que dispone una persona que se dedica a las artes escénicas. Así, al volverse la canción un vehículo que conectado a una memoria personal muy profunda podía ayudar a encontrarse a sí mismo en el tiempo, era una herramienta imprescindible para las exploraciones.

Poco después, el director decide disminuir el tamaño del grupo de trabajo y acelerar el proceso.<sup>107</sup> Así nace el ‘*Performance Team*’ que estaba conformado cuatro especialistas técnicos que eran el mexicano Pablo Jiménez, el indio americano David Estrada, la americana de ascendencia japonesa Midori Nakamura y el americano de ascendencia caribeña Thomas Richards,<sup>108</sup> más el asistente de Grotowski en esa época, el polaco James Slowiak. Poco a poco, Richards se volvió uno de los colaboradores más cercanos de Grot, uniéndose a Jiménez y a Cuesta. Con este grupo, Jerzy explora más a fondo su tesis de que existe el drama que precede a todos los demás, el cual no se puede transferir en su estado más puro ya que cada actualización y realización aprovecha marcas culturales e individuales. Esta exploración es la que los lleva al ‘*Action*’, el cual se fue desarrollando y convirtió al Drama Objetivo, según Kosiński, en un puente entre todo el trabajo anterior y la fase final del trabajo del polaco – el ‘arte como vehículo’.

---

<sup>107</sup> Es posible inferir, según Kosiński, que esto se debió a la leucemia que le fue diagnosticada en esos meses y que lo podría haber convencido de que le quedaba poco tiempo, aunque gracias a una terapia experimental con interferón la lograron erradicar. Nuevamente, la salud del creador polaco tuvo consecuencias en su vida laboral.

<sup>108</sup> Performer, actor y director estadounidense nacido en 1962. Hijo del director Lloyd Richards. Estudió la licenciatura en la Yale University, donde conoció a Cieślak, y en 1984 formó parte en algunos de los talleres en el marco del proyecto ‘Drama Objetivo’ de Grotowski. En 1985 se volvió parte del grupo de trabajo de Grot y trabajó con él sobre la *Main Action*. En 1986, junto con Jerzy se muda a Italia y después de poco tiempo fue reconocido como su colaborador más importante.

En 1986 Grot se muda a Italia, donde a finales de 1985 se inauguró el *Centro di Lavoro Europeo di Jerzy Grotowski*<sup>109</sup> con la ayuda del *Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale*<sup>110</sup> en Pontedera, y el cual ya desde 1984 se había estado planeando crear, cuestión que también pudo haber influido en la aceleración del trabajo en California. Con él se van Slowiak (hasta 1988), Jiménez (hasta 1989) y Richards, que sigue trabajando ahí hasta el día de hoy, siendo el legítimo y reconocido “heredero” de Grotowski (aunque sea por el simple hecho de que el propio Jerzy en su momento cambió el nombre del *Workcenter of Jerzy Grotowski* a *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, reconociéndolo de alguna manera como su sucesor). Sin embargo, Grot continuó regresando cada año a Irvine, donde se quedaron a cargo del proyecto Maud Robart y James Slowiak.<sup>111</sup>

En Italia, Jurek vivía en un departamento en Vallicelle (cerca de Pontedera), ciudad en la que también se encontraba el edificio donde trabajaban, el cual era una antigua vinatería en la que se instalaron pisos de madera blanca y se taparon las ventanas. Aquí el trabajo buscaba lo que posteriormente el polaco definió como el ‘Performer’.<sup>112</sup>

Richards identifica cuatro etapas en el trabajo en Vallicelle: 1) los trabajos preparativos, 2) los trabajos avanzados, 3) la etapa de transición y 4) la etapa final. Los trabajos preparativos (1986-1988), abarcan las primeras exploraciones que concluyen en el ‘*Downstairs Action*’.<sup>113</sup> Los trabajos avanzados (1988-1992) incluían un perfeccionamiento

---

<sup>109</sup> Centro de Trabajo Europeo de Jerzy Grotowski.

<sup>110</sup> Centro para la Experimentación y la Investigación Teatral. Ahora *Fondazione Pontedera Teatro*.

<sup>111</sup> Me parece interesante añadir aquí que Robert Cohen, el mismo que en su momento le ayudó a instalarse en Irvine, quiso ser su socio en el nuevo *Workcenter*, pero Grot sólo se lo permitió hasta donde lo necesitaba económica y médicamente. Es decir, en tanto le seguía ayudando a obtener financiamientos de instituciones americanas y conservar su seguro médico. Lo menciono ya que más adelante hablaré de la astucia de Grotowski para lucrar con su trabajo.

<sup>112</sup> *Vid. Infra.*, 185-187.

<sup>113</sup> También estuvo la ‘*Upstairs Action*’ (1986-1993), que fue dirigida en primera instancia por Slowiak y posteriormente por Maud Robart y que se deshizo por falta de fondos. Probablemente Richards no la toma en

y desarrollo de la ‘*Downstairs Action*’, que además se compartieron frente a invitados de distintos grupos artísticos<sup>114</sup> y fue incluso filmado en 1989 por Mercedes Gregory. La etapa de transición (1992-1994) fue, como su nombre lo implica, el trabajo sobre una nueva versión de *Opus*, con la que finalmente llegaron a la etapa final que está marcada por *Action*.<sup>115</sup> A partir de 1996, *Action* empieza a mostrarse fuera del Centro.

Es importante comentar que la mayor parte de esta fase, el director polaco ya no estuvo presente durante las exploraciones (especialmente después de su primer infarto en 1991), sino que estaba en constante contacto con Richards, quien dirigía el trabajo y después tenía extensas pláticas con él para intercambiar comentarios y planear lo que continuaba. En 1980, ya se había publicado su primer libro polaco, *Teksty z lat 1965-1969: Wybór (Textos de los años 1965-1969: Selección)*,<sup>116</sup> sin embargo, hasta 1990, Grotowski pisó nuevamente Polonia (por primera vez en 8 años). Esto se debió a que fue invitado a la inauguración del “Centro de Investigaciones del Trabajo de Jerzy Grotowski y Búsquedas Teatro-Culturales”, con sede en el antiguo Teatro Laboratorio de las 13 Filas en Breslavia. Poco a poco, la salud y, por tanto, la participación de Jurek en cualquier tipo de actividades se fue reduciendo. De hecho, en la última conferencia que dio en Polonia, el 3 de marzo de 1997, respondió sin su típico humor a la pregunta de una de las asistentes sobre sus planes siguientes: “La Muerte. Estaré muriendo”.

---

cuenta en sus etapas porque no participó de ella o porque desde su perspectiva, era más importante mencionar a la que Grotowski le dio más peso por tratarse de seguir preparando a su “heredero”. Las ‘*Downstairs*’ y ‘*Upstairs*’ *Actions* se llamaron así simplemente por la localización del espacio en el que se desarrollaban, en dos niveles distintos del edificio.

<sup>114</sup> Entre ellos justamente el Taller de Investigación Teatral de la UNAM, que visitó el Centro en 1991.

<sup>115</sup> *Vid. Infra.*, 184.

<sup>116</sup> Escogidos y redactados por Janusz Degler y Zbigniew Osiński aunque con algunas mejoras y cambios que hizo el propio Jerzy. Esto respondía también a la evolución en la filosofía del director polaco, quien entonces quería escoger por qué elementos quería ser recordado en su Polonia.

En 1997 se le nombra profesor del *Collège de France* en el que se creó una cátedra de ‘antropología teatral’ especialmente para él. Durante 1998, dio unas cuantas conferencias más, aunque en realidad, ya estaba muy débil. Después de su infarto en 1991, se le informó que la única cura era un trasplante de corazón, el cuál desgraciadamente no era viable debido al resto de sus enfermedades. Su condición para 1998, ya no le permitía, por ejemplo, recoger varios de los premios que le fueron otorgados.<sup>117</sup> En julio de ese año, redacta un documento sin título que podríamos considerar una especie de ‘testamento artístico’, en el que reconoce a Richards como el creador de *Action*, su importancia para el trabajo sobre el arte como vehículo, y finalmente nombra a Richards y a Mario Biagini<sup>118</sup> sus “herederos”. El camaleón, jugador, estratega, maestro, hippie, gurú, santo, teatrero, pero ante todo hombre, muere el 14 de enero de 1999, dejando una huella significativa en el arte, en las personas con quienes trabajó y en la investigación teatral.

Después de haber recorrido a grandes rasgos la vida y el trabajo del director polaco Jerzy Grotowski, nos podemos dar cuenta de que su trayectoria siempre siguió una misma línea alrededor de las investigaciones del ser humano. Desde sus intereses de niño, hasta su uso del teatro como medio, es decir la aplicación del arte como vehículo, a lo que llegó gracias a que pasó por exploraciones que el resto del mundo no terminaba de entender, siempre reflejó su deseo por re-encontrar lo humano. Cada lugar por el que transitó y cada persona a la que conoció, fueron de suma importancia para su búsqueda, ya que ampliaban su visión y añadían un peldaño más a esa escalera del conocimiento que construía Grot. Sin

---

<sup>117</sup> Uno de ellos fue por ejemplo el Premio papal “II Beato Fra Angelico”, por difundir la herencia cultural de su país a través de la espiritualidad.

<sup>118</sup> Actor y director italiano nacido en 1964. Formó parte del *Workcenter* en Vellicelle desde 1986 y se volvió uno de los más importantes colaboradores de Richards, y por ende de Grot. Le ayudó a este último en la preparación y traducción de varias de sus conferencias y finalmente, dirigía varias de las *Actions* en el *Workcenter*.

embargo, no se puede explorar lo humano sin atender las relaciones humanas, y es por ello que nunca lo hizo solo, siempre trabajó en equipo, se trataba de un mutuo avanzar. Era como el navegar en el mar, cada tripulante es importante para el correcto funcionamiento de la nave, y aunque haya un capitán que los guía, este no podría navegar solo. México fue uno de los tripulantes de la nave de Grot que, si bien no fue el más fortachón y el que se encarga de izar las velas, tampoco es prescindible. Para averiguar por qué, es necesario reparar en qué es lo que Grotowski vivió específicamente en este país y con quiénes, con ello entenderemos qué función tuvo en el afortunado arribo al destino final del barco de la vida de Jurek.

## II. EL ERMITAÑO

*The Hermit signifies careful thought and contemplation, withdrawal from the outside world in order to reflect and find inner wisdom. [...Y]ou have all the answers that you need within yourself, but perhaps you need some introspection to access them.*<sup>119</sup>

Josephine Ellershaw

Hablemos ahora específicamente de la interacción que hubo entre Jerzy Grotowski y México como país, como cultura y como sociedad.

### **2.1 Siglo XX, ¿y México?**

Antes de proceder con un recuento de las tres confluencias de Grotowski con México, considero necesario plantear un panorama del contexto cultural, social y político en el que se encontraba nuestro país entre los años sesenta y los ochenta. Esto es importante para entender con qué situación se encuentra el director polaco cuando viene durante sus visitas.

El siglo XX en general fue un siglo de grandes movimientos y cambios a nivel mundial, especialmente económicos y políticos, un siglo en el que la occidentalización y los imperialismos, junto con la globalización que se empezó a desarrollar gracias a los avances de la tecnología, tuvieron variadas repercusiones en las diferentes sociedades alrededor del globo. La demografía creció de manera notable como consecuencia de las migraciones que sucedieron a la cada vez más fácil y accesible comunicación y transporte. Los nacionalismos

---

<sup>119</sup> “El Ermitaño significa pensamiento cuidadoso y contemplación, un retiro del mundo exterior para reflexionar y encontrar la sabiduría interna. [Tú] tienes dentro de ti mismo todas las respuestas que necesitas, pero tal vez necesitas un poco de introspección para acceder a ellas”. Traducción mía de Josephine Ellershaw, *Easy Tarot... Op.Cit.*, 123.

fueron cobrando fuerza como reacción al comunismo y se empezó a creer en la evolución a través de la ciencia. El mundo entero se vio re-formado después de sobrevivir a los dos conflictos bélicos más grandes y terribles que ha habido en la historia de occidente – la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), esta última además terminó con lo que abrió nuevos horizontes en la pérdida de la humanidad que fue el uso de la primera bomba nuclear sobre las masacradas ciudades de Hiroshima y Nagasaki. Antes de la II GM cabe destacar de igual forma la gran crisis de 1929 en donde el quiebre de la Bolsa de Valores en Nueva York causó una deflación sin precedentes que hizo temblar la economía internacional. Por otro lado, vale la pena mencionar otro de los conflictos que marcaron al mundo que, a pesar de no ser armada como tal, fue una guerra ideológica que lo separó en dos bloques, los occidentales capitalistas y los orientales comunistas, llamada la Guerra Fría (1947-1989). Esto es por mencionar las tres guerras más amplias en cuanto a los territorios abarcados que involucraron. Sin embargo, también podríamos mencionar la Guerra de Corea (1950-1953), la Guerra de Vietnam (1955-1975), la Revolución cubana (1953-1959), la Guerra del Golfo (1990-1991), entre otras varias guerras civiles, revoluciones y golpes de Estado que hubo alrededor del globo. En pocas palabras, la corrupción, las dictaduras militares, la explotación, las guerras marcan este siglo en el que paradójicamente se buscaba seguir los modelos occidentales que implicaban la libre empresa, las leyes de mercado y la democracia, modelos que sin embargo no solucionaron las crisis. Irónicamente, y tal como lo menciona Domingo Adame en su libro *Teatros y Teatralidades en México Siglo XX*, en este siglo en el que se interconectó tan ampliamente el mundo, también fue cuando más desconexiones hubo.



En México, el inicio del siglo se vio marcado fuertemente por el cambio de la forma de gobierno, que pasó de ser una dictadura a ser una república democrática, lo cual conlleva una fuerte transición no sólo a nivel político, sino también social, económico y cultural. La dictadura de Porfirio Díaz, si bien tuvo varios contras, produjo un crecimiento económico sin precedentes en nuestro país, además de un aumento en la inversión extranjera, el desarrollo del sistema ferroviario que conectó al país (que evidentemente tuvo que ver con la reactivación de la economía) y un apoyo para el desarrollo de la cultura bastante admirable. Su búsqueda de la “modernización” lo llevaron a enfocarse en aumentar las relaciones internacionales, especialmente con Europa. Sin embargo, el problema que presentó esta dictadura básicamente fue el de que todos los aciertos alcanzaron sólo a algunos privilegiados, empobreciendo a la mayoría de la población, provocando así uno de los conflictos armados más significativos e importantes en la construcción de lo que hoy es México: la Revolución Mexicana<sup>120</sup> (1910-1917).

Después de la Revolución Mexicana, el país encontró cierta estabilidad política gracias a la promulgación de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos por Carranza (presidente 1917-1920), de la cual podemos destacar los artículos 3°, 27° y 127° (educación laica y gratuita, propiedad de las tierras y legislación del trabajo, respectivamente). Sin embargo, cuando la misma se vio de alguna forma incumplida, las sublevaciones continuaron al igual que los conflictos, aunque siendo enérgicamente reprimidos. Respecto a la vida cultural, cabe destacar que el México posrevolucionario atrajo a muchos artistas extranjeros de todas las artes (escritores, poetas, teatreros, pintores, etc.) que buscaban tomar distancia de las ideologías occidentales. El espectador de arte buscaba

---

<sup>120</sup> Que, al analizarlo cronológicamente, es de los primeros, si no es que el primer levantamiento importante a nivel mundial de este siglo.

que las creaciones estimularan cada vez más la vista, el oído y el tacto. Hay que tener en consideración que mientras en México se desarrollaba la lucha revolucionaria, buena parte del resto del mundo participaba en la I Guerra Mundial, la cual terminó dos años después de que terminara la Revolución en nuestro país. Después del asesinato de Carranza, Álvaro Obregón se vuelve presidente (1920-1924) y apoya a la Confederación Obrera Mexicana, lo cual apacigua hasta cierto punto las anteriores demandas. Durante su gobierno, José Vasconcelos fue ministro de educación y después, rector de la UNAM. Por otro lado, la llegada del cine (a finales del siglo XIX) y posteriormente de la televisión marca un importante cambio en la vida de las personas dedicadas al arte, especialmente para los teatreros ya que plantea la posibilidad de que “no es condición indispensable **ser artista del espectáculo** para tener éxito **como artista del espectáculo (...)**”.<sup>121</sup> Esto da paso al surgimiento del estigma del artista como un parásito conflictivo y crítico, ya que ni siquiera se consideraba “necesario estudiar” para ello.

Las extremas medidas antirreligiosas del siguiente mandatario, Plutarco Elías Calles (1924-1928), provocan nuevamente fricciones fuertes en el país, esta vez entre la Iglesia y el Gobierno, que desencadenaron la llamada “Guerra Cristera”, lo cual inevitablemente afectó también a la población civil. La “dictadura perfecta” de Calles<sup>122</sup> se extiende por los periodos de Portes Gil, Ortíz Rubio y Abelardo Rodríguez, durante los cuales caben destacar la fundación del PNR (antecesor del PRI), el control de las masas por las instituciones, la centralización del poder y el mejoramiento de las relaciones exteriores. Durante el mandato de Emilio Portes Gil (1928-1930), la Depresión económica de 1929 afectó también a México,

---

<sup>121</sup> Resaltado en negritas propio. Héctor Azar, “Cinco décadas de teatro en México”, en *Cultura Mexicana 1942-1992* (México: Seminario de Cultura Mexicana, 1992), 4.

<sup>122</sup> Conocida como el periodo del *Maximato*.

trayendo consigo huelgas y demandas de aumento salarial, la exigencia por un reparto agrario y la autonomía de la universidad. Esta situación implica también una crisis política, lo que en conjunto lleva a Pascual Ortíz Rubio (1930-1932) a renunciar al poder, siendo sustituido por Abelardo Rodríguez (1932-1934), cuyo periodo se destaca por la creación de PETROMEX y los sindicatos ferrocarrilero y petrolero.

A nivel cultural durante el Maximato resaltan la creación del Departamento de Bellas Artes para la difusión de las artes y artesanías nacionales, además de la creación de la SEP en 1921. Por otro lado, se buscaba integrar a los indígenas con el resto de la sociedad a través del idioma y se buscó resaltar lo mexicano. En la pintura destaca el muralismo,<sup>123</sup> cuyos principales exponentes fueron Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. El cine cambió las cintas mexicanas por películas principalmente de Hollywood y el surgimiento y éxito de la radio comercial atrajo no solo a varios actores, músicos y cómicos, sino que también a la mayoría de los espectadores de teatro. En general, la idea de la fiesta-espectáculo como medio para propagar un mensaje ideológico fue lo que comenzó a operar comúnmente a partir de esos años. Durante el periodo entre ambas guerras mundiales, existió una preferencia por autores franceses, aquel “teatro de arte” que buscaba reateatralizar la escena con la ayuda de gente experimentada y letrada, surgiendo así el *Teatro Murciélagos* y la revista *Ulises*. De esta última, sus creadores (Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y Gilberto Owen) derivaron la creación del *Teatro de Ulises*, que tristemente desapareció. Según Azar, esto se debió a su “gran éxito”, pues él consideraba que existía una “constante entre la gente de teatro mexicana: la falta de capacidad moral para compartir el

---

<sup>123</sup> Que, si bien empezó terminando la Revolución, adquirió fuerza después de la 1° Guerra Mundial y de la crisis de 1929.

éxito.”<sup>124</sup> Es increíble que esta constante siga presente hasta el día de hoy, esa competencia y rivalidad que muchas veces llevan al decrecimiento de la calidad de las obras ante la priorización de la cantidad de producción. Entre los reconocidos y sonados del teatro de la década estaban entonces Virgina Fábregas, María Tereza Montoya, la familia Soler, el *Teatro Ulises* y el *Teatro Orientación*. Otro gran actor que a partir de los treinta se reía de la pobreza y de la miseria, destacando sobre todo en cine, fue Cantinflas. Todo cambia cuando Lázaro Cárdenas (1934-1940) destierra a Calles y desarrolla una política basada en los principios que perseguía la Revolución. Es así como se busca nuevamente el apoyo a obreros y campesinos a través del PNR (Partido Nacional Revolucionario). La acción política y la base económica se vieron fuertemente separadas y se logró establecer una educación con un perfil socialista. En el aspecto cultural, las artes enfatizaron aún más su interés hacia el deseo de recuperar la identidad nacional a través del cuestionamiento de los valores revolucionarios y la creación de obras de estilo indigenista.

Posteriormente, los años cuarenta se vieron marcados por el gran crecimiento que provocaron la nacionalización del petróleo y la reforma agraria, dos acontecimientos producto del gobierno de Cárdenas que le dieron un giro a la situación decadente del país. Basados en el dinamismo del sector primario, el país empieza a crecer hacia afuera, comenzando así un periodo de estabilidad política y diversificación de la economía conocido como el “desarrollo estabilizador.”<sup>125</sup> Manuel Ávila Camacho (1940-1946) logró una notable estabilidad y crecimiento económico que por primera vez convirtió a “México [...en] una

---

<sup>124</sup> Héctor Azar, “Cinco décadas de teatro... *Op.Cit.*, 11.

<sup>125</sup> La cual se extendió por los periodos de mandato de los siguientes cuatro presidentes, siendo Adolfo López Mateos el último de ellos que se vio aportando a ello.

ciudad internacional – o, como se decía en los cuarenta: ‘cosmopolita’.”<sup>126</sup> Esta situación se siguió reforzando durante el periodo de Miguel Alemán Valdés (1946-1952), quien logró acelerar el proceso de industrialización de México consolidando así el mercado interno e incorporando al país en la economía mundial. Además, durante el periodo de Camacho cabe mencionar el término de la educación socialista y, en las artes, el apogeo del teatro de revista que se mofaba de los problemas locales y mundiales, es decir, “la cultura en México [se vio] reducida a dos funciones: entretener y ornamentar.”<sup>127</sup> En respuesta a ello, se atiende la necesidad de que los creadores teatrales sean personas letradas, y se busca renovar de cierta manera el teatro que se hacía en nuestro país (el cual tenía una fuerte presencia de teatro español en cartelera hasta ese momento). Destacan entonces en estos años el *Teatro Panamericano* (dirigido por Fernando Wagner<sup>128</sup>), el *Teatro de las Artes* (dirigido por Seki Sano<sup>129</sup>), el *Teatro de Medianoche* (dirigido por Rodolfo Usigli<sup>130</sup>) y *La Linterna Mágica*

---

<sup>126</sup> José Emilio Pacheco, “Compilación y nota preliminar”, en *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho* (México: CNCA, 1994), p.14.

<sup>127</sup> Domingo Adame, *Teatros y Teatralidades en México Siglo XX* (México: LGAC “Estudios Teatrales” Universidad Veracruzana, 2004), 44.

<sup>128</sup> Actor y director alemán de teatro, televisión y cine, docente e investigador de teatro. Nace en Alemania en 1905 y radica en México a partir de 1930. Fue discípulo directo del director alemán Max Reinhardt. Se volvió en profesor de teatro en la UNAM a partir de 1934, primero en materias optativas de teatro para las carreras de letras en la Facultad de Filosofía y Letras y posteriormente como promotor de la carrera de Literatura Dramática y Teatro. Así mismo dio clases en la Escuela de Arte Teatral del INBA. Se le reconoce también como pionero del teleteatro y de la televisión mexicana. Murió a los 67 años de edad en un accidente automovilístico.

<sup>129</sup> Actor, director de teatro y coreógrafo japonés nacido en 1905. Contribuyó a dar forma al teatro japonés moderno. Debido a su fuerte actividad como dirigente del movimiento teatral proletario durante su juventud, fue acusado de cooperación económica con el Partido Comunista y exiliado una primera vez. En este primer exilio, viajó por EUA, Inglaterra, Francia y Alemania, finalmente llegando a Moscú, donde trabajó directamente con Stanislavski y Meyerhold. Debido a los cambios en la URSS previos a la IIGM, es categorizado como “japonés peligroso” y deportado, encontrando asilo político en México en agosto de 1939. En México, continuó con sus labores de enseñanza y creación teatrales, llegando a ser llamado “padre del teatro de México”. Su método incluye ejercicios elementales de concentración, justificación escénica, memoria, improvisación, pantomima, entrenamiento de la voz y del cuerpo para la actuación. Murió en 1966 en México.

<sup>130</sup> Escritor, novelista, poeta, dramaturgo, teórico teatral y diplomático mexicano. Considerado padre del teatro mexicano moderno. Nacido en 1905. El curso de Análisis del texto teatral que impartió en la Facultad de Filosofía y Letras se añadió al Departamento de Letras como asignatura que se interesaba por la actividad teatral, con lo que constituyó otra de las bases para la consolidación de la futura carrera de Literatura Dramática y Teatro. Después de haber estado becado junto con Villaurrutia en Yale, Usigli buscó posicionar al teatro mexicano en el panorama mundial al crear un teatro nacional (más no nacionalista) en un país que no poseía realmente una tradición escénica propia. De sus obras teatrales destaca *El Gesticulador*. Muere en 1979.

(dirigida por José Ignacio Retes<sup>131</sup>). Todos estos grupos justamente buscaban propiciar nuevos usos del espacio teatral, introducir autores desconocidos en México (internacionales, pero también nacionales), cuestionar el tipo de actuación que se manejaba e introducir nuevas técnicas en la formación de los actores.<sup>132</sup> También cabe mencionar el *Teatro de ahora* y la compañía *Teatro de México*, que contaba con la presencia de personalidades como Villaurrutia, Conchita Sada, María Luisa Ocampo, Miguel N. Lira, Julio Castellanos, Julio Prieto y Héctor Azar, además de los primeros actores Clementina Otero, Alberto Galán y Carlos López Moctezuma.

Es importante así mismo la labor de Wagner, Usigli y Enrique Ruelas,<sup>133</sup> quienes introdujeron los cimientos que posteriormente dieron inicio a lo que hoy es la carrera de Literatura Dramática y Teatro en la UNAM. Por otro lado, se creó en 1946 el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y como parte de esta institución, Salvador Novo inaugura la Escuela de Arte Dramático (hoy Escuela Nacional de Arte Teatral o ENAT).

Un acontecimiento no menos importante de esta década a nivel internacional fue la II Guerra Mundial en la que México le declaró la guerra a Alemania, Japón e Italia después de que embarcaciones mexicanas que abastecían de petróleo a los EUA fuesen atacadas y

---

<sup>131</sup> Dramaturgo, actor de cine, teatro y televisión, director y escritor mexicano nacido en 1918. Estudió en la FFyL en los años treinta, donde conoció a Rodolfo Usigli, a Seki Sano y a José Revueltas, volviéndose posteriormente discípulo de Usigli y Seki Sano. Fue dos veces ganador del Premio Ariel. Falleció en 2004.

<sup>132</sup> Cabe mencionar estos grupos justamente, ya empezaban a explorar acercamientos similares a lo que Grotowski presentaría en los años sesenta. Sin embargo, las novedosas escenografías de las puestas en escena de Wagner o la propuesta de Seki Sano de un escenario que involucrara al espectador y de un entrenamiento para actores, tenían que ver más con una finalidad política y con la formulación de un teatro experimental que la finalidad mística que movía al trabajo del creador polaco.

<sup>133</sup> Director y catedrático teatral mexicano. Nace en 1913 en Pachuca. Estudió derecho y se desempeñó en diferentes cargos de la administración pública y privada. A partir de 1944 se incorpora como profesor en la Facultad de Filosofía y Letras como profesor de una asignatura optativa que posteriormente formaría parte de la Especialización en Arte Dramático de la Maestría en Letras. Junto con Wagner y Usigli, independizan esta especialidad, fundando así la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro en 1959. En 1976 fundó el Teatro Preparatoriano y, además, desde los 40 incursionó en la cinematografía como guionista.

hundidas. Sin embargo, después de evaluar la situación militar y económica del país, la participación que Ávila Camacho decidió tomar fue la de enviar un contingente, conocido como “Escuadrón 201”, para contribuir con el esfuerzo bélico aliado, pero sin representar un alto costo humano y económico para nuestro país. A su gobierno se le puede reconocer así mismo por el deseo de impulsar el arte y las manifestaciones culturales de México en todos sus aspectos y diferentes ramas, lo que permitió por ejemplo la fundación del Seminario de Cultura Mexicana en el que elementos representativos tenían la oportunidad de dar a conocer sus obras ya que según sostenían sus miembros, “la difusión cultural (...), al extender el conocimiento de la cultura nacional hace conciencia colectiva, afirma la cohesión social del país, [y] ayuda a la formación de la propia nación a través de sus vínculos más genuinos.”<sup>134</sup>

Conviene señalar también que una de las consecuencias “positivas” de la II GM fue el hecho de la inmigración que se dio en México, incluyendo artistas como el anteriormente mencionado Seki Sano y Charles Rooner. De igual forma, los cuarenta destacaron por la presencia del grupo de los *Contemporáneos* que se basaban en los modelos de escritores de Francia, Rusia e Inglaterra, como Claudel, Chéjov, Tolstoi, Gogol, Shaw y Eliot, que enfatizaban en la hegemonía de la clase media y en el carácter de los personajes más que las costumbres.

Más adelante, el “Milagro Mexicano” que instauró a partir de 1952 el gobierno de Adolfo Ruíz Cortines (1952-1958) y que se mantuvo como modelo económico hasta 1970, permitió la expansión del gasto público y el dinamismo de la inversión privada. De esta forma, la economía da un giro para comenzar su crecimiento hacia adentro al sustituir las

---

<sup>134</sup> Raúl Cardiel Reyes, “Prólogo”, en *Cultura Mexicana 1942-1992* (México: Seminario de Cultura Mexicana, 1992), XII.

importaciones, es decir, ahora México producía lo que consumía. En 1952 además, buscando descentralizar la educación superior, se inauguró oficialmente la magnánima Ciudad Universitaria (para mudar la UNAM del centro a la periferia), aunque las actividades escolares se empezaron a llevar de manera regular, estable y formal hasta 1954. Aquí es cuando empieza a verse el desarrollo del teatro estudiantil, destacando especialmente los grupos *Teatro en Coapa* (de los preparatorianos) y el reconocido *Poesía en Voz Alta* (jóvenes universitarios en primera instancia, y posteriormente se unieron actores y actrices profesionales). En este último destaca la participación de personalidades como Juan José Arreola y Octavio Paz (quienes eran los directores literarios), Héctor Mendoza<sup>135</sup> (primer director escénico), José Luis Ibáñez<sup>136</sup> (segundo director escénico), Leonora Carrington, Juan Soriano, Elena Garro, Carlos Fuentes y Antonio Alatorre. Ambos grupos plantearon un antecedente para el teatro experimental o de búsqueda, en palabras de José Luis Ibáñez sobre el quehacer de Héctor Mendoza en *Poesía en Voz Alta*: “de un golpe nos enfrentó (...) a la urgencia de hacer en México el teatro que deseábamos, antes que el que recibimos como herencia”.<sup>137</sup> Por otro lado, como autor más popular de la “Generación del Medio Siglo” está Emilio Carballido y se hace notar también con su trabajo el escenógrafo Julio Prieto. Los cincuenta también relucen con el “Primer Concurso Nacional de Grupos Teatrales de la República” que convoca Rafael Solana y con el hecho de la visita de varios artistas

---

<sup>135</sup> Dramaturgo, director y académico teatral. Nació en Guanajuato en 1932 y murió en la Ciudad de México en 2010. Cursó la carrera de Letras Hispánicas en la FFyL de la UNAM y estudió en la ahora Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA. En 1957 fue becado por la Fundación Rockefeller para estudiar dirección escénica en la Universidad de Yale y en el Actor’s Studio. Además, fue subdirector de los Servicios Coordinados de radio, televisión y grabaciones en Radio Universidad. Durante su vida escribió más de 40 obras de teatro y fue galardonado con varios premios.

<sup>136</sup> Director de teatro y cine, guionista y académico universitario. Nació en Orizaba, Veracruz y falleció en 2020. Fue parte de la primera generación de la Licenciatura de Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras. Fue un erudito en el conocimiento del teatro novohispano.

<sup>137</sup> José Luis Ibáñez en “Héctor Mendoza” en *Setenta años de la Facultad de Filosofía y Letras* (México: UNAM, 1994), 425.



extranjeros, como por ejemplo Marcel Marceau. Conviene mencionar así mismo que la segunda mitad del siglo en teatro se vio marcada por el abandono del ceceo que se usaba al declamar como los españoles, lo que da paso en la búsqueda de un teatro nacional mexicano. La crítica teatral es otro de los aspectos que adquieren fuerza en el medio, siendo destacable el trabajo de Armando de María y Campos, Antonio Magaña Esquivel, Lya Engel (estos tres eran críticos muy activos desde décadas anteriores), Marcela del Río, Fausto Castillo, María Luisa Mendoza, Margo Glantz, y años después se uniría a la lista el crítico Fernando de Ita. Otra mención importante me parece que merece el logro y crecimiento social que implicó el que en 1953 las mujeres obtuvieran el derecho a votar. Este mismo año justamente, se estrena el Teatro La Capilla, una antigua ermita que se encontraba en el terreno de la casa que adquirió Salvador Novo. Éste la convirtió en teatro y entre su repertorio destacaron obras que acercaron las vanguardias a la escena mexicana.

Las décadas de los sesenta y los setenta se vieron caracterizadas por una violenta represión de ideas disidentes, además de las crisis energéticas que derivaron en sólidos ingresos petroleros y programas de inversión pública que llevaron a pedir préstamos a países exteriores a finales de los setenta. Esto por ende llevó a un endeudamiento que se ha extendido hasta nuestros días. Culturalmente, para 1960 vemos ya muy marcada la “cosificación de las tradiciones” como lo señala Adame, ya que se comercializa con la cultura nacional y existe una exaltación del patriotismo y del mundo prehispánico, lo que llevó a la inauguración del Museo Nacional de Antropología en 1964. La “identidad nacional” se vio determinada por los medios de modernización. Cuando Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) toma el mando del país, la actividad del campo se ve descuidada y crece la marginalidad rural

debido a la atención que se le da a un “desarrollo”, visto como una optimista imagen milagrosa del país, a través del aumento del sector comercial y de los servicios.

A finales de los sesenta, el panorama mundial se pintaba por movimientos sociales (principalmente estudiantiles) que buscaban la democratización de estados caracterizados por un autoritarismo que apoyaba que “las cosas pasan sin pasar y que los dueños del poder serán siempre los que determinen el rumbo de la historia.”<sup>138</sup> Ya el 1° de agosto de 1968 se crea en México el Consejo Nacional de Huelga (CNH), formado por estudiantes y maestros de distintas universidades. Inspirados por los demás estudiantes a nivel internacional y aprovechando que el mundo entero tendría la mirada fija en nuestro país (México se preparaba para ser sede de los Juegos de la XIX Olimpiada que se inauguraron el 12 de octubre), se da el inolvidable ‘Movimiento del 68’ en el que universitarios de distintas instituciones marcharon a la Plaza de las Tres Culturas buscando un cambio democrático en el país, mayores libertades políticas y civiles y pedían la renuncia del gobierno del PRI (Partido Revolucionario Institucional) que consideraban autoritario. Este movimiento terminó con la conocida masacre de Tlatelolco el 2 de octubre de 1968, cuando al llegar a la plaza de las Tres Culturas, grupos paramilitares y el cuerpo del ejército mexicano, disfrazados de civiles y bajo la orden de Díaz Ordaz, provocaron un tiroteo que terminó en la matanza de cientos de universitarios y civiles, ahogando y reprimiendo así el movimiento. Aquí me parece importante hacer notar que el descontento evidentemente no estalló de un día para otro, sino que gestándose desde tiempo atrás, ya había habido ciertas manifestaciones que guiaron a esta última. Quiero mencionar entre estos movimientos anteriores los que sucedieron en septiembre, ya que justamente Grotowski viene del 4 al 18 de ese mes y si bien

---

<sup>138</sup> Héctor Azar, “Cinco décadas de... *Op.Cit.*, 19.

nada parece apuntar a que él supo de estos movimientos o que los hubiera presenciado, me parece importante hacer notar que mientras algunos universitarios se manifestaban contra el gobierno, otros (¿o los mismos?) se peleaban por un lugar para poder ver *El Príncipe Constante* de Grotowski en el CUT. De hecho, Azar asegura que “sus exigencias lo mismo histriónicas que temperamentales influy[eron] vivamente a la juventud furiosa del teatro mexicano.”<sup>139</sup> Entre lo que sucedió en ese momento están la ‘Manifestación de las Antorchas’, un mitin en Tlatelolco que se llevó a cabo el 7 de septiembre del mismo año, el 13 de septiembre la ‘Marcha del Silencio’ y el 18 de septiembre justamente, la invasión de la Ciudad Universitaria por el ejército. Por otro lado, en 1969 Ordaz inauguró la obra más importante de su sexenio y que cambió fuertemente la vida y comunicación de la ciudad de México: el metro. Es importante tomar en cuenta que, a finales de los sesenta, la idea de provincia se vuelve peyorativa y se centraliza el acceso a la cultura, reafirmado con la edificación de Televisa, “emporio mediático” que servía<sup>140</sup> para controlar a la sociedad alentando una cultura del consumo.

Para comenzar la nueva década, tenemos los préstamos<sup>141</sup> que en los setenta recurrió a hacer el gobierno de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976), presidente “folclórico e irresponsable”, según José Agustín en su libro *La tragicomedia mexicana*, y que no estaba tan alejado de las demás dictaduras militares que se presentaban en el resto de Latinoamérica. Su periodo de mandato estuvo marcado por la contradicción entre el descontento de la población (especialmente de los estudiantes, que seguía vibrante desde los hechos ocurridos años antes) y las “mejoras” que empezó a hacer el gobierno. Se comenzó la construcción de

---

<sup>139</sup> Héctor Azar, “Cinco décadas de... *Op.Cit.*, 20.

<sup>140</sup> Control que, aunque sigue vigente hasta cierto punto, en realidad ha disminuido en los últimos tres o cuatro años como consecuencia del aumento de oferta que proporcionan otras plataformas.

<sup>141</sup> Que llevaron además a la devaluación del peso en 1976.

nuevas vías rápidas para aligerar el creciente tráfico ciudadano, se edificó la Torre Pemex y se crearon las 4 terminales principales de autobuses de la ciudad. Vale la pena mencionar en lo cultural, la actividad desarrollada en los Teatros del IMSS, aunque estos tuvieron que cerrar por problemas con los médicos que se quejaban de la cantidad de dinero del seguro que se disponía a estas actividades más que para el salario de los médicos. Algunos dramaturgos que destacaron en esta década fueron Hugo Argüelles, Jorge Ibarguengoitia, Vicente Leñero, Marcela del Río y Maruxa Vilalta. En 1973 se realiza el Primer Festival Internacional Cervantino a cargo de Enrique Ruelas. Destaca también en 1977 la creación de la Compañía Nacional de Teatro como resultado de la necesidad de darle protección y estabilidad económica a los componentes de un movimiento artístico. Sin embargo, al ser un conjunto estable, existió cierto rechazo de parte de la gente de teatro que no había sido incluida. Por otro lado, se constituyen el CADAC, la Carpa Geodésica, la SOGEM (Sociedad General de Escritores de México) y el complejo que conforma lo que es el Centro Cultural Universitario (CCU)<sup>142</sup> de la UNAM entre 1976 y 1980.

La década de los ochenta se vio marcada por el principio de fuertes inercias políticas, económicas, policiales y militares que se vieron muy reflejadas en cierto control violento sobre la población civil, excusado y “justificado” por la lucha contra el narcotráfico. Esta necesidad del gobierno de ejercer dicho control resultó de las intensas y constantes huelgas, protestas y manifestaciones que surgían de los cambios económicos, políticos y sociales que

---

<sup>142</sup> Compuesto por la Sala Nezahualcóyotl, el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, el Centro Universitario de Teatro (fundado en 1962 pero trasladado al CCU en 1980), el Museo Universitario Arte Contemporáneo, el Espacio Escultórico, la Sala Miguel Covarrubias, la sala de música de cámara Carlos Chávez, las salas de cine Julio Bracho, José Revueltas y Carlos Monsiváis, así como la Biblioteca y Hemeroteca Nacionales, el Instituto de Investigaciones Bibliográficas y Centro de Estudios sobre la Universidad. También se encuentran ahí las oficinas de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, una cafetería y la librería Julio Torri.

se habían ido desencadenando desde un par de décadas atrás. Esta década inició además con la introducción del impuesto sobre el valor agregado (IVA) en la vida cotidiana, lo que en su momento se le recriminó fuertemente al presidente José López Portillo (1976-1982), y que hasta el día de hoy ha permanecido y crecido. En 1982, después de la caída del precio del petróleo en el mercado mundial y de fugas de capital que eran causadas por las bancas privadas, se optó por nacionalizar la banca, aunque desgraciadamente, la crisis económica siguió aumentando, caracterizándose por una gran inflación y devaluación del peso, además de que la indemnización por la expropiación de los banqueros privados se logró finiquitar hasta unos años después. La gente volvió a acudir con más frecuencia al teatro, probablemente porque lo veían como un alimento espiritual frente a la crisis económica. Como acontecimiento que literalmente estremeció al país en esta década, es inevitable mencionar el terremoto del 19 de septiembre de 1985, ocurrido durante el mandato de Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988), el cual fue el más devastador de los sismos que ha estremecido nuestro país y que no solo costó las vidas de miles de personas además de las pérdidas materiales y económicas que implica un desastre natural de esa magnitud, sino que también reveló mucha corrupción e hipocresía política (como el Programa Nacional Solidaridad que promocionó Salinas de Gortari, por ejemplo). Por otro lado, atendiendo a las necesidades de los artistas (aunque hasta cierto punto como una manera de aparentar mejoría y así cubrir o mantener a raya ciertas inconformidades), se crea en 1988 el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el antecedente de la actual Secretaría de Cultura.

A principios de los noventa, la firma del TLCAN (Tratado de Libre Comercio de América del Norte) por Carlos Salinas de Gortari<sup>143</sup> (1988-1994) posiciona a México con una mayor presencia y fuerza en el continente americano, volviéndose de alguna forma un país que ya no estaba considerado como de los países “latinoamericanos tercermundistas” sino como más cercano a EUA y Canadá, es decir, ni de uno ni del otro lado. Se abre la posibilidad a la inversión externa y a las exportaciones, sin embargo, el “Error de Diciembre” que surgió durante el gobierno de Ernesto Zedillo (1994-2000) llevó la crisis económica a su punto máximo. Es con él también que los ideales de la Revolución Mexicana empiezan a desaparecer de los discursos oficiales y se incorporan términos como el comercio internacional, la integración de los mercados y la globalización. Destaca también la aparición del EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional) en 1994, quienes cuestionaban la promesa de modernidad del gobierno y siguen luchando hasta el día de hoy por la autonomía política y los derechos de los indígenas.

Por último, y como oportunidad tal vez de cambio de siglo y milenio, el gobierno deja de estar en manos del PRI, ya que gana la votación para la presidencia el candidato del PAN, Vicente Fox Quesada.

Como podemos ver, siempre hubo, hay y habrá problemas en alguna esfera de la vida de un país, lo cultural en el nuestro parece haber respondido en gran medida a una necesidad de escape con respecto a la cruda realidad a la que se enfrentó México durante todo el siglo XX. Ahora, ya tenemos un contexto social en el cual ubicar las visitas de Grotowski a nuestro país en 1968, 1976, 1980 y 1985. Dos de estas cuatro ocasiones, fueron años en los que

---

<sup>143</sup> Su elección causó mucha polémica en su momento y en la actualidad, estar asociado o tener nexos a este nombre es casi “pecado político”.

sucedió algo que marcó un antes y un después en la historia de nuestra sociedad – en 1968 la tensión política por las luchas estudiantiles que derivaron en el trágico suceso del “2 de octubre no se olvida”, y en 1985, el terremoto. Sin embargo, como ambas situaciones sucedieron después de su partida, es muy posible que sus visitas no influyeron de ninguna manera en ellas. En el caso de 1968, es probable que haya sido testigo de algunos de los eventos de tensión política con los estudiantes, aunque al no haber ningún testimonio de esto, no lo puedo asegurar. Sabiendo todo esto, resulta mucho más sencillo proceder a relatar con detenimiento lo que aconteció durante las cuatro visitas de Grot a México.

## **2.2 Grotowski en México**

Para lograr un análisis afortunado de la manera en que las visitas de Grotowski a México nutrieron el desarrollo de su noción de ritualidad y performance, considero estrictamente necesario describir primero dichas visitas.

Básicamente, Nicolás Núñez y Jaime Soriano son los “responsables de dar a conocer aspectos clave de la obra de Grotowski en nuestro país mediante sus trabajos pedagógicos y artísticos” según los investigadores Ricardo García Arteaga y Rubén Ortíz.<sup>144</sup> Sin embargo, aún con las aportaciones de Núñez y Soriano y de la existencia de otras fuentes y registros menos conocidos que aportan a este campo del conocimiento, es cierto que la documentación del trabajo del polaco específicamente en territorio mexicano, no es tan vasta.<sup>145</sup> Parte de mi labor consistió en recopilar todo lo que pudiese sobre estas visitas, para así armar el

---

<sup>144</sup> Ricardo García Arteaga y Rubén Ortíz, “Influencia de Jerzy Grotowski en el teatro mexicano: Gómer, caracol exploratorio” en *Jerzy Grotowski Miradas desde Latinoamérica*, ed. Antonio Prieto y coord. Domingo Adame (México: Universidad Veracruzana, 2011), 93.

<sup>145</sup> El investigador Agustín Elizondo ofrece un primer esbozo de estas visitas en su artículo “¿Dónde está el mapa del tesoro enterrado... de Jerzy Grotowski?” (*Vid. Infra*. Fuentes Consultadas). En él existe un apartado llamado “Trayecto, etapas y la presencia en México del maestro polaco” donde menciona sus visitas a México en 1968, 1980 y en 1985 de una forma somera.

rompecabezas que implicaba reconstruir en la medida de lo posible los acontecimientos y desenterrarlos de una especie de inatención que a lo largo de la investigación he podido detectar.

Esto lo haré a partir de la información que logré recopilar no solo de publicaciones, sino también de las memorias de algunas de las personalidades que convivieron con Grotowski en su estancia aquí en México. Después de todo:

No podemos (...) restringir la influencia de Grotowski al efecto que sus escritos o los registros de sus montajes tuvieron sobre la cultura como institución (...) Si al propio Grotowski se le preguntara dónde debemos buscar su verdadero legado, (...) respondería seguramente que en las vidas y obras de aquellos con quienes convivió más íntimamente (...) <sup>146</sup>

Esta unión de la información del archivo y del repertorio, me parece interesante y productiva ya que “finalmente la verdadera historia es justo aquello que recordamos y le contamos a los demás.”<sup>147</sup> Cito esta frase justamente porque es muy capciosa, puesto que existen siempre diferentes versiones de cada historia ya que cada quien, tanto en escritos como en narraciones orales, lo cuenta desde una perspectiva distinta. Entonces, aquí mi trabajo será precisamente el de tejer la historia a partir de los hechos registrados que logré consultar en conjunción con los testimonios y memorias.

---

<sup>146</sup> Agustín Elizondo, “¿Dónde está el mapa del tesoro enterrado... de Jerzy Grotowski?” en Arturo Díaz (selec. y tr.), *Cuaderno de apoyo al ciclo: herencia de los grandes creadores del siglo XX*. (México: CONACULTA, INBA, CITRU, 2015), 15-16.

<sup>147</sup> “*Ostatecznie prawdziwa historia jest właśnie tym, co pamiętamy i opowiadamy innym.*” Zbigniew Osiński, Grotowski: *Przewodnik*, *Op.Cit.*, 26.



## 2.2.1 Primera Visita: 1968 - *El Príncipe Constante*

La primera visita del director polaco a nuestro país fue en septiembre de 1968, en el marco del Programa Cultural de las XIX Olimpiadas (también conocido como Olimpiada Cultural)



Imagen 3. Programa Cultural de la XIX Olimpiada Cultural publicada en *El Sol de México* el día miércoles 11 de septiembre de 1968.



Imagen 2. Anuncio de la muestra del Teatro Laboratorio de Jerzy Grotowski con *El Príncipe Constante* que se publicaba diariamente en el periódico *El Sol de México* del 5 al 15 de septiembre de 1968.

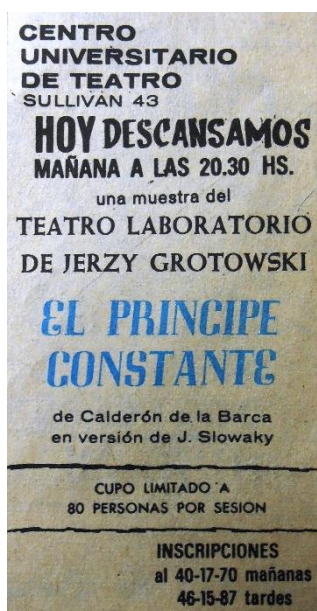
que se inauguró el viernes 19 de enero del mismo año, a la cual asistió con su Teatro Laboratorio. En la enciclopedia de la página oficial del Instituto Laboratorio Jerzy Grotowski se menciona que su estancia en nuestro país duró del 4 al 18 de septiembre de 1968. Gracias al programa cultural que diariamente publicaba el *El Sol de México*

(probablemente entre otros periódicos más), me es posible corroborar que se presentó *El Príncipe Constante* del jueves 5 al lunes 16 de septiembre en el Foro Isabelino del Centro Universitario de Teatro<sup>148</sup> a las 20:30 horas y con un cupo máximo de 80 personas por función. Eso hace un total de 10 funciones, ya que los días lunes 9 y domingo 15 no hubo,<sup>149</sup> lo que se puede constatar a

<sup>148</sup> Cabe destacar que en esos años el CUT se encontraba en la calle de Sullivan 43 y no pretendía ser una escuela de actuación, sino que se trataba de un centro de difusión teatral. Justamente, la singularidad de su Foro Isabelino lo hacían idóneo para la presentación de Grotowski. *Vid. Infra.*, nota 152.

<sup>149</sup> Quiero suponer que la falta de función en domingo se debió a la fiesta nacional de aniversario de la Independencia, de lo cuál sería interesante saber si Grot y los integrantes del Teatro Laboratorio lograron ver y vivir algo de la experiencia de esta festividad.

través de las imágenes 4 y 5. Sabiendo que hubo 10 funciones y que todas gozaron de cupo lleno, es posible inferir que alrededor de unas 800 personas en México pudieron presenciar el trabajo que el director polaco compartió en su primera visita a nuestro país. Esto suponiendo que nadie haya repetido la experiencia y asistido más de una vez, en cuyo caso se reduciría el número de personas que tuvieron contacto con ese acontecimiento.



*Imagen 4.*  
 Anuncio en el Programa de la Olimpiada Cultural publicado el lunes 9 de septiembre de 1968 en *El Sol de México*.



*Imagen 5.*  
 Anuncio en el Programa de la Olimpiada Cultural publicado el domingo 15 de septiembre de 1968 en *El Sol de México*.

Grotowsky exigió para su espectáculo (de no más de 60 personas en el público) [aunque ya vimos en el anuncio que eran 80] la transformación formal del espacio en una especie de quirófano al que habría de asomarse el reducido público, una vida casi monástica para su cuerpo de actores y la condición drástica de que éstos se sometieran al imperio de su director que asumía posturas de supremo pontífice o de infantil dictador.<sup>150</sup>

<sup>150</sup> Héctor Azar, “Cinco décadas de teatro en México”, *Op.Cit.*, 20-21.

Al parecer, a Héctor Azar, el “Zar del Teatro”,<sup>151</sup> no le caía precisamente en gracia la presencia de Grotowski.<sup>152</sup>

Por otro lado, el mismo viernes 13 de septiembre, además de la función por la noche, el director polaco dio una conferencia en Casa del Lago a las 16:00 horas, tal como podemos ver en la imagen 6. Desgraciadamente, no logré encontrar registro alguno de este acontecimiento para poder dar cuenta de qué trató, sin embargo, me llama la atención que en la publicidad esté escrito “Su teoría, su método, su técnica”, cuando él era el primero en negar que lo que él hacía pudiese



Imagen 6. Anuncio del Programa de la Olimpiada Cultural publicado el 13 de septiembre en *El Sol de México*.

ser enseñado como método o técnica.<sup>153y154</sup> Me parece interesante hacer notar de igual forma

---

<sup>151</sup> Así se le apodaba a Azar debido a que fue director del Departamento de Teatro de la UNAM y del Departamento de Teatro del INBA simultáneamente. Nadie ha tenido tanto poder en el teatro institucional mexicano como él. Además (y ya no tan relacionado con su apodo) fue director de Casa del Lago, fundó el CUT, el Teatro del Caballito, la Compañía de Teatro Universitario, el Foro Isabelino, la Compañía Nacional de Teatro y el Centro de Arte Dramático, entre otros.

<sup>152</sup> De hecho, existe una anécdota que me compartió el investigador Rodolfo Obregón en una entrevista que le hice y que tal vez tenga que ver con la opinión que tenía Azar sobre el polaco. Rodolfo me comentaba que: “Margules estaba montando ahí [en el antiguo CUT, luego Foro Isabelino y finalmente el actual museo del Eco] *La Tragedia Española*, de Thomas Kid, con escenografía de Alejandro Luna, [...quien] diseñó un espacio que se instalaba dentro del patio del Eco pero que era un espacio móvil (...) y el espacio podía transformarse, digamos en ese momento tenía una forma de teatro isabelino porque estaban haciendo Thomas Kid, pero podía ponerse como pasarela, podía ponerse como teatro frontal, podía ponerse de muchas maneras. Ensayaron un año, y dos días antes, Margules lo menciona, Azar le suspendió la obra, le censuró la obra. (...) Pero le gustó el espacio, y se lo quedó. Y lo alfombró, o sea que no entendió nada porque era un espacio funcional, y él lo quiso hacer un espacio clásico digamos, o tradicional, elegante, entonces le metió alfombras y lo fijó. Esto fue creo que en 1966 y lo inauguró como Foro Isabelino (...) y en 1968, vienen los scouts de Grotowski para ver dónde se va a presentar en México, cuando ven ese espacio dicen «aquí, pero tenemos que modificarlo» y Azar les dice «no se puede modificar, está fijo» y Margules por sus contactos polacos se entera y entonces se fue a la casa de Alejandro Luna, cogió los planos, se fue a la embajada polaca y les dijo «aquí están los planos, claro que se puede desmontar» y por supuesto, la oficina de las olimpiadas, Ramírez Vázquez le habló a Héctor Azar y le dijo «lo desmontas». Y entonces Alejandro Luna dice que ese fue el desquite de Margules contra Azar”. Rodolfo Obregón (comunicación personal en el CITRU, entrevista 11 septiembre 2018, 00:21).

<sup>153</sup> “Estoy en contra de todos los dogmas, incluyendo el mío”. Grotowski citado por Fernando de Ita en *El Arte en Persona... Op.Cit.*, s.pág.

<sup>154</sup> “Cuando fui su alumna lo más importante para mí fue una experiencia vital, el descubrimiento de una ética dentro del teatro, pero nada absolutamente de técnica teatral”. Martha Verduzco citada por *Boletín de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM* (México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, julio-agosto de 1976), 13.

que, si observamos con atención las imágenes 7 y 8 en las páginas siguientes, podemos distinguir que el anuncio oficial de la lista de grupos y artistas que participarían en la olimpiada (publicado el 20 de enero de ese año en el mismo *Sol de México*), no contemplaba la participación del Teatro Laboratorio. Esto me devela un par de posibilidades, entre las que destaco que: 1) la presencia del grupo de Grotowski en dicha Olimpiada no había sido planeada desde el principio, sino que, como parte de la gira mundial que estaba haciendo con *El Príncipe Constante* en ese año, se decidió que ya estando en América se podría pasar a México a presentarse, o 2) que confirmaron su participación hasta el último momento. Considerando la cantidad de fechas que se presentaron, el scouting mencionado, las implicaciones de la renta de un espacio y las cuestiones de organización, me inclino más por la segunda opción.

COMITE ORGANIZADOR DE LOS JUEGOS DE LA XIX OLIMPIADA

## PROGRAMA CULTURAL DE LA XIX OLIMPIADA

PAISES PARTICIPANTES 105

### EVENTOS INTERNACIONALES

#### TEATRO DE BELLAS ARTES

Ballet de la Opera de Finlandia  
 Ballet de las Americas  
 Ballet de los Cinco Continentes  
 Ballet de Martha Graham  
 Ballet de Praga  
 Ballet Español de Rafael de Cordova  
 Ballet Merce Cunningham  
 Ballet Nacional de Canadá  
 Ballet Nacional de Cuba  
 Ballet Olimpico IDLA  
 Ballet Folklorico Slovaco "Sluk"  
 Ballet Folklorico Rumano  
 Ballet Folklorico Yugoslavo "Kolo"  
 Ballet Siglo XX de Maurice Bejart  
 Capella Monacensis  
 Claudio Arrau  
 Compañia Folklorica Argentina  
 Duo Gorini-Lorenzi  
 Duquesne University Tamburitans  
 English Chamber Orchestra  
 Ensemble Musical de Buenos Aires  
 Eugene Malin  
 Estrellas y Solistas del Ballet de la Opera de Paris  
 Festival de Oratorios  
 Goar Gasparian  
 Halle Orchestra de Manchester  
 I Musici  
 I Solisti Veneti  
 Itzjak Perelman  
 La Salle Quartet  
 Marina Yashvili  
 Maurice Chevalier  
 Nederlands Dans Theatre  
 Netania Davrath  
 New Port Jazz Festival  
 Opera de Berlin  
 Orquesta de Cámara de Moscú  
 Orquesta de Cámara de Praga  
 Orquesta de Cámara Pro Música Antigua de Bruselas  
 Orquesta Filarmonica Checa  
 Orquesta Gewandhaus de Leipzig  
 Orquesta Sinfónica de Paris  
 Orquesta Sinfónica de la Radio Polaca  
 Paul Badura Skoda  
 Phoenix Singers  
 Piraikon Theatron  
 Samson Francois  
 Swingle Singers  
 Teatros Noh y Kyogen  
 Teatro y Danzas de España de Luisillo  
 Trio Jacques Loussier "Play Bach"  
 Van Cliburn

#### IRIS

Ballet Bayanihan  
 Ballet de los Cinco Continentes.

#### AUDITORIO NACIONAL

Opera Bolshoi  
 Orquesta Halley  
 Ballet sobre Hielo

#### JIMENEZ RUEDA

Compañia de Jacques Maclair  
 Emily Williams  
 Teatro de Cámara de Alemania  
 Pilar Rioja. Concierto de Danza Española

#### HIDALGO

La linterna Mágica

#### DEL BOSQUE

Conjunto Griego de Danza "Orchisis"

### EXPOSICIONES INTERNACIONALES:

Exposición sobre el Conocimiento del Espacio  
 Exposición de Filatelia Olimpica.  
 Exposición sobre Aplicación de Energía Nuclear para el Bienestar de la Humanidad  
 Exp. de Historia y Arte de los Juegos Olímpicos  
 Exp. Internacional de Artesanías Populares  
 Exp. Espacial Deportiva y Cultural y Encuentro de Jóvenes Arquitectos  
 Festival Internacional de las Artes  
 Festival de Pintura Infantil  
 Maestros de la Pintura Cubana  
 Rico Lebrun  
 Oswaldo Guayasamin  
 Marina Nuñez del Prado  
 Louis Ageron  
 Acuarelas y Dibujos Británicos 1900-1950  
 Jean Charlot  
 Ruiz Matute  
 A. Morales  
 Toby Joysmith  
 Tesoros Artísticos de Checoslovaquia  
 Noé Canjura  
 Julio Le Parc  
 Naifs Yugoslavos  
 Arte Tradicional del Japón  
 Arte Británico Contemporáneo  
 Lajos D'Ebreth  
 Arte Contemporáneo del Japón  
 El Deporte en el Arte Clásico  
 Obras Selectas del Arte Mundial (modernas)  
 Pintores Jóvenes Latinoamericanos  
 Tesoros del Arte Ruso

### FESTIVAL DE ORQUESTAS DE CAMARA

Orquesta de Cámara Pro-Música Antigua de Bruselas  
 Homenaje a Debussy  
 Orquesta de Cámara de Praga  
 Orquesta de Cámara de Moscú  
 I Musici

### RESEÑAS CINEMATOGRAFICAS

Ciclos Históricos Olímpicos (1896-1964)  
 Época de Oro del Cine Alemán (1919-1930)  
 Film Social Italiano (Reseña documental)  
 Retrospectiva del gran Cine Sueco  
 Kurosawa y Mizoguchi en el Cine Japonés  
 Obras Maestras del Cine Ruso  
 Obras Clásicas del Cine Mudo Mexicano  
 El Cine Nuevo Checoslovaco  
 Retrospectiva del Cine Francés  
 El Nuevo Cine en el Mundo:  
 Canadá, Hungría, Polonia, Brasil, Cuba, México  
 El Cine Norteamericano  
 Los doce mejores Films de todos los tiempos (Selección del Jurado Internacional en la Exposición de Bruselas 1958)  
 Misión de la Juventud: Reseña Cinematográfica

### EVENTOS ESPECIALES

Recepción de la Juventud de México a la Juventud del Mundo  
 Campamento Olimpico de la Juventud  
 Reunión Internacional de Escultores  
 Encuentro Internacional de Poetas  
 Festival Mundial del Folklore  
 Recepción del Fuego Olimpico en Teotihuacán  
 Programa de Genética y Biología Humanas  
 La Publicidad al Servicio de la Paz  
 Proyección Juegos XIX Olimpiada en Cine y T. V.

### EVENTOS NACIONALES

#### TEATRO DE BELLAS ARTES

Orquesta Sinfónica Nacional:  
 2 Temporadas regulares  
 Conciertos Populares  
 Conciertos para Estudiantes  
 Orquesta Sinfónica de Guadalajara  
 Microopera de México  
 Conjuntos Diversos de Música de Cámara  
 Homenaje a Debussy  
 Conjuntos Diversos de los 20 Conciertos de la Asociación Musical Manuel M. Ponce  
 Festival de Primavera  
 (De obras inéditas de autores mexicanos)

**MILO**

Imagen 4. Programa de la Olimpiada Cultural publicado en *El Sol de México* el 20 de enero de 1968, p.1.



Imagen 5. Programa de la Olimpiada Cultural publicado en *El Sol de México* el 20 de enero de 1968, p.2.

Es además muy interesante el hecho de cómo llega esta obra, que trata principalmente del libre albedrío humano y la ética que este implica, al ambiente amotinado que se presentaba en ese momento en México que, cómo fue explicado anteriormente en este mismo capítulo, estaba en una coyuntura de inestabilidad política debido a diferentes movimientos sociales.<sup>155</sup> Evidentemente, Grotowski no planeó que la obra se ajustara al contexto social que se estaba viviendo en nuestro país, sin embargo, la razón de que encajara de manera tan ideal podría deberse a que su surgimiento y montaje se dio dentro de una situación muy similar que se estaba presentando en ese año no sólo en Polonia, sino en varios países más.<sup>156</sup>

Ahora, si bien esta no fue una visita con fines de estudio o investigación, es el primer contacto que tiene Grotowski con nuestro país por lo que se me hacía importante mencionarla, ya que, al igual que en el resto del mundo, tuvo cierto impacto. En palabras de Rodolfo Obregón, *El Príncipe Constante* de Grotowski es tal vez la obra más influyente del siglo XX. Y es que su propuesta de trabajo con los actores del Teatro Laboratorio, especialmente Cieślak, llegan a sacudir la idea de teatro y el ambiente teatral que en ese momento se veía representado por los trabajos de maestros como Héctor Azar, Héctor Mendoza, Ludwik Margules, etc., los cuales realizaban un teatro basado principalmente en textos dramáticos. Este acercamiento a la relación actor-espectador, la recuperación consciente del trabajo con el cuerpo como materia prima del actor y la disciplina que demostró ser necesaria, me parece que sirvió para respaldar y dar un nuevo impulso al trabajo que en su momento ya habían propuesto Seki Sano, por ejemplo, o los efímeros *Pánicos* que

---

<sup>155</sup> *Vid. Supra.*, 81-82.

<sup>156</sup> En 1968, Polonia pasó por una crisis política conocida como *Marzec 1968* (Marzo 1968) o *Wydarzenia marcowe* (los acontecimientos de marzo), que fueron una serie de protestas de estudiantiles e intelectuales contra los comunistas, reprimidas por los servicios de seguridad y de la campaña “anti-sionista”. Esta última fue una táctica para desviar la atención pública de la crisis política e instigar una ola de antisemitismo que provocó la huida masiva de judíos en Polonia.

en los sesenta estaba realizando Juan José Gurrola con Alejandro Jodorowsky. También podríamos mencionar la aplicación del entrenamiento y la estética grotowskianos por Mendoza y más tarde por Tavira<sup>157y158</sup> como parte de sus procesos formativos y estéticos, o por lo menos de aquella particular adecuación que se hizo de dicho entrenamiento y que hasta hoy se puede apreciar en la ‘Indeterminación’<sup>159</sup> manejada en Casa del Teatro. El mismo Mendoza comentaba que:

No sacamos nada en claro. Cada quien lo interpretó como pudo. Tuvimos que imaginar, suponer... Y entonces yo me invento a mi Grotowski con la conciencia cierta de que él seguramente me habría desaprobado. (...) Los que queremos ser grotowskianos nos lo tenemos que inventar. Luisa Josefina Hernández y yo pasamos días enteros tratando de averiguar qué era aquello. Trance.<sup>160</sup>

Concuerdo pues con Rodolfo Obregón en que hubo un muy mal entendimiento del trance propuesto por Grotowski, ya que en México se confundió con histeria y pérdida de control, cuando realmente busca todo lo contrario, es decir, un control absoluto, un momento de total purificación y liberación de resistencias. El trance no es una técnica y justo por la malinterpretación que se le dio, fue fácil decir que no servía para los montajes. Precisamente,

---

<sup>157</sup> Luis de Tavira. Dramaturgo, director de teatro, ensayista y pedagogo mexicano. Cofundador del CUT de la UNAM y de La Casa del Teatro. Fundador del Taller de Teatro Épico de la UNAM y del Centro de Experimentación Teatral del INBA. Galardonado en 2006 con el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el Área de Bellas Artes, miembro del Consejo Mundial de las Artes de la Comunidad Europea y ha sido becario del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA.

<sup>158</sup> Especialmente de Tavira, pues Mendoza compartió en 1976: “Mi teatro no tiene nada que ver con Grotowsky; en cierto momento sí hubo un nexo, pero ahora voy realmente por otro lado.” (*Boletín de la Facultad... Op.Cit.*, 9).

<sup>159</sup> Para ver más, consultar “La indeterminación como entrenamiento actoral” de Aldebarán Casasola Tello en: <https://www.scribd.com/document/382048013/La-indeterminacion-como-entrenamiento-actoral>. O el libro de Morris Savariego, *La indeterminación*, México: Litográfica Eros S.A de C.V., Casa del Teatro, 2002.

<sup>160</sup> Héctor Mendoza citado por Luz Emilia Aguilar Zinser en “Esbozo biográfico” en *Obras completas de Héctor Mendoza*. Tomo I. (México: El Milagro, La Rana, U. de Guanajuato, UNAM, 2010), 28.



el trance grotowskiano buscaba romper con la representación, salir de ese contexto, dejar de servir a la ficción y empezar a servir a la experiencia completa como tal.

Un vestigio más de la visita en 1968 de Grotowski a México es la entrevista que le hizo la crítica teatral Margo Glantz<sup>161</sup> y que fue publicada en uno de los suplementos culturales de la revista *Siempre!*<sup>162</sup>, o que puede ser encontrada en el libro de *Hacia un teatro Pobre*.<sup>163</sup> Me gustaría recuperar un fragmento de ésta para hacer notar un punto clave de lo que Grot estaba investigando en ese momento y que denotaba sus intereses dentro de lo humano y lo que continuó explorando el resto de su vida a través del teatro.

[...Se trata de] encontrar el camino donde nuestras contradicciones interiores puedan exteriorizarse y a través de ello trascenderse, para que podamos utilizarlas como un motor de creación. (...) Sólo podemos llegar a un acto de creación si sabemos qué significa el orden, la disciplina de la obra, la lucidez. Es posible aceptar la locura, pero si ésta es lúcida, no desencadenada, porque si no está controlada se vuelve enfermiza. Con lucidez es posible, hasta dentro de la locura, confrontarnos con nuestras contradicciones para dominar el oficio y llegar al equilibrio difícil de la espontaneidad y la disciplina. Si no hay control, si no hay lucidez, se caerá en una histeria que lo falseará todo.<sup>164</sup>

Grotowski ya estaba reflejando en su trabajo una ruptura con la representación dramática, aunque en México, muchos leyeron su trabajo como una prolongación de la misma.

---

<sup>161</sup> Escritora, ensayista, crítica literaria y docente mexicana nacida en 1930. En su obra se refleja su compromiso con temáticas relacionadas con el erotismo, la sexualidad, el cuerpo, la migración y la memoria. Fundadora y directora de la revista *Punto de Partida* de la UNAM, colaboradora de Radio Universidad y del periódico *Unomásuno*. En 1996 tomó posesión como miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua. En 2004 recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el ámbito de Lingüística y Literatura, que destaca entre muchos premios más con los que ha sido galardonada.

<sup>162</sup> *Siempre!* “La Cultura en México”, núm. 349, del 23 de octubre de 1968.

<sup>163</sup> Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre* (México. S.XXI, 2016), 223.

<sup>164</sup> Margo Glantz, “Entrevista a Jerzy Grotowski” en *Hacia un Teatro pobre*. (México: s.XXI, 2016), 230-231.

### 2.2.2 Segunda Visita: 1976 – Facultad de Filosofía y Letras

En el año de 1976, Grotowski vino a México un par de días, pues fue invitado a dar una plática en el Auditorio “Justo Sierra” de la Facultad de Filosofía y Letras.<sup>165</sup> Además de la publicación que hizo la propia Facultad en su Boletín de jul-ago 1976, no logré identificar ningún otro registro sobre este acontecimiento, por lo que solo podré hablar de él a partir de esta fuente.<sup>166</sup> El evento consistió en una serie de charlas sobre teatro<sup>167</sup> y la realización corrió a cargo del IMSS y del programa ‘Encuentro’ de la empresa Televisa.

La conferencia del director de escena polaco se llevó a cabo el día 16 de junio y como en todas sus conferencias fuera de Polonia, Grot habló en francés. En el artículo, se menciona que Grot tocó varios temas, principalmente de su experiencia a partir del teatro, y aunque los autores de la nota aclaran que no podría reproducir todo lo hablado, decidieron transcribir un fragmento del que yo quiero destacar sólo una parte:

Hay gente que dice: ‘amo el teatro’; yo no puedo decir eso. El teatro es un terreno determinado, entre muchos otros que por ellos mismos no tienen ningún valor, pero pueden tenerlo a través de algo que nosotros hayamos hecho ahí (...) es un terreno de oportunidad (...) ¿Por qué busqué ese terreno? Porque tenía la impresión de que con frecuencia en la civilización de nuestra época vivíamos más nuestras ideas acerca de la vida que nuestra vida misma, vivíamos más bien las ideas acerca de nuestro cuerpo que nuestro cuerpo mismo (...) <sup>168</sup>

---

<sup>165</sup> Ahora el “Che”.

<sup>166</sup> A la cual, dicho sea de paso, llegué gracias a la generosa ayuda del Mtro. Emilio Méndez. En una entrevista con Jaime Soriano, mencionó que le parecía recordar una conferencia en la Facultad de Filosofía y Letras, pero que no estaba seguro si se estaba confundiendo, y como la ubicó en 1980 y yo no encontré registro de ello, la había dejado sólo como mención de un recuerdo. Gracias al maestro Méndez, ésta conferencia tomó presencia en este trabajo, y gracias a este archivo que da fe de su realización.

<sup>167</sup> Entre las que destacaron las del dramaturgo español Fernando Arrabal y del director italiano Eugenio Barba, además de la de Grotowski.

<sup>168</sup> Grotowski citado por *Boletín de la Facultad... Op.Cit.*, 9.

Me parece que esto podría haber sido de las palabras más interesantes dichas durante esta conferencia, pues es importante recordar que fue la primera plática que dio el polaco en México después de haber anunciado en 1970 que ya no haría más espectáculos teatrales. Por ende, muchos tenían curiosidad de saber la razón de dicha decisión y en lo que devino su trabajo a consecuencia de ello. Además, entre el público estuvieron personalidades como los directores Héctor Mendoza, Ludwik Margules y Germán Castillo, el mimo Juan Gabriel Moreno y la actriz Martha Verduzco. Quiero rescatar a continuación algunos comentarios que hicieron estos artistas con respecto a la conferencia de Grotowski pues me parece que reflejan no solo cómo estaba tomando el círculo teatral mexicano el desplazamiento en el quehacer del polaco, sino que incluso, se puede apreciar la situación del teatro en México en ese momento y la relación entre los artistas teatrales.

[Grotowsky] es alguien preocupado en devolver al teatro sus valores terapéuticos (...) como algo que purifica a la sociedad. Se preocupa por la dignidad del arte teatral y fue el único que logró realizar en forma factible el planteamiento de Artaud. [...Sin embargo,] yo desearía que el público supiera distinguir ciertas poses de las grandes vacas sagradas teatrales. Lo que interesó al público fue su “guruísmo” y no sus verdaderas aportaciones (...) empezó a divertirse con el público que hacía preguntas imbéciles. Hizo el papel de Grotowsky: un gurú que condesciende a la fauna teatral pobre de espíritu (...) demostró que no se puede ser (...) un imitador de Grotowsky (...)<sup>169</sup>

Ludwik Margules

[Grotowski] estableció muy bien que ha dejado de hacer teatro como lo entendemos (...) para hacer una serie de investigaciones extra-teatrales tal vez con una aplicación posterior. (...) Grotowsky no hace teatro.<sup>170</sup>

Germán Castillo

---

<sup>169</sup> Ludwik Margules citado por *Boletín de la Facultad... Íbid*, 11.

<sup>170</sup> Germán Castillo citado por *Boletín de la Facultad... Íbid*, 12.

(...) de lo que habló Grotowsky es más una búsqueda de cosas que no están limitadas por lo teatral. (...) Yo siento que Grotowsky se está apartando del teatro. (...) y me parece muy bien, no creo que todo el mundo tenga que estar enamorado del teatro como yo. Me parece importantísimo haber oído a Grotowsky, ya que no teníamos noticia reciente de lo que estaba haciendo.<sup>171</sup>

Héctor Mendoza

La presencia tanto de Grotowsky como de Barba (...) sirvieron en gran medida como catalizadores y termómetros en nuestro medio teatral. Los estudiosos fueron altamente estimulados, mientras que los pedantes (...) sacaron a relucir el cobre. [... Grotowski] quizá haya perdido el objetivo en lo que respecta a teatro, pero esto no se lo podemos reprochar. Podemos o no estar de acuerdo con él, pero (...) lo que está haciendo y lo que ha hecho es importante (...) aquellos que se hayan sentido defraudados porque Grotowsky ha abandonado (...) el camino del teatro, no tuvieron clara conciencia o no estudiaron profundamente las premisas y objetivos que interesaban en concreto a Grotowsky; y esto es problema fundamentalmente de los decepcionados y no de Grotowsky.<sup>172</sup>

Juan Gabriel Moreno

Ya basta de que en México se quiera hacer teatro a la Grotowsky, cuando ni siquiera se ha entendido el librito en el cual se han basado para hacerlo: *Hacia un teatro pobre*. Y aquí es *pobre*, pero en el sentido de nuestro pésimo ambiente teatral. Nunca podremos hacerlo porque nuestras raíces son otras. Grotowsky ha llegado a esto por su trayectoria y su condición de polaco (...) ya desechó esa teoría porque se está renovando siempre, y ahora ni él mismo sabe adónde va.<sup>173</sup>

Martha Verduzco

---

<sup>171</sup> Héctor Mendoza citado por *Boletín de la Facultad... Íbid*, 11.

<sup>172</sup> Juan Gabriel Moreno citado por *Boletín de la Facultad... Íbid*, 12-13.

<sup>173</sup> Martha Verduzco citada por *Boletín de la Facultad... Íbid*, 13.

Por otro lado, es posible inferir que su mayor interés residía en compartir su conocimiento y descubrimientos con jóvenes en formación, que el socializar con la ‘élite’ teatral, pues:

Rehusó interrumpir las respuestas que daba a una serie de preguntas que formularon los estudiantes al terminar la conferencia, y así, llegó con más de tres horas de retraso a un coctel que se le ofrecía para que departiera con los profesionales del teatro. Se habló de malos modales.<sup>174</sup>

Aunque no retomaré esta visita más adelante en el trabajo, pues para efectos del mismo no tiene relevancia,<sup>175</sup> me parecía necesario dedicarle un espacio. Finalmente, es una de las visitas de Grot a México y este capítulo del trabajo justamente busca la descripción de las mismas, objetivamente, sin profundizar en un análisis.

### **2.2.3 Tercera Visita: 1980 – En busca de las Fuentes**

Como ya lo había referido, durante su etapa de trabajo en el Teatro de las Fuentes, Grot visita México entre el 1° y el 29 de enero de 1980.<sup>176</sup> Estas fechas las recuperé del libro de *Grotowski: Przewodnik*, y aunque Nicolás Núñez en un artículo describe que Grot “llegó en la primavera de 1980”,<sup>177</sup> me parecen más acertadas las fechas que apunta Kosiński ya que concuerdan con la serie de artículos publicados por distintos periódicos a los que haré alusión más adelante.

---

<sup>174</sup> *Boletín de la Facultad...*, *Íbid*, 9.

<sup>175</sup> Ya que esta visita no implicó una relación directa de México con el trabajo del director polaco (que viniese a mostrar algún trabajo o a trabajar aquí).

<sup>176</sup> Sin embargo, aunque puedo prácticamente asegurar que fue en estos días, las fechas precisas también varían según la fuente que se consulte, ya que en el mediometrage documental “*Nie zatrzymujcie się*” (“*No se detengan*” en polaco) de Małgosia Szyszka recuperado de: <https://vimeo.com/30518619>, aparece al principio la imagen del oficio que data del 22 de junio de 1979 y que fue enviado por la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, que en ese momento se encontraba bajo la dirección de Gerardo Estrada Rodríguez, al Primer Secretario de la Embajada de Polonia en México, confirmando la visita de Grotowski entre el 2 y el 24 de enero de 1980. En este mismo documento se hacía del conocimiento que la DGDC cubriría económicamente los gastos de 2 boletos redondos Polonia-México, el hospedaje y alimentación para 2 personas y una cuota de 1000 USD de honorarios que se le darían a Grotowski por sus servicios.

<sup>177</sup> Nicolás Núñez, “De *El príncipe constante* a Esclavo por su patria” en *Jerzy Grotowski Miradas desde...* *Op.Cit.*, 132.

Esta es su tercera visita a nuestro país y, de acuerdo con Nicolás Núñez, surgió de una invitación que él mismo le hizo al teatrero para que trabajara con gente del Taller de Investigación Teatral de la UNAM (TIT), quienes tenían “una necesidad personal de comunicación y replanteamiento vigoroso frente a los objetivos de nuestro teatro aquí, en México.”<sup>178</sup> Dicho Taller fue fundado en 1975 por Nicolás Núñez, quien tenía como proyecto la creación de un teatro que él describe como: “[un teatro para] mexicanos contemporáneos – un teatro mestizo que se nutre de las herencias culturales tanto indígenas como europeas, y que refleja los antiguos impulsos antropocósmicos de los pueblos mesoamericanos.”<sup>179</sup> Consideraban que su búsqueda de contenidos dramáticos con nuevas posibilidades teatrales coincidían con las inquietudes de Grotowski con respecto al fenómeno ritual, entre otras cosas. Aprovechando que Núñez había conocido al polaco previamente,<sup>180</sup> decide invitarlo a México al TIT para compartir trabajos.

a vivir, a trabajar, a compartir con un grupo de gente la apertura de nuevas posibilidades de comunicación, a luchar por rescatar (...) la posibilidad orgánica de estar unos frente a otros de buena fe, luchando como guerreros contra nuestras deformaciones, dándonos cuenta un poco más cada vez de cómo intuir lo inentendible, para fluir serenamente hasta la muerte, hasta después de nuestra muerte, fluir.<sup>181</sup>

Es por esta razón por la que, aunque considero que fue de indudable importancia esta estancia de investigación e intercambio para su trabajo, difiero de las palabras de Rodrigo Ortíz

---

<sup>178</sup> Nicolás Núñez, “¿qué viene a hacer grotowski a méxico?” en *Suplemento de UNO MÁS UNO*, sábado 19 de enero de 1980, 6. Aclaro que en el título del artículo mantengo la “g” del apellido de Grotowski en minúscula porque así está originalmente en la fuente.

<sup>179</sup> Deborah Middleton, “«Sacralidad secular» en el teatro ritual del Taller de Investigación Teatral de la UNAM”, en *Jerzy Grotowski Miradas desde Latinoamérica*, *Op.Cit.*, 111.

<sup>180</sup> Nicolás conoció a Grotowski cuando este visitó el Actor’s Studio de Lee Strasberg en Nueva York para reclutar gente para el proyecto parateatral de *The Tree of People* en 1978, justo cuando Núñez y Helena Guardia estaban estudiando ahí. Es justamente en ese lugar, quedando seleccionado y viajando a Polonia para la realización del proyecto a principios de 1979, donde aprovecha para invitarlo a nuestro país.

<sup>181</sup> Nicolás Núñez en “¿qué viene a hacer grotowski a méxico?” *Op. Cit.*, 6.

Monasterio en las que define al Teatro de las Fuentes como una “nueva metodología [que] nació de su interés [de Grotowski] en los rituales transculturales y las prácticas chamánicas, como el vudú haitiano, las prácticas del yoga en la India y las ceremonias de huicholes en México.”<sup>182</sup> Esto da a entender que el Teatro de las Fuentes nació de su interés por estas culturas específicamente cuando en realidad, me parece muy factible asegurar que fue al contrario: el interés por estas culturas surgió de la necesidad de respuestas en la búsqueda de su vida, de aquella búsqueda que derivó en lo que proponía con su Teatro de las Fuentes al tratar de responder a sus inquietudes como artista. Esto claramente es una conclusión a la que puedo llegar viendo su trabajo a la distancia y que tal vez al momento, no era tan claro para la gente que se interesaba por su trabajo.

Por otro lado, tomando en cuenta los antecedentes del trabajo de Grotowski, a pesar de su gran auge e influencia en el teatro contemporáneo del siglo XX, me atrevo a considerar la posibilidad remota de que los lugares que escogía para sus investigaciones en parte tenían que ser lugares a los que lo invitaran y, por ende, al menos sustentaran económicamente su investigación. El actor Juan Allende<sup>183</sup> dijo en su momento que Grot y su *troupe* no eran más que “unos jipies burocratizados que van por el mundo fanfarroneando sobre la liberación del individuo, cuando ellos son los primeros que están sujetos al presupuesto de su estado o de las universidades.”<sup>184</sup> Allende era hermano de Nicolás Núñez, con quien funda el TIT, que promueve justamente la invitación a México de Grotowski, lo cual vuelve curiosa esta crítica.

---

<sup>182</sup> Rodrigo Ortíz Monasterio, “Regreso a Amecameca: El teatro cambiante de Grotowski” en *Pasajeros No. 1 Jerzy Grotowski* (México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2015), 12.

<sup>183</sup> Actor mexicano. Hermano de Nicolás Núñez y cofundador con este del Taller de Investigación Teatral de la UNAM. Originalmente su nombre era Juan Núñez, sin embargo, se cambia el nombre por Juan Allende después de haber sobrevivido a la masacre del 2 de octubre de 1968, lo cual fue una experiencia determinante para él. Falleció en 1985, aunque desconozco la razón.

<sup>184</sup> Juan Allende citado por Fernando de Ita en “Juan Allende: En México...”, en *UNO MÁS UNO*, jueves 10 de enero de 1980, 17.

Sin embargo, yo no me iría al extremo de categorizarlos como “hippies burocratizados”, pero sí concuerdo en que el director polaco gustaba de llevar su investigación con cierta seguridad económica para sus necesidades básicas y las de su equipo, aunque fuese apoyada por el gobierno. Tomando en cuenta la situación de escasez que se vivía en Polonia, también se entiende que los apoyos gubernamentales eran los únicos que permitían la sobrevivencia de sus proyectos. Posteriormente, cuando ya no contaba con ese apoyo del Estado, pero ya se había hecho de un nombre a nivel mundial, aprovechaba el de las universidades que tenían el interés de traer al “gran” y revolucionario del teatro, Jerzy Grotowski, a sus escuelas. No considero que recurrir a estos financiamientos esté mal, simplemente creo que devela el hecho de que Grotowski era bastante inteligente y hasta cierto punto se guiaba por la conveniencia para lucrar lo necesario con su imagen y la idealización que tenía el mundo de él y de su trabajo,<sup>185</sup> logrando seguir sus investigaciones sin él tener que gastar un solo quinto, lo cual no es nada fácil. Sin embargo, esto no excluye que además de ganar dinero o vivir de su trabajo, tuviera un interés real por la investigación, lo que se veía reflejado en que “él venía a lo que venía (...) no le interesaba ni socializar, ni nada.”<sup>186</sup> Más allá de los motivos que lo trajeron, lo importante es que llega a México y durante tres semanas interactúa con nuestro país, su gente y sus tradiciones.

#### *a) Conferencia CUT*

La primera actividad pública del director polaco que he podido constatar es la conferencia titulada “¿Qué está haciendo Grotowski ahora?” que se llevó a cabo a las 18:00 horas del

---

<sup>185</sup> O, mejor dicho, de la curiosidad que provocaba el misticismo que se formaba alrededor de su quehacer, ya que como comentaré más adelante, Grotowski no gustaba de la divulgación desidiosa de su trabajo.

<sup>186</sup> Helena Guardia, en la entrevista que tuvimos, mencionó no recordar que lo hayan llevado a ningún lado a turistear.



lunes 7 de enero en el Centro Universitario de Teatro.<sup>187</sup> De acuerdo con el artículo que el crítico Fernando de Ita publicó el día miércoles 9 de enero,<sup>188</sup> el discurso de Grotowski duró alrededor de 6 horas de monólogo y el público que no se salió del recinto durante la plática, quedó bastante decepcionado, implicando una sobrevaloración e idealización de una figura que realmente no estaba descubriendo el hilo negro del teatro:

Habló tanto para decir que es en el silencio donde mejor fluye el entendimiento, gastó tanta saliva para explicar cuestiones tan evidentes, que olvidó algo fundamental: que estaba en México, donde el pensamiento mágico que él fue exponiendo como una práctica científica avalada por muchos años de experiencia, es aquí, algo completamente natural.<sup>189</sup>

En este mismo texto, se da a entender que Grotowski vino a México sin estar bien informado sobre la comunidad con la que planeaba trabajar (los huicholes), aunque veremos que la razón tenía que ver con que ese no era su plan:

(...) era obvio que desconocía la tradición indígena y campesina de nuestro país respecto al *animismo*, porque se tomó media hora en explicarnos que las piedras, los árboles y las estrellas tienen una energía propia que los hombres del pasado llamaban espíritu. (...) le vino a decir a los descendientes de un pueblo cuyo mayor orgullo era convertirse en *el águila, la serpiente, el tigre*, (...) que, en todo hombre, hay una bestia, y que es posible entenderse con los animales.<sup>190</sup>

---

<sup>187</sup> Para ese momento ya se encontraba en San Lucas 16, Coyoacán.

<sup>188</sup> Llama la atención que la nota dice que el CUT “se vio ayer colmado de jóvenes interesados en escuchar (...) estaba ahí la flor y nata del teatro universitario, expectante,” sugiriendo que la conferencia fue, no el lunes 7 sino, el martes 8. Aunque puedo afirmar que dicha conferencia sí tuvo lugar el lunes 7, ya que existe una grabación en la página oficial del Instituto Laboratorio Jerzy Grotowski, que confirma esa fecha, además de que la duración de la grabación es exactamente de 3:12:22 horas, lo cual me hace cuestionar si no fue una exageración la afirmación de de Ita, aunque la grabación al final se corta por mucha interferencia por lo que tampoco puedo asegurar que ahí es donde haya terminado. El link al registro sonoro de la conferencia, el cual está dividido en 4 partes es: <http://www.grotowski.net/mediateka/audio/spotkanie-z-jerzym-grotowskim-w-centro-universitario-di-teatro-w-meksyku-styczen-198>.

<sup>189</sup> Fernando de Ita, “Jerzy Grotowski no convenció a su auditorio a pesar de sus esfuerzos durante 6 horas de plática”, en *UNO MÁS UNO*, miércoles 9 de enero de 1980, 16.

<sup>190</sup> Fernando de Ita, *Íbid*, 16.

Un poco al contrario de lo que escribe de Ita, la grabación de audio de la conferencia revela que Grotowski habló básicamente de lo que era su búsqueda del ‘Teatro de las Fuentes’. Explicó que Teatro de las Fuentes es simplemente un “nombre código” que le dio al trabajo, ya que no tiene nada que ver con la concepción del término teatro tal como se le denominaba en ese momento, un poco como lo explicaba en su texto *Święto*.<sup>191</sup> Compartió también el estar armando un grupo al que nombraba transcultural o transnacional, formado con gente de diferentes naciones, orígenes y continentes para trabajar en los bosques de Polonia, fuera de los centros urbanos. Comentó que cada miembro de dicho grupo tendría un acuerdo distinto con él sobre su estancia, la cual podría durar desde 6 meses, hasta uno o dos años como máximo. Esto debido a tres razones principales: 1) debían regresar a sus patrias después de cierto tiempo para no encontrarse desraizados, 2) el trabajo del programa no debía llegar a transformarse en un oficio, y finalmente, lo más importante al parecer, 3) la delicadeza del trabajo estaba en la confianza que se requería para “hacer antes de entender”, voto de confianza que sólo es natural en tanto tiene una limitación temporal. Después de aclarar esto, pasó a hablar de la hipótesis que lo impulsó a esta etapa de su trabajo, la cual implicaba que:

El ser humano en nuestra civilización contemporánea, está bloqueado por dos paredes. (...) Una pared se encuentra frente a él, es una especie de película (...) entre la percepción directa y nosotros. (...) La otra pared se encuentra adentro de nosotros. Sabemos que hay los recursos energéticos en nosotros mismos, que hay ciertas energías en nosotros que están ahí latentes y que pueden desbloquearse en el momento de un último peligro. (...) Entonces hay una enorme dosis de energía que llega de algún lugar, energía que se

---

<sup>191</sup> *Vid. Supra.*, 48-49.

encontraba escondida en algún lugar del cuerpo (...) una energía sabia que nos dirige para evitar los peligros.<sup>192</sup>

Posteriormente planteó la idea de que ambos muros son uno mismo y que hay que derribarlo para que el cuerpo despierte y encuentre su camino, lo que durante siglos se ha tratado de lograr a través de las técnicas de las fuentes. Estas técnicas provienen de diferentes lugares del mundo y se han trabajado desde tiempos inmemoriales y tomarlas todas en cuenta, implicaría un eclecticismo en el que sería fácil perderse por lo que, para su trabajo, el polaco se propuso escoger técnicas que abarcaran cierto campo delimitado previamente – las que tuvieran que ver con técnicas “dramáticas” [en el sentido etimológico de *drama* = acción, pero no de rol] y las que se relacionaran con el aspecto de la percepción ecológica del mundo *vivo*. Procedió a hablar un poco acerca de la Técnica Bauli de Yoga, la Técnica de los Misterios, sobre las tribus norteamericanas, el Zen Budista, etc. Es ahí donde llegó la parte más importante de la conferencia que fue la afirmación de que efectivamente existe una técnica de las fuentes, pero que su trabajo no buscaba aprenderla, ya que para eso se necesitaría toda una vida viviendo en cierto medio y con un buen instructor. Esto se debe a que son técnicas ligadas a una “comunidad de base”, por lo que implican cosas que se transmiten sin hablar porque están en contexto. El hombre “actual”, según Grotowski, no tiene una comunidad de base, vive en una civilización enferma y “atomizada” a la que le falta equilibrio y para encontrar aquella percepción directa perdida, hay que tratar el problema, que no tiene que ver con las técnicas de las fuentes en sí, sino con las fuentes de esas técnicas. Esto surge en respuesta a la creencia de que existe un potencial que precede a la

---

<sup>192</sup> Transcripción mía de la traducción al español que hizo la traductora de las palabras en francés de Grotowski durante la conferencia. Audio tomado de Instytut im. Jerzego Grotowskiego, (1980, enero,7) *Spotkanie z Jerzym Grotowskim w Centro Uniwersitario di Teatro w Meksyku, styczeń 1980* [Registro sonoro de conferencia]. Recuperado de <http://www.grotowski.net/mediateka/audio/spotkanie-z-jerzym-grotowskim-w-centro-universitario-di-teatro-w-meksyku-styczen-198> (Consultado el 06.Nov.19): 08:00.

diferenciación de las técnicas, ese punto que se encuentra antes del factor o contexto social. Es decir, se busca volver a encontrar la experiencia del inicio del origen por medio del desbloqueo de las fuentes de nuestras energías, evitando lo imaginario y emotivo, que se vuelven obstáculos narcisistas y manipuladores de la percepción. Otra cosa importante que se necesita para el trabajo, según Grot, es que hay que ser un testigo perfecto, un ‘testigo ladrón’, el cual, a través de la observación, averigua, imita y, por tanto, roba el secreto. Y “para ser un ladrón perfecto, hay que ser un hombre muy disciplinado.”<sup>193</sup>

Durante el tiempo de las preguntas, las cuales fueron varias, Grot escuchaba unas cuantas y después respondía en una sola participación todo lo que consideraba necesario contestar. Ello lo llevó a compartir que el Teatro de las Fuentes era un trabajo suyo, muy separado del trabajo que estaba haciendo el Teatro Laboratorio (aunque incluyera gente que estuvo en este último) ya que, en el grupo, él cumplía una función (director) y en el Teatro de las Fuentes él estaba directamente implicado. También hizo un breve resumen de la evolución de su trabajo desde que empezó el Teatro Laboratorio, donde me parece destacable el hecho de que él mismo definiera las etapas de su trabajo hasta ese momento como ‘Teatro del espectáculo’, ‘Parateatro’ (ahí mismo apunta que los italianos lo denominan ‘La frontera del teatro’) y ‘Teatro de las Fuentes’. Finalmente, hizo lo que podríamos considerar un primer llamado al taller que haría en la Sierra Huichola, ya que incitó a que quienes desearan ser buenos ‘testigos ladrones’, le pasaran su nombre, apellido y un teléfono para reunirse con ellos y después, encontrarse con sus colegas (desperdigados en ese momento por sí solos en

---

<sup>193</sup> Instytut im. Jerzego Grotowskiego, *Íbid.*, 07:56.

México, según dijo) en el lugar de los huicholes, a quienes planeaba “evitar pedirles (...) que nos acepten para sus rituales, que nos hablen de sus conocimientos o que nos den peyote.”<sup>194</sup>

Respecto a todo el material que existe sobre sus conferencias, ideas, etc., cabe destacar que el inglés de Grotowski no era tan fluido como su francés, o evidentemente su polaco (idioma que le daba independencia y fineza, según lo dice Molinari<sup>195</sup>). Es por esa razón que en sus conferencias solía hablar en francés con un buen traductor a su lado, que tenía que ser de perfecto nivel, ya que, como buen director, el polaco era un perfeccionista. Tenía “(...) especial cuidado en la traducción que de éstos [sus términos] se hacía: no, repite conmigo... decía a la traductora.”<sup>196y197</sup> Tenía especial atención en el lenguaje, era un “maniático del detalle y cuidadoso en extremo de la repercusión de sus ideas.”<sup>198</sup> De hecho, en uno de los artículos se hace mención de que en México sólo aceptaba que una chica lo tradujera del francés al español, y durante una entrevista con Helena Guardia me comentó que la traductora llevaba por nombre Marina Fe<sup>199</sup> (aunque más adelante explicaré que al parecer no fue la única que lo llegó a traducir<sup>200</sup>). Diría Fernando de Ita que Grotowski al conocer “las tergiversaciones que se hicieron en Europa y América de las lecciones de Stanislavski; como

---

<sup>194</sup> Instytut im. Jerzego Grotowskiego, (1980, enero,7) *Spotkanie z Jerzym...* Op.Cit., 35:53.

<sup>195</sup> Renata M. Molinari. *Dziennik Teatru Zródeł* (Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2008), 41.

<sup>196</sup> Patricia Vega. (1985, abril, 3). “Hay ciertas personas que no han nacido para ser actores: Grotowski”. *LA JORNADA*. 18.

<sup>197</sup> Sobre esto me parece que se debe a que es muy diferente entender un poco del idioma debido al parecido con alguna lengua que sí se domina, a hablarlo. En este caso, me atrevería a deducir que el dominio del francés que tenía Grotowski le daba la capacidad de entender medianamente lo que se hablaba en español, aunque no al 100% y posiblemente, como en estos casos, no le era posible expresarse con la exactitud de términos que acostumbraba a emplear en los idiomas que sí dominaba, pero esto hacía que sí pudiera llegar a corregir algunos términos.

<sup>198</sup> Fernando de Ita. *El Arte en Persona...* Op.Cit. s.pag.

<sup>199</sup> Quien resalta que ser su traductora no fue una grata experiencia: “(...) no me gustó mucho Grotowski como persona (me pareció un poco grosero, muy ególatra, y también algo sucio porque llevaba la corbata llena de comida que se le había escurrido y migajas de pan). La verdad es que no recuerdo casi nada de lo que dijo porque estaba muy concentrada en traducir bien, y aun así me corregía enojado cuando creía que me había equivocado en algo.” Comunicación personal con Marina Fe (correo electrónico el 24 de agosto de 2020).

<sup>200</sup> De hecho, es interesante que en el minuto 25:16 del registro sonoro de la conferencia, pareciese que hay un cambio de traductora, aunque al no contar con ningún tipo de registro escrito, me es imposible afirmarlo.

estaba consciente de las malas lecturas a los delirios proféticos de Artaud, era un exhaustivo del detalle, del término exacto, de la palabra precisa.”<sup>201</sup> Grot prevenía y evitaba la divulgación desidiosa de su trabajo a tal grado que, cuando el mundo lograba enterarse de lo que estaba haciendo, él ya estaba en otro lado dando el siguiente paso. “El polaco le tiene aversión a la popularización de sus ideas y a la publicidad de su trabajo. Piensa que ambas cosas sólo entorpecen la intimidad que requieren sus exploraciones y meten ruido en donde debe haber un completo silencio.”<sup>202</sup> De hecho, durante la mencionada conferencia, Grot comentó que para ser parte del trabajo en el Teatro de las Fuentes, “exigía por adelantado la voluntad del individuo, aunque este no supiera en principio cual sería el resultado de su participación”, cosa que Allende detectó como “uno de los principios del autoritarismo y una práctica común entre dos tipos de gente: aquel que desea ser obedecido a toda costa y su contraparte – la oveja.”<sup>203</sup> Respecto a esto, así como entiendo la incertidumbre que esto puede despertar, también creo que, si existe alguien con más experiencia que tú acerca de un tema y que te va a guiar, es aceptable poner de tu parte, aunque no como un títere, sino también aplicando tu criterio sobre lo que se te da y para esto sí es necesaria la voluntad de cooperación. Es decir, no creo que Grotowski se refiriera con ello a querer discípulos o esclavos que hicieran todo lo que él mandaba como en una obediencia en su sentido político, sino más bien, se trataba de una obediencia en su sentido místico y religioso. Es entendible que así lo haya digerido Allende si consideramos que era un conchero honorario, que tal vez se sintió hasta cierto punto ofendido de que un europeo le viniese a enseñar algo que él ya había estado desarrollando.

---

<sup>201</sup> Fernando de Ita. 2009. “El año de Grotowski... *Op.Cit.*, párr. 12.

<sup>202</sup> Fernando de Ita; *El Arte en Persona... Op.Cit.*, s.pag.

<sup>203</sup> Ambas citas de Fernando de Ita, “El año de Grotowski.... *Op.Cit.*, párr. 17.

### ***b) Audiciones para el taller***

Con respecto a las “audiciones” que se hicieron para elegir al grupo de personas que irían con Grotowski y su grupo internacional a la experiencia en la Sierra Huichola, Núñez recuerda que después de la conferencia en el CUT, se citó a los que respondieron a la convocatoria abierta,<sup>204</sup> en una cabaña en Apan, Hidalgo.

Por otro lado, existe un artículo publicado el jueves 10 de enero, donde de Ita compartía la postura del actor Juan Allende diciendo que “originalmente estaba incluido para participar en el experimento”<sup>205</sup> pero que decidió retirarse del núcleo de los participantes mexicanos. Lo interesante está en que la fecha de publicación de dicho artículo implica entonces que las audiciones tuvieron que ser antes de la conferencia, que fue el 7 de enero, o inmediatamente al otro día de esta misma para que así pudiera haber sido publicada esta información para el 10 de ese mismo mes. Tomando en cuenta que la conferencia no fue mucho después de la llegada y que las audiciones fueron hasta Apan, me parece sensato descartar esa opción.

Regresando a la audición, asistieron cientos de personas de los que Núñez recuerda que el polaco “audicionó a todos, incluido yo. Inclusive, (...) me dijo «No quiero que me digas quién es de tu grupo, porque no quiero mano negra y si los que yo decido que valen la pena son de tu grupo, bienvenidos».”<sup>206</sup> En sí, la audición consistía en interrogar a la gente y

---

<sup>204</sup> Publicada por la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, ya que el proyecto fue auspiciado por la Universidad.

<sup>205</sup> Fernando de Ita; “Juan Allende: En México hay una tradición indígena muy por encima de lo que ha postulado Jerzy Grotowski” en *UNO MÁS UNO*, jueves 10 de enero de 1980, 17.

<sup>206</sup> Nicolás Núñez (comunicación personal en su domicilio, entrevista 03 octubre 2018: 11:02).

que el grupo que él trajo, trabajara con los mexicanos para de ahí escoger a nueve personas aproximadamente para ir a la experiencia de la Sierra Huichola.

De entrada, sé que la audición comenzó muy temprano. Aline Menassé, actriz y directora mexicana, que asistió a la audición en Apan, cuenta que:

La cita era casi seis de la mañana en Apan. (...) Había muchísima gente, pero muchísima (...) y pasan las horas, las horas, las horas, doce del día, dos de la tarde, la gente «bueno, pero ¿qué pasa? Llevamos tanto tiempo» y unos «no, a la fregada, yo ya me voy» y total, efectivamente, se empieza a ir la gente. (...) Llegan las seis de la tarde, se empieza a ir más gente y Grotowski ahí en la casita y nosotros afuera (...) «está él adentro, ¿por qué no nos atiende?» o sea, sí había la inquietud, no habíamos comido.<sup>207</sup>

Para Aline, era “una manera de Grotowski de decir «ok, que se quede quien de veras quiere»” y aunque estoy de acuerdo, añadiría que tal vez podría ser también un primer filtro de la audición, una exposición al cansancio que implica mantener una acción como lo es la de “esperar”, pero realmente esperar. Si les hubiesen dicho “esperen”, probablemente el resultado sería distinto, y lo que los motivaría a quedarse a varios sería el orgullo o el reto de quedarse, más allá del verdadero interés en la expectativa.

Finalmente, cuando ya empezó a pasar a la gente para entrevistarlos, lo que procedía era que cada uno de los candidatos para audicionar, pasaba a la recámara de la casa donde se encontraba el director, quien los entrevistaba a solas.

platicaba con todos (...) por eso estuvimos como tres días allá. [Lo cual abre también la pregunta de cómo le hicieron los que querían audicionar para quedarse ahí todos esos días hasta pasar, o si la convocatoria decía que los tres días, o si los agendaron] Tú llegabas, era tu turno y te decía por ejemplo «[Nombre] ¿eres actriz o qué eres en relación al teatro? (...) Háblame de

---

<sup>207</sup> Aline Menassé (comunicación personal en su domicilio, entrevista 15 noviembre 2018) 50:24.



[Nombre]» y te observaba y había grandes lapsus de silencio, que, si no decías nada, se esperaba. Con algunas gentes se podía esperar varios minutos. Y después de que hablaba contigo y le decías lo que tú querías, por ejemplo, te decía «ve con [Nombre]». Era un abanico de acciones psicofísicas (...) cada uno tenía como una acción, como una especialización.<sup>208</sup>

Entonces, después de hablar con ellos personalmente, el siguiente paso era que la persona se iba con uno de los integrantes del grupo transnacional para la segunda parte de la prueba, en lo que Grotowski ya estaba entrevistando al siguiente candidato.

Por ejemplo, Jacek era correr, él era cierto tipo de carrera. (...) Salían al cerro y «sígueme», y empezaba a acelerar, se metía y hacía, o sea, tenía un proceso de desprogramación y de sensibilización y tú sabes si lo perdías de vista o no. Jacek evaluaba por ejemplo tu capacidad, tu atención, etc., regresaban y le reportaba a Grot tu desempeño.<sup>209</sup>

Jairo Cuesta, otro de los del grupo internacional, también hacía una especie de carrera, según recuerda Helena Guardia, a la que le tocó la segunda parte de la audición con él.

Regresando brevemente a las memorias de Aline quisiera señalar que ella no recuerda como tal una audición a solas con el maestro, si no que durante nuestra entrevista comentó que antes de pasar a la casa, salió Jairo Cuesta y los llevó a correr a todos para posteriormente regresar y preguntar quién hablaba francés, dejando pasar solo a los que contestaron afirmativamente. Una vez dentro, Aline dice que Grotowski empezó a hablar de que el trabajo era del teatro de las fuentes y que a esto, ella le dijo “«bueno, es que a mí no me interesa tanto el teatro de las fuentes, me interesa la teatralidad (...) yo lo que quiero es hacer teatro, yo quiero perfeccionarme» y me dijo «pues entonces esto no es para tí».»<sup>210</sup> Esa es la razón

---

<sup>208</sup> Nicolás Núñez (comunicación personal en su domicilio, entrevista 03 octubre 2018) 01:15:43.

<sup>209</sup> Nicolás Núñez (comunicación personal en su domicilio, entrevista 03 octubre 2018) 01:17:29.

<sup>210</sup> Aline Menassé (comunicación personal en su domicilio, entrevista 15 noviembre 2018) 54:07.

por la que no fue parte de la experiencia ni del trabajo más allá de la audición en 1980, aunque posteriormente trabajó con el maestro en su visita en 1985.

Por último, una vez terminadas las audiciones, no se dieron a conocer públicamente a los elegidos, si no que fue más personal, ya que “según me acuerdo, él [Grot] los llamaba.”<sup>211</sup> De acuerdo con mis entrevistados, fueron alrededor de nueve las personas escogidas por Grot, aunque las únicas de las que tengo conocimiento fueron los hermanos Héctor y Jaime Soriano, Pablo Jiménez, Helena Guardia y Nicolás Núñez, probablemente porque al conocerse del TIT (Grot los escogió sin saber que eran del taller, tal como lo había pedido) es más fácil que se recordaran entre sí.

### ***c) Taller/Experiencia en la Sierra Huichola***

Una vez escogidos los participantes para la experiencia, se pusieron en marcha hacia la Sierra Huichola. En el cuaderno *No.1 Jerzy Grotowski*<sup>212</sup> de la serie *Pasajeros*<sup>213y214</sup> editado por el Museo Jumex de Arte Contemporáneo, Rodrigo Ortiz Monasterio apunta que “de camino a territorio huichol, el grupo hizo un peregrinaje a la Sierra Mazateca en el estado de Oaxaca (...) en busca de una chamán y curandera icónica, María Sabina”,<sup>215</sup> sin embargo durante la plática con Nicolás Núñez, éste comentó que esto no fue del todo cierto. Efectivamente,

---

<sup>211</sup> Helena Guardia (comunicación personal en su domicilio, entrevista 09 noviembre 2018) 21:27.

<sup>212</sup> Rodrigo Ortiz Monasterio, *et al. Pasajeros: No.1 Grotowski* (México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2015).

<sup>213</sup> *Pasajeros* fue una serie de microexposiciones biográficas realizadas en el Museo Jumex de Arte Contemporáneo, en las que se subraya la relevancia del paso por México de extranjeros que han sido influyentes en el desarrollo del discurso artístico en el país. La primera microexposición correspondió justamente al director polaco Jerzy Grotowski y estuvo disponible en el museo del 27 de junio al 30 de julio de 2015. Además, cabe destacar que, como complemento a cada microexposición, el mismo museo publicó un cuadernillo resumiendo su contenido (en versión impresa, aunque también se puede descargar el PDF de la página oficial del museo), que es en este caso al que me remito.

<sup>214</sup> Me gustaría aclarar que consulté y hago uso de esta fuente, sin embargo, la considero bastante precaria en su información además de tener una redacción un tanto ambigua que combina a veces de manera desafortunada el contenido, haciendo que para el lector sea fácil confundir y perderse en la información de uno y otro viaje, ya que no tiene separaciones claras en el discurso.

<sup>215</sup> Rodrigo Ortiz Monasterio, “Regreso a Amecameca... *Op.Cit.*, 17.

fueron en busca de la curandera, pero no con Grotowski ya en México sino en un trabajo de *scouting* que se hizo previamente, justo para ver dónde se realizaría. Anexado a esto, de acuerdo con las palabras de Jaime Soriano:

En ese momento no sabíamos si sería una cultura como la huichola, o si sería la mazateca. Por si acaso fuimos a visitar a María Sabina. Desafortunadamente María Sabina no estaba porque estaba enferma, pero pudimos estar con su hija, María Apolonia (...) y después fuimos a la sierra, con los huicholes, también un poco para tener ese otro acercamiento (...) porque Grotowski había dicho estar interesado en culturas ancestrales.<sup>216</sup>

Está claro entonces que sí tenían una especie de guía de por dónde buscar, ya que Grotowski, “tenía la urgencia de retomar el camino de Artaud,<sup>217</sup> el contacto con los actos rituales indígenas profundos, auténticos de la mexicanidad [... pero,] no quería ir con los tarahumaras porque no quería seguir la huella de Artaud.”<sup>218</sup> Es decir mismo camino recorrido de otra forma, por lo que entiendo. Por otro lado, estaba también la innegable influencia del trabajo de Carlos Castaneda, con *Las Enseñanzas de Don Juan*, que el propio Grotowski admitió haber leído además de haber conocido al antropólogo y escritor en California. En el escrito, Castaneda narra sus supuestas vivencias junto a un chamán yaqui de Sonora, y digo supuestas porque finalmente el relato de Castaneda se expuso como en parte ficcional alrededor de 1973. De igual forma, se tomó en cuenta el hecho de que Grot tenía interés acerca de la cultura huichola gracias a que una antropóloga alemana amiga suya, Barbara Myerhoff, le comentó que esa era una de las culturas más puras y que mantenía más vivos los rituales ancestrales en México. Esto probablemente se deba a que es una comunidad que tenía poco

---

<sup>216</sup> “*Nie zatrzymujcie się*” de Małgosia Szyszka, *Op.Cit.*, 04:37.

<sup>217</sup> El francés vino a México en 1936 en busca de pensamiento místico, prácticas ritualistas y lo “primigenio”. Por eso se puede decir que Grot “retomaba” su camino.

<sup>218</sup> Nicolás Núñez en “*Nie zatrzymujcie się*” de Małgosia Szyszka, *Op.Cit.*; 05:55. Subrayados por mí.

contacto con el resto de la sociedad, lo cual seguramente respondía en gran medida a las condiciones de la zona geográfica en la que se encuentran, en la Sierra Huichola, que es de difícil acceso. Finalmente, los integrantes del TIT lograron arreglar lo necesario para conseguir que el taller se hiciera en terreno wixárika, rentando una troje (donde dormían con *sleepings*) y conviniendo que la comunidad les vendiera frijol, huevo y otros productos para comer. La complejidad de llegar al lugar se vio resuelta con el alquiler de una avioneta para 20 personas<sup>219</sup> que los llevó de Tepic, Nayarit (a donde primero llegaron en camión) a la comunidad de San Andrés Cohamiata en la Sierra Huichola.<sup>220</sup>

Aquí considero necesario hacer un pequeño paréntesis para dar a conocer que, aunque Helena Guardia fue seleccionada por Grotowski para ser parte de la experiencia, finalmente no los acompañó hasta la Sierra. Esto se debió a que a pesar de ser elegida con “mano limpia” por el polaco, él no sabía que era no sólo parte del TIT, sino además esposa de Nicolás, lo cual consideraba que iba a ser leído hacia afuera como nepotismo y contubernio por ser Nicolás el organizador. Es por ello que al principio planteó que, a pesar de haberla seleccionado, no la iba a llevar, cuestión que Nicolás refutó argumentando que no le parecía

---

<sup>219</sup> Con respecto a la cantidad de participantes, el mismo artículo de De Ita mencionado anteriormente, afirma que fueron Grotowski y 15 acompañantes, mexicanos y extranjeros. No tengo otra fuente con la que pueda corroborar o corregir esta información, más allá de los recuerdos de los participantes con los que pude hablar, quienes mencionaron que Grot vino con un grupo de alrededor de 11 personas, de las cuales solo recuerdan los nombres del polaco Jacek Zmysłowski, el colombiano Jairo Cuesta, y la estadounidense “perra guardiana de la puerta de Grotowski” (en palabras de De Ita) conocida como Buffy, aunque de nombre real Elizabeth Beardsley Havard. Si consideramos que sí fuesen 11, más los 8 que eligió en las audiciones (recordemos que se supone que eligió a 9 aunque solo fueron 8 a la Sierra, porque Helena se separó de ellos en Tepic para realizar el trabajo aparte que le fue asignado), más Grotowski, serían justo los 20. Por otro lado, estos recuerdos se contradicen un poco con un artículo del propio Nicolás Núñez (“De *El príncipe constante* a Esclavo por su patria” en *Jerzy Grotowski: Miradas desde Latinoamérica*) en el que dice que el grupo internacional con el que Grot vino a México, constaba en ese momento de una alemana, tres polacos, dos franceses y un haitiano.

<sup>220</sup> En el documental “*Nie zatrzymujcie się*” de Małgosia Szyszka, Julio Gómez Hernández comenta que Grotowski llegó a la “meseta de Nayar”, la cual se encuentra en el estado de Nayarit. Por otro lado, los artículos e incluso las demás entrevistas sostienen que fueron al poblado de San Andrés Cohamiata, el cuál es una comunidad en medio de la Sierra Madre Occidental, en el estado de Jalisco, bastante alejada de cualquier otro poblado.

justo debido a que fue el mismo director el que le pidió que no le dijera quién tenía relación con él. Finalmente, llegaron al acuerdo en el que Grot accedió a que Helena siguiera formando parte del grupo para la experiencia, pero que a ella la iba a mandar a hacer un trabajo aparte del grupo, mismo que relataré un poco más adelante. Sin embargo, por más que la haya mandado a otro lado, creo que la lectura externa de todas formas apuntaba a que se la llevó. Más allá de eso (que realmente no creo que a Grot le preocupara lo que leyeran los externos), lo que sí me parece extraño es el hecho de que “no supiera” que eran esposos Nicolás y Helena por el simple hecho de que, en la ciudad, vivía con ellos bajo el mismo techo, ya que no le gustaban los hoteles. Me parece que eso implica que en algún momento debió darse cuenta de que estaban casados, o mínimo que eran pareja y estando ahí, con el “ojo de águila” que todos coinciden en que tenía, me resulta improbable que no lo haya notado. Ahora, suponiendo que realmente no lo hubiese sabido, ¿por qué no fue a Nicolás a quien envió a trabajar aparte? Quiero creer que no tenía que ver con una cuestión de género, sino simplemente con el hecho de que Nicolás era el que organizó todo principalmente y pues tenía que estar, pero finalmente sólo Grot sabía por qué lo hizo así, y si es que había otra razón, quedará velado para nosotros por no contar con ningún testimonio de él que aclare la circunstancia.

Ya sabiendo esto, hablaré un poco de lo que fue la experiencia de los que fueron a la Sierra. Sobre ello, existen dos versiones que tienen resultados muy distintos.

La primera versión es la que publica Fernando de Ita el 29 de enero en un artículo en el periódico *Uno más Uno*, titulado “La comunidad huichola no aceptó el «trueque de

experiencias» que le propuso Jerzy Grotowski.<sup>221</sup>, la cual termina pronto con el recuento de la visita. En este nos dice que “la comunidad huichola (...) por medio de sus autoridades [el *marakame*<sup>222y223</sup> de Calihuey y algunos maestros huicholes], le expresaron [a Grot] su descontento por la visita, le prohibieron entrometerse en los lugares sagrados de la zona, tocar cualquier ofrenda y participar en la vida cotidiana de la colectividad” y que el gobernador indígena “no permitió que «los extranjeros» vivieran en el centro ceremonial, sino en la bodega del Instituto Nacional Indigenista (...), prohibió todo uso de cámaras y grabadoras y les dijo a los miembros de su comunidad que no fueran a vender peyote a los intrusos.” Sin embargo, más adelante, a pesar de decir que no lograron su cometido y que fueron “conminados a salir de la zona”, de Ita sostiene que se les impuso la pena más despectiva que un wixárika puede hacer a quien visita su tierra, por “mostrar ser cobardes [ante la] amenaza de que serían metidos al cepo”, la cual consiste en cobrarles por su estancia, y que gracias a los maestros la multa fue “sólo” de cien pesos por persona. Esta simple afirmación siembra una pequeña contradicción ya que implica que entonces sí se quedaron a trabajar, al contrario de lo que sostiene anteriormente y en el propio título del artículo. Esta contradicción se ve alimentada cuando narra que:

(...) parte de la desconfianza de los huicholes hacia «el gringo mayor» - Grotowski – resultó de que Nicolás Núñez (...) lo presentó a las autoridades como un *maracame* o brujo, de manera que cuando los espías del gobernador observaron los extraños ejercicios del grupo de actores (...) concluyeron que

---

<sup>221</sup> Fernando de Ita; “La comunidad huichola no aceptó el «trueque de experiencias» que le propuso Jerzy Grotowski” en *UNO MÁS UNO*. México, DF, martes 29 de enero de 1980. Año III. 794. 17.

<sup>222</sup> “(...) hombre por cuya boca la divinidad expresa sus designios” por Fernando de Ita en “Los Huicholes se han acostumbrado a todo, excepto a la explotación: Félix Carrillo” en *UNO MÁS UNO*, 29 de enero de 1980, 16-17.

<sup>223</sup> Los *marakames* o *mara'akáme* son aquellas personas que, según la cultura wixárika, tienen la capacidad de sanar el cuerpo, la mente y el corazón de quienes lo buscan, a través de la conexión que logra establecer entre el mundo de los dioses y de lo terrenal. Son sanadores, curanderos, chamanes, que curan con métodos tradicionales de la región.

«el gringo mayor» era un falso brujo porque en ningún momento acudieron los dioses huicholes a sus llamados [... y] que habían venido a «llevarse nuestros espíritus».<sup>224</sup>

Según el mismo artículo, esta versión que afirma que el trabajo no logró llevarse a cabo, fue constatada por el mismo Grotowski quien “en la conferencia de prensa que dio ayer en la ciudad de México (...) aceptó con toda honestidad el fracaso de su intento por comunicarse con los wixárikas y se declaró abrumado por los contratiempos que pudo causar su presencia en la sierra”. Sin embargo, no logré encontrar ninguna información para confirmar que dicha conferencia se haya llevado a cabo.

Ahora, tomando en cuenta la fecha en que se publicó este artículo (29 de enero) y la distancia temporal con respecto al de la conferencia del 7 de enero, me resulta interesante que hayan pasado tres semanas, justo el tiempo que se supone el grupo trabajó en la Sierra Huichola además de los preparativos. El hecho de que de Ita afirme que no se llevó a cabo dicho acontecimiento cuando todo apunta a lo contrario, incluso algunas afirmaciones de su propio artículo que ya puntalicé, me hacen inclinarme por la otra versión de la historia en la que sí se llevó a cabo un trabajo.<sup>225</sup> Por otro lado, existen dos afirmaciones del texto que pudieran ser poco precisas. Una es la que menciona que “Grotowski se negó a informar al reportero sobre su experiencia, cuando este enviado coincidió con él en la pista de aterrizaje de San Andrés” ya que el mismo Fernando de Ita, durante la entrevista que sostuve con él, me contó que realmente lo que sucedió fue que al haberle el polaco negado una entrevista y

---

<sup>224</sup> Fernando de Ita; “La comunidad huichola... *Op.Cit.*, 17.

<sup>225</sup> Con respecto a esto, abro la posibilidad a de que el plan original haya sido modificado ligeramente por el rechazo de los wixárikas, aunque como develarán más adelante las entrevistas, en realidad éste nunca fue trabajar con los integrantes de la comunidad indígena, sino en sus territorios, así que el trabajo pensado se pudo llevar a cabo.

pensando que era invento de Nicolás, decidió colarse en la avioneta que había de recogerlos en la Sierra al final de la experiencia para así interceptar al director, por lo que evidentemente no fue una “coincidencia” ese encuentro, como lo redactó en el artículo. La segunda afirmación es en la que critica la, de acuerdo con él, evidente “falta de coordinación en su [del grupo] viaje a este centro ceremonial (...) pues de haberl[a] tenido, el responsable del intento debió haber sabido cual es la clave que les permitió a los reporteros de este diario la protección de las autoridades indígenas”, aseveración que me parece incluso violenta, más cuando conociendo el trasfondo de dicho artículo,<sup>226</sup> es muy probable que fuera una puñalada directa al trabajo de Nicolás Núñez. Que además Nicolás ya había sido llamado acaparador y farsante por Juan José Gurrola,<sup>227</sup> a quien Grotowski también le negó un encuentro, pero como finalmente era Núñez el que fungía de mediador, fue el que recibió los reproches.

La otra versión es la que logré rescatar gracias a las entrevistas con algunos de los participantes (Nicolás Núñez, Helena Guardia y Jaime Soriano) y algunas afirmaciones de ciertos textos y materiales multimedia que pondré sobre la mesa.

Primero me gustaría apuntar que es necesario tomar en cuenta que:

El director polaco no pidió permiso de los huicholes para observar sus ceremonias sino para que su equipo pudiera caminar por su cuenta en las tierras nativas. Su meta era descubrir los lugares sagrados de los huicholes usando movimientos espaciales y la presencia que resulta de esta fisicalidad

---

<sup>226</sup> En la misma entrevista que le hice al crítico Fernando de Ita, me contó lo siguiente: “Cuando él [Nicolás] me dijo «oye, el maestro no quiere nada de prensa» yo pensé que era una chingadera de su parte para sacarme de la jugada, dije «me vale madres, yo voy». Me aparecí en Nayarit y (...) pues, como joven reportero y además furioso (...) les jodí la madre porque me dediqué a buscar los detalles malos, los que estaban mal de alguna manera, y me hice amigo de uno de los maracames (...) de los brujos. Yo me hice amigo de los que no pelaron, entonces era la mejor manera de que hablaran mal de los otros. (...) Entonces de esa manera yo me vengué, no pude entrevistarlos, no pude trabajar con él ni mucho menos, pero realmente fue una venganza.” (Fernando de Ita, comunicación personal en su domicilio, entrevista 07 octubre 2018, 07:43).

<sup>227</sup> Según recuerda el mismo Nicolás y me lo compartió en entrevista, aunque no logró recordar en qué periódico estaba dicha publicación y tampoco quiso ahondar más en ello.



enfocada; deseaba desarrollar técnicas de percepción que los conectaran con la energía sagrada.<sup>228</sup>

Recordando lo que de Ita mencionaba del cepo, según un antropólogo anónimo al que hace mención Rodrigo Ortiz Monasterio en su texto, “todos los participantes habían sido reunidos por los huicholes y lanzados al *cepo*, la cárcel local”,<sup>229</sup> suceso que Núñez confirmó. Antes de la entrevista que yo le realicé, ya existía en un documental parte de esta información que reafirma que, aunque por un momento pareció que no iban a poder llevar a cabo las actividades, los wixárikas finalmente sí les permitieron continuar y así lograron trabajar como lo planearon:

(...) yo ya había tratado con ellos que íbamos a llegar, que íbamos a trabajar, que era una gente importante de la cultura contemporánea del teatro, pero de todos modos nos detuvieron y nos dijeron «¿qué vienen a hacer a la sierra?» y el maestro con toda la sabiduría «pues venimos a tomar contacto con los árboles, con las piedras» y entonces los huicholes se erizaron «¿cómo, son ingenieros?, vienen a quitarnos las piedras porque aquí hay oro, vienen a los árboles porque seguro quieren hacer aserraderos». Entonces el hecho de tomar contacto con los elementos como las piedras o los árboles fue por un instante malentendido.<sup>230</sup>

Sabiendo entonces del malentendido, al preguntarle cómo fue que lograron salir, resultó que la salida fue igual de sencilla que la entrada:

(...) les expliqué más o menos de qué era el viaje, de sensibilización con los espacios, con espacios sagrados, con energía. (...) Entonces nos dijeron «Ok, vamos a hacer una prueba. Nosotros tenemos, aquí cerca en los alrededores, lugares que para nosotros son considerados con fuerza, con energía. Si tu

---

<sup>228</sup> Rodrigo Ortiz Monasterio en “Regreso a Amecameca... *Op.Cit.*, 22.

<sup>229</sup> Rodrigo Ortiz Monasterio *Íbid.*, 25.

<sup>230</sup> Nicolás Núñez en “*Nie zatrzymujcie się*” de Małgosia Szyszka, *Op.Cit.*; 08:37.

maestro o ustedes, o el grupo, los detecta, los aceptamos. Y si los aceptamos van a tener una vigilancia de nosotros. ¿De acuerdo? Y de otro modo no.<sup>231</sup>

Entonces emprendieron la búsqueda de dichos espacios, pensando que, si no los encontraban, se acababa la experiencia sin haber como tal empezado. Finalmente, consiguen detectar los espacios cargados energéticamente, logrando que los wixárikas vean la honestidad de las intenciones expresadas previamente, y entonces se les permite continuar con el trabajo que fueron a hacer. Sin embargo, sí les asignaron a un vigilante wixárika tal como se había estipulado, que resultó ser un joven de nombre Refugio González López.<sup>232</sup>

(...) era un huichol que ya estaba integrado al mundo occidental, que simpatizó con la locura que estábamos haciendo, (...) a Grotowski le simpatizó Refugio y hablando, etcétera, a través del trabajo, Refugio se involucró, le gustó a Grotowski que se involucrara, se dio cuenta que era un auténtico huichol.<sup>233</sup>

Pasando el hecho de cómo llegaron al lugar, nos interesa describir lo que hicieron ya estando allá. El artículo de Fernando de Ita mencionado anteriormente, reduce las actividades de los participantes en la Sierra a los comentarios de los espías del gobernador que decían haber visto como el grupo de personas “bailaban alrededor de la hoguera, se abrazaban, rodaban por el suelo, lanzaban aullidos y hacían gestos extraños a las aves, al viento y a las montañas (...) estaba[n] dividid[os] en grupos para las largas y frecuentes caminatas que efectuaban.”<sup>234</sup> Sin embargo, las entrevistas que logré hacer con algunos de los participantes y el registro de otras entrevistas que dieron, apuntan a una extensión mayor de actividades, además de la complejidad de las mismas.

---

<sup>231</sup> Nicolás Núñez (comunicación personal en su domicilio, entrevista 03 octubre 2018) 18:24.

<sup>232</sup> Desafortunadamente nombrado por alguna confusión o malentendido como Sergio González en el boletín de *Pasajeros No.1 Grotowski*.

<sup>233</sup> Nicolás Núñez en “*Nie zatrzymujcie się*” de Małgosia Szyszka, *Op.Cit.* ; 22:42.

<sup>234</sup> Lo cual contradice nuevamente la afirmación previa del propio Fernando sobre el trabajo no logrado, ya que al hablar de lo que hicieron, expone que sí se llevó a cabo.

En la sierra huichola con su equipo internacional se hicieron diferentes acciones y todos cruzamos esas diferentes acciones, acciones de sensibilización, de contacto con elementos, de ejercicios precisos derivados del yoga, derivados de diferentes escuelas y de posibilidades que él en su momento nos propuso. (...) Eran cargas de trabajo psicofísico fuertes, porque eran bajar la sierra terrible, subir y hacer cierto tipo de acciones, tener cierto tipo de concentración, contemplación, todo para fortalecer nuestro instrumento como actores, entonces digamos que el trabajo se basó en acciones ahí guiadas con sus monitores en ese momento internacional.<sup>235</sup>

Pues a final de cuentas hicimos un trabajo personal, un encuentro personal con los lugares, pero con los lugares que también tenían que ver con tus lugares. El darte cuenta de que (...) estás solo pero que tienes todo eso alrededor y con lo que cuentas tú y quizá no nada más como actor sino como ser humano, va más allá.<sup>236</sup>

“Yo los seguí todo el tiempo también, viendo sus ejercicios ahora sí como espía (...)”<sup>237</sup>:  
nuevamente, Fernando dando a entender que entonces el trabajo sí se llevó a cabo.

Una de las tareas que más recuerdan todos los entrevistados es la carrera huichola por los terrenos accidentados de la Sierra, la cual es una carrera contra uno mismo, contra todo lo que el propio cuerpo impone, es apostar todo para ir más allá del propio límite.

(...) es como recuperar una herramienta meditativa psicofísica que funciona fuera del contexto local (...), el huichol corre en la sierra, pero de pronto tú como occidental utilizas la carrera de cierta manera que te sirve dentro de tu contexto social (...) o sea dentro de tu vida, y lo mismo una caminata que de pronto te rompe, pues, ayuda a reblandecer y a romper como las barreras del

---

<sup>235</sup> Nicolás Núñez en “*Nie zatrzymujcie się*” de Małgosia Szyszka, *Op.Cit.*; 11:35.

<sup>236</sup> Héctor Soriano en “*Nie zatrzymujcie się*” de Małgosia Szyszka, *Op.Cit.*; 14:51.

<sup>237</sup> Fernando de Ita (comunicación personal en su domicilio, entrevista 07 octubre 2018) 09:42.

ego, de lo que te tiene fragmentado y poco atento (...) a lo que hay alrededor de ti.<sup>238</sup>

Otro de los ejercicios comunes que recuerdan es el de las vigiliias, es decir, pasar la noche en vela. Sobre este ejercicio, los entrevistados coinciden que era uno de los más difíciles ya que tenían que mantenerse despiertos sin ayudarse de nada (como cantos, música, o platicar, nada de eso), y después de extensas y extenuantes jornadas de trabajo, el cansancio era tanto que evidentemente el cuerpo les exigía descanso. Otro ejercicio, al contrario, era mandarlos a dormir, pero despertarlos súbitamente a las tres de la mañana, por ejemplo, según me relataban, y ponerlos a correr, para así romper la secuencia tiempo-espacio. Evidentemente, durante todo el taller, Grot buscaba romper con la cotidianidad de los participantes del taller y esto, a su vez, era para “cambiar el estado de energía a través del sobreesfuerzo.”<sup>239</sup>

Cuando ya estás agotado y tú todavía haces un sobreesfuerzo, esta endorfina te lleva a otro lugar. Cuando estás trabajando cuatro horas con respiración, con movimiento, con atención fija, con la mirada abierta, llega un momento en el que alucinas poca madre, y sobre todo, por ejemplo, en la naturaleza. Los colores de verdad se vuelven efervescentes, puedes ver cómo camina una hormiga, hay una experiencia totalmente diferente, porque estás reunido, estás en el presente con mente y con cuerpo.<sup>240</sup>

Parte esencial para cumplir ese objetivo de ruptura del hábito me parece que la fungían ciertos requisitos a seguir por todos los participantes que fueron manifestados con claridad desde un principio, los cuales fueron tanto de comportamiento (“en los instructivos Grotowski nos prohibió que tomáramos ninguna sustancia, droga, ni alcohol ni nada, para que no haya ninguna interferencia, ninguna influencia de ninguna otra cosa que no sea la propia

---

<sup>238</sup> Helena Guardia en “*Nie zatrzymujcie się*” de Małgosia Szyszka, *Op.Cit.*; 19:38.

<sup>239</sup> Nicolás Núñez (comunicación personal en su domicilio, entrevista 03 octubre 2018) 46:08.

<sup>240</sup> Fernando de Ita (comunicación personal en su domicilio, entrevista 07 octubre 2018) 01:10:26.

experiencia”<sup>241</sup>) como de cosas materiales (tres cambios de ropa para maltratar, tenis o zapatos de suela de goma, comida, cigarrillos que fumar y su instrumento musical favorito). Además, la premisa más importante para el trabajo era la propuesta de no hablar sin necesidad, y si tenían que hacerlo, que se hablaran de tú.

Por otro lado, considero importante mencionar que a pesar de los rituales con peyote de los wixárikas y que De Ita en su artículo menciona que probar el poder del peyote era parte de la intención de la excursión, el director polaco ya había aclarado con anterioridad que no le interesaban los ritos legendarios con este alucinógeno, sino el trabajo en ciertos espacios cargados de energía (aunque se dice que sí vivió un viaje con peyote, pero no como parte de su búsqueda, sino simplemente por conocerlo).

Previo a su venida, hicimos una búsqueda del peyote, todavía sin mucha información y pensando que él podría estar interesado en hacer el ritual y para eso necesitábamos peyote. (...) Cuando llegó Grotowski, lo primero que dijo fue «No venimos a intervenir en los rituales huicholes, no venimos a comer peyote» (risas).<sup>242</sup>

Por otro lado, mientras ellos hacían todos los trabajos en la Sierra, no hay que olvidar que estaba también Helena Guardia trabajando por su parte al mismo tiempo. Después de haberse separado en Tepic, Helena emprendió su propio viaje, el cual desgraciadamente no recuerda con mucho detalle, pero de lo que recuerda, me compartió que:

Me dijo que me fuera a hacer un trabajo de contacto conmigo misma, de contacto con la naturaleza, de contacto con el espacio, y esta sensación de lo que él en ese momento buscaba que era como acciones meditativas, acciones de atención, (...) y ver qué de todas estas acciones eran eficientes o funcionaban para conectar con tu parte más auténtica. (...) Yo me fui a hacer

---

<sup>241</sup> Jaime Winkler en “*Nie zatrzymujcie się*” de Małgosia Szyszka, *Op.Cit.*; 17:46.

<sup>242</sup> Jaime Soriano (comunicación personal en la cafetería del CCB, entrevista 01 noviembre 2018) 14:15.

este trabajo, estuve en distintos lugares, sin una bitácora precisa, no era como una cosa de precisión sino más bien una cosa de actitud. (...) de alguna manera me nació hacer el ayuno, ir a diferentes lugares. (...) Me fui, me acuerdo que, a un río, a un lago, en una especie de selva, pero no me acuerdo ni cómo llegué, ni cómo se llamaba.<sup>243</sup>

En fin, después de vivir lo que exploró, descubrir que era un estar y que “esencialmente era «qué hiciste con tu tiempo ahí» en el espacio”,<sup>244</sup> le contó toda su experiencia personal a Grotowski. Una vez terminado el trabajo en la Sierra Huichola, Grot tenía que escoger a cinco de los participantes para formar parte del grupo internacional que llevaría a cabo el Teatro de las Fuentes en Polonia.

#### ***d) Seminario del ‘Teatro de las Fuentes’ en Polonia***

La experiencia en la Sierra Huichola fue, de alguna manera, un segundo filtro de la audición para escoger a los 5 que iban a formar parte del grupo internacional del Teatro de las Fuentes. Grotowski eligió a Helena Guardia, a Nicolás Núñez,<sup>245</sup> a Jaime Soriano, a Pablo Jiménez y a alguien que ni siquiera había sido elegido para la experiencia, sino que la vida lo puso frente al polaco – Refugio.

(...) lo vio que ya se estaba occidentalizando, sus jeans, su playera, le dijo «tú eres huichol, ¿por qué no recuperas tu tradición? Tiene mucha fuerza y mucho poder». Le sorprendió a Grotowski [creo que aquí se confundió y quiso decir “a Refugio”] que un polaco le viniera a decir «tú eres huichol, ve a tu fuente, esa es tu fortaleza» y Grotowski lo invitó a que fuera a Polonia.<sup>246</sup>

---

<sup>243</sup> Helena Guardia (comunicación personal en su domicilio, entrevista 09 noviembre 2018) 09:35.

<sup>244</sup> Helena Guardia (comunicación personal en su domicilio, entrevista 09 noviembre 2018) 13:10.

<sup>245</sup> Me parece divertido compartir que Fernando de Ita, durante nuestra entrevista me contó que debido a que el artículo que publicó en el *UNO más UNO* en venganza, estaba en ese “periódico [que] tenía tanta influencia en la Universidad que Nicolás, mi hermano [primo-hermano] se tuvo que ir exiliado un año a Polonia”, es decir, él cree que esa fue la razón por la que Nicolás se fue a Polonia.

<sup>246</sup> Nicolás Núñez en “*Nie zatrzymujcie się*” de Małgosia Szyszka, *Op.Cit.*; 23:13.

De estos cinco “elegidos”, al único que Grotowski subvencionó personalmente para que viajara a Polonia, fue a Refugio. Todos los demás buscaron apoyo de distintas instituciones.

Lo primero que considero importante aclarar es que después de armar su grupo internacional, o co-realizadores del Teatro de las Fuentes, Grotowski los reúne a todos en Polonia. El grupo en total eran, según recuerdan la mayoría de los entrevistados, alrededor de veinte, y si tomamos en cuenta que cinco eran mexicanos, tenían bastante predominio. Nicolás mencionó a dos franceses (Denisse y François), dos o tres de la India (uno era Tipu), un japonés (Maro), varios haitianos (los Saint-Soleil) y los cinco mexicanos, a lo que Jaime Soriano añadió recordar la presencia del colombiano Jairo Cuesta, de Buffy, de una japonesa, un haitiano hijo de un sacerdote vudú, los polacos Teo Spsychalski y Jacek Zmysłowski, y finalmente Helena añadió el nombre de una polaca llamada Kasia (diminutivo de Katarzyna). La primera parte del plan era que durante un par de meses cada uno de los integrantes del grupo trabajaría sobre sí mismo para entrenarse y buscar su línea de trabajo, su acción (si no encontraban una propia, los ponía a ayudar a alguien más), aunque los trabajos fuesen en conjunto – la soledad dentro de la comunidad. Para esto, se dividió al grupo en dos sedes a unos kilómetros de Breslavia – Brzezinka y Ostrowina. Grotowski y Jacek residían en “Brzezinka, que era más grande, tenía más espacio y Teo, que era su mano derecha, vivía en Ostrowina.”<sup>247</sup> En Brzezinka estaban los “más fuertes”,<sup>248</sup> ahí de hecho estuvieron Pablo y Refugio, mientras que Nicolás, Helena y Jaime trabajaron en Ostrowina.

El entrenamiento consistía en varias actividades, por llamarlo de alguna manera, que buscaban meter al ejecutante en “un mundo de meditación a través de acciones físicas

---

<sup>247</sup> Helena Guardia (comunicación personal en su domicilio, entrevista 09 noviembre 2018) 01:17:25.

<sup>248</sup> Quiero suponer que cuando Jaime Soriano dijo esto, se refería a que eran los que eran capaces de someterse a un entrenamiento mucho más demandante y extenuante.

concretas”,<sup>249</sup> las cuáles implicaban además algo que “no le podemos llamar técnica, sino actitud. Como una actitud de presencia, de atención.”<sup>250</sup> Todas estas nuevamente se regían por la premisa de no hacer nada en automático, como hablar por hablar.

Una de las acciones eran las vigiliás, que Nicolás recuerda que fueron más sencillas en Polonia porque los haitianos se ponían a tocar sus instrumentos, lo cual era de ayuda para mantenerse despierto.

Estaban un buen número de haitianos, como 7-8, feroces, que tocaban el tambor y entraban en trance (...) y cuando estaban así ya metidos y estaban como en éxtasis, los cogía y los llevaba y les metía la mano en la lumbre porque era un síntoma de que realmente estaban en otro estado, no se quemaban o sí se quemaban (risas).<sup>251</sup>

Había también una caminata lenta “que era realmente lenta [...y era] desde caminar en el arroyo, o en el campo (...) a veces descalzos, a veces con tenis.”<sup>252</sup>

(...) es una manera de caminar en donde cada paso es dado con una absoluta conciencia de tu sentir interno y del contexto externo, del ambiente externo. Entonces también se hacían largas caminatas lentas, caminado sobre, dentro del agua en un arroyo, caminando en el bosque, de día, de noche, a distintas horas, durante largos periodos de tiempo, entonces bueno, pues ahí también se alteraba la percepción, se unificaba la conciencia, entraba uno en un estado de alerta más consiente y sí, también en el Teatro de las Fuentes se trabajaba mucho la carrera.<sup>253</sup>

Así mismo había acciones hechas en contacto con los árboles, ya que estaba por ejemplo el ejercicio llamado *Manitulin*, que consistía en darle vueltas a un árbol con un paso y ritmos

---

<sup>249</sup> Helena Guardia (comunicación personal en su domicilio, entrevista 09 noviembre 2018) 26:16.

<sup>250</sup> Helena Guardia (comunicación personal en su domicilio, entrevista 09 noviembre 2018) 34:06.

<sup>251</sup> Nicolás Núñez (comunicación personal en su domicilio, entrevista 03 octubre 2018) 01:01:01.

<sup>252</sup> Helena Guardia (comunicación personal en su domicilio, entrevista 09 noviembre 2018) 32:31.

<sup>253</sup> Helena Guardia en “*Nie zatrzymujcie się*” de Małgosia Szyszka, *Op.Cit.*; 20:35.



precisos durante horas, en sentido contrario a las manecillas del reloj. Como podemos ver, un factor muy importante para el adecuado desarrollo del trabajo era el contacto con la naturaleza. Helena recuerda que otro de los trabajos era pasar la noche solo en el bosque – ir, ubicarse en un lugar que se sintiera como de uno y estar ahí desde que se metía el sol hasta que saliera de nuevo – o también aquel trabajo en el que uno debía ir al bosque y perderse a propósito.

Aparte de estos ejercicios de percepción y contacto en grupo, cada uno de los participantes exploraba una acción real propia, que Grotowski asesoraba cuando tenían sus juntas para aclarar dudas y preguntar avances, las cuales casi siempre se realizaban en Brzezinka. Sobre eso “a cada quién le daba un tipo de trabajo de acuerdo a cómo percibía a la gente. Le decía «trabaja esto» y luego lo veíamos como grupo de acuerdo a lo que él solicitaba que trabajaran.”<sup>254</sup>

Jaime Soriano, por ejemplo, recuerda que:

Mi especialidad estuvo con los árboles. (...) Subía árboles y en mi imaginación me imaginaba que los árboles platicaban conmigo y que podía yo responderles con mi cuerpo. Entonces lo que yo hacía era una danza subiendo un árbol y después yo enseñé a la gente a subir un árbol. Primero técnicamente bien, con respeto, y después, haciendo un tipo de percepción para poder encontrar-nos juntos percibiendo en el mismo espacio.<sup>255</sup>

Por su parte, Helena Guardia también desarrolló su propia acción<sup>256</sup> aunque no se compartió con los testigos en el seminario, supongo que por no ser suficientemente potente, así que

---

<sup>254</sup> Nicolás Núñez (comunicación personal en su domicilio, entrevista 03 octubre 2018) 59:27.

<sup>255</sup> Jaime Soriano en “*Nie zatrzymujcie się*” de Małgosia Szyszka, *Op.Cit.*; 16:05.

<sup>256</sup> La acción de Helena era en un bosque recién sembrado y consistía en “entre caminar, arrastrarte y moverte conforme los espacios de los árboles y la tierra te lo fueran motivando (...) como te daba el espacio para irte

estuvo encargada de los *Movements* junto con el francés Denisse Letmurg. Por otro lado, Nicolás heredó la acción de Jacek (cuando desgraciadamente este falleció<sup>257</sup>) – la carrera. Sin embargo, no era exactamente igual ya que después de adecuarla y hacerla suya, desarrolló un ‘trote contemplativo’ que cuando Grot le dio el visto bueno, le dijo “esto no es una invención de Nicolás Núñez, esto es un regalo que tienes que compartir.”<sup>258</sup> Como una de las últimas acciones que me gustaría mencionar es la que empezó a desarrollar Teo Spsychalski y que posteriormente se perfeccionará durante el Drama Objetivo para concretarse en los llamados *Motions*.

Cabe destacar que durante los meses de trabajo se “tenía un esquema en el que estábamos aislados en Brzezinka y Ostrowina, pero por cinco días, a veces seis, en las granjas, trabajando todo esto, y nos mandaba dos días, o día y medio, a Wrocław [Breslavia en polaco] a descansar.”<sup>259</sup> Es decir, tampoco se trató de una experiencia inhumana de sobrecarga continua y sin descansos.

Una vez estructuradas las acciones, se procedió a una segunda parte del trabajo en Polonia que fue una especie, más que de cierre, de comprobación. Es decir, todas esas acciones individuales que crearon los integrantes del grupo, se pensaban compartir con lo que serían grupos de personas “testigos” que vendrían a probar las acciones, poniendo a prueba su efectividad para el acceso a uno mismo. El “público” iba por cinco días y se les agendaba en grupos de aproximadamente 60 personas por semana que se repartían en bloques

---

metiendo por este hueco, metiendo por este otro y saliendo por aquí, y así cruzar el bosquecito” (Helena Guardia, comunicación personal en su domicilio, entrevista 09 noviembre 2018, 01:20:45).

<sup>257</sup> *Vid. Supra.*, nota 79.

<sup>258</sup> Nicolás Núñez (comunicación personal en su domicilio, entrevista 03 octubre 2018) 01:32:56.

<sup>259</sup> Nicolás Núñez (comunicación personal en su domicilio, entrevista 03 octubre 2018) 01:20:58.

con los monitores, los del grupo internacional. Les hacían experimentar todas las acciones<sup>260</sup> durante los primeros dos días a través de una “imitación inteligente”, y luego cada persona escogía aquellas técnicas que más le funcionaban en la apertura de su percepción, para así trabajarlas ya con más profundidad el resto de la estancia.

Jaime Winkler menciona que los integrantes del grupo haitiano Saint Soleil “hacían toda una ceremonia con movimientos sumamente lentos, (...) en un silencio absoluto, de estar cerca de un lecho seco, de un lugar seco, (...) de tratar de oír a cualquier cosa que se pudiera, de agudización de los sentidos.”<sup>261</sup> Sin embargo, tengo entendido que los haitianos no vinieron a México, sino que formaron parte del grupo del Teatro de las Fuentes ya en Polonia,<sup>262</sup> a donde Winkler no fue como para saber sobre ello, a menos que hubiese tenido contacto con ellos anteriormente o que ya conociera el trabajo del grupo previamente.

Por si uno quisiera saber más de la experiencia del Seminario ya abierto a quienes invitaban, existe un diario del Teatro de las Fuentes<sup>263</sup> escrito por Renata M. Molinari, una de las “testigos” que estuvo en el Seminario del 1 al 5 de julio de 1980.

Finalmente, esta etapa podría decirse que llega a su “término” en diciembre de 1980, cuando estalla la huelga en Gdańsk. Soriano comentaba que “por lo del golpe de estado y toda esa situación en Polonia, nunca se terminó realmente [el Teatro de las Fuentes] porque iba a ser dos años y nada más se alcanzó un año”,<sup>264</sup> aunque Núñez afirma que ya estaba planeado que iba a terminar en diciembre y simplemente coincidió que pocos días después

---

<sup>260</sup> Había también una acción que consistía en correr por el bosque con los ojos cerrados, de la que estaban encargados Pablo Jiménez y François aunque ésta no se compartía con todos los testigos, por obvias razones.

<sup>261</sup> Jaime Winkler en “*Nie zatrzymujcie się*” de Małgosia Szyszka, *Op.Cit.*; 17:38.

<sup>262</sup> “*Jest tu cala wioska z Haiti, wioska Saint Soleil*” (“Está aquí toda una aldea de Haiti, la aldea Saint Soleil”). Grotowski parafraseado por Renata Molinari en *Dziennik Teatru Zródel... Op.Cit.* 44.

<sup>263</sup> Original en italiano titulado *Dario del Teatro delle Fonti. Polonia 1980.*

<sup>264</sup> Jaime Soriano (comunicación personal en la cafetería del CCB, entrevista 01 noviembre 2018) 32:25.

estalló la huelga. Recordando las palabras de Grotowski durante la conferencia sobre que la duración de las estancias se pactaría con cada miembro, podría ser que Jaime tuviera planeado quedarse dos años que se vieron interrumpidos, mientras que Nicolás sí logró terminar el periodo que tenía previsto. El hecho es que se termina el trabajo y los mexicanos, a excepción de Pablo Jiménez (quien se queda y se convierte en uno de los colaboradores cercanos a Grotowski, trabajando con él por varios años más, incluso ya en EUA e Italia), regresan a México.

*e) Repercusiones en el teatro en México*

Es difícil determinar lo que Grotowski le dejó al teatro en México tomando en cuenta que solo algunos cuantos tuvieron la oportunidad de ser parte del trabajo que el director polaco vino a hacer a nuestro país y que, además, fue con una intención más de aprendizaje e investigación, que de enseñanza. Sin embargo, según Azar:

Una de las derivaciones fallidas de la teoría grotowskyana fue la que promovía la aproximación al llamado teatro de las fuentes: el asomo a culturas ancladas en formas premedievales, correspondiendo su funcionalidad a estadios retentivos y lejanos del siglo XX; las culturas precolombinas y su supervivencia en los tarahumaras (la experiencia del peyote), en las etnias mixteco-zapotecas (la del hongo alucinógeno)..., relacionado todo esto con las formas primigenias del teatro ritual dionisiaco. Algún propósito inicial impulsaba esta búsqueda grotowskyana: reventar en escena, la aspiración final de Artaud. Con todo, la técnica de afirmación y perfeccionamiento histriónico de Grotowsky resultaría procedente despojada de tanta retórica instrumental que la tornó confusa y transitoria [que] pronto dejó de ser atractiva para los jóvenes algunos de los cuales viajaron a Polonia para regresar aterrorizados. Los seguidores de este profeta en México encendieron la flama del fuego nuevo; al quirófano polaco se le opuso el palenque neogrotowskyano; las exigencias y ortodoxias formativas produjeron teorías aún más confusas que

las del autor y maestro. Fue una moda más que pasó sin dejar huella, quizás únicamente en un joven alumno suyo, Nicolás Núñez, que encontró en el creador polaco el estímulo intelectual para desarrollar su propia teoría escénica: el Teatro antropocéntrico [antropocósmico].<sup>265</sup>

Este fragmento del texto escrito por Héctor Azar, deja muy claro cuál fue la marca que dejó el Teatro de las Fuentes en México: prácticamente ninguna. Es decir, para quienes fueron parte de la experiencia y del seminario, es evidente que les dejó una enseñanza y un probable cambio con respecto a su manera de acercarse al arte del teatro. Sin embargo, para el resto de la comunidad teatral, no tuvo una influencia como tal, al contrario, me atrevería a afirmar que las expectativas de varios intelectuales de la época que esperaban algo como lo que Grot trajo a México en 1968, fueron decepcionadas. Lo que sucedió fue que él ya estaba trabajando desde la participación y atendía más el proceso, mientras que los demás querían de él aquella representación y resultado que ya había quedado atrás.

#### **2.2.4 Cuarta Visita: 1985 – Drama Objetivo en Amecameca**

Esta cuarta y última visita del director polaco a tierra mexicana se logró gracias a la colaboración del Departamento de Teatro del INBAL, que tenía como responsable a José Solé, y del Taller de Investigación Teatral de la UNAM, codirigido para ese momento por Nicolás Núñez y Helena Guardia. También se contó con el apoyo de la Dirección de Teatro de la UNAM, a cargo de Luis de Tavira, y de la Dirección de Actividades Culturales del ISSSTE, administrada por Manuel de la Cera. Es gracias a estas instancias que “el curso que en cualquier parte del mundo costaría 10 mil dólares”,<sup>266</sup> aquí se ofreció gratuitamente. En esta visita Grotowski vino con la idea de llevar a cabo un “entrenamiento en técnicas de la

---

<sup>265</sup> Héctor Azar, “Cinco décadas del teatro... *Op.Cit.* 21.

<sup>266</sup> Patricia Cardona, “Somos resultado de una cultura que no tiene tiempo: Grotowski. En marzo, *encierro* de 14 días con el teatrista.”, *UNO MÁS UNO*; 10 de enero de 1985; 22.

improvisación (...) con un reducido grupo [que sería] semejante a un encierro espiritual.”<sup>267</sup> Esto, de acuerdo con Nicolás Núñez, compartía un interés medular con lo que buscaba el TIT, que era “desarrollar mecanismos que funcionen para la actualización de la conciencia.”<sup>268</sup> El polaco vino acompañado esta vez solo por dos colaboradores<sup>269</sup> - el maestro de danza y canto balinés, I Wayan Lendra, y el bailarín y cantante coreano, Du Yee Chang. En realidad, estos dos últimos lo acompañaron hasta el segundo viaje ya que la visita estuvo dividida en dos estancias, una a principios de enero del 1985, cuando Grot realizó las audiciones para seleccionar a los que tomarían el taller, y la segunda parte, ya en marzo (aproximadamente del 14 de marzo al 2 de abril) para efectuar el taller.

#### **a) Audiciones**

De acuerdo con el artículo de Patricia Cardona, las audiciones se realizaron el sábado 12 de enero de 1985 y Grotowski convocó “solamente a profesionales en el manejo de la voz, del ritmo, del movimiento. (...) Los interesados en *audicionar* deb[ían] preparar una rutina de algunos minutos que manif[estara] el conocimiento y dominio en uno de los tres aspectos señalados por Grotowski.”<sup>270</sup> La convocatoria fue publicada nuevamente por la UNAM.

Los trámites para registrarse a la audición se llevaron a cabo en las oficinas de Bellas Artes, mientras que la audición como tal fue en Casa del Lago, en la sala de danza que hoy lleva por nombre salón Grotowski, según recuerdan Xavier Carlos y Julio Gómez Hernández. Sin embargo, Aline Menassé y Antonio Peñúñuri recuerdan haber hecho la audición en los

---

<sup>267</sup> Patricia Cardona, *Íbid*, 22.

<sup>268</sup> Nicolás Núñez, “Con Jerzy Grotowski en el Seminario de Técnicas de la Improvisación” en *PROCESO*, lunes 8 de abril de 1985, 55.

<sup>269</sup> En el boletín de *Pasajeros No.1 Grotowski* existe la mención de que acompañaron a Grotowski al taller no sólo los mexicanos y los dos orientales sino también el grupo de haitianos “Saint Soleil” que practicaban vudú, sin embargo, ellos no formaron parte de esta experiencia, sino del Seminario del Teatro de las Fuentes en Breslavia durante 1980.

<sup>270</sup> Patricia Cardona, “Somos resultado... *Op.cit.* 22.

salones de Bellas Artes – “fue en alguna de las instalaciones del CCB, no recuerdo si en algún salón de la antigua ENAT, pero la cola de actores y alumnos le daba la vuelta a dicha instalación.”<sup>271</sup> Al parecer, podría haber habido una especie de preselección y luego una selección, ya que los entrevistados que en ese momento eran parte del TIT coinciden en que primero trabajó con ellos en Casa del Lago, y posteriormente hizo la audición en las instalaciones del INBA. Según Nicolás Núñez, se presentaron a la audición “234 aspirantes para beneficiar finalmente a ocho alumnos y dos coordinadores rigurosamente seleccionados”<sup>272</sup> por el director polaco.

Grotowski hizo un planteamiento de improvisación, pero no recuerdo cuál era. (...) veía a varios colegas pasar y hacer muchas cosas diferentes - como si cada quien hubiéramos entendido algo distinto. Había un pequeño panel donde estaba el “gran master”, y tomaban nota, hablaban entre ellos, pero no los recuerdo dirigirse a nosotros durante las improvisaciones.<sup>273</sup>

Estaba Grotowski con Denise Letmurg (...) y alguien más, creo que Nicolás. Estaban como en una mesa y había una multitud de gentes, y Grotowski dijo «quiero que hagan una acción que tenga canto, que tenga una acción muy clara, que tenga sentido y que no sea en su idioma y que la puedan repetir». Entonces empezaron a pasar y a pasar. (...) Todos veíamos lo de todos. (...) Y Grotowski no decía nada.<sup>274</sup>

La audición pasó de esa forma, y a los seleccionados no sé exactamente cómo se les hizo saber, sólo Aline recuerda que a ella ese mismo día saliendo de la audición le avisaron que había sido seleccionada, que Grot estaba de acuerdo en que “ahora sí era el tiempo para

---

<sup>271</sup> Antonio Peñúñuri (comunicación personal, carta con entrevista 26 octubre 2018).

<sup>272</sup> Nicolás Núñez, “Con Jerzy Grotowski en el Seminario de Técnicas... *Op.Cit.* 55.

<sup>273</sup> Antonio Peñúñuri (comunicación personal, carta con entrevista 26 octubre 2018).

<sup>274</sup> Aline Menassé (comunicación personal en su domicilio, entrevista 15 noviembre 2018) 58:02.

ella”.<sup>275</sup> Lo que sí es que después de escucharlos, me atrevería a suponer que una de las cosas que tuvieron en común los seleccionados fue que no eran conscientes de hasta dónde podían llegar, de su verdadera capacidad, tal vez por eso Grot, que sí lo veía (“Veía con veracidad y con profundidad, quién era el otro (...) no tenía sentido mantener las formas superficiales”<sup>276</sup>), los elegía para ayudarlos a descubrirlo, algo bastante humilde y altruista de su parte.

«Eres un ser humano y desde ese instante eres valioso con todo lo que tengas y con el nivel que tengas de virtud y de manejo de tus capacidades y de tus habilidades. Qué tan talentoso o qué tan malo eres, déjame lo averiguo y déjame lo veo y déjame ver por qué» (...) Te sabía mirar muy profundo, te sabía leer.<sup>277</sup>

Aunque en el artículo antes mencionado, Nicolás Núñez afirma que fueron seleccionados diez mexicanos que irían con los dos especialistas orientales y Grotowski a Amecameca, el mismo Núñez cuando lo entrevisté, me compartió que fueron siete personas las que fueron al “retiro”, y me las nombró: Jaime Soriano, Julio Gómez Hernández, Aline Menassé, Antonio Peñúñuri, Xavier Carlos, Sonia Páramo y Nicolás Núñez. Esta última es la versión que me pareció más convincente tomando en cuenta que entrevisté a todas y cada una de estas personalidades (excepto a Sonia Páramo, QEPD) y todos coincidieron en mencionar los mismos siete nombres sin haberles compartido la información con la que yo ya contaba previamente.

---

<sup>275</sup> Lo cual me reafirma la observación y buena memoria del polaco, pues para recordarla después de 5 años de entre tantos candidatos, no es cualquier cosa.

<sup>276</sup> Nicolás Núñez (comunicación personal en su domicilio, entrevista 03 octubre 2018) 01:07:07.

<sup>277</sup> Julio Gómez Hernández (comunicación personal en el Bosque de Chapultepec frente a la Casa del Lago, entrevista 04 diciembre 2018) 01:47:02.



**b) “Entrenamiento en técnicas de la improvisación” en Amecameca**

El taller se realizó del 15 al 30 de marzo de 1985<sup>278y279</sup> a las faldas del volcán Iztaccíhuatl, cerca del poblado de Amecameca, ya que “(...) hay toda una corriente contemporánea que mitifica la energía magnética de los volcanes (...) Grotowski quería trabajar cerca de estas fuerzas (...)”.<sup>280</sup> En el videodocumental *Amecameca*,<sup>281</sup> Julio Gómez Hernández menciona que estuvieron en una población llamada Tlalpancingo, lo que también mencionó Xavier Carlos durante nuestra entrevista. Sin embargo, esto es algo un poco incongruente ya que los únicos Tlalpancingos en México son San Francisco Tlalpancingo, que se encuentra en el estado de Oaxaca, y uno en Puebla. Ahora, pensando en lugares que estén por la zona y empiecen con T (tal vez se confundieron), podría haber sido Tepalcingo (aunque tampoco está tan a las faldas del volcán) o Tlamacas, lugar que está justo en el Paso de Cortés, entre ambos volcanes, lo cual hace un poco más de sentido con respecto a la descripción del espacio que hacen todos. La otra opción es que sea algún poblado que en 1985 se llamaba Tlalpancingo pero que probablemente cambió de nombre y ya no se llama de esa manera.

Para llevar a cabo el taller, se acondicionó una bodega vacía en medio del bosque, que además fue gratuita (razón por la que realmente llegaron a Amecameca, a juicio de Jaime Soriano<sup>282</sup>) ya que la pidió prestada el propio Soriano a Marcos y Esperanza Rascón, unos amigos suyos. Para adaptar la bodega a lo que se iba a necesitar para el trabajo con Grotowski, le pusieron piso de madera, con paneles de fibracel y dispusieron unas chimeneas de barro para calentar el lugar. Además “había un baño de cal, como a unos pasos, y afuera estaba

---

<sup>278</sup> Patricia Cardona; “Somos resultado de una cultura que no tiene tiempo... *Op.Cit.*, 22.

<sup>279</sup> Aunque en el artículo “¿Dónde está el mapa del tesoro enterrado... de Jerzy Grotowski?” de Agustín Elizondo, se menciona que el taller duró cinco días.

<sup>280</sup> Nicolás Núñez en “Amecameca” de Małgosia Szyszka, recuperado de <https://vimeo.com/26830306>; 02:27.

<sup>281</sup> “Amecameca” de Małgosia Szyszka, recuperado de <https://vimeo.com/26830306>.

<sup>282</sup> Rodrigo Ortiz Monasterio en “Regreso a Amecameca... *Op.Cit.*, 26.

también la cocina que era una construcción de adobe con un hornito de adobe.”<sup>283</sup> Para iluminar el espacio de trabajo por la noche, había como 60 lámparas de petróleo<sup>284</sup> (Julio recuerda más bien velas), ya que no había luz eléctrica en esa zona, en parte como forma de mantenerse lo más cercanos de la naturaleza posible. Dentro de la misma construcción, había además una pared que dividía el espacio para improvisar un pequeño cuarto en el que cabía una cama, que era para Grotowski, ya que por su estado de salud no podía dormir en *sleepings* en el piso del espacio como todos los demás.<sup>285</sup> Sin embargo, los periodos de sueño eran escasos, ya que dormían alrededor de cuatro o cinco horas al día, el resto era puro trabajo.

Nos echábamos seguro más de doce, medianamente las dieciséis y algunas veces hasta las veinte horas [de trabajo] y sólo teníamos cuatro horas de sueño profundo porque terminabas tan agotado que realmente te dormías de lo cansado que estabas. (...) Llegó un momento en que no había diferencia entre el día y la noche.<sup>286</sup>

Por otro lado, evidentemente hubo ayuda y contacto con el exterior durante el taller. Justo este enlace existía a través de Helena Guardia y Héctor Soriano que fueron parte de la producción del taller llevándoles la comida (que hacía la abuela de los Soriano). Todos recuerdan que la comida era traída un par de veces al día y había en la cocina para que cada uno tomara lo propio, ya que comían cuatro o cinco veces al día.

Con respecto a los ejercicios que hacían, estaban nuevamente enfocados en la búsqueda de la agudización de la percepción, sin embargo, a diferencia de lo que se realizaba

---

<sup>283</sup> Aline Menassé (comunicación personal en su domicilio, entrevista 15 noviembre 2018) 01:13:23.

<sup>284</sup> De las cuales estaba encargada Aline de encender en cuanto se ponía el sol, probablemente como una estrategia para mantener su cuerpo accionando y evitar que pensara, ya que cuando Grotowski decía que guardara silencio, eso no solo implicaba no hablar, sino también un silencio interior, que a Aline le costaba.

<sup>285</sup> Aunque en realidad, desde mucho antes siempre tenía un pequeño espacio privado en los lugares donde trabajaba.

<sup>286</sup> Julio Gómez Hernández (comunicación personal en el Bosque de Chapultepec frente a la Casa del Lago, entrevista 04 diciembre 2018) 43:51.

en el Teatro de las Fuentes (que era exploración de algo aún incierto), desde mi perspectiva el Drama Objetivo estaba más enfocado al accionar a partir de algo ya comprobado - “ya era algo más dedicado a la voz, un trabajo más dedicado a la danza, un trabajo más dedicado a la precisión del gesto, del trabajo actoral.”<sup>287</sup> Retomando la analogía que apunta Jaime Soriano, el trabajo estaba dedicado a un entrenamiento del cuerpo ya que: “para que el cuerpo se convierta en una especie de conducto vacío, primero tiene que estar como cualquier instrumento – bien afinado”.<sup>288</sup>

Básicamente tenían los ejercicios que eran realizados en conjunto, como entrenamiento (que, a pesar de ser en grupo, no eran grupales) y que eran guiados por Lendra y Du Yee; y el trabajo que ya era más como una creación personal.

Los *Motions* al amanecer y al atardecer, por el medio día también, es decir, en el cenit y por las noches de vigilia también en medio de esta rutina, una práctica súper precisa del río de canciones. Un relicario de cantos afro-haitianos de corte *Damballa*, en diferentes posturas y con una danza muy precisa (...), algún momento del día para tu obra misterio, algunas vigiliadas dedicadas por completo a aprender y dar muestras de nuestra versión del algo que él llamaba danza cuántica, un movimiento incesante hasta llegar a pequeñas acciones y formar con ellas una especie de partitura como en la música (...) siempre cuidando no caer ni en “los monstruos”, ni en la falsa representación, ni en «clavarse» en nada que no tuviese que ver con lo más orgánico de ti, de tu yo interior, de tu yo tan único y personal.<sup>289</sup>

Durante cada jornada hacían todos los ejercicios, aunque podían cambiar de orden e incluso repetir alguno, pero siempre debían pasar por todos. Se buscaba romper cualquier esquema de automatización, lo que implicaba “incluso los horarios de dormir, de despertar, de hablar,

---

<sup>287</sup> Jaime Soriano en “Amecameca” de Małgosia Szyszka, *Op.Cit.*; 08:44.

<sup>288</sup> Jaime Soriano en “Amecameca” de Małgosia Szyszka, *Íbid.*; 17:45.

<sup>289</sup> Julio Gómez Hernández (comunicación personal, carta 11 diciembre 2018).

de comer, de todo, de cómo veías la vida, de cómo veías el mundo”,<sup>290</sup> e ir más allá de las capacidades inmediatas exigiéndose más a uno mismo. Tal como describe Nicolás Núñez en su nota post-seminario:

La calidad de los ejercicios realizados en jornadas de trabajo mañana, tarde, noche o madrugada, rompieron decididamente nuestros hábitos de aprendizaje y nos permitieron certificar que, en muchos de ellos, el dolor tenía que ser trascendido para lograr algún beneficio. Pasada la media noche, internados en la montaña, a la luz de 3 lámparas de petróleo, con la carga sobre nuestras espaldas de más de 18 horas de ejercicios extenuantes, (...) parecíamos, comenzando por Grotowski [él no hacía los ejercicios, sólo observaba], miembros de una extravagante conspiración.<sup>291</sup>

Los *Motion* son uno de los ejercicios que más recuerdan todos los participantes y que se les enseñó desde el primer día. Son una meditación en movimiento, pero con muchos momentos de absoluta inmovilidad que se hace hacia el sol. Los *motion* se enfocan en profundizar y agudizar la atención a través del refuerzo de la relación con el entorno (poniendo especial atención a los puntos cardinales).

(...) son ejercicios de estiramiento y de concentración mental hacia los cuatro puntos cardinales partiendo de una posición base, la posición del cazador, que es donde él [Grot] encontró analogías entre el cazador tibetano, el cazador huichol y el cazador de no sé dónde, con una postura primaria - levemente flexionados los pies y con una actitud de alerta.<sup>292</sup>

O sea, el referente era el sol y la sombra, entonces el primer movimiento era hacia el sol, el segundo era hacia totalmente del otro lado o sea que caía la sombra en dirección, después era un giro como el reloj y veíamos hacia el

---

<sup>290</sup> Aline Menassé (comunicación personal en su domicilio, entrevista 15 noviembre 2018) 41:18.

<sup>291</sup> Nicolás Núñez, “Con Jerzy Grotowski en el Seminario de Técnicas de la Improvisación” *Op.Cit.*, 55.

<sup>292</sup> Xavier Carlos (comunicación personal en el expreso-bar La Selva en el centro de Coyoacán, entrevista 17 enero 2019) 21:39.

occidente, digamos, y la sombra caía exactamente como a la derecha y la siguiente era hacia la izquierda.<sup>293</sup>

Los *Motion* eran un medio para estar presente, era dejarse sentir, oír y ver, esa era la concentración principal, además de la precisión de cada movimiento, ya que “tenías que aprender a aprender. [...] «¿Qué está haciendo? ¿Cómo lo está logrando el otro?»”,<sup>294</sup> o sea, era forzarte a abrir tus sentidos. Con más precisión los describe Kosiński, quien se apoya citando a Grotowski y a Ziółkowski:

Comienzan [los *Motions*] con una posición inicial en la que la columna está ligeramente inclinada y las rodillas sutilmente dobladas. (...) Desde esta posición comienzan tres series de movimientos - estiramientos. Cada serie de posiciones/movimientos se realiza cuatro veces en dirección a cada uno de los puntos cardinales del mundo, a un mismo ritmo, bastante lento. Las acciones en sí mismas son simples, pero los requisitos de mantenerse sincronizado con los demás, de la fluidez, de la respiración consciente y de elevar el nivel de atención sin un esfuerzo excesivo - ponen la vara alta.<sup>295</sup>

Esta posición de la que se habla, está relacionada con la “posición del cazador” o postura primaria que se puede observar en la imagen 9.



*Imagen 9.*  
Posición primaria de los *Motions*, demostrada por el balinés I Wayan Lendra.

Recuperado de “Bali and Grotowski: some parallels in the training process” por I Wayan Lendra en *The Drama Review* 35 (New York: MIT Press, 1991), 113-39.

<sup>293</sup> Aline Menassé en “Amecameca” de Małgosia Szyszka, *Op.Cit.*; 17:03.

<sup>294</sup> Aline Menassé (comunicación personal en su domicilio, entrevista 15 noviembre 2018) 01:26:41.

<sup>295</sup> “Rozpoczyna je pozycja wyjściowa, przy której kręgosłup jest lekko pochylony, a kolana nieco ugięte. (...) Od tej pozycji rozpoczynają się trzy serie ruchów – rozciągnąć. Każda seria pozycji/ruchu wykonywana jest cztery razy w każdym z kierunków świata, w tym samym, dość wolnym tempie. Same działania są proste, ale wymogi pozostawania w synchronizacji z innymi, płynności, świadomego oddychania oraz podnoszenia poziomu uwagi bez nadmiernego jej wyczerpania – wysoko stawiają poprzeczkę.” Dariusz Kosiński, *Grotowski: Przewodnik...* *Op.Cit.*, 311.

Otro de los ejercicios/acciones eran los cantos vibracionales que trabajaban con movimiento también, consistía en una caminata muy precisa de paso alargado, en fila india y por varias horas. Aline Menassé recuerda que uno de los cantos era haitiano y el otro, una canción que no sabe si era balinesa y la tradujeron pero que la cantaban en inglés, aunque en el documental de *Amecameca* comenta que eran frases del Evangelio de Tomás<sup>296</sup> cantadas:

*Tell us how our end will be... [...] Have you discovered, then, the beginning, that you look for the end? For where the beginning is, there will the end be. Blessed is he who will take his place in the beginning; he will know the end and will not experience death.*<sup>297</sup>

El propósito de los cantos era el de resonar con el cuerpo completo.

(...) los actores se enfocaron en integrar *yantras* (palabra en sánscrito para instrumento) en su técnica de actuación. Cada participante creaba vibraciones vocales y sus cantos se acoplaban a movimientos físicos, gestos y expresiones faciales basadas en los impulsos puros que tenían en respuesta a los sonidos.<sup>298</sup>

Sin embargo, no importaba tanto la melodía o cantar bonito, sino lograr la calidad vibratoria de los cantos *Damballa*, vibrar juntos, en un unísono perfecto, sin destacar.

(...) la vibración solamente es posible cuando tanto el efecto provocado por el cuerpo del intérprete como de la acústica, la relación entre todos, el estado de alerta y todo esto conjugado, logra la cualidad vibratoria que se está buscando cuando se trabaja con éste nivel de penetración. Si no, sólo es una repetición mecánica.<sup>299</sup>

---

<sup>296</sup> El Evangelio de Tomás es un evangelio apócrifo que contiene 114 dichos atribuidos a Jesús de Nazaret. A diferencia de los evangelios canónicos, el Evangelio de Tomás es una recopilación de logia (dichos) atribuidos a Jesús, no una narración de su vida, ministerio y muerte.

<sup>297</sup> “Cuéntanos cómo será nuestro final... [...] ¿Has descubierto, entonces, el principio, que buscas el final? Porque donde está el principio, estará el final. Bienaventurado el que tomará su lugar al principio; él conocerá el final y no experimentará la muerte.” Traducción mía de *Gospel of Thomas*, 3; recuperado de <https://www.marquette.edu/LambdaIn.pdf> .

<sup>298</sup> Rodrigo Ortíz Monasterio en “Regreso a Amecameca... *Op.Cit.*, 23.

<sup>299</sup> Jaime Soriano en “Amecameca” de Małgosia Szyszka, *Op.Cit.*; 31:10.

La otra acción que destacaba era el de una danza africana que se enfocaba en el trabajo de la columna vertebral y que de repente, llegaban a combinar con los cantos vibracionales.

Finalmente estaba el trabajo más individual, el *Opus mysterium* (*Obra misterio/Mystery Plays*), que eran acciones relacionadas con vivencias personales que llevasen a que gradualmente emergieran estructuras performativas. En éstas, “cada uno trabajaba con su propio etnodrama, que tenía que ver con una manera de referirte a tu propia memoria, (...) y que tenía que hacerse como una especie de obra unipersonal basada en un canto de tradición tuya.”<sup>300</sup> Para este trabajo ya les había pedido previamente que prepararan tres cantos con los que tuviesen una conexión fuerte. Aline Menassé recuerda que los tres cantos tenían que ser uno religioso, uno de amor y uno de origen. Por otro lado, Julio Gómez recuerda que era uno de amor, uno de cuna y uno de guerra. Independientemente del tipo de cantos, en lo que sí coinciden es que el trabajo se hacía de dos maneras distintas.

Estábamos divididos en el trabajo. Teníamos tareas diferentes. (...) Unos eran Soriano, Julio Gómez, Xavier Carlos, y Nicolás que digamos era el director. Y el de nosotros era Peñúñuri, Sonia Páramo y yo [de hecho, Aline era la guía de este grupo]. Nosotros teníamos tarea de hacer teatro, de hacer escenas teatrales, a nosotros no nos pedía hacer acciones misterio. (...) Nosotros dábamos función, o sea presentábamos nuestro espectáculo, que consistía en una serie de tareas muy claras. (...) Y cuando veíamos las acciones de ellos pues era toda una expedición, teníamos que ir a lugares donde hacían sus acciones, bastante abstractas. Lo nuestro era mucho más concreto.<sup>301</sup>

Entonces, toda esta última acción, si bien la trabajaban por separado, después la mostraban a todos los demás.

---

<sup>300</sup> Jaime Soriano (comunicación personal en la cafetería del CCB, entrevista 01 noviembre 2018) 50:29.

<sup>301</sup> Aline Menassé (comunicación personal en su domicilio, entrevista 15 noviembre 2018) 18:32.

Como ya había mencionado, los entrenamientos en grupo los guiaban los colaboradores del director, Du Yee y Lendra, pero entonces ¿qué función tenía Grotowski? Bueno, el polaco solía mantener cierta distancia, como en todo su trabajo desde el ‘Parateatro’. Era muy observador, siempre veía lo que hacían y les hacía las observaciones a los guías, que a su vez las hacían saber a los siete talleristas. Todos coinciden en que “tenía un ojo de águila. Percibía con una penetración fantástica dónde estaba la deformación o el trabajo que uno tenía que hacer.”<sup>302</sup> A veces, “después de alguna otra actividad, (...) nos sentábamos alrededor del *master* y escuchábamos sus observaciones, puntuales, profundas, impactantes... Preguntábamos algunas dudas, se nos aclaraban y se nos indicaban aspectos específicos a trabajar para el día siguiente.”<sup>303</sup> Según recuerda Julio Gómez, hablaba inglés con ellos todo el tiempo, y para quienes no lo dominaran, coincide con los demás en que Aline se encargó siempre de traducirlo.

Finalmente, el último día de la experiencia, el polaco tuvo una plática con los presentes, un poco de lo que después hablaría en la conferencia que le esperaba. Pensando en que no banalizaran el trabajo que habían hecho en esas semanas, les pidió que durante la conferencia no comentaran nada, que tuvieran cierto silencio. “Decía «no banalicen todo lo que aprenden (...) porque la gente no lo sabe digerir, quieren la información inmediata y esto no es inmediato, esto es un proceso».”<sup>304</sup>

La despedida fue muy emotiva. Una cena a la manera de la última cena de Jesucristo, toda la noche nos hizo oírle y él oírnos (...) el cuerpo absolutamente atento, el de todos y cada uno de nosotros haciéndose Uno con el maestro,

---

<sup>302</sup> Nicolás Núñez en “Amecameca” de Małgosia Szyszka, *Op.Cit.*; 13:54.

<sup>303</sup> Antonio Peñúñuri (comunicación personal, carta con entrevista 26 octubre 2018).

<sup>304</sup> Aline Menassé (comunicación personal en su domicilio, entrevista 15 noviembre 2018) 11:14.



pues las palabras y las cosas ahí dichas y sucedidas, le tocaban a lo profundo de cada asistente. ¿Quién no ha nacido para ser actor? Preguntaba...<sup>305</sup>

### c) *Conferencia en El Galeón*

La última actividad que llevó a cabo Grotowski como parte de esta visita, y por ende la última actividad también que hizo en México, fue una conferencia que dio el lunes 1° de abril de 1985 en el teatro El Galeón de la Dirección de Teatro del INBA. Y así como terminó el “retiro”, al parecer empezó la conferencia.

¿Quién no ha nacido para ser actor?, ¿quién ha de poder decir que tenemos qué hacer y qué no, cómo hacerlo, hasta dónde podemos llegar, cuán grande o corto es el reto que tenemos que enfrentar a nosotros mismos? ¿Cuánta certeza y transparencia hay en nuestros actos?, ¿cuánta verdad se oculta y cuánta urgencia tenemos de ser conscientes, de qué somos capaz? Eso que somos ¿para qué lo usamos? ¿De dónde venimos y a dónde vamos?, no solo es la pregunta... es la acción para dar respuesta a la pregunta.<sup>306</sup>

Según un artículo de Héctor Rivera,<sup>307</sup> la conferencia duró alrededor de 4 horas (de 18:30 a 22:30<sup>308</sup>), aunque para esta sí hay mención de que hubo un intermedio, y asistieron entre trescientas y cuatrocientas personas (en otro artículo se estimaron hasta 500), en su mayoría artistas jóvenes. Al igual que en sus anteriores visitas, la conferencia se ofició en francés con traducción al español y a juzgar por el contenido de uno de los artículos sobre la conferencia, les fue difícil encontrar a la única traductora a quien aparentemente Grotowski le permitía traducirlo.<sup>309</sup> Esa fue su única condición para dar la conferencia, ya que decía que sólo ella

---

<sup>305</sup> Julio Gómez Hernández (comunicación personal, carta 11 diciembre 2018).

<sup>306</sup> Julio Gómez Hernández (comunicación personal, carta 11 diciembre 2018).

<sup>307</sup> Héctor Rivera, “Durante cuatro horas Grotowski oficio ante un público de artistas” en *PROCESO*, lunes 8 de abril de 1985, 54.

<sup>308</sup> Patricia Vega; “Hay ciertas personas que no han nacido para ser actores: Grotowski” en *LA JORNADA*; 3 de abril de 1985, 18.

<sup>309</sup> Julio Gómez recuerda que la persona que tradujo en la conferencia del El Galeón en 1985 fue Jerildy Bosch. Al preguntarle directamente a Jerildy, me comentó que en aquel año ella tenía 9 años, por lo que es imposible

podía manejar los tonos e inflexiones de su voz. Patricia Vega narra que la gente ya lo estaba esperando cuando se les avisó que el polaco “estaba tomando un café y en algunos momentos más estaría con nosotros.”<sup>310</sup> Esto apunta nuevamente a que solía poner a prueba a quien quería compartir un momento con él, los hacía esperar tanto que sólo se quedaba quien estaba realmente interesado. Por otro lado, quien realmente tiene interés llega puntual al lugar citado, por lo que esta conducta podría ser interpretada como innecesaria e irrespetuosa. Por ello es entendible que, debido a lo anterior, entre otras cosas, algunas personas lo consideraran hosco e inalcanzable (aunque dentro de todo, Patricia Vega afirma que en la conferencia se mostró generoso a la hora de compartir sus hallazgos<sup>311</sup>). Sin embargo, lo que sucedía era que su profesionalismo era tal que sabía separar muy bien al director del amigo y, como Fernando de Ita lo comenta, al estar en la intimidad mostraba “una cordialidad y un genuino sentido del humor que contrasta[ban] con la frialdad y la reserva que utiliza[ba] en público.”<sup>312</sup>

El contenido de esta conferencia se encuentra recopilado por César Pérez-Soto Galicia dentro del boletín III del CITRU bajo el título de “Encuentro con Grotowski”. No pude obtener la grabación de audio que se hizo, sin embargo, gracias a dicha recopilación y a los artículos existentes sobre la conferencia, me es posible decir que la plática giró principalmente alrededor de los impulsos, las intenciones y la respiración, y cómo todo ello

---

que ella haya sido la traductora. Sin embargo, Marina Fe recuerda haberlo traducido en ese año y haber sido la única, incluso me compartió que: “La última vez fue en el teatro El Galeón (creo) con toda la comunidad teatral ahí reunida. Yo era la única traductora, estaba embarazada de unos 8 meses, y la conferencia y sesión de preguntas duró horas. Yo tenía muchas ganas de ir al baño y no podía porque él quería continuar indefinidamente” (Comunicación personal con Marina Fe, correo electrónico el 24 de agosto de 2020). Entonces, a la falta de un registro oficial que compruebe los mencionados recuerdos, me atengo a que Marina fue la traductora.

<sup>310</sup> Patricia Vega, “Hay ciertas personas... *Op.Cit.*, 18.

<sup>311</sup> Patricia Vega, *Íbid*, 18.

<sup>312</sup> Fernando de Ita; *El Arte en Persona... Op.Cit.*, s.pag.

forma parte de la organicidad que debería tener, en su concepción, el cuerpo del que ha nacido para ser actor.

“El cuerpo te indica cuando estás en tu lugar natural; si no es así (...) huye del teatro como de la peste: no vale la pena dedicarse a esta profesión para ser mediocre.”<sup>313</sup> Según el director, es evidente cuando una persona no ha nacido para ser actor ya que son aquellas “que tienen dificultades para mantener el tono, (...) buscan una especie de compensación exactamente en el momento en que no están en su lugar y ahí es donde se muestran más que los otros y por lo tanto molestan, estorban a los demás.”<sup>314</sup> Esto podría parecer un poco arrogante, sin embargo, al ser el teatro una relación de diferentes dependencias, es necesario que todas funcionen con excelencia. Poniendo énfasis en el actor, Grot habló entonces de los impulsos como esas acciones que no son solo físicas y son el núcleo de la vida en el cuerpo:

Todo es una red de conexiones y desconexiones. (...) eso que ustedes ven, lo primero que ven es el movimiento, entonces el movimiento no es el material de nuestro trabajo – sólo cuando el movimiento se transforma en una acción “se transforma”; eso es, en ese momento la acción no sólo “es un movimiento” – Entonces, cuando se transforma en una acción se convierte en el material de nuestro trabajo. (...) Im- es lo mismo que in, dentro del cuerpo, pulsión es un empuje, empujar. (...) El impulso va en una dirección opuesta y el movimiento exterior que termina en acción va en la otra dirección, (...) cada cosa viviente es un organismo que se autorregula y que para mantener el proceso en equilibrio va siempre de una contraimpulsión a una impulsión.<sup>315</sup>

Con ello, el polaco habló de la necesidad de desconectarse para poder conectarse y continuó con la “intención” que uno debe tener, pero comprendida de manera exacta y no emotiva, es

---

<sup>313</sup> Jerzy Grotowski citado por Héctor Rivera, “Durante cuatro horas Grotowski (...)” en *Op.Cit.*, 54.

<sup>314</sup> César Pérez-Soto Galicia, “Encuentro con Grotowski” en *Boletín CITRU III: Grotowski, Carballido, Odin Teatret/La Orestiada, Reseñas*, Coord. Yolanda López, (México: INBA, 1985), 2.

<sup>315</sup> Grotowski citado por César Pérez-Soto Galicia, *Ibid.*, 2.

decir, como un propósito, una determinación. La sitúa como “una manera de movilizar el cuerpo realmente y es todo lo contrario del relajamiento.”<sup>316</sup> Aquí vale la pena mencionar aquella bella reflexión que Eugenio Barba destacó de su aprendizaje con Grot - “que hay acción en la espera y espera en la acción, que la diferencia entre espera y acción, en la vida, existe sólo para los ciegos y, en el teatro, sólo para el espectador apresurado.”<sup>317</sup> Saco a colación esto para no confundir la espera con relajamiento, la espera entonces se vuelve una intención. Finalmente, en aquella conferencia terminó hablando sobre la respiración y el problema que conlleva hacer mal los ejercicios y de cómo a cada momento nuestro organismo cambia la manera de respirar. Para haber hablado por cuatro horas, es probable que haya dicho varias otras cosas, sin embargo, las que mencioné parecen ser las más destacables si miramos los artículos y recopilaciones. Cabe mencionar que de las tres preguntas que se atrevió el público a hacer, Grotowski respondió sólo dos, y omitió la que hizo el famoso José Solé (en ese momento titular de la Dirección de Teatro del INBA) quien simplemente preguntó “¿Cómo estuvo el taller?”.<sup>318</sup> Tengo entendido que Grot, siendo coherente con lo que también les solicitó a los participantes de la experiencia, no habló de nada relacionado con el retiro del que acababan de regresar, ya que era algo íntimo que no tenían necesidad de divulgar. Sin embargo, todo lo que dijo va de la mano con lo que puso en práctica en el retiro. En realidad, considero que Jerzy Grotowski podía presumirse por ser coherente en acción y pensamiento, era alguien que siempre siguió un hilo muy preciso en su investigación y el resultado no era tan importante como el “vivir” el proceso, me atrevo a creer que esa sea la razón por la que decidió no contestar la pregunta de Solé.

---

<sup>316</sup> Grotowski citado por César Pérez-Soto Galicia, *Íbid.*, 8.

<sup>317</sup> Eugenio Barba, *La Tierra de Cenizas y Diamantes: Mi aprendizaje en Polonia* (México: Escenología, 2000), 52.

<sup>318</sup> Héctor Rivera, “Durante cuatro horas Grotowski... *Op.Cit.*, 54.

Por último, como parte de la conferencia cabe destacar aquel comentario de que “la idea es que este taller que activa y sirve al medio teatral (...) sea el principio de una actividad pedagógica de Grotowski en México que continuará en el futuro.”<sup>319</sup> No sé quién habrá dicho esto, simplemente Rivera da cuenta de ello en su texto, aunque lo más probable es que fuera Nicolás Núñez como coordinador del TIT. Sin embargo, lo que me parece interesante de esta afirmación es que se planteara como algo que iba a ser recurrente, abriendo la pregunta de qué sucedió con esa idea que no llegó a convertirse en hecho tangible ya que Grotowski no volvió a pisar México después de su partida el 2 de abril de 1985 de regreso a California. Lo más probable es que esto se debiera a la creciente decadencia de su habitualmente frágil salud, que lo llevó a establecerse a partir de 1986 en Italia y aminorar sus viajes y apariciones públicas en gran medida.

---

<sup>319</sup> Héctor Rivera, *Íbid.*, 54.

### III. EL COLGADO

*Life may seem to be in a period of suspension, but this offers the opportunity to look at matters from a different and fresh perspective, which will bring a possible solution through better understanding. (...) sometimes we need to let go of something in the shorter term to gain something considered far more beneficial in the longer term.<sup>320</sup>*

Josephine Ellershaw

Una vez teniendo claro el trabajo de Grotowski durante sus visitas a México, además de alcanzar a visualizar a grandes rasgos el antes y el después de las mismas, es posible hacer un acercamiento a las resonancias de las mismas y cómo se modificó su trabajo posterior desde la perspectiva del performance y el ritual. Para esto, es recomendable también familiarizarnos un poco con dichas nociones, que son complejas y además están en estrecha vinculación, lo que hace que resulte casi imposible explicarlas por separado. Es por ello que me parece prudente brindar primero un panorama general de ciertos conceptos relacionados con ambas nociones, para así poder proceder a su aplicación en una primera aproximación al análisis del trabajo de Grotowski durante y después de sus visitas a nuestro país.

#### **3.1 Performance**

Así como pasa con todo lo nuevo o desconocido, es difícil definir o nombrar las cosas o situaciones sin una cierta distancia, no solo física, sino temporal. Sin embargo, existen cosas que incluso después de haber sido nombradas, con el tiempo se van modificando, se van adaptando a su contexto y, por ende, su nombre adquiere otro significado. Es así que lo que es el performance ya no es fácil de definir, puesto que implica las múltiples polaridades

---

<sup>320</sup> “La vida puede estar aparentemente en un período de suspensión, pero esto ofrece la oportunidad de mirar las cosas desde una perspectiva diferente y fresca, lo que traerá una posible solución a través de una mejor comprensión. (...) A veces tenemos que dejar de lado algo a corto plazo para obtener algo considerado mucho más beneficioso a largo plazo”. Traducción mía de Josephine Ellershaw, *Easy Tarot... Op.Cit.*, 126.

dentro de todo tipo de modos de comportamiento y las acciones en sí.<sup>321</sup> Entonces, para entender lo que es el performance, tenemos que comprender de dónde surge o dónde empieza a gestarse este concepto, que como vemos, sigue modificándose.

### **3.1.1 Antecedentes – El acto performativo.**

Los estudios performativos son relativamente recientes y cobran fuerza en el ámbito académico a finales del siglo pasado y principios de éste, aunque el surgimiento del término que asentó la base para su desarrollo, se remonta a la primera mitad del siglo XX. Esto fue cuando el pensador J.L. Austin<sup>322</sup> empleó, durante una de sus conferencias sobre filosofía del lenguaje, la palabra *performative* para describir a aquellos enunciados que, al decirse, hacen.<sup>323</sup> Austin distingue tres dimensiones del acto lingüístico que van de la mano al pronunciar los enunciados performativos – la dimensión locucionaria, la dimensión ilocucionaria y la dimensión perlocucionaria. La dimensión locucionaria consiste simplemente en el acto “de” decir, la dimensión ilocucionaria en el acto que se lleva a cabo “al” decir, y finalmente la dimensión perlocucionaria es el acto que se lleva a cabo “porque” se dice algo. Para Austin, la fuerza performativa yace en el acto ilocucionario, ya que el performativo no está completo si no se lleva a cabo la acción. Además, afirma que los enunciados performativos pueden ser afortunados o desafortunados, y que esto depende de

---

<sup>321</sup> “*Performance is no longer easy to define or locate (...) It is ethnic and intercultural, historical and ahistorical, aesthetic and ritual, sociological and political. Performance is a mode of behavior, an approach to experience*” Richard Schechner, “Introduction to the Performance Studies Series” en Victor Turner, *The Anthropology of Performance* (USA: PAJ Publications, 1992), 1.

<sup>322</sup> John Langshaw Austin (1911-1960) fue un filósofo británico muy relevante en el campo de la filosofía del lenguaje. Se le atribuye la instauración del concepto de “acto de habla”. Entre sus obras se encuentran *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones, Ensayos filosóficos, Sentido y percepción, Un alegato en pro de las excusas y Otras mentes*.

<sup>323</sup> Actos del habla como el bautizar, el apostar, el desterrar, el prometer, el felicitar, el amenazar, etc.

que se den en las circunstancias apropiadas, dichos por las personas autorizadas, con las palabras precisas y en el orden y tiempo adecuados.<sup>324</sup>

La propuesta teórica de Austin se ve ampliada y de alguna manera reformulada por el pensador Jacques Derrida,<sup>325</sup> quien identifica que el “(...) *performativo* es una comunicación que no se limita esencialmente a transportar un contenido semántico ya constituido y vigilado por una intención de verdad.”<sup>326</sup> Con ello, Derrida considera que es un error situar la producción de performatividad del discurso exclusivamente en el lenguaje “ordinario”, dejando fuera otros lenguajes como el escrito. Comenta que: “Escribir es producir una marca que constituirá una especie de máquina productora a su vez, que mi futura desaparición no impedirá que siga funcionando y dando, dándose a leer y a reescribir.”<sup>327</sup> Entonces, para Derrida, la fuerza performativa está en la dimensión locucionaria representada por la “iterabilidad de la marca”, consciente o inconsciente. Es decir que, para él, todos los códigos humanos y expresiones culturales son “escritura”. Además, el filósofo afirma que no existen los actos performativos desafortunados que menciona Austin, ya que todo acto performativo va a producir comunicación, aunque no sea lo que uno quiere comunicar, pero algo se va a entender (ruptura entre el acto ilocucionario y el perlocucionario).

---

<sup>324</sup> Uno de múltiples ejemplos que ofrece Austin sobre los infortunios es el siguiente: Supongamos, por ejemplo, que veo un barco en el astillero, me dirijo hacia él y rompo la botella que cuelga de la proa al par que exclamo “bautizo a este barco Stalin” y, además, retiro las cuñas. El problema es que no soy la persona designada para bautizarlo (...) Podría decirse que “sólo en las formas” bauticé el barco pero que mi “acción” fue “nula” o “sin efecto” por cuanto yo no era la persona indicada, no tenía “capacidad” para realizar el acto. (J.L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras* (España: Paidós, 1996), 64-65)

<sup>325</sup> Filósofo francés (1930-2004) asociado con el posestructuralismo y la filosofía posmoderna. Conocido por desarrollar un análisis semiótico conocido como deconstrucción. Ha sido reconocido con el doctorado honoris causa en varias universidades y fue ganador del “Premio Theodor W. Adorno”. Tiene diferentes escritos entre los que destacan *Firma, Acontecimiento y Contexto*, *Mal de archivo*, *Del espíritu: Heidegger y la pregunta*, *Espectros de Marx*, *Perdonar: Lo imperdonable y lo imprescriptible*, entre otros.

<sup>326</sup> Jacques Derrida, *Firma, Acontecimiento y Contexto* (Montreal: Comunicación en el Congreso Internacional de Sociedades de Filosofía de lengua francesa, 1971), 14.

<sup>327</sup> Jacques Derrida, *Íbid*, 8.



Finalmente, otra de las teóricas que ha aportado con sus postulados para estructurar aún más la concepción del acto performativo, es la filósofa Judith Butler.<sup>328</sup> Para ella “la visión de Austin de la performatividad presupone un sujeto soberano (...) El que utiliza un performativo de forma efectiva opera de acuerdo a un poder indiscutible.”<sup>329</sup> Sin embargo, para la pensadora, nosotros no tenemos soberanía sobre el lenguaje, pero sí responsabilidad sobre su iterabilidad. Esto se debe a que, según Butler, el lenguaje no es el poseedor de la ‘agencia’,<sup>330</sup> sino que la agencia del lenguaje se origina en el sujeto que lo usa, el que puede hacer esas cosas con palabras.

El intervalo entre las distintas ocurrencias de un enunciado no sólo hace posible la repetición y la resignificación del enunciado, sino que muestra cómo, con el tiempo, las palabras son capaces de desligarse del poder de herir y de recontextualizarse de formas más afirmativas, me refiero al hecho de que “abren una agencia”. En este sentido la agencia no es la restauración de una autonomía soberana en el lenguaje, ni una réplica de nociones convencionales de dominio.<sup>331</sup>

Es ahí donde Butler repara en lo que es la fuerza del performativo – en el estatuto del habla como acto corporal, aquella tensión entre cuerpo y habla, en la ruptura de contexto. Es decir, la fuerza del performativo se encuentra en su posibilidad de *agencia*.

---

<sup>328</sup> Filósofa posestructuralista de origen judío nacida en Cleveland, EUA en 1956. Ha hecho importantes aportes a la teoría queer, la filosofía política, la ética y en el ámbito de los estudios de género. Entre sus obras más importantes están *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*, *Lenguaje, poder e identidad*, *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*, *Deshacer el género*, etc.

<sup>329</sup> Judith Butler, *Lenguaje, poder e identidad* (España: Síntesis, 1997), 87.

<sup>330</sup> “Se piensa el lenguaje “sobre todo como agencia – un acto con consecuencias –”, un acto prolongado, una representación con efectos. (...) El lenguaje es, después de todo, “pensado”, es decir, postulado o constituido en tanto que “agencia”. Pero es posible pensar el lenguaje precisamente porque es “agencia”; una sustitución *figurada* hace posible que podamos pensar la agencia del lenguaje. Puesto que esta formulación se da *en* el lenguaje, la “agencia” del lenguaje es no sólo el objeto de la formulación, sino su misma acción.” Judith Butler, *Lenguaje... Íbid*, 24.

<sup>331</sup> Judith Butler, *Íbid*, 36.

Con estos antecedentes, se empiezan a ampliar las posibilidades para estudiar los actos performativos y entonces surgen los estudios del performance. Supongo que Austin nunca se imaginó que el uso de “una palabra nueva [...a la que] quizá no nos sintamos tentados a atribuirle algún significado preconcebido”,<sup>332</sup> abriría de tal manera las perspectivas de estudio que abarcaría tantos campos más allá de la lingüística, tales como la antropología, la filosofía del lenguaje y todas las artes en general.

### 3.1.2 Performance

Los estudios del performance son un campo de estudio muy amplio ya que su “objeto de estudio” es el comportamiento. Después de todo, si tomamos la palabra ‘*to perform*’, hablamos del ‘ser’, del ‘hacer’, del ‘mostrar el hacer’ e incluso del explicar ese ‘mostrar el hacer’.

*The term ‘performance art’ first appeared around 1970 to describe the ephemeral, time-based, and process-oriented work of conceptual (“body”) and feminist artists that was emerging at the time. (...) many styles and modes of performance have evolved (...) to serve as a source of social and political empowerment. (...) What has come to be called performance art (...) has taken myriad forms, as result of its interdisciplinary nature (...) and disparate influences.*<sup>333</sup>

Las definiciones de la palabra performance son muchas. Según Diana Taylor “[...] *for some it is a process, for others the «result» of a process. For some it is that which disappears,*

---

<sup>332</sup> J.L. Austin, *Cómo hacer... Op.Cit.*, 48.

<sup>333</sup> “El término “performance art” apareció por primera vez alrededor de 1970 para describir el trabajo efímero, basado en el tiempo y orientado a procesos de artistas conceptuales (“cuerpo”) y feministas que surgía en ese momento. (...) muchos estilos y modos de performance han evolucionado (...) para servir como fuente de empoderamiento social y político. (...) Lo que se conoce como performance art (...) ha tomado innumerables formas, como resultado de su naturaleza interdisciplinaria (...) e influencias dispares.” Traducción mía de Robyn Brentano, *Outside the Frame: Performance and the Object: A Survey History of Performance Art in the USA since 1950* (Lewiston, NY, USA: Cleveland Center for, 1994), 31-32.

*while others see it as that which remains as embodied memory.*”<sup>334</sup> Por otro lado, para uno de los principales impulsores en el área de los estudios del performance, Richard Schechner, los performances son comportamientos restaurados, re-comportamientos o más simplemente, acciones performadas, previamente ensayadas o entrenadas,<sup>335</sup> por lo que siempre en su centro habrá una acción ritual. Debido a esto, el performance está sujeto a existir solamente como acciones, interacciones y relaciones, por lo que no está “en” algo, sino “entre”.<sup>336</sup> El performance es entonces el ‘paradigma del proceso’,<sup>337</sup> donde la experiencia como tal es lo más valioso. Por ello es que podemos hablar del performance no solo como el hecho, sino también como una perspectiva o ángulo para estudiar ese hecho, ya que no todo “es” performance, pero casi cualquier cosa se puede estudiar “como” performance. Es decir, de cualquier cosa se puede estudiar lo que hace, cómo interactúa con otros objetos o seres y cómo se relaciona con ellos, aunque no sea un performance.

*The recognition that our lives are structured according to repeated and socially sanctioned modes of behavior raises the possibility that all human activity could potentially be considered as «performance», or at least all activity carried out with a consciousness of itself.*<sup>338</sup>

---

<sup>334</sup> “[...] para algunos es un proceso, para otros el «resultado» de un proceso. Para algunos es eso que desaparece, mientras que otros lo ven como eso que permanece como memoria encarnada”. Traducción mía de Diana Taylor citada por Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction* (USA: Routledge, 2013), 13.

<sup>335</sup> “(...) are «restored behaviors», «twice-behaved behaviors», performed actions that people train for and rehearse”. Richard Schechner, *Íbid*, 28.

<sup>336</sup> “Performance isn’t «in» anything, but «between». (...) Performances exist only as actions, interactions, and relationships.” Richard Schechner, *Íbid*, 30.

<sup>337</sup> “Performance is a paradigm of process.” Richard Schechner en Victor Turner, *The Anthropology... Op.Cit.*, 8.

<sup>338</sup> “El reconocimiento de que nuestras vidas están estructuradas de acuerdo a modos de comportamiento repetitivos y socialmente sancionables, eleva la posibilidad de que toda actividad humana pueda ser considerada potencialmente como «performance», o al menos toda actividad llevada a cabo con una consciencia de sí misma”. Traducción mía de Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction* (London and New York: Routledge, 2004), 4-5.

Schechner clasifica los performances en los que “*make-belief*” (“hacen/crean-creencia”) y en los que “*make-believe*” (“hacen-creer”). Los primeros son aquellos en los que el límite entre el mundo del performance y la realidad cotidiana se ve intencionalmente saboteado o borrado, mientras que en los segundos es claro y definido dicho límite, entre lo “real” y lo “fingido”. Lo que es o no un performance entonces no depende del comportamiento en sí, sino de cómo dicho comportamiento o evento es recibido y ubicado en su contexto. Así, los performances se distinguen por ser comportamientos enmarcados o realizados, separados del simple “vivir la vida”, consistentes de gestos y sonidos ritualizados, de manera que performance podría definirse como: “*Ritualized behavior conditioned and/or permeated by play.*”<sup>339</sup>

#### **a) *Proceso del performance***

En su libro, *Performance Studies: An Introduction*, Richard Schechner propone una división de la estructura del proceso, como secuencia de tiempo-espacio, de cualquier performance. Para este teórico, dicho proceso se conforma de tres etapas: el ‘*Proto-performance*’ (*Proto-p*), el ‘*Performance*’ y el ‘*Aftermath*’ (las Repercusiones). Estas, a su vez se configuran por un par de fases cada una.

La primera etapa, el ‘*Proto-performance*’, es la etapa en la que se presenta el impulso o la fuente que hace nacer al performance, es el punto de inicio. Esta etapa se compone del *Training*, el *Workshop*, y el *Rehearsal*. El *Training* o Entrenamiento es la fase durante la que se trabaja en aprender nuevas habilidades o aptitudes ya sea de manera formal (en una escuela, con un instructor, etc.) o informal (con la experiencia y la repetición en la vida

---

<sup>339</sup> “Comportamiento ritualizado condicionado y/o permeado por el juego”. Traducción mía de Richard Schechner, *Performance Studies... Op.Cit.*, 52.

diaria).<sup>340</sup> La siguiente fase es la del *Workshop* o literalmente Taller, en la cual se da una investigación activa ya sea de procesos para la construcción del performance o incluso a veces el *workshop* puede ser el propio fin. En esta fase se busca que los performers se abran a nuevas experiencias, para así reconocer, explorar y desarrollar sus propias posibilidades. Schechner reconoce que el *workshop* y el *training* se pueden superponer en cuanto a función, pero sin embargo se viven de forma muy diferente, ya que los *trainings* tienden a ser procesos largos, lentos e inmersivos, mientras que los *workshops* suelen ser breves y transformativos, por tanto, intensos. Finalmente, la última fase de la etapa del Proto-p es el *Rehearsal* o preparación que es la construcción como tal del performance, donde se organiza el material descubierto en los workshops. Podríamos decir que entonces el Proto-p se forma de una etapa de preparación para la exploración, seguida de la etapa de exploración como tal y finalmente la estructuración de lo que se encontró durante la exploración para pasar así a la siguiente etapa.

El '*Performance*', la segunda etapa que ubica Schechner en el proceso, es el performance como tal que abarca las fases de *Warm-up*, *Public performance*, los eventos y el contexto y finalmente el *Cooldown*. El *Warm-up* o calentamiento es ese "(...) *liminal time*, *sometimes brief*, *sometimes extended*, *when performers prepare to make the leap from «readiness» to «performance»*."<sup>341</sup> Este se puede llevar a cabo de diferentes maneras y depende de las necesidades de preparación del performer y del performance. El *public performance* es la parte del performance que ya es presentada ante el otro, que Schechner puntualiza como cualquier cosa que ocurre entre un inicio y un final determinados por una

---

<sup>340</sup> En México, la formación de los artistas que hacen arte del performance o arte acción y de los performances en sí, es en su mayoría informal, aunque varios tienen formación en las artes visuales.

<sup>341</sup> "(...) tiempo liminal, a veces breve, a veces extenso, durante el cual los performers se preparan para hacer el salto del «estar listo» al «performance»". Traducción mía de Richard Schechner, *Íbid*, 240.

marca. Esta marca o lo que podríamos llamar los límites de un performance, están definidos justamente por la siguiente fase del proceso que son los eventos y el contexto, es decir, el evento en relación al contexto y la tensión que se crea, es lo que delimita el performance. La última fase de esta segunda etapa del proceso es el *cooldown* o enfriamiento que es la transición entre el performance y el fin del mismo – “*If warm-ups prepare people for the leap into performance, cooldown ushers them back to daily life.*”<sup>342</sup>

Finalmente, la última etapa que Schechner identifica es el ‘*Aftermath*’ o lo que podría llamarse las secuelas o repercusiones que deja el *Public performance*, y la duración de esta fase es indefinida, pudiendo extenderse desde horas hasta años. Esta fase abarca desde la documentación del performance, el impacto e influencia que tiene en otros artistas, los estudios que se hacen sobre él, su reconstrucción, las marcas que deja, etc. Es decir, justamente esta etapa del proceso responde directamente a la dimensión perlocucionaria de la acción o acontecimiento.

Por último, no quisiera pasar desapercibido el hecho de que Schechner considera que otra manera de estudiar el proceso del performance puede ser a través del análisis de la relación dinámica entre los cuatro tipos de jugadores que él identifica en éste - las fuentes, los productores, los performers y los participantes.<sup>343</sup>

---

<sup>342</sup> “Si los *warm-ups* preparan a la gente para el salto al performance, *cooldown* los lleva de vuelta a la vida diaria”. Traducción mía de Richard Schechner, *Íbid*, 245.

<sup>343</sup> Esta forma que habla tradicionalmente de los roles, no resulta una herramienta útil de análisis para el objeto de esta tesis, por lo que no la consideraré más adelante en los análisis del trabajo de Grotowski en México.

## ***b) Performances Interculturales***

Aunque existen diferentes tipos y maneras de clasificar los performances dependiendo de lo que se quiere estudiar de ellos,<sup>344</sup> para efectos del presente trabajo, sólo me interesa mencionar los llamados ‘Performances Interculturales’. La “interculturalidad” se puede entender como aquellas relaciones de intercambio y comunicación igualitarias entre distintos grupos culturales (no precisamente naciones). Así, los ‘Performances Interculturales’ son aquellos performances que suceden “entre culturas” y pueden ser integrativos o disruptivos, es decir, pueden: “(...) *emphasize what connects or is shared or what separates or is unique; an intercultural performance may be harmonic or dissonant; or both.*”<sup>345</sup>

Schechner divide los performances interculturales en cuatro tipos,<sup>346</sup> de los cuales quiero destacar los procesos artísticos verticales y horizontales, pues es donde me parece que puedo ubicar el trabajo de Grotowski. Los procesos artísticos ‘verticales’ buscan performances universales “originales” o “verdaderos” en la convergencia de prácticas culturales antiguas con profundas experiencias individuales. Por otro lado, los procesos ‘horizontales’ exploran “verdades” transculturales o universales a través de las similitudes entre culturas contemporáneas. A pesar de que más adelante profundizaré en cómo el trabajo de Grotowski trabajaba esa verticalidad, quisiera desde aquí mencionar que, aunque

---

<sup>344</sup> Por ejemplo, Schechner identifica cuatro esferas del performance: la del entretenimiento, la de la curación, la de la educación y la de la ritualización. Además, logra identificar siete funciones principales del performance – entretener, crear belleza, marcar o transformar identidades, hacer o fomentar comunidad, sanar, enseñar o persuadir, y finalmente lidiar con lo sagrado y lo demoníaco. También, propone una clasificación de los performances dependiendo de las situaciones en que se presentan, aunque a veces estas situaciones se presentan superpuestas. Estas serían: los performances en la vida diaria, los performances en las artes, los performances en los deportes u otras actividades de entretenimiento, los performances en la tecnología, los performances en los rituales sagrados y/o seculares, los performances en el juego, etc.

<sup>345</sup> “(...) enfatizar lo que conecta o es compartido o lo que separa o es único; un performance intercultural puede ser armónico o disonante; o ambos”. Traducción mía de Richard Schechner, *Íbid.*, 89.

<sup>346</sup> 1) Procesos artísticos ‘verticales’ y ‘horizontales’, 2) Híbridos o fusiones, 3) Shows para turistas y 4) Performances aplicados.

Schechner afirma que Grotowski “*synthesized rituals from several cultures to make his final performance Action*”,<sup>347</sup> Osiński asevera que el propio Grot consideraba dicha síntesis como algo imposible de hacer.

### 3.1.3 El Juego y el *Performing*

Algo que es parte intrínseca del performar, es el ‘juego’, ya que es lo encarna y hace posible el ‘*make-believe*’.<sup>348</sup> El juego implica explorar, aprender y arriesgarse. Schechner identifica que el juego es performativo cuando se realiza en privado, y se vuelve un performance cuando es realizado en público. Sin embargo, el juego puede ser engañoso ya que habrá veces en que para la perspectiva del observador se está jugando, aunque el jugador como tal no lo esté haciendo.<sup>349</sup> Superficialmente, es posible detectar el juego en las caras o los estados anímicos de los participantes, sin embargo, la experiencia del juego es algo tan personal que difícilmente se puede leer por alguien externo. Cuando uno experimenta de esa manera extraordinaria el ‘juego’, sintiendo que la consciencia del mundo exterior desaparece al sumergirse en lo que se está haciendo, se llega a lo que el psicólogo americano Mihály Csíkszentmihályi define como el ‘*flow*’, que es un estado en el que la persona está tan involucrada en una actividad que nada más parece importar. Justo ahí es cuando entra en juego el *performing*, que está estrictamente relacionado con los comportamientos restaurados, los cuales son simbólicos y reflexivos.

*Restored behavior is “out there”, separate from “me”. [...] is “me behaving as if I were someone else”, or “as I am told to do”, or “as I have learned”. Even if I feel myself wholly to be myself, acting independently, only a little*

---

<sup>347</sup> “sintetizó rituales de varias culturas para hacer su performance final *Action*”. Traducción mía de Richard Schechner, *Performance Studies... Op.Cit.*, 84.

<sup>348</sup> “(...) *is intrinsically part of performing because it embodies the «as if», the make-believe.*”. Richard Schechner, *Íbid*, 89.

<sup>349</sup> Ejemplos claros de esto son las corridas de toros o las peleas de gladiadores en la antigua Roma.



*investigating reveals that the units of behavior that comprise “me” were not invented by “me”.*<sup>350</sup>

Es importante, sin embargo, no confundir el *performar* (*performing*) con el verbo actuar (*play*, jugar), ya que la actuación consiste en acciones claramente diseñadas para su demostración al otro.<sup>351</sup> Entendiéndolo así, toda actuación es un *performance*, pero no todo *performance* es una actuación, es decir, podríamos considerar a la actuación como una subcategoría del *performing*. Aquí vale la pena mencionar que de acuerdo con Schechner, se puede entender la actuación desde cinco vertientes – realista, brechtiana, codificada, el trance y con objetos. Básicamente, la actuación realista responde a una forma de actuación basada en personificar un rol a través conductas modeladas con base en la vida real. Esta se puede aplicar con facilidad a obras realistas o naturalistas, tales como las de Henrik Ibsen, Arthur Miller, August Strindberg, Tennessee Williams o David Mamet. Claramente, este tipo de actuación cambia a la par de que la sociedad va cambiando, ya que lo que hoy es “natural”, no era visto de la misma manera hace dos siglos. Por otro lado, la actuación brechtiana se refiere a una actuación en la que el actor no desaparece completamente en el personaje, sino que tiene rompimientos que buscan propiciar una consciencia social y política. La actuación codificada es un actuar de acuerdo a movimientos, gestos, canciones, trajes o maquillajes contruidos semióticamente y que tienen sus raíces en la tradición, por lo que se necesita conocer previamente el código. El trance es cuando el performer es “poseído” por un ente no humano, convirtiendo su actuar en algo así como una marioneta que no controla sus propias

---

<sup>350</sup> El comportamiento restaurado está “allá afuera”, separado del “yo”. [...] soy “yo comportándome como si fuera alguien más”, o “como se me ha dicho”, o “como he aprendido”. Incluso si yo siento que estoy siendo completamente yo mismo, actuando independientemente, un poco de investigación revelaría que las unidades de comportamiento que comprenden mi “yo” no fueron inventadas por “mí”. Traducción mía de Richard Schechner, *Performance Studies... Op.Cit.*, 34.

<sup>351</sup> “*acting consist of focused, clearly marked and framed behaviors specifically designed for showing.*” Richard Schechner, *Íbid*, 174.

acciones y que al terminar el trance puede no recordar lo sucedido. Dentro de la categoría del trance, Schechner menciona el chamanismo, sin embargo, sobre esta forma ahondaré más adelante. Por último, la actuación con objetos, o más bien objetos que performan (*performing objects*), puede ser entendido como cuando el performer manipula un objeto (máscara, marioneta, títere, etc.) que se vuelve entonces el conductor de las acciones performativas, el objeto “es el que actúa”.

### **3.2 Ritual**

Atendamos ahora un comportamiento totalmente performativo y estrechamente relacionado con el performance. Etológicamente,<sup>352</sup> el ritual es una conducta ordinaria que, a través de una condensación y repetición de las acciones, se transforma para servir a funciones específicas.<sup>353</sup> Entonces, en la mayoría de los rituales, al no estar personificando a otro, sino poniendo en juego al propio yo, no se puede hablar de una actuación en el sentido teatral, sino que se está justamente performando. Por lo general, los performers llevan a cabo el ritual que tiene acciones previamente codificadas y marcadas, a menos que se esté creando un nuevo ritual, lo cual aterriza Roy A. Rappaport con bastante claridad:

*I take ritual to be a form or structure, defining it as the performance of more or less invariant sequences of formal acts and utterances not encoded by the performers. [...] Rituals tend to be stylized, repetitive, stereotyped, often but not always decorous, and they also tend to occur at special places and at times fixed by the clock, calendar, or specified circumstances.*<sup>354</sup>

---

<sup>352</sup> La etología es aquella ciencia que se ocupa de estudiar el comportamiento de los animales.

<sup>353</sup> “(...) *ritual is ordinary behavior transformed by means of condensation, exaggeration, repetition, and rhythm into specialized sequences of behavior serving specific functions.*” Richard Schechner, *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance* (New York: Routledge, 2004), 228.

<sup>354</sup> “Tomo el ritual como una forma o estructura, definiéndolo como el performance de secuencias más o menos invariantes de actos formales y enunciados no codificados por los performers. [...] Los rituales tienden a ser estilizados, repetitivos, estereotipados, a menudo, aunque no siempre decorosos, y también suelen ocurrir en

En la introducción al libro *The Anthropology of Performance*, Richard Schechner nos sugiere que el ritual puede ser visto desde cinco maneras distintas,<sup>355</sup> de las cuales para el propósito de este trabajo específicamente, solo resulta pertinente explorar el ritual como proceso de performance y el ritual como experiencia. Tratando de ser un poco más puntual y conciso, Schechner define los rituales como memorias colectivas codificadas en acciones,<sup>356</sup> y los clasifica en sagrados y seculares. Los sagrados son aquellos relacionados con creencias religiosas, mientras que los seculares son todos aquellos que no son específicamente religiosos, como la vida diaria, los deportes o las ceremonias de estado. Existen varios que pueden ser ambos, tanto sagrados como seculares (las bodas, por ejemplo, en los que primero hay un ritual sagrado en un templo y posteriormente un ritual secular como la fiesta).

El estudioso Victor Turner,<sup>357</sup> opina que el ritual es un “(...) *transformative performance revealing major classifications, categories and contradictions of cultural processes*.”<sup>358</sup> Plantea que uno de los principios del ritual es el revelar o hacer aparecer en forma de un símbolo sensorialmente perceptible lo que está escondido y que por tanto es peligroso, ya que, de acuerdo a su percepción, cuando algo es comprendido por la mente, se puede manejar. Estas simbologías se logran a través de la representación, del ritual, que entonces se podría entender como la materialización de una idea gracias a la unión de

---

lugares especiales y a horas fijadas por el reloj, el calendario, o circunstancias específicas.” Traducción mía de Roy A. Rappaport, *Ecology, Meaning, and Religion* (Richmond, CA: North Atlantic Books, 1979), 175-178.

<sup>355</sup> 1) Como parte del desarrollo evolucionario de los organismos, 2) como estructura, 3) como un proceso de performance, 4) como experiencia y 5) como una serie de operaciones en la vida social y religiosa del humano. <sup>356</sup> “*Collective memories encoded into actions*.” Richard Schechner, *Performance Studies... Op.Cit.*, 52.

<sup>357</sup> Antropólogo escocés (1920-1983) que teorizó sobre lo ritual, con las nociones de liminalidad y drama social. Su trabajo es uno de los referentes significativos en los estudios de la antropología simbólica. Entre sus obras destacan *Between and Between: The Liminal period in Rites de Passage*, *The Forest of Symbols*, *The Ritual Process*, *From Ritual to Theater*, *The Anthropology of Performance*, *The Anthropology of Experience*, entre otros.

<sup>358</sup> “(...) performance transformativo que revela clasificaciones, categorías y contradicciones importantes de procesos culturales”. Traducción mía de Victor Turner, *The Anthropology... Op.Cit.*,75.

ecología e intelecto.<sup>359</sup> Por ello, considera que el estudio de los rituales son clave para entender la constitución de las sociedades humanas.

Tomando en cuenta las definiciones anteriores, podemos asegurar que todo ritual es un performance, pero, no todo performance es un ritual, y para saber si un performance es ritual o no, lo importante es el propósito del mismo en su mayoría - eficacia o entretenimiento. Digo en su mayoría, ya que, atendiendo a Schechner, ningún performance es totalmente eficacia o entretenimiento, de hecho, el performance se origina justamente en la tensión creativa que surge entre estos elementos bivalentes. Añadido a esto, los rituales se pueden entender desde por lo menos cuatro perspectivas – estructura, función, proceso y experiencia. Desde la ‘estructura’, se analizará cómo se ve y suena, cómo se lleva a cabo, cómo se usa el espacio, quién lo hace, etc. La ‘función’ es entender qué logra el ritual para los individuos, grupos y culturas. El ‘proceso’ abarca la dinámica que sigue el ritual y cómo se provoca el cambio. Finalmente, la ‘experiencia’ se enfoca en ver cómo es estar “en” un ritual.

### **3.2.1 Liminalidad en el Ritual**

A principios del siglo XX, el etnógrafo Arnold van Gennep encontró que todos los ‘ritos de paso’ (definidos por él mismo como “*rites which accompany every change of place, state, social position and age*”<sup>360</sup>) o ‘ritos de transición’, están marcados por tres fases. La primera es una ‘fase de separación’ en la que existe una conducta simbólica de desapego del individuo o comunidad de un punto de la estructura social de condiciones culturales. Posteriormente,

---

<sup>359</sup> “(...) a union of ecology and intellect that results in the materialization of an idea”. Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (USA: Cornell Paperbacks Cornell University Press, 1991), 26.

<sup>360</sup> “ritos que acompañan cada cambio de lugar, estado, posición social y edad”. Traducción mía de Arnold van Gennep citado por Victor Turner, *The Ritual Process...Op. Cit.*, 94.

se pasa a la ‘fase de margen’ (o *limen*, que significa umbral) que es lo que él propone como un periodo liminal en el que las características del sujeto ritual se vuelven ambiguas. Finalmente, el rito culmina con una tercera fase, la ‘fase de agregación’, que implica la reincorporación de un sujeto transformado y en un estado estable nuevamente.

Victor Turner retoma entonces la propuesta de Van Gennep para plantear una estructura de la acción ritual que consiste de tres fases prácticamente iguales, aunque un poco más desglosadas – la preliminar, la liminal, y la postliminal. En la fase preliminar se da lo que Turner llama ‘*Breach*’, un rompimiento o separación de la vida cotidiana que permite entonces el paso a la fase liminal en la que se da una ‘*Crisis*’<sup>361</sup> que se resuelve con una ‘*Redressive Action*’ (‘acción reparadora’) para finalmente cruzar a la fase postliminal que es lo que Turner llama ‘*Reintegration*’ (“reintegración”) a la vida cotidiana pero ya como alguien transformado de cierta manera. Para Turner, la fase más importante es la liminal ya que justamente ese ‘*limen*’ se vuelve el lugar de la acción. Es un “lugar” que “*is enlarged in time and space yet retains its peculiar quality of passageway or temporariness*”,<sup>362</sup> lo cual lo hace ideal para todo tipo de posibilidades.

A esto, Turner añade un concepto valioso que es el de ‘*communitas*’, un término latín que comúnmente se refiere a una comunidad desestructurada en la que las personas son iguales, o al verdadero espíritu de “comunidad”, el cual el filósofo Martin Buber definía como “(...) *being no longer side by side but «with» one another (...)*”.<sup>363</sup> Para Turner se vuelve importante no igualarlo al término *community* (literalmente comunidad), el cual

---

<sup>361</sup> *Cruix*, Cruz, Cruzar, lugar de reunión decisivo.

<sup>362</sup> “es engrandecido en tiempo y espacio, pero retiene su cualidad peculiar de pasaje y temporalidad”. Traducción mía de Richard Schechner, *Performance Studies... Op.Cit.*, 67.

<sup>363</sup> “no estar más uno al lado del otro, sino uno «con» el otro”. Traducción mía de Martin Buber citado por Victor Turner, *The Ritual Process...Op.Cit.*, 127.

implica hasta cierto punto una modalidad de relación social estructurada. *Communitas* es algo parecido a la abolición de los estatus de los participantes, creando una experiencia de camaradería ritual. En la liminalidad debe haber una pérdida de estatus para poder transformarlo, implica la idea de que no hay un alto sin un bajo, por lo que el subordinado importa más que la figura de “autoridad”. Para poder llegar a la *communitas*, es necesario liberarse de las restricciones de la vida ordinaria, de la “estructura” en la que vivimos, lo que Turner reconoce como una ‘anti-estructura’ y que se vuelve posible alcanzarla dentro del espacio/tiempo sagrado que se atraviesa en la liminalidad ritual.

### **3.3 Grotowski en México a la luz de los estudios performativos**

Ahora bien, la cantidad de categorías que habría para poder pensar los términos de performance, de lo performativo y de lo ritual son variadas. Hemos hecho ya un recorrido por algunas de ellas de manera bastante somera, explorando estas nociones principalmente desde Schechner y Turner. Con ello, poseemos ya algunos elementos que nos permitirán tener una perspectiva más amplia para pensar y aproximarnos al trabajo de Jerzy en México a partir de las mismas.

#### **3.3.1 ‘El Actor Santo’ (1968)**

Ya sabemos que, en esta visita, Grotowski no vino específicamente a desarrollar un proyecto en México, sino más bien a mostrarle a México lo que estaba trabajando con su Teatro Laboratorio. Hablamos de la época de auge de dos conceptos que manejaba en ese momento – ‘Teatro pobre’<sup>364</sup> y ‘actor santo’.<sup>365</sup> Aquí me parece que podemos identificar un signo de la rebelación del polaco ante las estructuras sociales, algo que ya venía mostrando desde que

---

<sup>364</sup> *Vid.Supra.*, 35.

<sup>365</sup> *Vid.Supra.*, 39-40.

estudiaba la carrera, y proponiendo en escena lo que Turner empezaba a visualizar como la anti-estructura que es tan importante en el ritual.

El ‘actor santo’ que en ese momento era una idea encarnada por el actor Ryszard Cieślak, era también el reflejo de los intereses rituales ya latentes en el joven director. Creo que es posible abordar esta propuesta retomando el anteriormente mencionado concepto de *flow*, ya que durante este estado:

*[...] action follows upon action according to an internal logic that seems to need no conscious intervention by the actor. He experiences it as a unified flowing from one moment to the next, in which he is in control of his actions, and in which there is little distinction between self and environment, between stimulus and response, or between past, present, and future. Flow is what we have been calling “the autotelic experience”.* <sup>366y367</sup>

El *flow* puede ser pensado entonces como estado que produce un trance ligero. De esta forma sí se es “poseído”, o más bien controlado, pero por el propio yo. Esto explicaría que Grot considerara ese estado como el punto en el que más control se tenía sobre uno mismo, en el que se lograba un cuerpo intuitivo que no pasaba por la razón. Para llegar a este trance, Grotowski trabajó con Cieślak por casi un año antes de anexarlo al montaje. Digamos que fue el conejillo de indias de sus primeras investigaciones sobre el humano y la memoria, ya que lo que hicieron fue trabajar específicamente con el recuerdo de una de las vivencias del actor y desarrollar sobre eso la acción. Probablemente es ahí donde empezó a percibir los

---

<sup>366</sup> Lo autotélico, de las raíces griegas *auto* (en sí mismo) y *telos* (finalidad), implica que la recompensa obtenida de la experiencia se encuentra en el propio realizar del acto. Por ello, significa que la atención del ejecutante se centra en la acción en sí misma y no en sus posibles consecuencias.

<sup>367</sup> “[...La] acción sigue a [la] acción de acuerdo a una lógica interna que parece no necesitar la intervención del consciente del actor. Este lo experimenta como un fluir unificado de un momento al siguiente, en el cuál él tiene el control de sus acciones, y en el cual hay poca distinción entre el yo y el entorno, entre estímulos y respuestas, o entre pasado, presente y futuro. *Flow* es lo que hemos estado llamando «la experiencia autotélica»”. Traducción mía de Mihály Csikszentmihályi, *Beyond... Op.Cit.*, 36.

primeros destellos de un “algo” reprimido que se puede liberar, algo más puro y original, una esencia. Con el trabajo, Cieślak mostró un comportamiento semejante al de un “humano primitivo, [al que] la imagen del recuerdo [le] conduce a un comportamiento religioso («corporeización que conecta» [con él mismo])”.<sup>368 y 369</sup> Entonces, en ese momento, el recuerdo de una vivencia, o más bien la imagen de ese recuerdo, se traía al cuerpo, articulándolo en acciones y volviéndolo así, un acto ritual. Es así que lograron articular lo que Grotowski llamaba el ‘acto total’<sup>370</sup> y que hizo al montaje acreedor de una gran atención entre la comunidad teatral, pues reflejaba una veracidad en escena que era bastante novedosa y bien aclamada. Esto justamente es lo que Schechner llamaría un performance que *make-belief* (hace creencia), pues no existía un límite claro entre lo “real” y lo “fingido”, haciendo que su impacto fuera mayor. Justo así, durante su etapa de hacer “teatro” desde la perspectiva ortodoxa, explora un poco lo que puede hacer con lo humano en la representación. Es decir, me parece que más que plasmar su ideología en escena, a Grot le interesaba ver cómo los

---

<sup>368</sup> Aby Warburg, *Recuerdos del viaje al territorio de los indios pueblo en Norteamérica* (España: Ed. Siruela, 2018), 70.

<sup>369</sup> Aby Warburg (1866-1929) fue un psico-historiador del arte y teórico alemán que trabajó principalmente con el legado del mundo clásico y la transmisión de su representación en las más variadas áreas de la cultura occidental hasta el Renacimiento. Su atención a la transmisión de la iconografía antigua hacia la cultura europea se ve reflejada en múltiples de sus escritos, especialmente en su libro *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Trabajó con la imagen como forma viviente de lo sensible, además de en su sentido antropológico, interesándose por las huellas que dejan en los diferentes niveles del proceso de su recepción, creación, producción y repetición. La mayor parte de sus escritos se conservaron solo como borradores, notas o fragmentos. Otro de sus grandes proyectos es el *Atlas de las imágenes Mnemosyne*, de cuya realización se puede averiguar más a través del libro bajo el mismo nombre. Además, según Warburg, el estudio de la fuerza dinámica inherente a las imágenes y del comportamiento humano ante ellas revela la actitud psicológica-mental de una cultura determinada. Es por ello que sus elaboraciones sobre el ritual de la serpiente de los indios hopis fueron muy importantes, igualmente publicados en su libro *El Ritual de la Serpiente*. Warburg no tiene estrictamente nada que ver con Grotowski, sin embargo, me parece que es importante mencionarlo ya que fue otro de esos europeos que en aquellos años estuvo en tierras americanas, y los resultados que arrojan sus estudios tienen cierta similitud a los de Artaud y Grotowski. Uno de los ejemplos más claros justamente es la información contenida en el libro que estoy citando, *Recuerdos del viaje al territorio de los indios pueblo en Norteamérica*, ya que algunas de las observaciones que hace Warburg sobre los rituales de los indios pueblo hacen resonancia con lo que encuentran Grotowski y Artaud en otras culturas. En fin, hablar de estos paralelismos o similitudes abre la puerta a un tema de investigación que queda por escribir.

<sup>370</sup> *Vid. Supra.*, 42-43.



actores que interpretaban sus ideas para escenificarlas, producían ciertos símbolos. Por un lado, considero entonces que Grotowski, al igual que Warburg o Walter Benjamin,<sup>371</sup> se interesaba por la transmedialidad<sup>372</sup> de la imagen simbólica, tomando en cuenta el amplio espectro que abarca la imagen, es decir, no sólo visual sino también sonora, olfativa, táctil y gustativa. El punto justo que les interesa es esa transición, y aunque Benjamin pone atención a la transición entre medios, y lo que se pierde o gana en ella, a Grotowski y Warburg me parece que les llama la atención lo que esa transición devela de algo que existía como potencia. Retomando la perspectiva de Warburg, quien en sus términos considera que “entre el recolector primitivo y el ser humano que piensa está el ser humano que establece conexiones simbólicas”,<sup>373</sup> podría aventurarme a suponer que Grot tuvo un primer vistazo a ese “hombre primitivo”<sup>374</sup> en el trabajo de Cieślak y que se distanciaba de la racionalización de los otros actores, que podían llegar a carecer de cierta “organicidad”. Identifica entonces que faltaba ese eslabón que conectara estos dos trabajos, es decir, el ente que concientizara sobre lo que el impulso primitivo implica para así racionalizarlo sin perder su esencia. Digo ente, porque no necesariamente tendría que ser un ser un objeto tangible, sino una acción, técnica o puente para acceder a eso de manera consciente. Habiendo ubicado este punto clave

---

<sup>371</sup> Filósofo, crítico literario, traductor y ensayista alemán (1892-1940) que aportó contribuciones influyentes y perdurables en la teoría estética y el Marxismo occidental, recogiendo elementos del Romanticismo, del materialismo histórico y del misticismo judío. Fue además un estrecho colaborador de la Escuela de Frankfurt. Entre sus múltiples escritos se encuentran *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, *Capitalismo como religión*, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, *La tarea del traductor*, entre otros.

<sup>372</sup> Entendiendo transmedialidad como el tránsito de un medio a otro.

<sup>373</sup> Maurizio Ghelardi, “Warburg inacabado: Cómo librarse de la propia sombra” en Aby Warburg, *Recuerdos... Op. Cit.*, 27.

<sup>374</sup> Es decir, aquel hombre que actúa con base a reflejos inmediatos más que con respuestas racionales. Warburg y Grot relacionaban al hombre primitivo con las culturas ancestrales, a cuyos ritos y mitos se acercan hombres y mujeres como formas de conocimiento. Esto ya que creían que, en acuerdo con la teoría, la expresión humana era parte del residuo de ciertas reacciones animales que anteriormente funcionaba como movimientos útiles de supervivencia. De estos movimientos corpóreos que tenían cierta intensidad, con el tiempo derivaron las acciones simbólicas que ya no eran parte del hombre primitivo.

para su interés en lo humano, Grot cambia su manera de trabajar e investigar y es así como abandona su etapa de espectáculos. Probablemente era necesario que viviera esta etapa para llegar a ese punto, puesto que en realidad: “El teatro es un ancestral y básico instrumento que nos ayuda con un solo drama, el de nuestra propia existencia, ayudándonos a encontrar nuestro camino hacia la fuente de lo que realmente somos.”<sup>375</sup>

### 3.3.2 Teatro de las Fuentes (1980)

Como ya había mencionado anteriormente, esta visita de Grotowski a México es la que más me interesa atender, debido a que es la que corresponde a la etapa de su Teatro de las Fuentes.

Con el “Teatro de las Fuentes” Grotowski se fue y no se fue del teatro. Ya no hacía “obras de teatro”, pero había un sustento dramático en el aislamiento al que sometía a sus devotos, en la confrontación que se daba entre ellos para cumplir con las reglas monásticas disfrazadas de ejercicios teatrales; en la irrupción del tiempo lineal que ocurría en las concentraciones, cuando los “aprendices” eran despertados a las 3 de la madrugada para correr como manda de ovejas en los helados bosques de Polonia, esa tierra de nadie en donde tanto aman la imagen del crucificado.<sup>376</sup>

El Teatro de las Fuentes fue una etapa del trabajo del polaco poco divulgada principalmente por la escasa información acerca de ella, ya que no había documentos y el director no solía compartir mucho de lo que estaba trabajando. Es por ello que, de manera común, se menciona transitoriamente y se pone más énfasis en su trabajo posterior que es el Drama Objetivo, del cual se sabe mucho más. Justamente al ser una etapa transitoria, comulga con lo que desde la perspectiva de los estudios del Performance más nos interesa, el ‘*limen*’ (ese umbral que

---

<sup>375</sup> Nicolás Núñez, “Con Jerzy Grotowski en el Seminario de Técnicas de la Improvisación” en *PROCESO*, lunes 8 de abril de 1985, p. 55.

<sup>376</sup> Fernando de Ita; *El Arte en Persona... Op.Cit.*, s.pag.

plantea Turner<sup>377</sup>) en el cual se produce la acción y transformación, el ‘proceso’. Por ello, me parece que es indispensable hablar de ella, además de ser la etapa en la que realmente podríamos detectar un intercambio cultural mutuo entre algunas enunciaciones de la cultura mexicana y el trabajo del polaco.

Para este momento, el polaco ya trabaja en ciertas liminalidades, asumiendo que sus intereses se encuentran en la marginalidad del teatro. Detecta que lo que le llama la atención tiene que ver directamente con el proceso que vive la persona que va a performar, no tanto con el resultado, y por ello, decide voltear su mirada y enfocarla en la exploración de lo que identificó como parte importante del proceso del actor – la memoria corporal. Se aleja entonces del teatro entendido de manera ortodoxa, ya que “(...) *in the production, the spectators’ minds are the place of montage. In the ritual, the montage takes place in the mind of executants.*”<sup>378</sup>

A Grotowski le llama la atención aquel punto que precede al movimiento, ese punto que precede incluso al impulso, y como para él los actos realizables del cuerpo son universales, es algo que precede a la cultura, a la religión, a cualquier constructo social impuesto. Para ello, decide empezar a trabajar con lo que podría ser el objeto de estudio más adecuado para acercarse al origen de los movimientos que surgen de las necesidades más humanas – los rituales tradicionales. Después de todo son fuentes invaluable de conocimiento, puesto que: “*Rituals reveal values at their deepest level... men express in ritual what moves the most, and since the form of expression is conventionalized and*

---

<sup>377</sup> Vid. *Supra.*, 163-165.

<sup>378</sup> “(...) en una producción [teatral], las mentes de los espectadores son el lugar de montaje. En el ritual, el montaje se lleva a cabo en la mente de los ejecutantes”. Traducción mía de Zbigniew Osiński, “Grotowski blazes the trails: from objective drama to ritual arts” en *TDR* (The Drama Review 35, 1991), 101-102.

*obligatory, it is the values of the group that are revealed.*”<sup>379</sup> Es así como las investigaciones de Grotowski a partir de esta etapa de su trabajo y en adelante giraron en torno a rituales de diversas culturas, especialmente asiáticas, africanas y caribeñas, buscando aquella autenticidad que, según también creía Turner, se puede encontrar en ellos.

De hecho, revisando y planteando la propuesta del antropólogo como una especie de fórmula (Ecología + Intelecto = Materialización de una idea), surge en mí la pregunta de ¿Qué pasa entonces cuando Grotowski lo que hace es tomar los rituales tradicionales, sacarlos de su contexto y drenarlos intencionalmente de sus significados culturales específicos para así explorar la potencia de la memoria corporal como acceso a un “origen de la acción”<sup>380</sup>? Me parece entonces que lo que Grotowski hace es una deconstrucción del ritual como acto, retomando la fórmula de Turner, pero invirtiendo la adición con una sustracción, es decir, la fórmula quedaría como: Materialización de una idea – Intelecto = Ecología. Eso supongo que es lo que Grotowski buscaba poner en práctica: el tomar aquellos movimientos establecidos y definidos de rituales tradicionales (materialización de ideas), hacer que gente de diferentes culturas aprendiera dichos movimientos sólo con el cuerpo, sin racionalizar o comprender su procedencia o significado (- intelecto) para estudiar lo que esto provoca dentro del ejecutante y si esto logra suceder en todos los participantes sin importar fenotipo, cultura u otras diferencias marcadas por la estructura social (ecología).

---

<sup>379</sup> “Los rituales revelan valores en su nivel más profundo... los hombres expresan en el ritual lo que más los mueve, y dado que la forma de expresión es convencionalizada y obligatoria, son los valores del grupo los que se revelan”. Traducción mía de Victor Turner, *The Ritual Process...Op.Cit.*, 6.

<sup>380</sup> En palabras de Julio Gómez Hernández durante una entrevista: “el Teatro de las Fuentes es un poco como [la exploración de] la arqueología o la memoria ancestral del cuerpo del actor”. Julio Gómez Hernández (comunicación personal en el Bosque de Chapultepec frente a la Casa del Lago, entrevista 04 diciembre 2018) 01:58:22.

Resulta entonces muy importante el papel de imitar al instructor sin hacer preguntas que implicaran el racionalizar ese aprendizaje y pasarlo por la mente antes del cuerpo. Importaba la observación del cuerpo del otro para entonces absorber el conocimiento de manera que el cuerpo fuese el que lo aprehendiera y no la consciencia.

*The proper use of imitation and repetition in training is in directly transmitting performance knowledge without the need for a verbal explanation or theorizing. [...] It is better usually to get the performance knowledge into the body on its own terms, as movement, gesture, tone of voice, facial expressions – whatever the techniques of a particular genre are. [...] Performers trained this way embody their training so thoroughly that they no more think of it [...] During performances these artists are not in trance, but they may as well be in terms of total conformity to the rules of their genre.*<sup>381</sup>

Es así como me parece que el director trataba de encontrar o comprobar que existe aquel punto universal compartido por todo ser humano y que existen técnicas de las fuentes, o sea, técnicas que permiten acceder a las fuentes del propio ser.

Durante la conferencia que dio en su visita en ese año, mencionó que lo que él trabajaba no se podía denominar “ritual”, ya que consideraba que el ritual como tal está vivo únicamente en la comunidad de base, en su contexto.<sup>382</sup> Sin embargo, pensándolo desde la perspectiva del performance, me gustaría analizarlo desde el punto en el que para definir si un performance es ritual o no, hay que distinguir su propósito principal. Para ello entonces,

---

<sup>381</sup> “El uso apropiado de la imitación y la repetición en el *training* es el de transmitir directamente el conocimiento del performance sin la necesidad de una explicación verbal o teorización. [...] Por lo general, es mejor obtener el conocimiento del performance a través del cuerpo en sus propios términos, como movimiento, gesto, tono de voz, expresiones faciales - sean cuales sean las técnicas de un género en particular. [...] Los performers entrenados de esta manera encarnan su entrenamiento tan exhaustivamente que ya no lo piensan más [...] Durante las presentaciones, estos artistas no están en trance, pero bien podrían estar en términos de total conformidad con las reglas de su género”. Traducción mía de Richard Schechner, *Performance Studies... Op.Cit.*, 233.

<sup>382</sup> Turner era de la misma opinión.

traigo a colación una tabla propuesta por Richard Schechner de la dualidad que representan las ya mencionadas ‘eficacia’ y ‘entretenimiento’, para así hacer un primer intento de acercamiento al análisis del tipo de performance que sería el trabajo de Grotowski.

<b>Eficacia (Ritual)</b>	↔	<b>Entretenimiento (Artes Performativas)</b>
<b>Resultados</b>		Por diversión
Enlace con un Otro(s) trascendente		<b>Atención en el aquí y ahora</b>
<b>Tiempo sin tiempo – el eterno presente</b>		Tiempo histórico y/o ahora
<b>El Performer poseído, en trance</b>		<b>El Performer consciente de sí mismo, bajo control</b>
<b>Virtuosismo minimizado</b>		Virtuosismo altamente valorado
<b>Comportamientos tradicionales</b>		Comportamientos nuevos y tradicionales
<b>Posible transformación del yo</b>		Improbable transformación del yo
<b>Audiencia participa</b>		Audiencia observa
<b>Audiencia cree</b>		Audiencia aprecia y evalúa
<b>Se desalienta la crítica</b>		Se alienta el proceso crítico
<b>Creación colectiva</b>		<b>Creación individual</b>

383

En la tabla, he resaltado con color amarillo las características que a mi parecer son los objetivos más marcados en el trabajo o el performance que llevaba a cabo el grupo internacional de Grot. Al ser un trabajo de investigación a través del arte, es claro que se buscaba la obtención de ciertos resultados. A pesar de atender el aquí y el ahora, se refería no a un tiempo histórico, sino a la presencia real, a habitar un espacio y tiempo en el presente. En cuanto al trance, me vi en la necesidad de marcar ambas casillas debido a que justamente el performer que plantea Grotowski es aquel que entra en ‘*flow*’, lo cual sí se puede considerar un estado de trance ligero, pero sin perder el control, más bien, se trata de hacer consciente lo que se es capaz de hacer durante el trance. Sobre el virtuosismo, en realidad no importaba que fueras el mejor en el trabajo, sino que lo hicieras bien, que realmente te funcionara. Es

<sup>383</sup> Traducción mía de tabla de Richard Schechner, *Íbid.*, 80.

totalmente posible la transformación del ‘yo’ y con respecto a la audiencia, sabemos ya que más bien se les denominaba testigos y se buscaba que formaran parte del performance. Por eso mismo, era necesario que creyeran realmente en lo que hacían, es decir que crearan creencia, no que hicieran creer.<sup>384</sup> Acerca de la crítica,<sup>385</sup> me parece que lo más importante para que el trabajo funcionara, era el ejercer la capacidad de desvincular el pensamiento racional del “pensamiento corporal”, es decir, que fuera realizado sin la idea de racionalizarlo, sin buscar explicarlo, simplemente hacerlo a través de la imitación. Es por ello que considero que, en este aspecto, su quehacer era totalmente ritual. Finalmente, sabemos que la creación en todas las etapas de trabajo constaba tanto de lo individual como de lo colectivo en sus distintas dimensiones. Que además ese colectivo se veía alimentado constantemente con una abolición de los estados jerárquicos, creando así la *communitas* que caracteriza y aporta a la cuestión ritual. Tomando en cuenta todas estas anotaciones, podemos ver que su trabajo puede ser considerado mayoritariamente como un performance ritual que busca la eficacia, aunque no descarta el entretenimiento. El juego se vuelve de esta manera parte importante del performance ya que le aporta permisividad al ser más libre que el ritual: “*In terms of the relationship between ritual and play, ritual contributes the set patterns and repetitions, the systems, to performance; play contributes exploratory behavior, creativity, and world-making.*”<sup>386</sup>

---

<sup>384</sup> *Make-belief vs Make-believe. Vid.Supra, 155.*

<sup>385</sup> Schechner habla del *Criticism*, que literalmente traducido es la “crítica”. Sin embargo, no se refiere al significado de la palabra que se asocia normalmente con el ejercicio de legitimación o deslegitimación de algo, sino más bien con el dudar de las afirmaciones que suelen aceptarse como verdaderas y usar la inteligencia para acercarse de forma efectiva y objetiva a la postura más razonable sobre un tema.

<sup>386</sup> “En términos de la relación entre ritual y juego, el ritual contribuye con los patrones y repeticiones establecidas, los sistemas, al performance; el juego contribuye con comportamientos exploratorios, creatividad, y creación de mundos.” Traducción mía de Richard Schechner, *Íbid.*, 101.

Creo que Grotowski no trataba de regresar a una tradición, sino de actualizar la tradición para poderla usar como medio para reconectar con la vida, para dejar de lado el “tener que ser” y simplemente “ser”. Finalmente, aunque los rituales se remiten a la tradición, también cambian y se tienen que ajustar a nuevas circunstancias, ya que en el momento en que un ritual deja de adaptarse y ajustarse, se vuelve estático, y con ello, obsoleto, vacío y se pierde su esencia.<sup>387</sup> Por otro lado, es evidente la liminalidad presente en todo momento. Incluso, se distinguen varias de las propiedades de la liminalidad que Turner detectó en su estudio de los rituales tribales, tales como la homogeneidad, la equidad, el anonimato, la ausencia de propiedad, la reducción a un mismo status, la humildad, la total obediencia al profeta o líder, y la simplicidad de discurso y modales. Un ejemplo de estos últimos es el no hablar más de lo necesario (como diría Grotowski), lo que además me hace pensar en el hacerse responsable de la iterabilidad de la marca (repetición en diálogo con la alteridad) en el lenguaje, que propone Butler a partir de Derrida.

Lo que Grotowski seguía buscando eran técnicas derivadas del movimiento que nos permiten acceder a aquellas cosas de la esencia humana que todos tenemos y que, según el director polaco, la consciencia de alguna forma ha suprimido debido a los constructos sociales que nos fuerzan a dejar de entendernos y mirarnos como seres humanos, para darle peso a los títulos, marcas y etiquetas de estatus, fenotipos, etc. Podríamos comparar entonces esta búsqueda con algo así como un intento de regresar o más bien, traer al presente el “proceso primario” al que se refiere el teórico Anton Ehrenzweig cuando habla de la cualidad con la que cuentan los niños, quienes al no saber aún cómo reprimir la información que llega

---

<sup>387</sup> “(...) when ritual becomes static, when it ceases to adjust and adapt, it becomes obsolete, empty of meaning and eventually dies out”. Margaret Drewal, *Yoruba Ritual* (Bloomington: Indiana University Press, 1992), 8.



a sus consciencias, su inconsciente es mucho más accesible ya que sus egos apenas están en formación.<sup>388</sup>

### 3.3.3 Drama Objetivo (1985)

Respecto a la cuarta y última visita del polaco a México, también podemos identificar cuestiones rituales y de performance, como, por ejemplo, el simple hecho de que las preparaciones previas que se hicieron del espacio en el que se iba a trabajar, son comparables con lo que Turner identifica como preparaciones energéticas de cualquier espacio en el que se llevará a cabo un ritual. Otra de las características importantes que Turner notó en los rituales que testificó y estudió, fue la importancia del significado de los puntos cardinales para la ejecución de los rituales, cosa que se ve durante los *Motions* que llevaban a cabo los participantes con Lendra y Du Yee. Sin embargo, los puntos cardinales en los rituales no dependen de un campo magnético de la tierra que marca el norte, sino del Sol, esa estrella que trae luz y hace el día, el performer “*faces the east because everything comes from the east (...) where the sun rises (...) in brief the east is the auspicious and life-giving direction.*”<sup>389</sup>

En esta etapa, después de haber pasado la etapa del Teatro de las Fuentes, el trabajo evoluciona, está mucho más focalizado y de alguna manera se podría decir que vino a poner a prueba lo que ya había descubierto. Una de las premisas que ya se exploraba desde el Teatro de las Fuentes y que seguía siendo importante en el Drama Objetivo, era la necesidad de que los participantes simularan los movimientos, no que los disimularan. Esta distinción entre

---

<sup>388</sup> “(...) children are porous to the unconscious because they have not yet learned how to repress material streaming into consciousness; their egos are in the process of formation.” Anton Ehrenzweig citado por Richard Schechner, *The Future... Op.Cit.*, 237.

<sup>389</sup> “encara el este porque todo viene del este (...) donde el sol se levanta (...) en resumen el este es la dirección auspiciadora y dadora de vida.” Traducción mía de Victor Turner, *The Ritual Process...Op.Cit.*, 57-58.

“*simulate*” (simular) y “*pretend*” (disimular) surge durante el postmodernismo, cuando la noción del “original” se vuelve uno de los temas principales de preocupación de las artes. Una simulación, es una copia del original, la cual implicaría la presencia del “aura” de la que habla el estudioso Walter Benjamin,<sup>390</sup> mientras que la disimulación es fingir que se tiene algo que no se posee, lo cual implica entonces una ausencia. Entonces, la simulación va muy de la mano de la observación y la imitación hasta entender y dominar lo que se está imitando. Por ejemplo, al correr era importante mantener un ritmo continuo y constante con respecto al otro, o durante los cantos, era importante, más que el virtuosismo al emitir la voz, la correcta simulación de la calidad vibratoria del grupo para así lograr una unidad.<sup>391</sup>

Por otro lado, según estudios, “*rhythmic activities – especially if movement and sound-making are carefully coordinated and maintained for long periods of time – invariably lead to feelings of «identical opposites»: omnipotence/vulnerability, tranquility/readiness for the most demanding physical action.*”<sup>392</sup> Esto podría ser una explicación científica de lo que hemos asumido como el *flow*, tan importante en todas las etapas de trabajo de Grotowski, que además, unido al transcansancio de autoexigirse para rebasar los propios límites, provoca una excitación que hace que ambos hemisferios del cerebro sincronicen su ritmo cortical, causando un rebote trofotrópico.<sup>393y394</sup> Este, a su vez amplía la percepción y entonces produce

---

<sup>390</sup> En su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

<sup>391</sup> Recordando la diferencia entre ‘simulación’ y disimulación’.

<sup>392</sup> “Las actividades rítmicas - especialmente si el movimiento y la producción de sonidos son cuidadosamente coordinados y se mantienen durante largos periodos de tiempo – invariablemente conducen a sensaciones de «puestos idénticos»: omnipotencia/vulnerabilidad, tranquilidad/preparación para la acción física más exigente”. Traducción mía de Richard Schechner, *The Future... Op. Cit.*, 239.

<sup>393</sup> “[...] *mixed trophotropicergotropic excitation, to achieve synchronization of cortical rhythms in both hemispheres and evoke a trophotropic rebound.*” D’Aquili et al., *The Spectrum of Ritual* (New York: Columbia University Press, 1979), 144-145.

<sup>394</sup> Trofotrópico es “una combinación de actividad del sistema nervioso parasimpático, relajación de los músculos somáticos y sincronización rítmica betacortical [... de forma que se provoca un] estado de reposo o sueño”. Tomado de: <https://buho.guru/dict/medicina/trofotr%C3%B3pico>

una sensación de bienestar y relajación. Nicolás Núñez recordaba que la cantidad de actividades que se realizaban y el desgaste físico que representaban por su exigencia, “te pone en un estado alterado de conciencia, la repetición, a través del agotamiento y de los mantras, [...con lo que] tu cuerpo genera ciertos procesos químicos que son equivalentes a los enteógenos [...] encuentras el mismo nivel de percepción integral del universo con ejercicios de sensibilización como él los manejaba, que comiéndolos.”<sup>395</sup>

Después de este acercamiento a lo que sucedía desde la perspectiva de la performatividad, el performance y el ritual en el trabajo de Grotowski estando en México, puedo continuar analizando ahora desde esas mismas perspectivas lo que sucedió en su trabajo después de las visitas al país, principalmente en los años ochenta.

### **3.4 Grotowski Post-México**

Miremos ahora desde una mayor distancia lo que sucedió en el trabajo de Grotowski después de la interacción con México. Quisiera esta vez ampliar un poco el espectro y explorar desde las nociones que hemos venido manejando en este capítulo, no lo que sucedió puntualmente durante sus visitas a este país, si no lo que sucedió a modo general en esas etapas de trabajo del polaco.

#### **3.4.1 Teatro de las Fuentes**

Analizando el Teatro de las Fuentes como un proceso, y tomando en cuenta las fases que propone Schechner para el estudio del proceso de un performance, podemos derivar la siguiente afirmación: el Teatro de las Fuentes es un ‘gran performance’ que consistió en una

---

<sup>395</sup> Nicolás Núñez (comunicación personal en su domicilio, entrevista 03 octubre 2018).

especie de *workshops*. Es decir, el *Workshop* aquí sí fue un fin como tal, aunque también formó parte del proceso. Veamos esto con detenimiento.

#### ***a) Proto-performance***

Grotowski ya sabía lo que quería investigar, ahora lo que le faltaba era conseguir las fuentes necesarias para llevar a cabo esa investigación. Empezando entonces por el *Training*, podríamos ahí considerar toda la parte de los viajes “audición” alrededor de los distintos países para juntar a la gente que conformaría el grupo internacional del Teatro de las Fuentes. En este rubro entra precisamente la visita a México. En la siguiente fase que sería el *Workshop*, caben todas las exploraciones que llevaron a cabo los integrantes del grupo durante casi un año a las afueras de Breslavia, en Brzezinka y Ostrowina. Aquí distingo dos tipos de trabajo, el colectivo y el individual, ya que durante esta fase que identifico como el *Workshop*, además de las exploraciones individuales, también se continuó con un *Training* que era colectivo. Se podría decir que Grot unía el *Training* con el *Workshop* de alguna manera. Esto se juntaba posteriormente con lo que juzgaría como la fase de *Rehearsal*, que es cuando entre los integrantes del grupo mostraban los resultados de sus exploraciones personales, y con la guía de Grotowski, las modificaban, al final escogiendo algunas de las “acciones” y descartando aquellas que no alcanzaban a mostrar la potencia necesaria para el *Workshop* final. También es en esta fase cuando Grotowski muy probablemente les explicó a los integrantes cómo es que iba a funcionar el “Seminario del Teatro de las Fuentes”.

#### ***b) Performance***

Esta etapa podemos identificarla en vínculo con el “Seminario del Teatro de las Fuentes” y en el que puedo identificar dos maneras de analizarlo. Una es el performance delimitado por la estancia de cinco días que hacía cada grupo que llegaba para participar en el seminario y

que cambiaba cada semana. La otra es el performance que implicaban las acciones hechas ya estando en el lugar cada día, que también iban cambiando. Separando estas dos formas de percibir el performance del Seminario del Teatro de las Fuentes, procedo a desglosarlos.

En cuanto al performance delimitado por la estancia completa, considero que el *Warm-up* está definido por todas las acciones que los participantes llevan a cabo para prepararse para su estancia, es decir, desde la planeación del viaje, hasta lo que necesitaban empacar. El *Performance* evidentemente sería casi toda acción<sup>396</sup> que realizaron desde que llegaban al espacio “sagrado” en el que se estaba trabajando (Ostrowina o Brzezinka), ya que los “*workshop participants follow a similar path by isolating themselves from their ordinary lives, putting aside old habits, delving into themselves, and learning new ways of doing things emerging to some degree as «new persons»*”,<sup>397</sup> hasta que salían de ahí el último día. Y finalmente, el *Cooldown* sería todo lo que implicaba el final del Seminario, desde el proceso de cierre, la despedida, hasta el viaje de regreso a la vida diaria después de una experiencia tan intensa.

Ahora, hablando del performance delimitado por las acciones o actividades realizadas cada día del Seminario, el *Warm-up* correspondería a todas las acciones de preparación para el trabajo, desde el desayunar hasta hacer ejercicios de calentamiento físico para no lastimarse con ninguna de las acciones a realizar. El *Performance* sería entonces cada una de

---

<sup>396</sup> Evidentemente acciones relacionadas con las necesidades básicas de las personas involucradas, tales como comer, ir al baño, entre otras, no podemos tomarlas como performance. Nuevamente, se podrían estudiar “como” performance, y por supuesto que tienen cierta performatividad, pero en realidad, a pesar de ser parte de la experiencia, no son acciones que tuvieran como objetivo aportar a la misma, por lo que no las considero performances.

<sup>397</sup> “Los participantes del *workshop* siguen un camino similar [al de los performers de los «ritos de pasaje»] al aislarse de sus vidas ordinarias, dejando de lado viejos hábitos, profundizando en sí mismos, y aprendiendo nuevas formas de hacer cosas, emergiendo hasta cierto punto como «nuevas personas»”. Traducción mía de Richard Schechner, *Performance Studies... Op.Cit.*, 236.

las acciones que los participantes pudieron trabajar en los distintos días.<sup>398</sup> Finalmente, el *Cool-down* correspondería a las acciones realizadas después del trabajo y que permitían cierto punto de transición al siguiente día, dentro de las cuales podríamos considerar desde un descanso breve, una siesta, ejercicios de estiramiento para enfriar el cuerpo, hasta la cena.

Acerca de esta etapa me gustaría también apuntar que está totalmente relacionada con las que propone Turner como parte de los ritos de transición, ya que existe una separación o segregación del “cotidiano”, para entrar a un espacio liminal,<sup>399</sup> y finalmente reagregarse a la sociedad.

### *c) Aftermath*

Por último, el *Aftermath* resulta complicado de definir por su carácter de amplitud, ya que, retomando a Butler,<sup>400</sup> las dimensiones de las ‘agencias’ que han surgido de ello, abren las coordenadas de espacio-tiempo infinitas hasta no saber dónde termina esta perlocución. Es así que las secuelas de lo que fue el performance del Seminario del Teatro de las Fuentes van desde el desarrollo de lo descubierto durante ese proceso para la aplicación en etapas posteriores del trabajo de Grotowski, hasta artículos o libros que se escribieron. Incluso, las personas a las que entrevisté aún emanan las repercusiones que tuvo en ellos dicha vivencia. Desde una visión abarcante podría atreverme a decir que este mismo trabajo entonces se vuelve parte de la etapa de *Aftermath* de este Performance Intercultural.

---

<sup>398</sup> Con esto me refiero nuevamente a los ejercicios con los monitores, no incluyendo los descansos o la cobertura de las necesidades básicas como comer o ir al baño.

<sup>399</sup> El hecho de que desde el Parateatro y hasta el ‘arte como vehículo’ las exploraciones se dieran en espacios “fuera del tiempo”, es decir, que el tiempo se viese marcado por la naturaleza y no por un reloj, ayudaba a crear el espacio liminal.

<sup>400</sup> *Vid.Supra.*, 152.

#### *d) Meta-performance*

No sé si meta-performance sea un término exacto para esto que quiero tratar, pero es como decidí llamarlo por lo pronto ya que lo considero adecuado – performance dentro de performance.<sup>401</sup> Me parece que eso fue la visita de Grotowski a México durante su búsqueda de integrantes del grupo de Teatro de las Fuentes. Me gustaría analizarlo de forma breve, justamente, porque el proceso que se vivió aquí como parte del *Training* del *Proto-performance* del gran performance que supuso el “Seminario del Teatro de las Fuentes”, también fue un performance. Pensando en esto, planteo lo siguiente.

*El Training* me parece que abarcaría el proceso de preparación para la venida de Grotowski. Posteriormente, el *Workshop* creo que sería el proceso de las audiciones en las que Grotowski escogió a los que se llevaría consigo a territorio huichol para el *performance*, ya que lo que podría decirse que hizo fue explorar los límites de los candidatos. Una vez escogidos los candidatos, se llevó a cabo el *Rehearsal*, el cual podría ser marcado por la planeación y preparación de los detalles del viaje a la Sierra. Pasando a la etapa del *Performance*, podría analizarse prácticamente igual que el de la etapa de *Performance* del “Seminario del Teatro de las Fuentes”, con la única diferencia de estar limitado ahora por la llegada y salida de la Sierra Huichola, en lugar de las localidades de Ostrowina y Brzezinka. Y finalmente el *Afermath*, que en este caso sí puedo apuntar que algunas de las dimensiones del *Aftermath* se sitúan en la elección de los que formarían parte del grupo para el “Seminario del Teatro de las Fuentes” en Polonia, el propio *performance* del “Seminario del Teatro de las Fuentes” y éste trabajo, nuevamente.

---

<sup>401</sup> Podríamos hablar entonces de un “*thrice restored behaviour*”.

De esta manera podría desglosar cada performance (cada acción o ejercicio realizado) que conformó al performance, sin embargo, creo que, para efectos de la presente investigación, con las previamente presentadas es suficiente.

### 3.4.2 Drama Objetivo y ‘arte como vehículo’

Las siguientes etapas del trabajo de Grotowski, desde mi punto de vista, mostraron una cierta manera de aterrizar sus descubrimientos del Teatro de las Fuentes. Como ya mencioné en el primer capítulo, la etapa del Drama Objetivo y su subsecuente, fueron etapas en las que la presencia de Grotowski era cada vez más débil, ya que su frágil estado de salud lo llevaban a delegar cada vez más las responsabilidades que implicaba continuar con sus investigaciones. Sin embargo, a pesar de ello quiero mencionar algunos puntos clave que me parece aportaron a su continua búsqueda de la “existencia viva en su revelarse”<sup>402</sup>.

Anteriormente, mencioné que dentro de las categorías de actuación que identificó Schechner, el chamanismo se encontraba como parte del trance. Esto se debe a que el chamán es “poseído” o más bien se vuelve una especie de conducto para una fuerza sobrenatural que llevará a cabo el ritual. “*The shaman is a link, a connector, a hero whose perilous journeys to the under- and over - worlds bring into simultaneous play several contending, overlapping, and dynamic domains (...)*”.<sup>403</sup> Lo traigo a colación en este momento porque me parece que, de alguna forma, Grotowski buscaba hacer de sus performers algo así como unos chamanes de sí mismos, ayudándose de la disciplina, la presencia y la constancia. Me parece prudente añadir que las “medidas extremas” que se aplicaban durante los *workshops* como las largas

---

<sup>402</sup> *Vid. Supra.*, 49.

<sup>403</sup> “El chamán es un enlace, un conector, un héroe cuyos peligrosos viajes al infra – y al supra – mundo trae al juego simultáneamente varios dominios competitivos, superpuestos y dinámicos (...)”. Traducción mía de Richard Schechner, *Performance Studies... Op.Cit.*, 202.



horas de trabajo, la disciplina estricta o los ejercicios psicofísicos difíciles, tenían como propósito romper la resistencia al aprendizaje y ser usados como una forma de incorporar nuevos conocimientos al cuerpo. Este tipo de técnicas responden al hecho de que:

(...) el cortocircuito producido por la suma de sus dolencias físicas y el malestar psíquico, en vez de quemar por completo el hilo conductor del pensamiento, enciende y conecta a través de destellos cegadores e imprevistos, ámbitos y territorios distantes entre sí y en apariencia culturalmente excéntricos (...) <sup>404</sup>

Por otro lado, Schechner concluye que la suposición que está detrás del Drama Objetivo y de la fase final de Grotowski, ‘arte como vehículo’, es que existe un punto en el que lo más íntimo-personal se encuentra con lo más objetivo-arquetípico de cada uno de nosotros. <sup>405</sup>

Para lograr alcanzar esta intersección y conectar en ella, se desarrolló el famoso ‘Action’, que eran acciones (principalmente relacionadas con “canciones vibratorias”) que tenían como propósito explorar el rol del cuerpo en la transmisión de la memoria transgeneracional colectiva, de la práctica corporal como repositorio y vehículo de la memoria. En palabras de Schechner era: “(...) *an attempt to recreate the «origin» of performance, to make what Grotowski called a «vertical connection» between the most absolute and universal and the most secret and intimate.*” <sup>406</sup> Es la continuación de la búsqueda del polaco por las marcas iterables que se expresan en las secuencias de comportamiento que, desde su punto de vista, sintetizan lo primario, lo original, lo esencial o lo universal de las diferentes culturas. Pero es ahí justamente donde Schechner identifica que se encuentra el talón de Aquiles de

---

<sup>404</sup> Maurizio Ghelardi, “Warburg inacabado... *Op.Cit.*, 14.

<sup>405</sup> “(...) *the underlying assumption of Objective Drama and Grotowski’s final phase, «Art as a vehicle» is that there is an intersection where the most intimate-personal meets the most objective-archetypal (...)*” Richard Schechner, *Performance Studies... Op.Cit.*, 301.

<sup>406</sup> “(...) un intento de recrear el «origen» del performance, para hacer lo que Grotowski llamaba una «conexión vertical» entre lo más absoluto y universal y lo más secreto e íntimo.” Traducción mía de Richard Schechner, *Íbid.*, 301.

Grotowski – en su falta de historicidad al asumir una coincidencia de origen y finalidad buscando en la verticalidad, atrás en el tiempo, en lugar de horizontalmente a través de las culturas. Aparentemente es posible argumentar en un primer momento que el trabajo de Grotowski no deja de lado la horizontalidad, ya que justamente trabaja con contemporáneos de distintas culturas. Sin embargo, analizando con un poco más de detenimiento nos podemos dar cuenta que el factor común de estos coetáneos era justamente que no estuvieran tan “contaminados” por su sociedad contemporánea, sino que estuvieran bastante conectados a sus raíces y antepasados culturales. Ahí es donde entonces se revela que, en realidad, Jerzy buscaba explorar con tradiciones culturales antiguas a través de su almacenamiento o transmisión en personas “modernas”. Es decir, se enfoca tanto en que los performers consigan alcanzar esa “conexión vertical” para encontrar el “origen común”, que deja totalmente de lado el potencial que implican en sí mismas la comunión y la relación en el presente de las culturas con las que trabaja y lo que eso devela del mismo “origen” que se busca. Esta omisión, de ser atendida, podría haber sido otra perspectiva potente que ampliara y reforzara su teoría o la moviera de lugar.

### **3.5 El Performer**

Finalmente, como podemos darnos cuenta en las cinco fases del trabajo de Grot, el interés principal siempre fue lo intrínsecamente humano. Ya sea por sus experiencias cercanas a la muerte, o por las vivencias y escenarios que presentó la guerra, o por su constante estado de salud crítico, el punto es que Grotowski realmente mantuvo siempre esa línea de buscar la esencia del ser. La esencia,<sup>407</sup> como el ser que existe, es lo que no recibiste de otros, no vino de fuera, es lo no aprendido, no es sociológica. Grot encontró en el teatro una manera de

---

<sup>407</sup> Etimológicamente como el *be-ing*.

explorar esa esencia. Para él, el teatro se volvió no un fin, sino un medio, y eso es algo que debemos tener presente en todo momento al acercarnos a su trabajo.

Las exploraciones de Jurek siempre rondaban lo humano y el acceso a ello a través de la memoria corporal, dejando a un lado la palabra hablada que salía sobrando. Por eso es tan complicado delimitar tajantemente las fases de su trabajo-exploración-búsqueda, porque siempre navegaba las mismas aguas, dirigiéndose hacia lo mismo desde diferentes posturas y formas de trabajar. Es así como después de mucho tiempo investigando al humano en acción, Grotowski no propone la figura de un actor (que vive con una máscara, física o no), sino la del “«Performer» – con mayúscula – es un hombre acción”,<sup>408</sup> que es un hacedor, un guerrero, un sacerdote que efectúa un ritual que resulta ser un performance, una acción ejecutada, un acto y no un show. Esto lo aterriza justamente en su texto *Performer*,<sup>409</sup> el cual me parece que resume la búsqueda de su vida. Apoyándose de la teoría de la ‘reminiscencia’ (conocer es recordar), lo que encuentra y sostiene Grotowski es que el performer es un estado del ser, un hombre del conocimiento que tiene a su disposición el “hacer” y no las ideas. Su propuesta de un verdadero maestro no era el que te dice cómo hacer, sino el que te dice “hazlo” y así, el aprendiz al tratar de entender y reducir lo desconocido a lo conocido, entiende hasta que “hace”. Porque si uno aprende cómo se hace, uno no revela su yo, solo revela la capacidad de hacer. Para el “gurú” polaco, como lo denominaron algunos, el conocimiento es una cuestión del hacer, así que conquistar ese conocimiento se logra gracias a una pulsión de vida que en momentos de intensidad y peligro se ve más fuerte y articulada. Es por ello que los ejercicios propuestos en su libro de *Hacia un teatro pobre* no son una guía

---

<sup>408</sup> “«Performer» – z dużej litery – jest człowiekiem czynu”. Jerzy Grotowski, “Performer” en The Grotowski Institute. *Jerzy Grotowski: Teksty zebrane* (Warszawa: Krytyka polityczna, 2012), 812.

<sup>409</sup> “Performer” en The Grotowski Institute. *Jerzy Grotowski: Teksty zebrane* (Warszawa: Krytyka polityczna, 2012), 812-816.

de cómo actuar, si no que para él eran ejercicios para probar el propio cuerpo, eran sólo la preparación para la verdadera búsqueda. En el Teatro de las Fuentes, la figura del Performer se empezó a dibujar como el puente entre el testigo y ese “algo” que era la esencia. El Performer se vuelve un Médium – “*a person who «works in the saint»: who enters into trance and controls the idiom of possession.*”<sup>410</sup> El Performer se vuelve un creador de puentes, se vuelve agencia que agencia. Por eso para Grotowski lo más importante era el proceso, aquel lugar donde tu ‘yo’ exterior y tu ‘yo’ interior, es decir el cuerpo y la esencia, dejan de verse disociadas, logrando ese verdadero estado de vulnerabilidad. Para arribar a esto, se debe actuar en el sentido contrario de lo pensado: con una pasividad en la acción y una actividad en la observación. Esto a través de la estructura y el rigor, del estar presente. Grotowski buscó toda su vida el desarrollo no del cuerpo atlético, sino del cuerpo espiritual por el que pudiera circular la energía, tomando como acceso al alma, acciones simples, más no banales. Así, el ente puede encontrar no algo nuevo, sino algo olvidado, reaprender lo que recuerda, activar la esencia, ser una cultura activa para no buscar solo la aceptación del otro o de una “audiencia”, sino la propia.

---

<sup>410</sup> “una persona que «trabaja dentro en el Santo»: que entra en trance y controla el idioma de la posesión”. Traducción mía de Victor Turner, *The Anthropology... Op.Cit.*, 53.

## CONCLUSIONES

Tal como lo mencioné al inicio del primer capítulo de esta tesis, lo que hicimos a lo largo de este trayecto fue conocer a “mi” Grotowski. Es decir, un Grotowski que fue posible reconstruir a la distancia, mediante los recursos a mi alcance y que, por más que lo comparta, probablemente solo yo pueda entender por completo, así como solo Grotowski podía hacer su trabajo y los demás hacían una interpretación y reformulación del mismo.

Primero que nada, me gustaría destacar que el conocer la vida y obra del director polaco, me hizo ver que su teatro no fue cambiando de manera aleatoria, sino que esos cambios respondían a las transiciones personales que a la par él estaba viviendo. Al darse cuenta como ser humano de que para poder encontrarse a sí mismo necesitaba cierta soledad, descubrió que dentro de la creación artística también debía existir esa soledad para poder lograr una autenticidad y organicidad. Entonces, los procesos cada vez se volvían más largos y de más introspección, sin embargo, cabe destacar dos circunstancias. La primera es que él no veía la soledad como un vacío, sino como algo lleno, algo lleno de uno mismo. La segunda es que me parece que buscaba una suerte de soledad mental, mas no corporal, es decir, que la energía entre los cuerpos de los participantes que en físico se estaban acompañando fluyera en conjunto, pero que sus mentes estuvieran concentradas en su sola presencia, sin que los factores externos le afectaran, aunque sí los percibieran. De esta forma, conectados mente y cuerpo en un estado de atención simultánea, la energía logra no sólo ser absorbida o emanada, sino fluir y “hacerse uno” con la propia energía. Fue por ello que empezó a trabajar en la marginalidad o la periferia del teatro, tanto en el ámbito físico (lugares aislados o más cercanos a la naturaleza), como en el artístico (límite entre el teatro y lo ritual, un

performance). Me parece destacable además lo congruente que era Jurek, puesto que su interés por el origen siempre estuvo latente – desde su acercamiento durante la carrera a los “estudios extraoficiales” de Stanislavski, hasta su último trabajo desarrollando el ‘arte como vehículo’. Considero que Grot no solo escogió adentrarse en el teatro por la casualidad que implicó el hecho de haber sido el primer examen en llevarse a cabo, sino que también fue consciente de que era la más adecuada de las direcciones en tanto su interés residía en el estudio del ser humano, pero a través de sus acciones. Después de todo creo que el teatro, y más específicamente el arte del actor, es de esas profesiones u oficios que requieren una consciente conjugación entre la ‘acción’ física, como psicológica.

Mi lectura de Grotowski permite entonces verlo como un investigador camuflado de director de teatro en su tiempo o, en otras palabras, lo que Jorge Dubatti ha nombrado un artista-investigador.<sup>411</sup> Dubatti enfatiza en el rol del artista como productor de saberes y de conocimiento, ya que es el único que puede producir esa literatura ensayística o científica del arte plasmando su pensamiento permanente desde, en, para y sobre la praxis. El filósofo del teatro argentino destaca tres tipos de artista-investigador dependiendo de su forma de explicitar su pensamiento, que son: el artista-investigador más silencioso, el artista-investigador que cree en la producción y transmisión del pensamiento y el artista-investigador plenamente intelectual. El primero es aquel que reflexiona su arte, pero no cree en la necesidad de verbalizar ese pensamiento. El segundo es aquel que busca registrar y transmitir el pensamiento que desarrolla con su arte. Finalmente, el tercero es aquel que sabe

---

<sup>411</sup> En la relación investigación-arte, Dubatti propone cuatro figuras que producen la teoría de la praxis tan importante para las ciencias del arte: el artista-investigador, el investigador-artista, el investigador participativo y el artista asociado con un investigador. Para profundizar, consultar “El artista-investigador y la producción de conocimiento territorial desde el teatro: una Filosofía de la Praxis” en Jorge Dubatti. *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado* (Barcelona: Gedisa, 2019. ISBN: 978-84-17690-95-3).

plasmar en escrito su pensamiento logrando una literatura excepcional. Aunque Dubatti ubica a Jerzy dentro de la categoría del artista-investigador intelectual, a mí me parece que el director polaco pasó por las tres categorías en diferentes etapas de su trabajo. Por ejemplo, durante sus etapas de búsqueda parateatral y del Teatro de las Fuentes, casi no escribió ni hizo registro alguno de su pensamiento al momento, sino que escribió algunos textos posteriores al trabajo. Anteriormente, él no solía escribir sobre sus ideas, más bien las compartía en conferencias y así surgían textos que recopilaban sus palabras, tal como *Hacia un teatro pobre*, que Barba decidió editar. Sin embargo, estos textos muestran ya una racionalización e incluso un cierto procesamiento del pensamiento para adecuarlo a lo que se va a plasmar. Hubiese sido realmente interesante saber las interminables constelaciones que se producían en la mente de Jurek durante los trabajos, pues son precisamente esos momentos de desplazamiento donde hay mayor producción de pensamiento. De acuerdo con la ensoñación que plantea Gastón Bachelard, es justo en el estado entre la vigilia y el sueño donde se carga la poíesis imaginativa. Si Grot hubiese tenido el hábito de escribir lo que pensaba, de llevar una especie de metadiario o bitácora mientras trabajaba, probablemente nuestro entendimiento de su trabajo sería más profundo, aunque también dejaría de representar el misticismo que lo caracterizaba.

Evidentemente, el pensamiento de los participantes que hacían los trabajos corporales que comprobaban o complementaban las teorías del director polaco, implican y brindan otras perspectivas respecto al mismo trabajo. Es por eso que, al ser yo una artista-investigadora trabajando con la escritura histórica a partir de la memoria y los testimonios, resultaba tan esencial para mí tratar el trabajo de Grotowski en México, pero no sólo desde la perspectiva de los textos escritos o pocos testimonios que dejó sobre ello, sino también de la contraparte,

de la gente que fue parte de ese intercambio y que sin sus cuerpos y presencias no habría trabajo del cual hablar.<sup>412</sup> Esta tarea fue increíblemente enriquecedora y no sólo para el contenido de esta tesis, sino también para ampliar mis herramientas como investigadora. Gracias a las personas que accedieron a compartir conmigo sus memorias y experiencias, pude valorar la importancia de considerar el archivo y el repertorio al tratarse del estudio de las artes performativas, pues son como el cuerpo y la mente de estas. El archivo me ayudó a dar forma a mi investigación, a delimitar fechas, lugares, por decirlo así, a dibujar los “datos duros” de la información. Pero sin el repertorio no hubiese comprendido la esencia de todo ese trabajo, de todos aquellos datos. Finalmente, estamos hablando de cuerpos, de personas, y el peor error sería no tomar en cuenta sus experiencias, pues negaríamos la misma naturaleza del trabajo, de esa comunicación verdadera, de esa cultura activa que buscaba Grot en la que uno se involucra para lograr el acto creativo propio más que solo consumir el acto del otro.

Regresando a “mi” Grot, es justo decir que Jurek fue alguien rebelde y valiente, pues su planteamiento de un Laboratorio Teatral como espacio de investigación de la acción fue algo muy novedoso para su época, que marcó una nueva forma de mirar las artes escénicas. Su acercamiento al actor también fue cambiando en pos de lo que investigaba, no sólo su quehacer se volvió cada vez más ritual, sino que él también pasó de ser un “tirano” a una especie de chamán, de guía. Aunque en realidad, aquí quisiera mencionar el hecho de que me parece que hay una gran diferencia entre una persona autoritaria que demanda obediencia, a una persona que es líder por naturaleza e inspira confianza y, por tanto, voluntariamente se decide seguirla sin cuestionarla. Desde mi perspectiva, Grotowski era el segundo tipo de

---

<sup>412</sup> Incluyendo sus propias filias, fobias y, por ende, subjetividades.



persona – un líder – por lo que, aunque hacia el exterior se leía como autoritario, las personas que trabajaron con él de cerca le guardan un gran aprecio como maestro no sólo en el ámbito de la investigación y el quehacer teatral o espiritual, sino como un maestro de vida y un amigo.

Hablando específicamente de su relación con México, me parece interesante el hecho de que haya escogido trabajar en un país que, al igual que Polonia, siempre se encontró en la intersección, tanto cultural como territorial, de diferentes naciones con afán de querer dominar y poseer más, en dos continentes como lo son América y Europa. En realidad, me parece que países que constantemente se ven bajo la amenaza de colonización o bajo cierto yugo opresor, son más dados a presentar una reacción a ello a través de la exaltación de sus raíces, lo cual entonces podría tomarse como razón por la que a Grot le interesaban esas latitudes. Por otro lado, el investigar sus interacciones con México me aclaró algunas cosas, pero también hizo que me surgieran algunas incógnitas. Una de las cuestiones que se me hizo clara, es que el ‘ojo de águila’ del director polaco le ayudaba a escoger para ser parte de su trabajo/investigación, a aquellas personas que él detectaba que no veían su propio potencial o que limitaban sus capacidades como defensa ante ciertos prejuicios. La pregunta que me surge es si creía que todos los seres humanos sin excepción presentaban esos obstáculos o si conoció a gente que no tenía ese “problema”. Si fuera así, entonces cómo trabajaba con ellos, o si simplemente los descartaba porque no eran sujetos de estudio que pudiesen aportar a su hipótesis. Otro punto que llamó mi atención con respecto a las personas que escogía es el hecho de que, si bien quería trabajar con gente que estuviera conectada con sus raíces o sus fuentes, aquí en México tengo entendido que solo Refugio estaba directamente asociado a su

tradición por ser wixárika.<sup>413</sup> El resto de los elegidos, trabajaron en el terreno huichol, pero no me queda claro con qué tradiciones o raíces estaban relacionados. De esto entonces, puedo deducir que Grot sí tenía interés por la gente relacionada con sus orígenes, pero también por gente que simplemente tuviera la apertura de explorar con el cuerpo y la mente, que pudiera accionar lo que tomaran de otras tradiciones y así explorar justamente ese origen que él creía era común en todos los humanos, más allá de religión, status social, idioma, etc. Esto todo con el propósito de que, a través del arte, se pudiera hasta cierto punto concientizar a la sociedad apelando a su lado humano. Recordando lo que Victor Turner apuntaba: “*Society (societas) seems to be a process rather than a thing – a dialectical process with successive phases of structure and communitas.*”<sup>414</sup> Desde mi punto de vista entonces, el trabajo de Grotowski era parte del *communitas* de la “sociedad teatral”,<sup>415</sup> ese respiro de la estructura tan necesario para su evolución y avance.

Lo anterior me permite entonces afirmar que Grotowski fue un contemporáneo<sup>416</sup> de su generación, alguien que sabía observar y que apreciando la complejidad que implica ser capaz de ver no solo lo bueno, sino también lo problemático de su época, decide actuar. Fue

---

<sup>413</sup> Cabría preguntarse si, además de cubrir personalmente los gastos de su viaje, hubo alguna distinción en el trato del creador polaco para con Refugio a diferencia de los otros mexicanos que no tenían una relación directa tan marcada con algún grupo indígena, lo cual podría develar una suerte de objetificación del wixárika. Aunque en realidad, siendo objetivos, todas las personas que trabajaron directamente con Grot, en algún momento fueron vistos como su objeto de estudio y su trato para con ellos podría abrir una discusión sobre si objetificaba o no a sus colaboradores.

<sup>414</sup> “La Sociedad (*societas*) parece ser un proceso más que una cosa – un proceso dialéctico con fases sucesivas de estructura y *communitas*”. Traducción propia de Victor Turner, *The Ritual Process... Op.Cit.*, 203.

<sup>415</sup> Entendido como la comunidad teatral, como modalidad de relación social estructurada.

<sup>416</sup> Teniendo presente la noción de “contemporáneo” que Agamben, en su texto de 2008 *¿Qué es lo contemporáneo?*, define como “aquel que no coincide perfectamente con él [su tiempo] ni se adecua a sus pretensiones y es por ello, en este sentido, inactual; pero justamente por esta razón, a través de este desvío y este anacronismo, él es capaz, más que el resto, de percibir y aferrar su tiempo.” (p.1), “aquel que tiene fija la mirada en su tiempo, para percibir no las luces, sino la oscuridad” (p.3) y “aquel que dividiendo e interpolando el tiempo, está en grado de transformarlo y de ponerlo en relación con los otros tiempos, de leer de modo inédito la historia, de «citarla» según una necesidad que no proviene en algún modo de su arbitrio, sino de una exigencia a la cual no puede no responder” (p.7).

alguien que aprovechó la agudeza de percepción que sabía que tenía para problematizar su modernidad, y en lugar de acentuar y lamentar lo perdido, potencializar y aprovechar lo ganado. La lección más importante que a mi parecer le dejó al mundo del teatro, es la necesidad de reavivar las relaciones con la vida desde la seriedad y disciplina con la que él consideraba que se debe de hacer el teatro, llevándolo así a la organicidad y honestidad. La de valorar al teatro no sólo como un arte que entretiene, sino como un arte que tiene vida y que se debe trabajar y tratar con la dedicación, precisión y delicadeza de un artesano. Eso era lo que planteaba en su último trabajo de ‘arte como vehículo’ que, desde mi punto de vista puede vincularse con la cita del artista Allan Kaprow, quien al hablar del arte de vanguardia diferencia que:

*(...) artlike art holds that art is separate from life and everything else, while lifelike art holds that art is connected to life and everything else. In other words, there's art at the service of art, and art at the service of life.*<sup>417</sup>

Volviendo un poco a su trabajo en México, es evidente también la evolución que existió entre su trabajo en el Teatro de las Fuentes y el Drama Objetivo simplemente con recordar las convocatorias para cada uno de los encuentros que se llevaron a cabo. Mientras que para el primero buscaba gente que quisiera aprender a ser un ladrón perfecto, para el segundo ya fue un poco más cerrado, delimitando la convocatoria a profesionales del manejo de la voz, el ritmo y el movimiento. La misma denominación de los trabajos demarca estas diferencias puesto que en el Teatro de las Fuentes, se llevó a cabo un “taller”, que implicaba exploración, mientras que, en el segundo, se trató de un “entrenamiento”, que implicaba más una jerarquía de maestro-aprendiz, o como él los llamaba, testigos. En este último, también me surgió la duda de porqué dividió al grupo en dos (¿acaso eso no iría en contra de la idea

---

<sup>417</sup> Allan Kaprow, “The Real Experiment” en *Artforum XXII*, no.4 (New York: 1983), 36-38.

primaria de construir una unidad’), haciendo que solo unos hicieran los *opus misterio*, sin embargo, eso es algo que probablemente nunca logremos entender puesto que solo Grotowski sabría la razón. Cabe resaltar asimismo el hecho de que el no hablar más de lo necesario funcionaba como un elemento que obligaba a la observación, y a que el lenguaje fuera corporal, haciendo uso de eso que todos los seres humanos tenemos en común: el cuerpo. En ningún momento, nadie de los que entrevisté mencionó alguna dificultad en la comunicación entre los participantes del Seminario del Teatro de las Fuentes a pesar de las distintas nacionalidades, lo que demuestra entonces que el idioma puede considerarse parte de los constructos sociales que nos diferencian y separan, por lo que era necesario superarlo como obstáculo.

Por otro lado, el análisis realizado desde las nociones de performance y ritualidad, me permiten afirmar que la trayectoria del trabajo de Grotowski, a mi parecer, refleja el tránsito gradual del “*make-believe*” al “*make-belief*”. Su búsqueda constante abrazaba lo espiritual y lo físico no como dos esferas distintas que se pueden unir en una, sino como algo que es uno y se muestra en dos facetas, pero son lo mismo. Esto se encontraba directamente relacionado a su concepción de que no se trataba de aprender nuevas habilidades, sino de suprimir prejuicios y preconcepciones que obstaculizaban el verdadero potencial de uno mismo, la capacidad real. Como evidencia de que esta organicidad se alcanzaba y de que el proceso sucedía, los testigos presentaban señales de energía al contagiarse de lo que estaba haciendo aquel que transformaba la energía. Es algo como el proceso físico denominado ‘inducción’, que produce un intercambio de energías. Esto sucede en cualquier performance, donde, en palabras de Erika Fischer-Lichte: “(...) *the autopoietic feedback loop is generated and kept*

*in motion not just through visible and audible actions and attitudes of actors and spectators but also through the energy circulating between them.*”<sup>418</sup>

Conviene señalar también que, aunque Grotowski en sus últimas conferencias solía enfatizar especialmente los dos extremos más remotos de su trabajo – ‘teatro del espectáculo’ y ‘arte como vehículo’ – me parece que en este momento y desde la perspectiva de estudio que estoy tomando, es igual o más importante aun lo que está entre esas etapas, es decir, el proceso justamente. Por ello, respeto su preferencia y por lo que quería ser recordado, sin embargo, considero que aquel proceso de exploración que comenzó con sus búsquedas parateatrales, tomó forma en su Teatro de las Fuentes y se aterrizó en su Drama objetivo, fue una parte indispensable e invaluable para poder arribar al ‘arte como vehículo’. Éstas ‘etapas de tránsito’ fueron las que fundamentaron y sustentaron la evolución de su concepto de ‘actor santo’ al de ‘performer’. Aunado a esto, después de delimitar el trabajo de Grotowski como un performance intercultural integrativo relacionado con los rituales transformativos, me pregunto qué tan afortunado, efectivo o potente sería ese proceso en la actualidad, en el siglo XXI. Lo cuestiono porque los performances interculturales surgen como respuesta o protesta ante el cada vez más globalizado mundo en el que vivimos, en el que los límites cada vez son más difusos. Sin embargo, en los años en que Grotowski estaba desarrollando sus investigaciones, hablamos de un momento en el que surgen como parte de movimientos globalifóbicos, un mundo en el que por ejemplo las redes eran algo nuevo. ¿Qué pasa ahora que la línea que divide los fenómenos de la globalización y el de la interculturalidad, no es tan clara? La globalización ya no resulta necesariamente amenazante hoy en día, y desde

---

<sup>418</sup> Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, (New York: Routledge, 2008), 59.

cierta perspectiva, básicamente todas las prácticas artísticas hoy en día podrían considerarse performances interculturales híbridos puesto que es difícil hablar de una pureza cultural, justo por la misma globalización. Tal vez el trabajo de Grotowski en este momento tendría que encontrar como motor de cambio otras ideas, estructuras y formas para seguir presentando la misma fuerza performativa, debido a que las diferencias que movían su trabajo ya no son tan marcadas.

Pero ahora, respondiendo finalmente al interés principal de esta tesis, ¿qué le dio México a Grotowski?, me atreveré a decir: tiempo, espacio y experiencia – factores indispensables para nutrir su pensamiento. México le regaló a Grotowski un espacio donde poder explorar, espacios sagrados y con energías que creaban una atmósfera en la que el tiempo no importaba, le brindó a gente con la disposición de compartirse como personas para confrontar y explorar nuevas propuestas, es decir, su encuentro con México supuso una cultura más que fortaleciera su hipótesis. Probablemente Jurek estaba destinado a encontrarse con México, pues como escribió en su momento Fernando de Ita: “(...) el polaco escogió bien el país que necesitaba, no para enseñar su teoría, [sino] más bien para complementarla.”<sup>419</sup> Me gusta pensarlo de esta forma porque justamente implica que fue una pieza más que ayudó a terminar de formar la teoría de Grotowski, mas no que fue la única. México no fue el único país que fue de ayuda para Jerzy, sino que, al unir sus fuerzas, su cultura y su gente con la de los otros países, dio forma, cuerpo y agencia a lo que el director polaco buscaba.

---

<sup>419</sup> Fernando de Ita, “Jerzy Grotowski no convenció... *Op.Cit.*, 16.

En la introducción hablé de la experiencia que me hizo ganar perspectiva respecto a mis orígenes, lo que además se volvió el principal motor de esta investigación. Sobre el espíritu malinchista que llegué a mencionar, quiero retomarlo para exponer lo que yo considero como uno de los aportes más notables de esta tesis: el revalorar la presencia del conocimiento y los acontecimientos que se producen en territorio mexicano para la construcción no sólo de epistemologías del extranjero, sino también de México y Latinoamérica.

Enfocándome en la comunidad teatral, puedo decir que es notorio el lugar primordial que se les ha dado a las epistemologías europeas durante mucho tiempo para el estudio y análisis de las artes escénicas. Me parece que la violencia epistemológica que representa el hecho de anteponer el modo de pensamiento y de hacer investigación de teóricos o artistas extranjeros, está siendo contraatacada por la cada vez más fuerte presencia de pensadores latinoamericanos de las ciencias del arte. Pero justo este trabajo demuestra que esa semilla del pensamiento latinoamericano, atendiendo en este momento específicamente al mexicano, siempre ha estado presente, aunque se haya menospreciado. Mi objetivo nunca fue descubrir el hilo negro y asegurar que, sin la participación de México, la investigación de Grotowski no hubiese servido, sino visibilizar y valorar que México jugó cierto papel en el crecimiento personal y profesional del director polaco. Es decir, existió un intercambio y las “epistemologías europeas” que tanto se favorecían, estaban en realidad en su mayoría nutridas por el trabajo en otras latitudes, sí, incluso en México. La inclusión y presencia de México en el trabajo de Grot fue una especie de “experimento” que funge como prueba para dar validez a sus investigaciones.

Por lo tanto, esta tesis se suma ahora a los textos escritos por mexicanos que han atendido el trabajo de Grotowski (como los de Nicolás Núñez, Margo Glantz, Jaime Soriano y Julio Gómez Hernández), pero también como parte de aquellos que atienden parte de la historia del teatro en México. Sin embargo, aún más importante, me parece que se propone como uno de los primeros documentos en español que atiende con más profundidad el trabajo de Jerzy específicamente en México, pues además del breve artículo de Agustín Elizondo y hasta donde tengo conocimiento en este momento, no existe ninguno otro que aborde desde esta perspectiva el trabajo de Grot. Digo en español, pues casi al final de la escritura de este trabajo, me encontré con la tesis de maestría del polaco Marcin Jacek Kozłowski, en donde el segundo capítulo justamente, está dedicado a la relación de Grotowski con México pero desde un enfoque en las experiencias de los mexicanos y cómo continuaron el trabajo en México.<sup>420</sup> Por ende, se suma igualmente a las investigaciones sobre la huella de México, o más bien de epistemologías mexicanas en el trabajo de teatreros y artistas en general alrededor del mundo. Es también un documento que se anexa al registro del trabajo del polaco, pero no desde la perspectiva de él, sino desde la perspectiva de las personas en distintas latitudes, es decir, los registros de las vivencias de los testigos o colaboradores del trabajo de Jurek. Estos últimos en realidad son muy pocos, (esto responde a que el mismo Grotowski pedía que más que racionalizar la experiencia, se absorbiera con el cuerpo), pero

---

<sup>420</sup> El título de la tesis es “Tras el rastro del «teatro» hacia las fuentes de la cultura. Connotaciones antropológicas e inspiraciones a la luz de las experiencias y de los alumnos mexicanos de Jerzy Grotowski” escrita bajo la asesoría del prof. Aleksander Posern-Zieliński en el Instituto de Etnología y Antropología Cultural de la Universidad Adam Mickiewicz en Poznan, en 2013. El segundo capítulo de esta tesis que comento está resumido en un artículo publicado en la página del Instituto Jerzy Grotowski en Breslavia, consultado el 25 de septiembre de 2020 en: <https://grotowski.net/performer/performer-6/jerzego-grotowskiego-meksykanskie-doswiadczenia-i-kontynuacje>



puedo mencionar los escritos de Jairo Cuesta, James Slowiak, I Wayan Lendra, Eugenio Barba, Zbigniew Osiński o Thomas Richards.

En términos concretos sobre el ámbito académico en el que he desarrollado este trabajo, desde que realicé mi estado de la cuestión antes de comenzar mi proceso de investigación, me encontré con que en la UNAM, sólo se han escrito (o al menos eso demuestra el catálogo de las bibliotecas de la Universidad) tres tesis sobre Jerzy Grotowski, de las cuales solo una fue escrita para obtener el título de licenciado en Literatura Dramática y Teatro.<sup>421</sup> Al ser una figura destacada de la vanguardia teatral del siglo XX, se encuentra incluido en los programas de algunas de las asignaturas de la carrera. Sin embargo, parte de éstas son optativas (por lo que solo algunos las toman) y en las que son parte del núcleo obligatorio, la libertad de cátedra permite una flexibilidad que resulta en que haya personas, como es mi caso, que tuvimos poco contacto con el estudio del trabajo de Jerzy. Mi acercamiento a la obra de este creador, se dio en las materias de ‘Historia del Arte Teatral’ y ‘Corrientes Escénicas del Arte Contemporáneo’,<sup>422</sup> y realmente profundicé y entendí más hasta el final de la carrera, gracias a esta tesis. Tomando en cuenta que en los últimos años de la licenciatura, el plan de estudios plantea el encuentro con el ‘Taller Integral de Creación Artística’ y el ‘Laboratorio de Puesta en Escena’, que claramente parten de este interés por el proceso y la conjunción de conocimientos y pensamientos de los diferentes artistas que

---

<sup>421</sup> “La esencia del teatro para lograr una relación espectáculo-espectador según el modelo de Grotowski con *El árbol* de Elena Garro” por María Bárbara Sánchez de la Concha para titularse como Lic. en Literatura Dramática y Teatro.

Las otras dos son “Reflexiones sobre teatro y sociedad: un acercamiento a la obra de Jerzy Grotowski (1933-1999)” por Wendolin Ríos Valerio para obtener su título como Lic. en Sociología, y “Artaud y Grotowski: el teatro dionisiaco de nuestro tiempo” por Felipe Reyes Palacios para obtener el título de Maestro en Letras en Arte Dramático.

<sup>422</sup> Asignaturas que en rigor no plantean el trabajo de Jerzy Grotowski en sus programas, pero gracias a la misma libertad de cátedra con la que algunos de mis profesores lo omitieron en las materias en las que el programa lo contemplaba, mis maestros de estas asignaturas tuvieron a bien incluirlo.

comparten un espacio y tiempo, considero que familiarizarse un poco más con su trabajo me hubiese ayudado a aclarar caminos o formas en cuanto a cómo llevar y acompañar el trabajo.

Personalmente, me atemorizaba tocar un tema que ha sido tan estudiado por los investigadores del teatro como lo es el trabajo de Grotowski, por lo que este trabajo me impuso todo un reto. Al principio, además, existió esa inhibición de mi yo artista ante la inseguridad de asumirme también como investigadora. Sin embargo, con el tiempo fui encontrando que me emocionaba el poder aportar mi visión del trabajo de Grot, no para que alguien estuviese de acuerdo conmigo, sino simplemente para compartir mi perspectiva. Aprendí que ésta es también muy valiosa y que puede resonar en otros, pues, aunque por momentos sentía que todo lo que escribía o pensaba, ya lo había dicho alguien más, en realidad nadie se acerca de la misma manera a un mismo tema. Si hubiese empezado esta investigación sabiendo lo que ahora sé, con el acceso a la información que este trabajo presenta o con las herramientas que adquirí en el camino, mi análisis podría haber sido mucho más exhaustivo y probablemente me hubiese enfocado a desarrollar aún más la parte del trabajo de Grot durante el Teatro de las Fuentes. Queda entonces para otros trabajos de investigación el explorar más fondo lo que sucedió en Polonia y las relaciones que desarrollaron, la manera en que trabajaron, las dificultades o facilidades por las que pasaron las cinco personas que fueron a trabajar como parte del ‘grupo internacional’. Como algo adicional, también me hubiese gustado mucho haber llegado a este tema antes para poder todavía entrevistar y conocer la perspectiva del wixárika Refugio González.

Por último, siento que a través de mi proceso investigando y entendiendo el trabajo de Jurek, yo misma me encontré conversando con mi ‘yo’ mexicana y mi ‘yo’ polaca, descubriendo cómo éstas se han formado en la ‘yo’ polmex, donde no puedo dividir y decir

qué de mí es polaco y qué mexicano, porque soy algo más allá de esa dicotomía. No soy dos diferentes ni estoy dividida, más bien soy una sola donde juegan y conviven dos raíces que me hacen lo que soy.

## FUENTES DE CONSULTA

### Bibliografía

- Aguilar Zinser, Luz Emilia. "Esbozo biográfico" en *Obras completas de Héctor Mendoza*. Tomo I. México: El Milagro, La Rana, U. de Guanajuato, UNAM, 2010. 11-47.
- Alcázar, Josefina. *La cuarta dimensión del teatro: Tiempo, espacio y video en la escena moderna*. México: INBA, Segunda edición, 2011.
- Adame, Domingo. *Teatros y Teatralidades en México Siglo XX*, LGAC "Estudios Teatrales" Universidad Veracruzana. México: Ediciones AMIT, 2004.
- D'Aquili, Eugene G., Laughlin, Charles D.Jr., and McManus, John. *The Spectrum of Ritual*. New York: Columbia University Press, 1979.
- Austin, J.L. *Cómo hacer cosas con palabras*. España: Paidós, 1996.
- Barba, Eugenio. *La Tierra de Cenizas y Diamantes: Mi aprendizaje en Polonia; seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*. México: Editorial Escenología, 2000.
- Bogart, Anne. *La Preparación del Director*. España: Alba Editorial, 2013.
- Boletín CITRU III: Grotowski, Carballido, Odin Teatret/La Orestiada, Reseñas*. Coord. Yolanda López. México: INBA, 1985.
- Brentano, Robyn. *Outside the Frame: Performance and the Object: A Survey History of Performance Art in the USA since 1950*. Lewiston, NY, USA: Cleveland Center for, 1994.
- Brook, Peter. *Z Grotowskim. Teatr jest tylko forma*. Wrocław: Instytut Im. Jerzego Grotowskiego, 2015.
- Brunton, Paul, *A Search in Secret India*; USA: Samuel Weiser Inc., Primera edición, 1986.
- Butler, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Trad. Javier Sáez y Beatriz Preciado. España: Síntesis, 1997.
- Carlson, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*. London and New York: Routledge, 1996, 2<sup>nd</sup> edition, 2004.
- Ceballos, Edgar. *Principios de Dirección Escénica*. México: Escenología, 2013.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. *Beyond Boredom and Anxiety*. San Francisco: Jossey-Bass, 1975.

- Derrida, Jacques. *Firma, Acontecimiento y Contexto*. Montreal: Comunicación en el Congreso Internacional de Sociedades de Filosofía de lengua francesa, 1971.
- Drewal, Margaret. *Yoruba Ritual*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- Dubatti, Jorge. *Principios de Filosofía del Teatro*. México: Ed. Paso de Gato, 2012.
- Escalante, Pablo *et al.*, *Nueva Historia Mínima de México*. México: El Colegio de México, Primera edición, 2010.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. New York: Routledge, 2008.
- Fuentes Ibarra, Guillermina. *Cuatro propuestas escénicas en la Ciudad de México: Teatro Panamericano, de las Artes, de Medianoche y La Linterna Mágica (1939-1948)*. México: UNAM-INBA, 2007.
- Girard, René. *El Chivo Expiatorio*. España: Anagrama, 2da Edición, 1986.
- González y González, Luis. *Viaje por la Historia de México*. México: Editorial Clío, 2009.
- Grotowski, Jerzy. *O praktykowaniu romantyzmu*. stenogram przygotował do druku Leszek Kolankiewicz, Polska: „Dialog”, nr 3, 1980.
- . *Teatr Źródeł*. Przygotował do druku Leszek Kolankiewicz. Paryż: “Zeszyty Literackie”, 1987.
- . *Teksty z lat 1965-1969. Wybór*. Wybór i redakcja Janusz Degler, Zbigniew Osiński. Wrocław: Instytut Im. Jerzego Grotowskiego, drugie wydanie poprawione i uzupełnione, 1990.
- . *Hacia un teatro pobre*. México: s.XXI, 2016.
- The Grotowski Institute. *Grotowski: Teksty zebrane*. Warszawa: Krytyka polityczna, 2012.
- Kosiński, Dariusz. *Grotowski: Przewodnik*. Wrocław: Instytut Im. Jerzego Grotowskiego, 2009.
- . *Grotowski: Profanacje*. Wrocław: Instytut Im. Jerzego Grotowskiego, 2015.
- Molinari, Renata M. *Dziennik Teatru Źródeł, Polska 1980*. Wrocław: Instytut Im. Jerzego Grotowskiego, 2008.
- MEGA JÚNIOR*: Enciclopedia temática del estudiante. España: Ediciones Tres Torres, Grupo Editorial Ceac, 2002.

- Misterum zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, bajo la redacción de Janusz Degler y Grzegorz Ziółkowski, introducción de Grzegorz Ziółkowski, Wrocław: Instituto Jerzy Grotowski, 2006.
- Ortíz Monasterio Rodrigo, Chong Cuy, José Esparza. *Pasajeros: No.1 Grotowski*. México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2015.
- Osiński, Zbigniew. *Teatr 13 Rzędów i Teatr Laboratorium 13 Rzędów. Opole 1959-1964*. Opole: Crónica – bibliografía, 1997.
- Rappaport, Roy A. *Ecology, Meaning, and Religion*. Richmond, CA: North Atlantic Books, 1979.
- Reyes Palacios, Felipe. *ARTAUD Y GROTOWSKI, ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?* México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, Grupo Editorial Gaceta, 1991.
- SALVAT. *Diccionario enciclopédico SALVAT*. Tomos 13(gei/haf) & 18(mat/mor). España: Salvat Editores, 1998.
- . *Historia Universal SALVAT*. Tomos 20 (América Latina/Las dos guerras mundiales) & 21 (Las claves del siglo XX). España: Salvat Editores, 1999.
- Schechner, Richard. *The Future of Ritual: Writings on culture and performance*. New York: Routledge, 2004.
- . *Performance Studies: An Introduction*. Third Edition. USA: Routledge, 2013.
- Seminario de Cultura Mexicana. *Cultura Mexicana 1942-1992*. México: Seminario de Cultura Mexicana, 1992.
- Szydlowski, Roman. *El Teatro en Polonia*. Varsovia: Ed. Interpress, 1972.
- Turner, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. USA: Cornell Paperbacks Cornell University Press, 1991.
- . *The Anthropology of Performance*. USA: PAJ Publications, 1992.
- Warburg, Aby. *Recuerdos del viaje al territorio de los indios pueblo en Norteamérica*. España: Ed. Siruela, 2018.
- Worlds of Performance, *The Grotowski Sourcebook*, ed. Schechner, Richard and Wolford, Lisa. New York: Routledge, 2001.

## Artículos

Azar, Héctor. “Cinco décadas del teatro mexicano 1940-1990” en *Cultura Mexicana 1942-1992*. México: Seminario de Cultura Mexicana, 1992, 1-42.

Cardeña, Etzel. “In Memoriam Jerzy Grotowski” en:

<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/4551/199959P138.pdf;jsessionid=6FD180A0F65F6A49D91D3A9C2EC483E1?sequence=2>

Cardona, Patricia. “Cuerpos Escénicos” en:

[http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/files/journals/1/articles/14835/public/14835-20233-1-PB.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/14835/public/14835-20233-1-PB.pdf)

De Ita, Fernando. “La paradoja de los 80's Una visión particular del teatro en México.” en:

<https://core.ac.uk/download/pdf/148647719.pdf>

Gieraczyński, Bogdan. “Actuar sin representar (Entrevista con Ryszard Cieslak)” en:

[http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/files/journals/1/articles/10313/public/10313-15711-1-PB.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/10313/public/10313-15711-1-PB.pdf)

Glantz, Margo. “Grotowski y Stanislavski” en:

[http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/index.php/rum/article/view/9512/10750](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/9512/10750)

Grotowski, Jerzy. “Farsa-misterium (tezy)”, *Pamiętnik Teatralny*; 2000, p.245-254.

Gutiérrez Vega, Hugo. “A treinta años del Taller de Investigación Teatral «El Teatro y el Hombre»” en:

<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/1605/pdfs/89-91.pdf>

Ibáñez, José Luis. “Héctor Mendoza” en *Setenta años de la Facultad de Filosofía y Letras*. México: UNAM, 1994, 424-425.

Kaprow, Allan. “The Real Experiment”, en *Artforum XXII*, no.4. New York: 1983, 36-43.

Kolankiewicz, Leszek. “Kultura czynna. Prehistoria animacji kultury” en *Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość*. Redacción de Grzegorz Godlewski, Iwona Kurz, Andrzej Mencwel y Michał Wójtowicz. Warszawa: 2002, 27-55.

Lendra, I Wayan. “Bali and Grotowski: some parallels in the training process” en *The Drama Review 35*. New York: MIT Press, 1991, 113-39.

Osiński, Zbigniew. "Grotowski blazes the trails: from objective drama to ritual arts" en *The Drama Review* 35. New York: The Drama Review, 1991.

Pacheco, José Emilio. "Compilación y nota preliminar", en *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*. México: CNCA, 1994.

Priani Sarsó, Ernesto. "De vínculos y paralelismos en el teatro de Artaud y Grotowski" en:  
<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=674&art=13692&sec=Rese%C3%B1as>

Redacción de Ziółkowski, Grzegorz. „Ścisły Program Badawczy Dramat Obiektywny prowadzony przez Jerzego Grotowskiego”, en *Pamiętnik Teatralny*, París, 2000, p. 403-416.

### **Publicaciones electrónicas**

Burkert, Walter. *Ancient Mystery Cults*. England: Harvard University Press, 1987.

Recuperado de:

<https://ia800601.us.archive.org/28/items/AncientMysteryCultsWalterBurkert1987/Ancient%20Mystery%20Cults%20-%20Walter%20Burkert%20%281987%29.pdf>

De Ita, Fernando. *El Arte en Persona: Testimonios de nuestro tiempo*. México: edición electrónica, segunda edición, 2016.

Elizondo, Agustín. "¿Dónde está el mapa del tesoro enterrado de Jerzy Grotowski?" en Díaz, Arturo (selec. y tr.), *Cuaderno de apoyo al ciclo: herencia de los grandes creadores del siglo XX*. México: CONACULTA, INBA, CITRU, 2015. 13-17. Recuperado de:

<http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/984>

*Boletín de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Año 2, números 7-8, julio-agosto de 1976.

Recuperado de:

<http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/3588?show=full>



## Hemerografía

- Cardona, Patricia. “Somos resultado de una cultura que no tiene tiempo: Grotowski”, en *UNO MÁS UNO*, jueves 10 de enero de 1985, p. 22.
- . “Jerzy Grotowski hace crónica de su vida I”, en *UNO MÁS UNO*, 7 de junio de 1996, p. 23.
- . “Jerzy Grotowski hace crónica de su vida II”, en *UNO MÁS UNO*, 8 de junio de 1996, p. 24.
- “Cartelera los Universitarios hoy”, en *UNO MÁS UNO*. México, DF, Viernes 4 de Enero de 1980. Año III. 769. P.8.
- De Ita, Fernando. “Jerzy Grotowski no convenció a su auditorio a pesar de sus esfuerzos durante 6 horas de plática”, en *UNO MÁS UNO*. México, DF, Miércoles 9 de Enero de 1980. Año III. 774. p.16.
- . “Juan Allende, En México hay una tradición indígena muy por encima de lo que ha postulado Jerzy Grotowski”, en *UNO MÁS UNO*. México, DF, Jueves 10 de Enero de 1980. Año III. 775. p.17.
- . “Los huicholes se han acostumbrado a todo, excepto a la explotación: Félix Carrillo”, en *UNO MÁS UNO*. México, DF, martes 29 de Enero de 1980. Año III. 794. p.16-17.
- . “La comunidad huichola no aceptó el trueque de experiencias que le propuso Jerszy Grotowski”, en *UNO MÁS UNO*. México, DF, martes 29 de Enero de 1980. Año III. 794. p.17.
- Revista MÁSCARA: Número especial de Homenaje a Grotowski*. México: Escenología, Año 3; Nos. 11-12; Enero 1993.
- Núñez, Nicolás. “¿Qué viene a hacer grotowski a México?”, en *Suplemento de UNO MÁS UNO*. México, DF, Sábado 19 de Enero de 1980. Año III. 784. p.6.
- . “Con Jerzy Grotowski en el Seminario de Técnicas de la Improvisación”, en *PROCESO*, lunes 8 de abril de 1985, p. 55.
- Pineda, Angel. “Grotowski accedió a dar una conferencia en el Teatro Galeón de Bellas Artes”, en *EL DÍA*, miércoles 3 de abril de 1985, p. 21.

Rivera, Héctor. “Durante cuatro horas Grotowski oficio ante un público de artistas”, en *PROCESO*, lunes 8 de abril de 1985, p. 54.

Vega, Patricia. “Hay ciertas personas que no han nacido para ser actores: Grotowski.”, en *LA JORNADA*, miércoles 3 de abril de 1985, p. 18.

### **Mesografía**

<https://cojestgrane.pl/polska/mazowieckie/warszawa/wydarzenie/1str/dziedzictwo-grotowskiego-w-meksyku/bylo>

<http://culture.pl/pl/tworca/jerzy-grotowski>

<http://www.grotowski.net/en/encyclopedia/richards-thomas>

<http://www.grotowski.net/performer/performer-6/dziedzictwo-jerzego-grotowskiego-w-meksyku-wideo>

<http://www.jornada.com.mx/2006/08/20/sem-jaime.html>

<http://www.maldororediciones.eu/vanguardias/grotowski.htm>

<http://www.owendaly.com/jeff/grotodir.htm>

<http://www.owendaly.com/jeff/grotows3.htm>

<https://web.archive.org/web/20080321105003/http://www.tracingroadsacross.info/cgi-bin/tra/bibliography.pl?char=A;lang=en>

*Na Drodze do Kultury czynnej. O działalności instytutu Grotowskiego Teatr laboratorium w latach 1970-1977* en: [otworzksiazke.pl/images/ksiazki/na\\_drodze\\_do\\_kultury\\_czynnej/na\\_drodze\\_do\\_kultury\\_czynnej.pdf](http://otworzksiazke.pl/images/ksiazki/na_drodze_do_kultury_czynnej/na_drodze_do_kultury_czynnej.pdf)

De Ita, Fernando. 2009. „El año de Grotowski”. *Teatro mexicano: Reflexiones*. 16 de abril. Consultado el 11 de noviembre de 2018 en: <http://teatromexicano.com.mx/6650/el-ano-de-grotowski/>

Gallur Santorum, Santiago, “México 1980: el nacimiento de los carteles”, 25 de septiembre de 2011. Consultado el 05 de septiembre de 2019 en: <https://www.contralinea.com.mx/archivo-revista/2011/09/25/mexico-1980-el-nacimiento-de-los-carteles/>

Gómez Hernández, Julio. 2006. "Diálogo en Torno a Grotowski". *La Jornada Semanal*. 20 de agosto. Consultado el 13 de septiembre de 2018 en: <http://www.jornada.com.mx/2006/08/20/sem-jaime.html>

Ríos Valerio, Wendolin. "Re-encuentro con Jerzy Grotowski (1933-1999)" *Revista Electrónica Imágenes del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 22 de Enero de 2009. Consultado el 14 de Agosto de 2018 en: [http://www.esteticas.unam.mx/revista\\_imagenes/efemerides/efe\\_grotowski.html](http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/efemerides/efe_grotowski.html)

## **Media**

"AMECAMECA (*spanish/english*)" de Malgosia Szyszka consultado el 27 de octubre de 2019 en: [vimeo.com/30518619](https://vimeo.com/30518619)

Directora: Małgorzata Szyszka

Operador de cámara: Artur Sochan

Montaje: Barbara Mazurek

Música: Db15

Traducción: Marcin Kozłowski, Paweł Prochnowski, Mark Bence

Consultas: Teo Spsychalski

Producción: Stowarzyszenie Grupa Przedsięwzięć Teatralno-Medialnych

Co-financiamiento: TVC Janusz Jaroszek, Oficinas de la Ciudad de Varsovia

"*Cinco sentidos del Teatro: El Teatro laboratorio de Jerzy Grotowski*", video, realizador Marianne Ahrne; Academia Experimental de los Teatros de Francia; Traducción: Dolores Ponce (CITRU); Subtitulaje: Eugenio Cobo (CITRU).

"*Encuentro con Jerzy Grotowski en el Centro Universitario de Teatro en México, 7 Enero 1980*" audio consultado el 21 de octubre de 2019 en: <http://www.grotowski.net/mediateka/audio/spotkanie-z-jerzym-grotowskim-w-centro-universitario-di-teatro-w-meksyku-styczen-198>

"*Nie zatrzymujcie się*" de Malgosia Szyszka consultado el 17 de octubre de 2019 en: [vimeo.com/30518619](https://vimeo.com/30518619)

Directora: Małgorzata Szyszka

Operador de cámara: Artur Sochan

Montaje: Barbara Mazurek  
Música: Db15  
Musicalización: Marek Bobowski  
Traducción: Marcin Kozłowski  
Consultas: Teo Spsychalski  
Producción: Stowarzyszenie Grupa Przedsięwzięć Teatralno-Medialnych  
Co-financiamiento: TVC Janusz Jaroszek, Oficinas de la Ciudad de  
Varsovia

“*Pensadores de la Enseñanza: Calidad y artesanado*” [registro de video], realizador Pierre Henri Magnin; Academia Experimental de los Teatros de Francia; Traducción: Dolores Ponce (CITRU); Subtitulaje: Eugenio Cobo (CITRU).

### **Entrevistas**

Carta con comunicación personal de Antonio Peñúñuri Armenta con fecha del 26 de octubre de 2018.

Carta con comunicación personal de Julio Gómez Hernández con fecha del 11 de diciembre del 2018.

Comunicación personal a través de correo electrónico con Marina Fe el 24 de agosto de 2020.

Entrevista a Rodolfo Obregón Rodríguez en el CITRU el 01 de septiembre de 2018.

Entrevista a Nicolás Núñez Álvarez en su domicilio el 03 de octubre de 2018.

Entrevista a Fernando de Ita en su domicilio el 07 de octubre de 2018.

Entrevista a Jaime Soriano Palma en la cafetería del CCB el 01 de noviembre de 2018.

Entrevista a Helena Guardia Sánchez de Tagle en su domicilio el 09 de noviembre de 2018.

Entrevista a Aline Menassé Temple en su domicilio el 15 de noviembre de 2018.

Entrevista a Julio Gómez Hernández en el Bosque de Chapultepec frente a la Casa del Lago el 04 de diciembre de 2018.

Entrevista a Xavier Carlos en el expreso-bar La Selva en el centro de Coyoacán el 17 de enero de 2019.