



Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

HACIA UNA POÉTICA  
DEL ARTE COMO VEHÍCULO  
DE JERZY GROTOWSKI

Tesis doctoral

Pere Sais

Director: Jaume Mascaró

Tutor: Carles Batlle

*Doctorat en Arts Escèniques*

UAB-Institut del Teatre

Departament de Filologia Catalana

Barcelona, septiembre 2015



## Índice

|  |     |
|--|-----|
| • Prefacio   | 5   |
| • Introducción   | 6   |
| • El arte como vehículo  | 8   |
| • El Performer de Jerzy Grotowski  | 24  |
| • Antiguos cantos vibratorios  | 48  |
| - Introducción   |     |
| - La concepción y aproximación grotowskiana a los antiguos cantos vibratorios              |     |
| - Los cantos como herramientas de la verticalidad  |     |
| - Aspectos de la práctica con los cantos   |     |
| • Texto y palabra en el arte como vehículo   | 72  |
| - Los textos y su origen   |     |
| - Los textos en los opuses   |     |
| - Tratamiento de los textos  |     |
| - Diferencias de tratamiento entre textos antiguos y cantos de tradición                   |     |
| - Traducción de los textos   |     |
| - Los textos en la práctica  |     |
| - Textos y cantos en Action y Downstairs Action  |     |
| - El actuante como vehículo de la palabra viviente   |     |
| *Apéndice: textos de los opuses del arte como vehículo                                     | 93  |
| • Las acciones físicas   | 114 |
| - El método de las acciones físicas de Grotowski a partir de Stanislavski                  |     |
| - Terminología y fundamentos de la práctica de las acciones físicas                        |     |
| - “Después” del método de las acciones físicas: los impulsos como morfemas de la actuación |     |
| • Yanvalou   | 132 |
| - Introducción a la danza yanvalou. Grotowski y yanvalou como instrumento (organon)        |     |
| - Cuerpo antiguo, cerebro reptil y posición primaria                                       |     |
| - Yanvalou como forma; Workcenter, Maud Robart, tradición del vudú haitiano                |     |
| - Tipos de yanvalou  |     |
| - En el núcleo de la práctica de yanvalou  |     |
| • Motions  | 152 |
| - Origen, estructura y elementos de Motions  |     |
| - Motions como “meditación en movimiento”: el trabajo sobre la circulación de la atención  |     |
| - La conciencia transparente   |     |
| • El training físico   | 164 |
| - Introducción   |     |

- El *entrenamiento físico* desde el *Teatro pobre* al *arte como vehículo*: principios y conceptos
- El "*training físico*" del *Teatr Laboratorium*: los ejercicios corporales y plásticos (*plastiques*)
- Apuntes sobre el *entrenamiento físico* en el *Parateatro*, *Teatro de las Fuentes* y *Drama Objetivo*
- Concepción de cuerpo y trabajo del cuerpo en el *arte como vehículo*
- Un *entrenamiento físico* para el *arte como vehículo*. Introducción
- *Training* en el *Workcenter*

|  |     |
|--|-----|
| • <i>Acting propositions</i> (propuestas de actuación) | 198 |
| - Introducción   |     |
| - Los <i>Mystery Plays</i>                             |     |
| - Las <i>acting propositions</i> : aspectos prácticos  |     |
| - Aproximaciones a la actuación ( <i>acting</i> )      |     |
| - De las <i>acting propositions</i> al <i>opus</i>     |     |
| • Galería de imágenes                                  | 215 |
| • Índice de imágenes                                   | 239 |
| • Conclusiones   | 243 |
| • Bibliografía   | 247 |

## Prefacio

La presente tesis doctoral nace de un interés profundo por la figura y la obra de Jerzy Grotowski. Ya en el año 1999, después del primer impacto recibido por la lectura del libro de cabecera grotowskiano, *Hacia un teatro pobre*, surgió una fascinación que perdura hasta el día de hoy; si bien, una fascinación “madura”, después de haber navegado largamente por sus textos y de haber explorado –en el propio cuerpo– la intensa y rigurosa *praxis* grotowskiana. El primer acercamiento práctico al trabajo de Grotowski tuvo lugar en verano del año 2002, en un taller con Jim Slowiak y Jairo Cuesta –colaboradores del director polaco durante los periodos del *Drama Objetivo* y *Workcenter of Jerzy Grotowski* y *Teatro de las fuentes* y *Drama Objetivo* respectivamente. Casi inmediatamente después, en septiembre del mismo año, tuve mi primer contacto con el *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* de Pontedera, en el corazón de la Toscana italiana donde éste tiene su base. Fue un primer encuentro que sirvió como apertura hacia una nueva perspectiva artística y un impulso a indagar en aquella vía de trabajo hasta entonces desconocida. Desde aquél bloque de experiencias condensadas en un tiempo relativamente reducido, me embarqué ya en un navío con rumbo definido, a seguir descubriendo el cosmos práctico grotowskiano y profundizando en él en varios talleres y seminarios, con los ya mencionados Slowiak y Cuesta y con Zygmunt Molik, uno de los actores fundadores del *Teatr Laboratorium* de Wroclaw y especialista en voz, entre otros. No obstante, fue en el 2005 cuando, después de otro largo proceso de selección, entré a formar parte como *stagiaire*, del *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, donde permanecí durante algo más de un año.

Fue a partir y después de aquella intensa experiencia de aprendizaje y trabajo en el *Workcenter* –que considero como una especie de piedra angular– cuando empecé a desarrollar una investigación centrada principalmente en el *arte como vehículo* –la última etapa de la trayectoria grotowskiana– tanto en su vertiente práctica como en aquella teórica. Tal investigación se concretó, entre otras cosas, en el proyecto de investigación en artes performativas *Drama Ritual* (2007-2014), ahora llamado *Ars Performance Lab.*, así como en la publicación del volumen *Grotowski: del Teatre a L'art com a vehicle* (2009) y la presentación del proyecto de tesis *Vers l'art com a vehicle de Jerzy Grotowski: Ritual i Performer*. Es desde el poso que deja todo ese trabajo vivido y realizado que, a día de hoy, emerge esta tesis doctoral, titulada, *Hacia una poética del arte como vehículo de Jerzy Grotowski*.

## Introducción

Ante la vastedad del trabajo de Jerzy Grotowski, formado por cinco períodos; *Teatro de las producciones (Teatro pobre)*, *parateatro*, *Teatro de las fuentes*, *Drama Objetivo* y *arte como vehículo*, la tesis se enfoca en este último, desarrollado en su *Workcenter* de Pontedera, y continuado a día de hoy por su heredero y pupilo Thomas Richards en el ahora llamado *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Asimismo, de entre las distintas posibles perspectivas que pueden adoptarse en lo que se refiere a un estudio del *arte como vehículo*, se ha optado por afrontar un campo que ha sido muy poco tratado, o al menos no de manera directa, explícita y detallada: la práctica del *arte como vehículo* en cuanto a los elementos concretos y principios de base que lo constituyen. Esta exploración de tierra “virgen” se propone abordar específica y analíticamente – procurando verter la máxima objetividad sobre una *praxis* que puede resistirse a la estructura discursiva y a la reflexión académica–, los elementos de trabajo en la disciplina cotidiana del *arte como vehículo*. Tal análisis ha sido desarrollado desde un punto de vista teórico-práctico, es decir, tratando de encontrar un equilibrio sutil entre, por un lado, la experiencia y el conocimiento prácticos propios y de los más notorios practicantes del *arte como vehículo*, y por el otro, el estudio objetivo y riguroso de una mirada que observa desde fuera. Han sido de gran ayuda a este fin las voces de los artífices del *arte como vehículo*, empezando por el maestro Grotowski, así como el *doer* y actual director del *Workcenter*, Thomas Richards, su director asociado, Mario Biagini – con quienes he tenido el privilegio de trabajar– u otros individuos que a lo largo de la historia de esta *nueva* u *olvidada* forma de arte performativo han aportado todo su saber práctico y vivencial a lo que se hoy se conoce como *arte como vehículo*. Asimismo, en la misma dirección, han sido fundamentales las apreciaciones y análisis de los estudiosos que, sin haber experimentado la disciplina del *hacer* en el *arte como vehículo*, han sido testigos en numerosas ocasiones del trabajo práctico y han vertido su mirada analítica de alto nivel sobre éste.

Por su propia naturaleza teórico-práctica y por su ámbito, es decir, las artes performativas y rituales, la tesis no sigue un patrón demostrativo de una hipótesis; más bien se trata de una tesis de carácter interpretativo, en la que se indaga en un fenómeno desde múltiples perspectivas. En este caso, lo novedoso de la presente aproximación es la propuesta de observación desde fuera y, a la vez, desde dentro del *arte como vehículo* y los componentes de su *praxis*; se ha procurado mantener una mirada “doble” y simultánea sobre los elementos, esto es, desde la rigurosidad de la

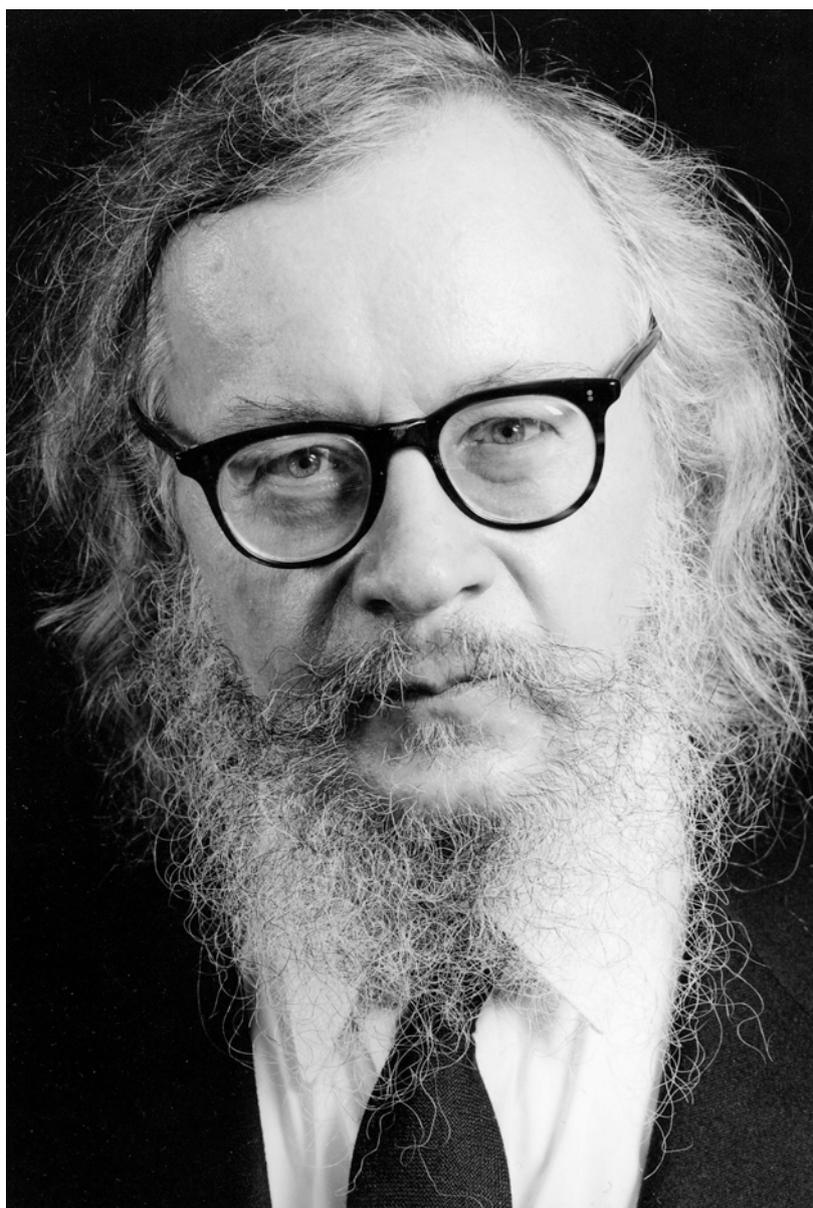
*praxis* y desde aquella del estudio teórico. Como ya se ha adelantado, la tesis consiste en presentar y analizar los elementos que conforman la columna vertebral del *arte como vehículo* grotowskiano: los *antiguos cantos vibratorios*, el *método de las acciones físicas* de Stanislavski desarrollado por Grotowski, la caminata-danza *yanvalou* o el *training físico*, entre otros. Cada uno de dichos elementos –a excepción de las *acciones físicas*, tratadas ampliamente en el libro *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas* de Thomas Richards– ha sido aproximado hasta el momento de manera más bien aleatoria y dirigida al fin de la práctica, su comprensión y divulgación. Sin embargo, nunca hasta el momento se han abordado de manera monográfica y con la intención analítica de plasmar la totalidad de su contexto, desde su origen –sea o no ritual– hasta su actual forma y uso en el ámbito performativo que nos ocupa. De la misma manera, se tratarán los principios subyacentes de los ejercicios y estructuras de trabajo y se explorarán cuestiones teóricas y prácticas vinculadas a ellos.

En la configuración de la tesis, los capítulos centrados en los elementos prácticos del *arte como vehículo*, vienen precedidos de dos capítulos de carácter introductorio. El primero de ellos abre una vía de acceso general al *arte como vehículo*, a modo de introducción, mientras que el segundo consiste en un análisis de uno de los últimos y fundamentales textos de Grotowski sobre su trabajo “final”, titulado *El Performer*. Éste servirá como llave maestra para descifrar algunos de los temas y cuestiones prácticas que hallaremos en los capítulos siguientes.

La presente tesis doctoral es, en resumen, un intento abierto de sistematización, desglose y análisis de la *praxis* del *arte como vehículo* con las herramientas que la teoría y la experiencia nos ofrecen. Se trata, en definitiva, de un punto de partida desde el cual proyectarse hacia una posible poética del *arte como vehículo* de resonancia grotowskiana.

*Mi agradecimiento y gratitud por su inestimable aportación a mi trabajo y a esta tesis doctoral a mi director de tesis, Jaume Mascaró, a mis maestros, alumnos y compañeros con los que he compartido camino, y a Dimitra, por su apoyo incondicional a lo largo de este proceso.*

## *EL ARTE COMO VEHÍCULO*



## El arte como vehículo

*Arte como vehículo* es el nombre que Peter Brook usó para definir las investigaciones de Grotowski en su *Workcenter* de Pontedera, en Italia. El término fue adoptado más tarde por el propio Grotowski para denominar la última fase de su trabajo, también llamada inicialmente *Artes Rituales*. El *arte como vehículo*, como veremos, se concibe como una forma de arte que se encuentra en el extremo opuesto al *arte como presentación*, en la cadena -formada por varios anillos- de las artes performativas (*performing arts*).

El *Workcenter of Jerzy Grotowski* se fundó en el 1986 por invitación del *Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale* de Pontedera (Italia). Entre el 1987 y el 1993 sus actividades se articulaban en dos equipos de investigación: el grupo de *upstairs* y el de *downstairs*. Estos nombres se referían respectivamente al piso superior e inferior del espacio de trabajo del *Workcenter*, una antigua villa toscana en las afueras de Pontedera donde antiguamente se producía vino. El grupo de *downstairs* era liderado por Thomas Richards, colaborador de Grotowski desde el periodo anterior -*Drama Objetivo*-, y focalizaba su trabajo en la creación de estructuras performativas a partir de cantos africanos y afro-caribeños y de antiguos textos de la cuna del Mediterráneo. El ejercicio llamado *Motions* y el *Training* eran también áreas especiales de atención de este grupo. El grupo de *upstairs*, guiado por Maud Robart, colaboradora fundamental de Grotowski durante el *Teatro de las Fuentes* y el *Drama Objetivo*, se concentraba en acciones ligadas a las *semillas* del ritual del vudú haitiano. Asimismo, el grupo trabajaba alrededor de cantos haitianos y de antiguos textos enraizados en la tradición greco-egipcia y de Oriente medio, así como en la reconstrucción de los ejercicios *corporals* y *plastiques* del *Teatr Laboratorium* polaco. En el 1993, debido al recorte en los fondos y subvenciones para el *Workcenter* generado por la crisis italiana, solo el grupo de *downstairs* de Thomas Richards pudo ser sustentado y continuar sus investigaciones. Durante aquel primer periodo de establecimiento y pasos iniciales en lo que al *arte como vehículo* se refiere, el equipo de *downstairs*, guiado por Richards y con el acompañamiento y supervisión del mismo Grotowski, desarrolló un *opus* en el ámbito del *arte como vehículo* llamado *Downstairs Action*. Más tarde, hacia el año 1993, se gestó un nuevo *opus*, conocido simplemente como *Action*, y en la que se ha continuado trabajando ininterrumpidamente hasta el 2006.

El *arte como vehículo* supone el estadio "final" del trabajo de Grotowski y también la culminación de su transmisión a Thomas Richards, quien dirige

actualmente, con el soporte de Mario Biagini como director asociado, el *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*<sup>1</sup>.

Grotowski, en su texto capital *De la compañía teatral al arte como vehículo*<sup>2</sup> –que será nuestro guía principal para aproximarnos al *arte como vehículo* a lo largo del presente capítulo–, plantea el contexto de su investigación situándola en la cadena de las *performing arts*. Esta se representa como una larga cadena formada por varios anillos o eslabones. En un extremo está el teatro (el *arte como presentación*), que tiene un anillo visible –el espectáculo– y otro invisible –los ensayos. Este último anillo es doble: contiene los *ensayos para el espectáculo* y los *ensayos no exactamente para el espectáculo* (el trabajo “interior” del actor). En el extremo opuesto de la cadena se encuentra, según él mismo, algo muy antiguo, el *arte como vehículo*, algo desconocido en la cultura actual pero presente, por ejemplo, en los Misterios de la antigüedad. (Ver esquema a continuación)

### **Esquema del itinerario de Grotowski en la cadena de las *performing arts*, descrito por él mismo**

*Arte como presentación*–o–*Parateatro*–o–*Teatro de las Fuentes*–o–*Drama Objetivo*–o–*Arte como vehículo*

(Teatro)

Contiene 3 anillos:

Anillo espectáculo

Anillo “ensayos para el espectáculo”

Anillo “ensayos no exactamente para el espectáculo”

(“Trabajo interior del actor”)

---

<sup>1</sup> El nombre *Workcenter of Jerzy Grotowski* pasó a ser el de *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* por voluntad del mismo Grotowski. En los últimos años de su vida, la responsabilidad del trabajo diario ya recaía sobre Richards, y el maestro polaco actuaba como un consejero supervisor. El cambio de nombre tiene también el carácter de transmisión. Los herederos oficiales del legado de Grotowski son Richards y Biagini.

<sup>2</sup> Jerzy Grotowski, *De la compañía teatral al arte como vehículo*, en Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, pp. 181-212.

Siguiendo la estela del esquema grotowskiano que acabamos de presentar, antes de entrar propiamente en el *arte como vehículo*, a modo de introducción, pondremos el foco de atención en la breve retrospectiva que el mismo Grotowski hace de las fases de su trayectoria desde el *arte como presentación* al *arte como vehículo*. Una visión panorámica de la misma situará los antecedentes y el contexto de nacimiento del ya mencionado “trabajo final” de Grotowski y preparará el terreno para la entrada en escena de los conceptos fundamentales del *arte como vehículo*. Situémonos, en el punto de partida de la cadena grotowskiana de las artes performativas, el de su *Teatro pobre*. El *Teatro de las producciones* o *espectáculos* es una fase considerada por Grotowski como importantísima en su trabajo: *una aventura extraordinaria con efectos a largo plazo*<sup>3</sup>. Es el momento en que se producen los espectáculos que convertirán al *Teatr Laboratorium* en una referencia teatral mundial, espectáculos como *Akropolis* según Wyspianski o *El Príncipe Constante* según Calderón/Slowaki.

A finales de los años 60 Grotowski abandona la producción de espectáculos –el último fue *Apocalypsis cum figuris*– para dedicarse a descubrir la continuación de la cadena de las *performing arts*, los eslabones *de después* de los espectáculos y de los ensayos. De ésta búsqueda nace el *parateatro*, donde se trascienden todas las convenciones del acto teatral mismo, destruyendo la distinción entre actores y espectadores y convirtiendo a ambos conjuntos en participantes de un “encuentro” interhumano en el *Holiday* (el día santo):

Y de ahí surgió el parateatro, es decir, el teatro participativo (o sea, con participación *activa* de personas del exterior). Dentro, como medio oculto, se hallaba el “Día santo” [Holiday, the day that is holy], la *Fiesta*, humana, pero casi sagrada, ligada al “desarmarse” –totalmente, recíprocamente.<sup>4</sup>

En pleno apogeo de las actividades parateatrales, hacia el año 1976, en tanto que anillo siguiente, surgió el proyecto *Teatro de las fuentes*. En éste se trataba del fondo, que podría llamarse precultural, de diversas técnicas tradicionales (yoga, zen, artes marciales, danzas sufíes, chamanismo, vudú haitiano, entre otros). El mismo Grotowski define el *Teatro de las fuentes* como una búsqueda de *lo que precede las diferencias*<sup>5</sup>. En esta aproximación se trabajaba normalmente en el exterior, en el medio natural, buscando una relación entre el hombre y el entorno o mundo viviente. Según

---

<sup>3</sup> Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 190.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Jerzy Grotowski, *Theatre of Sources*, en *The Grotowski Sourcebook*, p. 261.

Grotowski, algunas de las consignas o áreas del trabajo en el *Teatro de las fuentes* eran los sentidos y sus objetos, la circulación de la atención, la corriente vislumbrada cuando se está en movimiento y en el mundo vivo, el cuerpo vivo.<sup>6</sup>

Para el investigador polaco, el *parateatro* y el *Teatro de las fuentes*, si bien ofrecieron buenos resultados y fueron el germen de abundantes posibilidades, conllevaban, según el investigador polaco, cierta limitación,

la de quedarse fijados en el plano “horizontal” (con sus fuerzas vitales, sobre todo corporales e instintivas), en lugar de despegar desde ese plano como de una pista de aterrizaje.<sup>7</sup>

Como veremos, el tránsito o pasaje desde ese plano horizontal hacia el plano vertical, se convierte para Grotowski en el punto principal del *arte como vehículo*, tomando la forma, como trataremos más adelante, de la *verticalidad*.

Habiendo recorrido esta breve antología del itinerario grotowskiano, nos toca ahora presentar y examinar los diferentes aspectos y elementos de la investigación de Grotowski en su *Workcenter*. El trabajo en el *Workcenter* se articula a través de dos polos, uno dedicado a la formación permanente en el campo de las artes performativas; en el ámbito del *canto de la tradición*, los textos, el *training* del actor –ejercicios corporales y plásticos– y las *acciones físicas* (similares a las de Stanislavski). El otro polo se dirige hacia el *arte como vehículo*<sup>8</sup>. Éste es similar a las artes teatrales en cuanto a los elementos técnicos sobre los que se trabaja, pero introduce algunos elementos de

---

<sup>6</sup> Jerzy Grotowski, *De la compañía teatral al arte como vehículo*, en Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, p. 191.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> En un documento del *Workcenter of Jerzy Grotowski* del año 1988, encontramos listados, sin más desarrollo, los así llamados en el texto *aspectos rudimentarios* del trabajo del Centro:

Relación: precisión/organicidad

Relación: tradición/trabajo individual

Relación: ritual/drama

Danza y ritmo

Canto

Vibración de la voz

Resonadores corporales y resonancia espacial

Respiración

Conciencia del espacio y reacción a sus elementos constituyentes

Improvisación: los impulsos/la conciencia vigilante

Improvisación en el marco de una estructura

Montaje de acciones físicas

Montaje respecto al rol

Búsqueda de una línea precisa y lógica de impulsos y acciones físicas: la partitura

[Trad. del A.] *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* (1988), en Zbigniew Osinski, *Grotowski blazes the trails*, incluido en *The Grotowski Sourcebook*, p. 394.

La lista programática presentada es el único documento escrito que, de un modo sintético, enumera los elementos y aspectos principales de la investigación en el ámbito del *arte como vehículo*. Éste sirve todavía hoy como base para las líneas maestras de la actividad del *Workcenter* y los *workshops* de sus miembros. Como veremos al tratar los elementos prácticos del *arte como vehículo*, todas las entradas que aparecen en este escrito se incluyen en los capítulos correspondientes a cada elemento concreto.

naturaleza ritual –como los *antiguos cantos vibratorios*, entre otros. No obstante, el acercamiento a éstos últimos se hace desde la práctica artística y rigurosa de las artes performativas. Por el otro lado, en el polo dedicado al *arte como vehículo*, también hallamos el aspecto creativo análogo a aquél de las artes performativas: la creación, no de un espectáculo en este caso, sino de un *opus* o *Acción*. Ésta *Acción*, en mayúsculas para diferenciarla de una “simple” *acción física*, por ejemplo, es una estructura performativa tan precisa y acabada como un espectáculo. A diferencia de este último, el *opus* pone su atención en el proceso interior que los *doers* (*actuantes*) hacen a través de ella, funcionando como su vehículo para hacer un *trabajo sobre sí mismo*<sup>9</sup>. Veamos la definición de *arte como vehículo* y las apreciaciones que de él hace el mismo Grotowski:

Podemos decir “el arte como vehículo”, pero también “objetividad del ritual” o “artes rituales”. Cuando hablo de ritual no me refiero ni a una ceremonia ni a una fiesta, y todavía menos a una improvisación con la participación de gente del exterior. No se trata de una síntesis de diferentes formas rituales de diferentes lugares del mundo. Cuando me refiero al ritual, hablo de su objetividad: es decir, que los elementos de la *Acción* son, por sus impactos directos, los instrumentos de trabajo *sobre el cuerpo, el corazón y la cabeza* de los “actuantes”.<sup>10</sup>

Grotowski subraya que una de las diferencias fundamentales entre el *arte como vehículo* o *objetividad del ritual* y un espectáculo teatral está, entre otras, en la sede del montaje. En el *arte como presentación*, es decir el ámbito del teatro y del espectáculo, la sede del montaje está en la percepción del espectador: el director, o tal como Grotowski lo llama, *espectador de profesión*, crea un montaje, una “historia” –no necesariamente narrativa– dirigida al espectador. Uno de los ejemplos que nos brinda el director polaco es el del montaje de *El príncipe constante* de Calderón (en una versión de Slowaki) “interpretado” por Ryszard Cieslak. El director puntualiza que en el trabajo de Cielak, su actuación no estaba ligada al martirio que tiene lugar en el drama de Calderón/Slowaki, sino al recuerdo de una gran experiencia amorosa de la adolescencia del actor. Esta experiencia, según Grotowski, hacía referencia a esa clase de amor que tiene lugar cuando lo carnal, lo sensual, se une con algo que es como una plegaria, creando una especie de puente: una *plegaria carnal*. Algo similar a esa relación

---

<sup>9</sup> *Trabajo sobre sí mismo* es un término que Grotowski toma de Stanislavski. En una entrevista de R. Schechner y T.Hoffman Grotowski utiliza análogamente el término *búsqueda sobre sí mismo*: *La búsqueda sobre sí mismo es simplemente un derecho de nuestra profesión, más bien nuestro primer deber. Se lo puede llamar ético, pero personalmente prefiero tratarlo como parte de la técnica porque así no se cae en el sentimentalismo o en la hipocresía.*

<sup>10</sup> Jerzy Grotowski, *De la compañía teatral al arte como vehículo*, en Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, p. 193.

entre la Amada y el Amado, o entre el alma y Dios que aparece en *El cantar de los cantares* o en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz –textos que Cieslak había leído antes de empezar el trabajo. Según el director, de algún modo Cieslak se liberaba de su cuerpo trascendiéndolo con su mismo cuerpo, y así transcendía todo aspecto doloroso o tenebroso. A partir de los impulsos y las pequeñas acciones relacionadas con ese recuerdo excepcional, dejando fluir el texto de la obra, el actor construyó su partitura. Las acciones de Cieslak respondían a las acciones estructuradas a partir de su recuerdo pero la lógica del texto y la estructura del espectáculo creaban el montaje en la percepción del espectador: el martirio del príncipe. Asimismo, a través de una cuidada iconografía y de pequeños detalles en la composición, el director polaco consiguió transformar, en la percepción del espectador, el martirio del príncipe en la pasión de Cristo. Lo que el espectador captaba era el montaje deseado mientras que lo que hacían los actores respondía a otra historia o lógica: cada actor trabajaba sobre sus propias asociaciones y motivaciones personales pero el montaje creaba “desde fuera”, en la percepción del espectador, la historia del Cristo/*príncipe constante*.

A diferencia del *arte como presentación*, en el *arte como vehículo* la sede del montaje está en *los que hacen*, los *actuantes*. No obstante, no se trata de un acuerdo verbal, de una especie de historia interna solo conocida por los *actuantes*, sino del descubrimiento del montaje y de su impacto a partir y a través del *hacer* con los varios *instrumentos* del *opus*. Obviamente, para cada uno de los individuos participantes, el montaje será distinto en términos de asociaciones personales. Otro ejemplo usado por Grotowski para diferenciar el *arte como presentación* del *arte como vehículo* es *el ascensor*. En el caso del primero, el espectáculo es un gran ascensor y el actor es su operador. En este ascensor se encuentran los espectadores, los cuales son transportados de un evento a otro. El montaje, según el director polaco, estará bien hecho si el ascensor funciona para los espectadores. En el *arte como vehículo* habría un ascensor muy rudimentario –primordial, como una especie de canasto o cesta tirada por una cuerda. El *actuante*, con la ayuda de esta cuerda, se alza desde una energía densa y burda hacia una energía más sutil, y luego desciende con ella –la energía sutil– al cuerpo *instintual*. El resultado es, según Grotowski, un impacto –de tipo energético– en los *doers*, pero lo más importante es, según él mismo, el tránsito: el *pasaje des de lo tosco a lo sutil*. Esta es, en términos grotowskianos, la *objetividad del ritual*. Si el proceso funciona, la cesta se mueve de un nivel a otro para *los que hacen* la *Acción*. Este tránsito de una cualidad de energía a otra es lo que Grotowski llamará *verticalidad* y es el auténtico *leiv motiv* del

*arte como vehículo*. Él mismo describe el proceso, al cual retornaremos al tratar de los instrumentos de la *verticalidad* y, particularmente, los *antiguos cantos vibratorios*:

Cuando hablo de la imagen del ascensor primordial, es decir, del arte como vehículo, me refiero a la verticalidad. Verticalidad –el fenómeno es de orden energético: energías pesadas pero orgánicas (vinculadas a las fuerzas de la vida, a los instintos, a la sensualidad) y otras energías, más sutiles. La cuestión de la verticalidad significa pasar de un nivel digamos tosco –en cierta manera podemos decir entre comillas “cotidiano”– a un nivel energético más sutil o incluso a *la alta conexión*. Alcanzando este punto, añadir algo más no sería justo, me limito a indicar el tránsito, la dirección. Ahí existe también otro pasaje: si nos acercamos a la alta conexión –es decir, en términos energéticos, si nos acercamos a la energía mucho más sutil –se plantea todavía la cuestión de descender *llevando de vuelta* consigo esa cosa sutil a la realidad más ordinaria, relacionada con la “densidad” del cuerpo.<sup>11</sup>

La *verticalidad* se presenta como el pasaje a través un eje vertical que engloba los aspectos vitales, la *densidad* del cuerpo en conexión con las fuentes más sutiles mencionadas por Grotowski. Como veremos, los dos polos se oponen-equilibran, como el investigador subraya, a través de un determinado tipo o cualidad de conciencia:

No se trata de renunciar a una parte de nuestra naturaleza. Todo debe tener su sitio natural: el cuerpo, el corazón, la cabeza, algo que se halla “por debajo de nuestros pies” y algo que se halla “por encima de la cabeza”. El todo como una línea vertical, y esta verticalidad debe estar tensada entre la organicidad y *the awareness*. *Awareness* quiere decir la conciencia que no está ligada al lenguaje (a la máquina de pensar), sino a la Presencia.<sup>12</sup>

El fenómeno de la *verticalidad* y su concepción axial, son explicados por Grotowski a través de la analogía de *la escalera de Jacob*. Para tal fin, el artífice del *arte como vehículo* hace suyo el relato bíblico en el que Jacob se quedó dormido con la cabeza sobre una piedra y tuvo una visión: vio una gran escalera apoyada sobre la tierra y elevada hacia el cielo por donde ascendían y descendían varias fuerzas, o ángeles según los términos bíblicos. La construcción de esta escalera es, pues, propósito fundamental en el marco del *arte como vehículo*. Sin embargo, según

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>12</sup> *Ibid.*

puntualiza el maestro Grotowski, para elaborarla y que ésta *funcione*, cada peldaño debería estar bien construido en términos de maestría, con el mismo rigor artesanal requerido por un espectáculo teatral: la calidad de los detalles, de las acciones, del ritmo y del orden de los elementos.

Los *antiguos cantos vibratorios* de la tradición, como veremos ampliamente, cantos específicos de naturaleza ritual –en lo que respecta al trabajo del *Workcenter*, principalmente de raíces africanas y afro-caribeñas–, son las *herramientas*<sup>13</sup> principales de la citada *verticalidad* y el soporte para construir los peldaños de la escalera axial. Dejemos al mismo Grotowski introducir los *instrumentos* de la *verticalidad* como anticipo al capítulo dedicado específicamente a los *cantos*<sup>14</sup>:

Los cantos rituales de la tradición antigua dan el soporte en la construcción de los peldaños de esta escalera vertical. No se trata únicamente de capturar la melodía con su precisión, aunque sin ello nada es posible. Es preciso encontrar un tempo-ritmo con todas sus fluctuaciones *dentro* de la melodía. Pero, sobre todo, se trata de algo que constituye una sonoridad adecuada: de cualidades vibratorias talmente palpables que de alguna manera se convierten en el sentido mismo del canto. Esto quiere decir que, a través de las cualidades vibratorias, el canto se convierte en el sentido mismo. [...] Cuando hablo de este “sentido”, hablo también de los impulsos del cuerpo. Esto significa que la sonoridad y los impulsos *son* el sentido: de manera directa, neta.<sup>15</sup>

Además de los *cantos*, primordiales como eje vehicular y vertebrador de la *verticalidad*, existen otros elementos –entendidos como herramientas– que configuran el *arte como vehículo*:

Por otra parte, los peldaños de esta escalera vertical, que deben estar elaborados de manera artesanal, no son solamente los cantos de tradición y la manera en que los trabajamos, sino también el texto en tanto que palabra viva, los modelos de movimiento, la lógica de las más pequeñas acciones (allí, es esencial hacer siempre

---

<sup>13</sup> Grotowski utiliza en el periodo anterior de su trayectoria –*Drama Objetivo*– los términos *organon* –en griego, o *yantra*– en sánscrito, para designar *instrumentos* o *herramientas* muy sutiles. Para Grotowski, los *organa*, comparables a un instrumento de precisión para la observación astronómica o al bisturí del cirujano, son instrumentos que pueden provocar un “impacto” energético en la persona que los usa y que pueden ser usados como herramientas para el *trabajo sobre si mismo*. Grotowski cita como ejemplo de esto la edificación de las catedrales en la Edad Media, las cuales eran construidas a través de una concepción axial, de las proporciones, de la luz y la sonoridad, provocando un impacto determinado, un preciso proceso de “transformación” en los que accedían al templo.

<sup>14</sup> Hemos optado, como criterio, por la cursiva para el término *cantos*, teniendo en cuenta que no se refiere a una denominación general sino que designa específicamente a los *antiguos cantos vibratorios* o *cantos de tradición*.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 199-200.

preceder la forma de lo que debe precederla, de mantener un proceso que lleve a la forma).<sup>16</sup>

Así pues, Grotowski explicita la presencia de elementos de trabajo fundamentales en el ámbito que nos ocupa: la palabra como *encantación*, como *antigua palabra viviente*, la caminata-danza *yanvalou* y el *método de las acciones físicas* –similar al de Stanislavski pero desarrollado por Grotowski al nivel de los impulsos. Todos estos elementos funcionan también, al lado de los *cantos*, como *vehículos* o soporte de la *verticalidad* y son parte de lo que podríamos llamar el corazón del *arte como vehículo*.

Para establecer el proceso de la *verticalidad* en el *arte como vehículo*, Grotowski considera necesaria una estructura precisa y repetible, el *opus* (obra) y, en este caso, concretamente, la *Action (Acción)*<sup>17</sup>. Ésta es según el investigador la *estructura performativa objetivada en los detalles*. Se trata de una pieza –en cuanto que montaje de acciones– elaborada en los más pequeños detalles, comparable a la de un espectáculo de alto nivel pero que no se dirige, como ya hemos visto, a la creación de un montaje en la percepción del espectador sino a la *acción interior*, al pasaje vertical de los *actantes*. *Action*, entonces, no es un espectáculo en sentido estricto; tampoco se trata de una improvisación –su estructura es extremadamente precisa– ni tampoco de una coreografía –no está estructurada en movimientos sino en acciones, reacciones, intenciones, puntos de contacto. La construcción de la *Acción* se determina desde el punto de vista de la *verticalidad* y conlleva, según Grotowski un trabajo sistemático de larga duración que engloba los *cantos*, los modelos arcaicos de movimiento, la partitura de acciones y la palabra antigua y anónima. Se podría entender la *Acción* como un evento performativo doble: contiene, por un lado, una precisa “liturgia vertical”, una *acción interior* –ligada al itinerario de la *verticalidad*–, y una “liturgia horizontal” –el recorrido de “haceres” o acción, digamos, exterior, en cuanto a su estructura externa, aunque esta no esté destinada a una mirada externa. Es como si confluyeran dos itinerarios –ambos elaborados a través de precisas partituras– en una misma estructura.

Los elementos que constituyen la *Acción*, sean los *cantos* o los motivos textuales, provienen de una fuente común que Grotowski concibe como la *cuna de Occidente*:

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>17</sup> Nos referimos al *opus* específico llamado *Action*, la pieza-estandarte y modelo del *arte como vehículo*. Fue desarrollada alrededor del año 1993 y se trabajó y “presentó” sistemáticamente hasta el 2006.

En la construcción de la *Acción*, la mayoría de los elementos-fuentes pertenecen (de una manera o de otra) a la tradición occidental. Están vinculados a lo que yo llamo “la cuna”, quiero decir: la cuna de Occidente. Para decirlo aproximadamente, sin pretender ninguna precisión científica, la cuna de Occidente abarcaba el Egipto arcaico, la tierra de Israel, Grecia y la antigua Siria. Existen, por ejemplo, elementos textuales de los que no podemos determinar la procedencia salvo que existe una transmisión que pasó por Egipto y que hay además en una versión griega. Los cantos iniciáticos que utilizamos (tanto del África negra como del Caribe) están enraizados en la tradición africana. En nuestro trabajo los abordamos como una referencia a algo que vivía en el antiguo Egipto (o en sus raíces), los abordamos como si pertenecieran a la cuna.<sup>18</sup>

El *opus Action*, si bien es un evento performativo peculiar que no depende de una mirada externa para su cumplimiento, acepta e incluso abraza la presencia de *testimonios*. Puede englobar esta presencia, incluso provocar el fenómeno llamado por Grotowski y Richards de *inducción*<sup>19</sup>, casi como un contagio en los observadores, aunque no dependa de ella para cumplir los objetivos vinculados al proceso de la *verticalidad*. El mecanismo de la *Acción* funciona autónomamente a través de los *actantes*, haya *testimonios* o no:

Este trabajo no está destinado a los espectadores, pero al mismo tiempo la presencia de testigos puede ser necesaria. Por una parte, para que la calidad del trabajo sea puesta a prueba, y por otra, para que no sea un asunto puramente privado, inútil para los demás. ¿Quiénes han sido nuestros testigos? Ante todo, han sido especialistas y artistas invitados individualmente. Pero después invitamos a compañías del “teatro joven” y del teatro de investigación. No eran espectadores (porque la estructura performativa, la *Acción*, no ha sido creada tomándolos como objetivo), pero, de alguna manera, era *como* espectadores.<sup>20</sup>

Para contemplar el *arte como vehículo*, con sus *opuses* como *Action*, desde otra perspectiva, y buscando un paradigma en las artes pictóricas, se podría percibir éste como una forma de arte que podríamos llamar icónica en lugar de representativa. A partir de tal concepción, trazando una analogía con la hagiografía –el arte de “escribir” iconos en la iglesia cristiana oriental, por ejemplo griega o rusa–, vemos que en ella no

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>19</sup> Grotowski y Richards utilizan el término *inducción* para referirse al contagio, al “impacto” que el proceso de la *Acción* puede provocar en los *testimonios*. Según Grotowski, si se acerca un cable en el que no hay electricidad a otro que sí la tiene, está pasando del segundo al primero, quizás en menor intensidad, pero habrá circulación de electricidad. La *inducción*, si bien puede darse en las “presentaciones” de la *Acción*, no es un objetivo perseguido en el *arte como vehículo*.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 206.

se representa, sino que se canaliza la presencia de lo divino, de lo sagrado o *alteridad vertical* –usando el término de Otto. En este sentido, los iconos no son una representación de la divinidad sino su presencia misma. En el *arte como vehículo*, el *doer*, siendo, según Grotowski, el *pontifex* –hacedor de puentes– es quien canaliza – haciendo y no representando o interpretando un papel– la presencia de ese “algo” –que Grotowski llamaría sutil–, sirviendo de puente entre entre ello y el *testimonio*. Siguiendo el hilo de la comparación, de alguna manera, el *doer* funciona como icono. Por otro lado, otro punto remarcable y que puede iluminar otros aspectos del *arte como vehículo*, es que en el arte de la hagiografía, por ser anterior al Renacimiento, no hay perspectiva, no hay profundidad, sino *perspectiva invertida*<sup>21</sup>. No es el hombre quien, a través de la profundidad de la composición pictórica, entra en el icono; es la presencia que es emanada, surgiendo del icono, quién encuentra a quién lo mira. *Action*, en cierta manera, puede operar de la misma forma respecto al *testimonio*, a través del ya mencionado fenómeno de *inducción*. Así pues, los *opuses* o *Acciones* en el dominio del *arte como vehículo* podrían ser entendidos metafóricamente como iconos o, formulando la propuesta en otras palabras, como eventos con un funcionamiento “similar” al de los iconos.

Por otro lado, visto desde un prisma distinto al del apunte anterior, el *arte como vehículo* puede entenderse como una forma de *yoga*, no en el sentido del *hatha yoga* sino en el sentido de la etimología de la palabra *yoga*, que es “yugo”. Grotowski mismo, así como su discípulo principal Thomas Richards han señalado ese aspecto etimológico y han tratado el *arte como vehículo* como una especie de *yoga*:

Grotowski tenía un conocimiento práctico sobre procesos sutiles especiales que un ser humano puede vivir; una especie de dilatación de la percepción que uno puede experimentar. Sé que él estaba interesado, y que entro en contacto con muchas tradiciones – en el Este, en África, en Suramérica, en Europa. Cuando el utilizaba la palabra “yoga” en relación con nuestro trabajo, no hablaba sobre un ciclo de estiramientos del cuerpo, o del Hatha Yoga. Se refería a la raíz de la palabra, que es “yoke” (yugo), la herramienta que se pone al asno para canalizar su fuerza y así labrar el campo. (...) Cuando este “yoking” tiene lugar pasa algo muy divertido, inmediatamente. Es algo como cuando eres un niño y ves un objeto (coge un bolígrafo). Y si, es un bolígrafo, pero quizás también es para volar; cada cosa es nueva,

---

<sup>21</sup> Basamos nuestra analogía y argumentación en la poética relativa a la hagiografía de Pável Florenski. A este menester, véase Pavel Florenskij, *Le porte regali, saggio sull'icona*. Para trazar puentes al respecto del tema que nos ocupa y de las artes performativas en general, baste decir que Florenski, sobre todo con sus estudios sobre la *perspectiva invertida*, ha sido uno de los autores más influyentes en la concepción de teatro del Anatoli Vassiliev, amigo y colega de profesión de Grotowski.

desconocida. El niño descubre realmente el objeto como si fuera la primera vez. El niño mira el objeto, juega con el, y hay una especie de flujo potente entre él y el objeto, un júbilo enorme aparece. Y el júbilo es tan fuerte que hace brillar el momento, y es como si, para el niño, aquél momento es todo lo que existe. Es algo así.<sup>22</sup>

El *yoking* al que se refiere Richards puede leerse como una cierta forma de *descondicionamiento*, un volver al estado de esencia del niño y, al mismo tiempo, un recondicionamiento para dilatar, expandir, la percepción. Biagini, al respecto del *yoking*, matiza:

No sé si podemos decir que este aspecto “yoga”, “yoke”, ayuda en el trabajo. Es más bien que cada cosa sirve a este aspecto. A menudo nos sentimos completamente dispersos, ¿verdad? Es un estado común. Pero hay momentos en que algo está tranquilo y hay un contacto: estás en contacto contigo, con la gente de alrededor, con el mundo, y algo es claro, evidente. Hay algo dentro como un reposo. Al mismo tiempo, estás haciendo: estás activo, estás pensando. Y tu pensamiento, de golpe, es claro. Estás sintiendo, y estas sensaciones tienen colores, tonalidades.<sup>23</sup>

Las explicaciones de Richards y Biagini sobre el *yoking* como vuelta al *estado del niño* y como *movimiento que es reposo* encajan a la perfección con el discurso de Grotowski ya en el período del *Teatro de las Fuentes*:

[...] volvemos, simplemente, al estado del niño. Pero no en el sentido de interpretar que somos niños, ni tampoco en el sentido de volverse infantil. Cuando hablo de retorno al estado del niño, tengo en la memoria recuerdos indefinibles: sumergirse en el mundo lleno de colores, de sonidos, en el mundo resplandeciente, desconocido, sorprendente, en el mundo en el que somos llevados por la curiosidad, el encanto, la experiencia de lo misterioso, de lo secreto. No dejamos transportar entonces por la corriente de la realidad pero nuestro movimiento, aunque lleno de energía, es, de hecho, un reposo.<sup>24</sup>

Según Grotowski, en el *arte como vehículo* debe haber una cierta relación viva con el teatro, ya que los dos, el *arte como presentación* y el *arte como vehículo* son los extremos de la misma cadena de las “artes performativas”; pertenecen a la misma

---

<sup>22</sup> [Trad. del A.] *With and after Grotowski*, conversación de Thomas Richards y Mario Biagini con Maria Schevtsova. (Véase bibl.)

<sup>23</sup> [Trad. del A.] *Ibid.* Las explicaciones de Biagini hacen una clara referencia al *movimiento que es reposo*, expresión incluida en uno de los dichos del *Evangelio de Tomás* de la *Biblioteca de Nagh Hammadi*, y usada constantemente por Grotowski.

<sup>24</sup> [Trad. del A.] Jerzy Grotowski, *Theatre of Sources*, en *The Grotowski Sourcebook*, p 260.

familia. Debe existir una interacción entre los dos extremos, como un pasaje, un flujo de intercambio; el de la competencia artesanal, de los descubrimientos técnicos. Por otro lado, el *arte como vehículo* no debe estar aislado fuera del mundo y ser un asunto meramente privado, sino que debe también “servir”. Grotowski, a este respecto, utilizaba una imagen del *I Ching, el libro de las mutaciones*: si en el pozo hay agua pura pero nadie la bebe, se volverá mala.

En cuanto a la interacción entre ambos polos de la cadena, el del *arte como vehículo* y el del *arte como presentación*, Grotowski se formula a sí mismo una crucial pregunta: ¿Es posible trabajar, en la misma estructura performativa, sobre el *arte como presentación* –para hacer un espectáculo público– y sobre el *arte como vehículo*?:

Es lo que yo mismo me pregunto. Teóricamente, veo que deber de ser posible. En la práctica, he hecho estas dos cosas en periodos diferentes de mi vida: el arte como presentación y el arte como vehículo. Pero ¿es posible hacer los dos en la misma estructura performativa? Si se trabaja el arte como vehículo, y si al mismo tiempo se lo quiere utilizarlo como algo espectacular, el acento puede desplazarse fácilmente y, por lo tanto, además de otros problemas, el sentido de todo esto corre el riesgo de volverse equívoco. Se podría decir, entonces, que es una cuestión muy difícil de resolver. Pero si tuviera la fe de que, a pesar de todo, puede resolverse, ciertamente estaría tentado a hacerlo, lo admito.<sup>25</sup>

Con la concepción de una forma de arte rememorada del olvido, el *arte como vehículo*, Grotowski llega al último peldaño de su trayectoria, su “obra final”, que hemos ido desplegando a lo largo de este capítulo. Grotowski, que murió en enero del 1999 transmitió, en el sentido tradicional y literal de la palabra, todo su conocimiento a Thomas Richards, su colaborador esencial y heredero oficial de su legado. Esta transmisión fue fruto de la decisión consciente de “pasar” a Richards el *aspecto interior del trabajo* (*the inner aspect of the work*), con el deseo de mantener viva la tradición del *arte como vehículo*. La parte inicial del aprendizaje de Richards puede seguirse en su primer libro<sup>26</sup>.

En los años posteriores a la desaparición de Grotowski, el trabajo sobre el *arte como vehículo* ha continuado desarrollándose sistemáticamente en el *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* y gradualmente haciéndose más visible y abriéndose al exterior. En el 2003 se puso en marcha un gran proyecto trienal sustentado por *Cultura*

---

<sup>25</sup> Jerzy Grotowski, *De la compañía teatral al arte como vehículo*, en Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, p. 208.

<sup>26</sup> Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*.

2000 de la Unión Europea bajo el nombre de *Tracing Roads Across* (2003-2006)<sup>27</sup>, el cual tuvo lugar en varios países colaboradores: Italia, Polonia, Grecia, Turquía, Austria, Tunisia, Rusia, Bulgaria, Chipre, Francia e Inglaterra. Las actividades realizadas incluyeron, a parte del propio trabajo regular del equipo del *Workcenter*, dos *symposium*, conferencias, *workshops*, presentaciones de los *opuses*, proyecciones de material documental audiovisual e “intercambios de trabajo” (*exchanges-in-work*). Durante este periodo, además del trabajo continuo y sistemático sobre el *opus* principal del *Workcenter*, *Action*, se construyó –en forma de “trabajo en proceso”– una nueva obra en el dominio del *arte como vehículo*, llamada inicialmente *The Twin: an Action in Creation*, y más tarde simplemente *An Action in Creation*. De la misma manera, en el marco del proyecto *The Bridge: Developing Theater Arts* –que trata de tender un puente desde el *arte como vehículo* a las *artes teatrales*–, se desarrolló, a partir del espectáculo *One breath left* de una compañía singaporense residente en el *Workcenter*, una estructura performativo-teatral llamada en su versión final *Dies Irae: The preposterous theatrum Interioris show* y dirigida por Thomas Richards y Mario Biagini. El proyecto *Tracing Roads Across* culminó con el *symposium* internacional *Living Traces – Performing as a Shared Reality* en Pontedera en abril del 2006.

Después de *Tracing Roads Across* se abrió una nueva etapa con el proyecto trienal *Horizons* (2007-2009), en colaboración con el *Centre for study of Jerzy Grotowski's Work and for cultural and theatrical research* de Wroclaw, donde el equipo del *Workcenter* residió a razón de tres meses al año, desarrollando varias actividades y presentando *The Letter*, *opus* basado en el anterior *Action in Creation*. Desde el 2007, el trabajo del *Workcenter* se ha ido bifurcando en dos frentes; uno de carácter más teatral, dirigido por Mario Biagini, fruto de la experiencia adquirida en el proyecto *The Bridge* y el espectáculo *Dies Irae*, y el otro dedicado a la investigación en el ámbito del *arte como vehículo* y dirigido por Thomas Richards. El grupo del *Open Program* guiado por Biagini se ha dedicado a desarrollar eventos de tipo performativo basados en la poesía de Allen Ginsberg y en cantos del sur de América del Norte, como *I'm America*, *Electric Party* y *A Poetry Concert*. Actualmente (2015) está trabajando y mostrando su nueva pieza *The hidden sayings*, basada en textos del *Evangelio de Thomas*, además de impulsar otro tipo de eventos socialmente activos como *Open Choir*.

---

<sup>27</sup> Información más detallada del proyecto *Tracing roads across* puede encontrarse en el *brochure* del proyecto así como en la obra en tres volúmenes *Opere e sentieri: Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* y en el libro de Antonio Attisani, *Un teatro apócrifo* (Véase .bibl.)

El *Focused Reserarch Team on Art as vehicle* de Thomas Richards sigue trabajando sobre *cantos vibratorios* de la tradición africana y afrocaribeña y textos de varias tradiciones occidentales y orientales. En este contexto, Richards y los otros miembros del grupo han desarrollado un evento performativo llamado *The Living Room*. El *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* ofrece, en la actualidad y en sus dos líneas de investigación, varios *workshops* , conferencias y presentaciones de trabajo en diferentes países del mundo.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Puede encontrarse toda la información actualizada relativa a las actividades del *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* en su página [www.theworkcenter.org](http://www.theworkcenter.org).

*EL PERFORMER DE GROTOWSKI*



## *El Performer de Grotowski*

*El Performer*<sup>29</sup> es uno de los últimos y más importantes escritos del *corpus* textual grotowskiano. Se trata de un documento único y fundamental para entender el pensamiento de Grotowski, su proyecto y legado; en él se hallan condensados, como si se tratara de un ideograma –pues nos encontramos ante un texto relativamente breve y concentrado–, los principios esenciales del trabajo y la búsqueda del maestro polaco en el último periodo de sus investigaciones. Es, como en la mayoría de sus “escritos”, una reelaboración como texto<sup>30</sup> de una de sus conferencias –en este caso a partir de unos apuntes de George Banu– y ha sido ampliado, revisado y esculpido palabra por palabra por él mismo. El texto tiene un carácter –para utilizar un término grotowskiano– vertical y en algunos pasajes una textura, al menos superficialmente, críptica. Necesita ser leído como si se desplegara a lo largo de un eje, profundizando estrato a estrato, como en aquella imagen grotowskiana de excavar un pozo en vez de cavar *al lado*.

La peculiaridad de *El Performer* reside –a diferencia de otros escritos de Grotowski que tratan *a posteriori* de los descubrimientos hechos en el trabajo–, en su carácter –digamos– ideal” y programático, sugerente e indicador de una potencialidad, de una posible vía que conduce a los confines del teatro y del actor y que se sumerge en la esfera del desarrollo del ser humano y en la consecución del conocimiento, de la *gnosis*, a través del *performing*. Decimos potencialidad porque se trata de un proceso excepcional, largo y arduo, que no viene dado *a priori* sino que debe ser trabajado. En *El Performer* se despliega, pues, esa posibilidad del hombre de alcanzar la plenitud, usando el arte performativo como instrumento, como *vehículo* de auto-conocimiento. Asimismo, en el texto se hace visible el proceso y el acto de transmisión –en el sentido literal y tradicional del término–, de Grotowski al futuro *Performer* y *teacher of Performer*. Grotowski presenta su ideal –un ideal, en el caso del investigador polaco, marcadamente pragmático y, se podría decir, carnal– respecto a una determinada concepción del ser humano, reflejado en la figura del *Performer*. Como si persiguiera

---

<sup>29</sup> *The Performer* (El Performer), versión inglesa revista y ampliada por el autor en *The Grotowski Sourcebook* pp. 376-380. Edición en castellano en la revista *Máscara*, número especial de homenaje a Grotowski, pp. 78-81 (Véase .bibl.) El texto de *El Performer* que aquí se ofrece es una traducción propia basada en las versiones definitivas en inglés e italiano.

<sup>30</sup> Nota (que acompañaba el texto en el *brochure* publicado por el *Workcenter* de Pontedera): una versión de este texto, basado en una conferencia de Grotowski, ha sido publicada en mayo de 1987 por la revista “Art Press”, París, con el siguiente comentario de Georges Banu: “Lo que propongo aquí no es una grabación ni un resumen sino una transcripción de apuntes tomados con el máximo cuidado, lo más próximo posible al lenguaje de Grotowski. Debería ser leído como la indicación de un trayecto y no como un programa o un documento terminado, escrito, cerrado”. Identificar al *Performer* con los participantes del *Workcenter* sería un abuso. Se trata más bien del caso de aprendizaje que, en toda la actividad del “*teacher of Performer*” no se presenta más que raras veces.

permanentemente la encarnación de ese *ánthropos*, Grotowski emplea, a lo largo de los diferentes períodos de su trabajo, términos como *actor santo*, *hombre total* [*czlowiek zupelny*] y *actuante* (*doer*). Este último es el nombre usado en el arte como *vehículo* para nombrar a los artistas que *hacen*. Sin embargo, si bien el *Performer* es *doer*, hacedor, el primero representa, de alguna manera, el más alto estadio que pueda ser logrado. Se podría decir que la figura del *Performer* encierra en sí al *actor santo*, al *hombre total* y al *actuante*: es un hacedor, un -utilizando la imagen de Vicenç Ferrer- *hombre contemplativo en acción* que culmina un proceso de conquista del conocimiento. Este conocimiento engloba todos los aspectos humanos (del ser) y del oficio (la maestría en el *performing*) y en él confluyen los polos de la *organicidad* y la conciencia, la disciplina y la espontaneidad, el cuerpo y el “espíritu”.

El texto viene a ser como un mapa de indicaciones, como una especie de guía para el camino hacia el “estado” del *Performer*; según Grotowski, un *estado del ser*. En él se encuentran sintetizadas las orientaciones necesarias para el *hombre-actuante* que se aventura, a través de su arte, al potencial conocimiento que está *más allá* de su arte. Funciona como el esbozo de un plano-itinerario que recuerda, ni que sea como imagen sugerente -y para mencionar a uno de los autores apreciados por Grotowski- a la *Subida al Monte Carmelo* de San Juan de la Cruz. De hecho, el texto de *El Performer* podría encajar, de algún modo, en la categoría de escritos del tipo “manual” o “tratado” en los que, en esferas muy alejadas a la grotowskiana pero con propósitos a veces compartidos, se presenta una potencialidad para el desarrollo interior, para el *conócete a ti mismo*, trazando una vía de ascenso hacia un determinado estado del ser y la consecución del conocimiento -entendido como *gnosis*. No obstante, conviene subrayar que el proceso potencial propuesto en el texto, no se basa ni sustenta en un sistema o doctrina unitarios y definidos, por ejemplo, por la religión, sino que es una “construcción” a partir de las numerosas influencias y el bagaje práctico y experiencial de Grotowski mismo y de su trabajo. *El Performer* como texto y la propuesta plasmada en él se aleja, al menos aparentemente, del término y de lo que podríamos entender como un trabajo de tipo “espiritual”, aunque al mismo tiempo, se alimenta de numerosas tradiciones -podríamos decir- vinculadas a lo sacro. En definitiva, el texto, en forma de poética, trata y elabora una “vía del *performer*” en la que el oficio se halla íntimamente vinculado a la interioridad humana.

Así pues, *El Performer* es un texto que, en su densidad, se alimenta y contiene un gran número de referencias, citas y alusiones que, de una manera más o menos oculta, de forma implícita o explícita, se sugieren o hacen presentes en sus líneas, y que

configuran lo que hemos bautizado como “vía del performer”. El texto y *subtexto* del escrito, como veremos, nos conducirá a autores tan variados como Eckhart, Gurdjieff, Castaneda, Zeami, Takuan, y a obras como *La Filocalía de los padres népticos*, *El himno de la perla*, los *Upanishads* o *El Evangelio de Tomás*, por citar algunos.

Comencemos pues, nuestro itinerario a través del texto grotowskiano, presentando su figura capital y la que le da título, la del *Performer*:

El *Performer*, en mayúscula, es el hombre de acción. No es alguien que hace el papel de otro. Es el actuante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos.

El *Performer* aparece como el *hombre de acción*, dando ya una primera indicación de su esencia y de su ámbito de actuación: es –en primer lugar– “hombre”; y la acción es su dominio, su “oficio”. Su punto de partida, por lo tanto, no son los pensamientos, ni las emociones ni una supuesta espiritualidad o metafísica. Se parte de lo tangible, pragmático y dominable, de la acción y del cuerpo. El *Performer*, como veremos, articula su proceso vital a través del *hacer* performativo; la acción performativa es su *vehículo*, siendo esta solamente una posibilidad entre otras. Él no hace de otro; no interpreta ningún papel, ningún personaje, *él es y hace*, como ya afirmaba Grotowski en su *Tu es le fils de quelqu’un* (*Tu eres hijo de alguien*)<sup>31</sup>. Así pues, en la forma de arte propuesta por el investigador, no se representa ni se interpreta –en sentido teatral– sino que se hace. El *hombre de acción*, con sus ecos nietzscheanos del Zarathustra, se presenta en distintas formas –danzante, sacerdote, guerrero–, pues está fuera, siguiendo el hilo del texto, de cualquier categoría estética. Pero al mismo tiempo es las tres cosas, como en un trinomio indisoluble. No se le puede etiquetar en ninguna categoría porque está y no está en todas.

El ritual es *performance*, una acción cumplida, un acto. El ritual degenerado es espectáculo. No busco descubrir algo nuevo sino algo olvidado. Algo tan antiguo que todas las distinciones entre géneros estéticos ya no son válidas.

Grotowski define aquí su idea de ritual; el ritual entendido como acción cumplida, como acto, como *performance*. Esta idea es fundamental para entender que

---

<sup>31</sup> [...] *Tu eres de algún tiempo, de algún lugar. No se trata de actuar el rol de alguien que no eres. Entonces en todo este trabajo aparece el aspecto vertical, siempre más hacia el comienzo, siempre más “estar de pie en el comienzo” . Y cuando tienes el no-diletantismo, entonces es el problema de ti –de hombre– que se abre. Con esta cuestión de hombre es como una gran puerta que se abre: detrás de ti está la credibilidad artística y delante de ti hay algo que no exige una competencia técnica, sino una competencia de ti mismo. [...] Esa es la verdadera pregunta: ¿Eres hombre?.*

Jerzy Grotowski, *Tu eres hijo de alguien*, Revista Máscara, nos. 11-12, p. 71.

éste desvincula el ritual del sentido religioso estricto y de los cultos particulares; se centra en la objetividad de la acción, en el acto humano, terreno común y partícula esencial de toda manifestación ritual. La idea de que *el ritual degenerado es espectáculo* – ya apuntada, en cierta manera por Brecht– no hay que entenderla en ningún modo como despectiva, como si dicha degeneración implicara la nobleza o superioridad del ritual por encima del teatro. Entendemos que Grotowski hace referencia, como él mismo indicará en numerosas ocasiones, al fondo común del ritual y el teatro. En este sentido, el teatro se emancipó de aquél substrato compartido convirtiéndose en representación y, por lo tanto, en algo para ser mostrado y no estrictamente para ser “hecho”, sin que ello implique una pérdida de calidad o valor. Asimismo, en la misma dirección de lo dicho anteriormente, la relación hombre-*alteridad vertical*<sup>32</sup> (u hombre-sagrado) fue también desapareciendo gradualmente del teatro. Para el director polaco, una diferencia importante entre teatro y ritual se halla, entre otras, en que en el espectáculo la sede del montaje está en la percepción del espectador, mientras que en el ritual está en los que hacen. De forma similar pero en otras palabras, Grotowski afirma que [...] *cuando el ritual “está hecho a la faz de lo divino” es ritual; cuando en cambio “está hecho a la faz de los espectadores” es teatro.*<sup>33</sup> Pues bien, la operación grotowskiana consiste en “objetivizar” el ritual, en quitarle las connotaciones concretas de una tradición o concepción religiosa particular, concebiéndolo como un acto esencial, humano y artístico, sin perder toda la carga de sacralidad que los *instrumentos* o herramientas rituales que va a utilizar conllevan. Se trata pues, de evocar una forma de ritual que no depende de una *estructura mental* o contexto determinado y que, por lo tanto, pueda funcionar, en términos de *trabajo sobre sí mismo*, para cualquier ser humano, independientemente de su cultura. El ritual es, pues, acción cumplida, es *performance*. Asimismo, se sustituye “lo divino” por “lo vertical” o *sutil* –la *verticalidad* u *objetividad del ritual*. En definitiva, se podría decir que Grotowski traslada el hecho ritual a un ámbito ligado a las *artes performativas*, concibiendo un tipo de ritual que es una forma artística. De ahí que el fundador del *Workcenter* proponga el término *artes rituales* como sinónimo del *arte como vehículo*.

Grotowski busca, ya desde su trabajo anterior en el *Teatro de las Fuentes* y el *Drama Objetivo* y como él mismo sugiere, *algo* que ha sido olvidado en las sociedades actuales, no algo nuevo. No se trata, pues, de la creación de una nueva manifestación artística y/o ritual, tampoco de reconstruir “arqueológicamente” antiguos rituales o

---

<sup>32</sup> *Alteridad vertical* es la definición de R. Otto citada por Piergiorgio Giacchè en *La verticalità e la sacralità del atto*, en *Opere e sentieri* v. III, p- 125.

<sup>33</sup> Jerzy Grotowski, *El montaje en el trabajo del director*. Revista *Máscara* nos.11-12, p. 57.

hacer una síntesis de ellos, sino más bien de “re-descubrir” una antigua forma de arte de carácter supuestamente objetivo<sup>34</sup>, que –por aportación de Peter Brook– Grotowski llamará *arte como vehículo*. Según el investigador polaco, esta forma de arte ritual<sup>35</sup> ya existía, en cierta manera, en esa desconocida raíz común del teatro y del ritual, e iba cogida de la mano con la interioridad humana; ambas eran indisolubles. El arte era un *vehículo* de esa interioridad. Grotowski vincula el *arte como vehículo* a algo que estaba ya presente en los antiguos Misterios egipcios y griegos, como por ejemplo, los eleusinos

En la concepción del *Performer*, la figura del *teacher* –tal como Grotowski se presenta a sí mismo– aparece como alguien que posee el conocimiento (habiéndolo obtenido por iniciación o por hurto) y lo transmite al aprendiz (no discípulo ni alumno). Grotowski no se atribuye el título de *Performer*, ni el de maestro, sino el de *teacher of Performer*; aún no siendo *Performer*, posee el conocimiento y es capaz de formar al aprendiz que algún día se convertirá en *Performer* y, a su vez, en maestro de *Performer*. La transmisión del conocimiento es entendida aquí en el sentido tradicional, como en los antiguos oficios. El aprendiz debe seguir las consignas del *teacher* y “hacer”, aunque la manera de aprehender, redescubrir y desarrollar la enseñanza es de carácter personal, determinada por la esencia.

Yo soy *teacher of Performer* (Hablo en singular: *of Performer*). *Teacher* –como en los oficios– es alguien a través de quien pasa la enseñanza. La enseñanza debe ser recibida, pero la manera para el aprendiz de redescubrirla solo puede ser personal. Y el *teacher*, ¿cómo ha conocido la enseñanza? Por la iniciación o por el hurto. El *Performer* es un estado del ser. Al hombre de conocimiento se lo puede pensar en relación a los relatos de Castaneda, si se ama su romanticismo. Yo prefiero pensar en Pierre de Combas. O incluso con el Don Juan descrito por Nietzsche: un rebelde enfrente al cual el conocimiento es un deber; incluso si los demás no lo maldicen, él se siente diferente, como un *outsider*. En la tradición hindú se habla de *vratias* (las hordas rebeldes). Un *vratia* es alguien que se encuentra en el camino de conquistar el conocimiento. El hombre de conocimiento [*czlowiek poznania*] tiene a su disposición el *hacer* y no ideas y teorías. El auténtico *teacher* ¿qué hace por el aprendiz? Dice: *haz esto*. El aprendiz lucha por comprender, para reducir lo desconocido a conocido, por evitar hacerlo. Por el

---

<sup>34</sup> Esta forma de arte puede asociarse, por su voluntad de objetividad –como se aprecia en el título del anterior período grotowskiano; *Drama Objetivo*– al *arte objetivo* de Gurdjieff, el cual se contrapone al *arte subjetivo*. Este último se basa, según el investigador griego-armenio, en la casualidad y en una visión individual y subjetiva, regida por los “caprichos humanos”, mientras que el *arte objetivo* tiene un valor que sobrepasa la subjetividad y revela las leyes del universo. Gurdjieff da como ejemplos de este arte ciertas antiguas danzas sagradas y la esfinge de Gizeh.

<sup>35</sup> Grotowski, en su texto *De la compañía teatral al arte como vehículo* y como ya hemos señalado, utiliza como denominaciones sinónimas para su trabajo: *arte como vehículo* y *artes rituales*.

mero hecho de querer entender opone resistencia. Solo puede entender si hace. Hace o no hace. El conocimiento es una cuestión de hacer.

En la concepción del *Performer*, la figura del *teacher* –tal como Grotowski se presenta a sí mismo– aparece como aquél que posee el conocimiento, habiéndolo obtenido por iniciación o por hurto, y lo transmite al aprendiz. Como vemos, el investigador utiliza el término aprendiz en vez del de discípulo o alumno. Significativamente, no se atribuye el título de *Performer*, ni de maestro, sino, como ya hemos señalado, el de *teacher of Performer*.

El *Performer* es, para Grotowski, un estado del ser. Alcanzar tal condición de *eseridad* significa convertir-se en *hombre de conocimiento*. El *teacher* toma el término *hombre de conocimiento* de Carlos Castaneda<sup>36</sup> –aunque también aparece en los escritos de Raymond Abellio, discípulo de Pierre de Combas– para ejemplificar su concepción del *Performer* y dar a entender el carácter del proceso que culmina en ser ese *hombre*. En los cuatro primeros relatos de Castaneda (*Las enseñanzas de Don Juan*, *Una realidad aparte*, *Viaje a Ixtlan*, *Relatos de poder*) se describe que, para llegar a ser ese *hombre de conocimiento*, se deben alcanzar dos niveles de ser: el *cazador* y el *guerrero*. El hecho de llegar a tales estadios no implica necesariamente alcanzar el ser *hombre de conocimiento*, ya que esto está determinado no sólo por el esfuerzo y la voluntad, sino también por el “destino” –ligado a la esencia– de un ser humano. La idea del destino y de la *submisión* al propio destino –que el maestro polaco intercambia por *tu proceso*– la encontraremos más adelante en *El Performer*. Grotowski, atribuyendo un cierto color romántico al *hombre de conocimiento* de los relatos de Castaneda, dice preferir a Pierre de Combas<sup>37</sup>, o el Don Juan descrito por Nietzsche. Este último se presenta en el texto, al igual que Pierre de Combas y los *vratias* de la tradición hindú, como un *outsider*; alguien que,

---

<sup>36</sup> Carlos Castaneda, antropólogo y escritor, autor de una serie de libros que describen supuestamente su entrenamiento en un tipo de chamanismo tradicional de los *yaquis* de América central, al cual se refería como una forma muy antigua y “olvidada” de conocimiento.

Afirma Schechner en su *Exodution* en *The Grotowski Sourcebook* que Grotowski se encontró con Carlos Castaneda y, más tarde, con Barbara Myerhoff (antropóloga, compañera de clase de Castaneda en el Departamento de Antropología de la *University of Southern California* y experta en los indios *huicholes*. Se dice que Castaneda tomó un gran número de ideas de Myerhoff para sus libros sobre Don Juan y los *yaquis*).

Grotowski conocía los libros –que consideraba como relatos– de Carlos Castaneda, de los cuales apreciaba expresamente los cuatro primeros: *Las enseñanzas de Don Juan*, *Una realidad aparte*, *Viaje a Ixtlan* y *Relatos de poder* (Véase bibl.) La influencia en el pensamiento grotowskiano de algunas de las ideas y de la terminología de Castaneda es obvia. La vemos reflejada, sobretudo, en el período del *Teatro de las Fuentes*. Grotowski dedicó, a principios de los años 80, algunos seminarios a la figura de Castaneda en la *Università degli studi di Roma “La Sapienza”*. De estos seminarios, si bien parte de las lecciones de Grotowski en Roma fueron publicadas en *Tecniche originarie dell’attore* (Véase bibl.), se excluyó, por exigencias didácticas, aquella dedicada a la obra de Castaneda.

<sup>37</sup> Muy poco se sabe de este personaje “incatalogable” y de su obra, prácticamente inaccesible. Sus ideas nos son conocidas por un discípulo suyo, Raymond Abellio, el cual posee una extensa obra escrita disponible en francés. En sus complejos escritos pueden apreciarse algunas de las ideas tomadas por Grotowski.

aunque no sea atacado por los demás, siente estar en el margen y concibe la conquista del conocimiento como un deber, como una misión que debe cumplir.

La transmisión del conocimiento grotowskiana significa transmisión en el sentido tradicional, como en los antiguos oficios, como hemos indicado más arriba. El aprendiz, para llegar a convertirse en *hombre de conocimiento*, en *Performer*, deberá seguir las consignas del *teacher* y *hacer*, luchando por entender, comprender y desarrollar su maestría. En otras palabras, usadas a menudo por Grotowski, deberá pasar de la *flor de la juventud* a la *flor de la maestría*<sup>38</sup>. Alcanzando la maestría, el *Performer* trasciende su arte y se sumerge en lo que ha sido llamado el *aspecto interior del trabajo*, en aquél *estado del ser* que Grotowski mencionaba. En el aprendizaje, la manera de asimilar, redescubrir y desarrollar la enseñanza es de carácter personal, diversa para cada individuo. Para el director polaco, de la misma manera que el *Gran aprendizaje* del budismo zen, *el conocimiento es una cuestión de hacer*. El aspecto práctico ha sido y es el corazón de su trabajo. Por consiguiente, la base de operaciones del aprendiz es la *praxis* y no las ideas y las teorías, como ya ha apuntado Thomas Richards, el heredero, en sentido amplio, de Grotowski.<sup>39</sup>

En la segunda parte del texto –titulada *el peligro y la suerte*– se vuelve a la idea del guerrero, ahora no sólo vinculada a Castaneda sino a otras tradiciones:

#### *El peligro y la oportunidad*

Si utilizo el término de guerrero, se piensa de nuevo en Castaneda pero todas las Escrituras también hablan del guerrero. Se le encuentra tanto en la tradición hindú como africana. Es alguien que es consciente de su propia mortalidad. Si hay que afrontar los cadáveres, los afronta, pero si no hay que matar, no mata. Entre los indios del Nuevo Mundo se dice del guerrero que entre dos batallas *tiene el corazón tierno, como una joven doncella*. Para conquistar el conocimiento lucha, porque la pulsación de la vida se vuelve más fuerte, más articulada en los momentos de gran intensidad, de gran peligro. El peligro y la oportunidad van juntos. No hay gran clase sino respecto a un gran peligro. En el momento del desafío aparece una ritmatización de las pulsaciones humanas.

---

<sup>38</sup> Las expresiones *flor de la juventud* y *flor de la maestría* provienen de Zeami, antiguo maestro del teatro Nôh japonés. La *flor de la juventud*, que veremos aparecer más adelante en el texto, es utilizada para definir el tiempo limitado de ósmosis entre el cuerpo y la esencia. Es el momento en el que se debe pasar del *cuerpo-y-esencia* al *cuerpo de la esencia*. La *flor de la maestría*, si bien no se cita explícitamente en *El Performer*, forma parte de la terminología habitual de Grotowski.

<sup>39</sup> Grotowski sabe que aprender algo es conquistarlo a través de la práctica. Uno debe aprender a partir del "hacer" y no a través de la memorización de ideas y teorías. En nuestro trabajo, las teorías eran utilizadas solamente cuando nos podían ayudar a resolver un problema práctico que se presentaba. El trabajo con Grotowski no fue nada parecido a una escuela en la que se aprenden las lecciones de memoria. Estoy convencido de que no intentaba instruir tan sólo mi mente, sino a todo mi ser. Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, p.17.

El guerrero es alguien consciente de su propia mortalidad. Encontramos esta idea nuevamente en Castaneda; *la muerte como consejera*, siempre presente detrás del hombro izquierdo. En sus relatos, se describe como el *guerrero* debe tenerla siempre muy presente y cuando llegue la hora, danzará delante de ella su última danza, danzará “su propia muerte”. Cuanto más impecable haya sido su vida como guerrero, dispondrá de mayor tiempo para danzar, y la muerte deberá esperar el fin de la danza para llevárselo. Grotowski entiende que la conciencia y aceptación radical de la propia mortalidad se vincula a las raíces mismas de las técnicas personales de conocimiento de distintas tradiciones, como expresaba en una de sus lecciones romanas dedicadas a Castaneda<sup>40</sup>. El tema de la conciencia de la propia muerte aparece explícitamente, por ejemplo, en los escritos de *La Filocalía*<sup>41</sup>, también de profundo interés por parte del investigador polaco y al cual dedica extensas disquisiciones en las mencionadas lecciones en *La Sapieza*. Varios autores filocálicos mencionan el *recuerdo de la muerte* como instrumento para *calentar el corazón* y alcanzar un estado de humildad para la plegaria continua. La misma idea la hallamos también en los escritos de Gurdjieff<sup>42</sup>: en *La última hora de vida*<sup>43</sup>, por ejemplo, se plantea de manera monotemática la conciencia permanente de la presencia de la muerte.

A continuación en el texto, se dice que el *guerreo*, si debe afrontar los cadáveres, y por lo tanto matar, los afronta, pero que cuando no es necesario matar, no lo hace<sup>44</sup>. “Entre dos batallas, tiene el corazón tierno, como una joven doncella”. Transluce aquí, nuevamente, una concepción del guerrero que encontramos en el trasfondo de las tradiciones orientales del zen y del taoísmo, vinculadas a las artes marciales: la vía del *bushido*. Para los samuráis, el camino del guerrero era una forma de vida, un *vehículo* de adquisición de conocimiento, un camino de desarrollo vital y espiritual. Los samuráis del siglo XV hacían un viaje iniciático y ascético de profundización en el arte marcial, llamado *musha-shugyô*. Este les llevaba a viajar

---

<sup>40</sup> *La conciencia de la inevitabilidad de nuestra muerte, en cierto modo, está vinculada a las raíces mismas de la búsqueda de las técnicas personales. [...] También en el relato de Castaneda hallamos esta imagen; es la famosa historia de que nuestra muerte se encuentra siempre detrás de nuestro hombro izquierdo y de que es nuestro mejor consejero. No es en absoluto una imagen enfermiza, pragmáticamente es eficaz; por qué Don Juan ha situado a la muerte detrás del hombro izquierdo ya es otra cuestión...*

[Trad. del A.] Jerzy Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, p. 268.

<sup>41</sup> *La Filocalía* es una colección de escritos de la espiritualidad cristiana ortodoxa oriental compilados por Nicodemo el Agorita y Macario de Corinto. Recoge escritos que van desde los Padres del desierto hasta autores bizantinos del siglo XIV y que tratan sobre la esiquia (quietud), la nepsis (sobriedad), la vigilancia y la plegaria u *oración continua del corazón*.

<sup>42</sup> G.I.Gurdjieff (Alexandropol, 13 de enero de 1872 – París, 29 de octubre de 1949). Maestro místico, filósofo, escritor, compositor y maestro de danzas sagradas. Fundador del Cuarto Camino, sistema y escuela espiritual que bebe principalmente de fuentes gnósticas, sufíes y cristianas orientales. Para sus escritos véase bibl..

<sup>43</sup> Texto de Gurdjieff sobre la conciencia de la muerte. El escrito no se encuentra publicado en ninguno de sus tres libros pero es accesible en Internet (p.ej. en <http://parenelruido.blogspot.com.es/2007/02/la-ultima-hora-de-vida.html>).

<sup>44</sup> Encontramos unos términos similares en el tratado *Tai-aki* del maestro zen y esgrimista del siglo XVI Takuan: *Los expertos no utilizan la espada para matar gente; la utilizan para dejarla vivir. Cuando es necesario matar, entonces matan; cuando es necesario vivir, dejan vivir. Matar es el samadhi de matar, y dejar vivir es el samadhi de dejar vivir.*

Takuan, *Tai-aki, notas sobre la espada sin rival*, en *El alma del samurai*, a cargo de Thomas Cleary, p.151.

durante años al encuentro de enfrentamientos en los que, jugándose la vida, se forjaban como guerreros a la caza de conocimiento. Algunos de ellos, después de una vida activa en la guerra, después de haber combatido y matado a muchos oponentes, trascendían la violencia, convirtiendo la vía del guerrero en arte y en práctica espiritual. Cuanto más alta era su maestría en las artes del guerrero, mayor era su nivel de desarrollo interior y su conocimiento espiritual. El mítico samurai Miyamoto Musashi<sup>45</sup>, fundador de la *Escuela de los dos cielos en uno (Niten Ichi Ryu)*, cuando alcanzó la excelencia en el arte de la espada y de la estrategia, dejó de matar a sus oponentes, cambió la espada por un *bokken* de madera y se dedicó a *la vía*, esto es, al trabajo espiritual, no solo por medio del sable sino de otras artes como la pintura, la caligrafía y la artesanía.

Para Grotowski, el peligro y la oportunidad van juntos; en los momentos de gran peligro la pulsación de la vida es fuerte, intensa, articulada, y es una oportunidad para crecer en el proceso del conocimiento. Cuando hay gran peligro hay también gran *clase*. Al igual que en el ejemplo de los indios del Nuevo Mundo mencionados por Grotowski, ésta idea se encuentra de manera análoga en el cosmos de los guerreros samurai que anteriormente citábamos. El guerrero, a través de su arte, busca y se enfrenta con ese peligro extremo, el que puede suponer su propia muerte, para trascenderse a sí mismo, trascender su arte y así entrar –por decirlo en la terminología grotowskiana– en la *alta conexión (higher connection)*. El peligro es un momento excepcional en el que los esquemas habituales y los automatismos se revelan como inconsistentes. En esa situación, el ser humano se “conecta” a otra fuente –como una segunda naturaleza– en la que su máximo potencial se hace presente. Esta segunda naturaleza podría encajarse con la frase de la *Ética*<sup>46</sup> de Spinoza; *Nadie hasta ahora ha determinado lo que un cuerpo puede*. En un momento como el que se plantea, el hombre es capaz de proezas increíbles que nunca habría llevado a cabo en un estado “normal”: su comportamiento es extracotidiano además de, como diría Grotowski, completamente articulado y preciso. En tal instante, siguiendo el hilo grotowskiano, *aparece una ritmatización de las pulsaciones humanas*. Encontramos esta idea ya claramente formulada y expuesta en el primer *Hacia un Teatro Pobre* <sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> Miyamoto Musashi, mítico samurai del siglo XVII. Autor del *Manuscrito de los cinco anillos [Escritos sobre los cinco elementos, según otra traducción]* y *Dokkodo* (La vía que hay que seguir solo), entre otros. Textos en castellano incluidos en *Miyamoto Musashi* de Kenji Tokitsu.

<sup>46</sup> Baruch de Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, parte III, proposición II, escolio.

<sup>47</sup> *En un momento de choque psíquico, de terror, de peligro mortal o de gozo enorme, un hombre no se comporta “naturalmente”. Un hombre que se encuentra en un estado elevado de espíritu utiliza signos rítmicamente articulados, empieza a bailar, a cantar.* Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, p. 12

Así pues, para Grotowski el ritual es, como situación de gran intensidad, análogo a uno de estos momentos de peligro y oportunidad. En el caso del ritual una intensidad “construida” e intencional, rítmica, precisa y articulada en lo que se hace:

El ritual es un momento de gran intensidad. Intensidad provocada. La vida se vuelve entonces rítmica. El *Performer* sabe ligar el impulso corpóreo a la sonoridad (el flujo de la vida debe articularse en formas). Los testigos entran entonces en estados intensos porque, dicen, han sentido una presencia. Y esto, gracias al *Performer*, que es un puente entre el testigo y algo. En este sentido, el *Performer* es *pontifex*, hacedor de puentes.

*El Performer sabe ligar el impulso corpóreo a la sonoridad*<sup>48</sup>. Esta indicación nos señala, de manera explícita, uno de los ámbitos de trabajo del *Performer*, en este caso, el hacer performativo a partir y alrededor de los *antiguos cantos vibratorios* –eje principal del *arte como vehículo*– en el trabajo de Grotowski. El *Performer*, pues, sabiendo unificar cuerpo y sonido y articular en formas el flujo de la vida, aparece como *pontifex* –hacedor de puentes. Él es el vehículo de una “presencia”; deviene, en el ritual, el puente entre los *testimonios* y esa presencia, provocando estados intensos en ellos. Esto se da por el fenómeno que Grotowski, tomando el término de la física, ha llamado *inducción*: si se acerca un cable con electricidad a otro que no la tiene, sin tocarse, ésta, aunque en menor voltaje, se transmite al cable que no la tenía. Sin embargo, provocar la *inducción* no es el objetivo del *Performer*; se trata simplemente de un fenómeno que se da en el cumplimiento de la *verticalidad* (*pasaje de lo tosco a lo sutil*) ligada a la *Acción* (el *opus* o estructura performativa).

Siguiendo el camino que nos traza Grotowski a través del texto, nos situamos ahora en el terreno de la esencia, de la *seridad*, elemento crucial en el camino hacia el estado del *Performer*:

La esencia: etimológicamente se trata del ser, de la *seridad*. La esencia me interesa porque no tiene nada de sociológico. Es eso que no es recibido por los otros, aquello que

---

<sup>48</sup> Sobre la vinculación fundamental entre sonoridad y cuerpo, dice Thomas Richards:

*La voz es para nosotros un instrumento fundamental. [...] La melodía, el ritmo y la pronunciación deben de ser precisos, pues la manera en que la palabra se pronuncia en el canto es parte del trabajo. La técnica que utilizamos –si se puede decir así– tiene relación con la manera en la cual el sonido es emitido y al mismo tiempo penetra el cuerpo. Piensa en un violoncelo: se debe explorar la relación entre la cuerda y la caja. No se trata solamente, en el caso de nuestro trabajo con el canto, de un proceso de la voz, sino también de una acción que convoca distintas fuerzas. Como el violoncelo: tiene las cuerdas, que vibran, y la caja, que crea el sonido. La voz es cuerda y todo el cuerpo es caja de resonancia. Y depende de cómo se la acoge, la vibración, y de cómo se la ofrece: estas son acciones. Y aquí el trabajo es riguroso. No es la melodía, es algo más. Grotowski decía: “Tócame el hombro con la voz. Haz resonar aquí. Busca la manera de hacer llegar el sonido dentro de ti, aquí.” Y entonces también las piernas cuentan, y los pies, la columna vertebral, y todo cambia. No somos pedazos de carne sino cajas de resonancia que piden resonar. [...] Es necesario buscar la resonancia en el cuerpo.*

[Trad. del A.] Thomas Richards, *Conversazione con Gioia Costa*. [www.tracingroadsacross.net](http://www.tracingroadsacross.net).

no viene del exterior, que no es aprendido. Por ejemplo, la conciencia (en el sentido de *the conscience*, la “conciencia moral”) es algo que pertenece a la esencia, y que es del todo diferente del código moral que pertenece a la sociedad. Si infringes el código moral, te sientes culpable, y es la sociedad la que habla en ti. Pero si haces un acto contra la conciencia, sientes remordimientos –esto es entre tú y tú mismo, y no entre tú y la sociedad. Porque casi todo aquello que poseemos es sociológico, la esencia parece poca cosa, pero es tuya.

La esencia es punto de atención de Grotowski porque no es algo de carácter sociológico, ni recibido de los demás ni aprendido, sino algo propio y primordial. Observamos en este párrafo, nuevamente, la influencia de Gurdjieff<sup>49</sup> en los conceptos grotowskianos. Las enseñanzas del maestro griego-armenio diferencian entre la esencia y la personalidad: la esencia es aquella parte de uno mismo no heredada ni aprehendida; aquel “yo” que simplemente “es”, mientras que la personalidad es el “yo” construido con el tiempo a través de la educación, la cultura y el condicionamiento social. La esencia es, según Gurdjieff y el director polaco, aquél “yo” que se puede ver en los niños y que gradualmente va perdiéndose con la edad: en el paso de los años crece la personalidad, decrece la esencia. En el trabajo de Gurdjieff, estas dos partes, al igual que el otro dipolo fundamental saber/ser, deben ser equilibradas.

Thomas Richards habla de la esencia en términos similares a los de su *teacher*. Para el primero, el corazón del trabajo en el *Workcenter*, y por lo tanto en el *arte como vehículo*, es el redescubrimiento de la esencia olvidada, el retorno a la casa primordial, al origen. Y esta búsqueda, dentro del marco de las investigaciones grotowskianas, es vehiculada a través de una estructura precisa.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Sobre la influencia de Gurdjieff en las ideas grotowskianas puede consultarse la entrevista a Jerzy Grotowski publicada bajo el nombre *Era como un volcán*. (Véase bibl.)

<sup>50</sup> *Los niños están en contacto con la esencia – en ellos hay una adherencia inmediata–, mientras que los adultos deben redescubrirla (no se trata de una regresión), y sobre esto trabajamos. La búsqueda nace con la ausencia, con la sensación de que algo se encuentra incompleto. Se abre una capa de deseo de este contacto redescubierto, con aquello que es tan íntimo en el ser nacido, un deseo que se manifiesta antes de tener un nombre. El “Yo quiero...” no tiene objeto, y la conciencia de algo que falta es el inicio de la búsqueda. Algunas sensaciones tienen un poder que se manifiesta antes de la evolución del deseo sobre otro plano. Allí se inicia nuestro auténtico trabajo, cuando aquel deseo íntimo se hace exigente: en el estadio anterior, la respuesta no puede alcanzar la esfera del hacer, no consigue encontrar un camino que se concrete en acción. En la investigación sobre los cantos en Action, por ejemplo, este deseo, en un principio contenido en un marco interno, a través de un trabajo en profundidad, ha generado acciones, reacciones y ha tendido conscientemente hacia la transformación de la energía, en olas. Así, cuando el descubrimiento llega tiene todo el carácter de una revelación olvidada, del encuentro con algo desconocido y, al mismo tiempo, ya conocido. El deseo sin nombre quería encontrar su propia casa porque existía en la infancia pero luego se había contraído y perdido. Restituírle la casa y acogerlo, y es una parte de esto a lo que aspiramos en nuestro hacer. Helo aquí: liberando las energías puras, ¿se puede trabajar sobre el origen del ser humano, o simplemente hacia el origen? ¿Cómo trabajar con todo esto en una estructura precisa? Este es el corazón de nuestro trabajo, hacer todo esto perceptible y dar, dentro de una estructura rigurosa, una respuesta.*

[Trad. del A.] Thomas Richards, *Conversazione con Gioia Costa*. [www.tracingroadsacross.net](http://www.tracingroadsacross.net)

Sin dejar el hilo de la esencia, Grotowski presenta, con un ejemplo sobre los guerreros Kau del Sudán y otro del maestro Nôh Zeami, el proceso de desarrollo al que tendrá que someterse el futuro *Performer*. Dicho proceso es presentado como un itinerario desde el *cuerpo-y-esencia* al *cuerpo de la esencia*:

En los años cincuenta, en Sudán, había jóvenes guerreros en los pueblos Kau. En el guerrero en su organicidad plena, el cuerpo y la esencia pueden entrar en ósmosis y parece imposible disociarlos. Pero esto no es un estado permanente, dura solo un breve periodo. Es, según la expresión de Zeami, *la flor de la juventud*. En cambio, con la edad, se puede pasar del *cuerpo-y-esencia* al *cuerpo de la esencia*. Esto resulta de una difícil evolución, evolución personal que, de cualquier modo, es la tarea de cada uno. La pregunta clave es: ¿Cuál es tu proceso? ¿Eres fiel o luchas contra tu proceso? El proceso es como el destino de cada uno, el destino propio que se desarrolla (o: que simplemente se desenvuelve) en el tiempo. Entonces ¿Cuál es la cualidad de tu sumisión a tu propio destino? Se puede captar el proceso, si lo que se hace está en relación con nosotros mismos, si no se odia lo que se hace. El proceso está ligado a la esencia y, virtualmente, conduce al *cuerpo de la esencia*. Cuando el guerrero está en el breve tiempo de la ósmosis cuerpo-y-esencia debe captar su proceso. Cuando nos adaptamos al proceso, el cuerpo resulta no-resistente, casi transparente. Todo el ligero, todo es evidente. En el *Performer* el *performing* puede resultar muy próximo al proceso.

El aprendiz de *Performer* debe desarrollar, junto con el *hacer* –la *flor de la maestría* que mencionábamos anteriormente– la *esencia* –ligada al ser y al *awareness* (“la conciencia que no está ligada al lenguaje [a la máquina de pensar], sino a la presencia”). Para Grotowski, dicha *flor de la maestría* debe ser desarrollada cuando se está todavía en la *flor de la juventud*, cuando se es *cuerpo-y-esencia*, ya que el estado de ósmosis entre ambos no es duradero. Según nuestro guía en este campo, a través de una difícil y larga evolución, del esfuerzo prolongado y sistemático, puede lograrse la transmutación en *cuerpo de la esencia*. La cuestión radica aquí, según Grotowski, en si uno es fiel o no a su propio *proceso*. Cuando éste se refiere a tal *proceso*, lo hace como sinónimo del propio *destino* –entendido como “camino”; es decir, plantea la posibilidad de llevar a cabo el proceso de osmosis a través de la aceptación del propio destino – ligado, según él mismo, a la esencia. En otras palabras del mismo texto de *El Performer*, la transmutación podrá tener lugar si no se odia lo que se hace. Así pues, lo planteado por Grotowski significa, en primer lugar, el cumplimiento de la máxima de uno de sus

autores amados, Ramana Maharshi<sup>51</sup>; *se lo eres y*, por el otro, descubrir el *vehículo* propio, un *hacer* a través del cual aproximarse a la *esencia* propia y desarrollarla. Para el maestro polaco, el *performing* puede resultar muy cercano a este proceso de transmutación del *cuerpo-y-esencia* al *cuerpo de la esencia*, aunque es solo una posibilidad entre otras. Para cada individuo, el vehículo puede ser distinto según las características y preferencias personales: desde la artesanía a la artes marciales, las danzas sagradas, prácticas espirituales, por citar solo algunas posibilidades..

En la siguiente parte de *El Performer*, titulada *El Yo-Yo*, Grotowski da indicaciones más precisas sobre la evolución desde el *cuerpo-y-esencia* al *cuerpo de la esencia*. Este proceso de transmutación está vinculado al desarrollo de una cualidad doble del ser humano; el Yo-Yo; el *yo* que se desenvuelve en el tiempo -se podría llamar la personalidad o "lo que uno hace", y el *yo* de la presencia -el *yo* que sólo mira, que está simplemente presente, un testigo silencioso *fuera del tiempo*. Éste último *yo* es recurrente en las varias tradiciones orientales, y ha sido llamado con nombres como *yo esencial* o *yo superior*<sup>52</sup>.

#### *El Yo-Yo*

Se puede leer en los textos antiguos: *Nosotros somos dos. El pájaro que picotea y el pájaro que mira. Uno morirá, uno vivirá. Embriagados de estar en el tiempo, preocupados de picotear, nos olvidamos de hacer vivir la parte de nosotros que mira. Hay entonces el peligro de existir sólo en el tiempo y en ningún modo fuera del tiempo. Sentirse mirado por la otra parte de sí mismo, aquélla que está como fuera del tiempo, otorga otra dimensión. Existe un Yo-Yo. El segundo Yo es casi virtual; no está en nosotros la mirada de los otros, ni el juicio, es como una mirada inmóvil: presencia silenciosa, como el sol que ilumina las cosas y basta. El proceso de cada uno puede cumplirse sólo en el contexto de esta inmóvil presencia. Yo-Yo: en la experiencia la pareja no aparece como separada, sino como plena, única.*

Grotowski ejemplifica los dos *yoes* con la imagen de los dos pájaros, extraída aparentemente del cuarto *adhyaya* del *Svetasvatara Upanishad*: *Dos pájaros, amigos inseparables, se sujetan al mismo árbol. Uno de ellos come el fruto dulce, el otro lo contempla*

---

<sup>51</sup> Ramana Maharshi (30 de diciembre de 1879 - 14 de abril de 1950) fue uno de los grandes gurú de la India. Paul Brunton escribe sobre su figura y pensamiento en *India Secreta* (Véase bibl.), libro que tuvo un impacto fundamental en el joven Grotowski y en su obra y pensamiento futuros.

<sup>52</sup> En el escrito *Tai-aki* del ya mencionado maestro zen y esgrimista Takuan, se menciona el *rostro original*, presentado de una manera similar al "yo" de la esencia grotowskiano: *Esta mente no nace con el nacimiento ni muere con la muerte, y por eso se llama el rostro original.* Takuan, *op.cit.*, p.156.

*sin comer*<sup>53</sup>. La misma idea, pero expresada con una imagen distinta, la encontramos también en un escrito de la tradición gnóstica cristiana, concretamente en el *Evangelio de Felipe* de la Biblioteca de Nagh Hammadi: *Dos estarán en un mismo lecho; uno vivirá, el otro morirá*<sup>54</sup>; incluso, en cierto modo, en el *Yo y Tu* de Buber<sup>55</sup>: [...] *Así, entonces, el Yo del hombre también es doble.*<sup>56</sup> El desarrollo del Yo-Yo planteado por Grotowski, nos devuelve otra vez a Gurdjieff, particularmente en relación con la técnica del *recuerdo de sí*, eje esencial de las enseñanzas gurdjieffianas. Esta técnica bebe directamente del *recuerdo permanente de Dios* y de la *oración continua del corazón* de las tradiciones de los así llamados *Padres del desierto* y del *hesicasmo* –representados por los *Apotegmas de los padres del desierto* y por los ya mencionados escritos de *La Filocalía*, así como la mística sufie y las técnicas de los *derviches*. Según Gurdjieff, la *conciencia* del hombre sólo es posible si uno se recuerda permanentemente a sí mismo, si se *está presente*. Con el fin de recordarse a sí mismo se aplica el ejercicio conocido como *dividir la atención*: se enfoca la atención, simultáneamente, en distintas direcciones; se toma conciencia, al mismo tiempo, del exterior (lo que uno ve, oye, hace) y del interior (de la percepción de uno mismo o “propiocepción”, los pensamientos, emociones y sensaciones). A esto hay que añadir, en la enseñanza del maestro griego-armenio, un tercer vector de atención dirigido hacia el eje vertical (las *influencias C* según su terminología), aspecto que conecta directamente con la *verticalidad*, lo *sutil*, o lo *que está por encima de la cabeza* en su concepción grotowskiana.

El proceso desde el *cuerpo-y-esencia* al *cuerpo de la esencia* puede cumplirse sólo en el contexto de la presencia inmóvil y silenciosa que no juzga, que solamente mira y testimonia. Ese *Yo* esencial que mira al otro *Yo*. El paso al *cuerpo de la esencia* conduce a un *Yo-Yo* inseparable, no dividido, a una pareja plena y única o, dicho de otro modo, a un ser humano completo, total. Grotowski retomará más adelante, en la cita eckhartiana al final de *El Performer*, los mismos conceptos de cualidad doble de la existencia humana con palabras distintas: aquél “yo” que *según mi nacimiento morirá y desaparecerá*, y aquél otro que, *según mi modo de no-nato, [...] he de permanecer ahora y para siempre*<sup>57</sup>.

---

<sup>53</sup> *Svetasvatara Upanishad* (Véase bibl.)

<sup>54</sup> *Logion* (dicho) 61 del *Evangelio de Tomás*, en A. de Santos Otero, *Los evangelios apócrifos*, p. 698.

<sup>55</sup> Martin Buber (8 de febrero del 1878 – 13 de junio del 1965), filósofo judío, con sus escritos como *I and Thou*, *Gog and Magog* y *Tales of Hassidism*, entre otros, ha influido fuertemente en las ideas de Grotowski. Los libros que acabamos de citar fueron, sin duda, piezas clave en la biblioteca grotowskiana.

<sup>56</sup> [Trad. del A.] Martin Buber, *Yo i Tu*, p. 5.

<sup>57</sup> Maestro Eckhart, *Obras escogidas*, p. 196-197.

En el camino del *Performer*, se percibe la esencia durante su ósmosis con el cuerpo, entonces se trabaja el proceso desarrollando el Yo-Yo. La mirada del *teacher* puede a veces funcionar como el espejo de la conexión Yo-Yo (esta conexión no estando aún trazada). Cuando el enlace Yo-Yo es trazado, el *teacher* puede desaparecer y el *Performer* continuar hacia el *cuerpo de la esencia*. El que se puede reconocer en la foto de Gurdjieff viejo sentado sobre una banqueta en París. De la imagen del joven guerrero Kau a aquella de Gurdjieff está el camino del *cuerpo-y-esencia* al *cuerpo de la esencia*.

El Yo-Yo no quiere decir estar cortado en dos sino ser doble. Se trata de ser pasivo en la acción y activo en la mirada (al contrario de lo habitual). Pasivo quiere decir ser receptivo. Activo estar presente. Para nutrir el Yo-Yo, el *Performer* debe desarrollar no un organismo-masa, organismo de músculos, atlético, sino un organismo-canal a través del cual las fuerzas circulan, se transforman, lo sutil es tocado.

Para Grotowski, en la vía del *Performer*, hay que desarrollar esa cualidad doble –los dos “yoes”– cuando la esencia está en ósmosis con el cuerpo, en el momento en que el ciclo de la vitalidad juvenil, enraizada en el cuerpo, está en su punto álgido; es precisamente entonces cuando hay que trabajar sobre ella. Y el *teacher* puede ser como un espejo de la conexión entre estos dos *yoes*, el puente entre el aprendiz y la esencia, su yo-testigo. Un ejemplo del paso del *cuerpo-y-esencia* al *cuerpo de la esencia* es, para Grotowski, la diferencia entre la fotografía de un joven guerrero Kau del Sudan, en plena *organicidad*, y aquella de Gurdjieff ya viejo sentado en un banco en París<sup>58</sup>. Según el maestro polaco, en lo que al ser doble se refiere, se trata de *ser pasivo en la acción y activo en la mirada*; por lo tanto, estar en reposo en la acción pero al mismo tiempo en movimiento, vigilante y receptivo en la acción. Dicho en otros términos, se trata de estar presente ante la acción, ser testimonio de ella. El hábito común, tal como indica Grotowski es el inverso a su indicación. En la propuesta grotowskiana se entrevé una de sus expresiones más utilizadas, el *movimiento que es reposo*<sup>59</sup> del *Evangelio de Tomás*<sup>60</sup> (*Biblioteca de Nagh Hammadi*)<sup>61</sup>.

---

<sup>58</sup> Véase galería de imágenes.

<sup>59</sup> Reproducimos aquí todo el *logion*, el cual forma parte, aunque en otra traducción, del “prólogo” del *opus Action*. Dijo Jesús<sup>59</sup>: «Si os preguntan: ¿De dónde habéis venido?, decidles: *Nosotros procedemos de la luz, del lugar donde la luz tuvo su origen por sí misma; (allí) estaba afincada y se manifestó en su imagen*. Si os preguntan: ¿Quién sois vosotros.?, decid: *Somos sus hijos y somos los elegidos del Padre Viviente*. Si se os pregunta: ¿Cuál es la señal de vuestro Padre que lleváis en vosotros mismos?, decidles: *Es el movimiento y a la vez el reposo*».

*Logion* 50 del *Evangelio de Tomás*, en A. de Santos Otero, *Los evangelios apócrifos* p. 697.

<sup>60</sup> Códice de carácter gnóstico en lengua copta encontrado junto con otros escritos e incluido en la llamada *Biblioteca de Nagh Hammadi*. Está formado por 114 dichos (*logia*) atribuidos a Jesús en sus enseñanzas no-públicas. Algunos fragmentos en griego de la misma recopilación de dichos ya se conocían por otros manuscritos encontrados anteriormente en Oxyrrhinchus, también en Egipto. La datación de la versión en copto se sitúa en el año 340, y la de la versión griega, hacia el 200 d.C. Algunos estudiosos relacionan este “Evangelio” con la fuente Q, recopilación primitiva que habría servido de base para la redacción de los evangelios canónicos.

<sup>61</sup> Colección de textos gnósticos, formada por 13 códices en papiro, encontrada en Nag Hammadi (Egipto), el 1945. Los códices incluyen 52 tratados gnósticos y evangelios de distinta naturaleza, así como 3 obras del *Corpus hermeticum* y una

Para lograr encarnar la pareja única de “yoes”, debe desarrollarse un organismo-canal a través del cual las fuerzas –las *energías* en el sentido dado por Grotowski–circulan y no un organismo atlético basado en la fuerza muscular. Si bien es necesaria la tonicidad –pues la atención y la acción implican movilización muscular y esta es imprescindible para poder realizar el *paso de lo tosco a lo sutil*–, cuando Grotowski habla de energías se refiere a la cualidad y no a la cantidad. El cuerpo que concibe es como una refinería que puede transformar energía densa y tosca en energía sutil y refinada. Se trata de alcanzar una naturaleza completa en la que, según el investigador polaco, [...] *todo debe tener su sitio natural: el cuerpo, el corazón, la cabeza, algo que se halla “por debajo de nuestros pies” y algo que se halla “por encima de la cabeza”*<sup>62</sup>. En esa línea vertical, el aprendiz deberá lograr una *verticalidad* tensada entre la *organicidad* (el flujo de la vida, los instintos, la vitalidad) y el *awareness* (la consciencia o potencial *aspecto hombre*).

El *Performer* debe trabajar en una estructura precisa. Haciendo esfuerzos, porque la persistencia y el respeto de los detalles, son el rigor que permite hacer presente el Yo-Yo. Las cosas por hacer deben ser exactas. *Don't improvise, please!* Hay que encontrar acciones simples; pero teniendo cuidado que sean dominadas y que esto dure. De otra manera no se trata de lo simple, sino de lo banal.

Si en el párrafo anterior Grotowski dibuja la ascensión hacia lo sutil a través de un organismo-canal y de un *yo* vigilante y testigo, en el presente fragmento nos presenta, con clara referencia al *método de las acciones físicas* de Stanislavski, el fundamento y el paso para alcanzar a “tocar” lo sutil. Para ello, es necesario abordar el trabajo como el buen artesano en su oficio, a partir de lo tangible, de lo dominable, y no desde la improvisación o desde la falta de rigor. El *actuante* debe ocuparse con atención de los detalles en una estructura precisa y articulada. Debe de ser capaz de dominar las acciones (*acciones físicas*) y de repetirlas con precisión, procurando mantenerlas vivas como el primer día de su gestación. El *método de las acciones físicas* de Stanislavski, adaptado y desarrollado por Grotowski al nivel de los impulsos, juntamente con el trabajo sobre los *antiguos cantos vibratorios*, forman el auténtico núcleo del *arte como vehículo*, la columna vertebral alrededor de cuyo eje orbitan el resto de elementos.

---

traducción/versión parcial de *La república* de Platón.

<sup>62</sup> Jerzy Grotowski, *De la compañía teatral al arte como vehículo*, en Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, p. 198.

En el penúltimo párrafo de *El Performer*, Grotowski despliega las potencialidades del *performing* como instrumento para “actualizar” la memoria y retornar, yendo más y más hacia atrás, al origen:

*Eso que recuerdo*

Uno de los accesos a la vía creativa consiste en descubrir en sí mismo una corporeidad antigua a la cual se está unido por una relación ancestral fuerte. Entonces uno no se encuentra ni en el personaje ni en el no-personaje. A partir de los detalles, se puede descubrir en sí a otro –al abuelo, la madre. Una foto, el recuerdo de las arrugas, el eco lejano de un color de la voz permite re-construir una corporeidad. Al comienzo, una corporeidad de alguien conocido, y después más y más lejos, la corporeidad del desconocido, del ancestro. ¿Es verídica o no? Tal vez no es como ha sido, sino como hubiese podido ser. Puedes llegar a un pasado muy lejano como si la memoria se despertase. Es un fenómeno de reminiscencia, como si uno recordase el *Performer* del ritual primario. Cada vez que descubro algo tengo la sensación que es eso que recuerdo. Los descubrimientos están detrás de nosotros y es necesario hacer un viaje hacia atrás para llegar hasta ellos.

¿Con la irrupción –como en el regreso de un exiliado– se puede tocar algo que ya no está ligado a los orígenes pero –si oso decirlo– al *origen*? Creo que sí. ¿Está la esencia tras la memoria? No sé nada. Cuando trabajo muy cerca de la esencia, tengo la impresión de actualizar la memoria. Cuando la esencia está activada, es como si fuertes potencialidades se activasen. La reminiscencia es tal vez una de esas potencialidades.

Para Grotowski, en el camino del *Performer* existe, potencialmente, el acto de recuerdo del *Performer* del *ritual primario*, como un despertar de la memoria. Aproximarse a este *Performer primario* –que ya no es personaje ni no-personaje– consiste en descubrir en uno mismo una *corporeidad* antigua vinculada a una relación ancestral fuerte: descubrir, en y a través del propio cuerpo, al abuelo, a la madre, “rehaciendo” su corporalidad. A partir de alguien conocido, se puede ir más allá, hacia atrás, a un pasado lejano y descubrir al ancestro, tocando algo que tiene que ver, según Grotowski, no sólo con los orígenes sino con el origen, con la fuente; aquella fuente que mencionaba en su *Teatro de las fuentes* a partir de un pequeño poema taoísta: *La luz de la naturaleza envía su brillo sobre aquello fuentista, lo original. La huella del corazón planea en el espacio; el resplandor de la luna brilla en su pureza. La barca de la vida conseguida es la orilla; la luz del sol resplandece ennegadora.*<sup>63</sup> En el texto de Grotowski *Tu eres hijo de alguien*<sup>64</sup> ,

---

<sup>63</sup> [Trad. del A.] Jerzy Grotowski, *Theatre of sources*, en *The Grotowski Sourcebook*, p. 253. El poema usado por Grotowski pertenece al escrito taoísta Hui Ming Ching (El libro de la conciencia y la vida), traducido y publicado por Richard

donde se describe el trabajo con un *Mystery Play* –pequeña estructura performativa en forma de *etnodrama* individual a partir de un canto antiguo y anónimo de la tradición etno-religiosa del *actuante*–, Grotowski ya indicaba, en términos prácticos y metodológicos, el trabajo para reconstruir este retorno hacia el ancestro, hacia la fuente.<sup>65</sup> La reminiscencia que plantea Grotowski, a diferencia de otras aproximaciones a un “estado originario”, parece acercarse a expansión de la conciencia más que alteración de ésta. Thomas Richards describe su trabajo con los *antiguos cantos vibratorios* como el deseo de volver, precisamente, a “algo” originario. Este retorno vincula, según el actual director del *Workcenter*, a las *zonas originarias* que pueden ser desveladas en el ser humano y, a través de su presencia, mudar la cualidad y la percepción del tiempo<sup>66</sup>. Para Richards, la *posibilidad –potencialidad–* apuntada por Grotowski está relacionada con el descubrimiento de las propias fuentes vitales, los recursos energéticos y la aceptación de la respiración. El acogimiento del respiro, como el deshacer un nudo en el ser, como una aceptación de estar vivo y presente, conduce al despertar en la plenitud en el origen<sup>67</sup>.

---

Wilhelm. Aquí el texto original traducido al inglés: *The shapes formed by the spirit-fire are only empty colours and forms. The light of the human nature [essence], shines back on the primordial, the true. The imprint of the heart floats in space; untarnished, the moonlight shines. The boat of life has reached the shore; bright shines the sunlight.*

Hui Ming Ching, en <http://www.hermeticsource.info/the-hui-ming-ching.html>

<sup>64</sup> Jerzy Grotowski, *Tu eres hijo de alguien*, en la revista *Máscara* nos. 11-12, pp. 69-75. Para las citas usaremos los fragmentos del texto en su traducción incluida en Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, pp. 78-82.

<sup>65</sup> [...] ¿Pero quién es la persona que canta la canción? ¿Eres tú? Pero si es una canción de tu abuela, ¿eres aún tú? Pero si estás descubriendo en ti a tu abuela, a través de los impulsos de tu propio cuerpo, entonces no eres ni “tú” ni tu “abuela quien ha cantado”, eres tú explorando a tu abuela cantando. Pero tal vez vas más lejos, hacia algún lugar, hacia algún tiempo difícil de imaginar, donde por primera vez se cantó esa canción. Se trata de la verdadera canción tradicional, que es anónima. Se dice: es el pueblo quien ha cantado. Pero en ese pueblo hay alguien que empezó. Tú tienes la canción, tú tienes que preguntarte dónde empezó esa canción. Tal vez era el momento de alimentar el fuego en la montaña donde alguien cuidaba los animales. Y para calentarse en este fuego alguien empezó a repetir las primeras palabras. No era todavía la canción, era la encantación. Una encantación primaria que alguien repitió. Observas la canción y te preguntas: ¿dónde se encuentra esta encantación primaria? ¿En qué palabras? ¿Acaso estas palabras ya han desaparecido? Quizás la persona en cuestión cantó otras palabras u otra frase que la que tú cantas y tal vez es otra persona quien desarrolló ese primer núcleo. Pero si eres capaz de ir con esa canción hacia el comienzo, ya no es tu abuela quien canta, sino alguien de tu estirpe, de tu país, de tu pueblo, del lugar donde se encontraba el pueblo de tus padres, de tus abuelos.

[...] En la manera misma de cantar está codificado el espacio. Se canta diferentemente en la montaña y en el llano. En la montaña se canta de un lugar elevado hacia otro lugar elevado, por lo que la voz es lanzada como un arco. Reencuentras lentamente las primeras encantaciones. Reencuentras el paisaje, el fuego, los animales, tal vez empezaste a cantar porque tuviste miedo de la soledad. ¿Buscaste a los otros? ¿Esto sucedió en las montañas? Si estabas en una montaña, los otros estaban sobre otra montaña. ¿Quién era esa persona que cantó así? ¿Era joven o vieja? Finalmente vas a descubrir que eres de alguna parte. Como se dice en una expresión francesa: “Tu es le fils de quelqu’un” [Tú eres hijo de alguien]. No eres un vagabundo, eres de algún sitio, de algún país, de algún lugar, de algún paisaje. Había personas reales a tu alrededor, cerca o lejos. Eres tú hace doscientos, trescientos, cuatrocientos o mil años, pero eres tú. Porque quien empezó a cantar las primeras palabras era hijo de alguien, de algún sitio, de algún lugar; entonces, si reencuentras eso, eres hijo de alguien. Si no reencuentras eso, no eres hijo de alguien, estás cortado, estéril, infecundo.

Jerzy Grotowski, *Tu eres hijo de alguien*, en Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, pp. 78-82.

<sup>66</sup> El uso de los cantos está ligado al deseo de volver a algo originario. ¿Qué nos puede decir hoy, qué puede revelarnos y en qué modo puede nutrir el trabajo cotidiano? Todo depende de cómo se usen los instrumentos. Y en esto consistía el trabajo que hicimos con Grotowski en los últimos años. En cada uno de nosotros hay zonas originarias. A veces en un actor, el conseguir tocarlas, hace nacer luz y gracia. Se percibe, entonces, que para aquella persona, la cualidad del tiempo muda. Esto es esencial, y sucede cuando un ser está presente en la acción. El origen está, para mí, en esta presencia, que se revela en el hacer. Y así puede modificar también la percepción del tiempo en quien mira.

[Trad. del A.] Thomas Richards, *Conversazione con Gioia Costa*, en Pontedera el 12 de octubre del 2003. [www.tracingroadsacross.net](http://www.tracingroadsacross.net).

<sup>67</sup> [...] estamos constreñidos, bloqueados. Debemos buscar la resonancia en el cuerpo. Si ahora respiras, sientes que, bajo el ombligo, en la zona que los japoneses llaman hara, hay como una contracción. Está siempre allí, porque se querría estar más delgado, porque la postura occidental induce a hacerlo, porque anidan allí años de hábitos. Y el aire no entra. Si se libera, el cuerpo es blando, se endulza y se abre. Hacer entrar el aire y acoger. Vivimos en un cuerpo en compresión, con muchas zonas de tensión simultáneas. Si

Grotowski, en el párrafo que cierra *El Performer*, parafrasea al Meister Eckhart<sup>68</sup>, uno de los autores que ha aportado a sus ideas y que lo ha acompañado desde los primeros estadios del *Teatro pobre* hasta el *arte como vehículo*. Esta última parte del texto lleva un título profundamente eckhartiano; *hombre interior*, que en la concepción del Meister, es la parte “viviente” del hombre, más allá del hombre físico<sup>69</sup>. La cita grotowskiana, que no se corresponde exactamente con ninguno de los escritos de Eckhart, es una composición y reelaboración de Grotowski a partir de fragmentos de dos sermones: *Nolite timere eos qui corpus occidunt, animam auyem occidere non possunt* (No temáis a los que matan el cuerpo, porque no pueden matar el alma) y *Beati paupares spiritu, quia ipsorum est regnum coelorum* (Bienaventurados los pobres de espíritu, porque de ellos es el reino de los cielos).

#### *Hombre interior*

Cito: *Entre el hombre interior y el hombre exterior existe la misma diferencia infinita que entre el cielo y la tierra.*

*Cuando me tenía en mi causa primera, no tuve Dios, era mi propia causa. Allí nadie me preguntaba hacia dónde tendía ni qué era lo que hacía; no había nadie para interrogarme. Eso que quería, lo era y eso que era lo quería; era libre de Dios y de todas las cosas.*

*Cuando me salí (me fluí) todas las criaturas hablaron de Dios. Si me preguntaba: – Hermano Eckhart, ¿cuándo saliste de casa? – Estaba allí tan sólo hace un instante. Era yo mismo, me quería a mi mismo y me conocía a mi mismo, para hacer al hombre (que aquí abajo soy).*

*Por esto soy no-nato, y según mi modo de no-nato no puedo morir. Eso que soy según mi nacimiento morirá y desaparecerá, porque es devuelto al tiempo y se pudrirá con el tiempo. Pero en mi nacimiento nacieron también todas las criaturas. Todas prueban la necesidad de elevarse de su vida a su esencia.*

*Cuando regreso, esta irrupción es más noble que mi salida. En la irrupción –allí– estoy por encima de todas las criaturas, ni Dios, ni criatura; pero soy eso que era, eso que debo permanecer*

---

*el aire entra, el cuerpo resuena, y entonces se puede acoger un proceso profundo, físico pero no sólo físico. No se trata simplemente de respirar, sino de dejar que el aire entre –como si se aceptara el hecho de estar vivos. El hara japonés es un núcleo de energía y pide estar libre. Si se vence la resistencia, si se suelta, se puede descubrir, ni que sea por un momento, una extensión interior: deshacer este nudo es como desvelarse en la plenitud, en una especie de origen. He aquí, de nuevo, el tema del origen con el hemos empezado hoy. Aquí estamos hablando de un centro vital casi siempre retenido, un motor capaz que tenemos en una especie de compresión. Allí tiene su sede la vitalidad, durmiente, para despertarse. Pasan cosas extrañas cuando se desvela y brota. Del cuerpo a la resonancia, a la vida interior, se crea un proceso, un flujo energético, una corriente ligera pero eficaz que puede alzarse y subir hacia fuentes más y más sutiles; como si llegase a una especie de nuevo territorio en la experiencia, a una fuente de la cual puede llegar hasta ti un nutrimiento –y sonidos que no se conocían afloran. Aceptar este proceso genera fuego y nacimiento, y algo mana; este algo es la posibilidad de la cual hablaba Grotowski.*

[Trad. del A.] *Ibid.*

<sup>68</sup> Eckhart de Hochheim O.P. (Tambach, Turingia, 1260 – Colonia, 1328), más conocido como Maestro Eckhart (en alemán Meister Eckhart). Dominico alemán con una amplia obra teológica y filosófica de raíz mística, sobretodo en sus *Sermones*. Se le considera el primero de los místicos renanos, seguido por sus discípulos Tauler y Suso.

<sup>69</sup> Eckhart atribuye distintos nombres y cualidades al hombre interior: [...] *hombre nuevo, hombre celestial, un hombre joven, un amigo, un hombre noble*. Y es de este del que habla Nuestro Señor al decir que un hombre noble se fue a un país extranjero, conquistó un reino y volvió a su casa. Y también: [...] es Adán, el hombre en el alma.

Maestro Eckhart, *Del hombre noble*, en *Maestro Eckhart, Obras escogidas*, pp.21-22.

*ahora y por siempre. Cuando llego allí, nadie me pregunta de dónde vengo, ni dónde he estado. Allí soy eso que era, no crezco ni disminuyo, porque allí soy una causa inmóvil, que hace mover todas las cosas.*

La “deconstrucción” de la cita de Grotowski a partir de los textos originales de Eckhart es la siguiente<sup>70</sup>:

Incluso diría que *entre el hombre interior y el hombre exterior hay la misma infinita diferencia que entre el cielo y la tierra.* [Eckhart, *Nolite timere...*]

*Cuando yo estaba aún en mi primera causa, yo no tenía Dios allí y yo era mi propia causa.* [Eckhart, *Beati paupares...*]

(Cuando yo residía aún en el Fondo y en el Lecho, en el Riachuelo y en la Fuente de la Deidad), *allí nadie me preguntaba hacia dónde me dirigía ni lo que hacía; en realidad, no había nadie para interrogarme.* [Eckhart, *Nolite timere...*]

(No quería nada, no deseaba nada, pues yo era un ser completamente disponible, conociéndome a mí mismo en el goce de la Verdad. Es a mí mismo a quién yo quería y nada más); *lo que yo quería lo era y lo que rea, lo quería; yo estaba libre de Dios y de todas las cosas.* [Eckhart, *Beati paupares...*]

*Pero cuando salí de allí por emanación, todas las criaturas se pusieron a decir: “¡Dios!”. Si me preguntaran: “Hermano Eckhart, ¿cuándo salisteis de casa?” – “Estaba allí hace tan sólo un instante”.* [Eckhart, *Nolite timere...*]

(Es por lo que ruego a Dios para que me libere de Dios; pues mi ser esencial está por encima de Dios, en la medida en que concebimos a Dios como el origen de las criaturas; en efecto, en esta Esencia de Dios donde Dios está por encima de la Esencia de la Trinidad aún dividida en sí), *yo era yo mismo, me quería a mi mismo y me conocía a mi mismo, para hacer el hombre que soy aquí abajo. (...) Es por lo que soy no-nacido y según el modo de mi nacimiento eterno, no puedo morir nunca. (Según mi modo de nacimiento eterno, yo he sido eternamente, soy ahora y continuaré eternamente). Lo que soy como criatura temporal morirá y se aniquilará, pues esto está adjudicado al tiempo y debe morir con el tiempo. Pero en mi eterno nacimiento nacieron todas las cosas.* [Eckhart, *Beati paupares...*]

*Todas experimentan la necesidad de elevarse de su vida a su esencia.* [Eckhart, *Nolite timere...*]

(Un gran maestro dice que su perforación es mayor que su emanación).

---

<sup>70</sup> A partir de la edición en castellano en *Maestro Eckhart, Obras escogidas* (Véase bibl.). Al lado de cada fragmento se incluye su fuente así como el nombre del sermón al que corresponde, para dar una imagen lo más clara posible de la composición grotowskiana del texto. Los fragmentos en cursiva corresponden al texto citado por Grotowski en *El Performer*, aunque no concuerden literalmente entre ellos. Asimismo, los fragmentos sin cursiva pertenecen al texto original de Eckhart en el que están incluidas las frases utilizadas por Grotowski.

(Pero en la abertura, yo me despojo de mi propia voluntad, libre incluso de la voluntad de Dios y de todas sus operaciones, incluso de Dios mismo); [a]llí estoy por encima de todas las criaturas, ni Dios ni criatura; sino que yo soy lo que era, seguiré siendo ahora y siempre. [Eckhart, *Beati paupares...*]

(Cuando yo llego al Fondo y al Lecho, al Riachuelo y a la Fuente de la Deidad), *nadie me pregunta de dónde vengo, ni dónde he estado.* [Eckhart, *Nolite timere...*]

*Allí yo soy lo que era, no crezco ni decrezco, pues soy una causa inmóvil, que hace mover todas las cosas.* [Eckhart, *Beati paupares...*]

El *Hombre interior* trata del retorno –como el de un exiliado, como veíamos en el penúltimo párrafo, el anterior a *El hombre interior*– al origen, al principio, a la esencia y causa primera del hombre –la causa inmóvil. Este retorno se vincula a la presencia que está fuera del tiempo –al Yo-esencia-testigo que ya hemos tratado–, que en términos eckhartianos se correspondería con la “parte divina” del hombre. En la vuelta al principio, motivo constante en el cosmos grotowskiano, resuena el aforismo gnóstico *estar (de pie) en el principio*<sup>71</sup> (*to be in the beginning/ to stand at the beginning*), que junto al ya citado *movimiento que es reposo*, constituyen las dos expresiones más importantes extraídas por Grotowski del *Evangelio de Tomás* de la *Biblioteca de Nagh Hammadi*. El investigador polaco asocia dicho *estar de pie en el principio* con la totalidad del hombre, tensada, como veíamos, entre dos polos: el aspecto arcaico y la conciencia vigilante (*awareness*)<sup>72</sup>. Nuevamente, la aparición de los dos yoes: el yo carnal; aquel que hace, y el yo esencial; el que vigila y testimonia. Mario Biagini, director asociado del *Workcenter*, gran conocedor y principal traductor de los textos de su maestro, se refiere a la cita eckhartiana de Grotowski en la misma dirección, como una clara referencia a la *verticalidad*, al hombre que, tal y como acabamos de exponer, está de pie entre su propia naturaleza animal y la conciencia<sup>73</sup>.

---

<sup>71</sup> Dijeron los discípulos a Jesús: «Dinos cómo va a ser nuestro fin». Respondió Jesús: «¿Es que habéis descubierto ya el principio para que preguntéis por el fin? Sabed que donde está el principio, allí estará también el fin. Dichoso aquel que se encuentra en el principio: él conocerá el fin y no gustará la muerte».

Logion 18 del *Evangelio de Tomás*, en A. de Santos Otero, *Los evangelios apócrifos* p. 692.

<sup>72</sup> Quiere decir “estar en el principio”, “estar de pie en el principio”. El principio es toda su naturaleza original, presente ahora, aquí. Su naturaleza original con todos sus aspectos divinos o animales, instintivos y pasionales. Pero al mismo tiempo ustedes tienen que velar con su conciencia. Y mientras más estén “en el principio”, más tienen que “estar de pie”. Es la conciencia vigilante la que hace al hombre. Es esta tensión entre los dos polos que da una contradictoria y misteriosa plenitud. [...] [N]os encontramos, al mismo tiempo, enfrente de lo arcaico (arché) y de lo consciente.

Jerzy Grotowski, *Tu eres hijo de alguien*, en *Revista Máscara*, nos. 11-12, p. 72.

<sup>73</sup> Cuando Grotowski habla de verticalidad, habla de algo que está de pie. Existe un texto sobre esto, *El Performer* (1987), donde, al final, cita algunos pasajes del Maestro Eckhart. El principio de esta cita es muy interesante. Dice que la diferencia entre el hombre interior y el hombre exterior es tan grande como la diferencia entre la tierra y el cielo. ¿Qué significa? Allí, en el texto, se está hablando sobre la verticalidad. ¿Qué es el “hombre interior”? Por supuesto, en nuestra cultura hay una expresión de San Pablo, de las Epístolas, donde se habla del hombre interior. Es una expresión antigua. Probablemente más antigua que San Pablo. Grotowski, muchas veces se refería a algo que en algunas tradiciones –digamos– heréticas de la India, es llamado “hombre del corazón” o “hombre interno” [the man within]. Grotowski decía que “hombre” significa “lo que está de pie”. Vertical. Está de pie entre dos

El motivo del retorno del exiliado al origen, a la casa primordial –en cierta manera, el *ritual de paso* hacia la totalidad del ser–, puede conectarse en la poética grotowskiana con el himno gnóstico llamado *Himno de la perla*<sup>74</sup>, texto de gran interés por parte de Grotowski y recurrente en la actividad creativa del *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*<sup>75</sup>, como veremos. En el *Himno de la perla* se presenta el viaje iniciático de un príncipe que, desde el Este, desciende a Egipto con el objetivo de conseguir una perla de gran valor custodiada por una serpiente. El príncipe cae en un sueño profundo y se olvida de su misión. Sus padres y su hermano, a través de una carta que *se hizo toda palabra*, le recuerdan su empresa y el príncipe consigue la perla, volviendo al Este, su patria. Con su retorno, se viste nuevamente con su *vestido dorado* –del que se había sido desprendido en su infancia cuando era un *niño sin habla*– y con la perla, asciende a la casa del padre. En el *Himno de la perla* podemos observar, presentados de manera alegórica, los mismos motivos tratados de manera recurrente por Grotowski: la esencia perdida y recuperada (el *vestido dorado*), la perla (la *gnosis*), el despertar del profundo sueño (desarrollo de la *conciencia vigilante*), el viaje iniciático: descenso a Egipto y ascensión a la casa del padre (*verticalidad*; descenso al aspecto instintual del cuerpo y itinerario ascendente hacia lo sutil).

\*\*\*

---

*polos: un polo que está relacionado con nuestra naturaleza animal y pasa por nuestra capacidad de razonar y entender pero se dirige todavía más arriba, hacia algo que Grotowski llamó "awareness".*

[Trad. del A.] *With and after Grotowski*, conversación de Thomas Richards y Mario Biagini con Maria Schevtsova. Cambridge Journals, 2009.

<sup>74</sup> Himno anónimo de carácter gnóstico incluido en el texto apócrifo cristiano llamado *Hechos de Tomás*. Existen varias versiones (en griego, en siríaco y, fragmentariamente, en latín) y ha sido llamado por los estudiosos con distintos nombres: *Himno de la perla*, *Canto de la perla*, *Himno del vestido de gloria*, *Himno del alma*, así como *El retorno del pródigo*, entre otros. Su procedencia y datación es incierta, aunque suele situarse en Partia por el año 200 d.C. (Véase Apéndice de textos al capítulo *Texto y palabra en el arte como vehículo*).

<sup>75</sup> El *Himno de la perla* fue fuente de interés por parte de Grotowski ya en el *Objective Drama*. En los inicios del *Workcenter* en Pontedera, Maud Robart, con su grupo *upstairs*, desarrollaron una estructura performativa a partir de dicho texto y de elementos del ritual vudú haitiano. La prolongación de este interés en el *Workcenter* postgrotowskiano se hizo evidente en los *opuses* *The Twin: an Action in Creation* (2003-2005), más tarde llamado simplemente *An Action in Creation* (2005-2007) y, en su versión última, *The Letter* (2007-2009), todos basados casi íntegramente en el *Himno*.



## *ANTIGUOS CANTOS VIBRATORIOS*



## *Antiguos cantos vibratorios*

### Introducción

Las investigaciones desarrolladas en el campo de los así llamados *antiguos cantos vibratorios*<sup>76</sup> son quizás el legado más importante de Grotowski y la *piedra angular del arte como vehículo*. En el marco del *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, estos *cantos de la tradición* son el corazón del trabajo. Su aparición en la escena grotowskiana cabe buscarla ya en el *Teatro de las Fuentes*, donde Grotowski entra en contacto con la tradición del vudú haitiano a través de la comunidad *Saint Soleil*, que cuenta entre sus miembros con Jean-Claude Garoute y con Maud Robart, ésta última colaboradora a largo término del investigador polaco. Sin embargo, habrá que esperar al inicio del *Objective Drama* para que los *cantos*, por el momento solamente de origen afro-haitiano, se configuren como un importante elemento del programa de trabajo. Es en el período fundacional del *Workcenter of Jerzy Grotowski* donde el trabajo gira ya alrededor de los llamados *cantos de la tradición*. Es también durante los primeros años del centro de Pontedera cuando se introducen otras líneas de tradición en lo que a cantos se refiere, como la afrocubana. Thomas Richards, líder del grupo *Downstairs*, es el encargado de desarrollar aquellas africana y afrocubana, y Maud Robart, la guía del equipo *Upstairs*, la línea haitiana. Desde la marcha de Robart el 1993, el *Workcenter*, al referirse a los *cantos* en cuanto que su origen, utiliza el término amplio *cantos afrocaribeños*.

Grotowski, así como su colaborador Thomas Richards y el director asociado del *Workcenter* Mario Biagini, se refieren a los *antiguos cantos vibratorios* como *cantos de naturaleza ritual, que en la práctica del Workcenter proceden principalmente del Caribe o de África*<sup>77</sup>. El investigador polaco, cuando habla de los *cantos vibratorios* sacros de las tradiciones de África occidental y del afro-caribe, los considera como elementos desarrollados a través de un vasto arco de tiempo en tradiciones muy antiguas y no limitados a un determinado territorio geográfico: por ejemplo, considera que el *Candomblé*, si bien nace y se desarrolla en Brasil, forma parte de una misma familia originaria más amplia. Grotowski vincula los cantos del África occidental, los

---

<sup>76</sup> Grotowski usó varios términos para designar los cantos antiguos usados en su trabajo. Durante el período del *Drama Objetivo* se utilizó mayormente el término *cantos de tradición* (*songs of tradition*), aunque también *cantos de calidad* (*songs of quality*). Es en el marco del *arte como vehículo* en el que se generó el término *antiguos cantos vibratorios* (*ancient vibratory songs*), de uso actual, y que se refiere, principalmente, a los cantos de origen africano y afrocaribeño. Grotowski utilizó, conjuntamente con éste, *cantos rituales de la tradición antigua* y *cantos de la tradición* (Véase su texto fundamental *De la compañía teatral al arte como vehículo*, en Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, pp. 181-212).

<sup>77</sup> [Trad. del A.] Mario Biagini, *Meeting at La Sapienza or, On the Cultivation of Onions*, en *Re-reading Grotowski*, TDR 2008 52:2 T 198, p. 164.

afrohaitianos, afrocubanos y afrobrasileños a una hipotética fuente común que él llama la *cuna de Occidente*. Esta cuna estaría formada –aunque como hipótesis sin pretensiones científicas, como él mismo advierte– por un complejo árbol de tradiciones que incluiría las antiguas Grecia, Siria, la tierra de Israel y sobretodo Egipto<sup>78</sup>. En el *arte como vehículo* grotowskiano, los cantos de África occidental, pero sobretodo sus derivados, los concebidos en un sentido amplio como *afrocaribeños*, son aproximados como si fueran una prolongación de tradiciones rituales ligadas al antiguo Egipto, o incluso, según la sugerencia del mismo Grotowski, de lo que podría haber existido antes que éste.

La manera de tratar y de trabajar con los *cantos vibratorios* africanos y afrocaribeños, no obstante, no es una reconstrucción del modo en la cual se usan este tipo de elementos en su contexto original y cultural específico<sup>79</sup>. Se trata más bien, como veremos, de un acercamiento al canto a través de la *organicidad*, es decir, del flujo de los impulsos del cuerpo, así como del rigor artesanal y técnico en la ejecución de los *cantos*. Tal aproximación a estos elementos se orienta, a través del descubrimiento de las *cualidades vibratorias* específicas del canto, a desvelar su potencial *objetivo*<sup>80</sup> en tanto que herramienta de *trabajo sobre sí mismo*.

## La concepción y aproximación grotowskiana a los *antiguos cantos vibratorios*

En la esfera del *arte como vehículo*, los *antiguos cantos vibratorios*, así como otros elementos de trabajo como la danza *yanvalou*, son tratados como *instrumentos*<sup>81</sup> (*organon* o *yantra*)<sup>82</sup>, como herramientas performativas que por sus *impactos directos*<sup>83</sup>,

---

<sup>78</sup> Para decirlo aproximadamente, sin pretender ninguna precisión científica, la *cuna de Occidente* abarcaba el Egipto arcaico, la tierra de Israel, Grecia y la antigua Siria. Existen, por ejemplo, elementos textuales de los que no podemos determinar la procedencia salvo que existe una transmisión que pasó por Egipto y que hay además en una versión griega. Los cantos iniciáticos que utilizamos (tanto del África negra como del Caribe) están enraizados en la tradición africana. En nuestro trabajo los abordamos como una referencia a algo que vivía en el antiguo Egipto (o en sus raíces), los abordamos como si pertenecieran a la *cuna*.

Jerzy Grotowski, *De la compañía teatral al arte como vehículo*, en Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, p. 205

<sup>79</sup> Mario Biagini, *op. cit.*, pp. 164-165.

<sup>80</sup> [...]Grotowski decía que cuando un canto de este tipo se canta de manera plena, lo que no quiere decir vociferando, sino con sus *cualidades vibratorias específicas* –en el sentido de la vibración sonora, del sonido– y con los impulsos del cuerpo como sostén, es posible, aun no conociendo el significado verbal de las palabras del canto, percibir o comprender el potencial que en ellos está como codificado. Algunos de estos cantos –sobretodo en el caribe, o en los lugares de llegada de los africanos deportados– no están en la lengua hablada cotidianamente por la gente del lugar: a veces quién los canta puede incluso no entender del todo las palabras. Sin embargo, si la melodía es cantada de manera exacta, con las vibraciones sonoras y los impulsos que lo sostienen y le dan su vida, puedes como percibir de que se trata: hay un aspecto, por decirlo así, *objetivo*.

[Trad. del A.] Mario Biagini, *I Giganti della Montagna*, "Incontro all'Università 'La Sapienza'". <http://web.tiscali.it/gigantidellamontagna/rivista.htm>

<sup>81</sup> *Tratamos los cantos como instrumentos, como si una de sus posibles funciones pudiera ser descubierta por una persona a través de una concreta y rigurosa investigación, una práctica diaria en el contexto del trabajo sobre el arte como vehículo*. [Trad. del A.] Mario Biagini, *Meeting at La Sapienza or, On the Cultivation of Onions*, en *Re-reading Grotowski*, p. 164.

<sup>82</sup> Grotowski, desde su periodo americano del *Drama Objetivo*, utiliza los términos *organon* –en griego, o *yantra*– en sánscrito, para designar *instrumentos* o *herramientas sutiles*. Para el investigador polaco, estos *organa*, comparables, en sus propias palabras, a un instrumento de precisión para la observación astronómica o al bisturí del cirujano, son

independientemente, como ya hemos señalado, de la condición étnico-religiosa o cultural de los *doers*, pueden servirles como *elementos de vehículo* para hacer un cierto *trabajo sobre sí mismo*. En palabras del propio Grotowski, [...] *los cantos son los instrumentos de trabajo sobre el cuerpo, el corazón y la cabeza de los "actuales"*<sup>84</sup>. Thomas Richards lo expresa en unos términos muy similares:

[...] estos cantos son auténticas herramientas, o mejor, pueden ser herramientas para que el ser humano pueda trabajar sobre sí mismo. Pueden convertirse en herramientas que ayuden al organismo en el proceso que podemos llamar transformación de energía.<sup>85</sup>

En su exposición, al mencionar la *transformación de energía*, Richards se refiere a la *verticalidad -acción interior* en su propia terminología. Asimismo, los *antiguos cantos vibratorios* se presentan como las principales herramientas de tal proceso, llamado también por Grotowski *el tránsito de lo tosco a lo sutil*<sup>86</sup>. Como examinaremos detalladamente, y como el mismo investigador polaco corrobora, [...] *los cantos rituales de la tradición antigua dan un soporte en la construcción de los peldaños de esta escalera vertical*<sup>87</sup>.

La aproximación a los *antiguos cantos vibratorios* o *cantos de la tradición* en el marco que nos ocupa, tiene una naturaleza singular y propia. Por un lado, se aleja, del contexto ritual originario y específico de éstos. Es decir, no se pretenden recrear las formas rituales de las tradiciones donde los *cantos* nacieron y todavía hoy siguen teniendo una función religiosa o espiritual determinada. No obstante, esta no-adscripción a un sistema de creencias concreto no significa el "olvido" del origen, del sentido y de la función primordial originarias de estos cantos antiguos. De algún modo, sin intencionalidad, por el propio "ADN" de los *cantos*, los aspectos originarios se hacen presentes en el trabajo. Por el otro lado, el acercamiento a los *antiguos cantos vibratorios*, tampoco es de tipo etnomusicológico. Evidentemente éstos pueden tener un interés desde el punto de vista musical, etnológico y cultural en general, pero la

---

herramientas que pueden provocar un *impacto* energético en la persona que los usa y que pueden ser usados como medio para el *trabajo sobre sí mismo*. Grotowski cita como ejemplo de *organon* la edificación de las catedrales en la Edad Media, las cuales eran construidas a través de una concepción axial, de las proporciones, de la luz y la sonoridad, provocando un *impacto objetivo*, un preciso proceso de "transformación" en los que accedían al templo.

<sup>83</sup> Jerzy Grotowski, *De la compañía teatral al arte como vehículo*, en Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, p. 193.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>85</sup> [Trad. del A.] Thomas Richards, *Heart of Practice*, p. 8.

<sup>86</sup> Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 193.

<sup>87</sup> Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 199.

aproximación a este tipo de material se hace considerándolos como *instrumentos* sutiles que permiten hacer un proceso, como ya señalamos, de *trabajo sobre sí mismo* en un contexto artístico. Así pues, el tratamiento de los elementos de origen ritual –en este caso los *cantos*–, que por su propia naturaleza llevan consigo un aspecto, como lo diría Grotowski, plenamente *orgánico* y vital, se hace desde el rigor artesanal de las *artes performativas*, así como a través de una estricta y continua *conciencia vigilante*, por utilizar otro término grotowskiano.

Aparte de la singularidad en la aproximación a los *cantos* desde el prisma del *arte como vehículo*, debemos también mencionar otra de las características que lo diferencian de otros acercamientos: el canto no es tratado estricta y solamente desde un punto de vista musical formal, es decir, como melodía, ritmo etc. sino que la “forma” es solo un punto de partida hacia el descubrimiento, como veremos, del *lenguaje vibratorio* del canto. Podríamos decir que el canto específico funciona como contenedor de ese *lenguaje* y, por lo tanto, según el maestro Grotowski, como portador del sentido mismo de ese canto. Para poder acceder al contenido de un *canto de tradición*, el trabajo conlleva un primer nivel técnico, de competencia artística: de absorción de la melodía y las palabras del canto, de ejecución precisa y de utilización los impulsos del cuerpo como sostén. Este nivel es la *conditio sine qua non* para comenzar propiamente el trabajo ligado a los *antiguos cantos vibratorios*. La llave para adentrarse en la esfera de un canto antiguo determinado y descubrir su potencial es el descubrimiento de las *cualidades vibratorias* propias del canto en los términos que Grotowski plantea:

No se trata únicamente de capturar la melodía con su precisión, aunque sin ello nada es posible. Es preciso encontrar un tempo-ritmo con todas sus fluctuaciones *dentro* de la melodía. Pero, sobre todo, se trata de algo que constituye una sonoridad adecuada: de cualidades vibratorias talmente palpables que de alguna manera se convierten en el sentido mismo del canto.

Esto quiere decir que, a través de las cualidades vibratorias, el canto se convierte en el sentido mismo. Aunque no comprendamos las palabras, basta con que exista la recepción de las cualidades vibratorias del canto. Cuando hablo de este “sentido”, hablo también de los impulsos del cuerpo. Esto significa que la sonoridad y los impulsos *son* el sentido: de manera directa, neta. Para descubrir las cualidades vibratorias de un canto ritual de una tradición antigua hay que descubrir cuál es la diferencia entre la melodía y las cualidades vibratorias.<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> Jerzy Grotowski, *op. cit.*, pp 199-200.

Como vemos, Grotowski sitúa el *sentido* del canto y su impacto directamente en el *lenguaje vibratorio* que se encuentra codificado detrás de su melodía y en conexión con los impulsos corporales. Es precisamente esta concepción, la de entender el canto desde su configuración vibratoria, desde su arquitectura sonora y no sólo estrictamente desde la forma melódica y rítmica, la que, como ya habíamos sugerido anteriormente, podríamos considerar una de las principales características de la aproximación del *arte como vehículo* a los *cantos* antiguos. Este tipo de tratamiento del material cantado se aleja, recordemos, de aquel en las tradiciones de origen como el *vudú* haitiano, la *santería* afro-cubana o el *candomblé* afro-brasileño, donde lo importante, el acento por decirlo de algún modo, se pone en la palabra, la intención o acción, el quién habla y a quién se dirige, entre otros aspectos. De la misma manera, como también hemos ya avanzado, difiere de la aproximación etnomusicológica o puramente musical, donde el acento está en la melodía, el ritmo y demás parámetros estrictamente musicales, así como en factores de tipo social y cultura. Así pues, recogiendo el hilo de lo planteado hasta ahora, el tratamiento de los *cantos* desde el punto de vista *vibratorio*, y su concepción como *herramientas* –digamos– de “trabajo interior”– son los aspectos singulares e inherentes del trabajo con los *antiguos cantos vibratorios* en el *arte como vehículo* grotowskiano y workcenteriano.

Retornemos al *lenguaje vibratorio*. Grotowski, para exponer la diferencia entre la melodía –en cuanto que sucesión de notas– de las *cualidades vibratorias* utiliza la siguiente analogía: en la cultura contemporánea, donde la transmisión oral prácticamente ha desaparecido, el *hombre moderno* no siente la diferencia entre el sonido de un piano y el de un violín, mientras los dos tipos de resonancia son muy diferentes. Los dos instrumentos pueden producir exactamente la misma melodía pero su sonoridad la hace “distinta” en cuanto a las *cualidades vibratorias* se refiere. Así pues, según el director polaco, ese hombre contemporáneo busca solamente la línea melódica sin captar las diversas resonancias o tipos de sonoridad.<sup>89</sup> No obstante, como señalábamos con anterioridad y Grotowski subraya, al abordar el *canto de la tradición*, es necesario dominar –como un primer nivel técnico-artístico– la melodía de manera precisa<sup>90</sup> para así poder desarrollar –como segundo nivel– el trabajo con las *cualidades vibratorias* y la corriente de impulsos corporales ligada a ellas. El que podríamos llamar

---

<sup>89</sup> Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 200.

<sup>90</sup> No podemos descubrir las *cualidades vibratorias* de un canto si empezamos, por así decirlo, a improvisar; con ello no quiero decir que desafinemos sino que si cantamos cinco veces el canto y cada vez aparece diferente, significa que la melodía no está fijada. Se debe dominar totalmente la melodía para poder desarrollar el trabajo sobre las *cualidades vibratorias*. Pero aunque debamos ser absolutamente precisos con la melodía para descubrir las *cualidades vibratorias*, la melodía no es la misma cosa que las *cualidades vibratorias*.

Jerzy Grotowski, *ibid.*

tercer nivel de trabajo con el canto, sería aquél relacionado con el potencial que posee en términos de *trabajo sobre sí mismo* y *verticalidad/acción interior*:

Cuando se empiezan a captar las cualidades vibratorias, esto encuentra su enraizamiento en los impulsos y las acciones. Y entonces, de repente, este canto empieza a *cantarnos*. Este canto antiguo me canta: ya no sé si descubro el canto o si soy el canto mismo. ¡Cuidado, cuidado! Es el momento de mantener la vigilancia, no volverse la propiedad del canto, *sí, estar de pie*.<sup>91</sup>

A propósito del nivel de trabajo sobre las *cualidades vibratorias*, del estadio de, digamos, revelación del canto, Grotowski advierte que el grado de alerta, de atención y conciencia, es decir, de *awareness*, debe ser equivalente a la intensidad del proceso ligado al canto. Es decir, cuanto más uno se adentra en el descubrimiento del canto, mayor debe ser el rigor artístico y el grado de *conciencia vigilante*.

Nos toca ahora observar los *cantos* desde otra perspectiva, podríamos decir, aquella vinculada a su singular y específica naturaleza. Para Grotowski, el *canto de tradición*, con sus *cualidades vibratorias* específicas y los impulsos corporales ligados a él que le dan sostén, *es como una persona*<sup>92</sup>, como alguien a quién hay que “descubrir”:

Hay cantos antiguos de los que se sabe fácilmente que son mujeres, y hay otros, masculinos. Hay cantos donde es fácil descubrir que son adolescentes o incluso niños, que es un canto-niño. Y hay otros que son ancianos, es un canto-anciano. Podemos preguntarnos: este canto, ¿es mujer u hombre? ¿es niño, adolescente, anciano? La cantidad de posibilidades es enorme. Pero formularse esta pregunta *no es el método*. Si transformamos esto en método resultará *burdo* y *estúpido*. Y además: un canto de la tradición es un ser viviente, *sí*, pero no cada canto es un ser humano, hay también un canto-animal, un canto-fuerza.<sup>93</sup>

Cada canto antiguo tiene, pues, como nos sugiere el maestro Grotowski, su propio *ethos*, es decir su carácter o naturaleza concreta. Estos atributos concretos, como veremos, se encarnan en una sonoridad y corporalidad de base específicas. Es decir, cada canto se mueve por un espectro determinado de resonancias sonoras e “indica” un cuerpo y/o forma de comportamiento determinados –en términos de movimiento en el espacio y manera de relacionarse con los demás. Asimismo, en el marco de la

---

<sup>91</sup> Jerzy Grotowski, *op.cit.*, p. 201.

<sup>92</sup> Jerzy Grotowski, *op.cit.*, p. 200.

<sup>93</sup> Jerzy Grotowski, *op.cit.*, p. 201.

*verticalidad*, como veremos, el impacto que cada canto provoca en el *actuante* parece tener una naturaleza igualmente específica.

Desde el punto de vista del *tránsito de lo tosco a lo sutil* –la *verticalidad*– y de la misma manera que cada canto posee un carácter que lo hace único, es necesaria, según Grotowski, una estructura lógica, donde cada canto, en función de su *impacto* y de su papel en el proceso vertical, se halla en su lugar exacto:

[...] un canto preciso no puede situarse un poco antes o un poco después de tal otro canto –su lugar debe ser evidente. Por otra parte: diría que después de un himno de valor altamente sutil, si –continuando la línea de acción– hay que descender (por ejemplo) hacia el nivel de otro canto más *instintual*, no hay simplemente que perder este himno, sino retener *dentro de sí mismo* como un rastro de su calidad.<sup>94</sup>

Se podría decir que las distintas naturalezas concretas de los *cantos* y sus impactos en el *actuante*, forman una cadena que va sumando, añadiendo una cualidad nueva con cada canto nuevo pero sin perder la esencia del anterior. Al mismo tiempo, el orden o liturgia en la que transcurren los *cantos*, conforman un todo en el que todos los elementos se encuentran perfectamente colocados en su lugar y ensamblados con maestría artesana.

Para poder entender la naturaleza peculiar de los *antiguos cantos vibratorios* y la manera en la que son aproximados, Grotowski propone acercarse a una *cuna* de tradición “lejana”, aquella oriental-asiática, y poner en juego la corroboración con la *cuna* occidental. El investigador lo hace comparando el *canto de tradición* con otra concepción: el *mantra* en la cultura hindú o budista. El *mantra* es una forma sonora breve muy elaborada que engloba la respiración y la posición del cuerpo y que a través de una vibración determinada en un ritmo específico, influye en el tempo-ritmo de la mente. El *mantra*, al igual que el *canto de tradición*, es un *instrumento* que sirve a los que lo usan como si fuera un elemento de vehículo, provocando varios tipos de resultado a un nivel fisiológico, mental y espiritual. De manera general, la diferencia entre el *mantra* y el *canto de la tradición* está en que éstos últimos están enraizados en la *organicidad*, en los impulsos y las acciones, mientras que el primero tiene un enfoque menos orgánico, ligado a la inmovilización de la postura, a la manipulación consciente de la respiración y, en cierta manera, a trascender el cuerpo para llegar a un estado de conciencia determinado. En el marco del *canto de tradición* se parte del *canto-cuerpo*, es

---

<sup>94</sup>Jerzy Grotowski, *op.cit.*, p. 202

decir, el *canto* no está disociado de la corriente de impulsos vitales, porque éstos son, según Grotowski, propiamente los que conducen el canto.

### Los cantos como herramientas de la verticalidad

El *antiguo canto vibratorio* o *canto de la tradición* puede concebirse como una estructura sonora de alta precisión, que podríamos ver como una especie de “prisma sónico”. Éste estaría formado externamente por la melodía, las palabras y un tempo-ritmo<sup>95</sup> muy precisos. Asimismo, en su interior contiene, utilizando la imagen que sugeríamos anteriormente, el código genético del canto. En éste se encuentra, como codificada, una arquitectura sonora –es decir, las *calidades vibratorias*– así como una determinada vía de movimiento y una corporalidad. Como ya hemos mencionado, el *canto de tradición* está vinculado al organismo en acción. Así pues, la vía de movimiento equivaldría a la corriente de impulsos orgánicos que surge del canto o que éste “sugiere”, mientras que la corporalidad se refiere al “carácter” o *persona* de ese canto concreto.

En las tradiciones de origen de los *cantos* –nos referimos concretamente a los cantos afrocaribeños; haitianos, afrocubanos o afrobrasileños– cada canto, respecto a la presencia o fuerza que representa o encarna, sea éste el *orixá* o el *loa*, va ligado a una cierta manera de comportarse, de moverse o de danzar. En estas tradiciones rituales este tipo de danzas o patrones de comportamiento están altamente codificados y serían, utilizando terminología teatral, como una *partitura* que hay que respetar. Se podría decir que a lo largo de las generaciones, en estas manifestaciones rituales se hubiera descubierto, desarrollado y determinado que una manera concreta de moverse fuera, en cierto modo, natural para conducir y sostener un canto específico. Este hecho fue un punto de atención para el investigador Grotowski, que estaba interesado en lo que en determinadas formas rituales de África occidental, Cuba, Haití y Brasil sería el equivalente al *personaje* en el teatro, como un aspecto “arquetípico” articulado a través de ciertos patrones de movimiento, corporalidades y formas de comportamiento muy precisas. Sin embargo, en el contexto del *arte como vehículo* no se parte de este concepto cercano al personaje ni tampoco se utilizan esas formas codificadas como premisa. Esto quiere decir que no se determina previamente una corporalidad, una danza o una manera de moverse sino que el trabajo, en este sentido, se desarrolla de una forma intuitiva, abierta y, podríamos decir, libre. Ahora bien, en la práctica como *doer* o

---

<sup>95</sup> El tempo-ritmo, en el trabajo con los cantos en el ámbito del *arte como vehículo*, no es fijo como un metrónomo, sino que ondea y fluctúa, como la corriente de un río. Estas fluctuaciones sutiles están ligadas al proceso que el líder trata de operar en sí mismo y a la adaptación continua del cuerpo a este proceso.

*testimonio*, o como observador minucioso o conocedor de las tradiciones originarias de los *cantos*, puede descubrirse y observarse, de una manera bosquejada, casi solo sugerida, que un determinado canto lleva en sí ciertos patrones de movimiento muy parecidos a las danzas y corporalidades que aparecen en las tradiciones de origen de los *cantos*. Asimismo, en el trabajo diario sobre un canto concreto, y en el tránsito por el itinerario, en cuanto que proceso, marcado por este, estas formas “sugeridas” parecen reaparecer, como si el camino –digamos – marcado por la experiencia de la tradición ritual, fuera ya parte indisociable de ese código genético del canto.

Retomemos el hilo dejado antes de este paréntesis, en el que enfocábamos sobre el contenido del antiguo *canto de la tradición*, su semilla, es decir, su *lenguaje vibratorio* conectado con los impulsos del cuerpo. Como Grotowski mismo argumentaba, el *sentido* del canto se encuentra oculto *detrás* de la melodía y de las palabras, en las *cualidades vibratorias* específicas. Como ya adelantábamos, incluso no conociendo el significado de las palabras del canto, aproximándose a él a través del descubrimiento de sus concretas *cualidades vibratorias*, de su arquitectura sonora, éste revela de manera tangible su sentido en la acción –sonora y corporal, como un todo. Esta concepción de los *cantos* cobra sentido, en el ámbito del *arte como vehículo*, vinculada al proceso de la *verticalidad*, como veremos a continuación.

Dejemos que sea el mismo Grotowski quién nos presente su concepto de *verticalidad*. El investigador polaco hace un uso indistinto de los términos *verticalidad* y *pasaje* o *tránsito de lo burdo a lo sutil*<sup>96</sup> además de utilizar metáforas como la ya mencionada *escalera de Jacob*. En esta ocasión, el artífice del *arte como vehículo* nos muestra la *verticalidad* en forma de *ascensor primordial*:

Cuando hablo de la imagen del ascensor primordial, es decir, del arte como vehículo, me refiero a la verticalidad. Verticalidad –el fenómeno es de orden energético: energías pesadas pero orgánicas (vinculadas a las fuerzas de la vida, a los instintos, a la sensualidad) y otras energías, más sutiles. La cuestión de la verticalidad significa pasar de un nivel digamos tosco –en cierta manera podemos decir entre comillas “cotidiano”– a un nivel energético más sutil o incluso a *la alta conexión*. Alcanzando este punto, añadir algo más no sería justo, me limito a indicar el tránsito, la dirección. Ahí existe también otro tránsito: si nos acercamos a la alta conexión –es decir, en términos energéticos, si nos acercamos a la energía mucho más sutil –se plantea todavía la

---

<sup>96</sup> Jerzy Grotowski, *op.cit.*, p. 197.

cuestión de descender *llevando de vuelta* consigo esa cosa sutil a la realidad más ordinaria, relacionada con la “densidad” del cuerpo.<sup>97</sup>

Grotowski utiliza en su enfoque la imagen de un ascensor pero también aquella de una escalera vertical; más concretamente, la escalera de Jacob<sup>98</sup>. Así, según él, esta escalera, construida artesanalmente peldaño a peldaño<sup>99</sup>, permite el pasaje de una cualidad de energía tosca a otra más sutil y el retorno a la *fisicidad* de base llevando esa cualidad sutil a la esfera, se podría decir, *cotidiana*.

En lo que al término *energía* se refiere, Grotowski hace un importante matiz: la energía es entendida aquí no como vitalidad, cantidad de energía o tono -tonicidad- sino como cualidad: *cualidades de energía*:

[Grotowski] subraya, asimismo, que cuando utilizamos la palabra “energía”, no nos referimos a grandes cantidades de energía bruta (o, estrictamente hablando, a la magnitud de fuerza disponible), lo que estaría más bien relacionado con la vitalidad en un significado casi-biológico de tono. Cuando hablamos de energía, nos referimos a las *cualidades* y no a la cantidad de energía. No hablamos de ser energético. Hablamos en términos de cualidades de energía y de la transformación de una cualidad (burda) a otra (sutil).<sup>100</sup>

En el proceso de la *verticalidad*, además del rigor artesanal en su construcción, la *organicidad* y *awareness* -la conciencia, según Grotowski, vinculada a la presencia-, deben existir en equilibrio continuo. Por expresarlo en un modo diverso, el aspecto más instintivo y vital y la *conciencia vigilante* deben formar una perfecta y equilibrada *conjunctio oppositorum*:

No se trata de renunciar a una parte de nuestra naturaleza. Todo debe tener su sitio natural: el cuerpo, el corazón, la cabeza, algo que se halla “por debajo de nuestros pies” y algo que se halla “por encima de la cabeza”. El todo como una línea vertical, y esta verticalidad debe estar tensada entre la organicidad y *the awareness*. *Awareness* quiere

---

<sup>97</sup> Jerzy Grotowski, *op.cit.*, p. 198.

<sup>98</sup> Podemos comparar todo esto con la escalera de Jacob. La Biblia cuenta que Jacob se durmió, con la cabeza sobre una piedra, y tuvo una visión: vio, de pie sobre la tierra, una gran escalera y percibió las fuerzas o, si se prefiere, a los ángeles que subían y bajaban. Jerzy Grotowski, *Ibid.*

<sup>99</sup> [P]ara que esta escalera funcione, cada peldaño debe estar bien hecho. Si no, la escalera se rompe. Todo depende de la competencia artesanal con que se trabaja, de la calidad de los detalles, de las acciones y del ritmo, del orden de los elementos. En lo que a oficio se refiere, todo debería ser impecable. Habitualmente, si alguien busca en el arte su escalera de Jacob, se imagina que depende simplemente de su buena voluntad. Busca entonces algo amorfo, una especie de sopa, y se disuelve en sus propias ilusiones. Lo repito: la escalera de Jacob debe ser construida con una credibilidad artesanal.

Jerzy Grotowski, *op.cit.*, p. 199.

<sup>100</sup> [Trad. del A.] Thomas Richards, *Heart of Practice*, p. 7.

decir la conciencia que no está ligada al lenguaje (a la máquina de pensar), sino a la Presencia.<sup>101</sup>

Expuesto el concepto de *verticalidad* por parte del maestro Grotowski, enfoquemos ahora en el mismo proceso de la mano del actual director del *Workcenter*, Thomas Richards. Para éste último, la *verticalidad* toma la forma del término personal *acción interior*. Ésta, como ya hemos visto desde la perspectiva grotowskiana, es una transformación de energía, un pasaje o *tránsito de lo tosco a lo sutil*. No obstante, Grotowski se limita, como él mismo advertía, a señalar el tránsito sin dar más detalles. Richards, al contrario, como *doer* y máximo exponente de la práctica en el *arte como vehículo*, da testimonio detallado del proceso de la *acción interior* desde dentro, desde el hacer con los *antiguos cantos vibratorios* y desde su punto de vista personal. Veamos su descripción detallada, específica y completa del proceso de la *acción interior* a través de los *cantos -instrumentos* fundamentales del itinerario vertical:

El actuante [*doer*] empieza a cantar. La melodía es precisa, el ritmo es preciso. El actuante deja que el canto descienda dentro del organismo y la vibración sonora empieza a cambiar. Las sílabas y la melodía de estos cantos empiezan a tocar y a activar algo que percibo son como sedes de energía en el organismo. Una sede de energía me parece algo como un centro de energía dentro del organismo. Estos centros pueden activarse. En mi percepción, un centro de energía existe alrededor de lo que se llama plexo solar, más o menos en el área del estómago. Está ligado a la vitalidad, como si allí tuviera su sede la fuerza vital. En un cierto momento es como si empezara a abrirse y a ser receptivo, a través de la corriente de los impulsos de vida en el cuerpo ligada a los cantos -la melodía es precisa, el ritmo es preciso, pero es como si una fuerza se estuviera acumulando en el plexo. Y después, a través de esta zona, la fuerte energía que se está acumulando puede encontrar el camino, como entrando en un canal del organismo, hacia una sede un poco más arriba, ligada para mí a aquello que en mi lenguaje íntimo es "corazón". Aquí, esto que se halla en la fuente vital comienza a fluir hacia arriba dentro de esta otra sede y a transformarse en una cualidad de energía más sutil. Cuando digo sutil quiero decir más ligera, más luminosa. Su flujo ahora es diferente, su manera de tocar el cuerpo es diferente -en efecto, estas fuentes de energía pueden ser percibidas como si tocasen el cuerpo. De esta fuente, que tiene que ver con -digamos- el "corazón", algo se abre y esto permite un pasaje hacia arriba, y es como si se empezara a tocar un nivel de energía alrededor de la cabeza, enfrente de la cabeza,

---

<sup>101</sup> Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, p. 198.

detrás. No pretendo decir que esta sea una fórmula general que tenga que funcionar para todos. Pero en la percepción de alguien todo puede estar conectado, como un río que fluye desde la vitalidad hacia arriba hasta esta sutilísima energía que uno puede percibir detrás de la cabeza y más arriba, aún más arriba, hasta tocar algo que ya no tiene solo que ver con el cuadro físico, sino que está como por encima del cuadro físico. Como si una cierta fuente, cuando es tocada, se activase y algo como una lluvia ligerísima descendiera y lavase cada célula del cuerpo. Este viaje desde una cualidad de energía, densa y vital, arriba, arriba, hacia una cualidad muy sutil de energía, y después este sutil, algo que re-desciende en la fisicidad de base...Es como si estos cantos hubieran sido hechos o descubiertos hace cientos o miles de años para despertar un cierto tipo de energía (o de energías) en el ser humano y para tratarla.<sup>102</sup>

Antes de proseguir con los detalles del itinerario de la *verticalidad* por medio de los *antiguos cantos vibratorios*, dedicaremos un breve inciso a las analogías del proceso de la *acción interior* –tal como es descrito por Richards– respecto a otro tipo de prácticas de naturaleza, por decirlo de algún modo, “espiritual”. Efectivamente, en su relato pueden observarse ciertos paralelismos con diversas disciplinas de origen culturalmente variado que pueden tener objetivos similares, como el descubrimiento de diferentes niveles de percepción y conciencia o cierta transformación personal a través del trabajo con herramientas específicas. En el itinerario dibujado por Richards pueden verse, por ejemplo, analogías con algunas ramas del *yoga* en las que se concibe una ascensión vertical de energía a través de los centros energéticos *chakras*. Este proceso viene representado por la ascensión, a través de la columna vertebral de la serpiente *Kundalini*, que se encontraba dormida en la base de la columna y ha sido despertada. Asimismo, desplazándonos a la cuna occidental y del medio-oriente, es posible ver analogías con la *oración continua del corazón* del cristianismo oriental i del sufismo. Este tipo de plegaria está basada en la repetición del nombre de Dios en una plegaria corta, repetida continuamente –sea vocalmente, noéticamente (mentalmente) o en el *corazón (kardiá)*– y conjuntada con la respiración y el ritmo cardíaco.

Las aproximaciones en el campo de las disciplinas espirituales y/o religiosas señaladas, y que mencionamos a modo de ejemplo, han sido tratadas y estudiadas entre otras de una naturaleza similar por el propio Grotowski<sup>103</sup>. Tanto el fundador del *Workcenter* como sus discípulos y actuales directores del centro de Pontedera, Thomas

---

<sup>102</sup> [Trad. del A.] Thomas Richards, *The edge point of performance*, en *Heart of practice*, pp. 7-8.

<sup>103</sup> En sus lecciones en la *Università degli studi di Roma, “La Sapienza”*, tituladas *Techniche originarie dell'attore*, Grotowski dedica gran atención, entre muchos otros temas, a las técnicas de la oración continua del corazón relatadas en la *Filocalia* (véase bibl.), comparándolas con otro tipo de aproximaciones.

Richards y Mario Biagini, poseedores de un amplio conocimiento a este respecto, han subrayado numerosas analogías además de utilizar símiles y terminología de tales campos. Cabe señalar, sin embargo, que el *arte como vehículo* toma distancia de cualquier práctica espiritual o religiosa específica y de cualquier dogmatismo, admitiendo ciertas analogías o paralelismos pero posicionándose claramente en la “simplicidad” de la aproximación artística de las artes performativas. Cualquier recurso terminológico, comparativo, incluso desde la subjetividad de la experiencia personal, es solo un puente para intentar transmitir algunos de los ya de por sí complejos aspectos del trabajo en el *arte como vehículo*, como es el caso del tema que nos ocupa, la *verticalidad* o *acción interior*.

Precisamente, al respecto del inciso que acabamos de cerrar, nos encontramos con la delicada y compleja cuestión, planteada por Richards en el relato anterior del proceso de la *acción interior* a través de los *cantos*, de los llamados *centros energéticos* o *sedes sutiles*, esto es, de lo que podríamos llamar la topografía del “cuerpo sutil”. A este respecto, cabe remarcar que Thomas Richards matiza su concepción de ese cuerpo sutil: ésta es consecuencia de la experiencia individual y las distintas *sedes de energía* pueden ser percibidas de forma distinta según la tradición y la cultura. Su maestro Grotowski es, si cabe, más rotundo en lo que a los *centros energéticos* se refiere:

En nuestro trabajo intentamos evitar lo máximo posible de verbalizar las cuestiones sobre los centros de energía que podemos localizar en el cuerpo. Y digo “que podemos localizar en el cuerpo” porque no es tan claro como parece. ¿Pertenece al dominio de lo físico o a uno más complejo? Los centros más conocidos son aquellos de la tradición del yoga, los llamados *chakras*. Está claro que uno puede de manera precisa descubrir la presencia de centros de energía en el cuerpo: desde aquellos que se vinculan con la supervivencia biológica, los impulsos sexuales, etc., hasta aquellos centros que son más y más complejos (o deberíamos decir, ¿más sutiles?). Y si esto se percibe como una topografía corporal, uno puede dibujar claramente un mapa. Pero hay otro peligro: si uno comienza a manipular los centros (centros en un sentido cercano a aquel de los *chakras* hindúes), uno empieza a transformar un proceso natural en una especie de *ingeniería*, lo cual es una catástrofe. Deviene una forma, un cliché. ¿Por qué digo “como” los *chakras*? Porque la tradición de los centros existe en diferentes culturas. Digamos que en la cultura china se vincula más o menos a la misma tradición de la India. Pero también existe en Occidente, en Europa. En el texto de Gichtel del siglo XVII uno puede encontrar, por ejemplo, dibujos que desde este punto de vista son muy instructivos. Si

todo esto se verbaliza, hay también el peligro de manipular las sensaciones que uno puede crear artificialmente en distintas partes del cuerpo.<sup>104</sup>

En un modo menos técnico que el anterior, el principal *actuante* del *arte como vehículo* describe la *acción interior*, como un descubrimiento de los distintos aspectos del ser humano a través del canto, como si este fuera capaz de desvelar los lugares de él, donde yacen la vitalidad, la vida emocional, la mental etc. Al mismo tiempo, a través del descubrimiento de esa realidad de orden sutil, el *doer* hace su proceso hacia la plenitud y hacia el momento presente:

El canto puede empezar a desvelar o tocar algo dentro del actuante, lo cual está, podríamos decir, relacionado con una especie de núcleo interno. El actuante puede descubrir que, en efecto, hay diferentes tipos de lugares escondidos en su interior que son como piscinas de diversas cualidades de energía que pueden ser desveladas. La resonancia del canto toca estos lugares, invitándolos a ser libres, a abrirse. Hay un lugar relacionado con nuestra energía sensual, otro relacionado con nuestra vitalidad, otra fuente relacionada con nuestra vida emocional, y otro con nuestra vida mental. Es como si uno pudiera descubrir todos estos lugares como si fueran puertas abiertas, una frente a la otra. Y entonces, es como si una delicada cascada de agua que asciende, como viajando hacia atrás hacia una fuente, puede aparecer. Puedes llegar a la sensación de trascendencia, de ir más allá de la pesadez de tu naturaleza, tocando una fuente sutil que parece estar por encima de tu marco físico, y algo entre tu y el momento puede empezar a brillar. Y desde esa fuente sutil, algo como una lluvia muy sutil, puede llegarte y penetrarte. Esta experiencia –una transparencia de percepción– puede ser tan fuerte, viva y dadora de vida, que te trae júbilo, y es como “Ah, quiero hacer esto otra vez, quiero vivirlo una vez y otra”. Es algo en lo que uno puede trabajar conscientemente. (...) Cuando uno se conduce a si mismo y llega a una especie de plenitud en el momento, puede sentir “Existo. Estoy ayudando a mi percepción a empezar a existir.” Y este proceso puede fluir entre personas también. Esta especie de llama, o transparencia, u ola –una especie de ola energética–, esto hay dentro de una persona que está cantando, puede ser percibido por el partner, y entonces él o ella pueden capturarla, y la resonancia del canto puede ayudar en esta especie de intercambio entre una persona y otra. Es complicado ponerlo en palabras pero, si, nuestro trabajo está relacionado con este tipo de proceso.<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 37

<sup>105</sup> [Trad. del A.] *With and after Grotowski*, , conversación de Thomas Richards y Mario Biagini con Maria Schevtsova. Cambridge Journals, 2009, p. 338-340.

Como vemos, Richards introduce el aspecto de la génesis de la percepción, en este caso un tipo de percepción “elongada”. Cabe indicar que el concepto de la elongación de la percepción en el *arte como vehículo* se diferencia de otras prácticas de *trabajo sobre sí mismo* en las que persigue la alteración de la percepción, conocida comúnmente como *trance*, concepto que ha deambulado frecuentemente alrededor del trabajo de Grotowski, sobretodo aquél del *Teatro Pobre*. El trabajo en el *arte como vehículo*, independientemente de sus vínculos con elementos rituales, se aleja de tal concepto y de los clichés que este pueda conllevar. Así pues, en la práctica que nos ocupa no se trata de transformar la percepción de la realidad alterándola sino, en la medida de lo posible, de acrecentar la percepción de los objetos percibidos y de captar sus cualidades sutiles que se encuentran –digamos– detrás de la superficie. La experiencia de la percepción a la que Richards se refiere se convierte, en este contexto, en una herramienta de trabajo. Al mismo tiempo, como también señala él mismo, el trabajo con las cualidades de la percepción, se proyecta hacia el *partner*, aspecto al que también prestará atención, como veremos, el también *doer* Mario Biagini.

Además del trabajo, diríamos, de naturaleza perceptiva, vinculado a los *antiguos cantos vibratorios*, que acabamos de tratar, uno de los aspectos fundamentales del proceso de la *verticalidad* a través e ellos, es la especificidad del impacto que éstos provocan. De la misma manera que hablábamos de la especificidad de las *cualidades vibratorias* de los *cantos*, y por lo tanto de su *sentido*, así como una cierta corporalidad o vía de movimiento, desde la perspectiva de la *verticalidad*, observamos también un proceso concreto y singular de cada canto. Se podría decir, que cada canto opera o “trabaja” de una cierta manera en el *actuante*, creando un impacto preciso. Richards lo relata en estos términos:

Cantas un cierto canto durante muchos años. En un cierto momento, ves éste canto como si fuera....no sabes como pero, cuando lo cantas, te conviertes en un toro delante del color rojo, y tu colega también se convierte en un toro enfrente del color rojo. Dices, ah, hay claramente algo en él y en mí; a través de éste canto hemos sido empujados hacia una cierta dirección. Otro canto te toca de un modo en que te invita en una dirección completamente distinta. Y este conocimiento, a través del tiempo, puede ser muy específico, y empezar también a relacionarse con el orden de los cantos de tradición en un ciclo de cantos. Qué canto estás llamando primero, cuál después, relacionado con el cómo estás intentando transformar una cualidad de energía en otra.

Pero no trabajamos en absoluto en términos de personalización de diferentes tipos de fuerzas...[...].<sup>106</sup>

Al igual que al tratar sobre los patrones de movimiento y la corporalidad, en la práctica cotidiana con un canto determinado, se puede percibir que el proceso que se desencadena a través de éste tiene, desde una perspectiva intuitiva, un carácter propio, indicando o sugiriendo una determinada dirección. Este *ethos*, en cuanto a *acción interior*, que cada canto parece poseer, parece manifestarse a través de la repetición, como si de un principio que retorna se tratara. No obstante, Richards advierte que en el ámbito del *arte como vehículo* del *Workcenter* no se trabaja, de la misma manera que en el aspecto de la corporalidad o de las danzas a los *orishas* de las tradiciones originarias que mencionábamos anteriormente, con la personificación de los tipos de energía.

Mario Biagini nos ofrece su perspectiva particular del trabajo con los *cantos*. Para el director asociado del *Workcenter*, el trabajo con los *cantos* es solo una *herramienta* entre otras que pueden funcionar como *vehículos*, esto es, como medios para el proceso de la *acción interior*. Biagini subraya la distancia de estas herramientas respecto a un trabajo psicológico y, al igual que su compañero Richards, las presenta como *instrumentos* para recordar y “volver” al presente:

Los cantos son herramientas. Puede haber otras herramientas. También la actuación puede ser una herramienta. Tocar el piano puede ser una herramienta. La pintura o la alfarería, o enseñar pueden ser herramientas en el sentido en que tu las haces bien y, al mismo tiempo, buscas dejar que algo en ti vaya hacia arriba, que ascienda, que toque una fuente sutil. No se trata de saber tu pasado o de descubrir cuales son los diferentes aspectos de tu personalidad. Más bien se trata de ver qué no es accesorio. A través del trabajo con los cantos puede existir un tipo de proceso entre las personas involucradas y en relación a un vivir mejor, podríamos decir. Entonces quizás recordamos. No que recordamos algún momento pasado de nuestras vidas sino que recordamos que estamos aquí. Y si estamos aquí quizás estamos aquí por alguna razón, o podemos inventar una razón, encontrar alguna razón para estar aquí y hacer nuestro este “aquí”, hacer de este tiempo el nuestro, y no solo ser víctimas de nuestros nacimientos. Esto puede hacerse con los cantos o con otras cosas.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> [Trad. del A.] Thomas Richards, *The edge point of performance*, en *Heart of practice*, pp. 34-35.

<sup>107</sup> [Trad. del A.] *With and after Grotowski*, pp. 338-340.

Biagini, sin mencionar directamente el concepto de *verticalidad* o de *acción interior*, describe de manera detallada y personal el proceso que se desarrolla a través de los *cantos*:

La persona está cantando. Canta de un modo vivo, descubre en aquel momento como buscar el canto, como seguirlo: “¿Dónde está la vida del canto? ¿Como quieres que te cante ahora?”. El cuerpo busca, en los impulsos, conjuntamente con la mente, junto con el corazón. La persona busca, busca, sin auto-observación (que es una vía directa para las pseudo-emociones). De repente hay un cambio: ahora es como si fuese el canto que busca a la persona. Es extraño de decir, pero yo lo percibo así. Te busca, o busca algo en ti. Ahora es difícil de distinguir entre canto y proceso. Ahí está: el canto, nutrido por el proceso, deviene una calle, una calle hacia casa, y busca esa chispa perdida en ti. Si observas a la persona que canta, ves que está atravesada por un intenso proceso psicofísico, que puede tomar muchas formas y dar la impresión de un flujo continuo de impulsos. Observando, no consigues distinguir dónde acaba un impulso y dónde empieza el siguiente. Sin embargo todo es evidente, claro. Ves centenares de imágenes, despierta en ti que observas asociaciones incesantes. Te parece que varias personas, una detrás de otra, se reflejan sutilmente. O varias profundidades de una sola persona. Desde el exterior, a veces, percibes que la persona está teniendo una fuerte experiencia emotiva, pero no hay identificación. Debemos descubrir la diferencia entre eso que he llamado pseudo-emociones y esa otra fuerza que te toma y te transporta, y que necesita de un canal bien construido y sólido.<sup>108</sup>

Asimismo, Biagini señala el aspecto vehicular de los *cantos* como una forma de plegaria en la que la atención toma, al igual que señalaba su colega, una dirección hacia el exterior de uno mismo:

En algún lugar a esto se le llamaría plegaria. Es una dirección de la atención. Necesitas saber bien qué estás haciendo porque tienes que estar completamente involucrado en lo que haces, y alguna parte de tu atención va hacia otro lugar. Sabes lo que estás haciendo, con tus partners, y parte de tu atención –como en una especie de plegaria– va hacia el “no yo”. “Tu”, entonces, deviene más importante que “yo”.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> [Trad. del A.] Mario Biagini, *Desiderio senza oggetto*, en *Opere e sentieri*, V.IV, pp. 414-15.

<sup>109</sup> [Trad. del A.] *With and after Grotowski*, pp. 338-340.

Por lo que respecta al trabajo con la atención al que Biagini, y anteriormente Richards, nos han introducido, el italiano matiza que la *dirección de la atención*, en relación con el trabajo sobre los *antiguos cantos vibratorios*, tiene un carácter doble<sup>110</sup>:

Así, tenemos una extremadamente rápida y continua alternancia de atención: como la lanzadera de un telar, la dirección de la atención se alterna rápidamente entre fuera y dentro, tan rápido que parece que las dos direcciones coexistan, del mismo modo que los radios de una rueda girando pueden desvanecerse juntos alrededor del eje aparentemente inmóvil.<sup>111</sup>

### Aspectos de la práctica con los *cantos*

Para poder abordar un proceso como el de la *acción interior*, uno de los objetos y objetivos primordiales del *arte como vehículo*, como hemos ya señalado, es necesario un alto grado de rigor. Como advertía el mismo Grotowski, y utilizando su mismo símil, hay que construir cada peldaño de la escalera vertical con competencia y vigilancia para evitar que ésta pueda romperse. Dicho de otro modo, el proceso de *pasaje de lo tosco a lo sutil* debe de estar sustentado por el elemento estructural o, digamos, técnico. Asimismo, es necesario un marco concreto que acote el desarrollo del trabajo; en este caso, el campo artístico de las artes performáticas. De esta forma, el primer paso en la práctica para aproximarse a la “sustancia” de los *antiguos cantos vibratorios* es de carácter artesanal: el canto debe estar muy bien aprendido y hay que estar en condiciones de ejecutar las palabras, la melodía, el tono y el tempo-ritmo de manera precisa. Mario Biagini, al igual que su maestro Grotowski, señala la necesidad, al tratar de un proceso intenso como el de la *verticalidad*, de [...] *un canal bien construido y sólido*<sup>112</sup>. Asimismo, considera respecto a ese proceso que [...] *tratándose exactamente de una fuerza, los elementos estructurales deben de ser rigurosos, conocidos, incorporados*.<sup>113</sup> El mismo Biagini hace mención de dos categorías de elementos estructurales en relación con el trabajo ligado a los *cantos*. La primera de ellas es, como veremos, el canto mismo:

Un elemento estructural es el canto: la melodía es precisa, el tempo-ritmo es preciso, las palabras son precisas.<sup>114</sup>

---

<sup>110</sup> Véanse, al respecto de la atención dividida o múltiple, los capítulos dedicados a *Yanvalou* y a *Motions*.

<sup>111</sup> [Trad. del A.] Mario Biagini, *Meeting at La Sapienza or On the Cultivation of Onions*, en *Re-Reading Grotowski*, p. 165.

<sup>112</sup> [Trad. del A.] Mario Biagini, *Desiderio senza oggetto*, en *Opere e sentieri*, V.IV, pp. 414-15.

<sup>113</sup> *Ibid.*

<sup>114</sup> *Ibid.*

La segunda se refiere a los códigos del trabajo con los *cantos*, a los que el colega de Richards llama las *reglas del juego*:

Una segunda categoría de elementos estructurales consiste en aquello que podemos llamar las reglas del juego. Por ejemplo: uno de nosotros guía el canto y los demás lo siguen, el líder no improvisa la melodía ni las palabras del canto, y trabaja en el interior de un cuadro específico. Quien lo sigue, debe seguirlo en las micro-oscilaciones del tempo-ritmo y estar continuamente en el tono con él. También debe cantar necesariamente menos fuerte que el líder. Debe mantener la consciencia de lo que sucede, estar preparado, reaccionar. Y reaccionar de un modo en que no molesta sino que ayuda. Hay muchas reglas de juego que incluyen todas las cosas que no deben hacerse.<sup>115</sup>

En el ámbito del *Workcenter*, para una persona nueva en el marco del trabajo del *arte como vehículo*, la aproximación a los *cantos* y al proceso interior que puede desarrollarse a través de ellos se hace de manera gradual. En primer lugar, se aprenden de viva voz los *cantos*. Esto quiere decir que se trata de una transmisión oral en el sentido tradicional del término; no se facilitan partituras musicales ni grabaciones. Se procede a través de la repetición, otro de los elementos fundamentales para que el trabajo con los *cantos de la tradición*, digamos, surja efecto. Asimismo, la gran mayoría de los *cantos vibratorios* de las tradiciones que nos ocupan se caracterizan, ya de por sí, por su naturaleza basada en la repetición. Además de la repetición, otra de las singularidades de este tipo de cantos es su frecuente estructura en llamada-respuesta. Esto significa que el líder canta un parte que es repetida por los demás o que éstos, funcionando como una especie de coro, “responden”, con otra frase –diferente en melodía y/o palabras– a la llamada. Cabe mencionar también, pues es un aspecto de gran importancia en el trabajo con los *cantos*, que éstos son cantados por lo general al unísono. Ya en origen, el aspecto polifónico en las tradiciones de los *cantos*, no se halla, por naturaleza, muy desarrollado y en ocasiones se limita –en términos musicales– a una segunda voz que acompaña la principal con una tercera o quinta respecto a la fundamental. No obstante, algunos *cantos* en los *opuses* del *Workcenter* tienen forma polifónica o esta ha sido desarrollada y elaborada en el marco del trabajo de los *doers*. Asimismo, es habitual explorar, por ejemplo, la posibilidad de que dos *cantos* distintos, e incluso de tradiciones distintas, puedan ser cantados en paralelo y sus respectivas melodías, entrecruzándose, formen un tejido polifónico. Asimismo, la utilización de

---

<sup>115</sup> *Ibid.*

una base repetitiva ya establecida, adaptada, o de nueva creación que acompaña a un canto, generando distintas correspondencias armónicas, también es habitual en la exploración y trabajo sobre los *cantos*.

La tarea del aprendizaje de los *cantos* suele organizarse a través de *sesiones de cantos* en la que hay un líder; aquél que los conoce y conoce los procesos vinculados a ellos. Siempre hay un líder que guía la sesión. Como ya nos avanzaba Mario Biagini, el líder canta y los demás deben seguirle exactamente, en sincronía total, como si fueran una sola voz. Esto requiere una atención continua por parte del guía y de las personas que le siguen. Éstos deben ajustarse perfectamente y a cada momento a la afinación –el tono– de quién guía, a la melodía y al tempo-ritmo, cantando siempre con un volumen más bajo que él/ella, para así poder escuchar al mismo tiempo que se canta. Así es como, de manera gradual, se aprenden las melodías, las palabras y los tempo-ritmos de los *cantos*, el estadio inicial para poder iniciar realmente el trabajo con los *cantos de tradición*. En algunas ocasiones, se lleva a cabo un trabajo de carácter más técnico sobre algún canto concreto pero, por lo general, el material se aprende por la repetición en las *sesiones de cantos* o en el trabajo dedicado a los *opuses*. Cuando se trata de estos últimos, se dedica también algún tiempo al aprendizaje y memorización sistemática o al trabajo con elementos polifónicos.

Una de las peculiaridades de la aproximación a los *cantos* en el contexto del *arte como vehículo* es que el aprendizaje no es lineal sino por estratos que, después de un periodo inicial, funcionan a la par. El estadio inicial que hemos planteado, el de trabajar los *cantos* en sus aspectos –digamos– más formales, relativos a la memorización y correcta pronunciación de las palabras y la melodía, así como al tempo-ritmo, representan una primera capa que no puede desvincularse de una segunda, vinculada ésta al descubrimiento del *lenguaje vibratorio* del canto, de su dirección en términos de corporalidad o vía de movimiento y del proceso ligado a él en términos de *verticalidad*. Dicho de otro modo, no importa el estadio en que nos encontremos, el trabajo con los *cantos* no es una línea horizontal en la que los niveles deben ser superados para pasar a ocuparse de otros, sino un eje vertical en el que todo los niveles deben ser mantenidos de forma continuada.

Volvamos a la segunda capa, el trabajo relativo a las *cualidades vibratorias* que, recordemos, según Grotowski, son el *sentido* mismo y neto del canto. Para descubrirlas, a través de la repetición y, en cierto modo, de la imitación, el aprendiz debe ser capaz de captarlas por medio del líder del canto, que suele ser la persona más experimentada en lo que a ese tipo de material se refiere. De algún modo, el *lenguaje vibratorio* aflora a

través del cuerpo y la voz del guía y el aprendiz debe “cazarlo” ajustando su cuerpo a las cualidades de vibración y sus fluctuaciones dentro de la melodía que se hacen presentes por medio de aquél. Mario Biagini, pone de relieve el hecho de que, en [...] *seguir los cambios en la vibración de la voz del líder*<sup>116</sup>, se hace necesario:

[...] seguir pero sin intentar producir un efecto sonoro sino, digamos, desde *dentro*, como tratando de dar soporte a la búsqueda del líder siguiendo un proceso análogo.<sup>117</sup>

El líder, mientras canta, inicia el tránsito hacia la *verticalidad*. Tiene el papel, por ser conocedor del canto y de su *sentido* y “vía”, de canalizar el proceso en él mismo y actuar, digamos, como la toma de corriente de los demás *doers*. Los participantes en la *sesión*, a través de la atención y de una rápida capacidad adaptativa, pueden recibir, por inducción, el impacto de la *acción interior* que tiene lugar a través del líder. De esta forma, el aprendiz o aprendices, van descubriendo gradualmente, por decirlo de alguna manera, el carácter y los atributos de cada canto, es decir, paso a paso, van reconociendo el terreno y la dirección de un canto concreto y su contenido. Tal contenido, el ADN que mencionábamos anteriormente, es inherente al canto, es decir, cada uno, con sus matices, tiene una vía específica en términos de sonoridad, de sentido, de impulsos, de la manera de estar en el espacio, del tipo de *contacto* interhumano etc. Descubrir los recorridos específicos –al igual que el ritual en un sentido amplio, igual pero distinto cada vez– de cada canto o familias de *cantos*, en términos del proceso específico ligado a la *verticalidad* o *acción interior*, puede ser un proceso largo de aprendizaje y de maduración. No obstante, se trata de un camino, como Richards claramente relata, que parte de la simplicidad –se podría decir, de lo tangible– y en el que, paso a paso, se van descubriendo y revelando los distintos estratos o peldaños de la escalera hacia lo sutil. No obstante, la escalera es bidireccional: el descubrimiento de lo sutil tiene billete de vuelta, como Richards sutilmente apunta, hacia *aquello que está aquí*:

Para nosotros, en nuestro grupo, el camino se basa en una aproximación simple y básica: el actuante más antiguo canta (con sus impulsos corporales como soporte), y el actuante más joven canta (buscando sus impulsos corporales como soporte). Conlleva mucho tiempo, pero paso a paso el joven actuante puede descubrir algo a través del hacer. El conocimiento práctico de la función de los diferentes tipos o cualidades de

---

<sup>116</sup> [Trad. del A.] Mario Biagini, *On the Cultivation of Onions*, en *Re-Reading Grotowski*, p. 165.

<sup>117</sup> *Ibid.*

energía va cogido de la mano con su descubrimiento. Para nosotros son como los peldaños de una escalera. Y cuando una persona descubre las puertas que existen a lo largo de la escalera, también descubre que la escalera existe, y que un escalón conduce a otro, y después a otro, y otro. Y que todo esto ayuda a esto que se dirige hacia lo sutil, y sirviendo a esto que es todavía más sutil, y después esta “fuente” sutil puede, digamos, empezar a encontrar su descenso hacia aquello que está con nosotros, en nosotros, y a entrar, penetrar aquello que está aquí.<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> [Trad. del A.] Thomas Richards, *The edge point of performance*, en *Heart of practice*, pp. 35.



TEXTO Y PALABRA  
EN  
*EL ARTE COMO VEHÍCULO*



## Texto y palabra en el arte como vehículo

### Los textos y su origen

Entre el *corpus* de elementos de trabajo que configuran el arte como vehículo, encontramos un conjunto de textos antiguos que han acompañado la trayectoria de Grotowski y de su *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* de Pontedera. La presencia de estos materiales textuales, la mayoría con origen común en la antigua *gnosis*<sup>119</sup>, como veremos, no es la de un material de soporte, sino la de un papel fundamental en la base del trabajo mismo y en la creación y desarrollo de los *opuses*<sup>120</sup> del *Workcenter*. No obstante, no puede afirmarse que el arte como vehículo esté ligado únicamente a un determinado conjunto de textos de procedencia más o menos compartida, si bien es cierto que, de la mano del maestro, y después de Thomas Richards y Mario Biagini, algunos de ellos, por sus apariciones reiteradas en algunos de los *opuses*<sup>121</sup>, se han convertido en elementos casi indisolubles del trabajo sobre el arte como vehículo en el *Workcenter*<sup>122</sup>.

Aparte de la elección de los textos en sí, podemos observar una determinada manera de traducirlos, así como de aproximarse y trabajar con ellos en tanto que *palabra viviente* –como diría el máximo exponente del arte como vehículo Thomas Richards. No sería preciso hablar, en este contexto, de un método o estética propios del arte como vehículo y del Centro de Pontedera, aunque sí de ciertas singularidades en la concepción de la palabra y en el “hacer” con los textos. La naturaleza de estos motivos

---

<sup>119</sup> Aparte de los materiales textuales ligados a la *Gnosis* y que trataremos con más profundidad, debe mencionarse que, en la práctica del *Workcenter*, aparecen diversas escrituras antiguas de tradiciones orientales, como algunos poemas hindúes de Kamalakanta y de Ramprasad (Véase Apéndice de textos), así como textos contemporáneos de T.S.Eliot y Kafka, entre otros. En los últimos años (a partir del 2008), el *Open Program*, uno de los grupos del *Workcenter* capitaneado por Mario Biagini, se ha ocupado, por ejemplo en profundidad de la poesía de Allen Ginsberg en las piezas *Electric Party* y *I am America*.

<sup>120</sup> Para formar el plural del término latín *opus*, que equivaldría en su forma latina a *opera*, hemos optado por adaptar al español la fórmula inglesa *opuses* que, por otro lado, es aquella de uso habitual en el contexto del *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*.

<sup>121</sup> Nos estamos refiriendo a textos como el *Evangelio de Tomás*, el *Himno de la perla*, el *Himno de Jesús* y *El trueno: Mente perfecta*, entre otros. Estos han formado parte de los distintos *opuses* a lo largo de la trayectoria grotowskiana como *Downstairs Action* y *Action* así como aquella *workcenteriana* más reciente con *The Twin/Action in Creation/The Letter*, el espectáculo *Dies Irae*, *The Living Room* o la actual performance del *Open Program* de Mario Biagini, titulada *Hidden Sayings* y que está basada, precisamente en fragmentos del *Evangelio de Tomás*.

<sup>122</sup> [...] la reutilización de los textos es intencional en nuestra investigación. Los textos de *Action* provienen de fuentes antiguas que tenían gran importancia para Grotowski. Ha sido él quien nos los ha pasado. En dárnoslos, nos dejaba entrar en su mundo, nos incluía en su esfera de búsqueda personal. Así, en el transcurso de los años hemos intentado descubrir como estos textos podían ser incluidos en un ámbito performativo. ¿Debían mantenerse en el exterior del trabajo, como una inspiración secreta, o podían entrar en el trabajo práctico?

[Trad. del A.] Thomas Richards, *Frammenti da In the territory of something third*, en *Opere e sentieri* v.I, p. 186

La reaparición de ciertos textos que ha tenido lugar en ciertos momentos dentro de la investigación es también deliberada. Esta elección tiene relación con el contenido de los textos, con las necesidades de individuos específicos del equipo y con la vía en la cual la comprensión de los textos puede transformarse y desarrollarse a lo largo del tiempo. Consideremos *Action*: los fragmentos de texto en *Action* provienen de un cuerpo más extenso de textos, el cual fue para Grotowski un objeto de interés y estudio a lo largo de muchos años. En realidad, desde los inicios de nuestra investigación, varios miembros del equipo han escogido un dado fragmento o fragmentos de este cuerpo de textos para trabajar sobre él.

[Trad. del A.] Thomas Richards, *In the territory of something third*, en *Heart of Practice*, p. 135.

textuales, su traducción, su presencia en distintos *opuses* del *Workcenter* y la manera de tratarlos, serán algunos de los campos que cubriremos a lo largo del presente capítulo.

Antes de proseguir, nos conviene matizar la mención a la antigua *gnosis*, pues Grotowski tiene en la mente una cierta concepción del término. El investigador polaco, al referirse a la *Gnosis*, que escribe con “G” mayúscula en sus textos<sup>123</sup>, señala de manera explícita la diferencia entre ésta y el *gnosticismo*<sup>124</sup>. El *gnosticismo* es considerado como una determinada corriente –fundamentalmente sincrética– mezcla de elementos judeocristianos con las filosofías y religiones “paganas” griegas y egipcias que surgió y se asentó en el Mediterráneo en los siglos II-III d.C. Esta suele caracterizarse por un sistema cosmológico altamente complejo –con gran número de nombres, jerarquías y potencias divinas– y, se podría decir, por un cierto *barroquismo*, en palabras del mismo Grotowski. Nos parece claro aquí que el director e investigador se aleja del *gnosticismo* –digamos– de corte hermético y esotérico más que del *gnosticismo* filosófico platónico de Plotino. Por el otro lado, el fundador del *Workcenter*, al mencionar la *Gnosis*, matiza que se está refiriendo a la *Gnosis temprana*<sup>125</sup>, es decir, a una primera *gnosis* y no a las múltiples derivaciones y especulaciones posteriores generadas por el *gnosticismo hermético*. Esta diferenciación parece ser un movimiento explícito de Grotowski por alejarse de un determinado clima “esotérico” que se reflejará, como veremos, en la selección textual.

Los textos a los que nos referiremos y aquellos de interés grotowskiano, aunque algunos de ellos han llegado a nuestros días a través de las fuentes del *gnosticismo* propiamente dicho –o literalmente implantados dentro de tratados gnósticos de caracteres y épocas diversas<sup>126</sup>–, comparten una naturaleza mucho más “simple” y acorde a la *Gnosis* en el sentido grotowskiano y “noble” de la palabra; un carácter, como diría Grotowski, netamente directo respecto a la complejidad recargada del *gnosticismo*. De la mayoría de los escritos que nos ocupan, todos ellos anónimos –aunque a veces atribuidos, como veremos– es difícil trazar su antigüedad y procedencia, pues aparecen en varias versiones en lenguas como el copto, el griego o el siríaco en toda la cuna de Mediterráneo<sup>127</sup>. Es el caso del *Evangelio de Tomás*<sup>128</sup>, que

---

<sup>123</sup> Véase Jerzy Grotowski, *Theatre of Sources*, en *The Grotowski Sourcebook*, p.263, en la siguiente nota a pie.

<sup>124</sup> [Trad. del A.] Fue en la *Gnosis temprana* (no el *gnosticismo*, que es muy “barroco” e incluso “rococó” en su lenguaje, en su invención de nombres y niveles de realidad) y en alguna transmisión particular atribuida a las enseñanzas no públicas de Jesús. [Trad. del A.] Jerzy Grotowski, *Theatre of Sources*, en *The Grotowski Sourcebook*, p. 263.

<sup>125</sup> Véase nota anterior.

<sup>126</sup> Es el caso, por ejemplo, del *Himno de la perla*, poema alegórico del siglo II-III a.C. en una versión griega y una siríaca de los siglos XI y X respectivamente. El *Himno* se ha conservado al haber sido insertado en un texto posterior, el apócrifo neotestamentario conocido como *Hechos de Tomás*.

<sup>127</sup> En la construcción de la Acción, la mayoría de los elementos-fuentes pertenecen (de una manera o de otra) a la tradición occidental. Están vinculados a lo que llamo “la cuna”, quiero decir: la cuna de Occidente. Para decirlo aproximadamente, sin pretender ninguna precisión científica, la cuna de Occidente abarcaba el Egipto arcaico, la tierra de Israel, Grecia y la antigua Siria.

supuestamente contiene las enseñanzas no-públicas de Jesús de Nazaret y que fue descubierto -en fragmentos de una versión griega- en *Oxyrrinchus* y -en su totalidad en una adaptación copta- en *Nagh Hammadi*, ambos en Egipto.

Situémonos brevemente en el contexto y las características de este último documento, de gran importancia en el trabajo de Grotowski, no solamente en lo que se refiere al *arte como vehículo* sino en etapas tempranas de su investigación. El *Evangelio de Tomás* es un texto atribuido a Tomás el Mellizo [Dídimo Tomás] que, según reza éste mismo al inicio del escrito, recoge las palabras apócrifas -o escondidas, en el sentido antiguo de la palabra griega- y las enseñanzas ocultas de Jesús. El documento, en su versión copta, está datado aproximadamente en el siglo IV y su antecesor griego, del que solo se conservan los fragmentos de *Oxyrrinchus*, alrededor del año 150 d.C. El *Evangelio de Tomás* está articulado en forma de colección de dichos [lógoi], 114 en total y la mayoría muy breves. Una buena parte de los dichos que conforman el texto tienen paralelos en los evangelios sinópticos, pero algunos de ellos se consideran completamente originales, o incluso, la base -el llamado documento Q- sobre la que se escribieron los evangelios canónicos.

Además del *Evangelio de Tomás*, hallamos en la órbita grotowskiana y sin salir del marco de la *Gnosis*, otros textos recurrentes en la práctica workcenteriana que merecen ser contextualizados en el presente apartado, pues serán mencionados posteriormente. Nos estamos refiriendo particularmente al *Himno de la perla*, al *Himno de Jesús* y a *El trueno: mente perfecta*. El *Himno de la perla*, al que nos hemos ya referido, es un poema en siríaco conservado en un manuscrito del siglo X, del que existe asimismo una traducción en griego datada en el siglo XI. Se cree que el documento fue originado en los primeros siglos del Cristianismo (aprox. s.II-III d.C.) y se especula su redacción en Mesopotamia. El poema se encuentra endosado en el apócrifo neotestamentario llamado *Hechos de Tomás*, más reciente que nuestro texto. El *Himno*, de naturaleza marcadamente alegórica, narra en primera persona cómo un príncipe es despojado de sus riquezas y de su vestido de gloria y es enviado desde oriente por sus padres a recobrar una perla custodiada por una serpiente en Egipto. Emprende el camino, baja a Egipto y se dirige a la serpiente, pero se olvida de su hogar y de su propósito, cayendo en un sueño profundo. Sus padres le envían una carta que le hace recordar y le despierta de su sueño. Arrebata la perla a la serpiente y en su regreso se encuentra con

---

Existen, por ejemplo, elementos textuales de los que no podemos determinar la procedencia salvo que existe una transmisión que pasó por Egipto y que hay además una versión griega. Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, p. 205.

<sup>128</sup> Existen varias traducciones al castellano de este texto, de las cuales mencionaremos dos: la versión de A. de Santos Otero en *Los evangelios apócrifos* (B.A.C. volumen nº148) y la de Ramón Trevijano, incluida en el segundo tomo de la obra en tres volúmenes *Textos gnósticos, Biblioteca de Nag Hammadi*. (Véase bibl.)

la carta y su vestidura, con la que se viste y con la que reconoce su verdadera esencia. Con su perla, vuelve a su hogar, donde es presentado ante el rey, y será ascendido al reino del Rey de Reyes.<sup>129</sup>

El *Himno de Jesús*<sup>130</sup> se encuentra en los *Hechos de Juan*<sup>131</sup>, texto apócrifo neotestamentario datado alrededor de los siglos II-III d.C. y del que se especulan distintos lugares de proveniencia, entre ellos Asia Menor, Siria o Egipto. El *Himno de Jesús*, con un carácter marcadamente litúrgico, nos sitúa después de la última cena, justo en los momentos antes de que Jesús sea prendido en el Monte de los olivos. Allí, Jesús propone, antes de ser apresado, formar un círculo, cantar la doxología (alabanza) y danzar. Justo a continuación del *Himno de Jesús* sigue la revelación del *Misterio de la cruz luminosa*, texto, como veremos, también presente en el *opus Action in Creation* del *Workcenter*.

Para cerrar este apartado sobre algunos de los textos de origen gnóstico destacados por su presencia en el contexto grotowskiano-workcenteriano, baste mencionar brevemente, a modo de referencia, *El Trueno: Mente perfecta*<sup>132</sup>. Se trata de un tratado incluido en el Códice VI de la *Biblioteca de Nag Hammadi*, encontrada en Egipto. El texto, conservado en copto, parece ser una traducción de un original griego más antiguo, anónimo y sin lugar de origen descubierto. Posee algunas características singulares respecto al resto de tratados de la *Biblioteca* y del Códice en el que está contenido. Está redactado en forma de proclamas aretalógicas, sobre todo isíacas, muy similares a las de la inscripción de Cime<sup>133</sup>, en la fórmula “Yo soy”.<sup>134</sup>

### Los textos en los *opus*es

Después de esta primera aproximación a los textos antiguos, desplacémonos al terreno del *arte como vehículo* para observar el impacto que determinados materiales textuales, como ya hemos señalado, han tenido en los distintas creaciones workcenterianas<sup>135</sup>. Allí, podemos corroborar que varias *Acciones*, desde la primera *Main Action* de la etapa grotowskiana del *Drama Objetivo* en Estados Unidos hasta el *opus* por excelencia del *Workcenter of Jerzy Grotowski, Action*, entre otras, se han nutrido de fragmentos del *Evangelio de Tomás* así como de otros materiales de origen gnóstico.

---

<sup>129</sup> Sobre el *Himno de la perla*, véase *Hechos apócrifos de los apóstoles II*, BAC, pp. 881-1109.

<sup>130</sup> Véase Apéndice de textos.

<sup>131</sup> Sobre los *Hechos de Juan* y el *Himno de Jesús*, véase *Hechos apócrifos de los apóstoles I*, BAC, pp. 237-481.

<sup>132</sup> Sobre *El Trueno*, véase José Montserrat Torrents, *El Trueno*, en *Textos gnósticos, Biblioteca de Nag Hammadi I*, pp. 495-503.

<sup>133</sup> La inscripción de Cime es un himno dedicado a Isis, fechado entre los siglos I y II d.C. y que se encontró en el santuario a Isis de la acrópolis de Cime, en Eólida, Asia Menor. Véase Elena Muñoz Grijalvo, *Himnos a Isis* (Cf. bibl.)

<sup>134</sup> Véase Apéndice de textos.

<sup>135</sup> Véase Apéndice con los textos de los *opus*es.

Examinemos más de cerca los textos que han “participado” de forma especialmente activa en los diversos *opuses*. Encontramos, en primer lugar, el *Evangelio de Tomás*, con un papel principal en la elaboración de la primera tentativa de *opus*; la *Main Action*. Esta *Acción*, desarrollada en la etapa final del *Objective Drama* en California contenía varios fragmentos de nuestro *Evangelio* de los que, por otro lado, no ha quedado ningún registro o, al menos, no hay constancia de que la estructura de la pieza fuera documentada<sup>136</sup>. Fragmentos del mismo *Evangelio de Tomás* volvemos a encontrarlos ya en el *opus Action*<sup>137</sup>, algunos de ellos elaborados en forma de *encantación* y con una presencia destacable junto al corazón de la pieza, los *cantos vibratorios*.

Otro de los motivos textuales omnipresentes en el cosmos del *arte como vehículo* ha sido el ya mencionado *Himno de la perla*, que fue introducido por Grotowski mismo en el trabajo capitaneado por Maud Robart. La colaboradora haitiana a largo término de Grotowski trabajó, conjuntamente con los *cantos de la tradición* del vudú haitiano y la danza *yanvalou*, sobre el texto, en una especie de *Acción* que se desarrollaba en el piso de arriba (*upstairs*) del *Workcenter*. Además del trabajo de Maud alrededor del *Himno*, entre el 2003 y el 2006, en el marco del proyecto europeo *Tracing Roads Across*, se recuperó el texto y se empezó a trabajar en un nuevo *opus* “*in progress*”, llamado inicialmente *The Twin: An Action in Creation*, más tarde *An Action in Creation: Worksession* y, ya en 2006, *The Letter*. El *opus* contenía el texto íntegro además de girar alrededor de la historia que el poema contiene, de carácter marcadamente narrativo. En éste último *opus*, hallamos también el texto completo de *El trueno*, que tuvo ya pequeñas apariciones en forma de breves fragmentos en *Downstairs Action* –la *Acción*-madre de *Action*- y en el espectáculo *Dies Irae*, fruto del proyecto *The Bridge: developing Theatre Arts*, también en el contexto del *Tracing Roads Across*. Por último, baste señalar el *Himno de Jesús*, presente en forma de fragmentos y construido como *encantación* en *Downstairs Action* y su casi sucesiva *Action*.

Todos los textos mencionados, de algún modo, han ido conformándose como los acompañantes perfectos de los *antiguos cantos vibratorios* propios del trabajo del *Workcenter*. Algunos de los textos, como veremos, han sido elaborados en forma de *encantaciones* por parte de los *doers*, convirtiéndolos en “casi” gemelos de los *cantos*, aunque manteniendo –como trataremos– diferencias sustanciales.

---

<sup>136</sup> El desarrollo y elaboración de la *Main Action*, basada, entre otros elementos, en varios fragmentos del *Evangelio de Tomás*, se describe en *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas* (pp. 99-120).

<sup>137</sup> Cabe señalar como dato que, en el caso de los *opuses* elaborados todavía en vida de Grotowski, la *Main Action* y *Action* contienen varios pasajes del *Evangelio de Tomás*, mientras que en *Downstairs Action*, la *Acción* situada temporalmente entre ambas, encontramos diversos textos de origen gnóstico pero ninguno del *Evangelio de Tomás*.

Antes de entrar en la aproximación grotowskiana y workcenteriana a nuestro *corpus* de textos, nos toca ahora hacer un apunte en lo que concierne al “secretismo” sobre el origen de los textos en el entorno del *Workcenter*, casi a modo de anécdota. Desde la introducción en los *opuses* del *arte como vehículo* de textos de la *Gnosis* y particularmente del citado *Evangelio de Tomás*, dado que estos materiales eran difícilmente asequibles antes de la irrupción de *Internet*, conocer su procedencia ha sido motivo de gran curiosidad por parte de los estudiosos del trabajo de Grotowski. Este hecho se vio alimentado en las presentaciones de *Action*, en las que se repartía, antes de presenciar el *opus*, una hoja con los fragmentos textuales de la *Acción* por orden de aparición en la pieza. Ésta, se entregaba para que fuera leída y a continuación devuelta por los *testimonios*. El director polaco mantuvo siempre el “secreto” sobre estos textos, bajo la insistencia y persistencia en las cuestiones sobre este tema. Según sus más allegados, frente a la habitual pregunta sobre la procedencia de los textos de *Action*, y después de una larga pausa de cigarrillo o pipa, respondía que se trataba de *textos muy antiguos de la cuna de Occidente*<sup>138</sup>. A nuestro parecer, Grotowski no trataba con sus evasivas de mantener oculto el origen y procedencia del material para que nadie tuviese acceso a él, sino más bien, de no permitir que se contextualizara erróneamente su trabajo en un marco que no fuera el de las artes performativas. En el año 2006, finalmente, algunos de los textos, no sólo los fragmentos del *Evangelio de Tomás*, aparecen publicados en el libro *Un teatro apócrifo* de Antonio Attisani.

### Tratamiento de los textos

Vayamos acercándonos a las peculiaridades respecto a la concepción y tratamiento de los textos en el *arte como vehículo*, que lo distancian de una aproximación propiamente teatral y literaria. En primer lugar; si bien los textos se hallan presentes en algunos de los *opuses* del *Workcenter* formando un tejido junto a los *cantos*, no se trata, en cuanto a objetivos, de montar una obra o una *performance* basada en estos materiales, o de elaborar, en sentido estricto, una dramaturgia –al menos convencional– a partir de ellos. Teniendo en cuenta que no han sido concebidos como material dramático, la finalidad parece el descubrir cómo pueden formar parte del trabajo, viéndose en éstos, en su contenido, algunos aspectos esenciales del *arte como vehículo* y de su práctica. Como veremos, por lo que respecta al tratamiento de la palabra por parte del *Workcenter*, de manera similar al trabajo asociado a los *cantos de*

---

<sup>138</sup> Cita no literal. A partir de apuntes personales de conferencias impartidas por Thomas Richards y Mario Biagini durante los años 2005 y 2006 del proyecto *Tracing Roads Across*.

*tradición*, estos textos antiguos se usan como *instrumentos* o herramientas que dan soporte al *actuante* para hacer un *trabajo sobre sí mismo*. Así pues, los textos “elaborados” en el contexto del *arte como vehículo*, conjuntamente con otros elementos – como los mismos *cantos* y la danza *yanvalou*– ayudan a trazar el itinerario de la *verticalidad/acción interior*.

Como paréntesis, antes de entrar de lleno en la aproximación workcenteriana al texto y la palabra, desplacémonos atrás, a mediados de los años setenta, en pleno período del *Teatro de las Fuentes*. En esta etapa de su trayectoria creativa, Grotowski expone los estadios iniciales y las posibilidades –todavía por desarrollar– del trabajo con los textos antiguos:

Existe también otra línea de trabajo –sólo en los límites del estrecho núcleo del grupo (no siempre con las mismas personas); esta otra línea de trabajo pretende entrar –si bien todavía en fase inicial– en territorios de investigación mucho más particulares. Uno de estos territorios es el trabajo sobre textos arcaicos e iniciáticos de los cuales el lugar de origen y sus circunstancias de aparición son cuestionables y que, en cierto modo, están relacionados con, digamos, experiencias vivientes de las fuentes (alguien preferiría decir: fuente). Es como si estos textos llevaran en sí mismos las raíces de aquello que en Polonia llamamos la Cultura Mediterránea. Estudiamos estos textos simplemente cantándolos –buscando las melodías que podrían llevarlos. A veces está ligado a un flujo orgánico de movimiento. El nivel de este trabajo –técnicamente y en su substancia– es todavía preliminar, pero algo especial parece estar lejos en el horizonte, si bien este “algo” aún no podemos reconocerlo realmente.<sup>139</sup>

En estos primeros ensayos –primeros pasos, deberíamos decir– alrededor de los textos antiguos de la *Gnosis*, el investigador polaco, probablemente influido por sus investigaciones iniciales alrededor de los cantos rituales de la tradición haitiana, ya propone de manera explícita el punto de partida del trabajo y sus intenciones: se trata de estudiar los textos cantándolos. Esta aproximación se basa en la búsqueda de la melodía y el tempo-ritmo que pueden dar soporte a las palabras del texto. En la manera de “estudiar” los textos propuesta por Grotowski, la melodía y el tempo-ritmo que *llevarán* o conducirán el texto, se descubren a través del “en-cantar” el texto de un cierto modo, como veremos. Puede decirse, de manera figurada, que melodía y tempo-ritmo surgen del texto mismo. Asimismo, como sugiere él mismo, este tipo de aproximación al texto en cuanto a palabra viviente, está ligada a la *organicidad* del

---

<sup>139</sup> [Trad. del A.] Jerzy Grotowski, *Theatre of Sources*, en *The Grotowski Sourcebook*, p. 267.

cuerpo, esto es, al flujo de los impulsos vivos. Parece que Grotowski, todavía a gran distancia de su *arte como vehículo*, ya vislumbra las potencialidades que pueden hallarse en un trabajo sobre este tipo de material textual.

Despleguemos ahora, de la mano del pupilo de Grotowski, Thomas Richards, las primeras líneas del trabajo con los textos antiguos:

En cierto modo, sentimos que están relacionados con la “acción interior”, con la ascensión interior de energía, con algo que hemos llamado el pasaje de lo burdo a lo sutil. No utilizamos estos textos como herramientas para ayudar de manera directa a la “acción interior”, sino más bien para acordarnos de lo que estamos buscando. Estos textos antiguos, traducidos del copto al inglés por Mario Biagini, fueron convertidos por mí en encantaciones. Esto fue hecho basándome en mi experiencia práctica con el trabajo sobre los cantos. Las encantaciones de los textos son extremadamente simples; la cuestión clave fue qué, en términos de melodía, puede o no puede estar al lado los antiguos cantos vibratorios. No quiero indicar aquí una fórmula sobre cómo he construido estas encantaciones, pues esto no ayudaría a entender como estas llegaron.<sup>140</sup>

El máximo exponente del *arte como vehículo* grotowskiano nos ofrece una panorámica de la finalidad de los textos antiguos que usan en el trabajo. Sobre el “modo” como estos han sido elaborados en forma de *encantación*, el director del *Workcenter* aquí no da detalles y abordaremos el tema más adelante.

### **Diferencias de tratamiento entre textos antiguos y *cantos de tradición***

La distinción y/o comparación entre el trabajo alrededor de los textos y aquél perteneciente al ámbito de los *cantos de tradición* puede proporcionarnos una visión más precisa y específica en lo que respecta al trabajo con la palabra y los motivos textuales antiguos. Siguiendo de la mano de Richards, éste nos introduce en las diferencias fundamentales:

[Las encantaciones de los textos] son muy diferentes de los cantos de tradición. Estos textos se convirtieron en encantaciones que en *Action* no se utilizan como soporte para la “acción interior” sino más bien como declaraciones, medio-cantadas/medio-dichas, encantaciones precisas. En realidad, en la entonación del texto puede haber algo de la “acción interior”, pero el texto es muy breve. En cambio, los cantos de tradición, trabajan a través de la repetición y mediante el modo en el cual las cualidades vibratorias tienen un efecto en el actuante a través de esta repetición. La melodía

---

<sup>140</sup> [Trad. del A.] Thomas Richards, *The edge point of performance*, en *Heart of practice*, p. 45.

permanece la misma, pero la resonancia cambia, las cualidades vibratorias se desarrollan durante la repetición. Los textos no se repiten, se dicen solo una vez.<sup>141</sup>

La principal diferencia entre los *cantos de tradición* y los textos está en que estos últimos, si bien tratan de algún modo, en cuanto a su contenido, sobre la *acción interior* u otros aspectos axiales del “proceso interior” del *doer*, no se utilizan como herramientas directas de la *verticalidad*. Funcionan, tal como expresaba Richards, como una especie de recordatorios o declaraciones sobre *lo que se está buscando*<sup>142</sup>. Asimismo, como veremos más adelante, el factor de la comprensión de los textos es un elemento diferenciador relevante respecto al trabajo con los *cantos de tradición*. Sobre este asunto conviene puntualizar aquí que los textos, a diferencia de los *cantos*, se traducen a una lengua comprensible; en el caso del *Workcenter*, la lengua común de trabajo para un grupo internacional, el inglés. Otro de los aspectos primordiales que aleja la aproximación a los materiales textuales de aquella a los *cantos*, es el factor de la repetición: en el caso de los textos –al menos en el contexto workcenteriano–, éstos no se repiten, mientras que en el trabajo con los *cantos de tradición*, la repetición es fundamental para que las cualidades vibratorias puedan aflorar y, como diría Grotowski, *el canto se convierta en el sentido mismo*. Otras de las cuestiones introducidas por Richards, y que trataremos más adelante, hace referencia a la manera como estos textos han sido trabajados en forma de *encantación*.

### Traducción de los textos

Nos toca ahora centrarnos en un campo relevante por lo que respecta a lidiar con textos en lenguas antiguas: las traducciones. La responsabilidad en este menester recae mayormente en Mario Biagini, director asociado del *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. En el capítulo de las traducciones, como ya hemos adelantado, los textos se traducen normalmente desde sus lenguas originales al inglés, que es la lengua común de trabajo. En el contexto de los textos que estamos tratando, las traducciones se han realizado a partir del griego y/o del copto principalmente<sup>143</sup>, así como del sánscrito en el caso de los textos hindúes.

El caso más singular en el marco de las traducciones es, sin duda, el *Evangelio de Tomás*, algunos de cuyos dichos aparecen en los *opuses* del *Workcenter*, y especialmente

---

<sup>141</sup> *Ibid*, p. 45.

<sup>142</sup> *Inspirados por el texto, podemos empezar a mirar en nosotros y analizar dónde estamos, qué hacemos y que no hacemos*. Thomas Richards, *In the territory of something third*, en *Heart of Practice*, p. 137.

<sup>143</sup> Algunos textos se encuentran en otras lenguas, como *El Himno de la perla*, del cual existe una versión en griego y otra en siríaco. Las diferencias entre las dos versiones son notables. Entendemos que Biagini, a la hora de traducir, habrá confrontado su traducción con otras versiones y con las traducciones disponibles en el momento.

en *Action*. Para su traducción, se optó por, en la medida de lo posible, intentar evitar cualquier interpretación o elemento de subjetividad. Para este fin, el texto se tradujo, en palabras literales de Mario Biagini, *brutalmente palabra por palabra* desde el copto. Asimismo, se tuvo en cuenta el orden de las palabras y el ritmo del texto de los manuscritos originales, manteniéndolo en la medida de lo posible aunque el texto resultante no apareciera en un inglés correcto. Según Biagini, la finalidad principal era ser, como acabamos de indicar, lo más fiel posible al original, aún sacrificando una construcción “lógica” en idioma inglés. El resultado de esta manera de procesar el texto, en la práctica, plasma un tipo de palabra, al igual que la traducción, casi interlinear. Por otro lado, resulta conveniente indicar aquí que este modo de traducción solo se ha aplicado al *Evangelio de Tomás*, mientras que en textos como el *Himno de la perla* o *El trueno*, entre otros presentes en el trabajo, se ha optado por una traducción – digamos– más convencional y no por una de tipo interlinear o palabra por palabra. Aún así, cabe también aclarar que la naturaleza de algunos de los textos, como el *Himno* arriba mencionado, de carácter marcadamente narrativo, se aleja totalmente de nuestro *Evangelio de Tomás*. Es probable que, en este aspecto, la traducción de un determinado texto responda a determinadas necesidades o finalidades creativas vinculadas a la lógica de la *acción interior* que los *actuales* tratan de llevar a cabo. De esta manera, extraemos del asunto que: en casos concretos puede apostarse por la legibilidad y comprensión del contenido del texto en cuestión; en otros por la forma o el modo en que está articulado sonora y rítmicamente. Asimismo, como es el caso del *Evangelio de Tomás*, el criterio principal puede ser la “fidelidad” con las palabras del original.

Sin dejar todavía el hilo de las traducciones, analicemos otros aspectos que caracterizan las traducciones de textos antiguos por parte del *Workcenter*, incluido el *Evangelio de Tomás* que acabamos de tratar. Uno de estos aspectos es que, por lo general, se eliminan los nombres propios y referencias que puedan situarnos en el contexto originario de los documentos. Como ejemplo, podemos mencionar el “*Jesús dijo:*” con el que la mayoría de los dichos del *Evangelio de Tomás* comienzan, que es sustituido por el impersonal *Él dijo*. Este mismo principio se aplica también a las deidades hindúes mencionadas en algunos de los poemas en sánscrito usados en el contexto del *Workcenter*. La eliminación de las referencias concretas, sobretodo nombres propios, parece tener como objetivo la “universalización” del contenido de los textos en cuestión y la no-adscripción a un sistema de creencias, fe o religión determinados, de manera que puedan mantenerse en un terreno neutral. De hecho, la

misma esencia del *arte como vehículo* predica la *objetividad* de determinadas herramientas como los *cantos vibratorios* que, descontextualizados, pueden funcionar para cualquier persona y fuera de su contexto originario.

De la misma forma que, como acabamos de indicar, se eliminan nombres propios y referencias de contexto, en alguna de las traducciones del *Workcenter* hallamos lo que nos parece un detalle característico respecto al uso de la primera persona del singular. Se podría decir que, utilizando un giro en la traducción, se intenta evitar el uso directo del “yo”, convirtiéndolo virtualmente en una tercera persona. Es el caso del texto gnóstico *El trueno: Mente perfecta*, que podemos encontrar en forma de fragmentos en *Downstairs Action* y en el espectáculo *Dies Irae: My Preposterous Theatrum Interioris Show*, así como íntegramente en *Action in Creation: Worksession* –más adelante titulado *The Letter*. En éste, la fórmula “Yo soy”, *I am* en inglés, columna vertebral en la que está basada la construcción de todo el texto<sup>144</sup>, se transforma en un –literalmente– “És yo”, *It is I*. A modo de ejemplo concreto, la frase *I'm the mother of my father* (*Yo soy la madre de mi padre*) se traduce en inglés por *It is I who I'm the mother of my father* (“Es yo” la que soy la madre de mi padre). Nos parece conveniente señalar que, a diferencia de esta traducción, que es la utilizada en *Dies Irae* y en *Action in Creation*, aquella de la anterior *Downstairs Action* no sigue el mismo canon, manteniendo la fórmula “Yo soy” (*I'm*) en lugar de “Es yo” (*It is I*). Es probable que ciertos criterios de traducción obedezcan a razones meramente formales, como mantener el sentido rítmico de la frase, al igual que en la traducción del *Evangelio de Tomás*, en la que se trata de respetar el orden de la frase en copto. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, en el marco del *arte como vehículo* estas opciones en la traducción no nos parecen gratuitas. A nuestro entender, ellas implican, de por sí, una declaración de principios y conllevan no solo una manera de concebir y trabajar con los textos, sino también una manera específica de tratar la primera persona, el “yo”. Examinaremos este aspecto más detenidamente al final de este capítulo.

## Los textos en la práctica

Retomemos ahora el hilo de los procedimientos propios del *arte como vehículo* del *Workcenter* a la hora de tratar con este tipo de material textual y de trabajarlo en la

---

<sup>144</sup> El texto gnóstico *El Trueno: Intelecto perfecto* se articula a través de la forma *Yo soy* y de las “oposiciones” de ideas (Ej: *Yo soy la prostituta y la santa, Yo soy la estéril y la de muchos hijos* etc.). Las proclamas aretalógicas en forma de “Yo soy” (en griego *Egó eimí* y en copto *Anok pe*, como en nuestro escrito) son bien conocidas en la antigüedad greco-egipcia, por ejemplo en el himno isíaco conocido como *inscripción de Cime*.

práctica<sup>145</sup>. Ya hemos apuntado que fue Grotowski quien, por sus investigaciones personales, introdujo determinados textos antiguos al trabajo, y que estos materiales, de alguna forma, se relacionan directamente con distintos aspectos del trabajo, por ejemplo la *verticalidad* –término grotowskiano– o *acción interior* –terminología personal de Richards. Como ya se ha visto, el *corpus* de textos introducidos por Grotowski, no funciona solamente como una constelación de palabras y conceptos filosóficos que trata de ciertos aspectos del trabajo práctico o recuerda, como hemos visto en palabras de Richards, *lo que se está buscando*. Es decir, no es un material teórico de soporte sino uno que pide ser introducido directamente y literalmente en el corazón de la *praxis* del *arte como vehículo*, en la acción performativa misma. El papel que juegan estos textos no es, a criterio nuestro, el de un elemento secundario sino más bien el de un papel principal. Asimismo, no nos parece, en este caso, solamente esencial el “qué” sino también el “cómo”, además de todas las implicaciones que éstos conllevan en los distintos aspectos del trabajo.

Para comprender de manera transparente la introducción de determinados textos en el ámbito del *arte como vehículo* y el trabajo con ellos en cuanto que *palabra viviente*, nos es preciso situarnos en las primeras motivaciones que llevaron al *Workcenter* no solo a introducir los textos en la esfera práctica del trabajo sino a traducirlos a una lengua que fuera comprensible para los *actuantes*:

Hemos buscado las maneras en que ciertos textos, el significado de los cuales está profundamente relacionado con la esencia de nuestro trabajo, y cuyas lenguas de origen no son, en general, comprendidas por los miembros del equipo, pudieran entrar en la esfera del trabajo práctico siendo estos traducidos a una lengua comprensible para nosotros. ¿Podían ciertos textos antiguos traducidos al inglés, por ejemplo, asociarse en un fragmento performativo dado con la acción interior? <sup>146</sup>

Como observamos pues, se trataba de encontrar el modo óptimo de introducir los textos en la esfera de la acción performativa. Al mismo tiempo, se establecía un vínculo entre los motivos textuales y el proceso de la *verticalidad*, creando una especie de elemento “acompañante” de esa *acción interior*.

---

<sup>145</sup> Cuando señalamos estos procedimientos propios y una manera peculiar de trabajar con el texto en el *arte como vehículo* del *Workcenter*, como ya apuntábamos al principio, no nos referimos a una metodología establecida, sino a un cierto matiz singular que percibimos en el campo del trabajo y tratamiento del material textual. Por otro lado, es necesario indicar que, esta especie de procedimiento singular, no sólo es propio del trabajo puramente dedicado al *arte como vehículo*, sino también de las artes teatrales desarrolladas en el *Workcenter*, las cuales han estado, de alguna forma, siempre presentes. El *Open Program* actual, capitaneado por Mario Biagini, es un ejemplo de la fuerte presencia de las artes teatrales en el *Workcenter* y en la concepción misma del *arte como vehículo*.

<sup>146</sup> [Trad. del A.] Thomas Richards, *In the territory of something third*, en *Heart of Practice*, pp. 140-141.

Respecto a la decisión de traducir los textos, Thomas Richards sugiere que trabajar con una lengua comprensible por los *actuantes* pueda funcionar, de algún modo, como una *herramienta* más en el seno del trabajo:

[...] Cuando un actuante trabaja en la esfera práctica con un texto o un canto en una lengua que conoce, el significado del texto puede convertirse en un recurso viviente o una esfera de cuestionamiento activo para el actuante.<sup>147</sup>

Si bien plantea, de forma general, que en la esfera de la *praxis* del *actuante*, trabajar con un texto, o incluso un canto traducidos puede ser un *recurso viviente*, él mismo Richards esboza la dificultad<sup>148</sup> que significó para él trabajar con los textos traducidos al inglés:

En los comienzos de nuestro trabajo, por ejemplo durante el período de *Downstairs Action*, un elemento que ocasionalmente me bloqueaba en un pasaje en relación con un texto en inglés, era simplemente el hecho de que entendía el significado del texto. En aquél período, en ciertos momentos, me vi involucrado en un esfuerzo automático por “expresar” el significado. Ya no buscaba, por ejemplo, la vibración sonora que podía dar soporte a la transformación de energía.<sup>149</sup>

Según el director del *Workcenter*, el hecho de comprender las palabras puede, en determinados casos –como el suyo–, bloquear el proceso del *actuante*. Como muy bien nos esboza Richards, el *actuante* en este caso puede verse empujado a “querer expresar”, es decir, a interpretar –en el sentido dramático del término– lo que dice el texto. Por otro lado, y de manera aparentemente contradictoria respecto a lo anteriormente señalado por él mismo, nos indica que la no-compresión<sup>150</sup>, si bien no es propiamente un elemento de trabajo como tal, puede actuar como factor de desbloqueo ante determinados automatismos vocales:

[...] En nuestro trabajo, la falta de comprensión no es un elemento activo en si mismo, pero he visto casos en los cuales ha ayudado a un actuante a liberarse de su patrones vocales habituales e ineficaces.<sup>151</sup>

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, pp. 140-141.

<sup>148</sup> *A lo largo de los años hemos luchado dentro del grupo para encontrar la manera en que, en ciertos fragmentos, la acción interior y una lengua conocida pudieran andar cogidos de la mano.*

[Trad. del A.] Thomas Richards, *Frammenti da In the territory of something third*, en *Opere e sentieri v.I*, pp. 186-187.

<sup>149</sup> [Trad. del A.] Thomas Richards, *In the territory of something third*, en *Heart of Practice*, pp. 141-142.

<sup>150</sup> Cabe recordar que, en ningún caso, los cantos son traducidos de su lengua original a otra, mientras que los textos si se traducen a una lengua comprensible. La razón de ello es mantener el *lenguaje vibratorio* que cada canto contiene y que ha sido forjado en un largo arco de tiempo en el seno de las tradiciones de origen.

<sup>151</sup> [Trad. del A.] Thomas Richards, *Ibid.*

La exposición de Richards nos parece lógica si tenemos en cuenta que al trabajar con una lengua que no se comprende, el *actuante* no dirige su trabajo hacia “interpretar” lo que dice el texto sino que puede focalizar su atención en la sonoridad –centrarse en los sonidos en lugar de en las palabras– y, en definitiva, en la acción que surge de los impulsos corporales ligados a ella. A través de los dos casos planteados, Thomas Richards plasma de manera clara la complejidad del trabajo de un *doer* y su especificidad. Por decirlo de algún modo, lo que puede ayudar o ser útil a un *actuante* en su proceso, puede no funcionar para otro.

### Textos y cantos en *Action* y *Downstairs Action*

Volvamos ahora, a través del ejemplo de los dichos del *Evangelio de Tomás* –que aparecen de manera significativa en *Action*–, y con nuestro guía principal, Thomas Richards, a subrayar las diferencias substanciales que existen entre el trabajo con los *cantos de tradición* y aquél con los textos antiguos. Esta vez, pero, poniendo el acento en el aspecto de la comprensión. En primer lugar, el principal *doer* de *Action* deja claro el papel secundario de los textos en el *opus* respecto a los *cantos de tradición* que conforman su estructura. Asimismo, pone el énfasis en la lengua “no conocida” en la que estos *cantos* se trabajan así como en la relación que el *actuante* tiene con ellos. Como veremos, esta relación, a diferencia de la aproximación a los textos, no se basa en la comprensión de las palabras sino en el *lenguaje vibratorio*<sup>152</sup> de los *cantos* como herramienta para la *acción interior*:

Es evidente, de cualquier forma, que el trabajo que se lleva a cabo en *Action* no está basado en los textos, sino sobre un proceso desvelado a través del trabajo sobre los cantos de tradición. Estos cantos operan a través de sus cualidades vibratorias. El significado exacto de las palabras de los cantos es prácticamente desconocido por casi todos los actuantes. La mayor parte de los testimonios tampoco está en grado de comprender el significado de los cantos, en lenguas para ellos incomprensibles. En definitiva, el actuante desarrolla con el canto una relación basada sobre todo en el sonido, la melodía, el ritmo, las asociaciones personales y las cualidades vibratorias, cosas que todas juntas sirven como instrumento para un cierto tipo de despertar interior. Obviamente también la mente está comprometida en el proceso, pero su implicación va más allá del compromiso de expresar un pensamiento lógico y conocido.

---

<sup>152</sup> Grotowski, al final de la película de *Downstairs Action*, hace algunas precisiones acerca del trabajo con los *antiguos cantos vibratorios* y los *cantos de tradición* en general. En su discurso, concibe el *lenguaje vibratorio* del canto como las cualidades vibratorias que se hallan *detrás de la melodía* y que son, según el investigador polaco, el sentido mismo del canto.

Al contrario, por lo que respecta a los textos antiguos utilizados en *Action*, los comprendemos; al igual que los comprenden la mayoría de testimonios.<sup>153</sup>

Hasta ahora Richards ha tratado la comprensión de los textos sobretodo desde el punto de vista de su relación con el proceso de los *actantes*. Por lo que respecta a la vinculación de los materiales de trabajo con los *testimonios*, el director del *Workcenter* se ha limitado a decir que los textos y los *cantos*, por las lenguas en que son trabajados, no pueden ser comprendidos por ellos. En otro lugar de la misma conversación transcrita, no obstante, Thomas Richards, nos ofrece la clave en esta cuestión:

En realidad, desde el punto de vista de los testimonios, tanto los textos como los cantos pueden ser considerados como formas de mediación. Para los actantes, sin embargo, ambos, cantos y textos, son potenciales herramientas útiles.<sup>154</sup>

La introducción del concepto de *formas de mediación* por parte de Richards, nos da una imagen de hasta que punto el *arte como vehículo* no se limita al “proceso interior” de los *doers*, sino que prevé de manera neta tender puentes entre ellos y los *testimonios*, es decir, contempla la comunicación. Desde nuestra perspectiva, este planteamiento, puesto que los textos están “condenados” a ser comprendidos, subraya la importancia capital de su presencia en el *corpus* del *arte como vehículo*. Se podría decir que los textos actúan, de alguna forma, como contrapeso a la comunicación casi física –pues opera, en una lengua no comprensible, a través de la vibración sonora que “toca” al testimonio– que se produce en el caso de los *cantos*. Por otro lado, ni que decir tiene, la naturaleza, el carácter y la temática de los textos, sea de manera intencional o no, ya son de por sí una declaración de intenciones y establecen un determinado contexto o atmósfera.

Al hilo de la aproximación práctica a los materiales textuales y después de habernos centrado en el “qué”, nos toca enfocar, como ya habíamos anunciado, en el “cómo”. Recordemos que Richards no daba detalles sobre el modo en que había trabajado los textos como *encantaciones*. Centrémonos, pues, en los procedimientos que el colaborador principal de Grotowski, ahora si, plantea:

En este sentido, existen varios modos de aproximación para hacer de manera que el flujo de la vida interior permita a una lengua conocida acompañarlo. En el interior del trabajo, este es uno de los retos actuales.<sup>155</sup>

---

<sup>153</sup> [Trad. del A.] Thomas Richards, *Frammenti da In the territory of something third*, en *Opere e sentieri v.I*, pp. 186-187.

<sup>154</sup> [Trad. del A.] Thomas Richards, *In the territory of something third*, en *Heart of Practice*, p. 136.

<sup>155</sup> [Trad. del A.] Thomas Richards, *Frammenti da In the territory of something third*, en *Opere e sentieri v.I*, pp. 186-187.

Dejemos que sea el mismo Richards en exponer la manera en que los textos han sido trabajados en el marco de algunos de los *opus* del *Workcenter*, particularmente *Downstairs Action* y *Action*. Veremos cómo estos han sido elaborados como *encantación* y como su “director” y principal *doer*, consiguió trasladar aspectos y principios de la esencia del trabajo con las *cualidades vibratorias* de los *cantos*, al tratamiento de los textos antiguos:

En ciertos periodos hemos desarrollado modos de decir<sup>156</sup> los textos traducidos al inglés en modo rítmico, como esculpido, trabajando sobre las resonancias del texto hablado. En otras ocasiones hemos trabajado sobre los textos en copto, pronunciándolos con una estructura rítmica ligada a la sintaxis y al sentido con un grupo que seguía al líder. A veces, he compuesto formas melódicas muy simples, como encantaciones que podían servir al sentido de algunos fragmentos de texto traducido al inglés. Esculpía el ritmo de acuerdo con el significado, buscando cual podría ser el modo de cantar/decir el texto que tuviera raíces orgánicas, y creando melodías en modo tal que no fueran discordantes con los cantos sobre los que trabajamos, de manera que hubiera una cierta unidad armónica. Para hacer esto, partía de algunos esquemas tradicionales simples que permitían confrontarse con la cuestión de cómo cantar/decir un texto. En *Action* hay textos en inglés elaborados de este modo. Así, una lengua conocida por los actantes ingresa en la esfera de una acción performativa que empeña al actuante más allá de la cuestión del significado, de la comprensión y de la expresión del pensamiento lógico.<sup>157</sup>

En su descripción, visualizamos dos aproximaciones diferentes al modo de tratar los textos en el trabajo práctico. Por un lado, mantener la lengua original del texto y crear una *encantación* rítmica a partir de la estructura sintáctica del original y de su sentido, pero carente de una forma melódica elaborada. Esta *encantación* es conducida por el guía y seguida por los demás *actantes*. Por el otro lado, un segundo acercamiento se basa en trabajar con el material traducido al inglés y, a partir de patrones melódico-rítmicos antiguos o tradicionales, elaborar, con las palabras del texto, una estructura similar a un *canto*. El mismo director del *Workcenter* profundiza en este acercamiento:

[...] para otros pasajes de *Downstairs Action*, creé melodías para ciertos fragmentos de texto en inglés, utilizando como punto de partida antiguos patrones melódicos de

---

<sup>156</sup>*Ways of speaking* en el original inglés. Literalmente, modos o maneras de “hablar” el texto.

<sup>157</sup> [Trad. del A.] Thomas Richards, *Ibid.*

decir/cantar. Construí estas melodías de manera que debían –combinadas con las palabras en inglés y un empuje específico en decirlos– llegar a las cualidades vibratorias necesarias. A través de esta aproximación, el texto en inglés se convirtió en una forma sonora que, con una ejecución viviente, contenía las cualidades vibratorias que dieran soporte a la acción interior. Los textos eran más bien breves y generalmente no se repetían, así pues, el tiempo para explorar la acción interior a través de ellos, era limitado.<sup>158</sup>

Ahora con la pieza *Downstairs Action* como ejemplo, su principal creador y *doer* continúa mostrándonos los procedimientos que siguió en el momento de enfrentarse con los textos que incluía el *opus*. Observaremos que, la forma de trabajo que nos plantea Thomas Richards, difiere, en algunos aspectos, de las dos expuestas con anterioridad, acercándose a una metodología similar a la del período teatral grotowskiano:

En *Downstairs Action*, por ejemplo, tenía algunos pasajes de acción en los cuales decía algunos textos en inglés. Algunos de estos pasajes, que estaban relacionados con la aparición de la acción interior, inicialmente se desarrollaban en silencio, sin texto. Después de que este fragmento fuera estructurado, pusimos el texto memorizado previamente –con su ritmo y su lógica– en el flujo de las acciones, tal como dijo Grotowski, como una barca en la corriente del río. En estos casos, el texto no tenía el soporte de una estructura sonora, como lo son las palabras en un canto de tradición, por ejemplo, pero fue conformado por el flujo de la acción interior. En otros momentos de *Downstairs Action*, el texto sirvió como transición entre un canto y otro. Por ejemplo, tenía dos pasajes relacionados con dos cantos y con la acción interior, y entre estos dos pasajes situamos un breve texto en inglés. Durante el texto debía continuar buscando activamente de cumplir la acción interior, una búsqueda que se hallaba presente en el pasaje anterior y posterior. El texto debería transcurrir sin cortes en el proceso de transformación de energía.<sup>159</sup>

Esta manera de trabajar con los textos, con su imagen del río y la barca nos resulta familiar, remitiéndonos a las *acciones físicas* de Stanislavski tal y como Grotowski las adoptó y, en particular, al trabajo de Ryszard Cieslak en *El Príncipe Constante* montado por el director polaco. Recordemos que, en la puesta en escena del *Teatr Laboratorium*, Cieslak no basó su trabajo en la obra de Calderón/Slowaki sino en el importante y especial recuerdo de su primera experiencia amorosa en la adolescencia. A partir de

---

<sup>158</sup> [Trad. del A.] Thomas Richards, *In the territory of something third*, en *Heart of Practice*, p. 141.

<sup>159</sup> [Trad. del A.] Thomas Richards, *op. cit.*, p. 140.

ese recuerdo, el actor desarrolló una partitura física de impulsos, como una especie de rememoración *carnal* de aquél momento. El proceso culminó con el añadido del flujo del texto –la barca– a la corriente del río.

### **El *actuante* como vehículo de la *palabra viviente***

Tratemos ahora de cubrir lo que, desde nuestra perspectiva tanto de *testigos* directos como de *doers*, son principios o aspectos singulares que subyacen en la aproximación del *arte como vehículo* a los materiales textuales y a la concepción de la palabra. Estos, no explícitamente tratados por las fuentes directas o por los estudiosos de la obra de Grotowski y del *Workcenter*, son precisamente, a nuestro entender, los ingredientes que permiten, más allá de los aspectos formales, configurar y articular un posible “modo de hacer con el texto y la palabra” propios de esta ya de por sí peculiar forma de arte. Cuando mencionamos este tal “modo de hacer”, no pretendemos hacerlo en el sentido de una fórmula o receta; tampoco de un método desarrollado y cerrado. Nos referimos más bien a un cierta manera de aproximarse al material y, como venimos desplegando a lo largo del capítulo, de tratarlo. Esta manera se aleja, como también hemos visto, de un tratamiento convencional del texto. Recordemos que no se trata de expresar o “interpretar” el texto; se trata más bien, como diría Grotowski, de utilizar el texto como desafío y –en terminología Stanislavskiana adoptada por el investigador polaco– de usarlo como instrumento de *trabajo sobre sí mismo*.

Enfoquemos pues, de manera específica pero abriendo el terreno a nuevos y diversos enfoques, en algunos de los principios de la “poética de la palabra” en el *arte como vehículo* tal como se concibe en nuestra aproximación. Como sugeríamos al tratar sobre las traducciones hechas por el *Workcenter*, la figura de la primera persona, es decir, el “yo”, tiene un tratamiento peculiar en lo que al trabajo con la *palabra viviente* se refiere. Observamos y percibimos, ya sea como *testimonios* o como *actuantes*, que a la hora de trabajar con estos textos –digamos, de “decirlos”–, la actuación o “interpretación”, aunque no la haya *stricto sensu*, parece estar despojada del “yo”. Dicho de otra forma, en el *hacer* con el texto, el *actuante* se aleja del “yo”. Se podría decir que, por parte del *actuante*, si bien el texto puede tocar aspectos importantes vinculados a la *acción interior* y al proceso personal que esta llevando a término, no hay *identificación* directa con lo que se dice, por lo menos, no una *identificación* en términos dramáticos. Para observar esta especie de distancia del *doer* respecto al texto de manera visual, podríamos exponerla con el siguiente paradigma: al oír el texto en cualquier *opus* dentro del ámbito del *arte como vehículo* del *Workcenter* y al trabajarlo como

*actuantes*, nos parece casi ver o sentir la inclusión de un “Él/Ella dijo” –en pasado lejano– delante de cada frase, siguiendo una fórmula similar a los *Jesús dijo: y él dijo:* propios de los dichos de el *Evangelio de Tomás*. La presencia de la partícula “Él/Ella dijo”, en algunas ocasiones, deja de ser virtual y funciona como encabezamiento de todo el texto, por ejemplo en algunos textos de *Downstairs Action* y en el de *El Trueno*, que integraba *An Action in Creation: Worksession* y *The Letter* (a partir del 2007).

Asimismo, desde otra óptica, podemos vincular esta aproximación con la concepción del cuerpo en el *arte como vehículo* grotowskiano; un *canal vacío* a través del cual las *energías* puedan circular<sup>160</sup>. El cuerpo del *actuante*, podríamos decir, funciona como conductor; se *ofrece* –para usar una palabra grotowskiana de la época del *Teatro pobre*. En otros términos, se pone al servicio –al igual que en el terreno de los *cantos de tradición*– de las palabras que van a ser dichas. Esta concepción del cuerpo del *doer* y del *actuante* mismo y de su papel es ya de por sí una auténtica declaración de intenciones: la importancia, al igual que en un gran número de rituales o ceremonias religiosas vivas, del “misterio” es superior a aquella de los mediadores. Por decirlo de otro modo, el *actuante* no es lo importante sino la función de las palabras del texto que él dice o, en cierta forma, canaliza.<sup>161</sup> La idea del cuerpo del *actuante* como *vehículo* no sólo se manifiesta en la *no-identificación* con aquello que se dice sino con aquello que se hace. Se podría hablar de una especie de “desprendimiento” en el *hacer*: el cuerpo prosigue, a través de sus impulsos continuos, incluso si estos son intensos y el momento es físicamente “demandante”, de forma calmada. Dicho en otras palabras, y esto vuelve a recordarnos explícitamente el antes mencionado *príncipe constante* de Ryszard Cieslak, el cuerpo fluye, al igual que el río de las palabras, como si quisiera desprenderse de su peso y emprender el vuelo.

Por otro lado, retomando el tema de la aparente distancia espacial y temporal – y puede parecer una paradoja– podríamos decir que, al mismo tiempo de darse tal distancia, existe un reconocimiento de “algo” que es universal y común. Esta especie de familiaridad despojada directamente del “yo”, tanto por parte del *testimonio* como del *actuante*, dibuja sobre el terreno, de manera más o menos inconsciente, un “nosotros” y un “ahora”; una especie de *compartición*. Así pues, en la manera de trabajar los textos antiguos, tal como ya nos indicaba Richards, se halla una función de recordatorio, de rememoración, casi como si voces del pasado, a través de la mano de

---

<sup>160</sup> [...] flexible y “vacío” como para ser un canal abierto a las energías.

Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, p. 203.

<sup>161</sup> *En el ritual, la palabra es funcional; aquella que no es ritual no conduce a nada, es simplemente la marca personal del artista.*

[Trad. del A.] Anatoli Vassiliev, en Stéphanie Lupo, *Anatoli Vassiliev: Au coeur de la pédagogie théâtrale*, p.207.

quien los escribió, llegaron al presente, siendo el *doer* una especie de puente; mediador entre el pasado y el presente, entre lo individual y lo común.

Aunque Grotowski o sus herederos nunca lo hayan expresado de esta forma, haciendo nuestra la expresión de Anatoli Vassiliev<sup>162</sup>, podríamos entender la elección de determinados textos y el acercamiento y uso de estos en el *arte como vehículo* como la búsqueda de la *palabra ritual*<sup>163</sup>. Es lógico pensar que las investigaciones de Grotowski y su *Workcenter* alrededor de los cantos rituales de determinadas tradiciones antiguas así como la búsqueda misma de una forma artístico-ritual *olvidada*, tenga su impacto e implicaciones en lo que respecta a los textos en cuanto que *palabra viviente*. Así pues, la presencia y el tratamiento especial de determinados textos –sobre todo antiguos pero también contemporáneos– en el *arte como vehículo*, podría dirigirse, desde nuestro prisma, a un intento de redescubrir y re-evocar esa *palabra ritual*. Una palabra funcional<sup>164</sup> en una liturgia *objetiva*<sup>165</sup>. Liturgia concebida como *Acción*, *Acción performativa alla Grotowski* con aspectos e impactos análogos al ritual.

\*\*\*

---

<sup>162</sup> Anatoli Vassiliev, investigador y director ruso amigo de Grotowski.

<sup>163</sup> Thomas Richards ha utilizado el término *palabra viviente* para definir, literalmente *la aproximación a los textos*. (Ver Thomas Richards, *The edge point of performance*, en *Heart of Practice* p. 13). Richards no da más detalles al respecto, pero fácilmente deducimos que tal *aproximación* es, de algún modo, equivalente al término usado por Vassiliev.

<sup>164</sup> *El ritual está en el texto, pero se encuentra igualmente en la palabra ritual. Y es la misma palabra ritual la que revela el espíritu y el contenido del texto. En el ritual, la palabra es funcional [...].*

[Trad. del A.] Anatoli Vassiliev, en Stéphanie Lupo *op.cit.*, p. 207

<sup>165</sup> Cuando hablamos, en este caso, de liturgia objetiva, nos estamos refiriendo a un *opus*, una *Acción* en el campo del *arte como vehículo*. Cuando Grotowski menciona la *objetividad*, se está refiriendo a la *objetividad del ritual*, término que para el investigador polaco significa que *los elementos de la Acción son, por sus impactos directos, los instrumentos de trabajo sobre el cuerpo, el corazón y la cabeza de los "actantes"*.

Jerzy Grotowski, *De la compañía teatral al arte como vehículo*, en Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas* p. 193.

## Apéndice: Textos de los opuses del arte como vehículo

### *Himno de Jesús*<sup>166</sup>

Antes de caer en manos de los impíos, gobernados por una serpiente sin ley, nos congregó a todos nosotros y nos dijo: “Antes de que sea entregado a esos, entonemos un himno al Padre, y salgamos así hacia lo que me espera. Nos ordenó, pues, formar un círculo, y que nos cogiéramos las manos entre nosotros. Colocándose en medio dijo: “Respondedme con el amén<sup>167</sup>”.

Comenzó entonces a entonar el himno siguiente:

Gloria a ti, Padre<sup>168</sup>.

Nosotros, rodeándole en un círculo, le respondimos: Amén.

Gloria a ti, Verbo.

Gloria a ti, Gracia. Amén.

Gloria a ti, Espíritu.

Gloria a ti, Santo.

Gloria a tu gloria. Amén.

Te alabamos a ti, Padre.

Te damos gracias a ti, Luz,

en la que no habita la tiniebla. Amén<sup>169</sup>

Voy a decir por qué damos gracias:

Deseo ser salvado

y deseo salvar. Amén.

Deseo ser liberado

y deseo liberar. Amén.

Deseo ser herido

y deseo herir. Amén.

Deseo ser engendrado

y deseo engendrar. Amén.

---

<sup>166</sup>Texto griego-español en *Hechos apócrifos de los Apóstoles* vol. I BAC, p.341-355. El *Himno de Jesús* aparece en el opus *Downstairs Action* de manera íntegra y en *Action*, en la que solo se mantiene la doxología (marcada en gris en el texto).

<sup>167</sup> En la versión del *Workcenter*, el “Amén” es sustituido por *Amma*, que en copto significa “madre”.

<sup>168</sup> “Padre”, en griego *Páter*, se sustituye en el *Himno de Jesús* workcenteriano por la palabra *Abba*, término antiguo del arameo con el mismo significado.

<sup>169</sup> Así es el texto en inglés que aparece en *Action*: Praise to you *Abba. Amma. Praise to you Logos. Amma. Praise to you Grace. Amma. Praise to you Spirit. Praise to you Holy One. Praise to you Glory. Amma. We praise you, oh Abba. We give thanks to you, oh bright, in whom darkness dwells not Amma. Amma. Este himno doxológico, que forma parte del Himno de Jesús contenido en los Hechos de Juan, no aparece propiamente en la hoja de textos que se permitía leer antes de asistir a *Action*, ni tampoco se halla publicada en el libro de Attissani.*

Deseo comer  
y deseo ser comido. Amén.  
Deseo oír  
y deseo ser oído. Amén.  
Deseo ser pensado,  
yo, que soy todo pensamiento. Amén  
Deseo ser limpiado  
y deseo limpiar. Amén.

La Gracia danza.  
Deseo tocar la flauta.  
Danzad todos. Amén  
Deseo entonar una endecha,  
lamentaos todos. Amén.

La Ogdóada única  
salmodia con nosotros. Amén.  
El número Doce  
Danza en lo alto. Amén.

Al Todo  
le corresponde danzar en lo alto. Amén.

El que no danza desconoce  
lo que ocurre. Amén.

Deseo huir  
y deseo permanecer. Amén.

Deseo ordenar  
y deseo ser ordenado. Amén.

Deseo ser unificado  
y deseo unificar. Amén.  
No tengo morada  
y tengo moradas. Amén.

No tengo lugar  
y tengo lugares. Amén.

No tengo templo  
y tengo templos. Amén.

Soy una lámpara para ti  
que me contemplas. Amén.

Soy un espejo para ti  
que me comprendes. Amén.

Soy una puerta para ti  
que me llamas. Amén.

Soy un camino para ti,  
caminante. Amén.

Correspondiendo a mi danza, mira en ti mismo a mí que te hablo, y viendo lo que hago guarda silencio sobre mis misterios.

Tú que danzas, comprende lo que hago,  
porque tuyo es el padecimiento del Hombre que voy a padecer.

Pues tú no podrías en absoluto comprender lo que padeces,  
si no hubiera sido enviado para ti el Verbo por el Padre.

Tú que ves lo que padezco como sufriente me contemplas,  
y viéndome no permaneciste quieto, sino que te pusiste todo en movimiento.

Puesto en movimiento para procurar sabiduría, me tienes como lecho,  
descansa en mí.

Quién soy yo lo sabrás cuando me vaya;  
lo que ahora ves, eso no soy.

Lo que soy, lo verás cuando tú vengas,  
si supieras sufrir, y no pudieras padecer.

Conoce el sufrimiento y serás capaz de no padecer.

Lo que tú no sabes, yo te lo enseñaré.

Soy tu Dios, no el del traidor.

Deseo que estén en armonía conmigo las almas santas.

Conoce la palabra de la Sabiduría.

Dime de nuevo:

Gloria a ti, Padre.

Gloria a ti, Verbo.

Gloria a ti, Espíritu Santo.

En cuanto a mí, si deseas conocer lo que yo era,  
me burlé con mi Palabra de todo y no experimente ninguna vergüenza.

Yo he danzado, tú considera el todo  
y, habiéndolo considerado, di:  
Gloria a tí, Padre. Amén

## *Himno a la Hija de la luz*<sup>170</sup>

La muchacha es hija de la luz,  
sobre ella está y descansa el fulgor augusto de los reyes.  
Maravillosa es su visión,  
resplandeciente en su brillante hermosura;  
sus vestidos son semejantes a flores en primavera,  
de ellos se expande suave fragancia.  
Sobre la cúspide de su cabeza tiene asiento el rey,  
alimentando con su ambrosía  
a quienes se asientan junto a él.  
La verdad se asienta sobre su cabeza  
y el movimiento de sus pies muestra alegría.  
Su boca se halla abierta de manera conveniente,  
treinta y dos son las que entonan himnos en su honor.  
Su lengua se asemeja a la cortina de una puerta,  
que se mantiene abierta para los que entran.  
Su cuello es como una escalinata,  
que plasmó el primer Creador.  
Sus dos manos señalan y proclaman  
el coro de los bienaventurados eones.  
Sus dedos señalan <y abren> las puertas de la ciudad.  
Su alcoba es luminosa;  
esparce fragancias de bálsamo y todo tipo de aromas;  
y expande un suave olor a mirra y hojas aromáticas.  
Esparcidas dentro hay ramas de mirto y de múltiples flores  
de dulce fragancia, y sus puertas están adornadas con cañas.  
Bien guardada la mantienen los padrinos, siete en número,  
a quienes ella ha elegido.  
Sus madrinas son siete, que danzan entorno a ella.  
Doce es el número de los que están delante de ella,  
la sirven y están sujetos a ella.  
Su intención y su mirada hacia el novio  
dirigen para ser iluminados con su visión.  
Por siempre estarán con él en aquella alegría eterna  
y estarán presentes en aquellas bodas en las que los príncipes se congregan;

---

<sup>170</sup> Antonio Piñero y Gonzalo del Cerro, *Hechos de Tomás*, en *Hechos apócrifos de los Apóstoles II*, pp. 911-919. El *Himno* aparece de forma íntegra en *Downstairs Action*.

permanecerán en el banquete del que son juzgados dignos los eternos seres.  
Se revestirán de reales vestiduras y se rodearán con brillantes ornamentos.  
Ambos permanecerán en gozo y alegría,  
y alabarán al Padre del universo.  
De Él han recibido su augusta luz,  
fueron iluminados por la visión del Señor,  
de Él recibieron su ambrosíaco alimento  
que no tiene deficiencia alguna.  
Bevieron del vino que no les produce sed ni deseos.  
Glorificaron y entonaron himnos con el Espíritu viviente,  
al Padre de la verdad y a la Madre de la sabiduría.

## *Evangelio de Tomás* (Textos<sup>171</sup> en orden de aparición en el *opus Action*)

If they say to you: “you were out of were?”, say to them: “we came out from the light, the place were the light has been – there – out of itself. It stood and showed itself out of their mold.” If they say to you: “You, that?, say to them: “We its children and we the chosen of the father who living”. If they question you: “What is the sign of your father in you”, say: “A movement it is and a repose.

Dijo Jesús<sup>172</sup>: «Si os preguntan: *¿De dónde habéis venido?*, decidles: *Nosotros procedemos de la luz, del lugar donde la luz tuvo su origen por sí misma; (allí) estaba afincada y se manifestó en su imagen. Si os preguntan: ¿Quién sois vosotros.?, decid: Somos sus hijos y somos los elegidos del Padre Viviente. Si se os pregunta: ¿Cuál es la señal de vuestro Padre que lleváis en vosotros mismos?, decidles: Es el movimiento y a la vez el reposo*». <sup>173</sup>

I stood inbetween the world and I showed me out to them in meat. I did fall on all of them drunk, I did not fall on anyone among them who thirsts. It gives to my soul pain from the children of men, but blind men – those – in their heart! And they do not see, but they went into the world being empty, they see even to go out of the world being empty, only that now they are drunk. When they shake off their wine, then they will change mind.

Dijo Jesús: «Yo estuve en medio del mundo y me manifesté a ellos en carne. Los hallé a todos ebrios (y) no encontré entre ellos uno siquiera con sed. Y mi alma sintió dolor por los hijos de los hombres, porque son ciegos en su corazón y no se percatan de que han venido vacíos al mundo y vacíos intentan otra vez salir de él. Ahora bien: por el momento están ebrios, pero cuando hayan expulsado su vino, entonces se arrepentirán». <sup>174</sup>

- These little ones who are being suckled are like those who go in the kingdom.
- Well then! If we little ones, we will go in the kingdom?
- When you will have made the two one, and when you will have made the inner side as the outer side, and the outer side as the inner side, and the higher side as the lower side, and so that you make the male and the female into one unique, in order that the male will not do male nor the female do female; when you will have made eyes in the place of an eye and a hand in the

---

<sup>171</sup> Textos del *Evangelio de Tomás* en la traducción “especial” del copto al inglés de Mario Biagini, que hemos indicado en color gris. Fuente: notas personales como participante en *Action* y *Un teatro apócrifo* de Antonio Attisani, donde aparecen de manera “oficial” los textos del *opus*. Para el texto en español, hemos utilizado A. de Santos Otero, *Los evangelios apócrifos*. (Véase bibl.)

<sup>172</sup> Recordamos que en el uso de este material textual por parte del *Workcenter*, son eliminadas las referencias directas, eliminando, por ejemplo, el “Jesús dijo” y, a menudo, transformándolo en un impersonal “Él dijo”.

<sup>173</sup> Logion 50 del *Evangelio de Tomás*, en A. de Santos Otero, *Los evangelios apócrifos* p. 697.

<sup>174</sup> Logion 28 del *Evangelio de Tomás*, *op. cit.*, p. 694.

place of a hand and a foot in the place of a foot, a molt in the place of a molt, then you will go in.

Jesús vio unas criaturas que estaban siendo amamantadas y dijo a sus discípulos: «Estas criaturas a las que están dando el pecho se parecen a quienes entran en el Reino». Ellos le dijeron: «¿Podremos nosotros –haciéndonos pequeños– entrar en el Reino?» Jesús les dijo: «Cuando seáis capaces de hacer de dos cosas una, y de configurar lo interior con lo exterior, y lo exterior con lo interior, y lo de arriba con lo de abajo, y de reducir a la unidad lo masculino y lo femenino, de manera que el macho deje de ser macho y la hembra hembra; cuando hagáis ojos de un solo ojo y una mano en lugar de una mano y un pie en lugar de un pie y una imagen en lugar de una imagen, entonces podréis entrar [en el Reino]». <sup>175</sup>

Be passers by

Dijo Jesús: «Haceos pasajeros». <sup>176</sup>

- Tell us, but our end will be how?

- Have you uncovered out, then, the beginning, that you look for the end? But in the place which is the beginning, there the end will be, there! Blessed one is he who will stand at the beginning, and he will know the end and he will no get the taste of death.

Dijeron los discípulos a Jesús: «Dinos cómo va a ser nuestro fin». Respondió Jesús: «¿Es que habéis descubierto ya el principio para que preguntéis por el fin? Sabed que donde está el principio, allí estará también el fin. Dichoso aquel que se encuentra en el principio: él conocerá el fin y no gustará la muerte». <sup>177</sup>

### ***Evangelio de Tomás*** (Otros textos<sup>178</sup>)

Él dijo: «Señor, hay muchos alrededor del aljibe, pero no hay nadie dentro del aljibe». <sup>179</sup>

Dijo Jesús: «Muchos están ante la puerta, pero son los solitarios los que entrarán en la cámara nupcial». <sup>180</sup>

---

<sup>175</sup> Logion 22 del *Evangelio de Tomás*, *op. cit.*, p. 693.

<sup>176</sup> Logion 42 del *Evangelio de Tomás*, *op. cit.*, p. 696.

<sup>177</sup> Logion 18 del *Evangelio de Tomás*, *op. cit.*, p. 692.

<sup>178</sup> Textos del *Evangelio de Tomás* que aparecen en *Action in Creation* y su posterior versión, *The Letter*.

<sup>179</sup> Logion 74 del *Evangelio de Tomás*, *op. cit.*, p. 700.

<sup>180</sup> Logion 75 del *Evangelio de Tomás*, *op. cit.*, p. 700.

## *Himno de la perla*<sup>181</sup>

Cuando era niño  
vivía en mi reino en la casa de mi padre,  
y en la opulencia y abundancia  
de mis educadores encontraba placer,  
cuando mis padres me equiparon  
y me enviaron desde Oriente, mi patria.  
De las riquezas de nuestro tesoro  
me prepararon un hato pequeño,  
pero valioso y liviano  
para que yo mismo lo transportara.  
Oro de la casa de los dioses,  
plata de los grandes tesoros,  
rubíes de la India,  
ágatas del reino de Kushán.  
Me ciñeron un diamante  
que puede tallar el hierro.  
Me quitaron el vestido brillante  
que ellos amorosamente habían confeccionado para mi,  
y la toga purpúrea que había sido hecha para mi talla.  
Hicieron un pacto conmigo y escribieron  
en mi corazón, para que no lo olvidara:  
“Si descienes a Egipto  
y te apoderas de la perla única  
que se encuentra en el fondo del mar,  
en la morada de la serpiente que hace espuma,  
(entonces) vestirás de nuevo el vestido resplandeciente  
y la toga que descansa sobre él,  
y serás heredero de nuestro reino,  
con tu hermano, el más próximo a nuestro rango.”  
Abandoné Oriente y descendí  
acompañado de dos guías,  
pues el camino era peligroso y difícil,  
y era muy joven para viajar.  
Atravesé la región de Mesena,

---

<sup>181</sup> Trad. de Francisco García Bazan, en *La gnosis eterna v.I. Antología de textos gnósticos griegos, latinos y coptos*. El texto íntegro del *Himno de la perla* aparece en *The Twin: An Action in Creation* (2003-2005), *Action in Creation: Worksession* (2005-2006) y *The Letter* (2006-2008), las tres versiones del mismo opus.

el lugar de cita de los mercaderes de Oriente,  
y alcancé la tierra de Babel  
y penetré en el reino de Sarbuj.  
Llegué a Egipto  
y mis compañeros me abandonaron.  
Me dirigí directamente a la serpiente  
y moré cerca de su albergue,  
esperando que la tomara el sueño y durmiera,  
y así poder conseguir la perla.  
Y cuando estaba absolutamente solo,  
extranjero en aquel país extraño,  
vi a uno de mi raza,  
un hombre libre, un oriental,  
joven, hermoso y favorecido,  
un hijo de nobles.  
Y llegó y se relacionó conmigo,  
y lo hice mi amigo íntimo,  
un compañero a quien confiar mi secreto.  
Le advertí contra los egipcios  
y contra la sociedad de los impuros.  
Y me vestí con sus atuendos  
para que no sospecharan que había venido de lejos  
para quitarles la perla  
e impedir que excitaran a la serpiente contra mí.  
Pero de alguna manera  
se dieron cuenta que no era un compatriota;  
me tendieron una trampa  
y me hicieron comer de sus alimentos.  
Olvidé que era hijo de reyes,  
y serví a su rey;  
olvidé la perla por la que mis padres me habían enviado  
y a causa de la pesadez de sus alimentos  
caí en un sueño profundo.  
Pero esto que me acaecía fue sabido de mis padres,  
y se apenaron de mí  
y salió un decreto de nuestro reino,  
ordenando a todos que vinieran ante nuestro trono,  
a los reyes y príncipes de Partía y a todos los nobles del Oriente.  
Y determinaron sobre mí

que no debía permanecer en Egipto,  
y me escribieron una carta  
que cada noble firmó con su nombre:  
“De tu padre, el Rey de los reyes,  
y de tu Madre, la Soberana de Oriente,  
y de tu hermano, nuestro más cercano en rango,  
para ti, hijo nuestro, que estás en Egipto, ¡Salud!  
Despierta y levántate de tu sueño  
y oye las palabras de nuestra carta.  
¡Recuerda que eres hijo de reyes!  
¡Mira la esclavitud en que has caído!  
¡Recuerda la perla por la que has sido enviado a Egipto!  
Piensa en tu vestido resplandeciente  
y recuerda tu toga gloriosa que vestirás y te adornará  
cuando tu nombre sea leído en el libro de los valientes,  
y que con tu hermano, nuestro sucesor,  
serás el heredero de nuestro reino”.

Y mi carta, era un carta  
que el Rey selló con su mano derecha  
para preservarla de los males, de los hijos de Babel  
y de los demonios salvajes de Sarbuj.  
(La carta) voló como un águila  
el rey de los pájaros;  
voló y descendió sobre mí  
y llegó a ser toda palabra.  
A su voz y alboroto  
me desperté y salí de mi sueño.  
La tomé y la besé,  
quité el sello y la leí;  
y las palabras escritas en la carta concordaban  
con lo escrito en mi corazón.  
Recordé que era hijo de reyes,  
y libre por propia naturaleza.  
Recordé la perla,  
por la que había sido enviado a Egipto,  
y comencé a encantar a la terrible serpiente que produce espuma.  
Comencé a encantarla y la dormí  
después de pronunciar sobre ella el nombre de mi Padre,  
y el nombre de mi hermano

y el de mi madre, la reina de Oriente;  
y capturé la perla y me volví hacia la casa de mis padres.  
Me quité el vestido manchado e impuro  
y lo abandoné sobre la arena del país,  
y tomé el camino derecho  
hacia la luz de nuestro país, el Oriente.  
Y mi carta, la que me despertó,  
la encontraba ante mí, durante el camino,  
y lo mismo que me había despertado con su voz,  
me guiaba con su luz.  
Pues la (carta) real de seda  
brillaba ante mí con su forma,  
y con su voz y su dirección  
me animaba y me atraía amorosamente.  
Continué mi camino, pasé Sarbuj,  
deje Babel a mi lado izquierdo.  
Y alcancé la gran Mesena,  
el puerto de los mercaderes,  
que está al borde del mar.  
Y mi vestido de luz, que había abandonado,  
y la toga plegada junto a él,  
de las alturas de Hircania  
mis padres me la enviaban,  
por medio de los tesoreros,  
a cuya fidelidad se los habían confiado,  
y puesto que yo no recordaba su dignidad,  
ya que en mi infancia había abandonado la casa de mi Padre,  
de improviso, como los enfrentara,  
el vestido me pareció como un espejo de mí mismo,  
lo vi todo entero en mí mismo, y a mí mismo entero en él,  
puesto que nosotros éramos dos diferentes,  
y, no obstante, nuevamente uno en una sola forma.  
Y a los tesoreros igualmente,  
quienes me lo traían,  
los vi de semejante manera,  
ya que ellos eran dos, aunque como uno,  
puesto que sobre ellos estaba grabado un único sello del Rey,  
quien me restituía mi tesoro y mi riqueza por medio de ellos,  
mi hermoso vestido bordado,

que estaba ornado con gloriosos colores,  
con oro y con berilos,  
con rubíes y ágatas,  
y sardónices de variados colores,  
también había sido confeccionado en la mansión de lo alto,  
y con diamantes habían sido festoneadas sus costuras.  
Y la imagen del Rey de reyes estaba pintada en todo él,  
y también como los zafiros rutilaban sus colores.  
Y nuevamente vi que todo él se agitaba  
por el movimiento de mi conocimiento,  
y como si se preparase a hablar lo vi.  
Oí el sonido del canto  
que musitaba al descender, diciendo:  
“Soy el más dedicado de los servidores  
que se han puesto al servicio de mi Padre”,  
y también percibí en mí que mi estatura crecía conforme a sus trabajos.  
Y en sus movimientos reales  
se extendió hasta mí,  
y de las manos de sus portadores  
me incitó a tomarlo.  
Y también mi amor me urgía  
para que corriera a su encuentro y lo tomara,  
y así lo recibí,  
y con la belleza de sus colores me adorné.  
Y mi toga de colores brillantes  
me envolvió todo entero,  
y me vestí y ascendí  
hacia la puerta del saludo y del homenaje;  
incliné la cabeza y rendí homenaje  
a la Majestad de mi Padre que lo había enviado hacia mí,  
porque había cumplido sus mandamientos  
y él también había cumplido su promesa  
y a la puerta de sus príncipes  
me mezclé con sus nobles;  
pues se regocijó por mí y me recibió,  
y fui con él en su reino.  
Y con la voz de la oración  
todos sus siervos lo glorifican.  
Y me prometió que también

hacia la puerta del Rey de reyes iría con él,  
y llevando mi obsequio y mi perla  
aparecía con él ante nuestro Rey.

Fin del himno que cantó en prisión el apóstol Judas Tomas.

## *El Trueno: Intelecto*<sup>182</sup> *perfecto*<sup>183</sup>

Yo soy la que he sido enviada desde el poder y he venido hacia los que piensan en mí y he sido encontrada en los que me buscan. Miradme los que pensáis en mí y escuchadme, oyentes. Los que me estáis esperando, acogedme junto a vosotros; y no me apartéis de vuestra vista; y que no me odie ni vuestra voz ni vuestro oído; y no me ignoréis en lugar o en tiempo alguno. ¡Alerta! No me ignoréis. Pues yo soy la primera y la última, la honorable y la despreciable, la prostituta y la respetable, la esposa y la virgen, la madre y la hija, los miembros de mi madre, la estéril y la que tiene muchos hijos. Yo soy la que tiene un matrimonio importante y no tomé marido, la comadrona y la que no da a luz, el consuelo de mis sufrimientos, la novia y el novio; y mi marido fue quien me engendró. Yo soy la madre de mi padre y la hermana de mi marido; y él es mi vástago. Yo soy la esclava del que me preparó y la dominadora de mi vástago; pero él es quien me engendró antes del tiempo en un natalicio, siendo él mi vástago en el tiempo; y mi potencia procede de él. Yo soy el cayado de su poder en su juventud y él es la vara de mi vejez; y lo que quiere él es lo que me sucede. Yo soy el silencio incomprensible, la idea cuyo recuerdo es frecuente, la voz cuyo sonido es variado y la palabra cuya apariencia es múltiple; yo soy la pronunciación de mi nombre. ¿Por qué me amáis los que me odiáis y me odiáis los que me amáis? Los que me negáis, confesadme; y los que me confesáis, negadme. Los que decís la verdad sobre mí, mentid sobre mí; y los que habéis mentido sobre mí, decid la verdad sobre mí. Los que me conocéis, ignoradme; y los que no me habéis conocido, concededme. Pues yo soy el conocimiento y la ignorancia, la vergüenza y la osadía; soy una desvergonzada y estoy avergonzada, soy poderosa y estoy atemorizada, soy la guerra y la paz. Prestadme atención: yo soy la que ha caído en desgracia y la más grande. Prestad atención a mi pobreza y a mi riqueza. No seáis arrogantes conmigo cuando sea arrojada sobre la tierra: me encontraréis en los que vendrán. Mas no me miréis en el estiércol, y no vayáis y me dejéis abandonada: me encontraréis en los reinos. Mas no me miréis abandonada sobre los que han caído en desgracia; y hasta en los lugares más pequeños no os riáis de mí. Mas no me arrojéis sobre los que son matados violentamente. Pero yo, yo soy compasiva y cruel. ¡Alerta! No odiéis mi obediencia; y mi continencia no la améis. No me abandonéis en mi debilidad; y no tengáis miedo de mi poder. ¿Por qué, pues, desdeñáis mi miedo y maldecís mi orgullo? Pero yo soy la que existe en todos los miedos; soy la fuerza de un temblor; soy débil y me encuentro a gusto en lugar placentero; soy insensata y prudente. ¿Por qué me habéis odiado en vuestros consejos?; porque yo estaré silenciosa entre los silenciosos, apareceré y hablaré. ¿Por qué, entonces, me habéis odiado vosotros, griegos?; porque soy una bárbara entre los bárbaros. En efecto, yo soy la sabiduría de los griegos y el conocimiento de los bárbaros. Yo soy el juicio de los griegos y de

<sup>182</sup> En algunas traducciones se traduce "Mente" en lugar de "Intelecto".

<sup>183</sup> Trad. de Alberto Quevedo, en *Textos gnósticos, Biblioteca de Nagh Hammadi I*, pp. 493-503. El texto íntegro de *El Trueno* lo hallamos en la segunda y tercera versión de *The Twin*, esto es *Action in Creation* y *The Letter*. Asimismo, en forma de fragmentos aparece en *Downstairs Action* y, en una adaptación, en el espectáculo *Dies Irae*.

los bárbaros. Yo soy aquel cuya imagen es importante en Egipto, y la que no tiene imagen entre los bárbaros. Yo soy la que ha sido odiada y amada en todas partes. Soy aquella a la que llaman Vida y llamasteis Muerte, a la que llaman Ley y llamasteis falta de Ley, a la que habéis perseguido y habéis capturado, a la que habéis dispersado y habéis reunido. Yo soy aquella ante la que os habéis avergonzado y no habéis tenido vergüenza de mí. Yo soy la que no celebra, pero cuyas celebraciones son importantes. Yo, yo no creo en Dios, pero soy aquella cuyo Dios es relevante. Yo soy aquella en la que pensasteis y despreciasteis. Soy ignorante, pero aprenden de mí. Soy aquella a la que despreciasteis, pero pensáis en mí; a la que escondisteis, pero aparecéis para mí. Pero cuando os ocultéis, yo misma apareceré; pues cuando aparezcáis, yo me ocultaré de vosotros.[...]. Y llevadme hacia vosotros desde la comprensión y el dolor. Y llevadme hacia vosotros desde lugares sórdidos y ruinosos. Y robad a los buenos incluso en la adversidad. Desde la vergüenza, llevadme hacia vosotros desvergonzadamente; y desde la desverguenza y la vergüenza, reprended a mis miembros en vosotros. Y venid hacia mí los que me conocéis y los que conocéis mis miembros. Y colocad a los grandes entre las primeras criaturas pequeñas. Venid hacia la niñez y no la odiéis por ser insignificante y pequeña. Y no rechazéis grandeza en parte alguna desde la pequeñez, pues la pequeñez es conocida a partir de la grandeza. ¿Por qué me maldecís y me honráis? Vosotros habéis hecho daño y habéis tenido compasión. No me separéis de entre los primeros que conocisteis; ni expulséis ni rechazéis a nadie [...]. Yo conozco a los primeros y los que están tras éstos me conocen. Pero yo soy el intelecto [...] y el reposo de [...]. Yo soy el conocimiento de mi pregunta, y el encuentro de los que me buscan y el precepto de los que piden por mí. Yo soy el poder de los poderes en mi conocimiento de los ángeles, que fueron enviados por mi palabra, de dioses que están en sus tiempos en mi consejo, de espíritus de cada hombre que existen conmigo y de mujeres que viven dentro de mí. Yo soy la honrada, la bendita y la despreciada con desdén. Yo soy la paz y por mí vino la guerra; y soy extranjera y ciudadana. Yo soy la esencia y la que no tiene esencia. Los que están fuera de mi relación me ignoran, mientras que los que están en mi esencia me conocen. Los que están cerca de mí me han ignorado, mientras que los que están lejos de mí son los que me han conocido. Durante el día, cuando estoy cerca de vosotros, estáis lejos de mí; y durante el día, cuando estoy lejos de vosotros, estoy cerca de vosotros. [...] Yo soy la que retiene y la que no retiene, la unión y la desunión, lo permanente y la desunión. Yo estoy debajo y ellos se acercan a mí. Yo soy el juicio y la exculpación. Yo, yo estoy libre de pecado y la raíz del pecado procede de mí. Yo soy aparentemente el deseo y el autodomínio existe dentro de mí. Yo soy el oído que todos perciben y el habla que no puede ser comprendida. Yo soy una muda que no habla y sobreabunda en palabras. Escuchadme con tolerancia y aprended de mí sin instrucción. Yo soy la que grita y es expulsada sobre la faz de la tierra. Yo preparo el pan y mi intelecto en el interior. Yo soy el conocimiento de mi nombre. Yo soy la que grita y escucha. [...] Yo soy aquella a la que llaman Verdad e injusticia [...] Me honráis [...] y murmuráis contra mí. Los que sois vencidos, juzgadlos (a los que os vencen) antes de que os juzguen, pues el juez y el favoritismo están en vosotros. Si sois condenados por ése, ¿quién os absolverá? O si sois

absueltos por él, ¿quién podrá deteneros? En efecto, lo que está dentro de vosotros es lo que está fuera de vosotros; y lo que os plasma por fuera es lo que os configuró por dentro; y lo que veis fuera de vosotros lo veis dentro de vosotros. Se manifiesta y es vuestra prenda. Escuchadme, oyentes, y aprended de mis palabras los que me conocéis. Yo soy el oído percibido por todas las cosas y el habla que no puede ser comprendida. Yo soy el nombre del sonido y el sonido del nombre. Yo soy la señal de la carta y la manifestación de la división.[...] Entonces yo pronunciaré el nombre del que me creó. Mirad, pues, sus palabras y todas las escrituras que fueron completadas. Por tanto, prestad atención, oyentes, así como vosotros también, ángeles, y los que han sido enviados, y los espíritus que se levantaron de entre los muertos. Pues yo soy la que únicamente existe y no tengo quien me juzgue. En efecto, son muchas las formas agradables que existen en los múltiples pecados y desenfrenos y pasiones vergonzosas y placeres efímeros que los retienen hasta que llegan a ser sobrios y se apresuran hacia sus lugares de descanso. Y me encontrarán en ese lugar, vivirán y no morirán de nuevo.

## La cruz luminosa<sup>184</sup>

Amadísimos: tras esta danza con nosotros, salió el Señor. Pero nosotros como vagabundos y adormilados, huimos cada uno por nuestro lado. Yo, en efecto, viéndolo padecer, no pude aguantar su sufrimiento, sino que hui al Monte de los Olivos, llorando por lo sucedido. Y cuando el viernes fue colgado, a la hora sexta del día, cayeron las tinieblas sobre la tierra. Pero el señor, puesto en pie en medio de la cueva e iluminándome, me dijo: “Juan: allá abajo, en Jerusalén, soy crucificado por la multitud, me atraviesan con lanzas y cañas, y me dan a beber vinagre y hiel. A ti te hablo, y oye lo que digo. Yo mismo te he sugerido subir a esta montaña para que oigas lo que debe aprender un discípulo de su maestro, y un ser humano de su Dios”.

Tras decirme esto, me mostro una cruz luminosa, bien fijada, y alrededor de ella una gran muchedumbre, que no tenía una forma única. Pero en la cruz sí había una única imagen y una figura semejante. Por encima de ella vi al Señor, sin figura, solamente con voz, pero no con aquella a la que estábamos acostumbrados, sino otra, dulce, gentil y verdaderamente divina, que me decía: Juan, es necesario que uno oiga de mí estas cosas. Necesito de uno que vaya a escuchar. Por vuestra causa la cruz luminosa es llamada por mí unas veces Verbo, otras, mente; otras Jesús; otras, Cristo, puerta, camino, pan, semilla, resurrección, Hijo, Padre, Espíritu, vida, verdad, fe, y otras, gracia. Así se llama en consideración a los hombres. En realidad, sin embargo, lo que es en sí misma, entendida por sí pero expresada por vosotros, es la delimitación del Todo, la firme elevación de todo lo fijo a partir de lo inestable, y la armonía de la Sabiduría. Y una vez que la Sabiduría se halla en armonía existen diestros y siniestros, potestades, soberanías, principados, demonios, fuerzas, amenazas, furoros, calumnias, Satanás, la raíz inferior de la que ha nacido la naturaleza de lo que es creado.

Esta cruz, pues, que ha afianzado Todo por el Verbo, y que ha separado los seres generados e inferiores, que luego se ha extendido fijamente sobre la Totalidad, no es esa cruz de madera que verás cuando hayas bajado de aquí. Tampoco yo soy el que está sobre la cruz, a quien tu no ves ahora, sino sólo escuchas su voz. Me han tenido por lo que no soy, no siendo lo que era para la mayoría, y lo que de mí dirán es bajo, y no digno de mí. Como el lugar de reposo no puede verse ni expresarse, mucho más (yo) su Señor no podré ser visto ni nombrado.

La muchedumbre sin forma única, alrededor de la cruz, es la naturaleza de aquí abajo. Y si los que ves en la cruz no tienen una forma única, (es porque) aún no se han reunido todos los miembros del que ha descendido. Pero cuando la naturaleza del hombre, y la raza que a mí

---

<sup>184</sup> Antonio Piñero y Gonzalo del Cerro, en *Hechos de Juan*, en *Hechos apócrifos de los Apóstoles I*, pp. 359-371. Fragmentos de *La cruz luminosa* se encuentran en *Action in Creation* y su versión posterior, *The Letter*. Hemos optado por incluir el texto completo de *La cruz luminosa*, si bien, en el *opus Action in Creation* no aparecía íntegramente.

se acerca y obedece mi voz sea elevada, el que ahora me oye se unirá con ella, y ya no habrá más lo que hay ahora, sino que estará por encima de ella, como yo lo estoy ahora. Pues hasta que no te llames a ti mismo mío, yo no seré lo que era. Si me oyes, serás tu también un oyente como yo, y yo seré lo que era cuando te conduzca hacia mí, pues de mí serás (lo que soy). Despreocúpate de la muchedumbre y desprecia a los que están fuera del misterio. Sábetete, pues, que estoy totalmente en el Padre y Él está en mí.

Por consiguiente, nada he sufrido de lo que van a decir sobre mí; en realidad a ese padecimiento, que te mostré a tí y a los demás mientras danzaba, quiero llamarlo misterio. Tu ves, pues, lo que eres, yo te lo he mostrado. Mas lo que yo soy, sólo yo lo sé; ningún otro. Lo mío, pues, permíteme tenerlo; lo tuyo, míralo a través mío. Te dije que no era posible verme a mí en realidad, salvo lo que tú puedas conocer por tu parentesco (conmigo). Oyes que he padecido, pero no ha sido así; y que no he padecido, aunque sí he sufrido. He sido atravesado, pero no herido; he sido colgado, y no colgado; la sangre corrió de mí y no corrió. Brevemente: lo que dicen de mí no ha sucedido, y lo que no dicen eso he padecido. Qué es eso, te lo diré enigmáticamente, pues sé que lo comprenderás. Entiéndeme, pues, como el prendimiento del Verbo, perforación de Él, sangre, herida, suspensión, padecimiento, fijación, muerte del Verbo. Y esto lo digo habiendo hecho un lugar (en mi discurso) al Hombre. Así pues, en primer lugar comprende al Verbo, luego entenderás al Señor, al Hombre, en tercer lugar, y lo que éste ha sufrido.

Tras haberme dicho estas y otras cosas que no sé repetir según su deseo, subió al cielo sin que nadie de la muchedumbre lo viera. Cuando bajé me iba riendo de todos aquellos que me decían lo que hablaban sobre él, y guardaba en mí mismo solamente la idea firme de que el Señor había hecho todo simbólicamente y según su plan, en orden a la conversión y salvación del hombre.

## Poemas hindúes

### Poema de Kalamanta<sup>185</sup>

¿Es mi negra Madre Syama realmente negra?  
La gente dice que Kali es negra,  
pero mi corazón discrepa.  
Si Ella es negra,  
¿como puede Ella iluminar al mundo?  
A veces mi Madre es blanca,  
a veces amarilla, azul, y roja.  
No puedo comprenderla.  
Mi entera vida ha pasado intentándolo.  
Ella es Sustancia,  
después espíritu,  
después el completo Vacío.

### Poema de Ramprasad<sup>186</sup>

Madre, esta es la pena que tanto apena mi corazón,  
qué aún teniéndote a Ti como madre,  
y aunque estoy todo despierto,  
es como un asalto a mi casa.  
Tantas y tantas veces prometo acudir a Tu llamada,  
pero cuando llega el tiempo de rezar,  
ya me he olvidado.  
Ahora veo que es todo Tu engaño.  
Como Tú nunca has dado,  
pues Tú nada recibes;  
¿soy yo culpable de ello, O Madre?  
Si Tú hubieras dado,  
entonces seguro que habrías recibido;  
de Tus propios regalos debería haberte dado.

---

<sup>185</sup> [Trad. del A. del inglés]. El poema aparecía en *Action in Creation y The Letter*.

<sup>186</sup> [Trad. del inglés de Dimitra Konstantopoulou]. El poema hacia su aparición en *Action in Creation y The Letter*, cerrando la pieza.

Gloria y vergüenza, amargo y dulce, sólo son Tuyos;  
este mundo no es nada sino Tu juego.

¿Por qué entonces, O Dichosa,  
causaste una brecha en él?

Dice Ramprasad:

Tú me otorgaste esta mente,  
y con un conocido parpadeo de Tus ojos  
la ordenaste, al mismo tiempo, que vaya y disfrute del mundo.

Y así deambulo aquí abandonada por Tú creación,  
como si fuera maldita por la mirada vil de alguien,  
tomando lo amargo por dulce,  
tomando lo irreal por Real.

## *LAS ACCIONES FÍSICAS*



## Las acciones físicas

### El método de las acciones físicas de Grotowski a partir de Stanislavski

El método de las acciones físicas, tal y como fue desarrollado por Grotowski a partir de la última etapa del trabajo de Stanislavski, es un pilar fundamental del *arte como vehículo* y constituye una de las bases técnicas –de procedencia propiamente teatral– en la que éste se sustenta. Puede considerarse, desde la óptica grotowskiana, como la columna vertebral de la maestría del actor/*actuante*, ya sea en el ámbito del *arte como presentación* –del teatro, como en aquél de las *artes rituales* o *arte como vehículo*:

Grotowski siempre recalca que el trabajo sobre las acciones físicas es la clave del oficio del actor. Un actor debe ser capaz de repetir la misma partitura muchas veces, y ésta debe ser viva y precisa cada vez. ¿Cómo podemos hacer esto? ¿Qué es lo que un actor puede fijar, asegurar? Su línea de acciones físicas. Ésta acaba siendo lo que la partitura para un músico. La línea de acciones físicas debe ser elaborada al detalle y memorizada por completo. El actor debe haber absorbido esta partitura hasta un punto tal que no tenga ninguna necesidad de pensar *qué hacer a continuación*.<sup>187</sup>

Grotowski, ya en su época de estudiante de interpretación en el *Instituto Estatal de Teatro de Polonia*, vio en la obra más tardía de Stanislavski –las investigaciones alrededor de las *acciones físicas*– las posibilidades que ésta le ofrecía de extraer herramientas trascendentales para el trabajo del actor. Desde esta perspectiva, empezó un estudio independiente, profundo y práctico sobre el maestro ruso, convirtiéndose éste en la base fundamental de su formación<sup>188</sup>. Grotowski se declara, pues, seguidor de Stanislavski. Su admiración yace en la capacidad del director y pedagogo ruso de generar preguntas clave y someter a discusión permanente el trabajo y los métodos de sus etapas precedentes.

Según Grotowski, Stanislavski, en su meta por *tocar lo que no es tangible*<sup>189</sup>, planteó las vías prácticas para alcanzarlo. Para el director polaco, que valora fehacientemente el sentido práctico de su predecesor, uno de los descubrimientos más

---

<sup>187</sup> Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, p.58.

<sup>188</sup> Cuando inicié los estudios en la Escuela de Arte dramático, en la Facultad para actores, fundé la base entera de mi saber teatral sobre los principios de Stanislavski. Como actor estaba poseído por Stanislavski. Era un fanático. Pensaba que había ahí la llave que abre todas las puertas de la creatividad. [...] Trabajaba mucho por llegar a saber lo máximo posible sobre aquello que había dicho o que había sido dicho sobre él.

Jerzy Grotowski, *Respuesta a Stanislavski*. Citado en Thomas Richards, *op. cit.*, p.22.

<sup>189</sup> ¿Cómo tocar lo que no es tangible? Quiso encontrar vías concretas hacia lo que es secreto, misterioso. No los medios –contra eso luchaba, los llamaba “clichés”, sino las vías. Jerzy Grotowski, *Respuesta a Stanislavski*, en Revista Mascaras nos.11-12, p. 20.

importantes y valiosos de Stanislavski ha sido el *método de las acciones físicas* que éste desarrolló en la etapa final de su vida. En ese periodo<sup>190</sup>, intentó transmitir sus hallazgos reuniendo a un grupo de actores y futuros directores para trabajar, sin intención de presentar un espectáculo público, sobre *El Tartufo* de Molière<sup>191</sup>.

Stanislavski había basado toda su metodología en la premisa de que los sentimientos podían, a través de diversas técnicas, ser rememorados y revividos, y por lo tanto ser expresados a voluntad por los actores en la escena. Su objetivo principal era el de plasmar la vida, con sus emociones y sentimientos, y la verdad en el teatro: los personajes interpretados por los actores debían “vivir” en el escenario y sus emociones ser reales, no simuladas. Aunque esta meta se mantuvo siempre en el punto de mira de Stanislavski, el método desarrollado para hacer aflorar los sentimientos, se le mostró a la larga errático y poco eficaz: Stanislavski se dio cuenta de que las emociones no podían ser “llamadas” a través del simple proceso de recordarlas, y mucho menos ser controladas y manipuladas ni forzarse a aparecer a voluntad. Fue así como, en los últimos años de su trabajo, renunció radicalmente al que había sido el pilar básico de su *sistema* a lo largo de las investigaciones de toda su vida; la *memoria emotiva*, para centrarse en aquello que puede ser dominado por el actor; las *acciones físicas*. Es en este contexto en el que se formuló el conocido como *método de las acciones físicas* de Stanislavski, que Grotowski nos esboza:

El método de las acciones físicas: la nueva y al mismo tiempo última etapa donde Stanislavski puso en duda muchos de sus descubrimientos anteriores. Seguramente sin aquel trabajo precedente no hubiese podido descubrir el método de las acciones físicas. Pero solamente en aquel periodo realizó descubrimientos que considero una especie de revelación: que los sentimientos no dependen de nuestra voluntad. En la fase precedente esto no era aún claro para él. Buscaba la famosa “memoria emotiva”. Seguía creyendo aún que el recurso del recuerdo de diferentes sentimientos en el fondo significaba la posibilidad de volver a los sentimientos mismos. En esto había un error – la fe en el hecho que los sentimientos dependen de la voluntad. En la vida se puede verificar que los sentimientos son independientes de la voluntad. No queremos amar a alguien, pero lo amamos. O bien al contrario: queremos verdaderamente amar a alguien, pero no lo logramos. Los sentimientos son independientes de la voluntad y

---

<sup>190</sup> Al final de su vida, Stanislavski se dirigió a los actores que se habían reunido a su alrededor para trabajar en el *Tartufo* con este espíritu:

Quiero transmitirlos la técnica de trabajo, sólo la técnica de trabajo. No vamos a estrenar la obra, tan sólo vamos a trabajar para llegar a entender lo que es la técnica de trabajo.

Jerzy Grotowski, *Conferencia en Santarcangelo*, en Thomas Richards, *op. cit.*: p.121.

<sup>191</sup> La descripción de esta etapa final del trabajo de Stanislavski se encuentra en el libro *Stanislavski in Rehearsal*, de Toporkov que Grotowski señala como el libro más importante sobre el *método de las acciones físicas*.

precisamente por este motivo Stanislavski en el último periodo de su actividad prefería, en el trabajo, poner el acento en lo que está sujeto a nuestra voluntad.<sup>192</sup>

Grotowski se erige como continuador del trabajo de este “último” Stanislavski. Para el director polaco, que considera, como indicábamos al principio, el *método de las acciones físicas* como la *clave del oficio del actor*, su aportación personal ha sido recoger el testimonio stanislavskiano en el campo de las *acciones físicas* y desarrollarlo el desde donde éste lo dejó:

Un día Grotowski me dijo: «Después del “Sistema” de Stanislavski, vino su “método de las acciones físicas”. ¿Crees que Stanislavski se habría detenido en ese punto? No, se murió. *Es por eso que se detuvo*. Y yo simplemente he *continuado sus investigaciones*. Es por eso que algunos rusos dicen que “Grotowski es Stanislavski”: porque yo he *continuado* su trabajo y *no he repetido únicamente* lo que él ya había descubierto».<sup>193</sup>

[...] «No se trata realmente del “método de las acciones físicas” de Stanislavski, sino de lo que viene después». Es más bien una continuación.<sup>194</sup>

Aunque Grotowski toma las investigaciones relativas a las *acciones físicas* como un punto de partida y eje fundamental del trabajo del actor, su *continuación* se aleja de Stanislavski en algunos aspectos y también, como veremos, en los objetivos:

[...] considero que el método de Stanislavski haya sido uno de los más grandes estímulos para el teatro europeo, en particular en la formación del actor; al mismo tiempo me siento lejano de su estética. La estética de Stanislavski era el producto de su tiempo, de su país y de su persona.<sup>195</sup>

Grotowski toma de Stanislavski las herramientas (el *método de las acciones físicas*), el espíritu de su búsqueda y el cuestionamiento continuo, pero su contexto y sus fines son diametralmente opuestos: por un lado, el *arte como vehículo* –que es el período grotowskiano que aquí nos ocupa– no se inscribe en el ámbito del teatro en sentido estricto sino, utilizando su propio símil, en el extremo opuesto de la cadena de las *artes performativas*.

---

<sup>192</sup> Jerzy Grotowski, *Respuesta a Stanislavski*, en Revista Mascara nos.11-12, pp. 20-21.

<sup>193</sup> Thomas Richards, *op. cit.*, p. 175.

<sup>194</sup> Thomas Richards, *op. cit.*, p. 157.

<sup>195</sup> Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 18.

Asimismo, el trabajo de la última etapa de Grotowski no está sujeto, a diferencia de aquél stanislavskiano, a una estética vinculada al paisaje histórico y social de una determinada época ni tampoco al texto escrito de un determinado dramaturgo. Por el otro lado, y éste es el aspecto más significativo al nivel práctico; el trabajo de Grotowski sobre las *acciones físicas*, a diferencia de Stanislavski, no se emplaza en el terreno de las acciones realistas dentro de las circunstancias de la vida cotidiana; tampoco en la construcción de un personaje –pues en el *arte como vehículo* no existe el personaje en sentido teatral. Más bien se centra en el descubrimiento y la exploración de una esencialidad primaria –podríamos decir– universal, ligada los *impulsos puros* del comportamiento “extra-cotidiano”. Grotowski, ya desde su *teatro pobre*, estaba interesado en encontrar, a través de la eliminación de elementos del comportamiento ordinario, esa esencialidad y sus signos:

El ser humano, en un momento de shock, de terror, de peligro mortal o de alegría inconmensurable, no se comporta “cotidianamente”. El ser humano, en este tipo de *estado interior elevado*, hace signos, articula rítmicamente, empieza a “danzar”, a “cantar”. A nuestra expresión primaria no le son propios ni el gesto ordinario ni lo “natural” cotidiano, sino un signo. Pero en términos de técnica formal no se trata de una multiplicación de signos, ni tampoco de su acumulación (como en el teatro oriental, donde los mismos signos se repiten). En nuestro trabajo buscamos una *destilación* de signos, eliminando aquellos elementos del comportamiento “ordinario” que *oscurecen las impulsiones puras*.<sup>196</sup>

Es en el contexto de la búsqueda de ese *estado interior elevado* que Grotowski encuentra terreno fértil en el *método de las acciones físicas* de Stanislavski, desarrollándolo más allá de las *acciones físicas* –esto es, poniendo su atención en las partículas que las preceden: los impulsos. De algún modo, partiendo de la base de que el término *método* no adquiere en la cosmología grotowskiana el sentido de fórmula o receta, podría llamarse al trabajo continuador de Grotowski a partir de Stanislavski, “*método de los impulsos/acciones físicas*”.

### **Terminología y fundamentos de la práctica de las *acciones físicas***

Para adentrarnos en los fundamentos de la práctica de las *acciones físicas*, así como explorar el cosmos conceptual que la rodea, es conveniente situarnos

---

<sup>196</sup> Jerzy Grotowski, *Hacia un Teatro Pobre* p. 12.

nuevamente en el contexto stanislavskiano y examinar el nacimiento y el porqué del término mismo *acción física*. Mario Biagini, de la mano de su maestro, nos introduce en la cuestión:

¿Por qué Stanislavski dijo “acciones físicas”? De acuerdo con lo que Grotowski nos contó, la razón es muy simple y de naturaleza práctica: los actores de Stanislavski trabajaron durante un largo tiempo sobre la base, entre otras cosas, de la llamada “memoria emotiva”. Cuando actuaban, parte de su atención estaba dirigida hacia sus emociones, al mundo psicológico, hacia lo que sentían. Cuando trataban, a propósito, de llamar a emociones específicas, estaban manipulando, de algún modo, su vida psicológica. Stanislavski se dio cuenta de que, tratando de manipular las emociones, los actores estaban “bombeando” estados emocionales, violando su proceso psicológico y, consecuentemente, no podían ser veraces en el escenario. Recuerdo un ejemplo perfecto que Grotowski usaba a menudo: “No queremos amar a alguien, pero lo hacemos. O su opuesto: realmente queremos amar a alguien, pero no podemos. Las emociones son independientes de la voluntad.”<sup>197</sup>

Stanislavski, para poder inculcar a sus colegas el abandono de las fórmulas anteriores, la nueva orientación de su metodología y el nuevo rumbo en su trabajo, adoptó una terminología opuesta<sup>198</sup> a aquella que había utilizado en sus investigaciones anteriores:

[...] No hablé de “acciones psicofísicas”, sino directamente de “acciones físicas” en el sentido de aquello que haces con tu cuerpo, como si intentara subrayar la diferencia entre esto y aquello que él y sus colegas habían buscado previamente.<sup>199</sup>

Con su término *acciones físicas*, Stanislavski le quitó a su *sistema* cualquier connotación psicológica arraigada a la manipulación de las emociones en la que se apoyaba su trabajo anterior, situándose en el ámbito de las acciones del actor y en un marco terminológico ligado a una base más corporal, más física y, por lo tanto, más palpable. Pero este cambio de orientación y el uso de una determinada terminología no supone, para Stanislavski, la renuncia a desentrañar la vida interior y los actos del ser humano/actor/personaje ni el intento de alcanzar aquello que parece estar “más allá”

---

<sup>197</sup> [Trad. del A.] Mario Biagini, *Meeting at La Sapienza, or On the Cultivation of Onions, Re-Reading Grotowski*, p. 158

<sup>198</sup> Por el otro lado, tal como nos sugiere Biagini, aparte de los motivos meramente artísticos y pedagógicos, la elección del término *acciones físicas* en lugar de otras fórmulas, puede deberse al contexto peculiar en el que el trabajo de Stanislavski se desarrolló: *Desde otro punto de vista, sería interesante investigar como las circunstancias históricas, la presión de la época y la necesidad de defenderse a uno mismo del terror stalinista han afectado al origen de la terminología de Stanislavski.* [Trad. del A.] Mario Biagini, *op. cit.*, p. 159.

<sup>199</sup> [Trad. del A.] *Ibid.*

de lo físico. Se trata, más bien, de establecer una base técnica que permita crear las circunstancias para alcanzar y recrear esa vida interior, sin que la aparición y presencia de esta dependa de la inspiración o del azar.

Biagini, en referencia al trabajo de Stanislavski, expone el cambio de rumbo del director ruso y describe el ámbito del oficio del actor, que engloba no solamente el trabajo puramente físico sino la totalidad del ser humano y aquello que le rodea:

Stanislavski se dio cuenta de que sobre lo que un actor puede trabajar es sobre *lo que el actor hace*. “Lo que el actor hace” no es algo puramente físico, es algo que involucra la totalidad de ti mismo –tu carne pero también tus pensamientos, deseos, miedos, y por otra parte tu voluntad e intenciones, quien está a tu alrededor, quien mora en tus pensamientos, recuerdos y esperanzas –llanamente, tu vida.<sup>200</sup>

Así pues, la operación de Stanislavski consistió, en definitiva, en trasladar el foco de atención que el actor tenía en sus sentimientos y emociones hacia el exterior de sí mismo, en el sentido de reaccionar a/hacia algo o alguien que está fuera de uno mismo y, por lo tanto, de interactuar con el entorno. Grotowski nos señala este aspecto clave en su definición de las *acciones físicas* según Stanislavski:

En la concepción de Stanislavski las acciones físicas eran elementos del comportamiento, acciones elementales verdaderamente físicas pero ligadas al hecho de reaccionar a los demás. “Miro, lo miro a los ojos, trato de dominar. Observo quien está en contra, quién está por. No miro, porque no logro encontrar en mí los argumentos”. Todas las fuerzas elementales en el cuerpo están orientadas hacia alguien o hacia sí mismo: escuchar, mirar, proceder con el objeto, encontrar los puntos de apoyo; todo esto es la acción física.<sup>201</sup>

En la misma línea que su maestro Grotowski y como acabamos de apuntar, Biagini subraya la importancia del contacto vivo del actor/performer con el mundo que le rodea o, lo que es lo mismo, la capacidad de estar en relación activa con/hacia el exterior de uno mismo:

En un contexto dramático (de acuerdo con el significado etimológico de “drama” –en el hacer), el actor debe estar activo hacia fuera, *en relación*. El actor debe estar presente en

---

<sup>200</sup> [Trad. del A.] Mario Biagini, *op. cit.*, p. 158

<sup>201</sup> Jerzy Grotowski, *Respuesta a Stanislavski*, en Revista Mascaras nos.11-12, p. 21.

relación con su partner, sean él o ella imaginarios o reales. La vida del actor debería fluir hacia fuera –para escuchar, para ver, para percibir.<sup>202</sup>

La relación activa que el actor debe mantener, en una situación performativa, con sus *partners* y lo que le rodea, parece ser una de las llaves, como veremos, que tanto Grotowski como Biagini subrayan como requisito para la existencia de una *acción física*. Ahora bien, ¿qué es una *acción física*? ¿cómo definir *acción física*? Una definición satisfactoria del concepto parece posible solamente de una manera parcial<sup>203</sup>, dada la complejidad de cubrir todos los aspectos y mecanismos que lo conforman. Para resolver la cuestión, de naturaleza eminentemente práctica, parece que tanto Grotowski como sus más allegados, al tratar sobre las *acciones físicas*, han optado por aplicar la fórmula de la *via negativa*: ¿qué *no es* una *acción física*?. Este planteamiento es desplegado a través de ejemplos en los que se hace una comparación entre la *acción física* y otros elementos de la práctica del actor o, por decirlo así, de su gramática; por ejemplo, ¿qué diferencias existen entre *acción física* y actividad, movimiento, o gesto?, todos ellos conceptos básicos de orden práctico en el terreno de las artes performativas.

La primera diferenciación importante se da entre las *acciones físicas* y las *actividades*, como Grotowski nos delinea:

Lo que debemos entender de inmediato es lo que *no son* las acciones físicas. Por ejemplo: las actividades. Las actividades no son acciones físicas. Actividades en el sentido de fregar el suelo, lavar los platos, fumar en pipa. Éstas no son acciones físicas, son actividades. Y allá donde creen trabajar según el “método de las acciones físicas”, continuamente cometen ese error. Los directores que trabajan sobre las acciones físicas a menudo hacen que los actores hagan mucha limpieza de suelos y lavado de platos en escena. Pero una actividad se puede *convertir* en una acción física. Por ejemplo, usted me hace una pregunta muy embarazosa –como suele ser el caso–, pues bien, usted me hace la pregunta y yo intento ganar tiempo. Y empiezo a prepararme la pipa concienzudamente. Entonces, mi actividad se vuelve una acción física, porque se ha convertido para mí en un arma: “Si, de hecho estoy muy ocupado, debo preparar mi pipa, limpiarla, encenderla y después le responderé...”<sup>204</sup>

---

<sup>202</sup> [Trad. del A.] Mario Biagini, *op.cit.*, p. 158.

<sup>203</sup> [...] *No estoy del todo seguro de cómo sea posible definir una acción física de una manera exhaustiva.*

[Trad. del A.] *Ibid.*

<sup>204</sup> Jerzy Grotowski, *Conferencia en Santarcangelo*, en Thomas Richards, *op.cit.*, p.127.

Del ejemplo grotowskiano podemos extraer uno de los requerimientos para que una *acción física* pueda darse; debe existir una determinada motivación o reacción hacia un estímulo externo. Biagini añade más concreción al asunto, introduciendo el concepto clave de la *intención motivada*:

Las actividades [...] entonces, adquieren otra dimensión; están ligadas la una a la otra por una intención motivada, digamos, por un deseo. Ellas evolucionan *en relación* a algo o alguien fuera de mí; se desarrollan en un espacio que no es estéril –esto es, el espacio de contacto. No existen por sí mismas y para ellas mismas. Tienen un blanco, en cierto sentido, y pueden convertirse en acciones físicas.<sup>205</sup>

Otro de los elementos que deben diferenciarse de las *acciones físicas* son, también en terminología teatral, los *movimientos*. Al igual que las actividades, como veremos de la mano del ejemplo de Grotowski, el *movimiento* o *movimientos* también pueden convertirse en *acciones físicas*:

[...] Si camino hacia una puerta, esto no es una acción, sino un movimiento. Pero si camino hacia la puerta como respuesta a sus “estúpidas preguntas”, para amenazar con dejar la conferencia a medias, allí habrá un ciclo de pequeñas acciones y no tan solo un movimiento. Este ciclo de pequeñas acciones estará en relación con el contacto que tengo con ustedes, mi manera de percibir sus reacciones, y también, al caminar hacia la puerta, todavía les dedicaré una “mirada de control” (o agudizaré el oído) para saber si mi amenaza surte efecto. No se trata solamente de “caminar” (es decir, de un movimiento), sino de algo mucho más complejo alrededor del hecho de caminar. El error de muchos directores es fijar el movimiento en lugar de fijar el ciclo entero de pequeñas acciones (acciones, reacciones, puntos de contacto) que aparecen *dentro de la situación* del movimiento.<sup>206</sup>

Para Grotowski, otro de los conceptos ampliamente usado en el contexto teatral y que no debe confundirse con las *acciones físicas* son los *gestos*:

Otro malentendido referido a las acciones físicas es el creer que las acciones físicas son los gestos. Los actores hacen muchos gestos porque suponen que ése es su oficio. Existen gestos profesionales, los gestos de un sacerdote, como a veces en mi caso...yo soy muy sacramental...Pero son gestos, no son acciones [...]

---

<sup>205</sup> [Trad. del A.] Mario Biagini, *op.cit.*, p. 160.

<sup>206</sup> Jerzy Grotowski, *Conferencia en Lieja*, en Thomas Richards, *op.cit.*, pp. 128-29.

En la terminología grotowskiana, el concepto de *gesto*, a diferencia de otras técnicas teatrales donde a éste se le da la categoría de *acción*, adquiere el sentido concreto de movimiento periférico, como él mismo nos describe:

Entonces, ¿qué es un gesto, si miramos desde el exterior? ¿Cómo reconocer fácilmente un gesto? Muy a menudo un gesto es un movimiento *periférico* del cuerpo, un gesto no nace de dentro del cuerpo, sino de la periferia (de las manos, de la cara)<sup>207</sup>

Hay una gran diferencia entre el campesino que trabaja con sus manos y el hombre de la ciudad que no ha trabajado nunca con sus manos. Este último tiene la tendencia a hacer más gestos que acciones. Podemos decir que es un hombre que vive dentro de su cabeza. Pero a menudo no está vivo, no es orgánico. En realidad, es porque hace gestos y no acciones. Observen: el hombre de la ciudad que tiene la tendencia a hacer gestos le da la mano a otra persona así [Grotowski da la mano partiendo de la mano]. Los campesinos parten del interior del cuerpo, así [Grotowski da la mano empezando del interior del cuerpo y a través del brazo]. Hay una grandísima diferencia (esta observación se la he tomado prestada a un actor polaco de origen campesino).<sup>208</sup>

### ***“Después” del método de las acciones físicas: los impulsos como morfemas de la actuación***

Como ya introdujimos al principio del capítulo, Grotowski se considera el continuador del *método de las acciones físicas* allí donde Stanislavski lo dejó al morir. En efecto, tomando como punto de partida el *método de las acciones físicas*, lo desarrolla y lo conduce, deberíamos decir, hasta su mínima expresión. Ya hemos señalado que el trabajo de Grotowski en este ámbito se aleja del de Stanislavski pues, entre otras razones, el maestro polaco se aleja de lo realista y de las situaciones cotidianas y de juego social<sup>209</sup>. En este contexto, así como en la totalidad de su trayectoria, persigue lo esencial, el elemento más primario. Es por ello que su investigación en el marco del *método de las acciones físicas*, si bien se sitúa temporalmente en el “después” del *método de las acciones físicas* de Stanislavski, al mismo tiempo, se orienta hacia lo que existe antes de la *acciones físicas*, como si se tratara de las partículas preculturales que las preceden: los *impulsos*, que Grotowski llama los *morfemas de la actuación*<sup>210</sup>. Así pues, el

---

<sup>207</sup> *Ibid.*

<sup>208</sup> *Ibid.*

<sup>209</sup> Esta evolución del trabajo sobre los impulsos es lógica si tenemos en cuenta que Grotowski busca los impulsos orgánicos en un cuerpo desbloqueado yendo hacia la plenitud que no es la de la vida cotidiana.

Thomas Richards, *op.cit.*, p. 161-162.

<sup>210</sup> [...] Grotowski me decía que los impulsos son los morfemas de la interpretación. [...] un morfema es una pequeña porción de algo, una porción que es elemental. Es como la medida de base de algo. Y las medidas de base de la interpretación son los impulsos

campo de interés grotowskiano, como no podía ser de otra manera, es la excepcionalidad y lo primario: *la corriente viviente de los impulsos puros*<sup>211</sup>.

Aproximémonos, a través de las palabras del propio Grotowski, al concepto de *impulso*:

Antes de una pequeña acción física, hay el impulso. Allí reside el secreto de algo muy difícil de aprehender, porque el impulso es una reacción que empieza detrás de la piel y que es visible sólo cuando se ha convertido ya en una pequeña acción. El impulso es algo tan complejo que no se puede decir que sea sólo del dominio de lo corporal.<sup>212</sup>

El *impulso* parece ser, por las palabras del maestro polaco, una suerte de pre-acción que empieza en el interior del cuerpo. Examinemos con más profundidad, de su mano, qué es un impulso:

Y ahora, ¿Qué es el impulso? “In-pulso”: empujar desde dentro. Los impulsos preceden a las acciones físicas, siempre. Los impulsos: es como si la acción física, todavía invisible desde el exterior, hubiese nacido ya dentro del cuerpo. Es eso, el impulso. Si sabes eso, al preparar un papel, puedes trabajar a solas sobre las acciones físicas. Por ejemplo, cuando estás en el autobús o cuando esperas en el camerino antes de salir a escena. Cuando trabajas en el cine pierdes mucho tiempo esperando; los actores siempre esperan. Pero puedes utilizar todo ese tiempo. Sin que el resto de la gente se dé cuenta, puedes entrenarte con las acciones físicas, e intentar hacer una composición de acciones físicas *manteniéndote al nivel de los impulsos*. Eso quiere decir que las acciones físicas no aparecen todavía pero ya están en el cuerpo, porque están “in-pulso”.<sup>213</sup>

Grotowski nos presenta a continuación, un ejemplo de cómo trabajar en la práctica sobre una línea de *acciones físicas* manteniéndose en el nivel de los *impulsos*:

Por ejemplo: en un fragmento de mi papel, estoy en un jardín, en un banco, una desconocida está cerca de mí, la miro. Ahora supongamos que trabajo en este fragmento, solo pero con una compañera imaginaria. Exteriormente, no miro a esta persona, que me imagino, llevo a cabo sólo el punto de partida: el impulso de mirarla. De la misma manera llevo a cabo el siguiente “punto de partida”: el impulso de

---

*que se prolongan en acciones.*

Thomas Richards, *op.cit.*, p. 160.

<sup>211</sup> Thomas Richards, *op.cit.*, p. 167.

*El punto de vista de Grotowski es que el actor busca una corriente esencial de vida; los impulsos están enraizados profundamente “dentro” del cuerpo y después se extienden hacia fuera.*

Thomas Richards, *op.cit.*, p. 160.

<sup>212</sup> Jerzy Grotowski, *Conferencia en Lieja*, en Thomas Richards, *op.cit.*, p. 158.

<sup>213</sup> *Ibid.* pp. 158-159.

inclinarme, de tocar su mano [ Grotowski lo hace de manera casi imperceptible], pero no deo que eso aparezca plenamente como una acción, sólo lo apunto... Veis, me muevo muy poco, porque es *solamente* la pulsión de tocarla. Pero si exteriorizar. Ahora, camino, camino, pero sigo sentado. De este modo es posible entrenarse con las acciones físicas. Por otra parte, vuestras acciones físicas pueden enraizarse mejor en vuestra naturaleza si os entrenáis aún más con vuestros impulsos que con las acciones.<sup>214</sup>

Así pues, el *impulso* se presenta como una pulsación o movimiento subcutáneo que se encuentra “en potencia” en el interior del cuerpo y que todavía no ha nacido como *acción física*, todavía no se ha prolongado hacia el exterior haciéndose visible. Para Grotowski, si el *impulso* no precede a la acción, entonces hablaríamos de *gesto* en lugar de *acción física*:

Se puede decir que la acción física ha casi nacido, pero aún está retenida, y de esta manera, en nuestro cuerpo, “colocamos” la reacción justa (de la misma manera que “se coloca la voz”). Antes de la acción física hay el impulso, que empuja desde dentro del cuerpo, y podemos trabajar sobre eso, podemos incluso estar en un autobús público y, sin que nadie se dé cuenta, hacer esta preparación. En realidad, si una acción física no está precedida por un impulso, se convierte en algo convencional, casi como un gesto. Cuando trabajamos sobre los impulsos, todo queda enraizado en el cuerpo.<sup>215</sup>

En otros términos, muy parecidos a los ya planteados por el investigador polaco en pleno *Teatro Pobre*<sup>216</sup>, Grotowski nos sitúa en el cosmos de los impulsos desde un prisma -podríamos decir- menos técnico:

Los impulsos que fluyen del cuerpo, de la organicidad, emergen en momentos importantes de la vida. En los momentos de gran júbilo, en los momentos de amor y en los malos momentos, en los momentos más densos de nuestras vidas. Cuando no estamos divididos sino completos. [...] Es un *hacer* particular. Es como una corriente, como algo que fluye en tiempo y espacio. No se cierra a sí mismo. Está siempre en movimiento. Sólo tiene establecidos puntos de soporte. Y siempre tiene una fase inicial, necesaria para que las personas dejen de tener miedo de los demás.<sup>217</sup>

---

<sup>214</sup> *Ibid.*

<sup>215</sup> *Ibid.*

<sup>216</sup> Véase Jerzy Grotowski, *Hacia un Teatro Pobre* p. 12.

<sup>217</sup> [Trad. del A.] Jerzy Grotowski, *Swiat powinien byé miesjscem prawdy*, en Kris Salata, *Toward the Non-(Re)presentational Actor, Re-reading Grotowski* p. 123.

La definición de *impulso* nos resultaría incompleta y falta de vida sin los conceptos de *contacto* e *intención motivada*, que señalábamos anteriormente como requisitos clave para la existencia de una *acción física*. En efecto, y como nos advierte Grotowski, sin el *contacto*, sin el *partner* –real o imaginario pero siempre presente–, el impulso, así como la *acción física*, no pueden existir:

El impulso no existe sin el partner. No en el sentido del partner en la representación, sino en el sentido de otra existencia humana. O simplemente: de otra existencia. Porque para alguien puede tratarse de una existencia diversa de aquella humana: Dios, el Fuego, el Árbol. Cuando Hamlet habla de su padre, dice un monólogo, pero está en presencia de su padre. El impulso existe siempre en *presencia de*.<sup>218</sup>

Examinemos el concepto de *contacto*, término fundamental en el trabajo sobre los *impulsos/acciones físicas* en el ámbito del *arte como vehículo* y que Grotowski ya presentaba en la etapa de su *teatro pobre*:

El contacto es de lo más esencial; a menudo, cuando un actor habla de contacto o piensa en el contacto, cree que significa mirar fijamente, pero eso no es un contacto, es solo una posición, una situación. El contacto no es mirar fijamente, sino ver. Ahora que estoy en contacto con ustedes, me doy cuenta de quién está contra mí, veo una persona que es indiferente, otra persona que escucha con algún interés y otra que sonríe. Todo esto cambia mis acciones; es el contacto que me fuerza a cambiar mi manera de actuación. El patrón es siempre fijo. En este caso, es darle a ustedes mi consejo final. Aquí tengo algunas notas esenciales sobre lo que quiero decir, pero lo que yo diga depende del contacto. Si oigo que alguien murmura, hablo más fuerte y con más severidad, inconscientemente, debido al contacto.<sup>219</sup>

Para Grotowski, el *contacto* no sólo se produce con el compañero físico, con el partner, sino con un partner interior al que llama *compañero seguro*:

Cuando el actor empieza a trabajar mediante el contacto, cuando empieza a relacionarse con alguien –no con su camarada de escenario sino con su camarada biográfico– cuando empieza a penetrar en el estudio de sus impulsos corpóreos, en la relación de este contacto, en este proceso de intercambio, se produce invariablemente un renacimiento en él. Luego, utiliza a los demás actores como pantallas para su compañero vital,

---

<sup>218</sup> Jerzy Grotowski, *Respuesta a Stanislavski*, en Revista Mascaras nos. 11-12, p. 24.

<sup>219</sup> Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre* pp. 186-187.

empieza a proyectar cosas en los personajes y en la obra y éste es su segundo renacimiento.

Finalmente, el actor descubre lo que yo llamo el “compañero seguro”, este ser especial, frente al cual lo hace todo, frente al cual actúa con los demás personajes y ante quien revela sus más personales problemas y experiencias. Este ser humano, este “compañero seguro”, no puede definirse. Pero en el momento en que el descubre a su “compañero seguro”, se produce el tercer y más potente renacimiento....<sup>220</sup>

Asímismo, el director polaco compara las notas de la partitura de un músico con los elementos de contacto en la partitura del actor, que en el *arte como vehículo* tomaran el nombre de *puntos de contacto*:

[...] el actor como el músico necesita una partitura. La partitura del músico consta de notas. El teatro es un encuentro. La partitura del actor consta de los elementos del contacto humano: “dar y tomar”.<sup>221</sup>

El *impulso* y su funcionamiento en el contexto performativo que nos ocupa no puede entenderse sin el concepto de *intención*, o como nos introducía Mario Biagini más arriba, de *intención motivada*. El *impulso*, como veremos, está ligado siempre a la *intención*. Ésta no debe entenderse, al menos dentro del ámbito del *arte como vehículo* y del trabajo de Grotowski en general, en el sentido de un *subtexto* o de una manipulación mental, sino más bien como una movilización direccionada y precisa del ser humano en su totalidad: estar “en-tensión hacia”, “tender hacia” algo o alguien:

Por el otro lado, no podemos formarnos una idea de las intenciones separadamente de la dirección de la movilización corporal (“in-tención”, esto es, “tender” hacia algo o alguien, ver Richards 1995:96). Ellas son como el punto de contacto entre un mundo impalpable y uno palpable, un puente entre lo que deseo y lo que hago. Por ejemplo: Estoy aquí hablando con ustedes, pero quiero irme. Fuera de este débilmente iluminado hall hace un día soleado, y preferiría pasear entre la gente. Les estoy hablando pero el deseo, a través de mi cuerpo, “tiende”[“in-tends”] hacia la puerta y, con este deseo tirante, del que soy completamente inconsciente, mi cuerpo está ya “tendiendo” [“in-tending”] hacia fuera, de una manera casi imperceptible, como si estuviera ajustándose para escapar de aquí. Si consigo, como actor, dirigir mi presencia física hacia ustedes, reorientar mi “in-tención”, dirigir mi percepción y mis pensamientos hacia ustedes,

---

<sup>220</sup> Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p.204.

<sup>221</sup> Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 181.

entonces, quizás también otra cosa en mi mundo interior puede involucrarse en lo que aquí estoy haciendo, en mi diálogo con ustedes.<sup>222</sup>

Como vemos a través de la cita y el ejemplo de Biagini, la *intención* implica y necesita de una cierta movilización muscular, como también nos señala, de manera explícita, Grotowski, si bien no hay que confundir los impulsos con contracciones musculares. El impulso lleva consigo una contracción dinámica, pero esta contracción no es una “tensión periférica” (en el rostro, en las extremidades), sino que empieza, surge, desde dentro del cuerpo y tiene su objetivo, su prolongación, fuera de él:

En/tensión: intención. No hay intención si no hay propiamente movilización muscular. Eso también forma parte de la intención. La intención existe incluso en el nivel muscular del cuerpo y está ligada a un objetivo fuera de nosotros [...] Normalmente, cuando un actor piensa en las intenciones, cree que significa “bombear” un estado emocional. No se trata de eso. Las intenciones están relacionadas con los “recuerdos del cuerpo”, las asociaciones, los deseos, el contacto con los otros, pero también *con las en/tensiones musculares*.<sup>223</sup>

Así pues, la intención y el impulso no se limitan a la movilización muscular, esto es, a la esfera de lo corporal, sino que involucran la totalidad del ser humano, el cuerpo, los deseos, la historia personal y la relación con el entorno y con los demás. En el fragmento final de la cita anterior, Grotowski afirma que las *intenciones* se conectan con los *recuerdos del cuerpo*, término que nos remite a su concepción del *cuerpo-memoria*:

El actor apela a la vida propia, no busca en el campo de la “memoria emotiva” ni en el “sí”. Recurre al cuerpo memoria, no tanto a la memoria del cuerpo, sino justamente al cuerpo-memoria. Y al cuerpo-vida. Entonces recurre a las experiencias que han sido para él verdaderamente importantes y hacia aquellas que aún esperamos, que aún no han llegado. Algunas veces el recuerdo de un instante, de aquél único instante, o un ciclo de recuerdos en que algo queda inmutado. Por ejemplo, de una situación clave respecto a una mujer. La cara de aquella mujer cambia (en los episodios singulares de la vida, en la vida y en aquello que aún no ha sido vivido), la persona entera puede cambiar, pero en todas las existencias o encarnaciones hay algo de inmutable, como diferentes películas que se superponen una sobre otra. Estos recuerdos (del pasado y del

---

<sup>222</sup> [Trad. del A.] Mario Biagini, *op.cit.*, p. 158.

<sup>223</sup> Jerzy Grotowski, *Conferencia en Lieja*, en Thomas Richards, *op.cit.*, pp. 161-162.

futuro) son reconocidos o descubiertos por eso que es tangible en la naturaleza, del cuerpo y de todo el resto, o bien el cuerpo-vida. Allí está escrito todo. Pero cuando se hace, existe aquello que se hace, lo que es directo hoy, *hic et nunc*. Y en aquel momento se libera siempre lo que no se ha fijado conscientemente, lo que es menos aferrable, pero en cierto modo más esencial de la acción física. Es aún física y ya pre-física. Esto lo llamo "impulso". Cada acción física está precedida de un movimiento subcutáneo que fluye del interior del cuerpo, desconocido, pero tangible.<sup>224</sup>

El mismo Grotowski despliega, a través de un ejemplo, el cómo proyectar una de aquellas experiencias importantes del *cuerpo-memoria/cuerpo-vida* en el *partner*:

[...] Por ejemplo, proyecto la existencia que es el fin de mi impulso sobre el partner como sobre una pantalla. Digamos, la mujer o las mujeres de mi vida (las mujeres que he encontrado o que no he encontrado –y que tal vez encontraré) sobre la actriz con que trabajo. No se trata de algo privado entre yo y ella, aunque sea personal. Mis impulsos se dirigen hacia el partner. En la vida me he encontrado con una reacción concreta, pero ahora no puedo prever nada. En la acción respondo a la "imagen" que proyecto, y al partner. Y de nuevo esta respuesta no será privada, no será ni siquiera la repetición de aquella respuesta en la vida. Será algo desconocido y directo. Existe la conexión con mi experiencia –o con el potencial– pero existe principalmente lo que sucede aquí y ahora. El hecho es literal. Por consiguiente de una parte: *aquí y ahora*, de la otra la materia puede ser extraída de otros días y lugares, pasados y posibles.<sup>225</sup>

Del concepto de *cuerpo-memoria* o *cuerpo-vida* surge otro de los términos destacados del cosmos de las *acciones físicas*: las *asociaciones*, que Grotowski introduce:

Las asociaciones son acciones que se enganchan a nuestra vida, a nuestras experiencias, a nuestro potencial. Pero no se trata de juegos de subtextos o de pensamientos. En general no es algo que se pueda enunciar con palabras, por ejemplo diré: "buen día señora" (fragmento de la parte), pero pensaré: "¿por qué hoy está así de triste?" Este subtexto, ese "pensaré" es una tontería. Estéril. Una especie de adiestramiento del pensamiento, eso es, he ahí todo. No es necesario *pensar* en esto. Es necesario indagar con el cuerpo-memoria, con el cuerpo-vida.<sup>226</sup>

Grotowski plantea la diferenciación entre asociación y *subtexto*. El *subtexto*, término teatral de origen stanislavskiano, es referido aquí por Grotowski como una

---

<sup>224</sup> Jerzy Grotowski, *Respuesta a Stanislavski*, en Revista Mascara nos. 11-12, p.24.

<sup>225</sup> Jerzy Grotowski, *op.cit.*, p. 25.

<sup>226</sup> *Ibid.*

manipulación mental, una suerte de línea de pensamiento que acompaña al texto, a lo que se dice. En definitiva, lo que uno “piensa” mientras “dice” otra cosa que no tiene ninguna relación directa con ese pensamiento. El mismo Grotowski puntualiza que las *asociaciones* son acciones concretas y no pensamientos, como veremos a continuación:

He hablado acerca de las asociaciones personales, pero son asociaciones y no pensamientos. No pueden calcularse. Ahora hago un movimiento con la mano, y luego busco las asociaciones. ¿Qué asociaciones? Quizá la asociación de que estoy tocando algo, pero esto es simplemente un pensamiento.<sup>227</sup>

Para el director polaco, la *asociaciones*, como acciones o reacciones que son, están enraizadas en el cuerpo y en la memoria, o quizás deberíamos decir –de nuevo– en el *cuerpo-memoria*:

¿Qué es una asociación en nuestra profesión? Es algo que surge no solo de la memoria, sino del cuerpo, es una vuelta a una memoria precisa que no debe analizarse intelectualmente. Las memoria son siempre reacciones físicas. Es nuestra piel la que no ha olvidado, nuestros ojos los que no han olvidado. Lo que oímos puede resonar dentro de nosotros. Es realizar un acto concreto, no un movimiento como acariciar en general, sino, por ejemplo, como acariciar un gato. No un gato abstracto, sino un gato que hayamos visto, con el que tengamos contacto, un gato que tenga un nombre específico, Napoleón, si ustedes quieren. Y es este gato particular el que se acaricia. Éstas son las asociaciones.

Tienen que lograr que las asociaciones se vuelvan concretas y relacionarlas con un recuerdo.<sup>228</sup>

A lo largo del presente capítulo hemos desplegado los fundamentos y conceptos principales relacionados con el campo de las *acciones físicas* que, como señalábamos al inicio, constituye una importante área del trabajo desarrollado por Grotowski en el ámbito del *arte como vehículo*. No obstante, es importante clarificar que a nivel estrictamente práctico, si bien las *acciones físicas* son un elemento fundamental en el *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* pasado y actual<sup>229</sup>, el trabajo que se

---

<sup>227</sup> Jerzy Grotowski, *Discurso de Skara*, en *Hacia un teatro pobre* pp. 185-186.

<sup>228</sup> *Ibid.*

<sup>229</sup> Las *acciones físicas* son uno de los posibles caminos. Sé que para Thomas y para mí, trabajar en las *acciones físicas* fue un paso necesario. A día de hoy, el trabajo sobre las *acciones físicas* es un elemento fundamental de nuestro trabajo, un elemento entre otros, y en cualquier caso, el eje de la investigación conducida en el *Workcenter* es el trabajo sobre los antiguos cantos vibratorios. Si un día haces algo vivo en un fragmento de acción conectado a un canto, al día siguiente uno de los caminos para aproximarte a esa experiencia otra vez y revivirla puede pasar por el redescubrimiento de las motivaciones e impulsos a través del cuerpo –a través del camino de las *acciones físicas*.

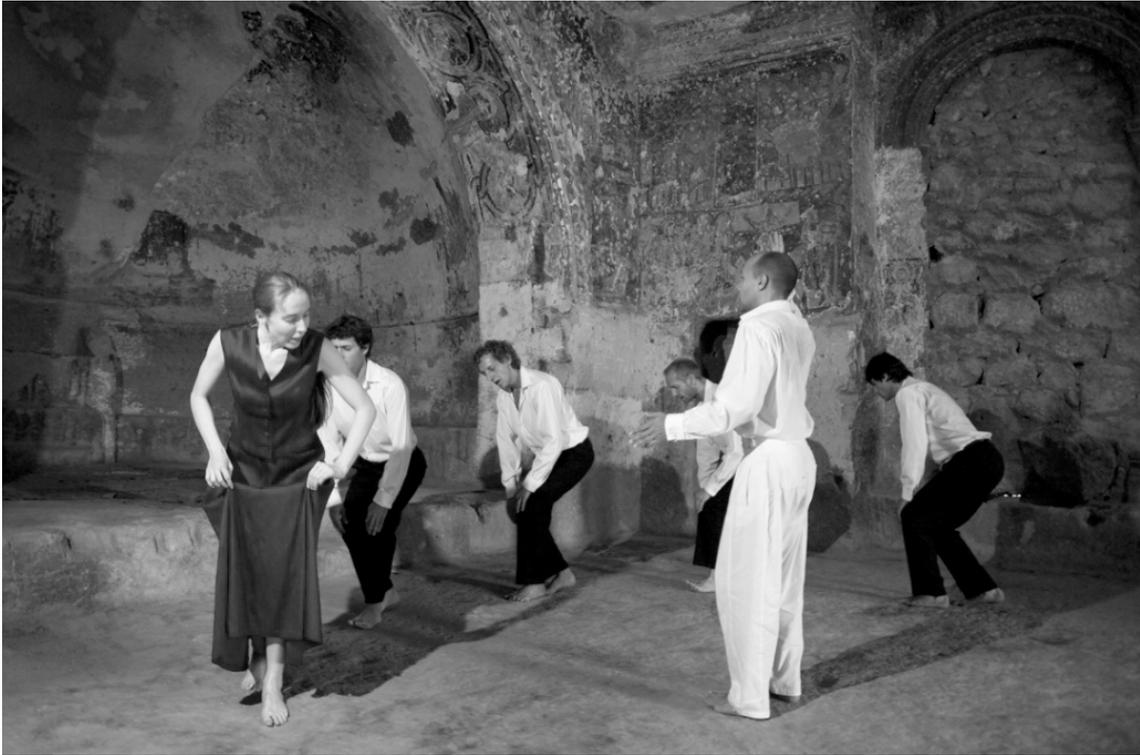
realiza respecto a éstas no es directo. Asimismo, su metodología tampoco es enseñada ni se estudia de forma explícita. El aprendizaje en el terreno de las *acciones físicas* se realiza más bien indirectamente a través de su aplicación práctica en otras áreas y con otros elementos de trabajo, como por ejemplo las *acting propositions*. Así pues, como veremos de manera más extensa en el capítulo dedicado precisamente a las propuestas de actuación, el trabajo sobre los *impulsos/acciones físicas* a partir de los fundamentos que han sido planteados en este capítulo, se hará presente de manera explícita y eminentemente práctica en la aproximación a los *cantos de tradición*, así como a los textos y al trabajo sobre los *opuses*.

\*\*\*

---

[Trad. del A.] Mario Biagini, *op.cit.*, p. 163.

# YANVALOU



## Yanvalou

### Introducción a la danza yanvalou. Grotowski y yanvalou como instrumento (organon)

*Yanvalou* (también escrito *yanvalú* o *yenvalo*) es una danza ritual del vudú haitiano, aunque tiene sus raíces en el África occidental, particularmente en Dahomey, territorio del pueblo de los Fon, en los actuales Benin y Nigeria<sup>230</sup>. Asimismo, en el ámbito del vudú de Haití, *yanvalou* no se refiere sólo a la danza en sí sino también al ritmo o *toque* de tambores asociado a las distintas formas o modalidades de ésta. En el contexto del ritual de culto *Rada*<sup>231</sup>, la danza se ejecuta al principio de todas las ceremonias así como ante la aparición de un determinado *mystere* (misterio) o *lwa*<sup>232</sup>. *Yanvalou* se asocia comunmente a la serpiente *Dambala Wedó*<sup>233</sup>, *lwa* del panteón vudú, pues evoca explícitamente—en algunas de sus diversas modalidades— los movimientos serpenteantes de una culebra. Pero su ámbito de uso no se limita únicamente a su vínculo con *Dambala*: también se danza para “llamar” a *Papa Legba*, el guardian de las puertas del mundo de los *lwa* y el primero a quién debe invocarse en las ceremonias, o en honor a otras deidades como *Erzulie*, *Ogou/Saint Jacques* o *Ghedé*. La palabra *yanvalou* se traduce literalmente como “ven a mí”, pero el significado concreto de la danza es el de “súplica”<sup>234</sup>.

La presencia de la danza *yanvalou* entre los instrumentos fundamentales de la práctica grotowskiana<sup>235</sup> cabe buscarla en su interés por encontrar *instrumentos (organa)* precisos de raíz ritual (cantos, formas corporales, danzas etc.) que, pudiendo ser trabajados desde un ámbito artístico-performativo, funcionen fuera de su contexto cultural y geográfico originarios y para personas pertenecientes a climas culturales diversos. En su búsqueda en las distintas cunas de tradiciones occidentales y orientales

---

<sup>230</sup> Gerdes Fleurant, *Dancing Spirits: Rhythms and Rituals of Haitian Vodun, the Rada Rite*, p. 25.

<sup>231</sup> Existen tres tipos de culto en el vudú haitiano: *Rada*, *Petro* y *Zandor*, siendo los dos primeros los más conocidos. El *Rada* (del nombre Arada, la antigua ciudad del reino Dahomey) se refiere al culto originario a los *lwa* más antiguos, traído a Haití directamente desde África por los esclavos. A diferencia de éste, el rito *Petro* fue creado propiamente en el Nuevo Mundo a partir de distintos cultos africanos. Independientemente de la antigüedad, lugar de origen o carácter de ambos ritos, hay que tener en consideración el sincretismo del vudú haitiano, mezcla de cultos africanos, cristianismo y influencias españolas y francesas. El *Rada* y el *Petro* se diferencian, entre otros aspectos, por el carácter de los *lwa* que forman sus respectivos panteones. Estos *lwa* comparten en varios casos el mismo nombre, pero adquieren adjetivos o “apellidos” diferenciados que lo acompañan. A *grosso modo* se puede decir que las deidades del rito *rada* se caracterizan por su benignidad y dignidad y por sus atributos vinculados a la creatividad y, podría decirse, a un aspecto más “positivo”. Los *lwa* pertenecientes al culto *petro* poseen un carácter indómito, salvaje e incluso violento y se vinculan a las rebeliones de esclavos y a la insurrección. Las ceremonias de ambos tipos de culto pueden ser identificadas fácilmente por el color principal de las ropas usadas: blanco en el *Rada* y rojo en el *Petro*.

<sup>232</sup> *Lwa* o *Loa*: deidades o fuerzas del panteón vudú. En otros cultos afrocaribeños reciben el nombre de *orishas*.

<sup>233</sup> *Dambala Wedó*, con su mujer e indisociable aspecto femenino *Aida Wedó*, es conocida en la cultura afrocaribeña como la serpiente del arco iris, adoptando varios nombres como *Oshumaré* o *Dâ* en el *candomblé* afrobrasileño.

<sup>234</sup> Gerdes Fleurant, *op. cit.*, p. 25]

<sup>235</sup> *Yanvalou* aparece como elemento de trabajo desde el *Teatro de las Fuentes* y se prolonga, a través del *Drama Objetivo* y del *arte como vehículo*, hasta la actualidad.

de todo el mundo, Grotowski se da cuenta de que algunos elementos, debido a su complejidad y arraigo en la *mind structure* (estructura mental) y cultura del lugar, no permiten ser utilizados como herramientas fuera de su contexto de origen:

Hice varios viajes, leí varios libros, encontré varios rastros. Ciertos de estos rastros son fascinantes en cuanto fenómenos; por ejemplo, en África negra la técnica de la gente del desierto del Kalahari que consiste en hacer “hervir la energía” como ellos dicen. Lo hacen a través de una danza extremadamente precisa. Esta danza complicada y muy larga (toma horas y horas) no podría ser empleada por mí como instrumento: primero; es demasiado compleja, segundo; está demasiado ligada a una estructura mental de la gente del Kalahari, tercero; para los Occidentales sería casi imposible resistir un tiempo tan largo sin perder el equilibrio psíquico. Entonces ni pensarlo, pero está claro que en el caso del Kalahari es el “cuerpo reptil” que actúa. ¿Dónde hay algo parecido? En el Zar de Etiopía, por ejemplo, y en el vudú de los Yoruba en África, incluso en ciertas técnicas practicadas por los Baul en la India. Pero todo esto es extremadamente sofisticado, y no se puede extraer de ello un instrumento simple.<sup>236</sup>

Las conclusiones de las investigaciones de Grotowski en distintas tradiciones arcaicas, le conducen a estudiar e indagar en lo que él llama las tradiciones *derivadas*; particularmente aquellas haitiana y, más ampliamente, afrocaribeña, que Grotowski percibe como la prolongación de una hipotética *cuna de Occidente*<sup>237</sup>. Es en el contexto de sus viajes personales a Haití y de la expedición del *Teatro de las Fuentes* que Grotowski, a través de sus observaciones y de su encuentro y colaboración con Maud Robart<sup>238</sup> y Jean-Claude Garoute, descubrirá e introducirá, como instrumento crucial, la danza *yanvalou* en el trabajo actual de aquél momento y en sus periodos posteriores:

Ahora veamos lo que sucede en los *derivados* de las tradiciones. Se encuentra en el Caribe y más particularmente en Haití un tipo de danza llamada *yanvalou*, que se ejecuta por ejemplo ante la aparición de un misterio, de una divinidad (bajo la influencia del Cristianismo se la llama también danza de la penitencia). Aquí es más sencillo, está de manera más simple ligado al “cuerpo reptil”. No hay nada extraño: se

---

<sup>236</sup> Jerzy Grotowski, *Tu eres hijo de alguien*, en Revista *Máscara*, nos. 11-12, p. 71.

<sup>237</sup> La *cuna* o *cuna de Occidente* estaría hipotéticamente formada, según Grotowski, por el Egipto arcaico, la tierra de Israel, y las antiguas Grecia y Siria. Vid. Jerzy Grotowski, *De la compañía teatral al arte como vehículo*, en Thomas Richards *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, p. 205.

<sup>238</sup> Maud Robart y Jean-Claude Garoute (Tiga), miembros fundadores de la comunidad artística haitiana *Saint Soleil*, especialistas por cultura en el vudú haitiano, colaboran con Grotowski durante el *Teatro de las Fuentes*, y son quienes introducen la danza *yanvalou* y los cantos rituales de su tradición en la etapa del *Drama Objetivo*. Maud Robart se convertirá en una colaboradora a largo término de Grotowski durante el *Teatro de las fuentes*, *Drama Objetivo* y liderará uno de los dos grupos de investigación en *Workcenter of Jerzy Grotowski* hasta el año 1993.

puede decir que es nítidamente artístico. Hay unos pasos precisos, un tempo-ritmo, olas del cuerpo y no solamente de la columna vertebral. Y si hacen eso, por ejemplo, con los cantos que son los de la Serpiente Dambala, la manera de cantar y emitir las vibraciones de la voz ayuda a los movimientos del cuerpo. Entonces, estamos en presencia de algo que podemos dominar artísticamente, verdaderamente como un elemento de danza y canto.<sup>239</sup>

### *Cuerpo antiguo, cerebro reptil y posición primaria*

Grotowski considera *yanvalou* como un *instrumento*, dentro de la categoría de los llamados en su terminología *organon* o *yantra*<sup>240</sup>. Se trata de una *forma arcaica de movimiento* que permite, usada a modo de herramienta de trabajo y desde una aproximación artística competente, acceder a lo que Grotowski llama *cuerpo antiguo* o *cuerpo reptil*. Este cuerpo estaría vinculado a lo que la ciencia ha determinado como el *cerebro reptil* o *reptiliano*<sup>241</sup> del hombre:

Es verosímil que un especialista del cerebro pudiese hasta mencionar el “reptile brain”<sup>242</sup>, ese cerebro que es el más viejo y que comienza en la parte posterior del cráneo y baja a lo largo de la columna vertebral. Hablo de todo esto por imágenes, sin ninguna pretensión científica. Tenemos en nuestro cuerpo un cuerpo antiguo, un cuerpo reptil, podríamos decir.<sup>243</sup>

---

<sup>239</sup> Jerzy Grotowski, *Tu eres hijo de alguien*, en Revista *Máscara*, nos. 11-12, p. 72.

<sup>240</sup> Recordemos que *organon*, en griego, y *yantra* en sánscrito, designan una herramienta sutil, un instrumento de precisión; por ejemplo un bistrú o un artilugio de observación astronómica. Grotowski los concibe como herramientas que, usadas de una manera específica, pueden provocar un impacto *objetivo* en el ser humano. El investigador da como ejemplo la construcción de las catedrales como *organon*.

<sup>241</sup> Parece más que probable que Grotowski hiciera referencia a los estudios sobre el cerebro del neuroanatomista Paul MacLean, que propone la teoría de los tres cerebros en uno; el *cerebro reptiliano*, el *cerebro paleo-mamífero* o antiguo cerebro mamífero i el *cerebro neo-mamífero* o nuevo cerebro mamífero.

<sup>242</sup> *El primero en evolucionar ha sido el cerebro reptiliano. Este es el tronco cerebral, un crecimiento hacia arriba de la médula espinal y la parte más primitiva del cerebro, que compartimos con todos los animales vertebrados y que ha permanecido asombrosamente sin cambiar a lo largo de los miles de años de la evolución. En los lagartos y en los pájaros este cerebro es el dominante y el que controla los circuitos. Contiene núcleos que controlan procesos vitales para el sustento de la vida (por ejemplo, los sistemas cardiovasculares y respiratorios). Mientras podemos continuar existiendo sin grandes partes de nuestros hemisferios cerebrales, ¡estamos muertos sin nuestro cerebro reptiliano! Lo que hizo MacLean ha sido mostrar que esta “estructura” o “nivel”, como algunos llaman al cerebro reptiliano, tanto en reptiles, pájaros, o en mamíferos, no sólo tiene que ver con el control del movimiento, sino también con el almacenamiento y control de lo que se llama “comportamiento instintivo” –los fijos patrones de acción y las causas desencadenantes innatas, de los que con tanta frecuencia escriben los etnólogos, las genéticamente programadas secuencias perceptivo-motoras como manifestaciones emocionales, comportamientos de defensa territorial, y construcción de nidos. Según Brown, la conciencia reptiliana a nivel sensorial-motor se centra en el cuerpo mismo y no se ve afectada por el espacio exterior; a pesar de ello, constituye, se supone, una forma preliminar de conciencia. El cerebro reptiliano tiene también núcleos que controlan el sistema activante reticular, que es el responsable del estado de vigilancia y de preservar la conciencia. Es un regulador o integrador del comportamiento, una especie de centro de control de tráfico del cerebro. Los reptiles y los pájaros, cuyo *corpus striatum* parece ser la parte más altamente desarrollada del cerebro, tienen repertorios de comportamientos que consisten en comportamientos y reacciones estereotipados: un lagarto que da la vuelta y muestra su papada como amenaza, o un pájaro repitiendo una y otra vez el mismo canto territorial. No estoy sugiriendo que los mamíferos no tienen este tipo de comportamientos –claramente muchos tienen muchos de ellos- sino más bien que los pájaros y los reptiles tienen pocos más.*

[Trad. del A.] Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, pp. 156- 157.

<sup>243</sup> Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 71.

Asimismo, Grotowski parece descubrir en *yanvalou* el nexo con una hipotética *posición primaria* (*primal/primary position*) del ser humano. Esta posición<sup>244</sup> corporal es fundamental en el *arte como vehículo* y la encontramos presente no sólo en la danza *yanvalou* sino también en la base del trabajo del ejercicio *Motions*, de los *cantos vibratorios*, y el del *training físico*. La *posición primaria* se presenta como un substrato común que atraviesa las distintas tradiciones:

¿Por qué un cazador africano del Kalahari, un cazador francés de Saintonge, un cazador bengalés o un cazador huichol de México adoptan todos –mientras cazan– una cierta postura del cuerpo en la cual la columna vertebral está un poco inclinada, las rodillas un poco dobladas, posición mantenida en la base del cuerpo, por el complejo sacro-pélvico? ¿Y por qué esta posición solamente puede generar un tipo de movimiento rítmico? ¿Y cuál es la utilidad de ésta manera de caminar? Hay un nivel de análisis muy simple, muy fácil: si el peso del cuerpo está sobre una pierna, en el momento de desplazar la otra pierna no hacen ruido, además se desplazan de manera continua muy lenta. Así los animales no pueden descubrirlos. Pero esto no es lo esencial. Lo esencial es que existe cierta posición primaria del cuerpo humano. Es una posición tan antigua que tal vez era aquella, no solamente del *homo sapiens*, sino también del *homo erectus*, y que concierne de alguna manera la aparición de la especie humana. Una posición que se pierde en la noche de los tiempos, ligada a lo que los tibetanos nombran a veces nuestro aspecto “reptil”. En la cultura afrocaribeña esta postura se relaciona más precisamente con la culebra, y según la cultura hindú derivada del Tantra, ustedes tienen la serpiente dormida en la base de la columna vertebral.<sup>245</sup>

La *posición primaria* contiene una determinada concepción doble del cuerpo o ser humano. Ésta comprende, por un lado, el *aspecto reptil* – ligado a la parte instintiva del hombre; por el otro, como veremos más adelante, la *consciencia*, vinculada según Grotowski al eje vertical, al *estar de pie*. Es en el terreno de la *conjunctio oppositorum* entre estos dos polos y de su aplicación y desarrollo en la práctica donde Grotowski nos insta a situarnos.

---

<sup>244</sup> Cuando se habla de *posición primaria*, no debe entenderse como una postura fija y rígida sino como una forma dinámica y viva, una forma en la que están contenidos los impulsos antes de emerger hacia el exterior. Se trata, pues, de una posición de atención máxima.

<sup>245</sup> Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 71.

## *Yanvalou* como forma: *Workcenter*, Maud Robart, tradición del vudú haitiano<sup>246</sup>

Examinemos ahora, en términos de forma, la danza *yanvalou*, así como sus modalidades, tanto en el ámbito del *arte como vehículo* como en aquél de la tradición originaria. En la *yanvalou* del *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, concebida como caminata-danza más que como danza en sentido estricto, se parte de la *posición primaria* (*primary/primal position*): las rodillas están dobladas, el cuerpo ligeramente inclinado hacia delante –formando una diagonal desde el sacro al cráneo; posición que es mantenida por el complejo sacro-pélvico. La forma de caminar sostenida–y generalmente lenta– que surge de ella, provoca pequeñas y sutiles olas en la columna vertebral que recuerdan los movimientos de la serpiente. La forma del paso en *yanvalou* requiere que el talón, en primer lugar, y después el resto del pie, toquen el suelo, como acariciándolo<sup>247</sup>, y después éste se levante antes de avanzar y apoyarlo en el suelo para transferir el peso del cuerpo, alternando pie izquierdo y derecho y siempre con pasos cortos. A cada paso, la parte media y superior del cuerpo ondean ligeramente generándose el impulso en la base de la columna vertebral a partir de la acción de los pies.

La estructura básica de la caminata danza, que reproducimos a continuación a modo de “esquema”, se compone de simples pasos y de acciones de los pies que se realizan de manera fluida y continua: paso con el pie izquierdo – pie derecho avanza hasta situarse paralelamente al izquierdo y acaricia el suelo – pie derecho avanza transfiriendo el peso al mismo – pie izquierdo avanza hasta situarse paralelamente al derecho y acaricia el suelo – pie izquierdo avanza transfiriendo el peso al mismo. El patrón de la caminata-danza permite desplazarse hacia adelante, hacia atrás, así como girar sobre el propio eje para cambiar de dirección. El giro para cambiar de dirección puede ser de un grado mayor o menor, 45, 90 o 180 grados, y el pie de inicio puede ser el “interior” o el “exterior” en relación al lado hacia el que se gira en un determinado momento.

En el *Workcenter* se trabaja con los pies desnudos, mientras que en el vudú haitiano –en el cual generalmente el suelo del templo es de tierra–, se suelen usar zapatos. En la práctica cotidiana del *arte como vehículo* se trabaja sobre dos modalidades

---

<sup>246</sup> Hasta el final del capítulo, en lo que se refiere a descripciones o apreciaciones vinculadas a la práctica de *yanvalou*, aparte de aquellas de los especialistas Robart y Richards, éstas provienen de las observaciones, la práctica y los apuntes del diario personal tomados el 2005-2006, durante el proyecto *Tracing Roads Across* del *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*.

<sup>247</sup> En la modalidad de *yanvalou* practicada en el *Workcenter*, la acción de “acariciar” el suelo con el pie, empieza por el dedo meñique del pie, al cual siguen, posándose uno a uno, los demás.

de *yanvalou*; la *high yanvalou* (*yanvalou* alta) y la *low yanvalou* (*yanvalou* baja). En la primera, las rodillas están ligeramente dobladas, el cuerpo un poco inclinado, y las manos, en el caso de los hombres, se encuentran apoyadas aproximadamente en las crestas ilíacas<sup>248</sup>. Para las mujeres la posición de las manos es distinta; ellas sujetan, con los dedos, la parte anterior de la falda. En la versión “baja”, la posición es más profunda, con las rodillas más dobladas y el cuerpo más inclinado en diagonal hacia adelante. En este caso, los brazos cuelgan enfrente del cuerpo y las puntas de los dedos tocan ligeramente las rodillas.<sup>249</sup> En ésta modalidad, las mujeres, al igual que en la “*yanvalou* alta”, sujetan delicadamente su falda.

En el contexto del trabajo son dadas diversas imágenes para referirse a *yanvalou*: una caminata de largo recorrido; una travesía por el desierto que podría durar horas, días, sin detenerse, o un tigre moviéndose a cámara lenta mientras está a punto de cazar a su presa. *Yanvalou* se considera como una herramienta que, a través de la acción simple de caminar-danzar, desplazándose silenciosamente por el espacio con un nivel de atención sostenida, da el soporte necesario a la *verticalidad/acción interior*, o puede ser la generadora misma de tal proceso. *Yanvalou* puede estar ligada, en un determinado momento de una sesión de trabajo, a un flujo concreto de *cantos*; por ejemplo, tal como señalaba Grotowski, aquellos relacionados con el *lwa*-serpiente *Dambala*. Pero, si bien ésta relación es, por naturaleza, evidente, la caminata-danza se concibe como un elemento polivalente que puede aparecer en varios contextos: bien acompañada de un canto diverso a aquellos de *Dambala*, bien en momentos de silencio entre dos *cantos* –a modo de transición o asimilación, bien como elemento independiente sin ir de la mano de un canto.

Se podría decir que, en este ámbito, *yanvalou* se concibe como un elemento de base que puede ser absolutamente autónomo y con carácter *objetivo*, entendiendo su *objetividad* en cuanto a su impacto y función en el actuante: el desarrollo y amplificación de la *consciencia vigilante* en el marco de una estructura/forma corporal repetitiva y conectada, según Grotowski, con la instintividad del *cerebro reptil*. Éste aspecto objetivo, como veremos, le da a *yanvalou* todos los atributos de un *mantra corporal* o de una forma de meditación a través del caminar, de manera que ésta pueda presentarse incluso en conjunción con *cantos* no pertenecientes a la tradición haitiana –

---

<sup>248</sup> El apoyo de las manos en las caderas parece ser un detalle extraído de la danza *yanvalou zepol* (*yanvalou* de hombros) o *yanvalou debout* (*yanvalou* vertical o erguida), versión de *yanvalou* a doble tiempo centrada en el movimiento del pecho y sobretodo de los hombros, que ha sido adaptado a la *high yanvalou* grotowskiana. A diferencia de esta aproximación, en el trabajo de Maud Robart, se mantiene una forma similar a la *yanvalou alta* pero los brazos “cuelgan” por delante del cuerpo, rozando las rodillas, como en la versión *dos-bas* de *yanvalou*.

<sup>249</sup> La *low yanvalou* del *Workcenter* es, a nuestro entender, una destilación de la versión *yanvalou dos-bas*, que veremos en la descripción de las distintas modalidades de la danza en el seno de la tradición vudú.

aunque con raíces comunes- como los de África occidental o del afrocaribe (por ejemplo los de la *santería*<sup>250</sup> afrocubana). Asimismo, la danza puede hacer su aparición de la mano de, o paralelamente a, elementos diversos, como textos “dichos”, *encantaciones*, o patrones sonoro-rítmicos basados en la repetición. Así pues, a diferencia de la tradición del vudú haitiano, dónde existe una conexión concreta y directa entre la danza *yanvalou* y determinados *cantos* vinculados a diversos *lwa*, en el arte como *vehículo* la danza ha sido destilada, desvinculada de su función *cúltica* original para constituirse como *instrumento* autónomo y soporte primordial en el proceso/pasaje de la *acción interior*.

A parte de la aproximación de Grotowski y de su *Workcenter*, encontramos el mismo *instrumento* y un acercamiento similar, en términos de forma, en la investigación de Maud Robart, que fue quien introdujo *yanvalou* en el cosmos del trabajo grotowskiano. En éste caso, Robart, ha desarrollado a lo largo de los años su propia manera de ver y entender la danza. La causa de su perspectiva particular la encontramos en una experiencia personal que tuvo lugar en su juventud, en una ceremonia vudú en Haití:

El lugar era muy pequeño y la gente se daba codazos entre ella. Alguien me acompañó. Creó que esa persona tenía la intención de protegerme. Así, estuvo muy cerca de mí para que, en medio de tantos empujones, no me preocupara. Era una mujer vieja y enferma. Pero quería protegerme. Como era una vuduísta, aún en medio de los empujones, marcó *yanvalou* de una manera suave y precisa, y yo la seguí. (...) De aquél momento en adelante, me encontré en un espacio completamente fuera de aquella situación particular que se estaba desarrollando ese día. Mi cuerpo siguió tranquilamente el ritmo de *yanvalou*. (...) No me encontraba en la excitación de la celebración sino en la suavidad y la sutilidad. En aquél momento fue como si una puerta se abriera, y aunque estuviera todo el tiempo en la misma atmósfera indisciplinada, me encontraba a mi misma en un espacio en calma, lleno, rico. Fue como si en aquél momento *yanvalou* me hubiera contado su significado secreto, su sentido original. La experiencia fue muy intensa para mí. No hay palabras para ella, pero me llenó, me llenó de paz, de vida, plenitud. Era como si todo el entorno interior de *yanvalou* me dijera que era silencio, *yanvalou* es un silencio. Es el movimiento del silencio.<sup>251</sup>

---

<sup>250</sup> Tradición del vudú en Cuba, similar a aquella haitiana, pero con algunos aspectos diferenciales.

<sup>251</sup> [Trad. del A.] Fragmento de una entrevista a Maud Robart, en Pablo Jiménez; *Dance Research Within the Context of the Work of Maud Robart*, p. 10.

Robart, al igual que Grotowski, ha destilado la danza, refundándola y poniendo en ella el acento como elemento que puede funcionar de manera autónoma. Pero a diferencia de la aproximación grotowskiana, la investigadora haitiana ha optado por despojar a la danza de cualquier “acompañamiento” cantado y, de la misma manera, distanciándose del acercamiento vudú tradicional, ha independizado *yanvalou* de la percusión de los tambores asociada a ella. Robart, de manera explícita, ha bautizado su danza como *yanvalou silenciosa*:

[D]espués de esto, desarrollé una relación distinta con ella. Cuando dejé Haití, empecé a trabajar sola en casa, sin percusión, sin nada, pues no tenía ni tambor ni cintas de cassette con música vudú. Traté de recuperar el esquema de movimiento correspondiente con la experiencia que tuve (en Haití). Porque aquello fue como una guía para mi, y es por esta razón por la que llamé a mi *yanvalou* *yanvalou silenciosa*.<sup>252</sup>

Veamos ahora, la danza a nivel formal en su ámbito tradicional, esto es, en el ritual vudú de Haití. Basándonos en algunas de las descripciones de la danza anteriores al trabajo de Grotowski y desde otras perspectivas<sup>253</sup>, deducimos que, al menos de manera amplia, la *yanvalou* original comparte esencialmente la forma corporal con aquella grotowskiana y la de Maud Robart:

*Yanvalu* se danza con el cuerpo inclinándose hacia delante, las rodillas dobladas, y con ondulaciones que parecen surgir de los hombros hacia abajo por la espalda. El movimiento se efectúa deslizando los pies a los flancos con una pausa en el cuarto beat.<sup>254</sup>

A diferencia de la aproximación de Grotowski y de su *Workcenter*, en el que se trabaja sobre dos únicas modalidades de *yanvalou*, la *high*/alta y la *low*/baja, y la de Maud Robart con su *yanvalou silenciosa* –ambos acercamientos, en cierta manera, esencializaciones de la danza–, en el ámbito de la tradición del vudú haitiano existen varias modalidades de *yanvalou* con diversas variaciones en la forma y los detalles de la danza: *yanvalou dos-bas*, *yanvalou nago*, *yanvalou z'épaule*, *yanvalou jenon*, *yanvalou cassé*, que describimos a continuación<sup>255</sup>:

---

<sup>252</sup> [Trad. del A.] Maud Robart, en Pablo Jiménez, *op. cit.*, p. 11.

<sup>253</sup> Por ejemplo las de los antropólogos Alfred Métraux y Harold Courlander y las de Katherine Dunham y Maya Deren, bailarinas/coreógrafas e iniciadas en la tradición del vudú haitiano (Véase bibl.)

<sup>254</sup> [Trad. del A.] Alfred Métraux, *Voodoo in Haiti*, pp. 190-191.

<sup>255</sup> Esta categorización tiene un carácter limitado dado el hecho de que las formas de *yanvalou* en el seno del ritual vudú no son rígidas y pueden variar regionalmente, dentro de la misma región, y en diferentes momentos del ritual. Las

## Tipos de *yanvalou*

*Yanvalou-dos-bas (yanvalou baja/low back yanvalou)*

Dunham describe esta variación de *yanvalou* como *danzada con el cuerpo inclinado hacia delante, rodillas dobladas, y con ondulaciones que parecen surgir de los hombros hacia la parte baja de la espalda. Deslizando los pies a los flancos con una pausa en el cuarto tiempo. [...] Las ondulaciones de yanvalou son mucho más pronunciadas en yanvalou-dos-bas, hasta tal punto, en efecto, que se toma por una imitación de las olas o de una serpiente. Así, se danza habitualmente en honor de Agwé o Dambala Wedó. Según Metraux, en esta danza, el cuerpo está doblado considerablemente y el danzante se mueve gradualmente más abajo hasta que se encuentra virtualmente de cuclillas con las manos en las rodillas.*

*Yanvalou Nago*

Esta danza es descrita por Courlander como *piruetas, balanceo y trabajo rápido de pies. Es en la danza Nago donde la relajación, una de las cualidades primarias de las danzas haitianas, conspicuamente se manifiesta a sí misma. Sin relajación muscular, la difícil combinación del movimiento de los hombros (hacia delante y hacia atrás), el movimiento de la parte superior del tronco (de lado a lado), el doblar las rodillas, balancearse, y hacer piruetas, sería fisiológicamente imposible.*

*Yanvalou Z'épaule*

También conocida como *Dahomey* o *Z'épaule Dahomin (yanvalou de hombros/shoulders yanvalou)*, y *yanvalou Debout (yanvalou erguida/yanvalou upright)*. Según Metraux, este tipo de *yanvalou* es una danza caracterizada por el juego de los hombros. El danzante, con el cuerpo erguido, gira sus hombros incluso cada vez más rápido siguiendo el ritmo de los tambores.

*Yanvalou Jenon (yanvalou de rodillas/knees yanvalou)*

Este tipo de *yanvalou* es descrita por Roumain como *caracterizada por un movimiento alterno de estirar y doblar las rodillas, es de hecho una danza de cojera.*

*Yanvalou Kase* o *Cassé (yanvalou rota/broken yanvalou)*

En este tipo de *yanvalou*, según Fleurant, los danzantes toman una posición erguida y se mueven circularmente a la derecha y después hacia la izquierda.

Además de las distintas modalidades de *yanvalou* en sus distintas aproximaciones –la grotowskiana y la de la tradición, conviene tratar sobre otras

---

variaciones descritas siguen, generalmente, la categorización de Rigaud en su libro *Secrets of Vodoo*, p. 136, mencionada por Pablo Jiménez, *op. cit.*, p. 39.

diferencias a nivel formal. En el ámbito práctico del *Workcenter*, se nos presenta la idea de “formación”; esto es, las distintas posibilidades de articulación de la danza en el espacio. Tal concepto, al menos aparentemente, no se basa en ningún sistema predeterminado ni está basado en una arquitectura o geometría específicas: más bien, la configuración de una formación viene determinada por el contacto “vivo” entre los actuantes; por el proceso específico, sea a través del canto o no, que se da en un momento concreto; así como por las peculiaridades del espacio en relación con la acción que se está desarrollando.

Una de las singularidades de la aproximación a *yanvalou* del *Workcenter* y de Maud Robart que no encontramos, al menos de manera explícita en el ritual vudú<sup>256</sup> es que, tanto si la danza se ejecuta de manera libre por el espacio como estableciendo algún tipo de formación, esto se hace de manera absolutamente sincronizada con los demás *actuantes*<sup>257</sup>, siguiendo de forma muy precisa, en todos los detalles corporales y rítmicos de *yanvalou*, a un líder determinado: se trata de ajustarse a su altura, seguir su tempo-ritmo, apoyar el pié en el suelo en el momento exacto en que el guía lo hace.<sup>258</sup> Se podría decir que, en éste ámbito, un grupo de personas ejecutando *yanvalou* debería funcionar como un organismo único, un cuerpo que respira al unísono. El alto nivel de sincronización requerido obliga a los danzantes a mantener su atención hacia el entorno y los demás participantes en la caminata-danza, permitiendo el “contacto” o conexión entre ellos/as. En el ritual vudú de Haití no encontramos este grado de sincronización con un líder sino con los ritmos de percusión de los tambores, que son los que, propiamente, generan una pulsación–podríamos decir– energética durante distintas secuencias del ritual. Asimismo, la concepción de formación articulada en el *yanvalou* tradicional parece tener matices distintos a aquellos del *arte como vehículo*:

Los danzantes giran en sentido antihorario, sin ninguna formación en particular, alrededor del *poteau-mitan*. Cada uno de ellos danza a su antojo sin tener en cuenta a los demás [...].<sup>259</sup>

---

<sup>256</sup> En el ritual vudú los sacerdotes (*oungan*, si es hombre, y *mambo*, si es mujer) son los guías de la ceremonia. Pero en el ámbito que nos ocupa, el de la danza *yanvalou*, no hay líderes asignados; más bien, hay un tempo-ritmo determinado por los tambores tocados por los músicos.

<sup>257</sup> En el contexto del ritual vudú, a diferencia del que nos ocupa, aunque *yanvalou* sirva a un propósito comunitario y esté dirigida a una acción cúllica determinada parece, tal como nos describe Métraux, reforzarse el carácter individual y virtuoso en la ejecución de la danza, aunque no se especifique de qué modalidad de *yanvalou* se trata: *Cada uno de ellos danza a su antojo sin tener en cuenta a los demás, excepto cuando, y esto sucede a menudo, dos o más danzantes se encaran y compiten en agilidad y improvisación. Todo el arte de la danza se expresa menos en el juego de los pies que en el de los hombros y caderas. Es por encima de todo en las fintas que la virtuosidad del danzante es revelada.*

[Trad. del A.] Alfred Métraux, *Voodoo in Haiti*, p. 190.

<sup>258</sup> El concepto de “guía” en la danza *yanvalou* es de tradición plenamente grotowskiana, no existiendo, en los mismo términos, en las manifestaciones del vudú haitiano. En ellas, el guía es el ritmo de los tambores tocado por los músicos.

<sup>259</sup> [Trad. del A.] Alfred Métraux, *op. cit.*, p. 190.

Aunque no podamos hablar de formación en un sentido similar a aquél que aparece en la práctica del *Workcenter*, extraemos de la descripción de Metraux que en el ritual vudú haitiano existen determinados esquemas más o menos cercanos al concepto de formación, o ciertos parámetros establecidos por el culto, como por ejemplo el sentido circular antihorario de los danzantes alrededor del *poteau-mitan*<sup>260</sup>.

En las sesiones de trabajo del *Workcenter* es habitual, por ejemplo, la formación de una serpiente o fila india de *yanvalou* que se desplaza por el espacio al unísono, formación también usualmente desarrollada en la práctica de Maud Robart. En ocasiones, esta fila u otro tipo de formación, se separa en hombres y mujeres, aunque en este caso, esto no viene establecido por una estructura de formación prefijada de la danza sino por la naturaleza particular del proceso que se da a través de *cantos* específicos, y de cómo éste proceso se manifiesta en la articulación espacial. Por ejemplo, en el trabajo con determinados *cantos*, como aquellos vinculados con *Dambala Wedò/Aida Wedò* –respectivamente aspecto masculino y femenino del mismo *lwa*– es frecuente que un cierto tipo de configuración espacial haga su aparición, articulándose en una suerte de diálogo (llamada-respuesta) en el espacio, como si se tratara de un juego sensual o de una “competición” hombres-mujeres.

### En el núcleo de la práctica de *yanvalou*

Para poder profundizar en la caminata-danza *yanvalou* –y por lo tanto, acceder al *cuerpo antiguo* mencionado por Grotowski– es necesaria una primera fase de aproximación práctica. En otras palabras, significa superar los obstáculos puramente técnicos, por ejemplo, la precisión en la forma, la continuidad del movimiento en un flujo no *staccato*, la coordinación de las distintas partes del cuerpo o los pequeños detalles de los pies. En definitiva, se trata de lograr una ejecución técnicamente competente de la danza:

Nos encontramos ante la obligación de ser competentes. Hay que saber danzar y cantar de manera orgánica y al mismo tiempo estructurada. No hablemos por ahora del cerebro reptil, hablemos solo de este aspecto artístico, es decir, ser orgánico y estructurado. [...] Por ejemplo los Occidentales (para los Orientales hay otros test para descubrir el diletantismo), porque no están en capacidad, de primer intento, de descubrir la diferencia entre los pasos y la danza, golpean el suelo con los pies creyendo

---

<sup>260</sup> El *poteau-mitan* es un poste situado en el centro del *perystile* (templo/espacio ritual). Este poste es el núcleo del ritual, pues conecta el mundo de los *lwa*, que descienden por él, con el mundo ordinario.

danzar. Ahora bien, la danza es lo que sucede cuando su pie está en el aire y no cuando toca el suelo. Se está ante un problema de base de la danza y del canto. Luego, si se ha más o menos resuelto, se puede empezar a trabajar lo que es verdaderamente el ritmo, las olas del “viejo cuerpo” en el cuerpo actual.<sup>261</sup>

Maud Robart, compartiendo con Grotowski la necesidad de una rigurosa maestría en los *instrumentos* de trabajo, incide de manera especial en los detalles técnicos de *yanvalou*, pues es la precisión de estos la que permitirá utilizarla como herramienta de trabajo interior o *trabajo sobre sí mismo*. Desde su perspectiva, es crucial focalizar en las acciones concretas y no en la búsqueda de la experiencia sensorial de la danza. Por el otro lado, el danzante tampoco debe buscar la belleza de la forma externa de la danza, ni convertirla en una forma rígida, ni tampoco intelectualizarla o permitirse a sí mismo de quedar atrapado por el autojuicio. En el acercamiento de Robart, son fundamentales la consciencia y el control que el *performer* debe tener de las distintas partes del cuerpo que participan en el movimiento y en las distintas microacciones de *yanvalou*, como los pies, los dedos de los pies, las piernas, la pelvis, la columna vertebral o el torso:

Durante la *yanvalou* silenciosa, el danzante procura mantener la columna y el torso relajados y receptivos hacia las olas de impulsos que provienen de los pies y las piernas. Los brazos están generalmente relajados y las puntas de los dedos de los hombres descansan en el centro de sus muslos delanteros, mientras que las manos de las mujeres sujetan sus largas faldas. Los hombros también están relajados. El movimiento del torso es una continuación del movimiento de los pies y las piernas.

[...] Por ejemplo, durante los pasos de *yanvalou*, cuando el pie aterriza, uno debe controlar como el peso del cuerpo se posa gradualmente en el suelo. Porque el paso de *yanvalou* es delicado y al mismo tiempo rítmico. En esta situación, la sensibilidad de las plantas de los pies y los dedos deviene un factor crucial para sentir y manejar cómo el peso se suelta. Otro ejemplo es el movimiento de la columna vertebral, a menudo malentendido por principiantes en la danza *yanvalou*, pues las ondulaciones de la columna son equivocadamente percibidas como si fueran producidas deliberadamente y enfatizadas por los practicantes. Aunque existen diferentes tipos de *yanvalou*, y en algunos de ellos el movimiento de la columna vertebral sea más pronunciado, en la *yanvalou* silenciosa propuesta por Robart (que es una variación básica, similar a aquella mostrada en el film de Maya Deren *The Divine Horseman*), las ondulaciones de la columna son sutiles. En *yanvalou* silenciosa, la relación entre el danzante y su columna

---

<sup>261</sup> Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 72.

no es manipulativa. El danzante procura encontrar la manera de mantener su columna lo más relajada posible y al mismo tiempo erecta y despierta<sup>262</sup>

Para focalizarse en el hacer, Robart contempla el cuerpo como instrumento musical, en el que cada parte que participa, sea en la danza *yanvalou* o en el canto, puede ser usada de una manera análoga a la de tocar, por ejemplo, los tambores:

El danzante tiene que establecer una relación con las distintas partes de su cuerpo a través de las cuales los impulsos motores viajan. Pies, piernas, pelvis, torso, brazos, cabeza, sus articulaciones, así como la respiración, son los canales a través de los cuales circulan los impulsos para ejecutar la danza. Son análogos al conjunto de tambores que el músico toca con sus manos para hacer música. Ambos, el percusionista y el danzante, se dan cuenta en algún momento de su práctica de que lo que hacen tiene alguna relación con la gravedad. El batir en el tambor, como el paso de *yanvalou*, son caídas y ascensiones sofisticadamente controladas: olas.<sup>263</sup>

Como señalábamos anteriormente, la caminata-danza *yanvalou* puede verse como un *instrumento* similar al *mantra* de la cultura hindú o tibetana; en este caso, un *mantra corporal*. Maya Deren<sup>264</sup>, con una visión desde la tradición vudú haitiana y, a la vez, desde la disciplina de la danza, concibe *yanvalou* como *meditación del cuerpo* –al igual que, como veremos, Richards y Robart. Según Deren, *yanvalou* tiene la capacidad y la función de sumergir al danzante en una actitud de plegaria y de atención hacia el interior de uno mismo:

Esta danza [*yanvalou*] ejemplifica la concepción de Deren de la danza como “meditación del cuerpo” (1953:240). Como usualmente abre la ceremonia, *Yonvalou* trata de instilar en el danzante una actitud de plegaria y de mirar hacia adentro –de escuchar internamente. Debe establecer una sensación de calma hipnótica que prefigure el trance y la posesión (Hall-Smith interviews, 1994; Deren 1953:257)<sup>265</sup>

---

<sup>262</sup> [Trad. del A.] Pablo Jiménez, *op. cit.*, p. 23.

<sup>263</sup> *Ibid.*, pp. 23-24

<sup>264</sup> Maya Deren, directora de cine, bailarina, coreógrafa, poeta y escritora. Se formó con la antropóloga y también bailarina y coreógrafa Katherine Dunham, quien estudió profundamente e *in situ* las danzas de Haití y escribió su tesis sobre ellas. Maya Deren se introdujo, al igual que su mentora, en el cosmos del vudú haitiano y filmó y recopiló una gran cantidad de material documental que dio a luz el libro *Divine Horsemen (vid. bibl.)* y el documental con el mismo título.

<sup>265</sup> [Trad. del A.] en Lynn Martin, *Symbolism and Embodiment in Six Haitian Dances*, p. 107.

Desde esta perspectiva, *yanvalou* podría concebirse como un tipo de *yoga* a través del caminar –entendiendo la palabra *yoga* desde un sentido amplio<sup>266</sup>– o una forma de “plegaria del cuerpo”. Su estructura, al igual que el *mantra* vocal u otras formas codificadas de oración, como por ejemplo la *oración permanente del corazón*<sup>267</sup>, es altamente precisa y está basada en la repetición. La forma de caminar-danzar de *yanvalou* contiene, como codificada en su interior, una sutil acción que puede tener unos efectos precisos similares al *mantra* o a otra forma de meditación, como Thomas Richards describe:

*Yanvalou*, con su ritmo continuo y repetitivo, puede convertirse en la práctica en una especie de *mantra* del cuerpo. Un *mantra*, en la terminología hindú, es una precisa forma sonora que, repetida muchas veces con una resonancia precisa por un largo espacio de tiempo, puede favorecer la circulación de las energías interiores. La manera de caminar de *yanvalou*, con la ligera ondulación de la columna vertebral, es similar a un *mantra*, en este caso hecho a través del cuerpo. Y como el *mantra* auténtico, es un instrumento para el trabajo interior. Es muy difícil pero parece muy simple. Es una caminata lenta, como un largo peregrinaje. [...] En un cierto sentido, podemos considerar *yanvalou* com un tipo de yoga que se practica caminando, o una plegaria que camina.<sup>268</sup>

En el trabajo de Maud Robart, nos encontramos con una forma análoga de concebir el *instrumento yanvalou* como *mantra* del cuerpo y como meditación:

El danzante tiene que mantener una atención firme hacia sus acciones y la voluntad de avanzar, ni ignorando ni dejándose atrapar por las numerosas distracciones dentro y fuera de sí mismo. La consciencia [awareness] se hace sutil y delicada. La danza es interna, sucede por debajo de la piel, y lo que el observador ve son signos, manifestaciones externas de ella. La danza deviene una meditación, un estado en el que la consciencia [awareness] está firmemente focalizada en tareas específicas. El cuerpo

---

<sup>266</sup> La palabra *yoga* se vincula con yugo, el instrumento que se coloca en el cuello de un animal, por ejemplo el buey, para sujetarlo y guiarlo a modo de timón. El término *yoga*, fuera de su contexto como disciplina específica de raíz hindú, puede adquirir el sentido de sujetarse a sí mismo o conducirse. Este sentido amplio de *yoga* es utilizado por Grotowski, tal como describe Richards: *Cuando él utilizaba la palabra “yoga” en relación con nuestro trabajo, no hablaba sobre un ciclo de estiramientos del cuerpo o del hatha yoga. Se refería a la raíz de la palabra, que es yugo, la herramienta que se coloca al asno para canalizar su fuerza y así labrar el campo.* [Trad. del A.] *With and after Grotowski* (Thomas Richards y Mario Biagini en conversación con Maria Schevstova), p. 344.

<sup>267</sup> La oración continua del corazón es una antigua forma de plegaria presente en la tradición monástica del cristianismo oriental así como en la tradición sufí. Este tipo de oración se basa en la repetición continua de una corta plegaria que, ligada con una técnica respiratoria precisa, hace que ésta descienda desde la *mente (nous)* al *corazón (kardiá)* hasta convertirse en permanente. En la tradición cristiana de la *Filocalía* se la conoce como *Oración de Jesús*.

<sup>268</sup> [Trad. del A.] Thomas Richards, *Maestro di nessuna scusa*, en *Opere e sentieri vol.I*, p. 119.

encuentra su camino para integrarse en algo análogo al mantra. La danza se encarna: se convierte en un mantra encarnado.<sup>269</sup>

En la esfera del *Workcenter*, así como en la del trabajo de Robart, cuando se considera *yanvalou* como un *instrumento* análogo al *mantra*, no debe confundirse con la idea de una meditación de tipo pasivo e introspectiva. Se trata, más bien, de una forma de meditación en la que el cuerpo participa activamente y que contempla no solo un nivel de atención hacia el interior del *performer* sino distintos vectores de atención-*consciencia vigilante* operando al mismo tiempo. Tal aproximación a la danza *yanvalou* como *mantra del cuerpo* implica un estadio práctico en el que la asimilación de los principios técnicos de la danza discurre paralelamente al trabajo con los distintos aspectos de la *consciencia vigilante*. Éste nivel está centrado en la relación de conjunción-oposición entre el *cuerpo antiguo* o *cerebro reptil*, ligado a la parte instintiva u orgánica del ser humano, y la *consciencia vigilante*, vinculada a la atención y al eje vertical o *estar de pie*. La consciencia es, según Grotowski, el aspecto potencial que distingue al hombre de los demás animales. En el ámbito práctico del trabajo, es fundamental, según él, mantener los dos polos –organicidad y consciencia– en equilibrio:

[E]s necesario conservar nuestra calidad de hombre, lo que en varios lenguajes tradicionales está ligado al eje vertical, “to stand”. En ciertas lenguas, para decir el hombre se dice “eso que está de pie”. En la psicología moderna se habla del “hombre axial”. Hay allí algo que mira, que vela, hay una calidad de vigilancia. En los Evangelios se repite: “¡Sean vigilantes! ¡sean vigilantes! Miren lo que sucede. ¡Velen sobre ustedes mismos! Cerebro reptil o cuerpo reptil, es tu animal. Te pertenece pero la cuestión de hombre está por resolver. ¡Vean lo que pasa! ¡Velen sobre ustedes mismos! Entonces hay ahí como la presencia, en las dos extremidades de un mismo registro, de dos polos diferentes, el del instinto y el de la consciencia. Normalmente nuestra tibieza cotidiana hace que estemos entre los dos, y no somos plenamente animal ni plenamente humano, nos movemos de manera confusa entre los dos. Pero en las verdaderas técnicas tradicionales y en las verdaderas “performing arts”, son los dos polos extremos que mantenemos al mismo tiempo.<sup>270</sup>

Cuando Grotowski alude a la *consciencia vigilante*, se está refiriendo a un elemento que puede ser abordado en la práctica; concretamente, al esfuerzo

---

<sup>269</sup> [Trad. del A.] Maud Robart, en Pablo Jiménez, *op. cit.*, p. 25.

<sup>270</sup> Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 72.

permanente por mantener un estado de atención ininterrumpida. Desde su perspectiva, éste nivel de vigilancia continua está vinculado al *estar en el principio* o *estar de pie en el principio*<sup>271</sup>:

Quiere decir “estar en el principio”, “estar *de pie* en el principio”. El principio es toda su naturaleza original, presente ahora, aquí. Su naturaleza original con todos sus aspectos divinos o animales, instintivos y pasionales. Pero al mismo tiempo ustedes tienen que velar con su conciencia. Y mientras más estén “en el principio”, más tienen que “estar de pie”. Es la conciencia vigilante la que hace al hombre. Es esta tensión entre los dos polos que da una contradictoria y misteriosa plenitud.<sup>272</sup>

Para Maud Robart, la consciencia, cuando se practica *yanvalou*, tiene objetos específicos; la atención hacia la precisión en la ejecución del movimiento, el control del peso, el mantenimiento de un ritmo consistente, así como la atención hacia los demás en el espacio. Con un fondo compartido con los planteamientos de Grotowski, pero con un acento en los aspectos de carácter más fisiológico de *yanvalou*, Robart desglosa su propia aplicación de la *conjunctio oppositorum* a la danza:

Cuando el cuerpo es aproximado como si fuese un instrumento musical, su movimiento deviene más rítmico; tiene alternancias y variaciones, como una respiración. Además, el movimiento entra en contacto directo y coordinado con todos los fenómenos fisiológicos caracterizados por una acción dual, como la respiración, el latido del corazón, etc. incluyendo la respiración celular. Yanvalou es la manifestación externa de todos estos movimientos: la manifestación externa de todas las relaciones dinámicas de tendencias opuestas, como la contracción y la expansión vista desde la óptica del “impulso vital”, flexión y extensión muscular, la gravedad y el esfuerzo para superarla, distracciones interiores y exteriores y nuestros esfuerzos para desprendernos de ellas etc. [...] Durante yanvalou silenciosa debemos mantener una continua atención hacia la tensión entre opuestos: la urgencia y su neutralización, el empuje de la gravedad y nuestros esfuerzos por vencerla, nuestra inercia mental y nuestro deseo de estar lucidos y despiertos, etc. <sup>273</sup>

---

<sup>271</sup> La referencia a *estar de pie en el principio* proviene del *Evangelio de Tomás*, texto anónimo ligado a las enseñanzas no públicas de Jesús que forma parte del *corpus* de la biblioteca encontrada en Nagh Hammadi, Egipto. Como ya hemos señalado, este antiguo texto fue siempre de gran interés para Grotowski y algunos fragmentos de él han ido apareciendo en los distintos *opus* del *Workcenter*. La referencia concreta aparece en el *logion* (dicho) 18 y reza así: *Los discípulos dijeron a Jesús: “Dinos cómo será nuestro fin”. Él dijo: “¿Es que habéis descubierto ya el principio para que preguntéis por el fin? Pues allí donde esté el principio, allí estará también el fin. Dichoso aquél que se mantendrá de pie en el principio; él conocerá el fin y no gustará la muerte”*. [Trad. del A.]

<sup>272</sup> Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 72.

<sup>273</sup> [Trad. del A.] Pablo Jiménez, *op. cit.*, pp. 24-25.

Grotowski ya nos ha trazado, a través del *logion* del *Evangelio de Tomás*, el principio de conjunción-oposición entre el *cuerpo antiguo* –el *principio*– y la consciencia –*estar de pie*. Haciendo una lectura de la cita desde otro ángulo, pueden extraerse otras indicaciones prácticas respecto al trabajo con *yanvalou* y con otros *instrumentos*<sup>274</sup> del trabajo de Grotowski. Si intercambiamos la palabra “principio” por “presente”, nos da como resultado la frase *estar en el presente*. Tal aforismo, omnipresente en cualquier disciplina relacionada con el llamado desarrollo interior o espiritual del ser humano, se convierte, en el contexto que nos ocupa, en una indicación tangible y precisa: mantenerse en el ahora, estar atento en cada momento o, en otra terminología común en las artes performativas, *estar en el aquí y ahora*. En su aplicación a *yanvalou*, esta consigna podría plasmarse como herramienta para la renovación continua del momento presente; entendida como el esfuerzo por impulsar y mantener un tipo de atención vigilante a cada segundo, por ser testimonio constante de uno mismo y del entorno en su sentido amplio. Cada nuevo paso que se da en la danza la atención es reavivada y por lo tanto no se pierde la conexión con uno el instante presente: en otros términos, estar siempre en el principio significa *estar en el principio* de la caminata, *en el principio* de cada paso, como si uno se dijese a sí mismo a cada momento; “aquí, ahora”.

Se podría comparar este nivel profundo de atención con un felino cazando; moviéndose lenta y sigilosamente, a punto de saltar sobre su presa. En el caso de *yanvalou*, es como si la acción de salto se mantuviera potencialmente en el cuerpo, como si el impulso se retuviera y alimentara consciente y permanentemente. Este estado implica estar atento (*aware*) y listo (*ready*), pero sin aferrarse a los objetos de la percepción, sean éstos interiores<sup>275</sup> o exteriores<sup>276</sup>. Más bien se trata de ampliar la percepción, de elongarla y no de concentrarla en un objeto; de ver/percibir y no de mirar fijamente tales objetos.

*Yanvalou* podría entenderse como un tipo de forma de caminar-danzar activa y continua en la escucha pero, al mismo tiempo, aún y realizando un trabajo corporal demandante, “pasiva” en la acción: en cada paso de la danza hay una sutil doble acción; por un lado un soltarse, y por el otro, estar de pie, vigilante. Esta doble acción podría verse como una lucha entre abandonarse y mantener una la vigilia o una cierta verticalidad interior: el resultado es una especie de aceptación y de reposo<sup>277</sup> que se

---

<sup>274</sup> El mismo principio, esto es, *estar de pie en el principio*, lo encontramos en la base de una gran parte del *corpus* grotowskiano, por ejemplo, en el ejercicio llamado *Motions*.

<sup>275</sup> Nos referimos a la propiocepción, a las sensaciones, síntomas, pensamientos e imágenes interiores.

<sup>276</sup> Todo “objeto” del entorno que puede ser percibido.

<sup>277</sup> La calidad de reposo en el esfuerzo por la atención y por mantener una estructura corporal demandante se conecta

fusionan con el esfuerzo que se realiza para sostener la atención ininterrumpidamente y la precisión en la ejecución de la danza. Thomas Richards nos lo describe como un diálogo fluctuante entre rendirse y elevarse:

En ésta manera de caminar es como si estuviese codificada una acción muy sutil que se puede descubrir poco a poco en la práctica. En el momento en el cual la rodilla se eleva, algo se libera, como si ante la presencia de algo extraordinario te dijeras: “De frente a esto no me defiendo, me rindo. ¿Por qué éste esfuerzo? Suelta, suelta...”. I después de éste rendirse, de éste soltar, algo se eleva. Y después de nuevo te rindes, y de nuevo se eleva, y te rindes aún y se eleva. La ondulación de la columna vertebral reclama discretamente, una y otra vez, que tu, y quizás algo que está dentro de ti, estéis de pie.<sup>278</sup>

El grado de vigilancia/*consciencia* requerido en *yanvalou*, como señalábamos, puede desarrollarse en distintos niveles o vectores<sup>279</sup>: la atención hacia el exterior (hacia el entorno circundante, el espacio y el “contacto” con el otro), la atención hacia el interior de uno mismo (sensaciones, pensamientos, imágenes, impresiones, síntomas, la propiocepción o percepción de uno mismo). A estos vectores, podría añadirse un tercero; la atención hacia lo que Grotowski llama *lo que está por encima de la cabeza*, el eje o nivel vertical, asociado al proceso de la *verticalidad*, o *acción interior* en terminología de Richards. Así pues, los canales de atención y percepción consciente, funcionando a la vez, conjuntamente con la acción corporal en sí, propician, o generan, una elongación de la *consciencia*<sup>280</sup>, creando las condiciones de base para que pueda producirse el proceso por excelencia en el *arte como vehículo*; el “pasaje de lo burdo a lo sutil” o *verticalidad*. Asimismo, el trabajo con los niveles de atención, como trataremos en el capítulo dedicado al ejercicio *Motions*, abre la posibilidad de experimentar lo que Grotowski llamaba la *consciencia transparente*, una de cuyas cualidades, como veremos, es la *espacialidad*.

\*\*\*

---

con otro logion del *Evangelio de Tomás* ampliamente usado por Grotowski: el *movimiento que es reposo*.

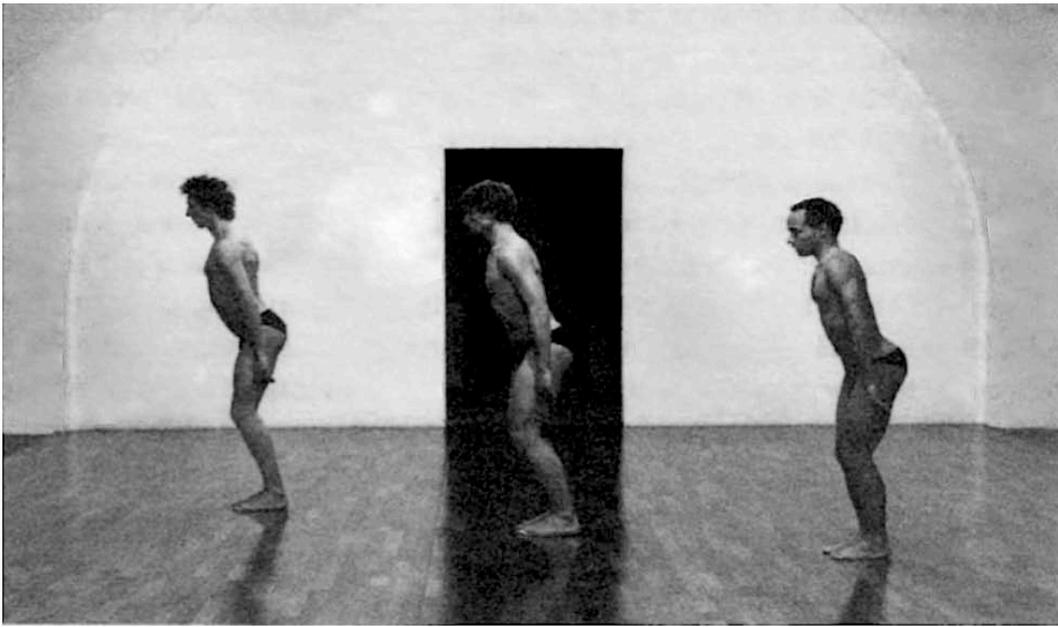
<sup>278</sup> [Trad. del A.] Thomas Richards, *op. cit.*, p. 119.

<sup>279</sup> Este triple nivel de atención lo veremos también en el ejercicio *Motions*, el cual tiene igualmente como punto de partida la *posición primaria*.

<sup>280</sup> En contraposición con otros tipos de técnicas, en las que se persigue una alteración de la consciencia, el trabajo de Grotowski, por sus niveles de precisión y consciencia, persigue una elongación de la consciencia o, en otras palabras, un estado de atención acrecentado. El estado de atención ininterrumpida en tres direcciones al mismo tiempo (fuera, dentro, arriba/abajo), es similar al *recuerdo de sí* propuesto por Gurdjieff o a la oración del corazón de los hesicastas cristianos y de los sufíes, tradiciones de las que Grotowski tenía noticia y de las que trató en algunos de sus seminarios y textos. Asimismo, esta forma de percepción/*consciencia vigilante* es análoga a aquella del ejercicio grotowskiano para la *circulación de la atención* llamado *Motions*.



# *MOTIONS*



## Motions<sup>281</sup>

### Origen, estructura y elementos de *Motions*

*Motions*<sup>282</sup> es un ejercicio creado y desarrollado entre el 1977 y el 1982 por Grotowski y sus colaboradores durante el periodo del *Teatro de las Fuentes*. Puede considerarse, dentro de este marco, como la herramienta más elaborada que se llevó a cabo en el proyecto, y es fruto de las investigaciones de Grotowski y su equipo *transcultural*<sup>283</sup> sobre las llamadas *técnicas de las fuentes*<sup>284</sup>. La estructura inicial de *Motions*, de aproximadamente una hora y media, fue sistematizada y destilada durante los periodos del *Teatro de las Fuentes* y el *Drama Objetivo*, entre el 1979 y el 1987, hasta llegar a su versión final, con una duración total de unos 45 minutos. El ejercicio se ejecutaba principalmente en el exterior, en los momentos transicionales del día –la salida del sol o la puesta–, pero más tarde se trasladó también a espacios interiores. A partir del 1987, *Motions* fue reelaborada en minúsculos detalles en el *Workcenter of Jerzy*

---

<sup>281</sup> En la terminología grotowskiana la palabra *Motions*, refiriéndose concretamente al ejercicio, se mantiene en su forma inglesa. Aunque en algunos casos el término va acompañado entre corchetes de su traducción como “Movimientos”, nos resulta más preciso el término “Mociones” para diferenciarlo del “movimiento” en su acepción vinculada a las *acciones físicas*.

<sup>282</sup> Las fuentes del conocimiento práctico del autor sobre *Motions* són, inicialmente, Jairo Cuesta y Jim Slowiak, con quienes aprendí el ejercicio en varios talleres en el centro *Las Teoulères* (Francia), y más tarde, ya en el *Workcenter*, Thomas Richards, Mario Biagini y Ang Gey Pin.

<sup>283</sup> Formado por un grupo de participantes de varias nacionalidades y vinculados, de algun modo, a tradiciones y técnicas de raíz asiática, europea, africana en origen o de América latina como el yoga, el zen, el vudú, el sufismo o el chamanismo.

<sup>284</sup> Grotowski señala que su interés está en las técnicas que son dramáticas y ecológicas: *Por lo tanto, las técnicas que nos interesan tienen dos aspectos: en primer lugar, son dramáticas, y en segundo lugar, en sentido humano, son ecológicas. Dramáticas significa que están ligadas al organismo en acción, al vigor, a la organicidad; se puede decir que són performativas. Ecológicas en sentido humano significa que están vinculadas con las fuerzas de la vida, con aquello que podemos llamar el mundo viviente, cuya orientación podríamos describir, de manera sencilla, como no estar cortados (no ser ciegos y sordos) delante de lo que está fuera de nosotros. Y tengo que subrayar que este aspecto es el mismo en un entorno natural o en un espacio interior.*

[Trad. del A.] Jerzy Grotowski, *Theatre of Sources*, en *The Grotowski Sourcebook*, p. 259.

*Motions* puede considerarse una herramienta elaborada a partir de distintos elementos de las *técnicas de las fuentes* – recordemos, técnicas preculturales o *que preceden las diferencias*. Se trataría, en este contexto, de una *técnica de las fuentes* de creación propia. Por el otro lado, desde la perspectiva de la *conjunctio oppositorum* entre el aspecto de la *organicidad/espontaneidad* y el de la *estructura/forma*, en *Motions* veremos que –a diferencia de otros ejercicios como *Watching*, donde el acento recae fuertemente en el aspecto “espontaneidad”–, la cualidad *estructura* o *forma* destaca por encima de la *organicidad*, dada la precisión milimétrica y la “rigidez” del ejercicio. El aspecto *orgánico*, en este caso, queda reducido a la *posición primaria*, que lo contiene –podríamos decir– de manera innata.

Grotowski and Thomas Richards<sup>285</sup> y continúa siendo, a día de hoy, uno de los pilares de su<sup>286</sup> entrenamiento diario.

El ejercicio *Motions* se compone de varios estiramientos/ posiciones del cuerpo y se orienta, principalmente, a trabajar sobre la *circulación de la atención*. Su objetivo básico es entrenar al cuerpo a ser sensitivo y a la mente a estar alerta<sup>287</sup>. La estructura de *Motions* está formada por tres ciclos mayores de estiramientos precedidos y seguidos de la *primal position* (posición primaria) y del *standing* (de pie), un veloz estiramiento hacia abajo y hacia arriba llamado *nadir/cenit*, el cual separa las tres series, así como por un giro (*turning*)<sup>288</sup> muy lento que sirve para alcanzar las distintas direcciones sin moverse del lugar. Los tres ciclos se ejecutan a los cuatro puntos cardinales.<sup>289</sup>

El ejercicio se lleva a cabo en grupo, en una formación de “diamante” de cuatro puntas o rombo. En cada punto cardinal hay un líder, mientras que los demás participantes se encuentran distribuidos a distancias precisas en el interior del polígono. Estos, deben seguir exactamente y a cada momento al líder de cada dirección en su preciso tempo-ritmo. *Motions* se ejecuta en estricto silencio, sin ningún tipo de ruido ni verbalización y en una sincronía total del grupo hasta el más mínimo detalle, hasta el más pequeño impulso.

En un primer nivel superficial, como advierte Thomas Richards<sup>290</sup>, la estructura externa<sup>291</sup> de *Motions* puede ser aprendida más o menos rápidamente, pero llevarla a cabo de modo competente y profundizar en ella –con sus aspectos, como veremos, ligados al trabajo sobre la atención y la percepción– requiere años de práctica

---

<sup>285</sup> Al respecto de esta estructuración, Thomas Richards señala que [...] *Al tiempo que nuestra habilidad para realizar “Motions” crecía, poco a poco el ejercicio debía ser cada vez más preciso. “Motions” es en parte un ejercicio para la “circulación de la atención”, de manera que cuando, con el paso de los años, ciertos elementos se volvían de fácil ejecución, se tenía que añadir un nuevo nivel de precisión para hacer que el ejercicio se convirtiera de nuevo en un reto. Efectivamente, “Motions” era, y todavía es, un trabajo en curso. [...] Tras haber practicado “Motions” durante algunos años, la estructura se volvió más fácil para nosotros, de manera que tuvimos que hacerla más exacta para así conseguir que el ejercicio atrapara de nuevo nuestra atención. Empezamos a concentrarnos en la sincronización de los más mínimos detalles, luchando para llegar a un nivel en el que cada uno de los pequeños movimientos de las personas que hacían el ejercicio estuviera en sincronización total: cada pequeña impulsión, los angulos del cuerpo, el acto de alzar un pie y después bajarlo etc.*

Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, pp. 90 y 94.

Por otro lado, la duración del ejercicio parece haber variado después de su destilación, siendo en la actualidad de unos 35 minutos.

<sup>286</sup> Algunos antiguos colaboradores de Grotowski también continúan trabajando sobre *Motions*, como por ejemplo Jim Slowiak y Jairo Cuesta con su *Performance Ecology*. Cabe señalar que la estructura de *Motions* utilizada por ellos es aquella que se sistematizó antes del 1987, durante el *Teatro de las Fuentes* y *Objective Drama* y, por lo tanto, difiere ligeramente –en algunos aspectos y detalles– de aquella que se practica en el *Workcenter*.

<sup>287</sup> Véase I Wayan Lendra, *The Motions*, en *The Grotowski Sourcebook*, pp. 324-326.

<sup>288</sup> El “giro” de *Motions* proviene del ejercicio *turning* del periodo del *Teatro de las Fuentes*. El *turning* consistía en un giro continuo, sobre el propio eje y extremadamente lento, casi imperceptible. Éste se ejecutaba desde la posición *standing* (de pie) y se desarrollaba durante la puesta de sol, a menudo durante un largo tiempo de dos horas.

<sup>289</sup> Cuando *Motions* se lleva a cabo en el exterior; la primera dirección será el Este, en el caso de realizar el ejercicio durante la salida del sol (Este, Oeste, Sur, Norte), o el Oeste, si éste se ejecuta durante la puesta (Oeste, Este, Norte, Sur).

<sup>290</sup> Véase Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, pp. 90-95.

<sup>291</sup> Desde una óptica externa, como imagen, *Motions* puede guardar similitudes con algunas estructuras de *Hatha yoga*, como el conocido *saludo al sol*, pero como puntualiza Richards, se trata de algo de distinta naturaleza Véase Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas* p. 93.

sistemática. Solamente el hecho de cumplir la estructura externa de manera formalmente precisa, con todos sus componentes y detalles físicamente exigentes, ya requiere cierto nivel de capacidad física y habilidad técnica. Una de sus dificultades es mantener el estiramiento continuo sin convertir las posiciones en posturas rígidas o congeladas. Se trata, más bien, de prolongar la intención de estirar más allá del cuerpo de manera ininterrumpida.

Por el otro lado, el trabajo sobre *Motions* conlleva un alto estado de alerta y capacidad de reacción, pues debe mantenerse completamente la sincronía con el líder y la respuesta ante sus impulsos debe ser inmediata. Este aspecto se manifiesta de manera fuertemente explícita, por ejemplo, en la secuencia de *nadir/cenit*, en la cual el cuerpo se lanza hacia abajo y luego hacia arriba velozmente. Además de ello, en ciertos momentos del ejercicio, como el mismo *nadir/cenit* o el *tercer ciclo*, la visión directa no es posible, con lo cual uno debe intuir y reaccionar en milésimas de segundo a los impulsos del líder. Asimismo, se presentan otras dificultades de orden más específico, como mantener el equilibrio en el *primer ciclo* y especialmente en el *segundo*, que conlleva el *handicap* de sostenerse sobre una sola pierna.

Aparte de los aspectos meramente físicos y técnicos específicos señalados, *Motions* requiere de un trabajo de carácter mental. Es necesario encontrar un estado en el que, de algún modo, la mente *discursiva* no interfiera en el desarrollo de la secuencias. Por ejemplo, como ya apuntábamos, impulsando la *intención* de seguir estirando. De esta manera, se mantiene la mente ocupada en el estiramiento, evitando así la irrupción, por ejemplo, de la “idea” de perder el equilibrio y caerse en el *segundo ciclo*, pues ese pensamiento genera tensión y provoca el desequilibrio.

La capacidad de adaptación y de seguir al líder que antes mencionábamos, no solo se manifiesta en las secuencias que requieren velocidad y una reacción rápida, sino también en los elementos fluidos y de gran lentitud, como es el caso del *turning*. En el *giro -y*, en general, en la totalidad del ejercicio- es necesario mantener un flujo ininterrumpido de movimiento, sin golpes o *staccato*, velando por la sincronidad y vigilando, al mismo tiempo, la precisión del ángulo del cuerpo con el de los pies y el de la mirada. El movimiento debe de ser fluido, e incluso en los pequeños momentos de suspensión persistir en la intención de prolongar el estiramiento así como en mantener la atención hacia el entorno.

La estructura de *Motions*, aparte de los tres estiramientos mayores que se ejecutan hacia los puntos cardinales, del *nadir/cenit* y del *turning* (giro), contiene, como señalábamos con anterioridad, dos elementos fundamentales: la posición llamada

*primal/primary position*<sup>292</sup> (posición primaria) y “*standing*” (de pié). Estas dos posiciones configuran el punto de partida y retorno de todo el ejercicio, y se ejecutan antes y después de cada estiramiento, incluido *nadir/cenit*, en cada una de las cuatro direcciones. En la *posición primaria*, como ya sabemos, las rodillas están un poco plegadas, el cuerpo ligeramente inclinado hacia delante y la posición está sostenida por el complejo sacro-pélvico. I Wayan Lendra, uno de los especialistas técnicos del proyecto *Drama Objetivo*, nos describe detalladamente la posición específica<sup>293</sup> en *Motions*:

La “posición primaria” se ejecuta de pie. Las rodillas están ligeramente dobladas y el peso del cuerpo descansa sobre las almohadillas de los pies, como si el performer estuviera preparado para moverse. El torso, la cabeza y la barbilla son delicadamente tirados hacia adentro, de manera que la energía viaja desde la base de la columna hacia la cabeza. El torso y la cabeza están inclinados hacia delante, lo cual permite una ligera contracción y tracción en la base del torso. La región pélvica está escondida hacia adentro, el abdomen levantado y el pecho y los hombros relajados. Los brazos se mantienen rectos, situados en cada lado del cuerpo, y la base de cada pulgar toca ligeramente la sección por debajo de las caderas. Las palmas de la mano apuntan hacia atrás y los dedos, en contacto el uno con el otro, están ligeramente curvados hacia adentro. Los ojos ven en vista panorámica. En esta “posición primaria” el cuerpo debe estar alerta y preparado para la acción.<sup>294</sup>

Como se extrae de la exposición de Lendra, la *posición primaria* es una posición de atención y vigilancia. Richards, al respecto del estado de alerta de la *primary position*, nos da la imagen de un cohete a punto de despegar o un caza en pleno vuelo surcando el cielo<sup>295</sup>. En la *primal* parece como si el cuerpo estuviera a punto de saltar y contuviera ya el impulso retenido y sostenido del salto, dando la base corporal al trabajo sobre la *circulación de la atención* en *Motions*. Dentro de la estructura del ejercicio, la *primal position*, precedida y seguida por la *standing position*, en su diálogo constante, es como el “punto seguro” al que se retorna, como el lugar desde el que impulsar nuevamente

---

<sup>292</sup> Recordemos que Grotowski concibe la *primal position* como la posible *posición primaria* del ser humano. Esta posición estaría ligada al *cerebro reptil (reptile brain)*, es decir, el cerebro más antiguo del ser humano. Grotowski se aproxima a ella como a un *organon* o *yantra*; un instrumento sutil para acceder, en este caso, al “cuerpo antiguo” del hombre, con todos sus aspectos instintivos y arcaicos. Para compensar la posible pérdida de control, y la caída en la instintividad, Grotowski siempre recuerda que hace falta mantener la “cualidad de hombre”, es decir, la conciencia y la máxima atención.

<sup>293</sup> Aunque la *posición primaria* de *Motions* comparte, en esencia, la misma base corporal que aquella de *yanvalou*, algunos detalles, como la posición de los brazos y de las manos, presentan diferencias características.

<sup>294</sup> I Wayan Lendra, *Bali and Grotowski. Some parallels in the training process* [contiene un subcapítulo dedicado a *Motions*], incluido en *The Grotowski Sourcebook*, p. 324.

<sup>295</sup> Véase Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, p. 92.

un estado de atención vigilante. La *posición primaria* encarna, como tratábamos al respecto de la caminata-danza *yanvalou*, el aforismo *estar de pie en el principio*, extraído del *logion* (dicho) 18 del *Evangelio de Tomás*, y citado profusamente por Grotowski. Asimismo, desde la óptica grotowskiana, *estar de pie* se relaciona con el *aspecto hombre* – ligado a la *conciencia*–, el cual se contrapone al *cerebro reptil* o *cuerpo antiguo* –vinculado a la instintividad. Grotowski también define esta *conjunctio oppositorum* como una totalidad tensada entre *lo que está por debajo de nuestros pies* y *lo que está por encima de la cabeza*. Del mismo modo, *estar en el principio* significa volver continuamente al inicio del estado de atención o, en otras palabras, mantenerse permanentemente en el momento presente, sin *identificarse* con los objetos del pensamiento o del cuerpo que remitan al *performer* al pasado o al futuro.<sup>296</sup>

### ***Motions* como “meditación en movimiento”: el trabajo sobre la circulación de la atención**

Desde la perspectiva expuesta, *Motions* podría considerarse potencialmente como una estructura de “meditación<sup>297</sup> en movimiento”<sup>298</sup>. En el contexto del ejercicio, al igual que en el de *yanvalou* pero de un modo más manifiesto e intencional, el trabajo sobre la atención, la escucha y la percepción –siempre sustentado por una base corporal precisa y tangible– puede concebirse como uno de sus ejes primordiales. Los objetivos fundamentales de *Motions* –paralelamente a su ejecución técnica y precisa al nivel de la forma, esto es, realizar los estiramientos– son desarrollar una atención vigilante y continua hacia el entorno, es decir, lo que se ve y se oye, y *estar presente*. Al mismo tiempo, se tiene como premisa no reaccionar ante los diversos objetos interiores y exteriores en el desarrollo de todo el ejercicio. Se trata, en definitiva, de ser un “simple” testimonio de lo que se percibe interna y externamente mientras se ejecutan las secuencias físicamente demandantes que componen la estructura.

Para I Wayan Lendra, uno de los objetivos de *Motions* es el desarrollo de una conciencia sutil, esto es, la *conciencia/atención vigilante* y la fusión de esa conciencia con el entorno. A través de los detalles físicos, la mente se mantiene dirigida y ocupada, sin interferir, de manera que el proceso pueda producirse:

---

<sup>296</sup> Tales objetos pueden ser, como ejemplo práctico, recuerdos del pasado, fantasías, razonamientos, sensaciones o síntomas del cuerpo ligados a la dificultad del ejercicio o pensamientos sobre lo que uno va a hacer “después” etc.

<sup>297</sup> Desde un punto de vista amplio, el término moderno “meditación” tiene su equivalente en el antiguo concepto de “contemplación”, vigente, en el ámbito de la tradición cristiana, hasta finales de la Edad Media. En su acepción tradicional, la *meditatio* se asociaba a una reflexión a través de imágenes y vinculada a la “mente discursiva”, mientras que la *contemplatio* se relacionaba con la presencia de la divinidad, sin imágenes ni razonamientos.

<sup>298</sup> *Motions* podría situarse también en el terreno de las técnicas de *descondicionamiento* o *desdomamiento* (*untaming*), concepto presente en el periodo que vio nacer el ejercicio, esto es, el *Teatro de las Fuentes*.

El cerebro está ocupado en monitorizar los pequeños detalles de la acción física, liberando así la mente interior, la conciencia más sutil, para que “surja” y se mezcle con el entorno. La conciencia interior puede hacer esto solo cuando el cerebro está ocupado en un pensar dirigido, por lo que no interfiere. Pero el objetivo de la precisión física de los movimientos no es solo mantener al cerebro ocupado. Cuando los movimientos se ejecutan tal y como están concebidos, ayudan al cuerpo a generar una fuerza física innata. Si el cerebro falla en vigilar el cuerpo, falla también en vigilar los pensamientos, y reacciona emocionalmente hacia lo que ven los ojos y oyen los oídos; la energía interna no se manifestará.<sup>299</sup>

En lo que respecta a la manera de mirar/observar en *Motions*, y por lo tanto de *estar presente* como testimonio, el nivel de vigilancia sutil exigido por el ejercicio se alcanza a través de una mirada abierta, panorámica, sin intentar “agarrar” o “apoderarse de” los objetos con los ojos. Para utilizar la imagen de Thomas Richards, no debemos *mirar como tiradores expertos, fijando los ojos sobre un objeto*, sino *mirar como a través de una gran ventana abierta*. Esta forma de mirar, además de hacer posible una percepción amplia del entorno, facilita que la atención no quede atrapada en los objetos y, por lo tanto, sirva de ayuda a la no-identificación con estos. Por el otro lado, como nos alerta Richards, existe también, al intentar aplicar esta forma amplia de mirar, el efecto opuesto; caer en una especie de sueño en el que no se perciben realmente las cosas: *uno debe luchar continuamente contra la “mirada de zombie”, los ojos muertos que no ven nada*. Richards concluye, que: *Debes ver lo que hay ante ti y oír lo que te rodea en cada momento del ejercicio*. Y al mismo tiempo estar presente ante tu propio cuerpo: *“ve que estás viendo, oye que estás oyendo”*.<sup>300</sup>

Aparte de la atención hacia el entorno, también existe, como nos sugiere él mismo, una dirección de la atención hacia el interior de uno mismo, como una conciencia del estar o habitar el propio cuerpo y, en cierta manera, ser testimonio de sí mismo<sup>301</sup>. Se podría decir que en *Motions* se trabaja con una *atención dividida*<sup>302</sup> o multidireccional y simultánea. El concepto del testimonio en *Motions* se encarna, a partir de lo expuesto hasta el momento, en los distintos vectores de la atención que se sostienen al mismo tiempo hacia las distintas direcciones: esto es; hacia el entorno –el

---

<sup>299</sup> [Trad. del A.] I Wayan Lendra, *op.cit.*, p. 326

<sup>300</sup> Thomas Richards, *op. cit.*, pp. 93-94.

<sup>301</sup> Esta concepción doble la encontramos en el testimonio silencioso del Yo-Yo o los dos pájaros mencionados en el texto *El Performer* de Grotowski. Asimismo, nos remite al *recuerdo de sí* gurdjieviiano y a su técnica de *dividir la atención*.

<sup>302</sup> La *atención dividida* es una técnica vinculada al *recuerdo de sí* del *cuarto camino* de Gurdjiev. En ella, se hace un esfuerzo intencional para dividir la atención hacia lo que a uno le rodea y hacia uno mismo dentro de lo que le rodea de manera simultánea.

espacio y los objetos que éste contiene-, hacia uno mismo –el cuerpo y los “objetos” del propio “mundo interior”– y, como nos indica Grotowski, hacia el eje vertical –*lo que está por encima de la cabeza y lo que está por debajo de los pies*. La idea de una percepción multidireccional y simultánea, nos conduce hacia la *conciencia transparente* grotowskiana y una de sus cualidades principales, la *espacialidad*.

### *La conciencia transparente*

El ejercicio *Motions* puede funcionar como un mecanismo que permite experimentar lo que Grotowski llamó la *conciencia transparente*<sup>303</sup>. Este concepto, que a continuación trataremos, fue forjado en el ámbito de las investigaciones y actividades desarrolladas durante el *Teatro de las Fuentes*. Para Grotowski, existe un tipo de conciencia que se diferencia de aquella habitual en la vida cotidiana por ser, *en primer lugar [...] mucho más despierta y, en segundo lugar [...] como transparente*<sup>304</sup>:

Así, esta conciencia es reaccionar de forma muy rápida. En la vida cotidiana estamos en un estado intermedio; veo un obstáculo, pienso; es un obstáculo, ¿qué hacer? Quizás esto, quizás aquello. Decido y evito el obstáculo. Pero en un momento de la vida cotidiana extremadamente intenso, como un momento de peligro para la vida o en el momento de un trance sano, el fenómeno del obstáculo es percibido por la conciencia de manera muy rápida y la reacción es inmediata.<sup>305</sup>

Grotowski concibe la *conciencia transparente* como [una] *percepción de la realidad que nos rodea de una manera mucho más neta*.<sup>306</sup> En esta forma de percepción, como ya indicábamos con anterioridad, la atención tiene un carácter multidireccional; en este caso, hacia el entorno y hacia el interior de uno mismo. Asimismo, la *conciencia transparente* observa como *testimonio*, sin identificación ni apego hacia lo percibido:

Quiere decir no solamente la percepción del entorno sino también de aquello que sucede dentro de nosotros. La conciencia transparente percibe también aquello que ocurre en el interior: el estado de emoción, las imágenes interiores, el paso de un pensamiento. La conciencia transparente no lucha con los pensamientos, los observa. [...] es como si la conciencia fuese solo el testimonio, [...] como si mirase [...] desde

---

<sup>303</sup> La experiencia de la *conciencia transparente* no es exclusiva de *Motions* y puede tener lugar a través de cualquier actividad. Uno de los terrenos de trabajo sobre la *conciencia transparente* fue, por ejemplo, el de las “vigilias nocturnas” (que hay que distinguir de *La Vigilia*, estructura parateatral dirigida por Jacek Zmyslowski que durante el *Drama Objetivo* se convirtió en el punto de partida para el desarrollo de un nuevo ejercicio: *Watching*).

<sup>304</sup> [Trad. del A.] Jerzy Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, p. 72.

<sup>305</sup> *Ibid.*, pp. 72-73.

<sup>306</sup> Jerzy Grotowski *op.cit.*, p. 74.

fuera. En general, esto da la sensación de una ralentización del tiempo. Entonces, la conciencia transparente [...] percibe alrededor y dentro, pero percibe sin identificarse o, digamos, sin apegarse.<sup>307</sup>

Una de las cualidades de la *conciencia transparente* señalada por Grotowski como primordial es la *espacial*, a la cual se refiere como la *espacialidad*:

[L]a conciencia transparente, si no se da en una situación interhumana, deviene espacial. [U]na de las cualidades esenciales de esta conciencia transparente es la espacialidad.<sup>308</sup>

Él mismo introduce los fundamentos de la *espacialidad* a través de un ejemplo:

Normalmente, cuando hablamos del espacio, como ayer cuando hablaba del espacio y de los lugares, en realidad he hablado del espacio entre los objetos; por ejemplo, el espacio aquí es el espacio entre las paredes, entre el techo y el suelo, hay también el espacio entre Luisa y yo, hay el espacio de esta mesa, el espacio alrededor de esta mesa; si estoy en un paisaje, está el espacio entre el bosque y yo, si me encuentro en un claro, está el espacio del claro, si veo un paisaje completamente abierto, es el espacio entre el horizonte y yo, si miro las estrellas, es el espacio, digamos, entre las estrellas y yo, o es el espacio definido por las diversas estrellas. A causa de nuestra educación, asimilamos el espacio como el lugar entre los objetos.

Y ahora cojamos este vaso: dentro existe el espacio, y aquí, ¿cierto? (Mueve el vaso). El espacio, ¿acaso se ha movido? No, no se ha movido, este espacio permanece, es el límite del objeto lo que he movido. En realidad, es un asunto sencillo pero muy difícil de asimilar: ver que existe el espacio no solo entre los objetos, limitado a los objetos, sino también el espacio en el cual se encuentran todos los objetos. Está el espacio en el que se encuentran estos muros, en el que se encuentran el techo y el suelo, en el que se encuentran la tierra y las estrellas, es un espacio en el cual se encuentran todos los objetos, y si los objetos se mueven o son movidos, este espacio no cambia.<sup>309</sup>

Grotowski afirma, pues, que la *conciencia transparente* no se sitúa entre los objetos, sino que estos se encuentran dentro de ella. En este espacio-contenedor, que se presenta como inmutable –esto es, no cambiante a pesar del movimiento/cambio de situación de los objetos que contiene–, se hallan no solo los objetos físicos y externos a nosotros que percibimos sino también:

---

<sup>307</sup> *Ibid.*

<sup>308</sup> Jerzy Grotowski *op.cit.*, pp. 81-82.

<sup>309</sup> *Ibid.*

[...] aquello que podemos llamar nuestros objetos interiores, esto es; los pensamientos, las emociones, las imágenes.<sup>310</sup>

La conciencia no-transparente está delimitada por los propios objetos interiores y por el apego e identificación hacia ellos:

[...] lo que pienso, veo, me imagino, siento. Y quiere decir también: estoy limitado por este pensamiento, estoy limitado por esta imagen, estoy limitado por esta emoción. Se puede decir: me identifico con este pensamiento, me identifico con esta imagen, me identifico con esta emoción. Se puede decir también: estoy apegado a este pensamiento, estoy hipnotizado por esta imagen, soy atraído por esta emoción, soy hipnotizado por esta emoción. En la conciencia transparente todo esto existe, pero la conciencia es espacial, y todo ello se mueve dentro de esta espacialidad: los pensamientos se mueven, las imágenes se mueven, las emociones se mueven, pero el espacio, la espacialidad, no cambia, todo esto se mueve dentro.<sup>311</sup>

Asimismo, Grotowski plantea la cuestión sobre el papel del cuerpo y de la acción en la *conciencia transparente*:

Y ¿dónde está el cuerpo en ese momento? Dentro de la conciencia transparente. Y ¿qué sucede si hay una acción, un movimiento? El cuerpo está dentro de la conciencia transparente: se mueve, reacciona de modo extremadamente preciso, se puede decir que opera en los límites de un grado muy alto de vigilancia porque está dentro de la conciencia transparente. Se mueve, reacciona, la conciencia transparente no está agitada por ello, entonces es difícil decir: yo me muevo, se puede decir: ello se mueve. Encontrar los equivalentes verbales es muy difícil, quizás sería más acertado “hay movimiento”, exactamente esto. Entonces en este movimiento el movimiento es al mismo tiempo el reposo. El movimiento y el cuerpo están dentro de la conciencia transparente. ¿Es el cuerpo o el movimiento? No se sabe. Esto sucede dentro de la conciencia transparente, que está en reposo y es espacial.<sup>312</sup>

Para alcanzar la *conciencia transparente*, Jairo Cuesta, especialista del proyecto *Teatro de las Fuentes y Drama Objetivo*, señala como necesario un nivel de atención no-cotidiano; esto es: una atención no discursiva, continua y activa<sup>313</sup>. En este nivel de

---

<sup>310</sup> Jerzy Grotowski *op.cit.*, p. 83.

<sup>311</sup> *Ibid.*

<sup>312</sup> Jerzy Grotowski *op.cit.*, p. 84.

<sup>313</sup> Según Jairo Cuesta, la atención cotidiana suele adquirir tres formas:

atención, como Grotowski nos señalará más adelante, el cuerpo entero, con su movimiento, se vuelve percepción<sup>314</sup>.

Grotowski hace hincapié en trascender las técnicas corporales cotidianas, y por lo tanto en el uso de técnicas del cuerpo extracotidianas; técnicas que, por otro lado, reúnen los requisitos, ya apuntados, de ser *dramáticas* y *ecológicas*. Estas técnicas extracotidianas, en su concepción grotowskiana, cumplen, entre otros aspectos, la función de un cierto *desdomamiento* o *descondicionamiento* del cuerpo y de la percepción. *Motions* puede incluirse en esa categoría, representando una de las más elaboradas en el contexto del trabajo de Grotowski. A un nivel muy simple, por ejemplo, el cambio de ritmo que se lleva a cabo respecto al uso cotidiano del cuerpo puede ser una de estas técnicas extracotidianas, aspecto que también se halla fuertemente presente en la totalidad del ejercicio *Motions*. El cambio de ritmo, según la descripción de Grotowski, provoca un cambio en la cualidad en los procesos perceptivos y facilita un estado propicio de presencia, de estar en el presente:

[...] si cambiáis el ritmo (es algo muy difícil de describir pero se puede poner en práctica), si, por ejemplo, pasáis de un ritmo muy lento, tan lento que estáis virtualmente parados (de forma que alguien que esté mirando podría tener la impresión de no ver a nadie porque estáis casi inmóviles), entonces quizás al principio estaréis muy irritados, tendréis dudas, vomitaréis los pensamientos, pero después de un rato, si estáis realmente atentos, algo cambia. Comenzáis a estar donde estáis.<sup>315</sup>

Al igual que el cambio de ritmo que acabamos de tratar, el silencio del cuerpo puede ser una técnica o vía de acceso a la experiencia de la *conciencia transparente*:

---

Discursiva: pasar de un objeto a otro, sobretodo pensamientos y razonamientos.

Fluctuante: cambios y fluctuaciones de energía.

Pasiva: suceden cosas dentro y fuera de uno mismo pero uno se mantiene pasivo y observador.

A partir de las notas personales tomadas durante los *workshops* de *Performance Ecology* en Las Teouleres, Labarrere (Francia), los años 2002, 2003 y 2004.

<sup>314</sup> Durante los *workshops* de *Performance Ecology*, una de las actividades que se realizaba en el bosque, sobretodo durante la noche, estaba dirigida a experimentar con los distintos canales de percepción. Entre estos canales, que resumimos a continuación de modo esquemático, se encuentra el canal del movimiento, que se concibe como una forma más de percepción:

1: ver: - objetos exteriores, el entorno.

- objetos interiores; imágenes, asociaciones, sueños.

2: escuchar: - objetos exteriores, lo que viene de fuera de uno mismo.

- objetos interiores, voces interiores, pensamientos.

3: movimiento: el movimiento del cuerpo, danza.

4: relaciones: encuentros, conexiones con los demás.

5: propiocepción: escucha de uno mismo, de su propio cuerpo, síntomas.

6: el mundo: percepciones en forma de "señales" o indicaciones que se reciben del mundo en su sentido amplio (el cielo, la luna, el bosque etc.)

Otros canales: - el olfato/ - el gusto.

<sup>315</sup> [Trad. del A.] Jerzy Grotowski, *Theater of Sources*, en *The Grotowski Sourcebook*, p. 263.

En el proyecto Teatro de las Fuentes no nos hacemos la famosa pregunta sobre cómo parar nuestro río mental, esta extraña mezcla de pensamientos, recuerdos, sueños diurnos, imaginaciones, sensaciones, fantasías. Mirando desde fuera no puedo saber, de manera objetiva, si has podido parar ese río, pero puedo saber si eres silencioso. El silencio *exterior*, si lo mantienes, puede acercarte al silencio *interior*, por lo menos en cierta medida, después de algún tiempo. No se trata de moverse de manera hierática, sino de llegar a una especie de silencio de movimiento, incluso cuando se está corriendo.<sup>316</sup>

Como vemos, Grotowski plantea el trabajo sobre el silencio del cuerpo como un modo práctico e indirecto de apaciguar el torbellino que se desarrolla en la mente, lo que él llama el río mental, para llegar a una especie de reposo en movimiento:

Existe una antiquísima expresión que puede hallarse en distintas tradiciones: “Movimiento que es reposo”. Se encuentra en la temprana *Gnosis* (no el *gnosticismo*, que es muy “barroco” e incluso “rococó” en su lenguaje, en sus invenciones de nombres y niveles de realidad) y en algunas transmisiones particulares atribuidas a las enseñanzas no-públicas de Jesús. Pero también en los textos de yoga tibetanos. Exactamente las mismas palabras. Asimismo, en las aproximaciones al yoga en la India, se dice que podemos estar completamente despiertos, vigilantes, y también en reposo: como si estuviéramos sumidos en un sueño sin confabulaciones. Este movimiento que es reposo es, quizás, el punto crucial donde varias técnicas de las fuentes empiezan. Entonces, tenemos dos aspectos: movimiento y reposo. Cuando nos movemos y somos capaces de atravesar las técnicas del cuerpo de la vida cotidiana, entonces nuestro movimiento se convierte en un movimiento de percepción. Se puede decir que nuestro movimiento es ver, escuchar, sentir; nuestro movimiento es percepción.<sup>317</sup>

El estado de *movimiento que es reposo*<sup>318</sup> es otro de los aspectos fundamentales de la *conciencia transparente* y, para Grotowski, un punto crucial en el inicio de las diversas *técnicas de las fuentes*.

\*\*\*

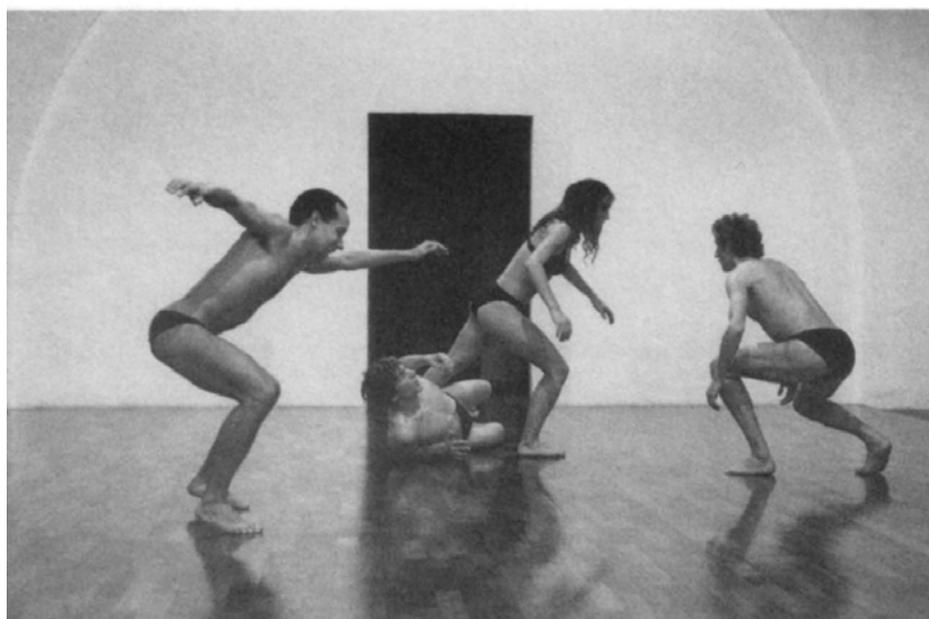
---

<sup>316</sup> Jerzy Grotowski *op.cit.*, p. 262

<sup>317</sup> Jerzy Grotowski *op.cit.*, p. 263.

<sup>318</sup> La expresión *Movimiento que es reposo* proviene del dicho nº 50 del *Evangelio de Tomás*: *Dijo Jesús: “Si os preguntan: ¿De dónde habéis venido?, decidles: Nosotros procedemos de la luz, del lugar donde la luz tuvo su origen por sí misma; (allí estaba afincada y se manifestó en su imagen. Si os preguntan: ¿Quién sois vosotros?, decid: Somos sus hijos y somos los elegidos del Padre Viviente. Si se os pregunta: ¿Cuál es la señal de vuestro Padre que lleváis en vosotros mismos?, decidles: Es el movimiento y a la vez el reposo”.* Aurelio de Santos Otero, *Los evangelios Apócrifos*, p. 697.

## EL TRAINING FÍSICO



## El *training*<sup>319</sup> físico (*physical training*)

### Introducción

Antes de adentrarnos en el territorio del *training* físico ligado al trabajo de Grotowski y particularmente, aquél en el marco del *arte como vehículo*, nos conviene acotar el término, pues podemos hablar de *training* o *entrenamiento* desde dos niveles distintos. El primer nivel se refiere, en sentido amplio, al *entrenamiento* físico desarrollado por Grotowski y sus colaboradores, ligado a una cierta manera de concebir el trabajo y a ciertos principios que han permanecido a lo largo de su trayectoria, como la *via negativa*. Asimismo, hablando del *entrenamiento* físico en un segundo nivel, más específico, hallamos que a lo largo de los diversos períodos de trabajo de Grotowski existen diferentes *trainings* o “estructuras de *entrenamiento*” físico específicas y con nombres diversos que, como veremos, están sujetas a las circunstancias y necesidades concretas de cada momento.

Creemos necesario, previa entrada en materia, poner de relieve que, independientemente de si hacemos una lectura amplia o enfocada, no existe, al menos en términos de “etiqueta” o *método* un *entrenamiento físico* grotowskiano como tal. Sin embargo, como adelantábamos al mencionar un primer nivel del *entrenamiento* o *training* como concepto amplio, ciertos principios subyacen y caracterizan la aproximación del investigador polaco en este ámbito a lo largo de toda su trayectoria. Asimismo, existen, como también hemos avanzado, distintos *trainings* o estructuras de *entrenamiento* concretas que se han desarrollado en los distintos periodos del trabajo del investigador y pedagogo polaco. En el presente capítulo nos ocuparemos principalmente, tanto en un sentido amplio como acotado, del *entrenamiento* físico en el marco específico del *arte como vehículo* del *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, denominado y conocido simplemente como *training*. Nos centraremos en sus objetivos, su estructura, sus principios y el cuerpo que “se hace presente” a través de él, entre otros aspectos. Sin embargo, para entender la configuración del *training* actual en la investigación del *arte como vehículo*, nos parece necesario trazar el arco entre el *entrenamiento* físico del *Teatro Laboratorio* y el del *Workcenter* de Pontedera. De esta forma, nos será posible ahondar en los principios comunes que forjaron el *training* físico en el *Teatro pobre* y han llegado hasta el *arte como vehículo* así como ver desde una

---

<sup>319</sup> En el contexto grotowskiano del *arte como vehículo* el término *training* (entrenamiento) es el utilizado, como veremos, para referirse a la estructura específica de *entrenamiento* actual del *Workcenter* y no suele traducirse a otras lenguas, manteniéndose en inglés. Como criterio estándar utilizaremos *training* en el sentido de “estructura de *entrenamiento*” concreta y su equivalente en español, *entrenamiento*, cuando tratemos el concepto en un sentido más amplio.

perspectiva amplia la evolución del concepto de *entrenamiento* o *training* y las diferencias entre los distintos “*trainings*”, si las hay, y en qué grado.

### **El *entrenamiento* físico desde el *Teatro pobre* al *arte como vehículo*: principios y conceptos**

Como ya hemos señalado, para poder visualizar el *entrenamiento* físico fruto de las investigaciones de Jerzy Grotowski y sus colaboradores en el marco del *arte como vehículo*, tanto en los mencionados nivel amplio conceptual como desde aquel de las estructuras o ejercicios específicos, se hace preciso indagar en el origen primero del “*training*” dentro de la poética grotowskiana. Al referirnos al origen, que en la trayectoria de Grotowski podría ser un momento y concepto muy amplios, estamos indicando hacia el –podríamos decir– punto de configuración del *Teatro pobre*, a finales de los años cincuenta. Para hacer este ejercicio de retorno, baste recordar que el director es considerado uno de los padres del *entrenamiento* físico-actoral como tal, si bien como veremos, Grotowski no desarrolló, ni tuvo la intención de hacerlo, ningún *método* establecido de *entrenamiento*. De alguna forma, la idea misma de *entrenamiento* físico se vincula a Grotowski, sin tener en cuenta esto último. Asimismo, bien es cierto que el legado del director e investigador polaco en cuanto a estructuras de *entrenamiento*, así como en el de los principios básicos de una cierta manera de entender el *training* físico, es mayúsculo.

Por el otro lado, se le atribuye una etiqueta –aquella grotowskiana– a los ejercicios físicos y al *entrenamiento* en general surgido de las investigaciones de Grotowski dando por sentado que todo ese bagaje “surgió” o fue creado de la nada por el investigador y sus colaboradores. Así pues, se hace necesario señalar que él mismo tuvo que partir de algún lugar, de alguna referencia para iniciar su camino en tal ámbito. Creemos, pues, necesario como punto de partida, plantearnos la cuestión; ¿De qué fuente o fuentes bebe Grotowski? ¿Cuáles son sus referentes más importantes a la hora de desarrollar su propio concepto de *entrenamiento* del actor y las estructuras de *training* concretas que surgirán de ese concepto? La respuesta a esta primera cuestión la tenemos precisamente en el primer capítulo de *Hacia un teatro pobre*:

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

trabajo de Stanislavski sobre las “acciones físicas”, el entrenamiento biomecánico de Meyerhold, la síntesis de Vajtangov. También me fueron particularmente estimulantes las técnicas de entrenamiento del teatro oriental, específicamente la Ópera de Pekín, el Kathakali hindú, el Teatro No de Japón.<sup>320</sup>

Sin embargo, aunque los nombres y los métodos que han influido a Grotowski nos aportan una información valiosa para comprender el trabajo del director polaco, no definen de por sí un acercamiento tan característico, en términos metodológicos, como aquél grotowskiano. El fundador del *Teatr Laboratorium* polaco sabe como nadie mirar hacia atrás, a la tradición, y recoger el testigo de los pioneros que lo han precedido. Baste mencionar como ejemplo, a Stanislavski, que podríamos calificar como la auténtica base, al menos ética y metodológica de Grotowski, pero también a otras influencias fundamentales tan poco conocidas y tratadas como el polaco Juliusz Osterwa con su *Teatr Reduta*<sup>321</sup>. Al margen de los referentes e influencias, una de las singularidades del maestro polaco yace en que su aproximación no es una *combinación de técnicas obtenidas de distintas fuentes*, sino que los elementos escogidos son destilados, adaptados al uso y a unas necesidades determinadas<sup>322</sup>. Asimismo, el investigador polaco no pone su mirada solamente en la tradición teatral precedente, sino en la ciencia moderna, en la psicología, la antropología, en disciplinas como el *yoga* y en prácticas espirituales monásticas, para citar algunos. Podríamos decir a grandes rasgos que el trabajo de Grotowski en toda su trayectoria se caracteriza, por la capacidad de extracción de principios y su posterior destilación a partir de elementos tan variados y dispares como las técnicas/métodos o campos de conocimiento que acabamos de enumerar.

Para comprender la concepción y el eje que configura el *entrenamiento* físico grotowskiano resulta fundamental adentrarse en las distintas ideas y principios fundamentales que lo rigen. Un primer concepto a tratar es el del *entrenamiento* como suma de ejercicios o prácticas de distintas disciplinas que conducen al actor a su propia integridad, idea que es rebatida con rotundidad por Grotowski a través del siguiente ejemplo:

---

<sup>320</sup> Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, p. 10. A la lista de referentes señalados por Grotowski en la etapa del *Teatro pobre*, cabe añadir también algunos referentes no teatrales, sobretodo del área de la psicología, como Jung y Pavlov. Asimismo, es fundamental señalar la influencia del yoga en el desarrollo del *entrenamiento* grotowskiano, particularmente el *hatha yoga*, base sobre la que se configurarán los ejercicios conocidos como “corporales” o “físicos”.

<sup>321</sup> Juliusz Osterwa (Cracovia 1885-1947), fundador en 1919 de la compañía *Reduta*. Entre sus puestas en escena destacan *El príncipe constante* de Calderón y *El Juicio* de Wyspianski.

Para una profundización en la conexión Grotowski/*Teatr Laboratorium* – Osterwa/*Teatr Reduta* véase Zbigniew Osinski, *Returning to the subject, The Heritage of Reduta in Grotowski's Laboratory Theatre*, en la revista TDR, *Re-Reading Grotowski*, Summer 2008 52:2 T198. pp. 52-71.

<sup>322</sup> Jerzy Grotowski, *Ibid.*

[...] No estoy de acuerdo con esos géneros de entrenamiento en donde se cree que diversas disciplinas aplicadas al actor, pueden desarrollar su integridad. Quiere decir que el actor debería, por un lado, tomar lecciones de dicción, por otro, lecciones de voz, por otro, de acrobacia, por otro todavía, de gimnasia, de danza clásica y moderna, de pantomima etc., y que todo esto, amontonado, le dará la plenitud. Esta filosofía del entrenamiento es muy popular. Casi en todas partes se considera que de esta manera sea posible preparar el actor a la creación. Es absolutamente falso. [...] El actor puede danzar, es cierto. Puede danzar en manera moderna o clásica. Puede efectuar movimientos de danza más o menos disciplinados. Si tiene que danzar en escena, de hecho puede danzar. Pero de este modo no crea su propia danza. Puede repetir una danza dictada por otro. El actor puede efectuar algunos movimientos de pantomima. Puede caminar sin desplazarse, reproducir unos signos. Pues si tiene que hacer una pantomima en escena, la puede hacer. Pero observen que para este fin se utiliza siempre una cosa que no es el *resultado del proceso creativo*, que no es algo personal, sino una cosa trasplantada, en forma preparada, de otra disciplina.<sup>323</sup>

Además de posicionarse en contra de la suma de diversas disciplinas para llegar a la totalidad del actor, Grotowski hace hincapié en que el resultado de esta suma no ofrece al actor un proceso personal: el resultado parece ser externo a él, no-propio y, como el mismo investigador nos dice, *trasplantado*. El aspecto de búsqueda de aquello *personal* es, como vemos, una constante en el *opus* grotowskiano. Asimismo, el rechazo de Grotowski a la suma de elementos varios de manera poco precisa, sin “esencialización” ni objetivos concretos, forjará el concepto crucial de la *via negativa* en la poética grotowskiana, que trataremos más adelante.

Otra de las ideas a destacar en la articulación del *entrenamiento* de tradición grotowskiana y que enlaza con la anterior, es la del *training* no entendido como perfeccionamiento. Asimismo, tampoco se concibe como una preparación para el *acto* sino como terreno para la investigación y como la analogía misma del *acto*. Grotowski plantea la idea en los siguientes términos:

¿Por qué estoy en contra de la concepción de los ejercicios como “perfeccionamiento”? Quien presupone perfeccionarse, en realidad retarda el Acto. Quien dice: “me perfecciono éticamente –cada día voy a mentir menos”, afirma en efecto que va a mentir.<sup>324</sup>

---

<sup>323</sup> Jerzy Grotowski; *Los ejercicios*, en Revista Máscara nos. 11-12, p. 32.

<sup>324</sup> Jerzy Grotowski, *op.cit.*, p. 38.

El mismo Grotowski deja muy claro que *ningún entrenamiento está en grado de transformarse en acto*<sup>325</sup>. Al referirse al *acto*, éste tiene un sentido muy específico en la mente del director polaco; el *acto humano*. Tal *acto*, en el ámbito teatral y en su máximo esplendor –como aquel de Cieslak en el papel del príncipe constante– será bautizado por Grotowski como *acto total*. El maestro polaco subraya la importancia de cumplir ese *acto* por encima de cualquier ejercicio, además de señalar las consecuencias de una aproximación de este tipo; esto es, al *entrenamiento* como preparación al *acto*:

Los ejercicios [...] no tienen sentido si al lado de ellos, y adelantándolos en cierto modo, no se cumple lo que solo cuenta: el acto humano. [...] Se piensa que un tipo de entrenamiento preparatorio, a condición de someterse a ello por un tiempo suficientemente largo, nos pueda conducir al acto. Pero aquello que el hombre que se ejercita recibe de esta espera, no es más que una ilusión perfecta. El hombre comienza a observar su cuerpo, a prestarle un oído atento, aprende a dirigir su cuerpo y hace gestos dirigidos. Se transforma en una especie de deportista o en un adepto del hatha-yoga.<sup>326</sup>

Grotowski es muy explícito al plantear una concepción del *training* en tales términos: *no hay que “entrenar”*<sup>327</sup>. Para el director, el *entrenamiento* se orienta hacia otra dirección: *en este tipo de trabajo, que es distinto a los ensayos, se debe confrontar al actor con aquello que es el germen creativo*.<sup>328</sup> Esta confrontación, en el terreno grotowskiano del *Teatro pobre*, toma cuerpo en forma de analogía del *acto*. Es decir, que el cumplimiento del *training* mismo o de alguno de los elementos que lo contiene es –de alguna forma– análogo al cumplimiento del *acto* humano y creativo:

Aquél que vacila antes de hacer una potente voltereta, una que tenga cierto riesgo acrobático, vacilará antes del punto culminante de su papel.<sup>329</sup>

De este modo, y como veremos, de forma similar a aquella del contexto del *arte como vehículo* workcenteriano, Grotowski llega a la conclusión de que

---

<sup>325</sup> Jerzy Grotowski, *Lo que fue*, en *Grotowski*, Revista Máscara nos. 11-12, p. 39.

<sup>326</sup> *Ibid.*

<sup>327</sup> Jerzy Grotowski, *Los ejercicios*, en Revista Máscara nos. 11-12, p. 32. Grotowski, obviamente, se refiere a una cierta acepción de la palabra entrenar, como preparación. En este mismo pasaje, Grotowski advierte de la falta de precisión del término *entrenamiento*.

<sup>328</sup> *Ibid.*

<sup>329</sup> [Trad. del A.] Jerzy Grotowski; *Cwiczenia, Dialog* 1979 n. 12, citado en Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, p. 113.

[...] los ejercicios pueden tener un sentido al margen de la búsqueda propiamente dicha, en la cual llamamos algo a la existencia, y también en los periodos *siguientes* al cumplimiento de un acto humano real.<sup>330</sup>

Otra idea crucial respecto al *entrenamiento* físico es que, si bien éste no es entendido como preparación ni como salvoconducto a la creatividad y al *acto*, cumple con la función de mantener el cuerpo del actor en las óptimas condiciones para afrontar el trabajo. Obviamente, y como veremos al tratar sobre la noción grotowskiana del cuerpo, la aproximación del investigador se aleja radicalmente del *training* como actividad para -en el sentido contemporáneo- ponerse en forma, alcanzar cierto bienestar o cultivar la estética corporal. El aspecto propiamente *biológico* del *training* físico, como veremos a continuación, existe, pero va ligado íntimamente a una concepción holística del ser humano:

Naturalmente, existe una función de los ejercicios que se podría llamar "biológica". Si el actor no está vivo, si no trabaja con toda su naturaleza, si siempre está dividido, entonces -digamos- envejece. En el fondo de todas estas divisiones que nos han sido impuestas por la educación y la lucha por la cotidianidad, en el fondo de esto existe -hasta cierta edad- la semilla de la vida, la naturaleza. Pero después ya se comienza a descender en el cementerio de las cosas. No es la muerte definitiva, sino aquella a la que nos damos paso a paso. Si el trabajo en el espectáculo, la creación, los ensayos, empeñan al actor hasta la totalidad de su ser, si creando desvela su propia entereza, no desciende todavía al cementerio de las cosas. Pero en los otros días -si.<sup>331</sup>

Como vemos, Grotowski pone de relieve la importancia de partir de un cuerpo vivo y, por lo tanto, de mantenerlo en buenas condiciones físicas para poder afrontar el *acto*. Sin embargo, cabe señalar que el investigador no habla estrictamente del envejecimiento del cuerpo y de una "lucha" contra la edad biológica, sino del envejecimiento vinculado a la división del ser humano y al no cumplimiento del *acto*.

El director del *Teatr Laboratorium* señala la necesidad de un *entrenamiento*, de realizar ejercicios, pero ésta no es una condición de por sí imprescindible en todo momento; los ejercicios deben llevarse a cabo en los períodos en que no se ensaya ni se presenta un espectáculo:

---

<sup>330</sup> Jerzy Grotowski; *Lo que fue*, en *Grotowski*, en Revista Máscara nos. 11-12, p. 40.

<sup>331</sup> Jerzy Grotowski; *Los ejercicios*, en Revista Máscara nos. 11-12, p. 38.

Por eso en los periodos en que no se ensaya o cuando no se actúa (en el sentido: cumplir el Acto), son necesarios los ejercicios. Los ejercicios son también la consolidación de los valores, que a la vez es consolidación de nuestra fe y confianza. Estos no son eslóganes, sino algo vivo que cada vez hay que confirmar de nuevo.<sup>332</sup>

Visto lo planteado por Grotowski, se podría decir que el *entrenamiento* físico, tiene, de algún modo, la capacidad de suplir parcial y temporalmente al *acto humano*, de funcionar como una analogía del *acto* o, expresado de otra manera, de cubrir los huecos/pausas entre *acto* y *acto*, lo que en el periodo del *Teatr Laboratorium* significa entre espectáculo y espectáculo. Así pues, observamos que Grotowski equipara el *acto humano* al *acto* de cumplimiento del espectáculo teatral. Y el desempeño de este acto, que en su máxima expresión toma el nombre de *acto total*, es lo que en los planteamientos grotowskianos hace posible ralentizar el “envejecimiento profesional” del actor como ser humano, dándole entereza y unidad.

De los conceptos vinculados a la noción del *entrenamiento* físico grotowskiano tratados hasta aquí, el más destacado y el que, por decirlo así, los engloba a todos, es la *via negativa*. Se trata de un principio fundamental que subyace en la totalidad del trabajo de Grotowski y en los procedimientos metodológicos de su *corpus* teórico-práctico. Examinemos, en primer lugar, el término en su origen y veamos cómo es interpretado y utilizado por Grotowski. La *via negativa* es un término extraído por el director polaco de la teología cristiana, aunque como concepto se encuentre en la mayoría de grandes religiones. En el contexto teológico cristiano se refiere a una de las vías de conocimiento de Dios, también llamada *vía apofática*, la cual se contrapone a la *vía catafática*. La *vía negativa* o *apofática*, asociada generalmente al misticismo, aboga por el conocimiento de Dios, esto es, de lo que es Dios, de sus atributos, a través del conocimiento de lo que no es Dios.

Dejando a un lado el concepto de la *via negativa* propiamente vinculado a la religión y examinándolo bajo el prisma grotowskiano –aunque también en un sentido más amplio–, la vía de la negación puede entenderse como una aplicación de la substracción en lugar de la adición; como un “quitar” en lugar de “poner”. Este “quitar” implica despojar hasta llegar a lo más esencial, a la mínima partícula. La operación grotowskiana consistió, pues, en la aplicación radical del concepto de *via negativa* a sus metodologías en cuanto al arte del actor, lo que supuso, en el contexto de las artes escénicas –mucho más cercano a añadir que a sustraer– una auténtica

---

<sup>332</sup> *Ibid.*

innovación. La primera implicación del término de la *via negativa*, como no podría ser de otra manera, es el rechazo del *entrenamiento* como suma de técnicas diversas:

No queremos enseñarle al actor un conjunto preestablecido de técnicas o proporcionarle fórmulas para que salga de apuros. El nuestro no intenta ser un método deductivo de técnicas coleccionadas: todo se concentra en la "madurez" del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de la propia intimidad: y todo esto sin que se manifieste el menor asomo de egotismo o autorregodeo. El actor se entrega totalmente; es una técnica del "trance" y de integración de todas las potencias físicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de "transiluminación".<sup>333</sup>

El director polaco ya ha adelantado que no se trata de enseñarle al actor un conjunto de técnicas o de "trucos" o, expresado en otras palabras, que no se trata de sumar una serie de habilidades que harán al actor pleno. Al contrario, se trata, más bien, de eliminar del actor aquello que le impide hacer "desaparecer" al cuerpo y convertirse, por así decirlo, en una corriente de impulsos. El enfoque propuesto por Grotowski recuerda a aquel de la escultura de Michelangelo -y de Rodin más tarde-, en el que la forma/cuerpo en el interior de un bloque de materia es liberada al ir "quitando" más y más capas externas. El mismo Grotowski nos describe de manera precisa esta concepción de su metodología de la *via negativa*:

Educar a un actor en nuestro teatro no significa enseñarle algo; tratamos de eliminar la resistencia que su organismo opone a los procesos psíquicos. El resultado es una liberación que se produce en el paso del impulso interior a la reacción externa, de tal modo que el impulso se convierte en reacción externa. El impulso y la acción son concurrentes: el cuerpo se desvanece, se quema, y el espectador sólo contempla una serie de impulsos visibles. La nuestra es una *vía negativa*, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos.<sup>334</sup>

La *vía negativa* se concibe, pues, como una vía de eliminación de las resistencias y obstáculos que impiden al actor llegar al *acto total*. Como vemos, Grotowski propone una concepción de los ejercicios en la que estos no tienen la finalidad de enseñar algo sino que funcionan como *trampas* -esto es- *ejercicios-obstáculo*:

---

<sup>333</sup> Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, p. 10.

<sup>334</sup> Jerzy Grotowski *op.cit.*, p. 11.

Todos los ejercicios tomados por nosotros estaban dirigidos, sin excepción, hacia la aniquilación de las resistencias, bloqueos, estereotipos personales y profesionales. Eran ejercicios-obstáculo. Para superar los ejercicios, que son como una trampa, debes descubrir tus propios bloqueos....No existió nunca el concepto de ejercicios importantes por sí mismos.<sup>335</sup>

Tal noción de los ejercicios-obstáculo propuesta por Grotowski, como veremos más adelante, rige la estructura de *entrenamiento* físico conocida como *corporales*. Sin embargo, Grotowski llega todavía más lejos, si cabe, en la aplicación radical de la *via negativa*, haciendo el símil de *robar* al actor todo aquello que le obstaculiza:

Debemos encontrar que es lo que le obstaculiza en la respiración, el movimiento y -lo más importante- el contacto humano. ¿Qué resistencias se hallan allí? ¿Cómo pueden ser eliminadas? Quiero quitar, robar del actor todo lo que le perturba. Lo que es creativo permanecerá en él. Es una liberación.<sup>336</sup>

La metodología de la *via negativa* como eliminación, sea de los obstáculos que impiden al actor llegar al acto creativo y humano, o de todo aquello superfluo o no esencial para los objetivos fijados, marcará, como principio subyacente, toda la trayectoria grotowskiana.

### El “*training* físico”<sup>337</sup> del *Teatr Laboratorium*: los ejercicios corporales y plásticos (*plastiques*)

De las investigaciones grotowskianas durante el *Teatro de las producciones*, esto es, el *Teatro pobre*, surgen dos “estructuras” de *entrenamiento* físico que se convertirán de alguna manera en los iconos del *training* del *Teatr Laboratorium* de Grotowski. Se trata de los ejercicios conocidos como corporales (*corporals*) y plásticos (*plastiques*)<sup>338</sup>.

---

<sup>335</sup> [Trad. del A.] Jerzy Grotowski; ‘Odpowiedz Stanislawskiemu’, *Dialog* 1989 n. 5, citado en Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, p. 113.

<sup>336</sup> [Trad. del A.] Jerzy Grotowski; *Towards a poor theatre*, citado en Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, p. 113.

<sup>337</sup> Hemos optado por poner el término *training físico* entre comillas, pues en el periodo del *Teatro pobre* en el *Teatr Laboratorium* no existe término con esa especificidad, sino una denominación genérica -esto es- *training*. Este término amplio engloba no solo el *entrenamiento* físico sino también el vocal. Cuando se trata de referirse a las estructuras concretas -podríamos decir- de *entrenamiento* físico, hablaremos de los ejercicios *plásticos* y los *corporales* -a veces traducidos como *físicos*, aunque intentaremos evitar esa denominación para evitar confusiones.

<sup>338</sup> Los ejercicios corporales y plásticos han quedado inmortalizados, principalmente, en el vídeo *Training at the Teatr Laboratorium in Wroclaw* realizado por el *Odin Teatret* en el 1972. En él Ryszard Cieslak, el máximo exponente del actor santo grotowskiano, enseña el *entrenamiento* a dos actores del *Odin*.

Los *ejercicios plásticos*, apodados simplemente y específicamente como *plastiques*<sup>339</sup>, se componen de un conjunto de *detalles* corporales. Estos son movimientos de las articulaciones en distintas direcciones o rotatorios: giros de los hombros, de las muñecas, rotaciones del torso, inclinaciones de la cabeza hacia el hombro, entre otros. Estos conforman una especie de *alfabeto corporal*<sup>340</sup> en el que, precisamente, los *detalles* son las letras con el que se improvisa. Grotowski mismo nos pone en antecedentes respecto a las primeras investigaciones alrededor de los *plastiques*:

Al comienzo, cuando –bajo la influencia de Delsarte– nos ocupábamos de los *así llamados ejercicios plásticos*, buscábamos de qué manera diferenciar las reacciones que parten de nosotros hacia los demás de las reacciones que llegan a nosotros de los demás: extravertidos-introvertidos. No dio grandes resultados. En definitiva, después de aplicar diversos y bien conocidos sistemas de ejercicios plásticos: de Delsarte, de Dalcroze y otros, paso a paso comenzamos a descubrir los así llamados ejercicios plásticos en cuanto *conjunctio oppositorum* entre la estructura y la espontaneidad.<sup>341</sup>

Así pues, las diversas técnicas y aproximaciones a los *ejercicios plásticos* testadas en los primeros años del *Teatro Laboratorio*, dieron como fruto una manera propia de concebir este tipo de ejercicios, esto es, los *plastiques* como más tarde fueron conocidos. Según el acercamiento grotowskiano, los *plastiques* encarnan la *conjunctio oppositorum*: conjunción de los opuestos entre la *estructura* y la *espontaneidad* o, dicho en otras palabras, entre la *forma* y el *flujo de la vida*. El mismo Grotowski nos detalla el funcionamiento de los *plastiques*:

Aquí, en los movimientos del cuerpo, son fijados los detalles que podemos llamar formas. El primer punto consiste en fijar una cierta cantidad de *detalles* y en hacerlos *precisos*. El siguiente –en encontrar los impulsos personales, que pueden encarnarse en los detalles y –encarnándose– transformarlos. Transformar, pero no hasta la destrucción. La pregunta es esta; ¿cómo improvisar al comienzo únicamente el orden, los ritmos de los detalles fijados, para cambiar después el orden, los ritmos, la composición de los detalles –cambiar no en el sentido de alguna premeditación sino del flujo dictado por su propio cuerpo? ¿Cómo encontrar esa línea de la “espontaneidad”

---

<sup>339</sup> Al referirse a los ejercicios plásticos, Grotowski suele utilizar el término en francés: *plastiques*.

<sup>340</sup> El concepto de *alfabeto corporal* es utilizado por Zygmunt Molik, quien desarrolló extensa y profundamente los ejercicios *plastiques*, como queda reflejado en su libro –junto con Giuliano Campo *Zygmunt Molik's Voice and Body Work: The legacy of Jerzy Grotowski* (Véase bibl.)

<sup>341</sup> Jerzy Grotowski; *Los ejercicios*, en Revista Máscara nos. 11-12, pp. 34-35.

de cuerpo que se encarna en los detalles, los abraza, los supera, pero al mismo tiempo mantiene su precisión?<sup>342</sup>

Como vemos en la descripción hecha por el director y pedagogo, los *plastiques* parten de un conjunto de *detalles* corporales que deben ser formalmente muy precisos. Estos *detalles*, dentro de los que se busca la *organicidad* y los impulsos personales, conforman, dentro de la *conjunctio oppositorum*, la *estructura* que debe de respetarse, mientras que la *espontaneidad* se encarna en la improvisación del orden y el tempo-ritmo de los *detalles*, así como de su composición.

Los *ejercicios plastiques*, además de representar el importante concepto en la teoría y la práctica grotowskiana de la *conjunctio oppositorum*, significan la búsqueda de lo que Grotowski llamó el *cuerpo-memoria*. Él mismo nos introduce en el término y en su substancia:

El cuerpo-memoria. Se cree que la memoria sea algo independiente de todo el resto. En realidad no es así, por lo menos para los actores. No es que el *cuerpo* tenga memoria. El *es memoria*. Lo que hay que hacer es desbloquear el cuerpo-memoria. <sup>343</sup>

El investigador despliega el funcionamiento del *cuerpo-memoria*, al que también llamará *cuerpo-vida*, utilizando el ejemplo práctico de los *plastiques*:

Si se ordena a sí mismo: “ahora tengo que bajar el ritmo, cambiar el orden de los detalles...” etc., no se libera el cuerpo-memoria. Exactamente por esta razón, que nos ordenamos. Lo que actúa entonces es el pensamiento. Pero si –conservando la precisión de los detalles– se le permite al cuerpo dictar diferentes ritmos, cambiar continuamente de ritmo, cambiar el orden, tomar como del aire otro detalle, entonces ¿quién dicta? No es el pensamiento. Pero tampoco la casualidad. Esto tiene relación con la vida. No se sabe siquiera cómo: pero fue el cuerpo-memoria. ¿O el cuerpo-vida? Porque esto sobrepasa la memoria. El cuerpo-vida o cuerpo-memoria han dictado qué hacer en relación con las experiencias o ciclos de experiencias de la vida. ¿O con las posibilidades?... Es un pequeño paso hacia la encarnación de nuestra vida en los impulsos.<sup>344</sup>

Tal y como nos muestra Grotowski, la clave para acceder al *cuerpo-memoria* o *cuerpo-vida* es, en cierto modo, el mantenimiento de precisión en los *detalles*. No

---

<sup>342</sup> *Ibid.*

<sup>343</sup> *Ibid.*

<sup>344</sup> *Ibid.*

obstante, hace falta tener presente que la forma necesita de otro elemento para formar una perfecta conjunción de los opuestos, esto es la *espontaneidad*:

Al nivel más simple por ejemplo, ciertos detalles de los movimientos de la mano y los dedos se transforman entonces, manteniendo la precisión del detalle, en el regreso al pasado, a la experiencia de tocar a alguien, aun en el amor, a alguna experiencia importante, que fue o que *sucedirá*. Así se manifiesta el cuerpo-memoria y el cuerpo-vida. El detalle existe, pero es superado, entra al nivel de los impulsos, en el cuerpo-vida, al nivel –si lo prefieren– de la motivación (aunque la “motivación” implica una especie de premeditación, un diktat, un proyecto, para nada necesario aquí, es más: nocivo.) El ritmo, el cambio de ritmo, de orden. Y luego: el cuerpo-vida “traga” –y esto sucede por sí mismo– los detalles todavía existentes en la precisión externa, pero como hechos explotan “desde el interior” por el impulso vital. ¿Y qué logramos obtener de esta manera? Hemos liberado la semilla: entre las orillas de los detalles corre ahora “el río de nuestra vida”. *Espontaneidad y disciplina al mismo tiempo*. Al final esto es decisivo.<sup>345</sup>

Como visualizamos en las explicaciones grotowskianas, el *detalle* corporal, es decir, la forma, se llena de *motivación* –en el sentido de *intención*– y, en definitiva, de *impulso*. El director polaco subraya, con el símil del río –la *espontaneidad* o el *flujo de la vida*– y las orillas del río –la *estructura* o *disciplina*– la relevancia de la *conjunctio oppositorum*, en la que se encuentra, desde su perspectiva, la llave del acto creativo.

Si los *ejercicios plastiques* encarnan la *conjunción de los opuestos*, los *ejercicios corporales* son el cuerpo de la *via negativa*. Los *corporales*, a veces denominados y/o traducidos como *ejercicios físicos*, a diferencia de los *plastiques*, que están constituidos por *detalles*, se componen de *elementos*. Podríamos decir que los *elementos* son los equivalentes a los *detalles* en el contexto de los *plastiques*. Sin embargo, la naturaleza de los primeros es diversa de estos últimos. Los *elementos* que conforman los *corporales*, en una gran parte, son posiciones del *hatha yoga* que han sido adaptadas, como Grotowski anota:

También en los *ejercicios llamados físicos* hemos pasado una larga evolución a través de la selección y la eliminación natural. En efecto algunos de los ejercicios los basamos en el *hatha-yoga*. Esto fueron transformados y su ritmo conductor invertido (dinamismo en lugar de estatismo). Se pueden utilizar elementos de otro tipo.<sup>346</sup>

---

<sup>345</sup> *Ibid.*

<sup>346</sup> Jerzy Grotowski, *op.cit.*, p. 35.

A las posiciones del *hatha yoga* utilizadas de forma dinámica se pueden añadir, como el director mismo nos indica, otro tipo de elementos. Estos pueden ser, por ejemplo, movimientos acrobáticos como volteretas, verticales sobre el hombro o la cabeza, entre otros. Todos los *elementos* se unen, aunque conservando su forma, en una especie de flujo improvisado, como en un juego de combinación de las distintas piezas. El resultado es, citando los términos usados por Grotowski, una especie de *acrobacia orgánica* que sigue las intuiciones del  *cuerpo-vida*:

Gradualmente llegamos a lo que se podría llamar “acrobacia orgánica” dictada por ciertas regiones del cuerpo-memoria, por ciertas intuiciones del cuerpo-vida. Eso nace de cada uno a *su* manera y es recibido por los demás a *su* manera. Como entre niños que buscan el camino hacia la libertad, hacia la alegría de liberarse de los límites del espacio y la gravitación.<sup>347</sup>

Una vez planteada la *acrobacia orgánica* dirigida por el  *cuerpo-memoria*, Grotowski va más allá, sugiriendo que el aspecto de “ejercicio” desaparece gradualmente, pierde su importancia enfrente de la experiencia del  *cuerpo-vida*. Así pues, los *elementos* que conforman los  *corporales* funcionan simplemente como llaves o pretextos que, a través de los dictados del  *cuerpo-memoria*, se configuran en auténticos *estudios de actuación* para explorar el  *cuerpo-vida*:

¿De qué manera el cuerpo-memoria puede no sólo obrar en los ejercicios, sino también guiarlos? Si no se le rechaza, se encuentra –sobrepasándolo– una cierta confianza. Se comienza a vivir. Entonces el cuerpo-memoria dicta el ritmo, el orden de los elementos, sus transformaciones, pero los elementos siguen siendo concretos. No caen en el plasma. Aquí no se trata de aquella precisión exterior que existe en los detalles plásticos. Existen sin embargo elementos concretos. No nos dictamos la pulsación natural en las evoluciones. “*Esto*” se dicta, “*esto*” se hace. Al final comienza a intervenir lo que está vivo en nuestro pasado (¿o futuro?). Entonces es difícil decir si son ejercicios o más bien una especie de estudios de actuación. Esto puede ser nuestro contacto con el otro, los otros, nuestra vida, que se realiza, se encarna en las evoluciones del cuerpo. Si el cuerpo-vida desea guiarnos hacia otra parte, pueden ser los seres, el espacio, el paisaje que nos habita, el sol, la luz, la falta de luz, el espacio abierto, cerrado –sin calcular. *Todo comienza a ser cuerpo-vida.*<sup>348</sup>

---

<sup>347</sup> Jerzy Grotowski *op.cit.*, p. 37.

<sup>348</sup> *Ibid.*

Los *corporales*, además de encarnar la búsqueda del  *cuerpo-vida* y la vida en el cuerpo del actor que fluye entre los  *elementos* como un niño que juega, son para Grotowski y sus actores del  *Teatr Laboratorium*, el terreno del reto, un contexto en el que el ser humano tiene la posibilidad de sobrepasarse a sí mismo y traspasar las barreras de lo aparentemente imposible:

Los ejercicios llamados físicos son el  *terreno del reto* a sobrepasarse a sí mismo. Para aquel que los efectúa deberían ser casi imposibles. Sin embargo debería poder hacerlos. “Sin embargo debería poder hacerlos” –dije esto en doble sentido: por un lado debería ser aparentemente imposible de hacer, pero el actor no debería defenderse ante el hacerlo; por el otro lado debería ser capaz de hacerlo en el sentido objetivo, debería ser –a pesar de toda apariencia– posible de hacer. Entonces se comienza a descubrir la confianza en las propias fibras.<sup>349</sup>

Cuando hablamos, en el contexto grotowskiano, de  *sobrepasarse a sí mismo* y de, en cierta manera, superar “lo imposible”, es fundamental aclarar las connotaciones de la superación de este imposible: no se trata en ningún caso del devenir virtuoso, esto es, de dominar las habilidades y destrezas de manera que estas nos den la capacidad de hacer algo no posible, al menos inicialmente, para los demás. Grotowski plantea el  *no defenderse* ante el hacer y no el “armarse” para hacer. El camino trazado indica más bien hacia el hecho de desaprender que al del aprendizaje del virtuosismo. El mismo investigador polaco añade luz y amplía este sentido del  *sobrepasarse a sí mismo* desde una actitud, como veremos,  *pasiva*:

De verdad no sé por qué, pero  *es posible sobrepasarse, si nos aceptamos a sí mismos*. Se pueden dar aquí varias hipótesis. Sobrepasarse a sí mismo no es una manipulación. Algunos actores durante los ejercicios llamados físicos se torturan, se martirizan. Esto no es sobrepasarse a sí mismo, sino es una manipulación en base a la autorepresión y al sentido de culpa. El sobrepasarse a sí mismo es “pasivo”; es  *no-defenderse* ante el sobrepasarse a sí mismo. Eso es todo. Hay algo que debe ser cumplido y que nos sobrepasa. No nos defendemos. Incluso una simple evolución en los ejercicios – riesgosa, obviamente en una esfera limitada, pero riesgosa, con posibilidad de dolor– es suficiente para no defenderse ante el afrontar el riesgo.<sup>350</sup>

---

<sup>349</sup> Jerzy Grotowski  *op.cit.*, p. 36.

<sup>350</sup>  *Ibid.*

En el marco conceptual grotowskiano del *no-defenderse ante el sobrepasarse a sí mismo* y de aquél “acto” *que debe ser cumplido y que nos sobrepasa*, Grotowski introduce la idea de *tu hombre*. El investigador se refiere a una parte del ser humano –como una especie de segunda naturaleza– que es capaz de llevar a cabo lo que inicialmente parecía no superable.

Un día Teófilo de Antioquía, a la petición de un pagano: “muéstrame tu Dios”, respondió: “muéstrame tu hombre y yo te mostraré a mi Dios”. [...] Muéstrame tu hombre...–es al mismo tiempo tú– “tu hombre”, y el no-tú –no-tú como imagen, máscara para los demás. Es el tú irrepetible, individual, el tú en la totalidad de su naturaleza: tú corpóreo, tú desnudo. Y a la vez: es el tú que encarna a todos los demás, todos los seres, toda la historia. Si se le exige al actor cumplir algo imposible y éste lo hace, entonces no él –el actor– fue quien lo pudo hacer, porque lo que puede hacer él –el actor– es sólo lo que es posible, conocido. Lo hizo “su hombre”.<sup>351</sup>

El idea de *hombre* de Grotowski, siempre tangible y concebida desde el prisma de la práctica, trasciende cualquier noción del actor y de su oficio o, más bien, sitúa al actor y aquello que el actor hace como punto de partida desde el que llamar a la vida al propio *hombre*, aquél que realizará lo que se presentaba como imposible. El *hombre* grotowskiano en sus distintas formas, desde el *actor santo* del *Teatro pobre*, pasando por el *hombre total* del *parateatro* hasta el *doer* –con su ideal casi inalcanzable, el *Performer*– del *arte como vehículo*, se erige como eje alrededor del cual gira toda la poética grotowskiana.

### **Apuntes sobre el entrenamiento físico en el Parateatro, Teatro de las Fuentes y Drama Objetivo**

Antes de proseguir hacia el *arte como vehículo*, trataremos brevemente el concepto de *entrenamiento* en las etapas intermedias de la trayectoria grotowskiana. Decimos brevemente porque en los dos primeros periodos mencionados –*Parateatro* y *Teatro de las Fuentes*– si bien existen estructuras de trabajo que podrían calificarse de manera amplia como de trabajo “corporal”, como el ejercicio *Motions* y *Watching* del *Teatro de las Fuentes*, no hallamos la denominación específica de *training* físico, ni formalmente ni tampoco conceptualmente. Asimismo, estas dos estructuras de trabajo y en particular *Motions*, como ya hemos visto, si bien se basan en una demandante

---

<sup>351</sup> *Ibid.*

acción corporal, apuntan hacia otros objetivos y no pueden considerarse, al menos en sentido estricto, estructuras de *entrenamiento físico* o *corporal*.

El investigador polaco, aquí ya no director teatral, a partir de su *Parateatro* y *Teatro de las Fuentes*, prefiere hablar directamente de *desdomamiento* (*untaming*) o, en cierta manera, de un *entrenamiento* vinculado al *descondicionamiento*. Cabe señalar que, de una forma u otra, en los periodos de la trayectoria grotowskiana, incluso en el *Parateatro*, se ha venido proponiendo algún tipo de *entrenamiento*, ejercicio o juego actoral corporal, eso sí, enfocado hacia los objetivos y necesidades del momento y no como *training* específico en sí. Si bien no hallamos el término *entrenamiento físico* en las etapas señaladas o estructuras específicas denominadas como tal, el amplio tema del *training* como concepto genérico es tratado en distintos periodos por Grotowski, por ejemplo en un texto del 1979:

En la búsqueda de un estado original tenemos dos posibilidades. La primera posibilidad es la de un entrenamiento que más tarde será abolido. Como en el arte del Samurái: primero debe haber una maestría consciente, luego una maestría casi inconsciente, después la práctica en el principio del reflejo condicionado y finalmente una maestría de las destrezas del guerrero. Pero en el punto en que deviene un autentico guerrero, debe olvidarlo todo. La segunda posibilidad es a través del desdomamiento. Desde el momento en que nacemos estamos domados en todo: como ver, como escuchar, qué es qué, cómo ser, cómo comer, cómo beber agua, qué es posible y qué imposible...Entonces la segunda posibilidad es desdomar lo domado. Este es un trabajo muy difícil. Desdomar demanda más esfuerzo y auto-disciplina que el *training*.<sup>352</sup>

Grotowski, que se encuentra en los últimos años de su proyecto *Teatro de las Fuentes*, es muy explícito por lo que a sus preferencias se refiere:

Mi preferencia –y ya lo he declarado– es la segunda posibilidad. Esta segunda posibilidad es una estrategia, trabajo a largo término [...]. Pero si alguien empieza por la técnica uno, lo entiendo y lo respeto. Al fin y al cabo, empecemos del polo desde el que empecemos, debemos descubrir el otro polo.<sup>353</sup>

---

<sup>352</sup> [Trad. del A.] Jerzy Grotowski, *Wandering Towards a Theatre of Sources*, en Jennifer Kumiega, *The Theatre of Grotowski* pp. 228-29.

<sup>353</sup> Jerzy Grotowski *op.cit.*, p. 230.

Como veremos más adelante, al tratar sobre el concepto de cuerpo y el *training* del *Workcenter*, esencialmente, la preferencia de Grotowski por el *desdomamiento* en lugar del *training* subyace hasta el *arte como vehículo* y de alguna manera, aunque no se mencione como tal, sobrevive incluso bajo el paraguas del término *training* físico.

El periodo del *Drama Objetivo* merece mención aparte, pues es la etapa en que se plantan las semillas de lo que se convertirá en el futuro *physical training*. Se puede decir que el *Objective Drama* significa, de alguna forma, el génesis del *training* físico tal como se le conoce, en la actualidad, en el *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Jaime Soriano, en su texto *Una "conclusión" mexicana*<sup>354</sup> nos sitúa y describe la búsqueda de este *training* a partir del verano del 1985. Para aquel entonces, Grotowski, que realizaba una sesión de trabajo en una villa de los Marqueses Frescobaldi, en Montecastello (Italia), contaba con un equipo de especialistas técnicos que colaboraban con él en la Universidad de Irvine, en California. Estos especialistas eran I Wayan Lendra, de Bali, y Du Yee Chang, de Corea. Jaime Soriano colaboraba como asistente. Una de las actividades específicas que se desarrollaban en aquel programa se dedicaba al *entrenamiento* físico o *training*. En las primeras investigaciones alrededor del *training*, separadas en dos grupos capitaneados por los dos especialistas técnicos, se partió, según Soriano, de distintas actividades y elementos como *carreras por el bosque, posturas y movimientos marciales, ejercicios acrobáticos y ejercicios físicos diversos; de resistencia, elasticidad, y algunos juegos de competencia*<sup>355</sup>. Estas actividades se realizaban diariamente y seguían una serie de características comunes a los dos grupos:

1. Un líder, 2. Una estructura de actividades y ejercicios definida; 3. El grupo de actores seguía al líder; 4. Todos hacían los mismos ejercicios al mismo tiempo y al mismo ritmo; 5. Aún cuando se trabajaba de manera continua, cada secuencia del programa tenía una dinámica distinta; 6. Se trabajaba en espacios abiertos y cerrados.<sup>356</sup>

En estos primeros intentos descritos por Soriano, Grotowski consideró que el problema del *training* todavía no se había resuelto, pues, en cierta manera, se subrayaba el nivel atlético del *entrenamiento*, en lugar de estimular la *organicidad*. De la misma forma, Grotowski también insistió en el hecho de que se hacía necesario romper la uniformidad y abogar por un trabajo más individualizado para cada participante<sup>357</sup>. A partir del 1986, el equipo de Grotowski en la Universidad de Irvine, formado por los

---

<sup>354</sup> Jaime Soriano, *Una "conclusión" mexicana*, en Grotowski, Revista Máscara pp. 132-134.

<sup>355</sup> *Ibid.*

<sup>356</sup> *Ibid.*

<sup>357</sup> *Ibid.*

ya mencionados Du Yee Chang y Lendra, además de incorporar a Wei-Cheng Chan de Taiwán, Jairo Cuesta de Colombia, Thomas Richards y Jim Slowiak de Estados Unidos y Pablo Jiménez de México, se dedicó, entre otras actividades, al trabajo sobre el *training*. Los años posteriores nos conducen ya, paso a paso, hacia la configuración de lo que hoy conocemos como el *training físico* en el *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*.

### **Concepción de cuerpo y trabajo del cuerpo en el *arte como vehículo***

Ya hemos tratado brevemente, refiriéndonos al *Parateatro* y el *Teatro de las Fuentes*, los conceptos de *training* y *desdomamiento* que Grotowski planteaba como dos opciones o alternativas a la hora de acercarse al trabajo y de concebir el cuerpo. En el marco actual del *arte como vehículo*, veremos cómo la postura o el discurso desplegado por el investigador, aparte de en los detalles terminológicos, no se aleja demasiado de lo planteado anteriormente. Así pues, al tratar la noción del cuerpo y el trabajo asociado a esta en el *arte como vehículo*, nos dedicaremos a matizar algunos aspectos relevantes, más que introducir nuevos componentes y perspectivas. Intentaremos responder a las preguntas: ¿Cómo se concibe el cuerpo en el *arte como vehículo*?, ¿Qué tipo de trabajo físico es adecuado para el trabajo del *actuante*? y, más adelante; ¿Qué tipo de *training* surge de la respuesta a las preguntas anteriores? Para tal menester, despegaremos en el tiempo desde algunas reflexiones grotowskianas anteriores al *arte como vehículo* y aterrizaremos ya en aquellas del contexto de las *Artes rituales* en el *Workcenter*.

Comencemos pues, aplicando el crucial principio de la *vía negativa*, a determinar cual no es el tipo de cuerpo y de *entrenamiento* que Grotowski concibe para su trabajo. Así pues, y ya que al trabajo de Grotowski siempre se le ha atribuido una cierta demanda y una alta intensidad en el terreno físico, veamos el posicionamiento grotowskiano enfrente a la idea de un actor fuerte y “atlético” y por el supuesto de que el actor, para desarrollar y mantener su cuerpo listo para el trabajo, debería hacer algún tipo de actividad de tipo gimnástico:

[...] Se le dice que debería hacer gimnasia. Hace gimnasia. Su cuerpo se desarrolla cada vez más, lo que de por sí no está nada mal. Pero observen cual es la expresión vital, biológica, de las personas bien entrenadas en la gimnasia. ¿Son elásticas? Sí, pero en movimientos específicos. ¿Son expresivas en los pequeños movimientos, en los síntomas de vida? No, eso está bloqueado. Dan la impresión de personas que se han

vuelto pesadas, porque la gimnasia desarrolla sólo ciertos músculos, desarrolla sólo ciertas zonas de la fuerza y de la agilidad; esto puede ser aplicado en una esfera muy concreta: los saltos, la ejecución de saltos mortales, la carrera, alzar pesas.<sup>358</sup>

Para el director del *Teatr Laboratorium*, la repetición de movimientos concretos desarrolla solo ciertas cadenas mayores de músculos, obstruyendo la expresividad y bloqueando el flujo orgánico a través del cual discurre la corriente de los pequeños impulsos. En definitiva, este tipo de aproximación al cuerpo y al trabajo corporal se opone a las necesidades que un actor tiene para su trabajo. El pedagogo polaco compara el cuerpo de un actor que se ha formado en esta “cultura” gimnástica con un tipo de caballo pesado, con una gran musculatura pero poco ágil<sup>359</sup>. Asimismo, según Grotowski existen otro tipo de actores ágiles como acróbatas, que no tienen el perfil de *actor-percherón* pero en los que igualmente se percibe el bloqueo en el fluir de la vida de los impulsos, siendo sus reacciones fragmentarias y entrecortadas:

Hay actores que en verdad no son percherón, en cambio son como acróbatas, deportivos. Naturalmente son fuertes, son “viriles”, pero todo lo que hacen, todas sus reacciones son siempre fragmentarias. Pesadas, fuertes, incluso ágiles. Pero sin esa línea de impulsos vivos, casi invisibles, que hace que el actor sea irradiante, que todo el tiempo –aún sin hablar– hable; y no porque quiera hablar, sino porque está vivo. La gimnasia no libera. La gimnasia encierra el cuerpo en una cierta cantidad de movimientos y reacciones perfeccionados. Si sólo algunos movimientos están bien perfeccionados, entonces todos los demás no están desarrollados suficientemente. El cuerpo no es liberado. El cuerpo es *amaestrado*. Es una diferencia enorme.<sup>360</sup>

Así pues, la gimnasia, desde las apreciaciones grotowskianas, no es una herramienta óptima para el *training* ni para “formar” el cuerpo de un actor sino más bien una aproximación contraproducente al cuerpo y al trabajo de cuerpo del actor:

En tal modo la gimnasia, no obstante que los actores deberían sin embargo ser físicamente ágiles, crea únicamente bloqueos. Evidentemente es mucho mejor si el actor está bloqueado por un exceso de agilidad, que por una total inhabilidad. En definitiva, no es

---

<sup>358</sup> Jerzy Grotowski; *Los ejercicios*, en *Grotowski*, Revista Máscara nos. 11-12, p. 31.

<sup>359</sup> Si el actor ha sido formado de esta manera, entonces se vuelve una especie de percherón. Así se llama un caballo muy pesado, dotado de una gran musculatura atlética. Los actores-percherón en situaciones difíciles atraviesan en general agudas crisis psíquicas y caen fácilmente en pánico.

*Ibid.*

<sup>360</sup> *Ibid.*

este el camino para él. Lo que hay que hacer es liberar el cuerpo y no amaestrarle distintos sectores. Dar al cuerpo una posibilidad. Darle una posibilidad de vida.<sup>361</sup>

Grotowski aboga, entonces, por un cuerpo al que se le da la posibilidad de vivir en vez de aquél al que se amaestra por partes, fragmentariamente. La concepción de un cuerpo liberado *versus* un cuerpo amaestrado, como ya fue introducida al tratar sobre *training* i *desdomamiento*, es el puntal en el que se apoya la noción grotowskiana del cuerpo y del *entrenamiento* físico.

Como ya hemos podido observar, pero cabe señalarlo en primer lugar, Grotowski se aleja de cualquier concepción o canon estético del cuerpo humano, así como de una aproximación atlética o “deportiva” al *training*. Así pues, no se trata de trabajar sobre el estado de forma ni sobre el resultado estético sino sobre la herramienta fundamental del actor o *actuante*: su cuerpo, entendido desde una cierta perspectiva de la liberación del cuerpo y como canal de *lo sutil*. Grotowski ya ha dejado claro que el actor y, más adelante el *doer* del *arte como vehículo*, no deben estar bloqueados físicamente, pues el trabajo, tanto aquel puramente teatral como el relativo a las *Artes rituales*, requiere un cuerpo que funcione como canal libre a través del cual puedan circular los impulsos y, como en el caso de los *cantos de tradición*, las distintas cualidades de energía.

Tomemos –o, mejor dicho, retomemos– los dos enfoques de Grotowski relativos al trabajo del cuerpo. En este caso, a diferencia de la exposición anterior sobre el *training versus* el *desdomamiento*, situada en el tiempo del *Teatro de las Fuentes*, el planteamiento grotowskiano se centra plenamente en el marco del *arte como vehículo*. Grotowski propone una renovada perspectiva doble sobre este asunto, la del “cuerpo domado” enfrente del “cuerpo desafiado”, aunque él mismo reconoce que puedan existir enfoques más complejos<sup>362</sup>. Visualicemos, de su mano, la primera aproximación, la del cuerpo amaestrado:

El primer enfoque sería poner el cuerpo en estado de obediencia domándolo. Podemos comparar esto al enfoque en el ballet clásico o en determinados tipos de “atletismo”. El peligro de este enfoque es que el cuerpo se desarrolla como una entidad muscular, y por lo tanto no lo suficientemente flexible y “vacía” como para ser un canal abierto a las energías. El peligro más acuciante de este enfoque es que el hombre refuerza la

---

<sup>361</sup> *Ibid.*

<sup>362</sup> *La cuestión de la obediencia del cuerpo se puede resolver con dos enfoques diferentes; no quiero decir que un enfoque complejo o doble sea imposible, pero, para ser claro, prefiero limitarme aquí a dos enfoques distintos.* Jerzy Grotowski, *De la compañía teatral al arte como vehículo*, en Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, pp. 203-4.

separación que existe entre la cabeza, que dirige, y el cuerpo, que se convierte en una marioneta manipulada. Sin embargo, hay que destacar que los peligros y los límites de este enfoque son superables si se es consciente y si el instructor en este campo es lúcido. A menudo se encuentran ejemplos en el trabajo sobre el cuerpo practicado en las artes marciales.<sup>363</sup>

El primer enfoque propuesto por Grotowski nos remite de nuevo a la concepción del actor “atlético” formado a través de una actividad gimnástica. Aquí el investigador vuelve a señalar que el cuerpo, en este caso, se desarrolla sólo muscularmente y no como la entidad vacía y flexible que el trabajo del actor/*actuante* exige. Sin embargo, se añade a los peligros de tal aproximación otro *handicap*; esta manera de concebir el cuerpo y el trabajo corporal incentiva la separación en partes del cuerpo, entre la cabeza que ordena y manda y el cuerpo que obedece como un muñeco. Grotowski, no obstante, deja abierta la puerta a otro tipo de enfoques, poniendo como ejemplo la aproximación de algunas artes marciales y dependiendo de la lucidez y de la perspectiva del instructor en este marco.

La segunda aproximación, y la que Grotowski hace suya, es aquella del cuerpo al que se desafía. La exposición grotowskiana nos remite a la concepción de los *ejercicios-obstáculo* de la época del *Teatr Laboratorium* y, particularmente a los *corporales*:

El segundo enfoque sería el de desafiar al cuerpo. Desafiarle dándole deberes, objetivos que parecen sobrepasar las capacidades del cuerpo. Se trata de invitar al cuerpo a lo “imposible” y de hacerle descubrir que lo “imposible” puede ser dividido en pequeñas partes, en pequeños elementos, y convertirse en posible. En este segundo enfoque, el cuerpo se vuelve obediente sin saber que debe ser obediente.<sup>364</sup>

Grotowski propone, como hemos puesto de relieve, un tipo de acercamiento muy similar a aquél de los ejercicios *corporales* en los que, recordemos, la tarea a realizar sobrepasa al actor pero este no se resiste, no se defiende ante el *sobrepasarse a sí mismo*. De la misma manera, si bien el objetivo de este tipo de trabajo corporal difiere en algunos aspectos de aquél de la época del *Teatro pobre*, sigue subrayando la presencia de la *conjunctio oppositorum* entre el rigor y la espontaneidad. El cuerpo que Grotowski concibe es espontáneo y libre pero al mismo tiempo “estructurado”. El investigador compara este aspecto con el de los animales salvajes, que conservan su instinto y, al mismo tiempo su “forma”:

---

<sup>363</sup> *Ibid.*

<sup>364</sup> *Ibid.*

Se convierte en un canal abierto a las energías y encuentra la conjunción entre el rigor de los elementos y el flujo de la vida (“la espontaneidad”). De esta manera, el cuerpo no se siente como un animal domado o doméstico sino más bien como un animal salvaje y digno. La gacela perseguida por un tigre corre con ligereza, una armonía de movimientos increíbles. Si observamos a cámara lenta en un documental, esta carrera de la gacela y el tigre da la imagen de la vida plena y paradójicamente gozosa. Los dos enfoques son plenamente legítimos. No obstante, en mi vida creativa siempre me ha interesado más el *segundo* enfoque.<sup>365</sup>

Así pues, en la aproximación al cuerpo que el investigador nos propone a través del ejemplo anterior, éste es entendido como un animal libre, *digno* y espontáneo, con todo su instinto, *organicidad* y plenitud, y no como un cuerpo amaestrado y condicionado. Sin embargo, el “aspecto estructurado” necesario para la *conjunción-oposición* con esa *organicidad* “salvaje” es, en el caso del ser humano, y como hemos ya tratado en los capítulos dedicados a *yanvalou* y a *Motions*, la *conciencia vigilante*. Es ella la que, en palabras de Grotowski, *hace al hombre* y la que vela por canalizar entre las orillas del río, al flujo de la plenitud *instintual*.

### **Un entrenamiento físico para el arte como vehículo. Introducción**

Como ya avanzamos al inicio del capítulo, es posible tratar el *training* desde distintos niveles: más amplios o conceptuales y más específicos, es decir, al nivel de estructuras concretas de *entrenamiento*. Nos toca ahora centrarnos en el nivel más específico del *entrenamiento* corporal del *arte como vehículo*, conocido como *training físico* (*physical training*) y llamado simplemente el *training*. Independientemente del nivel desde el que tratemos el *training*, ya habíamos también apuntado al inicio que no existe un *entrenamiento* grotowskiano como tal, como fórmula. En el caso del *arte como vehículo*, a lo largo de años de investigaciones y probaturas, se ha desarrollado una estructura de *entrenamiento físico* específica adaptada a las demandas concretas del trabajo. Tal estructura surgió de unas determinadas necesidades y, de algún modo, ha ido adaptándose a los tiempos en sus matices, aunque –al menos de momento– sin perder su estructura<sup>366</sup>.

---

<sup>365</sup> *Ibid.*

<sup>366</sup> Sabemos que la estructura-madre del *training* que se practicaba en los primeros años de vida del Workcenter, contenía nueve ejercicios individuales en vez de los cinco actuales. Desconocemos si existían diferencias estructurales o los motivos de la reducción en el número de ejercicios.

Asimismo, por lo dicho anteriormente, cabe especificar que el *training* del *Workcenter* de Pontedera no puede ser considerado, por lo menos de manera cerrada y mucho menos categórica, como el *entrenamiento* específico del *arte como vehículo*. En cualquier caso, es mucho más preciso tratarlo como un *training* funcional de un determinado período del *arte como vehículo* que sigue en curso. La posible evolución de la estructura presente<sup>367</sup>, de los elementos que la configuran, de los pequeños detalles que la constituyen o de la aproximación a ellos, habrá que observarla en sus años a venir. En cualquier caso, el *training* que nos ocupa, posee una estructura fija de trabajo físico que se ha venido realizando de manera más o menos regular, según las demandas y objetivos de cada momento, en el contexto del *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*.

A modo de introducción a la estructura y funcionamiento del *training físico* del *Workcenter*, baste recordar algunos de los principios que hemos venido tratando a lo largo del capítulo. En primer lugar, el *entrenamiento* no se concibe no como un medio de adquirir habilidades, de saber cómo hacer, sino como una plataforma desde donde eliminar lo que no sea estrictamente necesario en el proceso “interior” del *actuante* y en su trabajo creativo. En este sentido, como ya hemos observado con anterioridad, se trata de una *vía negativa*; no de adición sino de eliminación de lo que no sea esencial. Asimismo, el principio de la *vía negativa* conlleva un trabajo sobre la eliminación de los obstáculos que impiden al cuerpo del *actuante*, y no solo al cuerpo, sobrepasarse a sí mismo y liberarse. Este aspecto, a la par, permite al *actuante* mantenerse “a punto” – Grotowski lo llamaba el *aspecto biológico* del *training*– para el trabajo a lo largo de los años y a medida que la edad se incrementa.

En segundo lugar, el *training* tampoco se concibe como una preparación para el *acto* futuro sino como una extrapolación o analogía del *acto* mismo. A modo de ejemplo: si el *actuante* no cumple el *acto* del *training* tampoco cumplirá aquél ligado al proceso ligado a los *cantos* o el de un *opus* o “estructura performativa”. Por último, el objetivo final del *training* es que el cuerpo sea un canal *libre* y *vacío* que permita la circulación de la corriente de los impulsos vivientes y el flujo de la *organicidad* así como liberar lo que Grotowski llamaba *cuerpo-memoria* o *cuerpo-vida*. Asimismo, en el marco del *training* del *arte como vehículo* que nos ocupa, no solo se trata de la *organicidad* – ligada a la vitalidad y a la *densidad* del cuerpo–, sino de la apertura y “sensitividad” del organismo hacia *lo sutil*: un cuerpo-canal por donde puedan transcurrir las distintas

---

<sup>367</sup> Nos referimos al *training* que se realizaba de manera cotidiana hasta el 2006 y que, por las informaciones de algunos miembros del *Workcenter* acerca del trabajo posterior a esas fechas, se ha mantenido aunque de forma más irregular.

*calidades de energía*, esto es; que permita la *verticalidad* o, en palabras también de Grotowski y Richards, el *pasaje de lo tosco a lo sutil*.

### *Training en el Workcenter*

El *training* de Pontedera es el fruto, en un sentido amplio, de las investigaciones alrededor del *entrenamiento* que han ocupado la totalidad de la trayectoria de Grotowski. A un nivel más específico, se podría decir que la semilla de este *training* proviene ya de la etapa del *Objective Drama* en California, en la que se dedicó cierta atención y se hicieron pruebas alrededor de la elaboración de un posible *entrenamiento* óptimo para el trabajo<sup>368</sup>. Sin embargo, en la poética grotowskiana, cada *training*, como hemos venido señalando y como en el caso que nos ocupa, ha respondido a una serie de necesidades concretas del periodo y a objetivos precisos. Así pues, en los primeros años del *Workcenter*, Maud Robart, colaboradora de Grotowski y líder de una de las líneas de trabajo cuyas actividades se realizaban en el piso de arriba del *Centro*, recibió el encargo por parte de él de recuperar y reinterpretar los ejercicios *corporales* y los *plastiques* del periodo del *Teatr Laboratorium*. De la misma forma, durante determinados periodos del *Workcenter*, no se realizaba un *entrenamiento* común y era una cuestión personal de cada uno el mantenerse en condiciones óptimas para el trabajo<sup>369</sup>. Esto era debido a la necesidad de focalizarse en el trabajo creativo, en este caso sobre la *Acción* (*Action*)<sup>370</sup>. Las dificultades “físicas” eran resueltas individualmente, en el *trabajo individual* (*individual work*)<sup>371</sup>.

La estructura de *entrenamiento* actual, que conocemos simple y específicamente como *training*, cubre las diversas áreas o aspectos del trabajo del *actuante*. En primer lugar, alejándose claramente de los aspectos atlético o “deportivo”, funciona como “puesta a punto” física de los *doers*. En segundo lugar, a través de una naturaleza

---

<sup>368</sup> Véase la parte final del apartado *Apuntes sobre el entrenamiento físico en el Parateatro*, Teatro de las Fuentes y Drama Objetivo, dedicada al trabajo sobre el *training* en éste último periodo, el *Objective Drama*.

<sup>369</sup> [E]n ese momento, no hacíamos ningún tipo de entrenamiento de grupo. Cada persona hacía algún tipo de preparación física que era una manera de mantener el cuerpo a punto y en el más alto nivel de condición física necesarios para el trabajo. Yo también necesitaba hacer un intenso entrenamiento físico cada día, pero era secundario. A menudo lo hacía solo en mi casa después del trabajo, y los demás también hacían regularmente su *training* en sus casas después del trabajo. [Trad. del A.] Thomas Richards, *As an unbroken stream*, en *Heart of Practice*, pp. 109.

<sup>370</sup> En la actualidad [1999], no hacemos entrenamiento físico en grupo. Sigue habiendo preparación física individual. La mayoría de nuestro tiempo y atención, de algún modo, se dirige hacia el desarrollo de la *Action*. Y en relación con esto, si tenemos tiempo fuera de los ensayos, creamos ejercicios que puedan ayudarnos de manera específica a conseguir aquello por lo que nos esforzamos en *Action*. Si alguien necesita trabajo extra en voz, esto se convierte en su trabajo individual. Otra persona quizás tiene un pasaje en *Action* que es físicamente difícil para ella, entonces necesita dedicar tiempo a practicarlo cada día, o desarrollar ejercicios que la ayudaran a superar una debilidad física específica. Necesito tratar a cada persona individualmente y ver como aparece gradualmente lo que es necesario para cada uno.

[Trad. del A.] *Ibid.*

<sup>371</sup> Gradualmente, sea como fuere, el *training* ha ido diferenciándose para cada persona en el equipo. Llegó un momento (hará unos tres años [aprox. 1996]) en que me di cuenta de que, fuera del trabajo sobre *Action*, era crucial utilizar algún tiempo para trabajar individualmente con algunos de los miembros del equipo.

[Trad. del A.] Thomas Richards; *Ibid.* Véase también la nota anterior.

lúdica, como si de un juego de niños se tratara, se orienta hacia la *organicidad*, el *estado original* –en palabras de Grotowski. Por último y quizás ésta es la función más importante, el *training* da el soporte necesario al proceso que se lleva a cabo a través de los *cantos*, como veremos más adelante.

Antes de entrar en la estructura y los detalles del *training*, dejémosnos guiar por la exposición que hace Thomas Richards sobre la evolución del *entrenamiento* en el *Workcenter* y sobre algunas de las líneas y aspectos más destacables del *training* que acabamos de avanzar. En primer lugar, el director del *Workcenter* pone de relieve la evolución que ha sufrido el *training* desde la fundación del centro de Pontedera y subraya, como ya hemos apuntado en diversas ocasiones, que tal evolución ha tenido lugar en función de las necesidades de un determinado momento:

El entrenamiento físico ha cambiado a lo largo de los últimos 10 años y se ha desarrollado de acuerdo con nuestras necesidades en un periodo determinado.<sup>372</sup>

Richards plantea un primer nivel de aproximación al *training* físico, ligado al aspecto de la *función biológica* del *training* y a la búsqueda de la *organicidad* que ya hemos tratado con anterioridad:

El entrenamiento físico se dirige, básicamente, a ayudar a aquellos que entran en el grupo y a aquellos que continúan en el trabajo a desarrollar y mantener la posibilidad de una corriente orgánica de movimiento. En nuestra cultura, en el mundo occidental, por nuestra educación, la adicción a la televisión y el continuo uso del transporte en vehículo etc., nos acostumbramos a la vida sedentaria. Nuestras columnas vertebrales se bloquean y nos acostumbramos a hacer solo gestos en nuestro contacto diario; usamos solo nuestros brazos, nuestros músculos faciales. La vida de nuestra columna vertebral, la vida que fluye alrededor del centro del cuerpo es, en gran parte, olvidada. Los ejercicios en nuestro entrenamiento físico tratan de ayudarnos a descubrir la vida del cuerpo y el flujo de impulsos que provienen del interior del cuerpo y se extienden hacia fuera hacia la periferia, a ayudar a la persona que entra en el trabajo a descubrir este flujo orgánico. Este es un nivel.<sup>373</sup>

Siguiendo en el mismo nivel del *training* como puesta a punto para los *doers* y como descubrimiento de la corriente de impulsos que fluye desde el interior del cuerpo, esto es, la *organicidad*, Richards introduce un nuevo aspecto del *training*: el

---

<sup>372</sup> [Trad. del A.] Thomas Richards, *The edge point of performance*, en *Heart of practice*, pp. 46-47.

<sup>373</sup> *Ibid.*

trabajo individualizado de cada *actuante*. Este aspecto individual o de enfoque hacia las particularidades y dificultades de cada *actuante*, se encarna en la secuencia de ejercicios –cinco, como veremos– que forman parte del *training* y que trataremos más adelante en la descripción detallada de la estructura:

Primero, con cada persona que entra en el grupo, analizamos cuales son los bloqueos físicos y las debilidades, el exceso de tensión o las zonas que necesitan ser estiradas. Entonces desarrollamos varios ejercicios individuales para superar los problemas físicos de esta persona; entonces, cada uno tiene diversos ejercicios. Todos estos ejercicios individuales entran en la estructura del entrenamiento, el cual es guiado en este momento por Mario o por mí. El *training* se compone de varias secuencias, una de ellas es una secuencia en la que los ejercicios individuales vienen ejecutados.<sup>374</sup>

Una de las singularidades del *entrenamiento* del *Workcenter* es que permite trabajar en dos niveles distintos dentro de una misma estructura: un nivel de trabajo individual e individualizado y otro de carácter común. Además de los niveles individual y común, también observamos cómo, al igual que en las estructuras de *entrenamiento* del *Teatro Laboratorio* de Grotowski como los *corporales*, en el *training* workcenteriano sigue operando el principio de la *via negativa*, esto es, la vía de eliminación de los obstáculos.

Sin embargo, todos los aspectos técnicos del *training* tratados hasta aquí –la “puesta a punto”, la *organicidad* y la búsqueda de un flujo de impulsos a través del cuerpo–, inherentes al *entrenamiento* físico del *Workcenter*, pasan como tales a un plano subyacente; ahora se trata, más bien, de crear un proceso similar a aquél que tiene lugar en el trabajo sobre los *cantos de tradición*. Es ésta precisamente la evolución sufrida por el *training* del *Workcenter*: manteniendo la entidad del *training* como actividad “autónoma” en todas sus facetas, éste se dirige hacia el trabajo con los *cantos* y los *opuses*, auténtico núcleo y corazón del *arte como vehículo*. Dicho en otras palabras: el *training* se pone al servicio de la *acción interior*. Richards describe el proceso de evolución que acabamos de esbozar:

En este momento, con el *entrenamiento* físico, estamos yendo hacia otro nivel, el cual está íntimamente relacionado con el proceso que puede aparecer a través del canto. Esto se hace posible ahora, después de muchos años de trabajo relacionado con los cantos. En cada manera de estar de pie, de sentarse, de moverse, hay ciertas contracciones que son físicas, pero no sólo físicas, que impiden a la “acción interior” de empezar a fluir.

---

<sup>374</sup> *Ibid.*

Del conocimiento que los cantos, digamos, nos han enseñado, año tras año, sobre el modo del cuerpo mientras se canta, el cuerpo mismo empieza a tener cierto conocimiento de cómo moverse, estar de pie, de la manera como ajustarse para que el río empiece a fluir. Así pues, después de años aproximándose a este delicado proceso a través del trabajo alrededor de los cantos, alrededor de la actuación con los cantos, una persona puede empezar a conocer qué en el cuerpo está bloqueando y qué está ayudando en términos de la manera del cuerpo de modularse a sí mismo como canal vacío para que la energías circulen. Los líderes del entrenamiento actual están mucho más avanzados en este proceso que la gente que acaba de incorporarse al trabajo.<sup>375</sup>

Los líderes o guías del *entrenamiento* son los encargados de transmitir ciertos aspectos fundamentales del trabajo. Para Richards, estos aspectos que el *training* contiene, trascienden un trabajo pura y únicamente físico, entrando, como ya hemos avanzado, en el terreno de la *verticalidad* o *acción interior*. Así pues, el *entrenamiento* y la manera de transmitirlo por parte de las personas más experimentadas en este proceso, se dirige fundamentalmente a configurar el cuerpo como una especie de *canal vacío*, en términos similares a los utilizados por Richards:

La manera de guiar ahora es mucho menos encontrar la corriente de vitalidad dinámica a través del movimiento silencioso y, más bien, como líder, de preparar el cuerpo (el propio y el de los miembros del grupo) para este “canalizar vacío”. Por ejemplo, el líder empieza y descubre que su mano está demasiado contraída, los pies no deben estar tan juntos, la columna más enderezada –si, algo desciende en la respiración, algo está más abierto– y, al mismo tiempo que trata de modular su cuerpo para este “canalizar vacío”, los nuevos miembros de grupo están siguiendo, ajustando sus cuerpos para coger lo que el líder está haciendo. Así pues, el líder está tratando de pasar a las personas que siguen el entrenamiento algo que es mucho más complejo, y no sólo físico.<sup>376</sup>

Habiendo plasmado algunos de los aspectos fundamentales del *training* del *Workcenter* en cuanto a su evolución y sus objetivos específicos, nos introduciremos en el interior de su estructura y trataremos los elementos de trabajo específicos que éste contiene. La estructura del *training*, de una duración aproximada en el tiempo de entre 25 y 35 minutos, consta de varias secuencias que se realizan en un flujo continuo y en silencio total. El *training* es guiado siempre por un único *líder*, a quien los demás

---

<sup>375</sup> *Ibid.*

<sup>376</sup> *Ibid.*

participantes deben seguir en el *tempo-ritmo* que este imprime<sup>377</sup>. Asimismo, el “guía” es el encargado de velar por la correcta ejecución de las secuencias, por el silencio, por la intensidad de los ejercicios, entre otras tareas. A un nivel estructural, las secuencias mayores son la *primera y segunda espirales* y los *ejercicios individuales* seguidos de las *transiciones*. Otros elementos que forman parte de la estructura del *entrenamiento* son, por ejemplo, la *danza silenciosa*, o los *stops* que tienen lugar en la parte inicial y final del *training*. A pesar de la dificultad o demanda física requerida por el *entrenamiento* en general y por los elementos que su estructura contiene, la totalidad del *training* debe seguirse en absoluto silencio<sup>378</sup>. Como ya hemos observado, en el marco de la poética grotowskiana al igual que en el del *entrenamiento* que nos ocupa, el silencio, no solo de palabra sino también de cuerpo, se convierte en una herramienta de trabajo. El silencio, aproximado como un *instrumento* permite, entre otros aspectos, descubrir un tipo de movimiento perceptivo, como veremos a través del ejemplo de Richards, como el de un gato.

La percepción, la atención hacia el entorno, el *movimiento que es reposo* y el silencio funcionan, como ya hemos mencionado al tratar sobre los varios instrumentos de la práctica del *arte como vehículo*, como herramientas para desarrollar la *conciencia vigilante* necesaria para el trabajo con los *cantos de tradición* y con las *Acciones*:

Debe haber siempre silencio. De esta manera, sin pedir a la persona de descubrir algo como el movimiento de un gato, gradualmente la persona descubre una manera de moverse muy silenciosa y orgánica. Normalmente, cuando un gato se mueve no hace ningún ruido. Pone sus patas en el suelo pero al mismo tiempo parece estar escuchando, quizás para escuchar a una posible víctima. Quizás hay una rata cerca, por eso escucha. Cuando baja su pata, no lo hace como si de una maza se tratara; pone la pata en el suelo de modo que pueda escuchar al mismo tiempo. Así pues, les pedimos de hacer sus ejercicios y al mismo tiempo no hacer ruido, lo que significa que deben escuchar. A partir de esto, solo haciendo y escuchando –¿estás respirando pesadamente? ¿Estás haciendo ruido? así como, ¿estás en el tempo y el flujo del líder?–, la persona empieza a desarrollar este doble tipo de atención que el animal tiene, la conciencia de su cuerpo y de su entorno. Entonces, paso a paso, algo en el cuerpo que es

---

<sup>377</sup> A lo largo del entrenamiento el equipo sigue el tempo y el flujo del líder, con lo cual su atención debe estar siempre focalizada hacia fuera para mantenerse en el ritmo del líder.

[Trad. del A.] *Ibid.*

<sup>378</sup> Aunque el entrenamiento sea extremadamente dinámico, no se debe hacer ruido con los pies en el suelo o respirar pesadamente.

[Trad. del A.] *Ibid.*

naturalmente animal en su flujo empieza a reaparecer, y ello puede ayudar muchísimo en el cantar/actuar.<sup>379</sup>

El nivel de atención planteado aquí por Richards es un requisito fundamental –y también uno de los objetivos básicos– en la ejecución del *training*, pues los participantes deben mantener una línea ininterrumpida de atención durante la totalidad del *entrenamiento*. El indicativo del grado de escucha, como el mismo Richards ha sugerido, es el grado de silencio.

Antes de proseguir con las distintas partes del *entrenamiento físico*, y a modo de visualización de la totalidad del *training*, reproducimos de manera esquemática la estructura del *training*; su armazón y sus elementos constituyentes, que iremos desglosando gradualmente y atendiendo detalladamente:

- *Entrada en el espacio, ocupación y 1er. stop.*
- *Primera espiral “creciente”*
- *Danza silenciosa*
- *Ejercicios personales*
- 1er. ejercicio*
- Transición*
- 2º ejercicio*
- Transición*
- 3er. ejercicio*
- Transición*
- 4º ejercicio*
- Transición*
- 5º ejercicio (el gato) y 2º stop*
- *Segunda espiral “creciente” y “decreciente”*
- *Salida del espacio (final del training)*

El primero de los elementos del *training* se podría decir que es triple, pues engloba tres componentes: la *entrada en el espacio*, la *ocupación* de éste y el primer *stop*. La estructura de *entrenamiento* puede comenzar desde cualquier lugar del espacio, aunque, si es posible, debería iniciarse desde algún sitio fuera de la zona de trabajo en sí –es decir, por ejemplo, desde fuera del suelo de madera que delimita el área de

---

<sup>379</sup> *Ibid.*

trabajo. El *líder* es el encargado de guiar y conducir a los participantes hacia el interior del lugar –el parquet o la sala– donde se desarrollará el *training*. La entrada en el espacio puede variar en velocidad, siendo más lenta o rápida en función del *tempo* marcado por el *líder*. La entrada en el espacio tiene el carácter de una “invasión” u ocupación<sup>380</sup> literal del espacio, siendo tarea de los participantes el equilibrar el espacio de manera “viva”, esto es, llenándolo de manera uniforme, sin que queden grandes vacíos o zonas excesivamente pobladas. Cada uno de los participantes en el *training* debe circular fluida y continuamente por el espacio sin bloquear el recorrido por la presencia de otros compañeros o por las paredes del lugar de trabajo. Se podría decir que se trabaja como si el espacio fuera infinito, dando la posibilidad de adaptarse cuando uno se encuentra con las paredes, a través de recorridos circulares en vez de trayectos en línea recta. Se intentan evitar las trayectorias entrecortadas, como en una secuencia de línea recta-stop-línea recta etc. En relación con el aspecto espacial, el cuerpo es concebido como un cuerpo en tres dimensiones que trabaja en 360°, pudiendo circular en todas las direcciones posibles.

La culminación de la entrada en el espacio es un *stop*, que viene determinado por el guía del *training* pero que no está decidido ni acordado de antemano. El *stop* tiene en la estructura el papel de comprobar el grado de atención de los participantes, pues deben pararse al mismo tiempo que el *líder*. No se trata de un *stop* en el que uno se queda exactamente en la posición en que se encontraba, como “congelado”, sino “en alerta”; las rodillas un poco dobladas, el tronco ligeramente inclinado hacia delante y los brazos a los flancos, en una posición similar a la de *Motions* y *Yanvalou* pero sin la especificidad de ésta. El *stop* es también un momento que permite escuchar hacia el exterior, hacia el entorno, y hacia el cuerpo.

El siguiente elemento en nuestra estructura de *training* es la *primera espiral*. El punto de partida de ésta es el *stop* anterior. Cuando se habla de las *espirales*, al igual que de manera parecida, como veremos, al tratar las *transiciones*, nos estamos refiriendo a “secuencias libres” en las que el *líder* propone una serie de “juegos” improvisados. A través de estos juegos físicos se hace posible el *contacto* con los demás y el flujo asociativo que conduce y moldea los impulsos y las pequeñas acciones. La primera espiral es también un momento de despegue al encuentro de la propia *organicidad* y tiene una progresión creciente en velocidad así como en la “intensidad de

---

<sup>380</sup> En relación a la *entrada en el espacio*, se trabaja con la imagen de un grupo de niños que se disponen a jugar de noche mientras sus padres duermen en la habitación de al lado, en la de abajo o incluso en la misma habitación. Esta propuesta de juego funciona como premisa que tiene como objetivo trabajar en silencio y con un nivel continuo de escucha.

juego". Los participantes deben seguir exactamente al guía en el *tempo-ritmo*, además de proseguir con el equilibrio del espacio. Cuando la *primera espiral* llega a su punto culminante, el líder introduce explosivamente la siguiente secuencia, la *danza silenciosa*.

La *danza silenciosa*, como su mismo nombre indica, es una danza que se ejecuta, al igual que el resto del *training*, en silencio y que se desarrolla en un "lugar" (*spot*) específico. Es decir, la danza no se desplaza por el espacio sino que tiene lugar en el sitio concreto donde estábamos cuando el *líder*, en la culminación de la *primera espiral*, la ha introducido. No se trata de una danza concreta o de una coreografía de movimientos, sino más bien de una danza "personal" o, dicho con mayor precisión, del descubrimiento de una danza personal. Existen dos premisas en la realización de la danza: la primera, ya mencionada, de no hacer ruido con los pies ni con la respiración; la segunda, de no danzar desde la periferia del cuerpo, por ejemplo, utilizando excesivamente los brazos, sino de dejar que los impulsos se enraícen en el "centro" del cuerpo y surjan, de algún modo, del suelo.

Durante la ejecución de la *danza silenciosa*, el líder introduce la siguiente secuencia, los *ejercicios*. En este caso introduce el *primer ejercicio* o *ejercicio número 1*, que al igual que el resto de ellos, se ejecuta en un sitio determinado y no pueden abarcar una gran cantidad de espacio ni desplazarse por el lugar de trabajo. Cada participante en el *training* posee cuatro *ejercicios individuales*, desarrollados especialmente para trabajar obstáculos y dificultades físicas específicas o incidir en aquellas áreas físicas que necesitan reforzarse, destensarse etc. El número total de ejercicios que forman la secuencia es de cinco, incluyendo *el gato*, que es común a todos y que se realiza siempre en quinto lugar. Los cuatro *ejercicios individuales* son ordenados por cada participante con números del uno al cuatro. Dichos números definirán el orden de los ejercicios dentro de la estructura. Asimismo, el orden que se establezca debe ser pensado y probado, pues influirá en la progresión y el proceso del participante en el *entrenamiento*. Los ejercicios del *training* se definen por su gran simplicidad, lo que no quiere decir que sean de fácil ejecución. Más bien, significa que, si bien puedan tratar varios aspectos a la vez, se concentran en una función concreta. A modo de ejemplo, existen ejercicios como los "saltos en cuclillas", destinados a trabajar la fuerza y agilidad de las piernas, así como el equilibrio en los saltos, o "patadas" a diversas alturas y en distintas direcciones impulsando el cuerpo como si se tensara y disparara un arco. También existen ejercicios orientados al fortalecimiento de la región abdominal, lumbar o de los brazos, entre otros.

Es fundamental entender que la aproximación a los *ejercicios*, si bien contiene un aspecto de “puesta a punto”, no es una aproximación gimnástica, ni mecánica y repetitiva. Los *ejercicios* son muy dinámicos pero tienen un carácter lúdico y asociativo. En este caso, al igual que, por ejemplo, en el trabajo con las *acciones físicas*, el *contacto* con un *partner* real o imaginario es fundamental. El *contacto*, como ya hemos tratado, no se refiere a tocarse físicamente, ni mirarse fijamente o estar muy cerca, sino a un aspecto sutil relacionado con el “estar con”, con la presencia del otro, con la escucha mutua. Podría verse el *contacto*, en otros términos, como dar y recibir, accionar y reaccionar. Un *ejercicio* es, pues, como una puerta a ese *contacto* y, a través de él, al mundo asociativo del *cuerpo-memoria*, a la *organicidad* y al proceso sutil que puede darse y trabajarse a través del *training*.

Los *ejercicios* están separados por *transiciones*. Éstas funcionan como una especie de encajes libres entre *ejercicios* y como la evolución del proceso llevado a cabo a través de un *ejercicio* determinado. Se podría decir también que son momentos *liminales*<sup>381</sup> por antonomasia, pues, aparte de que no hay nada fijado –ni movimientos, ni dinámicas, ni corporalidades, por ejemplo–, cuando un participante “sale” a *transición*, no se está ni en el *ejercicio* anterior ni todavía en el *ejercicio* siguiente sino en una tierra de nadie. Sin embargo, la sustancia del *ejercicio* anterior –acabado de realizar– de algún modo ya contiene la esencia del *ejercicio* que tendrá lugar a continuación. Asimismo, las *transiciones* son momentos de posibilidad de *contacto* con los demás participantes y con el propio “proceso interior” que puede darse concibiendo el *training*, al igual que los *cantos*, como un vehículo.

El quinto y último *ejercicio* del *training* es *el gato*, que es el único *ejercicio* común y que se realiza conjuntamente durante el *entrenamiento*. *El gato* es un *ejercicio* proveniente del periodo del *Teatr Laboratorium* y que se ha ido desarrollando en los pequeños detalles a lo largo, sobretodo, del último periodo de la trayectoria grotowskiana en el *Workcenter*. *El gato*, a diferencia del resto de *ejercicios*, tiene una estructura con un grado mayor de complejidad y consta de varias secuencias:

- el gato va a dormir
- ... se despierta
- ... se pone alerta
- ... se estira
- ... da zarpazos

---

<sup>381</sup> *Liminal* en el sentido dado por Van Gennep y, posteriormente, por Victor Turner.

Mientras se está realizando el *ejercicio del gato*, el *líder* hace un *stop* marcado y claro, que indica el punto de inicio de la *segunda espiral*. Esta *espiral* se caracteriza por su dinámica: es creciente en intensidad hasta un punto culminante y, a continuación, decreciente hasta casi la inmovilidad. Esta secuencia es muy similar a la *primera espiral*, también es libre, pero en ella, usualmente, el *líder* introduce pequeños *tests* para comprobar el grado de atención de los demás participantes. Una especie de juego de “seguir al rey” puede darse en esta parte final del *training*. Obviamente, hay una gran diferencia entre la *primera espiral* y la *segunda*, pues el grado de “sutilidad” en el proceso en ésta última, así como el grado de atención, después de haber llevado a cabo la totalidad del *training*, es de un nivel mucho mayor a la *primera espiral*, que es como el “arranque del motor” del *entrenamiento*. Al igual que en el inicio del *training*, la estructura de trabajo termina con la salida de todos los participantes, guiados por el *líder*, fuera del área o zona de trabajo.

A modo de conclusión de nuestro recorrido dedicado *training* físico en el *arte como vehículo*, baste recordar que el *entrenamiento*, en este ámbito, no es más que un medio entre otros que se suma al objetivo de realizar el proceso de la *verticalidad*. Así pues, el *training* físico, además de buscar una corriente orgánica en el cuerpo –el flujo de *organicidad*, ligada, según Grotowski y Richards, a lo *vital* y a la *densidad del cuerpo*–, pone el acento en una línea ininterrumpida de atención, de elongación de la percepción que permite la “sensitividad” y el *tránsito* hacia *lo sutil*. En cierta manera, remarcando lo ya dicho a lo largo de éste capítulo, se trata de buscar y crear las posibilidades para que un proceso similar a la *acción interior* o *verticalidad* a través de los *cantos vibratorios* pueda tener lugar a través del *training* físico, contemplado como *vehículo*.

\*\*\*

## *ACTING PROPOSITIONS*



## ***Acting propositions* (propuestas de actuación)**

### **Introducción**

Las *acting propositions* juegan un papel crucial entre las actividades que conforman la práctica del *arte como vehículo* en el *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Su importancia yace en el hecho de que funcionan, por un lado, como el marco que permite descubrir y explorar las posibilidades del material de trabajo, sean los *cantos de tradición* o los textos, tanto en su vertiente meramente artística como en términos de utilización como herramientas para el *trabajo sobre sí mismo*. Por el otro lado, es en las *acting propositions* donde, a través del descubrimiento de líneas de impulsos/*acciones físicas* a partir y alrededor de los *cantos* y/o los textos, éstas devienen estructuras precisas y repetibles o, dicho de otro modo, se convierten en las semillas y las partes constituyentes de una vía creativa más amplia; la construcción de un *opus*. Las *propuestas de actuación* son, precisamente, el paso más cercano a la creación de una estructura performativa o *Acción* en el marco del *arte como vehículo* al que se puede llegar, teóricamente hablando. El presente capítulo, por lo tanto, es el que tiene que completar el recorrido de la tesis.

Iniciemos nuestro itinerario a través de las *acting propositions* y su papel en la poética grotowskiana definiendo el concepto y trazando su origen en las etapas del trabajo de Grotowski. Las *acting propositions*, en su sentido contemporáneo en el marco del *arte como vehículo*, se conciben como estructuras performativas unipersonales, como una especie de “miniperformances”, normalmente de corta duración, desarrolladas a partir y/o alrededor de un motivo textual o de un canto<sup>382</sup>. Suelen estar estructuradas en un esquema básico de inicio-desarrollo-fin y elaboradas en los detalles con líneas de acciones precisas y repetibles. La función principal de las *acting propositions* es la de indagar en el material – *cantos de tradición* o motivos textuales– como trampolín a la acción. Como hemos ya adelantado al principio, el proceso de trabajo dentro del marco de las *propuestas*, se desarrolla en dos frentes a la vez: por un lado, el descubrimiento y la exploración de las potencialidades personales y del proceso que el *actuante* puede hacer a través del material, como si la *acción individual* funcionara como un especie de

---

<sup>382</sup> Durante las investigaciones de la etapa del *Drama Objetivo*, a las *propuestas de actuación* a partir de un canto tradicional se las llamaba *Mystery Plays* [Misterios]. Thomas Richards habla de ellas como [...] *piezas individuales de corta duración con una estructura repetible, como minirepresentaciones unipersonales. La presencia de una canción muy antigua tenía una gran importancia en las “mystery plays”; debía ser una canción que recordaras de la infancia, por ejemplo, o que tu madre te cantase. Primero, debías recordar la canción: no “Cumpleaños feliz”, ni “Kumbaya”, ni una canción de la radio, sino una canción antigua; debía tener raíces. Es como si Grotowski intentara hacernos redescubrir las conexiones personales que pudiésemos ya tener con la tradición, a través de las canciones que nos habían cantado de niños.*

Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, p. 62.

*vehículo* –el trabajo sobre sí mismo; por el otro, la elaboración de una partitura de impulsos/acciones físicas, es decir, la generación y posterior estructuración del material creativo, por ejemplo, para el desarrollo de una pieza o evento performativo.

### Los *Mystery Plays*

El nacimiento de las *propuestas de actuación* cabe buscarlo en el *Drama Objetivo*, donde se utilizaba también el término análogo *individual action* (acción individual) para referirse a ellas. No obstante, el concepto específico al uso durante dicha etapa así como en el primer período fundacional del *Workcenter* fue el de *Mystery Plays* (Misterios). Dichos *Misterios*, semillas de las futuras *acting propositions*, estaban basados, como desarrollaremos, en el trabajo específico alrededor de un canto tradicional. Grotowski se refiere a ellos como [...] *una especie de etnodrama individual en el cual el punto de partida es una vieja canción ligada a la tradición étnico-religiosa de la persona concernida*.<sup>383</sup> El mismo artífice del arte como *vehículo*, asimismo, define el *Mystery Play* como [...] *un etnodrama en el sentido tradicional colectivo, pero aquí es una persona que actúa con una canción y sola*.<sup>384</sup> Lisa Wolford, testimonio de algunas de las actividades desarrolladas en el período americano de Grotowski, describe la esencia del trabajo con los *Misterios* así como algunas de las primeras pruebas alrededor de esta actividad-clave en el *Drama Objetivo*.

En el trabajo individual de los participantes en los “*Mystery Plays*”, Grotowski pedía que encontraran una canción conectada con la infancia y que tuviera una importancia particular para ellos. En los primeros estadios de trabajo con estos cantos, se les pedía a los participantes simplemente cantar el canto y tratar de recordar completamente tanto el canto como las asociaciones con las cuales estaba conectado. Más tarde, empezaron a crear acciones individuales a partir de estas canciones, a veces vinculadas a sus recuerdos de quien cantó la canción por primera vez y el contexto de los acontecimientos entorno a esta.<sup>385</sup>

Como veremos más adelante a través del propio Grotowski, uno de los factores-clave en la aproximación al los *cantos de la tradición* es la “rememoración” de la primera persona que cantó tal canto y de la circunstancias primarias en las que surgió ese canto. Esa exploración “hacia atrás”, evidentemente no en un sentido, digamos, realístico, sino como una especie de intención subyacente o pregunta en el aire, es uno de los

---

<sup>383</sup> Jerzy Grotowski, *Tu eres hijo de alguien*, en Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, p. 78.

<sup>384</sup> *Ibid.*

<sup>385</sup> [Trad. del A.] Lisa Wolford, *Introduction, Objective Drama, 1983-86*, en *The Grotowski Sourcebook*, p. 287.

principios característicos de la exploración de cantos tradicionales. Como Grotowski mismo nos sugerirá, dicho trabajo se asemeja a una excavación en vertical, a extraer las capas para indagar en la profundidad del material.

Retomando el hilo de los *Mystery Plays* en la etapa californiana de Grotowski, Wolford nos presenta algunos de los “experimentos” llevados a cabo alrededor del trabajo con los *Misterios*:

Ocasionalmente, ciertas de estas canciones de la infancia, inicialmente exploradas individualmente, se enseñaban a otros miembros del grupo en un experimento para ver si era posible que una canción particular tuviera un impacto más allá del contexto de los recuerdos de una persona. Ciertas canciones fueron exploradas simultáneamente por varios participantes (por ejemplo, un americano trabajando con un canto gregoriano yuxtapuso su acción de rememoración con un iraní que trabajaba con un canto sufí. En estas circunstancias, los participantes no solo trataban de trabajar de manera que no se molestaran entre ellos, sino de llegar a una cierta armonía entre ellos.<sup>386</sup>

Algunos de estos ensayos iniciales, en cierto modo, generaron ciertas posibilidades aún continuamente exploradas y desarrolladas en la práctica contemporánea del *arte como vehículo* del *Workcenter*, como por ejemplo la yuxtaposición de dos *cantos* de distinta naturaleza, o la yuxtaposición de dos acciones individuales de distintas personas en un “todo”.

En otro experimento, Grotowski pidió a cada participante de encontrar dos canciones que pudieran funcionar prácticamente para ellos en dos situaciones opuestas: cuando necesitaban estar más alerta, por ejemplo cuando les cogía sueño conduciendo, o cuando querían dormir pero no podían. Se indicó a los participantes que no debían necesariamente cantar la canción en voz alta, sino silenciosamente para ellos mismos, como una *retounelle*, y de este modo explorar los efectos en la práctica de las diferentes canciones en situaciones diversas.<sup>387</sup>

En referencia al papel que tuvieron los *Mystery Plays* y toda la investigación y ensayos alrededor de estos durante el *Objective Drama*, I Wayan Lendra, uno de los especialistas que formaban parte del equipo de Grotowski en esa etapa, señala que los *Misterios* funcionaron como herramientas a través de las cuales [...] *exploramos nuestras posibilidades artísticas, aplicando nuestras ideas y la experiencia ganada en el trabajo, así como*

---

<sup>386</sup> *Ibid.*

<sup>387</sup> *Ibid.*

la energía creativa generada por los ejercicios.<sup>388</sup> Ese aspecto, el de explorar la potencialidades del *performer* en relación con el material trabajado, es decir, un *trabajo sobre sí mismo*, así como el de ser lugar de confluencia de otros ejercicios y actividades, será precisamente uno de los ejes vertebradores de la concepción y el trabajo práctico con las *acting propositions*.

### Las *acting propositions*: aspectos prácticos

En el ámbito del *arte como vehículo* en el *Workcenter*, el concepto de *Mystery Play* se amplía, dando lugar al –más genérico– *acting proposition*. Este último contempla no solo el trabajo vinculado a un *canto de tradición* sino también al texto, o a ambos en una misma “pieza”. Las *acting propositions*, manteniendo el espíritu de exploración de los *Misterios del Drama Objetivo* – en definitiva el *trabajo sobre sí mismo*– y la aplicación de la destreza y el dominio en el trabajo de los impulsos/*acciones físicas* –en el sentido grotowskiano y Stanislavskiano del término–, evolucionan para convertirse en el germen creativo de los *opuses*.

El siguiente estadio de nuestro recorrido es la aproximación práctica al trabajo sobre las *acting propositions* o, más bien, al trabajo con los *cantos/textos y acciones físicas* para desarrollar una *propuesta*. Veremos las aproximaciones propuestas, en primer lugar por Grotowski y, más adelante, por el actual líder del *Workcenter*, Thomas Richards. El maestro polaco, en su texto *Tu eres hijo de alguien*<sup>389</sup> nos brinda un claro ejemplo, dentro del marco de los *Mystery Plays*, de cómo trabajar a partir de un canto antiguo. Ya hemos visto que Grotowski concibe los *Mystery Plays* como *etnodramas* unipersonales y que estos son “miniestructuras performativas” desarrolladas a partir y alrededor de una vieja canción ligada a la tradición étnico-religiosa del *actuante*; por ejemplo, una canción que se recuerda de la infancia<sup>390</sup>.

El primer paso marcado por Grotowski es comenzar a trabajar con el canto bajo una concepción singular del *arte como vehículo*: el canto como contenedor de cierta

---

<sup>388</sup> [Trad. del A.] I Wayan Lendra, *Bali and Grotowski, some parallels in the training process*, en *The Grotowski Sourcebook*, p.315

[...] *trabajamos intensivamente en nuestras piezas individuales o grupales llamadas Mystery Plays, trabajos que no estaban hechos para ser presentados a un público. A través de los Mystery Plays exploramos nuestras posibilidades artísticas, aplicando nuestras ideas y experiencia ganada en el trabajo así como la energía creativa generada por los ejercicios. Este trabajo intensivo era dirigido por Grotowski. Los Mystery Plays se hacían en sesiones maratónicas –dos días y dos noches de trabajo.*

[Trad. del A.] *Ibid.*

<sup>389</sup> Jerzy Grotowski, *Tu eres hijo de alguien*, en *Revista Máscara* nos. 11-12, pp. 69-75. Para las citas usaremos los fragmentos del texto en su traducción incluida en Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, pp. 78-82.

<sup>390</sup> Asimismo, en el caso de un *canto de tradición* no perteneciente a la cultura de la persona en cuestión, los procedimientos serían metodológicamente muy similares.

“información” que se encuentra codificada en su interior y que el *actuante* debe, a través del trabajo práctico, descubrir:

Se empieza a trabajar sobre esta canción como si en ella se encontrase codificada en potencia (movimiento, acción, ritmo...) una totalidad. [...] [S]e encuentra algo, una pequeña estructura alrededor de la canción.<sup>391</sup>

Grotowski hace hincapié en que este primer acercamiento al canto y el esbozo de estructura nacido de él, no debe pararse a un nivel superficial sino que debe edificarse como si de una catedral se tratara. El maestro polaco subraya de esta manera la diferencia entre el diletante y el no diletante. El primero, llevado por la frescura de la primera propuesta trabaja siempre en un primer nivel superficial, *al lado, al lado – y no como quien cava un pozo*<sup>392</sup>:

[...] El diletante busca “al lado” [...] No tiene nada que ver con la construcción de las catedrales, que tienen siempre una piedra angular. Es la plomada lo que determina su valor.<sup>393</sup>

Como vemos, el artífice del *arte como vehículo* compara la construcción del *Mystery Play* con la de una catedral, la cual se articula en una concepción axial. El enfoque grotowskiano consiste en trabajar como un artesano, poco a poco, en profundidad, y siendo consciente de que el trabajo pasara necesariamente por periodos de crisis y fases *sin vida*.

Grotowski, asimismo, presenta la elaboración del *etnodrama* como un proceso similar al del montaje cinematográfico, en el que [...] *hay que eliminar aquello que no es necesario y reconstruirla de manera más compacta*.<sup>394</sup> El director indica que hay que ser capaz de reconstruir y memorizar la primera propuesta, con toda la línea de las pequeñas *acciones físicas*, pero eliminando cada vez las acciones que no sean absolutamente esenciales. Él mismo subraya que se debe tener la capacidad de hacer cortes y saber unir los diferentes fragmentos, como muestra en el siguiente ejemplo:

Por ejemplo, puede aplicar el principio siguiente: línea de las acciones físicas – stop – eliminación de un fragmento – stop – línea de las acciones físicas. Como en el cine, la

---

<sup>391</sup> Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, p. 78.

<sup>392</sup> *Ibid.*

<sup>393</sup> *Ibid.*

<sup>394</sup> *Ibid.*

secuencia en movimiento se detiene sobre una imagen fija –se corta–, otra imagen fija marca el inicio de una nueva secuencia en movimiento. Lo que les da: acción física – stop – acción física. ¿Pero qué hacer del corte, del agujero? En el primer stop digamos que estén, por ejemplo, de pie, los brazos levantados, y en el segundo stop, sentados, los brazos abajo. Una de las soluciones consiste en efectuar el pasaje de una posición a otra como una demostración técnica de habilidad, casi como un ballet, un juego de habilidad. Es solo una posibilidad entre otras. Pero en todo caso toma mucho tiempo realizarlo. También se tiene que resolver este otro problema: el stop no debe ser mecánico, sino algo como una cascada congelada, quiero decir que todo el impulso del movimiento está ahí, pero retenido. La misma cosa en lo que concierne al stop del principio de un nuevo fragmento de acción: éste, todavía inmóvil, tiene que estar ya en el cuerpo, si no, no funciona.<sup>395</sup>

Siguiendo todavía el hilo del montaje cinematográfico, una de las dificultades que se afrontan en el trabajo con los *Mystery Plays*, es el acoplamiento entre el *audio* y el *visual*. Si en el momento donde se aplica un corte está la canción, ¿debemos también cortarla? Grotowski, utilizando su singular símil del río y el barco, lo define así:

Hay que decidir: lo que es el río y lo que es el barco. Si el río es la canción y el barco las acciones físicas, entonces evidentemente el río no debe ser interrumpido: por lo tanto, la canción no debe detenerse sino modelar las acciones físicas. Pero lo más frecuente es que lo contrario sea válido: las acciones físicas son el río y modelan la manera de cantar. Hay que saber lo que se elige.<sup>396</sup>

Para el investigador polaco, trabajando de esta manera, es decir, eliminando fragmentos, haciendo inserciones y reconstruyéndolo todo en una totalidad, se llega gradualmente a una estructura más compacta. En términos también grotowskianos, el cuerpo debe *absorber* todo esto, *tragarlo* y reencontrar la *organicidad*, la semilla de la primera propuesta. En este proceso se alternan fases de espontaneidad y *de vida* con fases de absorción técnica de los detalles.

Sin movernos del ámbito de los *Mystery Plays*, para Grotowski, el trabajo con el *etnodrama* obliga a confrontarse con lo que él llama diferentes *problemas clásicos de las performing arts*.<sup>397</sup> Un ejemplo de ello es la cuestión del “personaje”; es decir, en el

---

<sup>395</sup> Thomas Richards, *op.cit.*, p. 79.

<sup>396</sup> *Ibid.*, pp. 79-80.

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 80.

marco del trabajo con los *Misterios/acting propositions*, preguntarse acerca de la “identidad” de la persona que canta la canción:

[...] ¿Pero quién es la persona que canta la canción? ¿Eres tú? Pero si es una canción de tu abuela, ¿eres aún tú? Pero si estás descubriendo en tí a tu abuela, a través de los impulsos de tu propio cuerpo, entonces no eres ni “tú” ni tu “abuela quien ha cantado”, eres tú explorando a tu abuela cantando. Pero tal vez vas más lejos, hacia algún lugar, hacia algún tiempo difícil de imaginar, donde por primera vez se cantó esa canción. Se trata de la verdadera canción tradicional, que es anónima. Se dice: es el pueblo quien ha cantado. Pero en ese pueblo hay alguien que empezó. Tú tienes la canción, tú tienes que preguntarte dónde empezó esa canción. Tal vez era el momento de alimentar el fuego en la montaña donde alguien cuidaba los animales. Y para calentarse en este fuego alguien empezó a repetir las primeras palabras. No era todavía la canción, era la encantación. Una encantación primaria que alguien repitió. Observas la canción y te preguntas: ¿dónde se encuentra esta encantación primaria? ¿En qué palabras? ¿Acaso estas palabras ya han desaparecido? Quizás la persona en cuestión cantó otras palabras u otra frase que la que tú cantas y tal vez es otra persona quien desarrolló ese primer núcleo. Pero si eres capaz de ir con esa canción hacia el comienzo, ya no es tu abuela quien canta, sino alguien de tu estirpe, de tu país, de tu pueblo, del lugar donde se encontraba el pueblo de tus padres, de tus abuelos.<sup>398</sup>

Como podemos observar a través del ejemplo, Grotowski nos propone indagar “hacia atrás” o, si se prefiere, hacer una búsqueda a contrapelo. Se trata, pues, de un recorrido hacia la fuente primera del canto, un intento de encontrar su semilla y descubrir quién lo cantó por primera vez. En cierta manera, la propuesta grotowskiana se orienta hacia el descubrimiento del “ancestro” y su corporalidad a través del cuerpo del *doer*.

Otro de los aspectos fundamentales del trabajo con un *canto de tradición* en el marco de los *Misterios*, es la búsqueda de un hipotético espacio concreto del canto primario. En la concepción grotowskiana, como ya adelantábamos, *el canto de tradición* contiene, en su interior, como si de cadenas de ADN se tratara, información que es susceptible de ser descubierta en el trabajo. Esta información, en la cual figuran las *cualidades vibratorias* del canto así como una cierta corporalidad/movimiento, contiene, asimismo, el espacio en que aquél surgió y fue cantado por primera vez. Según Grotowski, como veremos, en la manera de cantar, hay codificado el entorno originario

---

<sup>398</sup> *Ibid.*, pp. 80-81.

del canto y, en definitiva, en el sentido profundo dado por el investigador, el propio origen:

En la manera misma de cantar está codificado el espacio. Se canta diferentemente en la montaña y en el llano. En la montaña se canta de un lugar elevado hacia otro lugar elevado, por lo que la voz es lanzada como un arco. Reencuentras lentamente las primeras encantaciones. Reencuentras el paisaje, el fuego, los animales, tal vez empezaste a cantar porque tuviste miedo de la soledad. ¿Buscaste a los otros? ¿Esto sucedió en las montañas? Si estabas en una montaña, los otros estaban sobre otra montaña. ¿Quién era esa persona que cantó así? ¿Era joven o vieja? Finalmente vas a descubrir que eres de alguna parte. Como se dice en una expresión francesa: “*Tu es le fils de quelqu’un*” [Tú eres hijo de alguien]. No eres un vagabundo, eres de algún sitio, de algún país, de algún lugar, de algún paisaje. Había personas reales a tu alrededor, cerca o lejos. Eres tú hace doscientos, trescientos, cuatrocientos o mil años, pero eres tú. Porque quien empezó a cantar las primeras palabras era hijo de alguien, de algún sitio, de algún lugar; entonces, si reencuentras eso, eres hijo de alguien. Si no reencuentras eso, no eres hijo de alguien, estás cortado, estéril, infecundo.<sup>399</sup>

### Aproximaciones a la actuación (*acting*)

A la hora de afrontar el trabajo práctico en lo que a las *acting propositions* se refiere, pueden existir distintas vías de aproximación, o en un sentido amplio, diversas metodologías. Thomas Richards plantea, de manera abierta, sin excluir otros acercamientos, dos vías principales o aproximaciones<sup>400</sup>: una a la Meyerhold y la otra a la Stanislavski, aparentemente en polos opuestos. La primera de ellas, según el mismo Richards, [...] *significa observar la actuación desde el ángulo de la composición*<sup>401</sup>. Los actores orientados hacia la vía a la Meyerhold, según Richards, a la hora de crear un *fragmento de actuación*, plantearán el trabajo en los siguientes términos:

Empezarán por preestructurar completamente lo que van a hacer, en un orden preciso. Quizás incluso lo escribirán en un pedazo de papel antes de empezar a hacerlo. Generalmente comienzan por analizar y componer el fragmento, ya previendo como este afectará a quién esté observando, lo que el espectador va a entender. Entonces, empiezan a ejecutar y dominar la forma de la composición que han creado.<sup>402</sup>

---

<sup>399</sup> *Ibid.*, pp. 81-82.

<sup>400</sup> Tomamos, como punto de partida para nuestra exposición, la sugerencia sobre estos dos tipos de aproximación que Thomas Richards hace en su *The edge point of performance*.

<sup>401</sup> [Trad. del A.] Thomas Richards, *The edge point of performance*, en *Heart of Practice*, p. 30.

<sup>402</sup> *Ibid.*

En la segunda aproximación, *a la Stanislavski*,

[...] la llegada a la estructura proviene mayormente de la vida asociativa del actor, sus recuerdos, el modo como el rol se une con su vida paso a paso, como crea el puente entre él y su rol, lo que hay en común.<sup>403</sup>

Él, que se decanta por éste segundo acercamiento, describe de modo más detallado el proceso de desarrollo de una partitura de acciones:

No debes necesariamente pensar directamente en formas sino en aquello que, actuando el rol como persona en las circunstancias de ese rol, estas buscando –los haceres correctos, naturales, lógicos, incluso evidentes en el marco del rol. Y ¿cómo lo que quieres afecta a tu cuerpo? Y cómo lo hace la situación biológica relativa al rol (edad, salud, etc.) afecta a tus haceres? Entonces descubres no solo la partitura de acciones, sino también que tu cuerpo se halla en un cierto flujo de forma, incluso de composición. Descubres las formas del cuerpo/voz a través del proceso enraizado en tus intenciones y acciones. La forma aparece eventualmente, pero después de un proceso de hacer. Paso a paso, llegas a la composición a medida que la línea de acciones se desarrolla.<sup>404</sup>

La exposición, por parte de Thomas Richards, de las dos *aproximaciones* a la actuación, dibuja dos formas específicas de afrontar el trabajo con un *fragmento de actuación* o una *acting proposition*. Observemos ahora, en términos prácticos, el modo de hacer a través de las dos vías propuestas. Nos ocuparemos, en primer lugar, de la aproximación *a la Meyerhold*. En ella, como Richards apuntaba, se parte de la composición para poder desarrollar un *fragmento de actuación*. Se podría decir que el punto de partida es la forma, y que, a partir de ella, se descubre la *organicidad*. Se crea, digamos, una estructura, y se trata de encontrar –en términos grotowskianos– el *flujo de la vida* o *espontaneidad* en ella. Esta manera de proceder se asemeja a la aproximación de determinadas artes marciales, en las cuales, a través de ciertas *katas* formalmente precisas y, a veces, constrictoras, se encuentran las reacciones orgánicas y un determinado proceso interior ligado a la forma.

Para una actor o *doer* que trabaja –sea por naturaleza o por afinidad– en la vía *a la Meyerhold*, por ejemplo, a la hora de afrontar una *propuesta* a partir de un canto o un

---

<sup>403</sup> *Ibid.*

<sup>404</sup> *Ibid.* pp. 30-31.

texto, puede ser necesario primero pensar y analizar, a partir de lo que le sugiere el material, qué es lo que va a hacer. Asimismo, determinar cuales son las circunstancias, la situación, el entorno, la presencia de otros/as, así como las acciones y reacciones. Este proceso inicial puede concluir, como sugería Thomas Richards, en escribir detalladamente en un papel todo lo que se va a hacer. Con todos los detalles esbozados, el actor/*actuante* empieza a trabajar “físicamente”, reconstruyendo la situación y sus acciones en un modo –digamos– formal y analítico. La persona en cuestión se centra en dibujar su estructura y pasar por ella casi como si se tratara de una coreografía o un conjunto de formas –todavía– vacías de espontaneidad. A través de la forma de las *acciones físicas*, de las reacciones, del *tempo-ritmo* de estas, y teniendo claros los *puntos de contacto* precisos con el *partner* o *partners*, llegará a una estructura compacta, casi como una partitura musical. Para el actor orientado a la *Meyerhold*, este será el momento clave para, una vez absorbida “partitura de formas” con el cuerpo a través de la repetición, “olvidarse” de ella y lanzarse plenamente y libremente a descubrir su contenido y la vida en esta.

La culminación del proceso de composición de una *acting proposition* a la *Meyerhold* puede entenderse, en cierta manera, como insuflar vida a la forma. Precisamente, este tipo de acercamiento, conlleva el peligro de la mecanicidad y la frialdad de la forma vacía, sin que el proceso que se lleva a cabo a través del material, canto o texto, “toque” al *actuante*. También existe la dificultad, y esta está íntimamente vinculada a lo que acabamos de indicar, de no superar el primer nivel de la forma y, por lo tanto, trabajar con *movimientos*, como en una coreografía, y no con *acciones*. En este aspecto, una de las cuestiones clave, y con ello estamos en terreno colindante con el campo de las *acciones físicas*, es el descubrimiento de aquello que tiene la capacidad de, como comentábamos, reavivar la forma. Estamos hablando del descubrimiento de las *intenciones* en el sentido Stanislavskiano y grotowskiano del término, las motivaciones personales y los objetivos en cada momento de la situación o circunstancias dadas en la *propuesta*. Al mismo tiempo, es necesario mantener, dentro del marco del *fragmento de actuación*, el contacto con los *partners*, reales o imaginarios. De este modo, y como el director del *Workcenter* resaltaba, es necesario mantener la atención hacia el exterior de uno mismo y no hacia la forma en sí misma.

En la aproximación a la *Stanislavski* se parte, como ya hemos adelantado, de la vida asociativa del actor/*actuante*. Es decir, se parte del proceso asociativo para, gradualmente, llegar a la estructura. También puede visualizarse este acercamiento como el itinerario desde la *organicidad* o, como diría Richards, el *flujo de la vida*, a la

*forma*. El punto de partida de la aproximación a la *Stanislavski*, sin excluir otras posibilidades, es una improvisación más o menos estructurada a partir del texto y/o canto en cuestión. La improvisación puede estar enmarcada por parámetros estructurales simples, por ejemplo una ubicación, una dirección y una posición corporal determinadas en el espacio. A éste tipo de improvisaciones acotadas se le conoce, en la práctica, como *improvisación en el marco de una estructura*. El nivel de desarrollo del marco estructural puede ir desde un grado de esbozo a uno exponencialmente más elaborado en función del tiempo de trabajo con el material. En la improvisación el *actuante* “se suelta”, es decir, improvisa libremente las acciones sin ocuparse todavía de la estructura ni de fijar los detalles. Se podría decir que el *doer* se ocupa únicamente del flujo de la *espontaneidad*, de buscar activamente “la vida” –es decir, la corriente de impulsos– que fluye por su cuerpo a través del canto y/o texto.

A través de las improvisaciones, acotadas inicialmente en mayor o menor grado, van surgiendo nuevos parámetros o, digamos, *detalles*. El *doer* los observa, los registra y, de forma gradual, los va incorporando al flujo espontáneo de impulsos y acciones. Sin embargo, este proceso de incorporación de los detalles debe hacerse de manera paulatina. Para una persona que aborda el trabajo de esta manera, la cuestión será encontrar el momento adecuado y la manera de estructurar los pequeños detalles sin perder el proceso vivo de las primeras improvisaciones; ni esquematizarlo perdiendo los matices, ni mecanizarlo convirtiéndolo en una repetición vacía de vida.

Precisamente, una de las grandes dificultades del trabajo con las *acting propositions* es estructurar en el momento justo, antes de que la vivacidad del inicio empiece a decaer. El *actuante* puede, por ejemplo, después de varias repeticiones de la propuesta, anotar en un cuaderno las *asociaciones* que han aparecido en las improvisaciones, las motivaciones y lo que recuerda que estaba haciendo en cada momento. A partir de las *asociaciones*, repitiendo y recordando con el cuerpo lo que ha hecho, se preguntará sobre las *circunstancias* (¿Dónde estoy? ¿Con quién? ¿Qué es lo que sucede?) y sobre la línea lógica de las pequeñas *acciones físicas* y reacciones (el comportamiento físico ligado a las *intenciones* y reacciones, ¿Qué quiero? ¿Qué hago? ¿Para quién? ¿Contra quién?, por ejemplo). Lo más importante en este caso será fijar los puntos de *contacto* con el *partner* o *partners* imaginarios, las motivaciones iniciales y, poco a poco, los *detalles* más minúsculos de manera precisa. Por ejemplo: “he caminado de esta manera, mi espalda estaba arqueada así y he levantado mi mano de esta forma, en este *tempo-ritmo*, como queriendo saludar a alguien...estoy caminando hacia

alguien, ¿Hacia quién? ¿Por qué? ¿Para qué?”, y cualquier otra pregunta que pueda aportar información precisa y “actuable”.

A través del *cuerpo-memoria* es posible “recordar”, por asociación, una situación análoga, sea ésta real, imaginaria o deseada y trabajar sobre ella. De manera gradual se va reconstruyendo esa situación y la línea de las *acciones físicas* y así, el proceso inicial se puede rehacer y repetir. El peligro principal de esta aproximación está en la falta de fijación y concreción de los *detalles*, en la falta de articulación. El hecho de que las primeras propuestas sean vivas e intensas en cuanto al proceso de *organicidad* del actor, implica el peligro de olvidarse de los *detalles*, de perderlos o esquematizarlos y empujar o, como dice Richards, *bombear las emociones* para reencontrar la intensidad de la improvisación inicial. Otro peligro es la fijación prematura y la mecanización. Por lo tanto, en este modo de aproximación a la *Stanislavski*, es de crucial importancia trabajar minuciosamente y en el momento justo, sobre los *detalles* y su articulación.

Las dos *aproximaciones* expuestas, que podemos visualizar como “maneras de trabajar” en nuestro ámbito de las *performing arts*, proponen vías de entrada distintas a un mismo hecho y objetivo: la conjunción, en una misma pieza o fragmento performativo, de la *organicidad/espontaneidad/flujo de la vida* y de la *estructura/disciplina/forma*. Por expresarlo de otro modo, si las orillas del río son la *estructura* y la corriente la *organicidad*, no es relevante dónde se comienza a construir. El actor/*doer a la Meyerhold* empezará por elaborar las orillas que puedan contener al río y así, hará posible su existencia, lanzándose luego a descubrirlo. En el polo “opuesto”, aquél que trabaje a la *Stanislavski* creará la corriente del río y se lanzará una y otra vez a través de ella, revelando y construyendo así sus orillas. De nuevo, la *conjunctio oppositorum* grotowskiana se revela como la fórmula de una forma viva de arte.

### De las *acting propositions* al *opus*

Las *acting propositions*, en un sentido amplio, actúan como terreno en el que convergen y se encarnan las distintas áreas de trabajo en el *arte como vehículo*. Es decir, las *propuestas* permiten que el trabajo con los impulsos/*acciones físicas* –el eje del oficio del actor– los *cantos de tradición*, así como los motivos textuales, por citar las áreas más destacadas, confluyan en un mismo lugar. Desde otra perspectiva, también amplia, el ámbito de las *propuestas de actuación* funciona como un punto de encuentro y de conjunción entre las investigaciones y objetivos fundamentales del *arte como vehículo* y aquellos elementos y aspectos de naturaleza propiamente performativa. Formulando la misma idea pero enfocando en términos más concretos, el trabajo con las *acting*

*propositions* puede entenderse como lanzadera hacia el descubrimiento y desarrollo de la cadena de conexión entre la partitura de impulsos/acciones y el proceso de la *verticalidad/acción interior*.

Si bien una *acting proposition* es, esencialmente, una totalidad en sí misma, como veíamos con el ejemplo de los *Mystery Plays*, en el marco práctico del *arte como vehículo* del *Workcenter*, éstas a menudo juegan el papel de *herramientas*. Ya hemos tratado, en relación a ello, algunas de sus funciones principales: descubrir las potencialidades del *doer* respecto a un material determinado, así como desarrollar líneas de impulsos/acciones físicas o, en otras palabras, una partitura de acciones. No obstante, el desarrollo de la partitura no tiene como fin único la simple creación de la *acting proposition* en sí misma, sino el importante objetivo de dar soporte al proceso por excelencia en el *arte como vehículo*, la *verticalidad*. El itinerario de la *acción interior* necesita del soporte preciso del *oficio*: necesita una partitura de actuación en la que anclarse y sustentarse o, dicho de modo figurativo, un lugar donde, antes de alzar el vuelo, mantenerse con los pies en el suelo. Centrémonos, pues, en este último aspecto.

Thomas Richards, acerca de la partitura de actuación (*acting score*) como soporte a la *acción interior* afirma que:

Las dos líneas pueden ocurrir simultáneamente y, de una manera compleja, avanzar conjuntamente.<sup>405</sup>

Además, expone las condiciones para que ésta conjunción de las dos líneas –la partitura de acciones y, digamos, el itinerario vertical– pueda ocurrir:

La primera condición es la precisión técnica y la elaboración de la partitura de actuación: cada cosa relacionada con el flujo de las pequeñas acciones e impulsos que hayas creado, lo cual incluye también los puntos de contacto con tus partners (y posiblemente puntos de contacto con partners de recuerdos precisos de tu vida proyectados en tus partners de actuación), así como la precisión de los cantos y la articulación de sus ritmos, la precisión de la palabra viviente (texto) y de las encantaciones, la lógica de comportamiento, tus asociaciones personales...todo debe haber sido práctica y totalmente por los *doers*. Solo entonces las dos líneas –la partitura de actuación y la “acción interior”– pueden ser aproximadas simultáneamente.<sup>406</sup>

---

<sup>405</sup> [Trad. del A.] Thomas Richards, *Heart of Practice* pp. 16-17.

<sup>406</sup> *Ibid.*

Así pues, las *propuestas* pueden funcionar, si se cumplen las condiciones necesarias de rigor precisadas por Richards, como puentes entre dos realidades. En ellas y a través de ellas, en definitiva, se crean y construyen los engranajes o “puntos de contacto” entre lo que podríamos llamar la partitura interior y la partitura exterior de la *Acción* o *evento* performativo en cuestión. Esta concepción nos conduce a entender un *opus del arte como vehículo* como la suma de dos recorridos paralelos -uno visible para el observador y el otro “casi” invisible- que conforman una totalidad. Es precisamente en las *acting propositions* -o, más ampliamente, en los diversos *fragmentos de actuación* que constituyen, por ejemplo, el conjunto de un *opus*-, donde se entrecruzan y acoplan, como ya hemos adelantado, los dos pasajes; el de la acción en sí y aquél de la *verticalidad*, como un intento de enlazar, en una misma totalidad, el itinerario del eje vertical -la *acción interior*- y aquél horizontal -la partitura de acciones.

Al igual que a la hora de afrontar una *acting proposition* o fragmento de actuación hallábamos una aproximación a la *Meyerhold* y una a la *Stanislavski*, separadas por una cantidad casi infinita de posibilidades y combinaciones, en el marco de la creación y montaje de un *opus* a partir de las *acting propositions* y de sus aspectos compositivos, existen múltiples vías y modos de afrontar la empresa. Si concebimos una *acting proposition* como una isla, una de las primeras posibilidades que se presentan es la unión de dos o más islas -esto es, *propuestas* o fragmentos de actuación. Se sigue un orden lineal en el que una *propuesta* sigue a otra a través de una transición más o menos elaborada. Asimismo, otra opción similar es el pasaje en paralelo de dos o varias *acting propositions*, o la yuxtaposición de éstas. Se puede optar, por ejemplo, por dos *propuestas* que transcurren a la vez pero sin conexión o relación entre ellas. De la misma forma, existe la posibilidad de trabajar sobre dos *propuestas* autónomas que discurren paralelamente y que se vinculan a través de ciertos puntos de contacto. Al mismo tiempo, y como ya hemos visto al tratar de los “experimentos” con los cantos tradicionales en los *Mystery Plays* durante el *Objective Drama*, dos *acting propositions* pueden transcurrir paralelamente en conexión o sin ella teniendo como punto de encaje dos *cantos* independientes pero armónicamente compatibles y cantados en el mismo tono.

Siguiendo los trazos de la idea de las *acting propositions* como islas, y ampliando un poco más la perspectiva en la elaboración de una pieza performativa, se puede entender también el material de un *doer* en particular; los *cantos*, los textos, las *encantaciones* y las *propuestas de actuación* como una isla en sí misma. De esta manera, es posible desarrollar la isla de la persona en cuestión y sumarla y/o yuxtaponerla con la

o las islas de otros *actuantes*. En el ámbito grotowskiano y workcenteriano, aparte de las diversas posibilidades que hemos presentado como ejemplo, ésta es una concepción habitual en las creaciones de los *opus* del *Workcenter*. Así, se elabora la pieza o el *opus* a partir de una o varias *acting propositions* individuales y vinculadas a un determinado material textual o cantado, como si este fuera el núcleo alrededor del cual se construye. El *actuante* responsable de cada una de estas *acting propositions* es el eje principal de la situación y los demás *doers* construyen su partitura alrededor de aquella *propuesta*, ofreciendo el soporte necesario.

Estas son solo algunas de las posibilidades, a modo de ejemplo, de abordar el complejo asunto de la creación, en este caso, de una estructura performativa u *opus* en el ámbito del *arte como vehículo*. Además de la cuestión de los distintos modos de construir u organizar el *opus* a partir de las *acting propositions* o de los materiales vinculados a ellas y de cómo unir los distintos fragmentos, en la creación y montaje de un pieza de este tipo se presentan una gran cantidad de aspectos que deben ser tratados: el orden óptimo de los fragmentos o *propuestas* –al nivel formal del montaje pero también al nivel del proceso de la *acción interior*–, el tempo-ritmo de la totalidad de la estructura, el foco principal de la acción en cada momento y un largo etcétera que sólo el contexto del trabajo y la práctica pueden responder.

Como anunciábamos al principio del presente capítulo, éste concluye el itinerario de la tesis. En nuestra aproximación, las *acting propositions* completan, sin cerrarlo del todo, el círculo del *arte como vehículo*. El trabajo con ellas y la potencialidades que de ellas emanan se encuentran ya en el umbral del trabajo creativo en este ámbito, en el que colindan las artes performativas y el *trabajo sobre sí mismo*: más allá de éste límite, solo nos queda el *súmmum* de la creación en el marco del *arte como vehículo*, el *opus* o –en mayúsculas grotowskianas– la *Acción*.

\*\*\*



## **Galería de imágenes**



*El Performer*



Guerreros *Kau* del Sudán

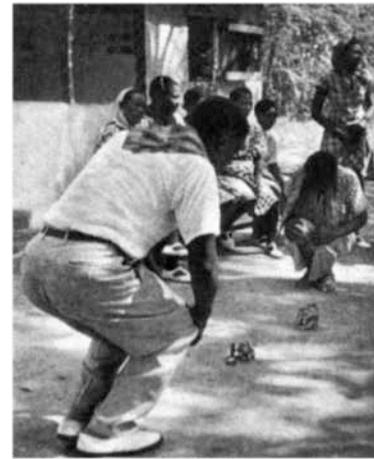
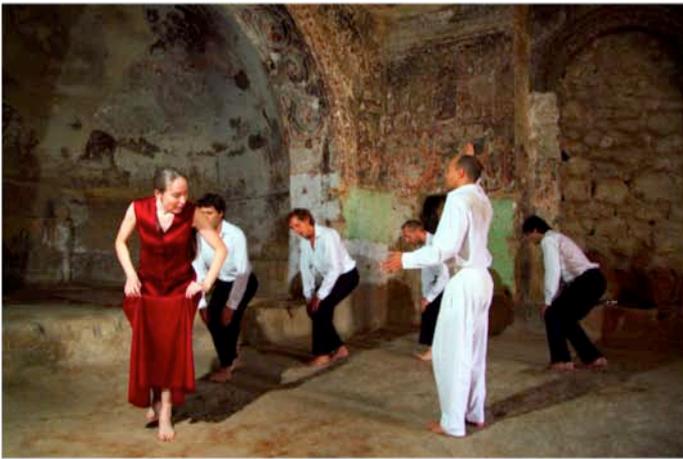


Gurdjieff sentado en un banco de París

*Yanvalou*



*Yanvalou dos-bas en el ritual vudú haitiano y low yanvalou en el opus Action del Workcenter*



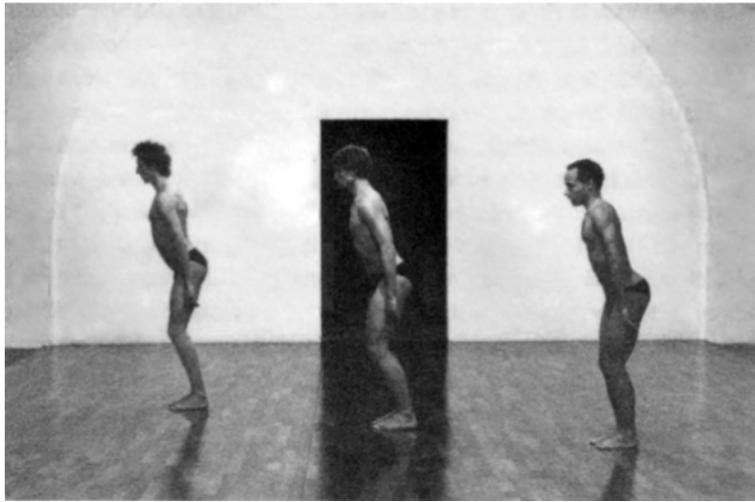
*Yanvalou en el opus Downstairs Action del Workcenter*



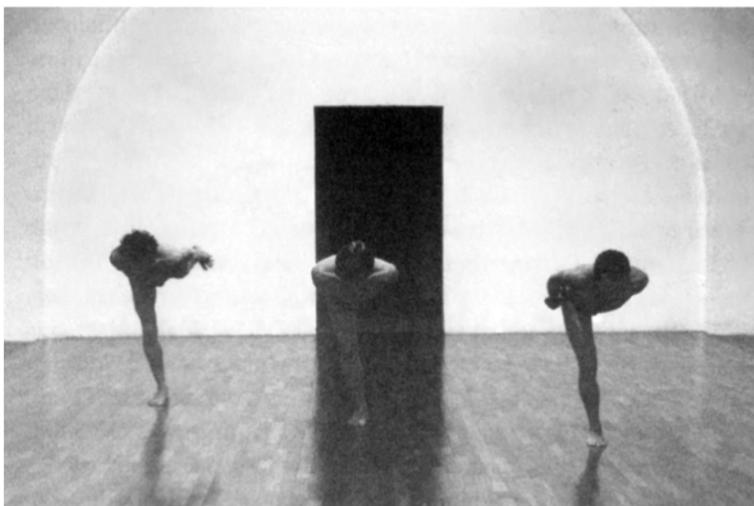
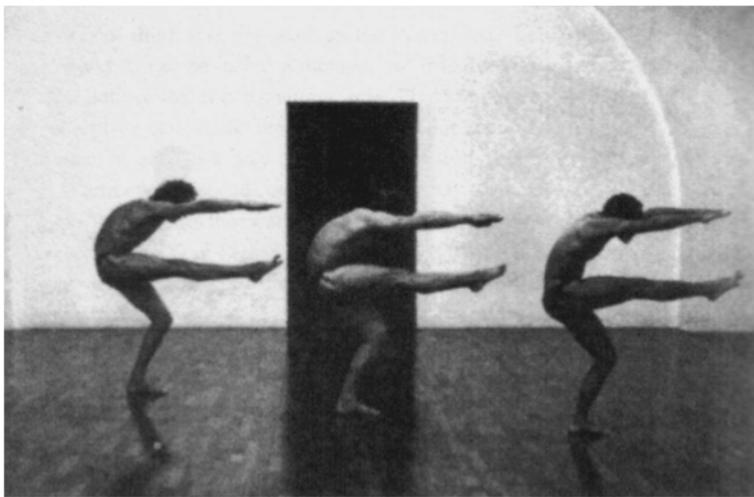
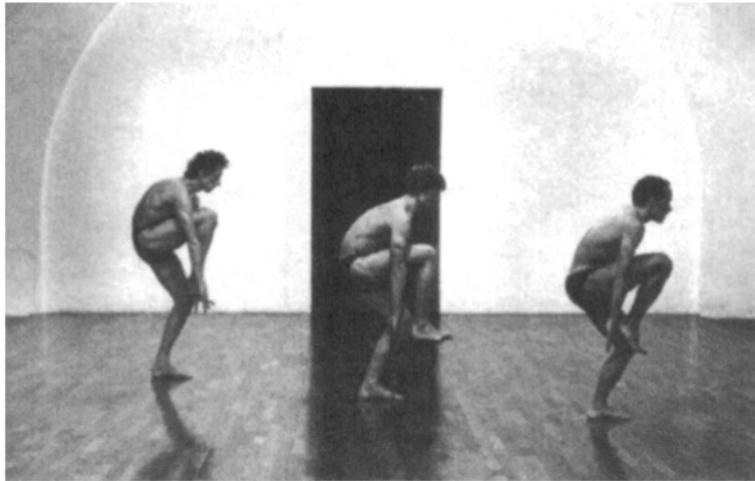


## *Motions*

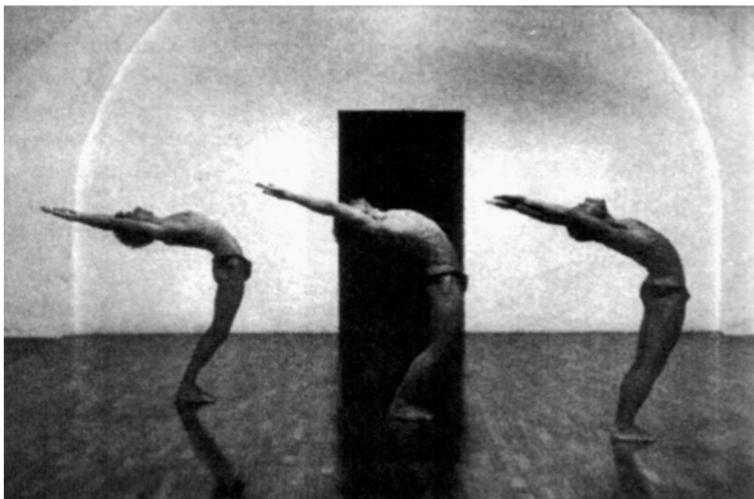
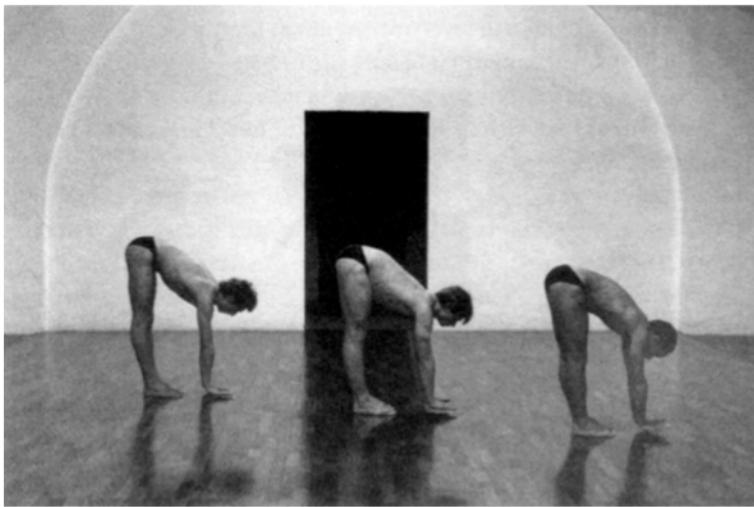
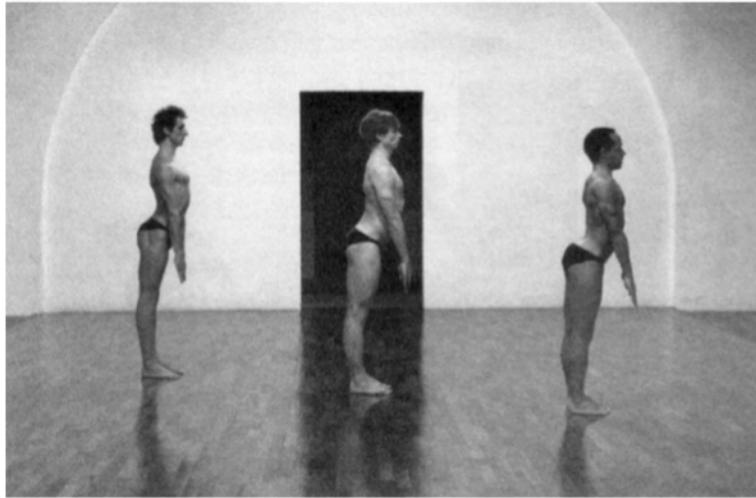
Posición primaria (*Primary/Primal position*)



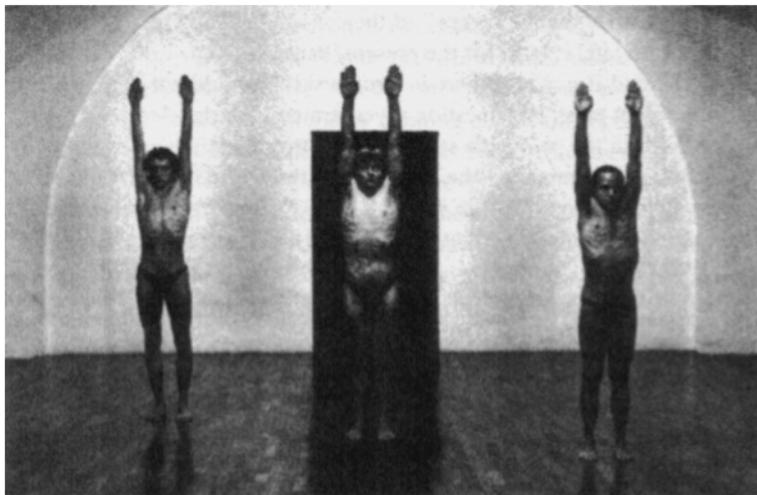
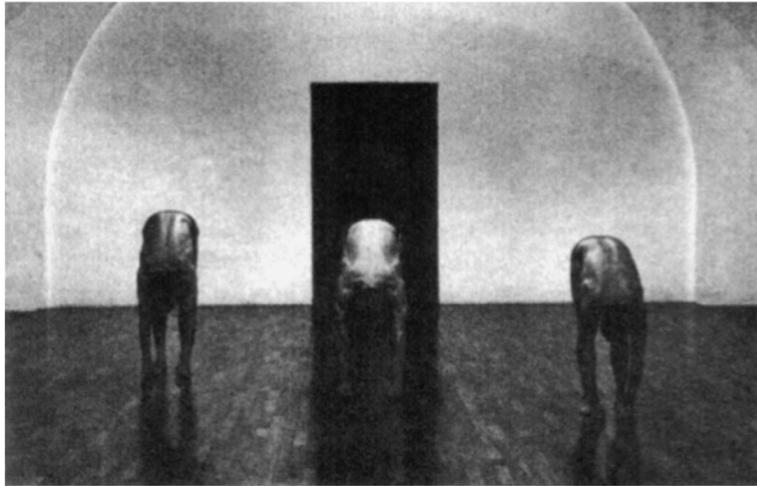
2° ciclo (second cycle)



3er. ciclo (*third cycle*)



Nadir/Cenit (*Nadir/Zenith*)



*Training*

*Corporals*

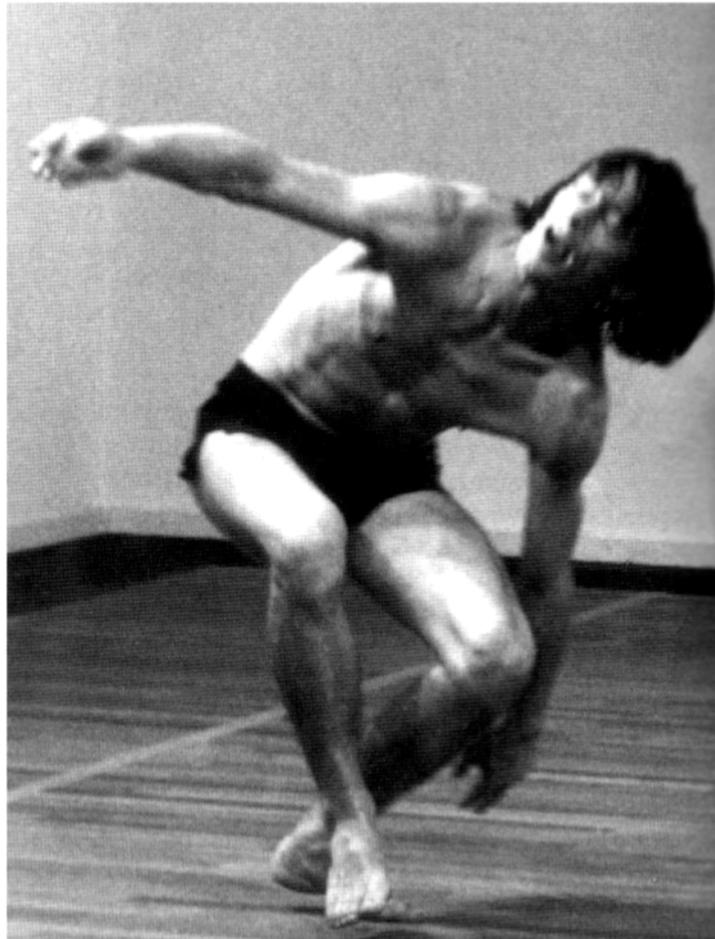


Secuencia de "el gato"

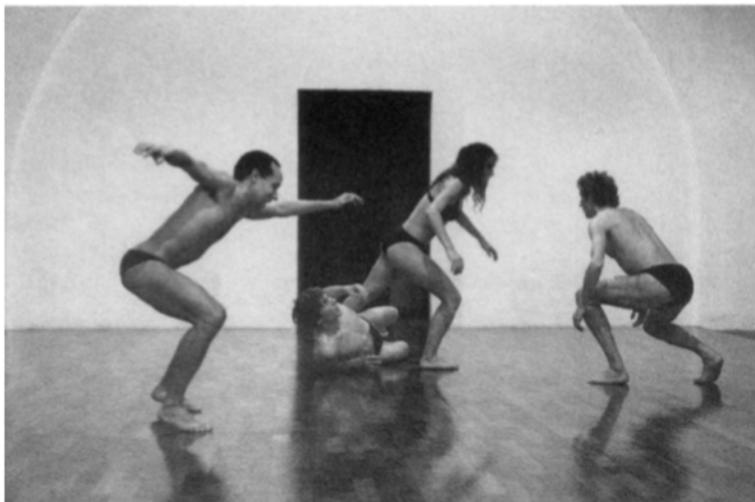




*Plastiques*



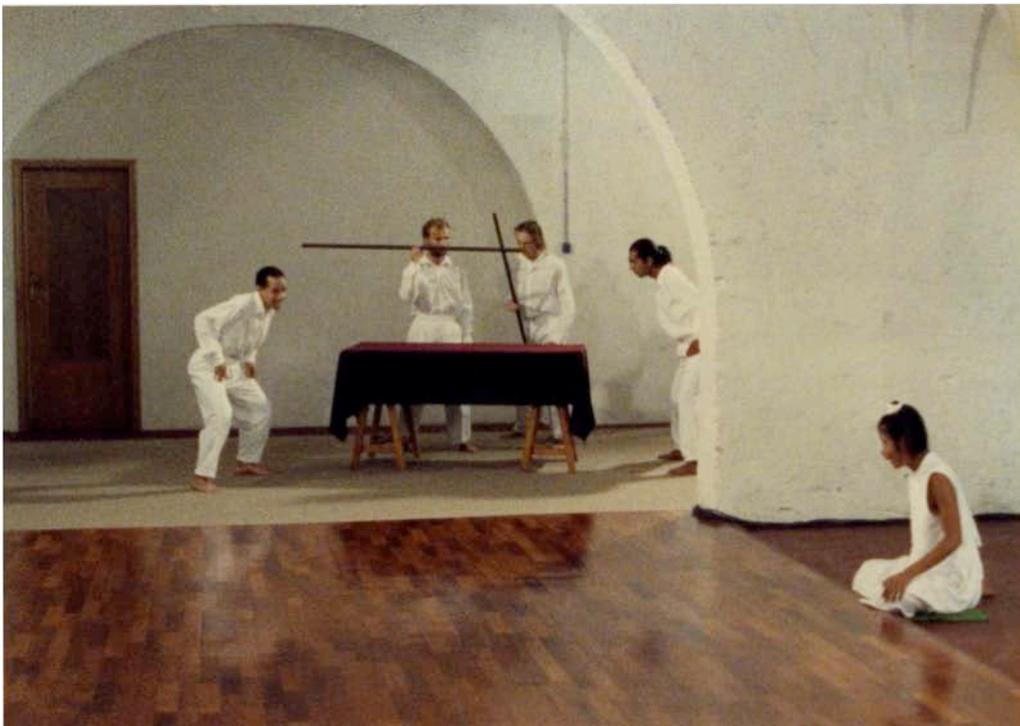
*Training en el Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*

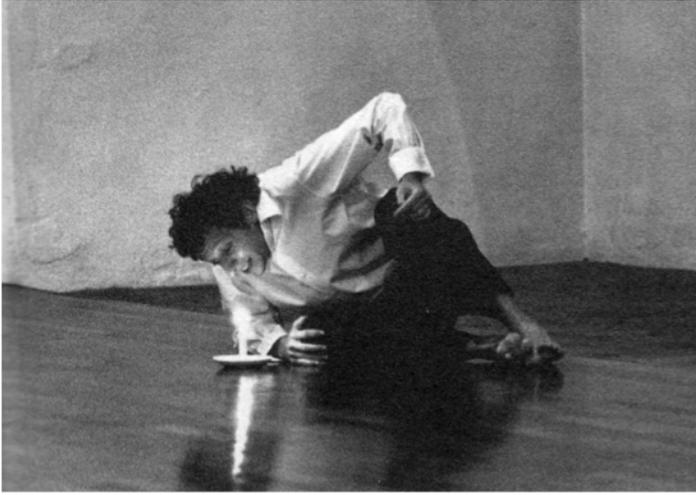


*Opuses*



*Downstairs Action, Valicelle, Pontedera, Italia (1989)*





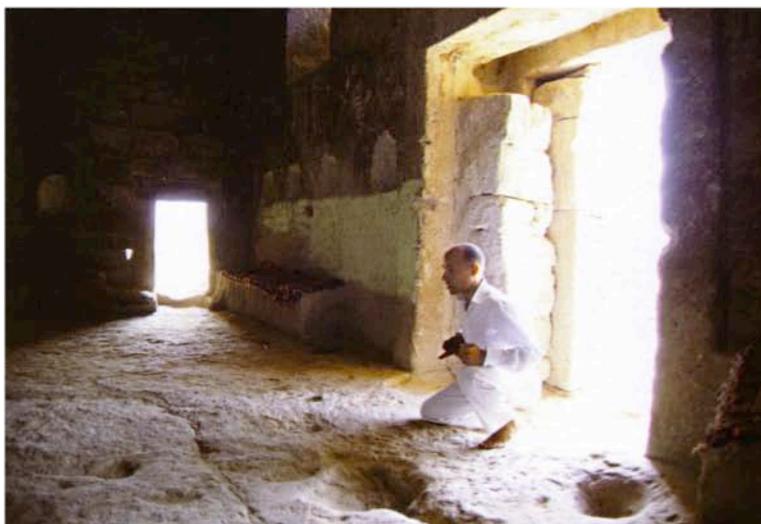
*Action, Vallicelle, Italia (1995)*



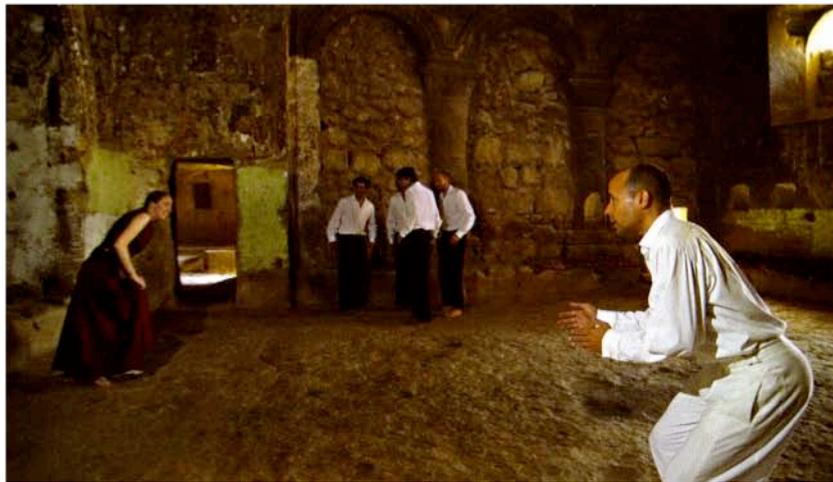
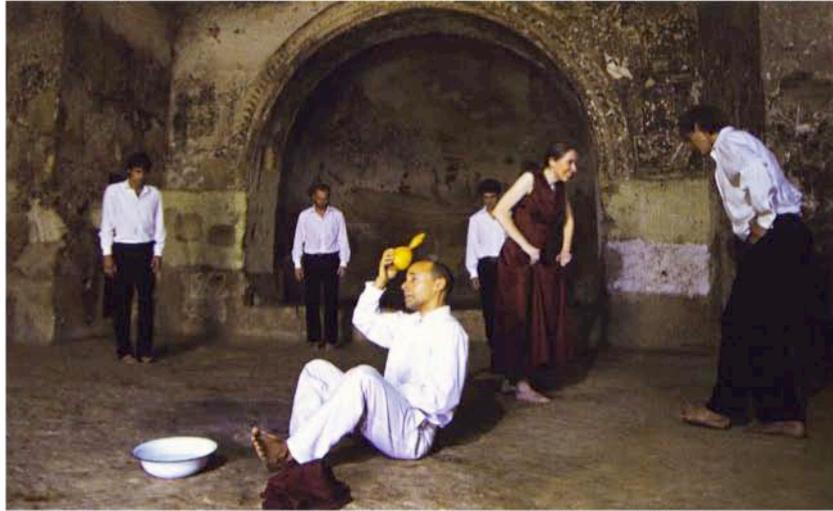
*Action*, Iglesia de San Juan, Göreme, Capadocia, Turquía (2005)



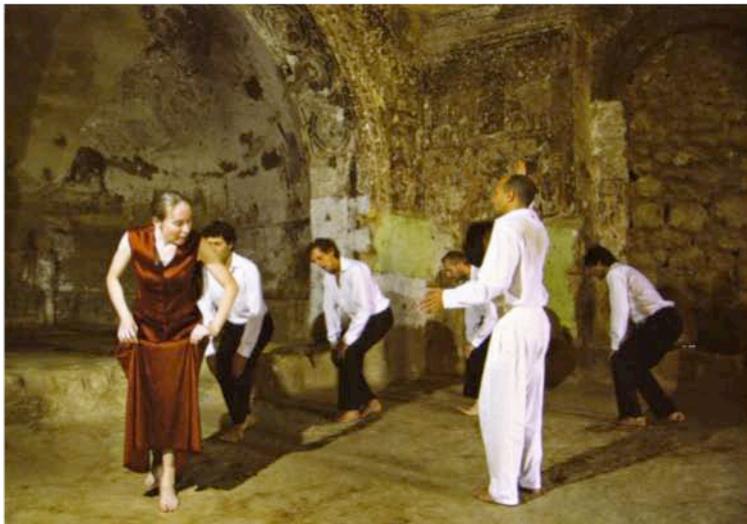
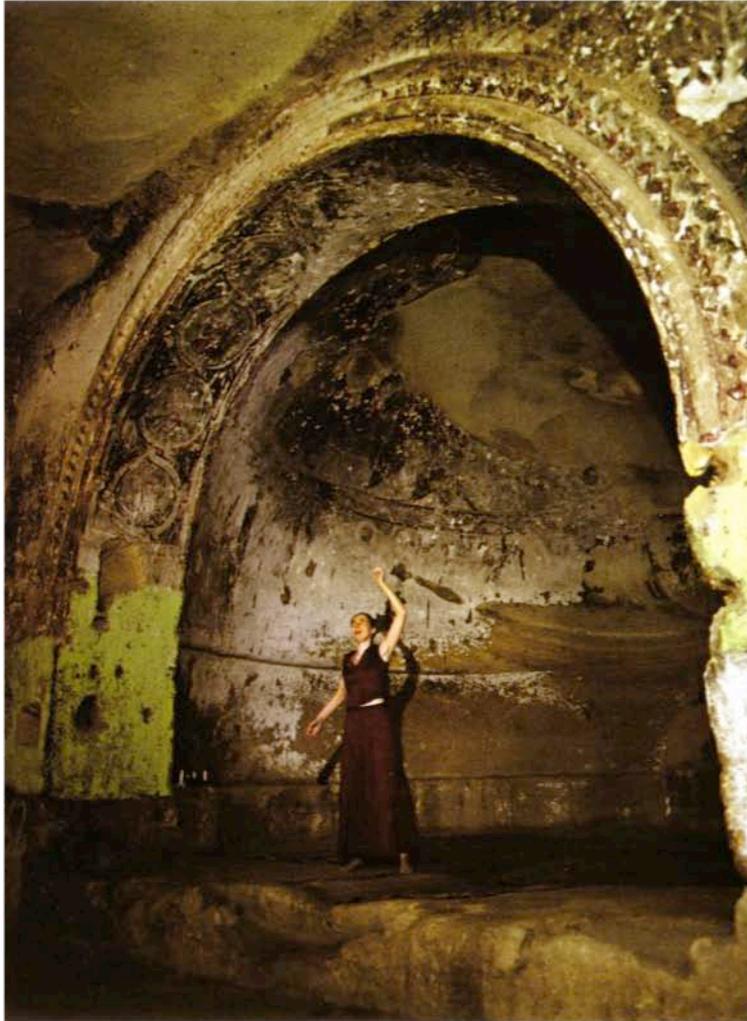
*Action*, Iglesia de San Juan, Göreme, Capadocia, Turquía (2005)



*Action*, Iglesia de San Juan, Göreme, Capadocia, Turquía (2005)



*Action*, Iglesia de San Juan, Göreme, Capadocia, Turquía (2005)



*Dies Irae* (2003)



*The Letter* (2006)



*The Living Room* (2010, 2012)



*The Hidden Sayings*





## Índice de imágenes

### Imágenes de capítulos

- El *arte como vehículo*, p. 8  
Jerzy Grotowski  
<http://www.theworkcenter.org/brief-history.html>
- *El Performer* de Jerzy Grotowski, p. 24  
- Jerzy Grotowski y Thomas Richards  
<http://www.theworkcenter.org/brief-history.html>
- *Antiguos cantos vibratorios*, p. 48  
- Sesión de cantos con Thomas Richards y *stagiaires* en un *workshop* celebrado en junio de 2005 en Capadocia (Turquía)  
Foto de Frist Meyst
- Texto y palabra en el *arte como vehículo*, p. 72  
- *The Hidden Sayings*, del *Open Program* del *Workcenter*  
Facebook del *Open Program* del *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*
- Las *acciones físicas*, p. 114  
- Stanislavski y Grotowski  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Konstantin\\_Stanislavsky](https://en.wikipedia.org/wiki/Konstantin_Stanislavsky)  
<http://investigacionenesцена.blogspot.gr/>
- *Yanvalou*, p. 132  
- *Yanvalou* en el *opus* del *Workcenter Action* (Capadocia, Turquía 2005)  
[www.theworkcenter.org](http://www.theworkcenter.org)
- *Motions*, p. 152  
- *Motions* en el *Workcenter*  
AAVV; *The Grotowski Sourcebook*, p. 401.
- El *training físico*, p. 164  
- *Training* en el *Workcenter*  
Thomas Richards, *Heart of practice*, p. 88.
- *Acting propositions*, p. 198  
- *The Letter* en el *Workcenter* (2006)  
[www.theworkcenter.org](http://www.theworkcenter.org)

### Galería de imágenes

- *El Performer*, p. 217  
- Guerreros *Kau* del Sudán, George Rodger (1908-1995), "Kau-Nayaro bracelet fight", Kordofan, Soudan, 1949  
<http://www.yannlemouel.com/html/index.jsp?id=4024&np=5&lng=fr&npp=20&ordre=1&aff=1&r=>

- Gurdjieff sentado en un banco de París, 1949  
[http://www.gurdjieff-internet.com/article\\_details.php?ID=280&W=21](http://www.gurdjieff-internet.com/article_details.php?ID=280&W=21)
- *Yanvalou*, p. 218-220 (de izquierda a derecha y de arriba a abajo)
  - *Yanvalou dos-bas*  
 Laënnec Hurbon, *Los misterios del vudú*, p. 111.
  - *Yanvalou en Action* (2005) del *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*  
[www.theworkcenter.org](http://www.theworkcenter.org)
  - *Yanvalou dos-bas*  
 Maya Deren, *The Divine Horseman*, p. 231.
  - *Yanvalou dos-bas*  
 Fotograma del film *The Divine Horseman* de Maya Deren
  - *Yanvalou en el opus Downstairs Action* del *Workcenter* (1989)  
[www.theworkcenter.org](http://www.theworkcenter.org)
  - *Yanvalou en Action* (2005) del *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*  
[www.theworkcenter.org](http://www.theworkcenter.org)
- *Motions*, pp. 221-224
  - Posición primaria (*Primary position*)
  - 2o. ciclo.
  - 3er. ciclo.
  - *Nadir/Zenith*  
 AAVV; *The Grotowski Sourcebook*, pp. 401-403.
- *Training*, pp. 225-227
  - Elementos de los ejercicios *corporals*  
 AAVV; *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer*, p. 283 y  
[www.culturehub.co/works/In\\_Jerzy\\_Grotowskis\\_Theatre](http://www.culturehub.co/works/In_Jerzy_Grotowskis_Theatre)
  - Secuencia del ejercicio “el gato”  
 AAVV; *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer*, p. 232
  - Ejercicios *plastiques* con Ryszard Cieslak  
 AAVV; *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer*, p. 280, y 114.
  - *Training* en el *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*  
 Thomas Richards, *Heart of practice*, p. 88
- *Opuses del arte como vehículo*, pp. 228-237  
 (Fuente: [www.theworkcenter.org](http://www.theworkcenter.org), Thomas Richards, excepto *The Hidden Sayings*, en Facebook del *Open Program* del *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*)
  - *Downstairs Action, Valicelle, Pontedera, Italia* (1989)
  - *Action, Vallicelle, Italia* (1995)
  - *Action, Iglesia de San Juan, Göreme, Capadocia, Turquía* (2005)
  - *Dies Irae* (2003).
  - *The Letter* (2006)

- *The Living Room* (2010, 2012)
- *The Hidden Sayings* (2014)



## Conclusiones

Una vez completado el recorrido de la presente tesis, cuya intención inicial era presentar y analizar de forma sistemática los elementos que constituyen el eje de la práctica en el *arte como vehículo*, ha llegado el momento de visualizar la totalidad del camino hecho para extraer las conclusiones pertinentes y plantear posibles líneas hacia campos de exploración e investigación futuros. Evidentemente, sería imposible considerar tal itinerario como cerrado dada la naturaleza intrínseca de proceso abierto del *arte como vehículo*.

Al plantear el estudio y análisis teórico de una *praxis* con la voluntad de plasmarla sobre papel, se hace presente la pregunta esencial, en este caso: ¿Cuál es la mejor manera de poner en palabras el *arte como vehículo* o, incluso, cualquiera de las piezas que constituyen su práctica? Esta cuestión, aunque no haya sido planteada de manera explícita, subyace desde el principio y a lo largo de todo el proceso de la tesis. Es significativo, por ejemplo, que Grotowski prácticamente no haya escrito ningún texto con carácter de ensayo y que la mayoría de sus “escritos” sean transcripciones de conferencias o seminarios que han sido re-trabajados y esculpidos por su autor a posteriori. Además de esto, observamos que en la práctica totalidad de los libros y textos de Richards y Biagini, herederos también del legado escrito de Grotowski, se utiliza el recurso similar del formato pregunta-respuesta. Parece como si Grotowski, seguido de sus más cercanos colaboradores en el trabajo, exploraran el uso de una especie de diálogo socrático como una posible “fórmula” adecuada o eficiente para expresar los conceptos y principios de la práctica del *arte como vehículo*. Como consecuencia de ello, la gran mayoría de textos teóricos –escritos como tales y con esa intención– sobre el *arte como vehículo* vienen de los profesores y estudiosos que rodean el trabajo y del cual han sido testigos en una o diversas ocasiones, pero no de los practicantes.

Siguiendo el mismo hilo, el “cómo” exponer de la forma más fiel a la realidad el *arte como vehículo* y su práctica, nos ha conducido hacia un modo de escribir que tenía que encontrar el equilibrio entre ser lo más riguroso posible en expresar la sustancia de la temática tratada y ajustarse a criterios formales académicos. En este sentido, el aspecto de búsqueda ha estado presente a lo largo de la redacción y la intención ha sido, en el contexto de la misma problemática, escribir un estudio-ensayo analítico y sistemático sobre la práctica del *arte como vehículo*.

Hasta ahora hemos tratado sobre el cómo trasladar la *praxis* al papel. Enfoquemos ahora en la misma cuestión crucial pero invirtiéndola: ¿Qué puede aportar un trabajo analítico como el de esta tesis a la práctica? La respuesta podría ser muy extensa y alcanzar múltiples aspectos. No obstante, nos centraremos en cómo el conocimiento amplio de un elemento de la *praxis* permite trabajar desde una perspectiva y conciencia nuevas. Así, la sistematización y el análisis de los elementos prácticos, aunque tengan un carácter *objetivo* y de impacto “universal”, nos permite contrastarlos con sus tradiciones originarias o con manifestaciones artísticas o culturales similares. Cuando Grotowski trataba sobre la comparación entre el *mantra* de la cultura hindú y el *canto de tradición*, utilizaba el término *corroboración*. Podemos tomar como ejemplo la caminata-danza *yanvalou*. Se trata, como hemos visto, de una forma propiamente ritual en origen y función que fue tomada por Grotowski como elemento *objetivo* que puede funcionar fuera de su ámbito originario y ser utilizado como *vehículo* por cualquier artista independientemente de su cultura o creencias. ¿Puede *yanvalou* ser aproximada en la práctica como pieza ritual aislada y transformada en forma artística? ¿Es posible trabajar con *yanvalou* sin tener ningún conocimiento teórico de la identidad y procedencia del elemento sobre el que se trabaja? Es evidente que sí, como el *arte como vehículo* grotowskiano demuestra. La pregunta, en este caso, es ¿puede significar una diferencia en la práctica global del trabajo y en el proceso interior del *doer* conocer el origen de *yanvalou*, sus distintos modos de ejecución, en qué momento y bajo qué forma aparece la danza dentro del ritual, con qué tipo de ritmos se ejecuta o a qué *fuerzas* va dirigida? Nuestra posición a este respecto es que sí. Creemos fundamental, aunque en el *arte como vehículo* no se trate de recrear una forma ritual concreta, no perder de vista cuál es el “linaje” de determinado elemento; en otras palabras, ese elemento ritual también es *hijo de alguien*, parafraseando al propio Grotowski. Asimismo, la memoria, la conciencia y el conocimiento profundo de sobre qué estamos trabajando nos permite abrir el campo hacia *nuevas -u olvidadas-* posibilidades e incita a volver, como diría también el maestro, al *principio*, a la *fuerza*. Al mismo tiempo, la conciencia de la fuerza es la que ayuda a mantener la distancia de la misma, necesaria para llevar a cabo el proceso creativo. *Estar en el principio, estar de pie en el principio*, reza el “mantra” grotowskiano del *Evangelio de Tomás* y auténtico *leitmotiv* del *Performer* o aspirante a serlo.

Desde la perspectiva del *doer* del *arte como vehículo*, indagar en el *principio* de los elementos de trabajo ha supuesto una manera nueva de entenderlo y desarrollarlo. En ocasiones, este proceso hace inevitable que nuestra perspectiva sobre un elemento

determinado se aleje de la fuente desde la que se ha aprendido y obtenga un matiz distinto. Tengamos presente que el *arte como vehículo* es, por su planteamiento propio, una forma abierta, no dogmática, aunque en ocasiones el rigor y la disciplina puedan confundirse con un supuesto dogmatismo. Es preciso acentuar que no existe un *arte como vehículo* único e inamovible, pues en el mismo término *arte como vehículo* ya se halla *a priori* la idea misma de apertura, “*vehículo de*”. Grotowski abrió el camino. Richards y Biagini, en el *Workcenter* de Pontedera han seguido, bajo un mismo paraguas, sus propias vías de trabajo y comprensión de la práctica. El *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* es, sin duda, el referente y el generador del *arte como vehículo*; no obstante, el *arte como vehículo*, como género, excede ya los límites de su propio núcleo de origen. El camino hacia nuevas posibilidades y líneas dentro de su propio contexto queda, por lo tanto, abierto, pues se ha convertido ya, el *arte como vehículo*, en una tradición en sí misma.



## BIBLIOGRAFÍA

### Libros, revistas y textos

#### AAVV;

- *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer*  
Eugenio Barba & Nicola Savarese  
2ª ed. Routledge 2006 [1ª ed. en inglés 1991]
- *Apòcrifs del nou testament*  
Introducción general y coordinació de Armand Puig  
Clàssics del Cristianisme, Edicions Proa, Barcelona 1990
- *Apotegmes dels pares del desert*  
Introducción de Josep Torné. Trad. de Josep Vives  
Clàssics del cristianisme. Tom 87. Edicions Proa, Barcelona 2001
- *Archaeoacoustics*  
Edición de Chris Scarre i Graeme Lawson  
McDonald Institute for Archaeological Research. University of Cambridge, UK 2006
- *Biblia, Sagrada*  
Versión directa de las lenguas originales por Eloino Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto, o.p.  
B.A.C. 38ª ed. Madrid 1978
- *Cantoral gregoriano popular*  
Editorial Balmes, 6ª edición, Barcelona
- *Cieslak*  
Revista Mascara nº16. Enero 1994
- *Diccionario de Filosofía*  
Akal, Madrid 2004
- *El documento Q*  
Biblioteca de estudios bíblicos, Ediciones Sígueme-Peeters publishers, 2004
- *Filocàlia*  
Clàssics del cristianisme. Tom 50 i 50 \*  
Edicions Proa, Barcelona 1994
- *Grotowski: Testimonios* (Ludwik Flaszen, Jairo Cuesta, James Slowiak, Maud Robart)  
Ministerio de Cultura, ASAB, Fundació Kerigma, Bogotá 2000
- *Hechos apócrifos de los Apóstoles I y II.*  
BAC, Madrid 2005
- *Jerzy Grotowski*  
Giganti della montagna Anno I, numero 0, Febbraio 2001  
<http://web.tiscali.it/gigantidellamontagna/rivista.htm>

- *La Filocalia de la oración de Jesús*

Ediciones Sígueme, séptima edición, Salamanca 2004

- *La ricerca di Maud Robart - L'orizzonte arcaico e atemporale del canto integrato*

Biblioteca Teatrale 77, gennaio-marzo 2006

- *Liber Usualis. Missae et officii pro dominicis et festis cum cantu gregoriano quem ex editione typica.*

Typis societatis s. Joannis Evang. Desclée et soc.

Parisiis, Tornaci, Romae, Decembris 1932

- *Los Evangelios Apócrifos*

Edición crítica y bilingüe a cargo de Aurelio de Santos Otero

BAC, Madrid 2003

- *Opere e sentieri: Il workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards (3 volumenes)*

Antonio Attisani y Mario Biagini (ed.)

Bulzoni editore, 2007

- *Petite Philocalie de la prière du coeur*

Traducción y presentación de Jean Gouillard

Editions du Seuil, 1979

- *Presencia de Jerzy Grotowski*

Cuadernos de picadero nº 5, Instituto Nacional de Teatro, Buenos Aires, 2005

- *Re-Reading Grotowski* [guest editors Kris Salata and Lisa Wolford]

Con artículos de K.Salata, L.Wolford, Z.Osinski, A.Attisani i M.Biagini

The Drama Review 52:2 T198, 2008

- *Ryszard Cieslak, acteur-embleme des années soixante*

(Obra colectiva bajo la dirección de Georges Banu)

Actes sud-papiers, 1992

- *Textos gnósticos, Biblioteca de Nag Hammadi (en 3 volúmenes)*

Introducciones y traducciones de Antonio Piñero, José Montserrat Torrents y Francisco García Bazán

Editorial Trotta 23, Paradigmas. Madrid 1999

- *What Do You Know About Icons?*

Holy Monastery of Saint John the Baptist, Kareas, Greece 2001

- *Writings from the Philokalia on prayer of the heart*

Traducción de E.Kadloubovsky y G.E.H. Palmer

Faber and Faber, 1ª ed., Londres 1951

### **Abellio, Raymond;**

- *Los ojos de Ezequiel estan abiertos*

Colección El diablo, Escelicer S.A., Madrid 1955

- *Manifest de la nouvelle gnose*

Gallimard 1989

**Agamben, Giorgio;**

- *Homo sacer*

Stanford University Press, Stanford 1998 [1ª ed. en italiano, 1995]

**Alberti, L. B.;**

- *De Re Aedificatoria*

Akal, Barcelona 1991

**Allain, Paul;**

- *Grotowski's Empty Room: a Challenge to the Theatre*

Enactments, Seagull Books, London 2009

**Altmann, Thomas;**

- *Cantos Lucumí a los orishas*

Libreta autoedición del autor (oché TA0001), 1998

**Anónimo;**

- *Bhagavad Gita*

Prólogo de Joan Mascaró. Trad. de Elisabet Abeyà

Editorial Moll, 1ªed. Palma de Mallorca 1983

- *Gospel of Thomas* (Evangelio de Tomás)

Traducción interlinear de Michael W. Grondin

[http://gospel-thomas.net/x\\_transl.htm](http://gospel-thomas.net/x_transl.htm)

- *Himno de la perla*

En siríaco y traducido al inglés y el francés en:

<http://www.scribd.com/doc/21339974/Hymn-of-the-Robe-of-Glory>

- *Himno homérico a Deméter*

Ed. de José B. Torres Guerra

Eunsa 2001

- *Himnos a Isis*

Trad. y estudio preliminar de Elena Muñoz Grijalvo

Trotta, publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona. Pliegos de oriente, Barcelona 2006

- *Himnos Órficos*

Ed. y trad. de Josefina Maynadé y María de Sellarés

Los pequeños libros de la sabiduría, José J. de Olañeta, Editor. Palma de Mallorca 2002

- *El núvol del no-saber*

Ed. Proa, Barcelona 1992

- *Relats sincers d'un pelegrí al seu pare espiritual*

Clàssics del cristianisme, Enciclopèdia catalana, Barcelona 1988

- *Upanishads*

Edición de Joan Mascaró

Editorial Moll, Barcelona 2005

En anglés en:

[http://www.bharatadesam.com/spiritual/upanishads/svetasvatara\\_upanishad.php](http://www.bharatadesam.com/spiritual/upanishads/svetasvatara_upanishad.php)

En espanyol en:

<http://www.oshogulaab.com/HINDUISMO/TEXTOS/LISTADOTITULOSHINDUISMO.htm>

**Aristóteles;**

*Retòrica. Poètica*

Trad. de Joan Leita.

Universitària 10, Ed. 62, Barcelona 1998

**Artaud, Antonin;**

*El teatro y su doble*

Trad. de Enrique Alonso y Francisco Abelenda

Edhasa, 1978 [ed. original Ed. Gallimard 1938]

**Attisani, Antonio;**

- *Un teatro apocrifo; il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*

Edizioni Medusa, Milano 2006

**Àvila, Raimon;**

- *Moure i commoure. Consciència corporal per a actors, músics i ballarins*

Escrips teòrics 14, Diputació de Barcelona, 2011

**Bachelard, G.;**

- *La poètica del espacio*

Fondo de cultura económica, México 2006

[1ª ed. en francès: Presses Universitaires de France, Paris 1957]

**Barba, Eugenio;**

- *Alla ricerca del teatro perduto; una proposta dell'avanguardia polacca*

Marsilio Editori 1965

- *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*

Col escenología. Grupo Editorial Gaceta, S.A., México 1992

- *La terra di cenere e diamanti, il mio apprendistato in Polonia seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*

Quaderni di "Teatro e storia", il Mulino 1998

- *Les illes flotants*

Monografies de teatre, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, Ed. 62, Barcelona 1983 [Ed. original, Hostalbro 1979]

**Benedict, Ruth;**

*Patterns of culture*

Mariner Books, New York 2005 [1ªed. en anglés, 1934]

**Bergson, Henry;**

*Materia y memoria*

Cactus, Buenos Aires 2006

**Berry, Cicely;**

- *La voz y el actor*

Adaptación de Vicente Fuentes. Prólogo de Peter Brook

Artes escénicas, Alba editorial. Barcelona 2006 [1ª ed. en inglés Harrap Ltd y Virgin Rodin 1973]

**Bhattacharya, Deben;**

- *The mirror of the sky. Songs of the Bauls of Bengal*

Primera publicación por George Allen & Unwin Ltd., London 1969, UNESCO, "Songs of the Bards of Bengal", Grove, New York 1969.

Hohm Press, Prescott, Arizona 1999

**Bollnow, O. F.;**

- *Hombre y espacio*

Labor, Barcelona 1969 [1ª ed. en alemán: Kohlhammer, Stuttgart 1963]

**Brook, Peter;**

- *El espacio vacío*

Trad. de Ramón Gil Novales

Ed. Nexos, Península, 1969

- *Hilos de tiempo*

Trad. de Susana Cantero

Ediciones Siruela S.A., 2000

- *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*

Alba Editorial, Barcelona 1994

- *Provocaciones. 40 años de exploración en el teatro*

Fausto ediciones, Buenos Aires 1987-1989

**Brunton, Paul;**

- *Índia Secreta.*

Editorial Kier, Buenos Aires 1987

- *Un mensaje desde Arunachala*

Versión en español de Celia Paschero

Ed. Kier, Buenos Aires 1985

**Buber, Martín;**

- *Jo i Tu*

Editorial Claret, Barcelona 1994

- *Gog and Magog*

Syracuse University Press, 1a. ed. 1999

- *Cuentos jasídicos*

Editorial Paidós Ibérica, 1994

**Burckhardt, T.;**

- *Principios y métodos del arte sagrado*

Sophia Perennis, Barcelona 2000 [1ª ed. en francés: 1976]

**Calderón de la Barca;**

- *El príncipe constante*

Oceano, Madrid 1982

**Campo, Giuliano; Molik, Zygmunt;**

- *Zygmunt Molik's voice and body work. The legacy of Jerzy Grotowski*

Routledge. London and New York, 2010

**Carmona Muela, Juan;**

- *Iconografía cristiana*

Istmo, colección Fundamentos nº148, Madrid 1998

**Cassirer, E.;**

- *Filosofía de las formas simbólicas*

Fondo de cultura económica, México 1998 [1ª ed. en alemán: 1923-1929]

**Castaneda, Carlos;**

- *Las enseñanzas de Don Juan*

Fondo de Cultura Económica. 1ª ed. en español: 1974

- *Una realidad aparte*

Fondo de Cultura Económica. 1ª ed. en español: México 1974

- *Viaje a Ixtlan*

Fondo de Cultura Económica. 1ª ed. en español, México 1975

- *Relatos de poder*

Fondo de Cultura Económica. 1ª ed. en español, 1976

**Cavallo, M.;**

- *L'attore transpersonale. Il training sull'attenzione/consapevolezza nel teatro di ricerca*

INformazione Psicologia Psicoterapia Psichiatria n. 34

<http://www.in-psicoterapia.com>

**Cirlot, J.E.;**

- *Diccionario de símbolos*

Siruela, Madrid 2005 [1ª ed. en español, Luis Miracle, Barcelona 1958]

**Cleary, Thomas;**

- *El alma del samurái*

Traducción del inglés de Miquel Portillo

Editorial Kairós, Barcelona 2006

**Clímaco o de la Escala, San Juan;**

- *La escala santa*

Lumen Ichthys, 2ª edición, Capital Federal 1998

**Combarieu, J.;**

- *Histoire de la musique I. Des origines à la mort de Beethoven*

Librairie Armand Colin, Paris 1913

**Courlander, Harold;**

*Haiti Singing*

Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1939

**Cruz, San Juan de la;**

- *Obras completas*

Ed. de Luciano Ruano de la Iglesia

B.A.C. Madrid 2005

**Chejov, Michael;**

- *Sobre la técnica de la actuación*

Alba Editorial 1999 [ed. original, HarperCollins Publishers 1991]

**Chun-Tao Cheng, Stephen;**

- *El tao de la voz*

4ª ed. Gaia Ediciones, 1998 [1ª ed. en inglés, Destiny Books 1991]

**Decroux, Étienne;**

*Paraules sobre el mim*

Trad. de Mariana Miracle y Maria Zaragoza. Prólogo de Jordi Fàbrega

Institut del teatre de la Diputació de Barcelona 2008 [ed. original Gallimard, París 1963]

**De Marinis, Marco;**

- *Entendre el teatre. Perfils d'una nova teatrolgia*

Trad. de Carlota Subirós

Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1998

- *La parábola de Grotowski: el secreto del "novecento" teatral*

Breviarios de Teatro XXI, Galerna-Getea, Buenos Aires 2004

**De Martino, Ernesto;**

- *El mundo mágico*

Postfacio de Silvia Mancini. Traducción de Rosa Corgatelli y Hernán Díaz (postfacio)

Libros de la Araucaria S.A. Buenos Aires, Argentina 2004 [1ª ed. italiano, Einaudi, Turín 1948]

**Deming Andrews, Edward;**

- *The Gift to be simple. Songs, Dances and Rituals of the American Shakers*

Dover publications, inc..New York 1967

**Deren, Maya;**

- *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti*

Documentext, mcpherson&company, New York, 2004 [1ª ed. en inglés 1953]

**Devananda, Suami Vishnu;**

- *El libro del Yoga*

Introducción de Marchus Bach. Trad. de Francisco López Seivane  
El libro de bolsillo. Bienestar y nutrición, Alianza Editorial, Madrid 1974

- *Meditación y Mantras*

Trad. de Francisco López Seivane

El libro de bolsillo. Bienestar y nutrición, Alianza Editorial, Madrid 1980

**Duch, Lluís; Mèlich, J.C.;**

- *Escenaris de la corporeïtat. Antropologia de la vida quotidiana, 2.1*

1ª ed. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003

**Dullin, Charles;**

- *La ricerca degli dei. Pedagogia di attore e professione di teatro*

Curador: Daniele Seragnoli

Edizioni ETS, Fondazione Pontedera Teatro, Pisa 2005

**Dunham, Katherine;**

- *Las danzas de Haití*

Acta anthropologica, vol. 2, nº 4, México 1947

**Dzieduszycka, Malgorzata;**

- *Jerzy Grotowski, Apocalypsis cum Figuris*

Maldoror ediciones 2003

**Eckhart, Meister;**

- *Maestro Eckhart: Obras escogidas*

Publisamo, Edicomunicación, Barcelona 1998

**Efrem de Nísibis;**

- *Himnes i homilies*

Clàssics del cristianisme 68, Proa 1997

**Eliade, Mircea;**

- *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*

Fondo de cultura económica, México, 2003 [1ª ed. en francés 1951]

- *Lo sagrado y lo profano*

Guadarrama-Punto Omega, 1981 [1ª ed. en francés, 1957]

- *El mito del eterno retorno*

Alianza, Madrid 2006 [1ª ed. en francés, 1951]

**Eliot, T. S.;**

- *The Complete Poems & Plays*

Faber and Faber 2004 [1ª ed. 1969]

- *Poesías reunidas 1909-1962*

Versión española e introducción de José María Valverde

Alianza Editorial 2006 [1ª ed. en inglés, Faber and Faber 1963]

- *Cuatro cuartetos*

Edición bilingüe de Esteban Pujals Gesalí  
Catedra, Letras universales, 2009

**Fleurant, Gerdes;**

- *Dancing Spirits: Rhythms and Rituals of Haitian Vodun, the Rada Rite*  
Contributions to the Study of Music and Dance (Book 42), Praeger (October 21, 1996)

**Florenski, Pável;**

- *Il valore magico della parola*  
Trad. de Graziano Lingua  
Medusa, Milano 2003  
- *La perspectiva invertida*  
Ediciones Siruela 2005  
- *La sal de la tierra*  
Ichthys 29, Ed. Sígueme, 2005 [1ª ed. en ruso 1908-9]  
- *Le porte regali. Saggio sull'icona*  
Adelphi Edizioni, Milano 2007

**Foucault, M.;**

- *Las palabras y las cosas*  
Siglo XXI editores, México 2005 [1ª ed. en francés: 1966]

**Fox, Jonathan;**

- *Acts of service, Spontaneity, Commitment, Tradition in the Nonscripted Theatre*  
Tusitala Publishing, 1994

**Frazer, James George;**

- *La rama dorada. Magia y religión*  
Fondo de cultura económica, México, 2006 [1ª ed. en inglés: 1890]

**García Bazan, Francisco;**

- *La gnosis eterna. Antología de textos gnósticos griegos, latinos y coptos v.I y II*  
Editorial Trotta / Edicions de la Universitat de Barcelona, Madrid-Barcelona, 2003

**García Calvo, Agustín;**

- *Razón común – Heráclito. Edición crítica, ordenación, traducción y comentario de los restos del libro de Heráclito.*  
Lucina, lecturas presocráticas II, 2006

**Girard, René;**

- *La ruta antigua de los hombres perversos*  
Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona 2002 [1ª ed. en francés: 1985]  
- *La violencia y lo sagrado*  
Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona 2005 [1ª ed. en francés: 1972]

**Goldman, Jonathan;**

- *Sonidos que sanan*

Luciérnaga, Barcelona 1996

**Gómez Molina, J. J.;**

- *La representación de la representación*

Cátedra, Madrid 2007

**Griaule, M.;**

- *Dios de agua*

Alta Fulla, Barcelona 2000 [1ª ed., en francés: Pierre Palpant, Paris 1948]

**Grotowski, Jerzy;**

- *Era como un volcán*

(Texto incluido en el volumen *Gurdjieff*, una recopilación de Bruno de Panafieu)

Editorial Ganesha, Venezuela 1997

- *Grotowski: Testi 1954-1998*

(Escritos de Jerzy Grotowski en 4 volúmenes)

Vol. I, *La possibilità del teatro*

Vol. II, *Il teatro povero*

Vol. III, *Oltre il teatro*

Vol. IV, *L'arte come veicolo*

Fondazione Pontedera Teatro, "Oggi, del teatro" ed. la casa Usher, Firenze (2014-2016)

- *Holiday e Teatro delle Fonti*

(Quaderni 1 di Oggi, del teatro da Roberto Bacci e Carla Pollastrelli)

Fondazione Pontedera Teatro, ed. la casa Usher, Firenze 2006

- *La lignée organique au théâtre et dans le rituel*

(2 Cd) Collection collège de France, aux sources du savoir

Editions Le Livre Qui Parle, 2008

- *Tecniche originarie dell'attore*

(Redazione a cura di Luisa Tinti, testi non rivisti dall'autore)

Università degli studi di Roma "La Sapienza", Roma 1982-83

- *Untitled text, signed in Pontedera, Italy, July 4, 1998*

Traducción del francés de Mario Biagini

<http://owendaly.com/jeff/grotowski.pdf>

**Grotowski y AAVV;**

- *Grotowski, número especial de homenaje*

Revista Máscara n. 11-12. Octubre 1992- Enero 1993

- *Hacia un Teatro pobre*

Siglo veintiuno editores, 1ª edición en español, México 1970

- *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*

*Testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen con uno scritto di Eugenio Barba*

(A cura di Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli con la collaborazione di R. Molinari)

Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera (Italia) 2001

- *The Grotowski Sourcebook*

Edited by Lisa Wolford & Richard Schechner

Routledge, London 1997

**Guidoni, E.;**

- *Arquitectura primitiva*

Aguilar, Madrid 1977 [1ª ed. en italiano, 1975]

**Grimes, Ronald L.;**

- *Beginning in Ritual Studies*

CreateSpace Independent Publishing Platform; 3 Reprint edition (October 4, 2010)

**Gurdjieff, G.I.;**

- *Relatos de Belcebú a su nieto*

Editorial Sirio, Málaga 2001

- *Encuentros con hombres notables*

Editorial Sirio, Málaga 2003

- *La vida es real solo cuando yo soy*

Editorial Sirio, Málaga 2004

- *Perspectivas desde el Mundo Real*

2ª ed. Ganesha 1991 [1ª ed. Triangle Editions 1973]

**Hani, Jean;**

- *El simbolismo del templo cristiano*

Trad. de Jordi Quingles

Sophia perennis, José J. de Olañeta, Editor, Palma de Mallorca 2000 [ed. en francés Guy Tréssaniel

Editeur, 1978]

- *Mitos, ritos y símbolos*

El Barquero, Palma de Mallorca 2005

**Hale, Susan Elizabeth;**

- *Sacred Space, Sacred Sound. The Acoustic Mysteries of Holy Places*

Foreword by Don Campbell, author of *The Mozart Effect*

Quest Books, Wheaton 2007

**Haya, Vicente;**

- *Haiku-dô. El haiku como camino espiritual*

Con la colaboración de Akiko Yamada

Editorial Kairós, Barcelona 2007

**Hebblethwaite, Benjamin;**

- *Vodou Songs in Haitian Creole and English*

Temple Univ Pr (noviembre de 2011)

**Heidegger, M.;**

- *Construir, habitar, pensar*

- *El arte y el espacio*
  - *El origen de la obra de arte*
- <http://heideggeriana.com.ar>

**Hermes Trimegistro (atribuido);**

- *Tratados del corpus hermeticum*
- Introducción, versión y notas de J. García Font  
Colección Aurum, Mra, Creación y Realización Editorial S.L. Barcelona

**Herrigel, Eugen;**

- *Zen en el arte del tiro con arco*
- Trad. del alemán por Juan Jorge Thomas. Introducción de Daisetz T. Suzuki  
13ª ed. Editorial Kier S.A. 1998

**Homero;**

- *Ilíada*
- Versión rítmica de Agustín García Calvo  
2ª ed. corregida, Lucina 2003

**Hurbon, Laënnec;**

- *Los misterios del vudú*
- Trad. Juan Gabriel López Guix  
Ediciones B, S.A. 1ª ed., Barcelona 1998

**Iliopoulou, Dionisiou p.;**

- *Methodos byzantinís eklisiastikís mousikís (theoría kai askíseis)*  
[Método de música eclesiástica bizantina (teoría y ejercicios)]
- Atenas 2007

**Innes, Christopher;**

- *El teatro sagrado: el ritual y la vanguardia*
- Fondo de cultura económica de España, México 1992

**Jung, C. G.;**

- *Recuerdos, sueños, pensamientos*
- Seix Barral, Barcelona 2004 [1ª ed.: 1964]

**Kantor, Tadeusz;**

- *Teatro de la muerte y otros ensayos 1944-1986*
- Artes escénicas, Alba Editorial 2010

**Keating, Thomas;**

- *mente abierta corazón abierto*
- Desclée de brouwer, Bilbao 2006

**Kumiega, Jennifer;**

- *The Theater of Grotowski*
- Methuen, New York, 1985

**Laban, R.;**

- *El dominio del movimiento*

Fundamentos, Madrid 2006

**Lecoq, Jacques;**

- *Le Corps poétique*

En collaboration avec Jean-Gabriel Caraso et Jean-Claude Lallias

Actes sud-papiers, 1997

**Linklater, Kristin;**

- *Freeing the natural voice*

Drama Book Publishers, New York 1976

**Lorda Mur, Clara Ubaldina;**

- *Jean-Louis Barrault: Teatre i Humanisme*

Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1992

**Lupo, Stéphanie;**

- *Anatoli Vassiliev. Au coeur de la pédagogie théâtrale. Rigueur et anarchie*

L'entretemps éditions, Vic la Gardiole 2006

**Maharishi, Ramana;** citas de *Índia Secreta*, de Paul Brunton.

**Martin, Lynn;**

- *Symbolism and Embodiment in Six Haitian Dances*

*Journal for the anthropology study of human movement*, vol 8(3): 93-119, 1995.

**Mc.Callion, Michael;**

- *El libro de la voz*

Ediciones Urano S.A., 1998 [1ªed. Faber and Faber, Londres 1988]

**Melchior de Vogüé, Eugène & Strájov, Nikolái;**

- *Dos viajes al Monte Athos*

Ed. de Selma Ancira. Trad. David Stancey y Selma Ancira

Acantilado, Quaderns Crema S.A., Barcelona 2007

**Melendres, Jaume;**

- *La teoria dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*

Escrips teòrics 11, Institut del teatre de la Diputació de Barcelona, 2006

**Melloni Ribas, Javier;**

- *Los caminos del corazón: El conocimiento espiritual en la "Filocalia"*

Sal Terrae, Santander 1995

**Merleau-Ponty, M.;**

- *Phenomenology of Perception*

Routledge, London 2008 [1ª ed. en francés: Gallimard, Paris 1945]

**Metraux, Alfred;**

- *Voodoo in Haiti*

Schocken Books, New York 1973 [1ª ed. en francés 1959]

**Meyerhold, Vselvolod;**

- *L'attore biomeccanico*

testi raccolti e presentati da Nicolaj Pesocinskij. Curador: Fausto Malcovati  
Ubulibri, 1993

- *Teoría teatral*

Trad. de Agustín Barreno. Selección y notas de Cristina Vizcaino  
Editorial Fundamentos, 1998 [1ª ed. 1971]

- *Textos teóricos*

Ed. de Juan Antonio Hormigón

Teoría y practica del teatro nº 7. A.D.E 2008

**Michaud, Philipe Allain;**

- *Aby Warburg and the Image in Motion*

Zone Books, New York 2004 [1ª ed. en francés, 1998]

**Molinari, Renata M.;**

- *Diario dal Teatro delle Fonti, Polonia 1980*

(Quaderni 2 di Oggi, del teatro da Roberto Bacci e Carla Pollastrelli )

Fondazione Pontedera Teatro, ed. la Casa Usher, Firenze 2006

**Monk of the Eastern Church;**

- *The Jesus Prayer*

St Vladimir Seminary Press, New York 1987

**Mukařovský, Jan;**

- *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*

Gustavo Gili, Barcelona 1977 [1ª ed. en checo, 1975]

**Musashi, Miyamoto;**

- *Escritos sobre los cinco elementos (Manuscrito de los cinco anillos)*

- *Dokkodo (la via que ha que seguir solo)*

[incluidos en *Miyamoto Musashi*, de Kenji Tokitsou]

**Myerhoff, Barbara;**

- *The Peyote Hunt. The sacred journey of the huichol indians*

Cornell University press, 1976

**Nietzsche, Friedrich;**

- *El nacimiento de la tragedia*

Introducción, trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual

El libro de bolsillo, Alianza Editorial, Madrid 1973

**Oida, Yoshi (y Lorna Marshall);**

- *El actor invisible*

Trad. de Elena Vilallonga. Prefacio de Peter Brook  
Artes escénicas, Alba 2010 [ed. original 1997]

- *Un actor a la deriva*

Trad. de Fernando Bercebal

Ñaque Editora y Editorial La Avispa 2002 [ed. original, Methuen, London 1992]

**Oliver, Paul;**

- *Dwellings*

Phaidon, London 2007 [1ª ed. en inglés, 1987]

**Osinski, Zbigniew;**

- *Grotowski and his Laboratory*

PAJ Publications, June 1986

**Ósipovna Knébel, María;**

- *El último Stanislavsky*

Trad. del ruso de Jorge Saura

Editorial Fundamentos, Colección Arte, Madrid 1996

- *La Palabra en la Creación Actoral*

Trad. del ruso de Bibisharifa Jakimzianova y Jorge Saura

Editorial Fundamentos, Madrid 1998

**Ouspensky, P.D;**

- *Fragmentos de una Enseñanza Desconocida*

Editorial Hachette, colección Ganesha, 4º edición, Buenos Aires 1977

**Pagels, Elaine;**

- *Los evangelios gnósticos*

Estudios y ensayos. Crítica, Grupo editorial Grijalbo 1982

**Palau i Fabre, Josep;**

- *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*

Monografies de teatre 4, Institut del Teatre/Edicions 62, 1976

- *La claredat d'Heràclit*

Ed. i traducció d'Oriol Ponsatí-Murlà

Accent Editorial, Girona 2007

**Pandolfi, Vito;**

- *Història del teatre (vol. I, II, III)*

Institut del Teatre, Diputació de Barcelona 1989 [1ª ed. UTET, Torino 1964]

**Patterson, Daniel W.;**

- *The Shaker Spiritual*

Dover publications, inc. Mineola, New York 2000

**Pavis, Patrice;**

- *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*

Prefacio de Anne Ubersfeld. Trad. de Jaume Melendres  
Paidós, Barcelona 1998

**Pitágoras;**

- *Los versos de oro*  
Estaciones clásico, Ed. Troquel, Argentina 1997

**Platón;**

- *Diálogos*  
Obra completa en 6 volúmenes  
Biblioteca básica Gredos. Ed. Gredos, Madrid 2000

**Poliakov, Stéphane;**

- *Anatoli Vassiliev: l'art de la composition*  
Actes sud-papiers, col. Apprendre, 2006

**Provatakis, Th.M.;**

- *Mount Athos. Hystory-monuments-tradition*  
Kl. Grigoroudis, Thessaloniki 2001

**Pseudo-Dioniso Areopagita;**

- *La jerarquia celestial. La jerarquia eclesiàstica*  
Edicions Proa, Barcelona 1994

**Ramacharaka, Yogui;**

- *El arte de la respiración*  
Traducción y prólogo de Ruth Berg  
CS Ediciones, Buenos Aires 1995

**Ramón Graells, A.;**

- *El lloc del teatre. Ciutat, Arquitectura i Espai Escènic* (ed.)  
Edicions UPC, Arquitectura, Barcelona 1997  
- *Del símbol a l'espectacle. teatres de la il·lustració a l'eclecticisme*  
Edicions UPC, Arquitectura, Barcelona 1999

**Renan, Ernest;**

- *Vida de Jesús*  
Traducción de Agustín G. Tirado  
Biblioteca Edaf 72. 11ª ed, 2005

**Richards, Thomas;**

- *Al lavoro con Grotowski sulle azione fisiche*  
*con una prefazione e il saggio" Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo" di Jerzy*  
*Grotowski*  
Ubulibri, Milano 1993  
- *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*  
Alba editorial, Barcelona, enero 2005

- *Il punto-limite della performance, domande* di Lisa Wolford

Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski

Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera (Italia) 2000

- *Heart of practice within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*

Routledge, London 2008

**Rigaud, Milo;**

- *Secrets of Voodoo*

City Lights Books, San Francisco 1969

**Ruiz, Borja;**

- *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*

Colección Teoría y práctica, Artezblai, Bilbao 2008

**Rumi, Jalalud-Din;**

- *El Masnavi. Las enseñanzas de Rumi*

Publisamo, Edicomunicación S.A. 1998

- *Rubayat*

Selección y trad. de Clara Janés y Ahmad Taherí

Ediciones del oriente y del mediterráneo/Ediciones UNESCO, 1966

**Rykwert, Jan;**

- *La casa de Adán en el paraíso*

Gustavo Gili, Barcelona 1974

**Sais, Pere;**

- *Grotowski: del Teatre a L'art com a vehicle*

Materials pedagògics, Institut del Teatre, abril 2009

**Salata, Kris;**

- *The Unwritten Grotowski: Theory and Practice of the Encounter*

Routledge Advances in Theatre and Performance Studies, Routledge, 2012

**Salvat, Ricard;**

- *Quan el temps es fa espai. La professió de mirar*

Monografies de teatre 38, Institut del teatre de la Diputació de Barcelona, 1999

**Schechner, Richard;**

- *Performance Theory*

Routledge Classics, 2ª Ed. Rev. 2003

- *Between Theatre and Anthropology*

University of Pennsylvania Press, 1986

- *The future of ritual; Writings on Culture and Performance*

Routledge 1996.

**Schiller, Friedrich;**

- *Cartas sobre la educación estética del hombre*

<http://educacionestetica.com>

**Schneider, Marius;**

- *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*

Ediciones Siruela 2010 [1ª ed. 1946]

- *La danza de espadas y la tarantela. Ensayo musicológico, etnográfico y arqueológico sobre los ritos medicinales*

Consejo superior de investigaciones científicas. Instituto español de musicología. Barcelona 1948

**Segalen, Martine;**

- *Ritos y rituales contemporáneos*

Alianza Editorial, Madrid 2005

**Serafín de Sarov, San;**

- *Conversación con Motovilov*

Prólogo y trad. de Jordi Quingles

Los pequeños libros de la sabiduría, José J. de Olañeta, Editor. Palma de Mallorca 2001

**Simó i Vinyes, Ramón;**

- *La retòrica de l'emoció. Aproximació al sistema Stanislavski*

Monografies de teatre, Institut del teatre de la Diputació de Barcelona, 1988

**Slowiak, James y Cuesta, Jairo;**

- *Jerzy Grotowski*

Routledge performance practitioners, Routledge, New York 2007

**Sofia, Gabriele (curador)/ AAVV;**

- *dialoghi tra teatro e neuroscienze*

Edizioni Alegre, Roma 2009

**Spinoza, Baruch de;**

- *Ética demostrada según el orden geométrico*

Editorial Tecnos, Madrid 2007

**Stanislavski, Constantin;**

- *La construcción del personaje*

Trad. de Bernardo Fernández

El Libro de Bolsillo, Alianza Editorial, Madrid, 1ª ed. 1975

- *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias*

Obras completas, Editorial Quetzal, Argentina 1994

- *El trabajo del actor sobre su papel*

Obras completas, Editorial Quetzal, Argentina 1988

**Surgers, Anne;**

- *Escenografías del teatro occidental*

Ediciones artes del sur, Buenos Aires, Argentina 2004

**Takuan;**

- *La inescrutable sutileza de la sabiduría inmutable*

- *Tai-a ki: Notas sobre la espada sin rival*

[incluidos en *El alma del samurai*, de Thomas Cleary]

**Tatarkiewicz, W.;**

- *História de seis ideas; arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*

Tecnos-Alianza, Madrid 2008

**Temkine, Raymonde;**

- *Grotowski. Ensayo*

Monte Avila Editores, colección prisma, Venezuela 1974

**Teòfanos el Reclús;**

- *La vida espiritual*

Proa, Barcelona 1996

**Teresa de Jesús, St.;**

- *Las moradas del castillo interior*

Clásicos de la Literatura, Filosofía Ensayo, Edimat Libros 2003

**Todorov, T.;**

- *Teorías del símbolo*

Monte Ávila Latinoamericana, Caracas 1991

[1ª ed. en francés: Editions du Seuil, 1977]

**Tokitsu, Kenji;**

- *Miyamoto Musashi: Maestro de sable japonés del siglo XVII; El hombre y la obra, mito y realidad.*

Traducción de Judit Vilaplana

Editorial Paidotribo, Barcelona 2008

**Toporkov, Vasilij O.;**

- *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni*

Curador: Fausto Malcovati

Ubulibri, 1991

**Tradigo, Alfredo;**

- *Iconos y santos de Oriente*

Electa, Barcelona 2004

**Tse, Lao;**

- *El llibre del Tao*

Trad. del inglés de Esteve Serra. Els petits llibres de la saviesa

J.J. de Olañeta, Editor. Palma de Mallorca 1997

**Turner, Victor W.;**

- *El proceso ritual*

Taurus, Madrid, 1988. [1ª ed., en inglés 1969]

- *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*

Performing Arts Journal Press, New York 1982

- *The Anthropology of Performance*

PAJ Publications, New York 1986

**Vacis, Gabriele;**

- *Awareness, dieci giorni con Jerzy Grotowski*

Holden Maps, Scuola Holden, Milano 2002

**Vachtangov, Evgenij B.;**

- *I sistema e l'eccezione. Taccuini, lettere, diari*

Curador: Fausto Malcovati

Edizioni ETS, Fondazione Pontedera Teatro, 2004

**Van Gennep, Arnold;**

- *Los ritos de paso*

Alianza editorial, Antropología. Madrid 2008. [1ª ed. en francés 1909]

**Vassiliev, Anatoli;**

- *Sept or huit leçons de théâtre*

P.O.L. éditeur, Paris 1999

**Vilson, Georges;**

- *101 Notated Haitian Folk And Vodou Songs*

Col. Kandelab. George Vilson; Edición: junio de 2013

**Vlachos, Hiertotheos;**

- *Conversaciones con un ermitaño del Monte Athos*

Edición en español de *A night in the desert of the Holy Mountain; Discussion with a hermit on Jesus prayer*, Birth of Theotokos Monastery 1991

Narcea Ediciones, Madrid 1990

**Warburg, A. M.;**

- *Atlas Mnemosyne*

Akal, Madrid 2010

- *El ritual de la serpiente*

Sexto piso, México 2004 [1ª ed. en alemán, 1988, conferencia del 1922]

**Ware, Kallistos;**

- *The Power of the Name. The Jesus Prayer in Orthodox Spirituality*

SLG Press. Convent of the Incarnation, Fairacres Oxford 1974

**Weil, Simon;**

- *El conocimiento sobrenatural*

Traducción de María Tabuyo y Agustín López. Colección estructuras y procesos, serie religión

Editorial Trotta, S.A., Madrid 2003

**Weinmann, Dr. Carlos;**

- *Historia de la Música Sagrada*

Trad. al español de D. Francisco Pérez de Viñaspre, Pbro. organista primero de la Metropolitana de Burgos

Boletín de la Asociación Ceciliana Española, Valencia 1916

**Wolford, Lisa;**

- *Grotowski's Objective Drama Research*

Performance Studies, Expressive Behavior in Culture Sally Harrison-Pepper

General Editor; University Press of Mississippi, Jackson, USA 1996

**Zeami;**

- *Fushikaden. Tratado sobre la práctica del teatro Nôh y cuatro dramas Nôh*

Editorial Trotta, Madrid 1999

**Artículos, páginas web y otros**

**AAVV;**

- *Documentation team/Project Summary*

<http://tra.scharf.net/cgi-bin/tra/doc.pl?cat=2;lang=en>

- *Eastern Meeting-place. Documentation Team Conversations (Not yet corrected and edited)*

<http://tra.scharf.net/cgi-bin/tra/doc.pl?cat=2;lang=en>

- *Tracing Roads Across*

Página web del proyecto europeo en el marco de Cultura 2000

<http://tra.scharf.net/>

- *With and after Grotowski. Thomas Richards and Mario Biagini in conversation with Maria Shevtsova*

Cambridge journals, 2010. <http://journals.cambridge.org>

<http://www.scribd.com/doc/81089737/Whit-and-After-Grotowski>

**Allain, Paul;**

- *Building Bridges and the Flow of Tradition*

<http://tra.scharf.net/cgi-bin/tra/doc.pl?cat=2;lang=en>

- *Grotowski's Ghosts*

Contemporary Theatre Review, Vol. 15(1), 2005, 46-58, Roudledge

<http://www.kent.ac.uk/arts/research/Grotowski/Grotowski's%20ghosts.pdf>

**Attisani, Antonio;**

- *Dies Irae. The Why and The How. A conversation with Thomas Richards and Mario Biagini*

<http://tra.scharf.net/cgi-bin/tra/doc.pl?cat=2;lang=en>

- *Figures of wrath in a balagan*

<http://tra.scharf.net/cgi-bin/tra/doc.pl?cat=2;lang=en>

**Biagini, Mario;**

*Incontro all'Università "La Sapienza"*

<http://web.tiscali.it/gigantidellamontagna/rivista.htm>

**Bialy, Leszek;**

*Presencia de Calderón en Polonia*

[http://cvc.cervantes.es/literatura/calderon\\_europa/bialy.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/calderon_europa/bialy.htm)

**Campo, Giuliano;**

- *Dall'attenzione alla via negativa. Simone Weil/Jouvet/Grotowski*

(link attualmente no disponibile)

**Cavallo, Michelle;**

- *L'attenzione nell lavoro dell'attore*

- *L'attore transpersonale. Il training sull'attenzione/consapevolezza nell teatro di ricerca*

INformazione Psicologia Psicoterapia Psichiatria n° 34

<http://www.in-psicoterapia.com>

*L'attore transpersonale. Il training sull'attenzione/consapevolezza nell teatro di ricerca*

**Ciamarra, Anna Rita;**

- *Action: l'altra estremità della catena*

<http://web.tiscali.it/gigantidellamontagna/rivista.htm>

**Costa, Gioia;**

- *Da una conversazione di Gioia Costa con Thomas Richards, a Pontedera, il 12 ottobre 2003*

<http://tra.scharf.net/cgi-bin/tra/doc.pl?cat=1;lang=en>

- *Scene: il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*

<http://www.romaeuropa.net/romaeuropamese/romaeuropeanews/2003scene/scene3.htm> (2 di 2) [22/12/2003 19.40.31]

<http://tra.scharf.net/cgi-bin/tra/doc.pl?id=17;cat=3>

**De Benoist, Alan;**

- *Poder, conocimiento e historia invisible. Alain de Benoist entrevista a Raymond Abellio*

Traducción de José Antonio Hernandez García

[www.bajo.los.cielos.cl](http://www.bajo.los.cielos.cl)

[http://www.alaindebenoist.com/pdf/entrevista\\_con\\_raymond\\_abellio.pdf](http://www.alaindebenoist.com/pdf/entrevista_con_raymond_abellio.pdf)

**De Marinis, Marco;**

- *Intorno a Grotowski: introduzione*

[http://www.cultureteatrali.org/images/pdf/CT9\\_1.pdf](http://www.cultureteatrali.org/images/pdf/CT9_1.pdf)

**Diamantis, Antonis;**

- *Haris and katharsis in seven actions*

<http://tra.scharf.net/cgi-bin/tra/doc.pl?cat=2;lang=en>

**Di Giovanni, Francesco;**

- *Ecce Agnus Dei. Alle origini del Principe costante*

<http://web.tiscali.it/gigantidellamontagna/rivista.htm>

**Domerçant, Dominique;**

- *Ranimer les lien entre Haïti et la Pologne*

<http://www.lenouvelliste.com/article4.php?newsid=67241>

**Dunkelberg, Kermit;**

- *Grotowski and North American Theatre: Translation, Transmission, Dissemination*

Thesis (Ph. D.)--New York University, 2008

- *The hidden work of Grotowski's Theatre of Sources*

- *Grotowski's Theatre of Sources expeditions 1979-80*

<http://www.questia.com/library/journal/1P3-1697911121/>

**Fanti, Elena;**

- *Carlos Castaneda e l'apprendistato presso don Juan. Un'indagine interdisciplinare*

[http://www.bibliomanie.it/carlos\\_castaneda\\_apprendistato\\_don\\_juan\\_fanti.htm](http://www.bibliomanie.it/carlos_castaneda_apprendistato_don_juan_fanti.htm)

**Flaszen, Ludwik;**

- *Grotowski and silence*

The Theatre in Poland (3-4, 2008)

**Gaffield-Knight, Richard;**

- *Grotowski: Igniting the Flame*

[http://info-poland.buffalo.edu/web/arts\\_culture/theater/grotowski/Boros.shtml](http://info-poland.buffalo.edu/web/arts_culture/theater/grotowski/Boros.shtml)

**Georges, Pierre Marie;**

- *Dramatic space : Jerzy Grotowski and the recovery of the ritual function of theatre*

Thesis, School of Architecture, McGill University, Montreal. February 2002

**Ghaffarian, Afshin;**

- *Rumi, a Persian Poet, Achievement in Theosophy and Grotowski's Desire in Theatre*

[http://owendaly.com/jeff/Rumi\\_Grotowski.pdf](http://owendaly.com/jeff/Rumi_Grotowski.pdf)

**Grimes, Roland L.;**

- *Bibliography. Sources for the study of ritual*

Religious Studies Review, Volume 10, Issue 2, pages 134-145, April 1984

**Guglielmi, Chiara;**

- *Un albero con le radici: Grotowski e il paradosso della comunicazione*

<http://web.tiscali.it/gigantidellamontagna/rivista.htm>

**Infante Güell, M;**

- *Entrenando para ser transparentes. Buscando el cuerpo en el método de entrenamiento para actores propuesto por Jerzy Grotowski*

Stichomythia 7 (2008)

<http://parnaseo.uv.es/ars/stichomythia/stichomythia7/infante.pdf>

**Jager O.S.B, Willigis;**

- *Contemplación, el camino místico olvidado por los cristianos*

<http://www.abandono.com/rincones/Textos0004.htm>

**Kolankiewicz, Jerzy;**

- *Grotowski face à Stanislavski*

Études littéraires, vol. 20, n° 3, 1988, p. 139-144

<http://www.etudit.org>

**Lavy, Jennifer;**

- *Theoretical Foundations of Grotowski's Total Act, Via Negativa, and Conjunctio Oppositorum*

<http://www.scribd.com/doc/20263655/Theoretical-Foundations-of-Grotowski-s-Total-Act-Via-Negativa-and-Conjunctio-Oppositorum>

**Lévi-Strauss, C.;**

- *El análisis estructural, en lingüística y en antropología*

[1ª ed. New York 1945]

<http://www.philosophia.cl/biblioteca/levi-strauss.htm>

**Maravic, Tihana;**

- *L'esichia dell'attore. Grotowski e l'esicasmò*

[http://www.cultureteatrali.org/images/pdf/CT9\\_2.pdf](http://www.cultureteatrali.org/images/pdf/CT9_2.pdf)

**Marino, Massimo;**

- *Inquiete interrogazioni al corpo*

Anno V - n.6 - 13 febbraio 2004 [www.teatrotanto.com](http://www.teatrotanto.com)

<http://tra.scharf.net/cgi-bin/tra/doc.pl?id=20;cat=3>

**Mascaró Pons, Jaume;**

- *Paradoxes i metàfores*

Punctum & MOIET 2009

**Mirecka, Rena;**

- *Rena Mirecka*

[http://www.kent.ac.uk/arts/research/Grotowski/RENA\\_MIRECKA\\_WORKSHOP.pdf](http://www.kent.ac.uk/arts/research/Grotowski/RENA_MIRECKA_WORKSHOP.pdf)

**Mokrzycka-Pokora, Monika;**

- *Juliusz Osterwa*

[http://www.culture.pl/web/english/resources-theatre-full-page/-/eo\\_event\\_asset\\_publisher/eAN5/content/juliusz-osterwa](http://www.culture.pl/web/english/resources-theatre-full-page/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/juliusz-osterwa)

**Pariente F., J. L.;**

- *Evolución de los espacios teatrales*

<http://arquitectuba.com.ar>

**Pfeiffer, Gabriele;**

- *About those carrying the light and getting raised*

<http://tra.scharf.net/cgi-bin/tra/doc.pl?id=30;cat=2>

**Perrelli, Franco;**

- *Un'arte verticale. Grotowski: gli ultimi anni*

<http://www.teatrodinessuno.it/rivista/documenti/perrelli/grotowski-ultimi-anni>

**Polselli, Vanessa;**

- *1959-1969: Il Teatro è un Laboratorio*

<http://web.tiscali.it/gigantidellamontagna/rivista.htm>

**Powell, Azizi (editor);**

- *What is Yanvalou?*

<http://pancocojams.blogspot.com.es/2012/01/what-is-yanvalou.html>

**Reznikoff, Igor;**

- *Le chant grégorien et les traditions du chant sacré*

en : *Vie spirituelle* n°623 - Cerf, novembre 1977

<http://ecoledelouange.free.fr/bibliographangl.html>

- *Le chant grégorien et le chant des Gaules*

en : *Actes du colloque "Musique, littérature, société au Moyen-âge "* - Amiens, 1980

<http://ecoledelouange.free.fr/bibliographangl.html>

- *Le chant d'Orphée*

en : *Actes du Congrès national des orthophonistes* - Bordeaux, 1981

<http://ecoledelouange.free.fr/bibliographangl.html>

- *Entrer dans la résonance - Pour une écologie de la musique*

en : *Co-évolution*, n°6 - Paris, 1981

<http://ecoledelouange.free.fr/bibliographangl.html>

- *Musique grecque antique, byzantine et traditionnelle : comment préserver la tradition de la décadence*

en : *Colloque de Delphes* - septembre 1986

<http://ecoledelouange.free.fr/bibliographangl.html>

- *La transcendance, le corps et l'icône dans les fondements de l'art sacré et de la liturgie*

en : *Actes du colloque Nicée II "787-1987, douze siècles d'images religieuses"* - Cerf, 1987

<http://ecoledelouange.free.fr/bibliographangl.html>

- *L'intonation juste et l'interprétation de la musique ancienne*

en : *Meslanges pour le Xe anniversaire du Centre de musique ancienne de Genève* - Genève, 1988

<http://ecoledelouange.free.fr/bibliographangl.html>

- *Sur l'interprétation du chant d'église russe*

en : Colloque "1000 ans de christianisme russe" - Paris X, 1989

<http://ecoledelouange.free.fr/bibliographangl.html>

- *Faire revivre la louange*

en : Terre du Ciel, n°22 - 1993

<http://ecoledelouange.free.fr/bibliographangl.html>

- *On primitive elements of musical meaning*

JMM 3, Fall 2004/Winter 2005, section 2

<http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=3.2>

**Rini, Roberto;**

- *Essere nell'origine. Da Jerzy Grotowski a Thomas Richards: riflessioni sul decondizionamento della percezione*

<http://web.tiscali.it/gigantidellamontagna/rivista.htm>

**Segal, M.;**

- *The hidden work of Grotowski's Theatre of Sources*

ProQuest Information and Learning Company, 2009

**Selmin, L.;**

- *L'americana scalza. Un inedito di Aby Warburg su Isadora Duncan*

[http://www.egramma.it/egramma\\_v4/warburg/fittizia1/34/duncan.html](http://www.egramma.it/egramma_v4/warburg/fittizia1/34/duncan.html)

**Serrano Monsalve, L.;**

- *Arqueología acústica*

VI Congreso Iberoamericano de Acústica-FIA 2008

**Shevtsova, Maria;**

- *Actor to Performer/Doer: Stanislavsky to Grotowski and Teatr ZAR*

<http://www.pozorje.org.rs/2012/simpozijum/MariaSHEVTSOVA-ENG.pdf>

**Tatinge Nascimento, Cláudia;**

- *Calls for Remembrance: AtWork with Traditional Chants*

Theatre Research International · vol. 33 | no. 2 | pp145-160

International Federation for Theatre Research 2008, United Kingdom

**Taviani, Ferdinando;**

- *Grotowski posdomani. 21 riflessioni sulla doppia visuale*

[http://www.teatroestoria.it/administrator/upload/pdf/SCAN2264\\_000.pdf](http://www.teatroestoria.it/administrator/upload/pdf/SCAN2264_000.pdf)

**The British Grotowski Project;**

- *The Constant Prince Exhibition Catalogue*

(Link attualmente no disponibile)

**Trimble Horvitz, Asa;**

- *Singing the Body, Singing the Other, and Ensemble Organum's*

*Messe de Notre Dame*

Thesis 2010, Wesleyan University, The Honors College, Middletown, Connecticut

**Ziolkowski, Grzegorz** (con el asesoramiento de James Slowiak);

- *Jerzy Grotowski: Bibliography of sources in english*

<http://www.scribd.com/doc/20263594/Jerzy-Grotowski-Bibliography-of-Sources-in-English>

### **Material audio-visual**

- *Incontro con Jerzy Grotowski 1981/2*

Università di Roma

ECLAP Connecting Stages, Best Practice Network

<http://www.eclap.eu/73018>

- *With Jerzy Grotowski, Nienadowska 1980*

Concebido y producido por Mercedes Gregory y The Manhattan Project/Atlas Theatre Co., 1980.

Dir. y ed. de Jill Godmillow. Con una introducción de Peter Brook. Facets Video.

- Jerzy Grotowski, *La lignée organique au théâtre et dans le ritual*

Collection Collège de France, 2 Cd mp3, Le Livre Qui Parle

- Documentación de los *opuses* del *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*:

Nota: Las filmaciones de las investigaciones del *Workcenter* han sido hechas con el propósito de documentar el trabajo. Actualmente no se facilitan ni se venden. Las filmaciones se muestran públicamente en numerosas ocasiones como parte de los proyectos conducidos por el *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*.

- *Art As Vehicle*

Película documental sobre *Downstairs Action*, filmada en el *Workcenter of Jerzy Grotowski*

(Pontedera, Italia) en julio de 1989. Producida y dirigida por Mercedes Gregory.

- *A film documentation of ACTION*

Filmado en el *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* (Pontedera, Italia) en Junio del

2000. Producido por ACCAAN - Atelier Cinema de Normandie and Centre Dramatique National de Normandie. Filmado por "deux temps trois mouvements" asbl.

- *ACTION in Aya Irini*

Hecho como parte del proyecto de documentación del *Tracing Road Across*. Filmado en la iglesia Agia Eirini (Estambul, Turquía) en julio del 2003, en el marco del *Crossroads in Istanbul*, una actividad del *Tracing Roads Across*. Producido por ACCAAN - Atelier Cinema de

Normandie. Realizado por el equipo de filmación liderado por Jacques Vetter.

- *ACTION in Vallicelle*

Hecho como parte del proyecto de documentación del *Tracing Road Across*. Filmado en el *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* (Pontedera, Italia) en abril del 2006, en el marco de *Tradition and Performance*, una actividad del *Tracing Roads Across*. Producido por Tarmak Films. Realizado por un equipo de filmación liderado por Jacques Vetter.

- *Dies Iræ: The Preposterous Theatrum Interioris Show*

Hecho como parte del proyecto de documentación de *Tracing Roads Across*. Filmado en Pontedera, Italia, en abril del 2006, en el marco de *Tradition and Performance*, una actividad de *Tracing Roads Across*. Producido por Tarmak Films. Realizado por un equipo de filmación liderado por Jacques Vetter.