

## **Grotowski y la formación como búsqueda\***

**Monique Borie**

Después de haber constituido el meollo de las investigaciones de Grotowski, la formación del actor ya no es una cuestión que hoy en día le preocupe efectivamente. Hablar de sus grandes opciones en esta área, corresponde a echar una mirada, en nuestros días histórica, a una etapa de su camino, pero también a percibir en qué medida la formación del actor tal como la concebía en los años sesenta contenía el germen de las opciones futuras.

### ***Un teatro escuela: el teatro laboratorio***

Grotowski creó el Teatro Laboratorio en 1959 en Opole, al sudoeste de Polonia. En enero de 1965, el Teatro Laboratorio se instala en Wrocław, capital cultural del oeste polaco. En ese momento pasa a tener el estatus oficial de "Instituto de investigación para la interpretación del actor". Subvencionado por el Estado, ocupa, sin embargo, un lugar absolutamente particular en relación con el conjunto de los

establecimientos polacos cuyo objetivo es formar actores. En el sentido estricto, no se trata de un teatro, a pesar de que haya allí un grupo permanente de actores que están vinculados a él, y de que se produzcan periódicamente espectáculos destinados a ser presentados a un público; tampoco se trata de una escuela tradicional, a pesar de que las investigaciones se concentran en la formación del actor, de que los actores miembros del grupo tienen a veces, junto con el mismo Grotowski, la función de monitores, y de que los espectáculos presentados son un tipo de puesta en práctica de las investigaciones en curso.

De hecho, la profunda originalidad de este teatro/escuela, que paradójicamente no es ni un teatro ni una escuela en el sentido habitual de los términos, consiste en intentar definir un marco de trabajo donde puedan garantizarse, al mismo tiempo, una formación y una creación jamás disociadas una de otra. Para llevar a cabo esto, Grotowski se preocupará permanentemente por no institucionalizar

\* Este artículo fue originalmente publicado en *Les Voies de la Création Théâtrale*, Tomo IX: La Formation du Comédien, Editor: Anne-Marie Gourdon, Editions du Centre National de la Recherche

Scientifique, Paris, 1981. La traducción al español fue realizada por Milena Grass.

jamás ningún criterio de admisión ni un programa de formación en dos o tres años de ningún tipo. En una primera etapa, uno era admitido al Teatro Laboratorio después de una conversación con Grotowski o con uno de los miembros del Teatro Laboratorio. En una segunda etapa, algunos serán admitidos al cabo de una conversación mientras otros deberán pasar pruebas más o menos largas, tests corporales a veces muy duros. También sucede que uno sea admitido primero como simple observador y que al finalizar el período de observación uno pueda quedarse a trabajar en el Teatro Laboratorio. Tampoco la permanencia en él se encuentra institucionalizada: algunas semanas o años.

En un contexto como el de Polonia, dominado por instituciones del Estado rigurosamente estructuradas, tal decisión implica una cierta controversia: la escuela en el marco de la práctica de un grupo y no en el de una institución. Esto se explica no tanto por razones políticas - aunque ellas no estén completamente ausentes - como por razones ligadas a la naturaleza de los objetivos planteados: buscar las bases de un nuevo lenguaje del actor al interior del proceso mismo de la *enseñanza-investigación*. Grotowski cita frecuentemente el ejemplo de Stanislavski, quien al fin de su vida y para poner a punto la técnica de las acciones físicas, se retira con un pequeño grupo a la mansarda del Teatro Artístico. La relación entre el maestro y el grupo es la que permite encontrar las respuestas. Tampoco para Grotowski dichas respuestas están dadas previamente sino que surgen del trabajo en común.

El grupo no está constituido de manera fortuita. Con una base de 9 a 11 personas, ha variado muy poco en sus dimensiones desde 1959 hasta 1970, y su núcleo ha seguido siendo el mismo (los que Grotowski llama hoy en día los "miembros fundadores"). La convicción y la actividad comunes, la adhesión a valores y a finalidades idénticas garantizan su unidad. Estos elementos se inscriben en la tradición polaca, esa tradición que transmiten las grandes obras del romanticismo nacional. Lo que la caracteriza es ese cuestionamiento, que uno puede calificar de existencial o de metafísico, de los dilemas fundamentales del destino humano. El mismo Grotowski declaraba en 1960 en la revista *Dialog* a propósito del romanticismo polaco: "quería salir del

cuadro de las situaciones cotidianas para revelar una perspectiva existencialista más amplia de la vida humana, lo que podríamos llamar la búsqueda del destino", y Grotowski habla de "tentativas para develar los motivos secretos del comportamiento humano".

Si decimos que el Teatro Laboratorio hereda una tradición cultural inscrita en el romanticismo polaco, esto no se debe sólo a que su repertorio haya estado constituido casi exclusivamente por los grandes textos románticos, sino a que la relación que establece entre actividad creadora y búsqueda existencial es una especie de variante moderna del romanticismo nacional. No se trata de repetir el pasado, aunque darle a la práctica teatral el sentido de un cuestionamiento sobre lo humano es inscribirse sin duda en su continuidad. Esta relación entre la aventura teatral y la realización de un destino del hombre, ya fue señalada a comienzos de siglo por un grupo teatral, del que, por lo demás, el Teatro Laboratorio se declara heredero: el grupo de la *Redoute*, fundado en torno a Osterwa sobre un verdadero ideal monástico del actor. Grotowski quiere ser el continuador de esta "tradición moral", como el mismo la llama. Al retomar la búsqueda de una "santificación" a través del teatro, la realización de un ideal humano, si bien le da un lugar esencial al cuerpo, lo hace, sin embargo, poniéndolo al servicio de una ética. El Teatro Laboratorio ha retomado el símbolo de la *Redoute* - las dos elipsis entrelazadas - cambiando simplemente la R que se encontraba en el centro por una L. Y hoy todavía en día se encuentra en los documentos del Teatro Laboratorio este símbolo que para Grotowski significa "estar en camino, ir hacia el infinito", en la búsqueda siempre reiniciada de dicha realización.

En sus comienzos, este proceso supone un cuestionamiento radical de la esencia del teatro. En efecto, el Teatro Laboratorio se quiere definir no a través de programa de enseñanza, sino de la voluntad de ser un lugar abierto a todos aquéllos para quienes la práctica del teatro exige en primer lugar una respuesta a la pregunta: ¿qué es el teatro? ¿Su unidad, su especificidad? Desde 1960 - Grotowski lo dirá claramente un poco más tarde<sup>1</sup> - lo que él busca

1 Cf. "Vers un théâtre pauvre", en *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, La Cité, 1971, p.17. (N. del T.: El texto se encuentra traducido al español con el título *Hacia un teatro pobre*.)

a través de la práctica del Teatro Laboratorio es una respuesta a estas preguntas fundamentales; son ellas las que determinan su punto de partida y marcan el eje de su investigación metodológica.

La respuesta que va a imponerse poco a poco es el célebre concepto de *teatro pobre*. Aquello que define con propiedad al teatro en relación con las otras artes, la literatura pero también el cine o la televisión, no puede ser sino lo que constituye su esencia, una vez que uno lo ha despojado de todo lo que justamente no es esencial para él. Para Grotowski, esto es la relación entre el espectador y el actor<sup>1</sup>. Por lo tanto, para el Teatro Laboratorio la elección del estatus de centro de investigación sobre el actor es el resultado de una evolución que, a partir de un cuestionarse acerca de la esencia del teatro, ha desembocado en la siguiente afirmación: "la técnica personal del actor es el núcleo del arte teatral"<sup>2</sup>. Esto aclara en forma muy particular el concepto de formación del actor tal como podrá ser abordado en un marco como éste.

En efecto, Grotowski no sólo no creó el Teatro Laboratorio a partir de un proyecto de enseñanza, de un método de formación, sino que una vez que se dio cuenta de que el actor era quien debía ser desde entonces el objeto de sus investigaciones, no lo contempló como campo de aplicación de una técnica o de una teoría, sino como el lugar privilegiado de una investigación conducida a través de la técnica. Esta investigación de las leyes que gobiernan el trabajo del actor, esta búsqueda de los principios de su creatividad, después de una etapa en que Grotowski habla de "técnica" y de "método", desembocarán, en realidad, en un cuestionar los conceptos mismos de método y técnica. Uno de los aportes esenciales de Grotowski será sin duda haber llevado el interrogarse sobre la formación del actor hasta el punto en que engendra su propio cuestionamiento y produce su propio colapso.

Las bases de este colapso estaban dadas quizás desde el comienzo. Los objetivos que se proponía el Teatro Laboratorio, en su origen, desbordaban con creces ya desde ese momento la ambición de formar actores en el sentido en que esto

se entiende en las escuelas de teatro; lo anterior, tanto a nivel de los objetivos personales del mismo Grotowski como de la función atribuida al arte teatral en general y a la práctica del actor en particular.

## **La relación pedagógica y la realización**

Grotowski no ha negado jamás el lugar que la evolución y las opciones personales ocupan en las elecciones respecto de la orientación del Teatro Laboratorio. Formado en un comienzo como actor y director, llegó poco a poco a un punto en su recorrido individual donde lo más importante para él fue consagrarse a redescubrir los elementos del arte del actor. Entonces se consolidaba aquella imperiosa vocación pedagógica que muy pronto haría de él ese "maestro", ese guía a quien tantos actores o amantes del teatro irían a pedir que les mostrara la senda, que les ayudara a encontrar las respuestas. Esta ha contribuido, en igual medida que la definición de teatro pobre y las opciones estéticas que éste implica, a asentar las bases de las investigaciones sobre el actor.

Cuando en 1967 Grotowski habla de su evolución personal, subraya la importancia de esa necesidad, que experimentó en cierto momento de su desarrollo, de abandonar una búsqueda de la realización solitaria a través del trabajo de director para consagrarse a una investigación sobre el arte del actor concebida como una realización llevada a cabo en común *con* el actor. De hecho, se trata de investigaciones *sobre* el actor, pero en tanto son efectuadas *con* él. Puesto que lo que le interesa a Grotowski es "la posibilidad de ayudar a los otros a realizarse"<sup>3</sup>, la empresa no ha sido planteada como una transmisión más o menos altruista de un saber o de una experiencia adquirida, sino como "una aventura mayor": el encuentro en toda su fecundidad. "Obtener del actor - en colaboración con él - una autorrevelación total"<sup>4</sup>, ésa es la dimensión que le asigna Grotowski a su tarea pedagógica.

Más allá de la necesidad personal de la gran

1 J. GROTOWSKI, "Le nouveau testament du théâtre", en *Vers un théâtre pauvre*, op. cit., p.31.

2 "Vers un théâtre pauvre", op. cit., p.13.

3 J. GROTOWSKI, "La technique de l'acteur". Entrevista por D. Bablet reproducida en *Vers un théâtre pauvre*, op. cit., p.182.

4 *Ibid.*

aventura que constituye una formación del actor vista como realización en común, lo que entra en juego es toda una definición de los objetivos del arte en general y del arte del teatro en particular. En efecto, "¿por qué sacrificamos tanta energía a nuestro arte?". "No para enseñarle a los otros, sino para aprender con ellos lo que nuestra existencia, nuestro organismo, nuestra experiencia personal pueden darnos... en resumen, para llenar el vacío que hay en nosotros, para realizarnos"<sup>1</sup>. Formar actores en el Teatro Laboratorio no es entregarles una enseñanza, es embarcarse con ellos en un proceso personal: esta "ascensión realizada en conjunto"<sup>2</sup>, esta maduración que se enriquece con todos los intercambios del encuentro, con todos los dar y recibir que marcan el camino recorrido en común.

¿Si el teatro y la interpretación del actor, que constituye su núcleo, son "una especie de vehículo que nos permite realizarnos"<sup>3</sup>, en qué sentido podemos hablar todavía de relación pedagógica? Grotowski como guía o maestro ofrece más un poner a prueba que una enseñanza. Embarcado con el actor en la vía de la realización, los lazos que lo atan a él son bastante similares a las relaciones del maestro y el discípulo en la tradición oriental - tradición a la que Grotowski, por lo demás, le gusta hacer referencia.

Venir al Teatro Laboratorio es aceptar "proyectarse en algo extremo"<sup>4</sup>, "ponerse a prueba en algo muy definido que va más allá del sentido del teatro y que es más bien un acto de vida, un modo de existencia"<sup>5</sup>; acto de vida que es la revelación del ser real, la emergencia de sí. Grotowski, como maestro, es quien encarna y plantea esta exigencia de lo extremo; es quien pone al actor permanentemente ante dificultades mayores, quien lo empuja a explorar sus posibilidades hasta el límite. Su autoridad moral no puede venir más que de la plenitud de su propio compromiso.

Siempre consciente de la dificultad de liberarse del saber-hacer, del arte de dirigir con todo el componente sádico que conlleva<sup>6</sup>, que enfrentan

quienes a pesar de todo orientan, guían al actor en el proceso de crecimiento y de revelación, Grotowski plantea para él la necesidad de estar "emocionalmente abierto al actor"<sup>7</sup>. Sólo esta "cálida apertura"<sup>8</sup> puede permitir que lo que nazca del actor sea engendrado en conjunto. De alguna forma, Grotowski elige aquí la relación pedagógica como relación ejemplar entre dos seres humanos, ya que hace de ella "la aceptación total de un ser humano por otro"<sup>9</sup>.

Partiendo de estos principios se desarrolla todo un arte de trabajar que resulta difícil reducir a una fórmula y que opone los temas del encuentro, del contacto y de la apertura, a los de adiestramiento o de la transmisión de un saber. "Hay que ser estricto, pero como un hermano"<sup>10</sup>. Más que hacer algo ante el actor o darle explicaciones intelectuales hay que sugerir mediante el sonido y el gesto: un silencio, un guiño, un movimiento más que instrucciones, y sobre todo cierta calidad de atención; esa calidad de atención que hace que uno no sólo esté abierto a otro, sino que se pueda encontrar en él.

La prueba de una relación pedagógica lograda consiste en el compartir finalmente la realización: "Si en estrecha colaboración alcanzamos el punto en que el actor, liberado de sus resistencias cotidianas, aparece profundamente como él mismo a través una reacción, considero entonces que, desde el punto de vista metodológico, el trabajo ha sido efectivo. Entonces debo estar enriquecido personalmente, pues en esta reacción se reveló una especie de experiencia humana, algo muy especial que puede definirse como un destino, una condición humana"<sup>11</sup>.

### ***La prioridad de la ética: el actor santo o el método al servicio de una moral de la creación***

¿Hacer de la revelación de una experiencia humana auténtica la piedra de toque del éxito del método no es afirmar la prioridad de la ética y someter

1 J. GROTOWSKI, "Exposé des principes", en *Vers un théâtre pauvre*, op. cit., pp.214-15.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p.219.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 "Le nouveau testament du théâtre", op. cit., p.47.

7 *Ibid.*, p.46.

8 *Ibid.*

9 "Vers un théâtre pauvre", op. cit., p.24.

10 "Le nouveau testament du théâtre", op. cit., p.47.

11 J. GROTOWSKI, "Recherches sur la méthode", en *Vers un théâtre pauvre*, op. cit., p.98.



el arte a una moral de la autenticidad? En un discurso pronunciado en Suecia en la Escuela de Arte Dramático de Skara en enero de 1966, Grotowski definió en los siguientes términos la moralidad del arte del actor: "develar en el trabajo toda vuestra verdad", pues "lo que crea es lo único grande en el arte". Dos años después, en diciembre de 1967, en Nueva York, volverá a este problema de la ética. La ética del artista es una ética de la creación: "ésta es realmente la base del problema, no ocultar lo que es fundamental"... o incluso "en el arte, nuestra primera obligación es darnos en nuestra presencia más personal"<sup>1</sup>.

La sinceridad de la autorrevelación y la autenticidad absoluta del darse son exactamente los dos grandes principios que, junto con la aceptación de los riesgos de penetrar lo desconocido y el rechazo del narcisismo que ellas implican, van a definir la ética del actor santo. Este actor santo que Grotowski opone al actor cortesano basa su camino sin ninguna duda en la ética del darse, incluso más que en la estética del teatro pobre. Frente al actor cortesano que vende al público un saber-hacer, el actor santo<sup>2</sup> encarna la ofrenda de sí mismo en su verdad más profunda. La técnica debe ponerse al servicio de esta ética del darse y de la autenticidad.

En efecto, en esta etapa del proceso, el problema de la formación del actor queda bien planteado en términos de adquisición de un método. El actor santo necesita "un método especial de búsqueda y de entrenamiento"<sup>3</sup>. Aun cuando la respuesta sea diferente, la cuestión es la misma de que hablaba Stanislavski: las condiciones de la creación del actor son tales que no puede fiarse de la inspiración del momento; necesita un método. Grotowski no deja de reafirmar la importancia de la herencia stanislavskiana en su proceso; más allá de la diferencia en las respuestas, Stanislavski sigue siendo para él quien planteó las interrogantes fundamentales.

Para Grotowski, el método no podría consistir en la adquisición de un saber-hacer. Su propio aporte a la reflexión contemporánea sobre la formación del

actor fue esencialmente ese proceso de ir concibiendo la técnica del actor como una acumulación. Si bien en los primeros años, como él mismo lo reconoce, la preocupación de *cómo* crear, *cómo* hacer esto o aquello, pudo constituir el centro de la investigación, muy rápido este *cómo* fue percibido más y más como el origen de los clichés, de las recetas, de los estereotipos. Grotowski va a sustituir la pregunta del cómo hacer por otra: ¿cómo no bloquear el proceso personal de autorrevelación? Desde entonces el aprendizaje del actor no podría concebirse como un intento por acumular medios y saber-hacer, sino como una vía negativa de eliminación de los bloqueos. El método tiene como objetivo eliminar todo lo que cierra al actor tanto en el plano físico como en el psíquico, todo lo que le impide ser creador, en el sentido en que Grotowski lo entiende, es decir, en que la creación auténtica no puede obviar lo que es íntimo, personal, donde ella es indisoluble de la revelación de sí mismo.

Si bien existe en el trabajo del Teatro Laboratorio una herencia de las técnicas pasadas, hay que reubicarlas a la luz de esta elección de la vía negativa de eliminación de los bloqueos ante la verdad de la creación. Se toman elementos de diferentes técnicas: los trabajos de Stanislavski sobre las acciones físicas, las investigaciones de Delsarte sobre las reacciones extravertidas e introvertidas, las técnicas de entrenamiento del teatro oriental - en particular la Opera de Pekín, el Kathakali indú y el No japonés-, los ejercicios de la práctica yoga... Sin embargo, estos préstamos no se pondrán jamás al servicio de un anhelo por acumular medios, serán utilizados para dar un apoyo al proceso personal.

### ***El entrenamiento y la preparación para el acto***

Este proceso personal es un proceso espiritual no voluntario, pero depende de la concentración, de la confianza, de la capacidad de abandonarse. La formación del actor debe consistir también, en gran

1 J. GROTOWSKI, "Rencontre americaine". Entrevista por R. Schechner, en *Vers un théâtre pauvre*, op. cit., p.200.

2 Grotowski señala que este término no debe ser tomado en el sentido religioso, sino como una "metáfora para definir a una

persona que, a través de su arte, sube al patíbulo y realiza un acto de autosacrificio" ("Le nouveau testament du théâtre", op. cit., p.42).

3 "Le nouveau testament du théâtre", op. cit., p.33.

medida, en estimular esta concentración, esta confianza. Es por ello que el trabajo de entrenamiento tiene como fin, en primer lugar, liberar al actor del miedo, eliminar todo lo que le impide "sentir que su organismo está completamente libre y fuerte y que no hay nada que se oponga a sus capacidades"<sup>1</sup>. Grotowski insiste muy a menudo en la *seguridad* que hay que darle al actor, en esa atmósfera de confianza que es indispensable para la revelación de sí mismo - confianza en sus propias posibilidades corporales, vocales, etc... pero también confianza en el otro.

En el entrenamiento también es esencial el trabajo relacionado con los elementos de *contacto*. En primer lugar, contacto con el espacio, el suelo, para establecer una relación de confianza entre el cuerpo y el espacio. Para ello, existe toda una gama de ejercicios que van desde la acrobacia como aprendizaje para dominar el espacio, hasta el trabajo de contacto y de tacto con materiales reales o imaginarios. Por ejemplo, caminar con los pies descalzos imaginando que se camina sobre diferentes tipos de suelo, superficie o material (suave, resbaloso, rugoso, liso, húmedo, con burbujas, erizado, seco; nieve, arena candente, borde del agua...). Los pies son los centros de expresión, pues comunican sus reacciones al resto del cuerpo. Luego se repite el mismo ejercicio con zapatos y se intenta mantener la expresividad de los pies descalzos. En seguida se aplica el mismo ejercicio a las manos que sienten, tocan, acarician ciertos materiales y superficies (siempre imaginarios). El trabajo de contacto con el espacio está presente hasta en los ejercicios vocales. Por ejemplo: conversación con el muro, el techo, el suelo; uno espera la respuesta en forma de eco. Estos ejercicios ayudan a exteriorizar la voz, puesto que el actor debe reaccionar hacia el exterior, penetrar con su voz el espacio en torno a él.

También debe entrenarse en el contacto con el compañero (imaginario o real). Para el actor, "el otro" no es solamente el mismo Grotowski, o el monitor, cuya atención y cálida apertura le dan un apoyo esencial en el proceso de autorrevelación, sino también los otros miembros del grupo de trabajo cuya presencia tiene una función muy importante en

el entrenamiento. Junto a la búsqueda solitaria, las sesiones de trabajo en presencia del grupo también ocupan un lugar importante. De este modo, se ejecuta individualmente y con un compañero un mismo ejercicio sobre el proceso Abrazar - Tomar - Distanciar. Se hace lo mismo con los ejercicios destinados a activar diferentes partes del cuerpo. Un ejercicio entre dos los prepara todas al contacto con el compañero: uno entra primero en conversación con los pies, después con las rodillas, los muslos, el abdomen, el pecho, los brazos y finalmente las manos y sólo entonces se intercambian palabras.

Todos los ejercicios basados en el contacto tienen como fin apoyar el proceso personal. En efecto, para Grotowski es esencial desarrollar la facultad de responder al mundo exterior y a el(los) compañero(s), puesto que "no hay impulsos ni reacciones sin contacto"<sup>2</sup>.

La toma de conciencia de la necesidad del contacto llevó muy rápidamente a Grotowski a reorientar la utilización de los ejercicios de yoga, pues, aplicados según su principio original, llevan a cerrar al actor, lo que Grotowski compara a la flor de loto que se cierra sobre sí misma. Para que la práctica yoga pudiera contribuir a crear las condiciones favorables al acto de autorrevelación, era necesario introducir nuevamente en ella el concepto de contacto, de apertura al exterior y al otro. Esta es sin duda la razón fundamental que explica el interés creciente de Grotowski por el tantrismo. Hoy en día, el tantrismo representa para él el acceso al encuentro sin pasar por la técnica.

Si uno quiere colocar al actor en las condiciones que hagan posible el proceso creador mediante el entrenamiento, no basta con liberarlo del miedo al espacio y al otro, hay que darle además confianza en su propio cuerpo, en su propia voz, en sus posibilidades creadoras individuales. El actor debe llegar a ese punto en que se liberará de esta "conciencia del cuerpo que le impide penetrar al interior de sí mismo y revelarse"<sup>3</sup>. En consecuencia, se trata no tanto de proporcionar al actor las armas para un dominio, como de liberar en él, a través del entrenamiento, cierta disposición espiritual de apertura

1 "Recherches sur la méthode", *op. cit.*, pp.96-7.

2 "Le discours de Skara" en *Vers un théâtre pauvre*, *op. cit.*,

p.184.

3 "Le nouveau testament du théâtre", *op. cit.* pp. 34-5

al auto-análisis y al darse, que hace posible el acto de revelación de sí mismo ante el otro.

A partir de 1970, Grotowski irá mucho más allá en esta vía del "desarme", hasta el punto en que ya no se tratará más de un problema de técnica de entrenamiento. Tendrá la sensación de que en un primer momento él mismo contribuyó a mantener ciertos malos entendidos yendo en la dirección de un sistema, proponiendo la idea de un método. Cuando el *Holiday* sucede al teatro, no se trata ya de aprender a desarmarnos sino de "desaprender, no saber más cómo hacer, sino saber cómo no negarse al acto"<sup>1</sup>, "el acto de sinceridad carnal", el que consiste en "desarmarse en el encuentro"<sup>2</sup>. No seguir ocultándose, revelarse tal cual uno es, de aquí en adelante ya no se necesita de un actor ante un espectador, se requiere solamente de "un lugar y los suyos", un lugar donde uno no tema las miradas de los otros, y donde se pueda alcanzar el acto de sinceridad muy rápido o después de años.

Grotowski confiesa que es muy difícil responder a la pregunta que queda planteada: ¿es posible encontrar algo que sirva de entrenamiento para el desarme? Sin embargo, a partir del momento en que uno decide dejar la interpretación cotidiana que consiste en ocultar nuestra presencia carnal, en ocultar la vida, la intimidad, y uno realiza este acto en presencia de otro, uno lleva a cabo al mismo tiempo, según él, un "entrenamiento"<sup>3</sup>. Consecuentemente los ejercicios sólo pueden intervenir como lo que sirve a aumentar la confianza en sí mismo; todo lo que proviene de la técnica "se sitúa en la periferia de las cosas"<sup>4</sup>. Es en cierto modo "la oración antes del acto"<sup>5</sup>.

Grotowski no había llegado aún a ese punto en los años sesenta. Sin embargo, las bases de este cuestionamiento radical de la técnica ya se encuentran presentes en el énfasis que pone en la disposición espiritual, que es preparada solamente por el trabajo metódico de entrenamiento. A pesar de todo, es el tiempo en que Grotowski plantea de nuevo la cuestión

de la formación del actor en términos de articulación entre el proceso espiritual individual y la objetividad técnica.

### **Proceso personal y objetividad técnica**

¿Cómo definir, para un actor embarcado en un proceso tan personal, leyes objetivas que permitan fijar técnicas? Este problema constituye el meollo de las investigaciones de Grotowski sobre la formación del actor. ¿Cuál es la formación posible para el actor santo? En otras palabras, "¿cómo podemos observar elementos objetivos yendo al mismo tiempo más allá de ellos para llegar a un trabajo puramente subjetivo?"<sup>6</sup>. En la práctica cotidiana del Teatro Laboratorio, los dos grandes ejes de la formación del actor obedecen a este principio de unión de lo objetivo y de lo personal: los ejercicios de entrenamiento y la búsqueda del guión en el trabajo del papel. Los elementos fijados deben servir siempre de apoyo para buscar lo que es íntimo.

Para comenzar, los ejercicios tienen por objeto ayudar al actor a liberarse de los bloqueos y a alcanzar la libertad de los impulsos, que sola puede permitirle inventar su propio lenguaje corporal y vocal (ese lenguaje que va a construirse a través de la elaboración del guión). No hay recetas; la formación sólo puede ser individual. Ciertamente existe un punto de partida que es el mismo para todos: esos ejercicios cuyos elementos están fijos y que se apoyan en la voz, el cuerpo, el rostro. Sería imposible presentarlos aquí con todo detalle. Ello por razones de espacio, pero también porque sería inútil. En efecto, han sido descritos muchas veces y uno puede remitirse especialmente a las largas descripciones que aparecen en la recopilación *Hacia un teatro pobre*<sup>7</sup>. Aquí, más que reproducirlas, preferimos mencionar lo pasado dando algunos ejemplos precisos con el fin de ilustrar tal o cual aspecto del camino grotowskiano.

1 J. GROTOWSKI, "Jour saint", en "*Jour saint*" et autres textes, Paris, Gallimard, 1973, Festival de otoño en Paris, nº 6, pp.18-9.

2 *Ibid.*, p.20.

3 J. GROTOWSKI, "Tel qu'on est, tout entier", en "*Jour saint*" et autres textes, op. cit., p.37.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p.38.

6 "Rencontre americaine", op. cit., p.209.

7 Una descripción detallada de estos ejercicios aparece en las páginas 139-173 de la recopilación *Hacia un teatro pobre*, ed. siglo XXI, México, 1980.

Ya sea que se trate de ejercicios vocales o corporales (esta división, por lo demás, no es completamente exacta, puesto que el entrenamiento ha evolucionado muy rápido hacia ejercicios en que trabajo del cuerpo y trabajo de la voz se mezclan estrechamente), en todos los casos el principio básico de su utilización es que "cada uno debe ejecutarlos según su propia naturaleza"<sup>1</sup>. De este modo, los ejercicios sobre los resonadores (que ya practicaba Stanislavski) incluyen todo un conjunto de elementos fijos: utilización sucesiva del resonador superior o craneano, del resonador nasal, después laríngeo, occipital (muy común en el teatro chino), pectoral, ventral... Pero a partir de estos elementos fijos, el ejercicio se desarrolla como exploración personal de las propias capacidades vocales - exploración que conduce a descubrir una multiplicidad de resonadores posibles, y permite no sólo liberar la voz del actor de cualquier bloqueo sino que le da también a cada uno su voz propia y verdadera. No es el dominio el objetivo que se busca aquí, sino la autenticidad íntima.

En los ejercicios físicos o las improvisaciones sobre un esquema, Grotowski introduce sin cesar la búsqueda de la justificación personal, el trabajo sobre las asociaciones individuales y los recuerdos, estos recuerdos inscritos en el cuerpo mismo, en esa "piel que no ha olvidado"<sup>2</sup>. Dicha relación permanente, íntima, entre el trabajo físico y el impulso interior, es la forma esencial que toma la articulación de lo objetivo y de lo personal. Aquí nuevamente la importancia de la herencia stanislavskiana es evidente. Stanislavski formuló la pregunta tomando como punto de partida la experiencia individual e íntima del actor. Era la pregunta justa. Grotowski no dejará de reconocerle el mérito, incluso si se separa de la estrategia de la creación stanislavskiana en la medida en que, en ella, el actor sigue siendo doble, estando dividido, y en que el lugar del cotidiano es excesivamente importante (ese cotidiano que, para Grotowski, es la negación de la autenticidad y el triunfo del estereotipo).

La búsqueda permanente del vínculo con la motivación personal permite que los ejercicios

heredados del pasado o tomados de otras tradiciones culturales se conviertan en los instrumentos de una verdadera exploración individual. Incluso en los simples ejercicios de calentamiento, de flexibilización o de acrobacia se hace intervenir la asociación.

Tomemos por ejemplo los simples ejercicios de calentamiento:

- 1) Caminar rítmicamente haciendo girar brazos y piernas.
- 2) Correr en puntas de pie. El cuerpo debe experimentar una sensación de fluidez, de despegue, de falta de peso. El impulso para correr viene de los hombros.
- 3) Caminar con las rodillas flectadas, manos sobre las caderas.
- 4) Caminar con las rodillas flectadas, manos en los tobillos.
- 5) Caminar con las rodillas ligeramente flectadas, las manos tocan el costado exterior de los pies.
- 6) Caminar con las rodillas ligeramente flectadas, los dedos de las manos sujetan los de los pies.
- 7) Caminar con las piernas estiradas y rígidas, como si estuvieran controladas por hilos imaginarios sujetos por las manos (los brazos van estirados hacia adelante).
- 8) Partir en posición flectada, dar pequeños saltos hacia adelante, volver a la posición inicial. Incluso durante estos ejercicios de calentamiento, el actor debe justificar interiormente cada detalle mediante una imagen precisa.

Un proceso idéntico debe producirse en los ejercicios físicos como, por ejemplo, el del vuelo:

- 1) Posición enrollada y en cuclillas, dar saltos pequeños y balancearse como un pájaro listo para emprender el vuelo. Utilizar las manos como alas para ayudar el movimiento.
- 2) Siempre con saltos pequeños, levantarse hasta la posición erguida, mientras se baten las manos como alas para elevar el cuerpo.
- 3) Emprender el vuelo mediante movimientos sucesivos hacia adelante, algo similar al nado. Mientras el cuerpo ejecuta estos movimientos de natación, hay sólo un punto de contacto con el suelo (la punta del pie). Saltos rápidos hacia adelante, siempre sobre la punta de los pies. En este ejercicio semiacrobático, el actor no debe dejar de apoyarse en la motivación interior. Puede

1 "La technique de l'acteur", *op. cit.*, p.177.

2 "Le discours de Skara", *op. cit.*, pp.183-84.



comenzar incluso acordándose de la sensación de vuelo que ha experimentado en sueños para recrear espontáneamente el esquema del vuelo.

En el ejercicio del tigre, basado en una sucesión de saltos (hacia adelante, en altura, en longitud) mezclados con volteretas, el apoyo del compañero puede intervenir con el fin de mantener la motivación interior, creando una situación de batalla, de respuesta que se debe dar a una agresión.

En los ejercicios plásticos de composición (inspirados sobre todo en el teatro oriental), se propone al actor que componga la imagen de una planta, de un árbol, de un animal. Así, en el ejercicio de la flor, los pies son las raíces, el cuerpo el tallo y las manos la corola. A partir de este esquema, el actor debe encontrar la vibración justa, expresar la floración dejándose guiar por las asociaciones personales. Del mismo modo, en el ejercicio del árbol, se recurre a las asociaciones íntimas con personas, recuerdos, situaciones que nutren la expresión muscular de la vitalidad del árbol, de sus tensiones, de sus descansos. En la composición de un animal, no se debe partir de la imitación de una imagen exterior de ese animal, sino de una asociación personal: del carácter preciso que, en ese animal, expresa para el actor un aspecto particular de la condición humana (rechazando, por supuesto, los estereotipos como el león: la fuerza, el zorro: la astucia). En resumen, a través de estos ejercicios de composición, el actor descubre su propia flora y su propia fauna.

El trabajo individual a través del cual el actor, en el entrenamiento cotidiano, explora y desarrolla su cuerpo, su voz, se basa en cierto número de leyes objetivas que se refieren particularmente a los mecanismos de nacimiento de los impulsos y de circulación de las energías.

El cuerpo entero es el centro, la fuente de las reacciones, y debe estar comprometido totalmente, incluso en los ejercicios vocales. De este modo, en el ejercicio del tigre, ya mencionado, el trabajo sobre el resonador gutural se apoya en los movimientos de acecho, de caída, de zarpazo. En realidad, el impulso del gesto, pero también de la voz, parte del cuerpo (primero el cuerpo, luego la voz). Todo viene de él y a través de él: siempre debe haber una reacción física en él frente a todo lo que nos afecta; es el cuerpo el que se acuerda, es con él que uno piensa, que uno

reacciona. El organismo viviente, carnal, es una totalidad psicofísica. Por lo tanto, a nivel de los ejercicios será importante para el actor acceder a la unidad de los impulsos y de los gestos, a armonizar las partes del cuerpo. De allí proviene una serie de ejercicios plásticos que implican un trabajo con las partes del propio cuerpo y con el cuerpo como totalidad. Por ejemplo, el ejercicio de juegos con su propio cuerpo: darse una tarea concreta como oponer una parte del cuerpo a otra. El lado derecho es gracioso, hábil, hermoso, con movimientos seductores y armoniosos. El lado izquierdo espía celosamente al lado derecho. Ataca al lado derecho, para vengar su inferioridad, y trata de degradarlo y de destruirlo. El lado izquierdo gana, pero al mismo tiempo está condenado a perder porque no puede sobrevivir sin el lado derecho, no puede moverse. El cuerpo puede dividirse fácilmente en sectores opuestos: por ejemplo, dos miembros solos pueden oponerse uno a otro - una mano y un pie, un pie y el otro, la cabeza y la mano... Siempre hay que darle vida incluso a las partes del cuerpo que no se encuentran implicadas directamente.

Cierta región del cuerpo constituye, sin embargo, la base de los ejercicios: la columna vertebral. El trabajo sobre la columna vertebral es fundamental para encontrar los puntos de equilibrio, al igual que en cierto número de posiciones yoga que Grotowski retoma. Pero también es fundamental para la investigación sobre los impulsos. En efecto, se considera la columna vertebral el centro de la expresión, todo impulso motriz, viviente, se origina en la región lumbar. De allí la existencia de ejercicios destinados especialmente a su flexibilización, como el ejercicio del gato; ejercicio que se basa en la observación de un gato cuando se despierta y se estira. El sujeto se encuentra tendido sobre su estómago, completamente relajado. Las piernas están separadas y los brazos forman un ángulo recto con el cuerpo, las palmas hacia abajo. El "gato" se despierta y lleva los brazos al pecho, los codos levantados de modo que las palmas de las manos formen una base de apoyo. Se elevan las caderas mientras las piernas "caminan" sobre las puntas hacia las manos. Se eleva y estira de lado la pierna izquierda, se eleva y estira simultáneamente la cabeza. La pierna izquierda vuelve a descansar en el suelo, apoyada sobre la

punta del pie. Se repiten los mismos movimientos con la pierna derecha, la cabeza siempre extendida hacia arriba. Se estira la columna vertebral, colocando primero el centro de gravedad en el centro de la espina dorsal, después más alto hacia la nuca. En seguida, se gira y cae sobre la espalda relajándose.

Por supuesto, existen otros centros de energía además de la columna vertebral; sin embargo, el núcleo está allí. Algunas leyes objetivas del cuerpo humano guían por lo tanto el entrenamiento del actor. Pero, sin embargo, ya al nivel de sus ejercicios, debe desarrollar su imaginación corporal y comenzar a buscar su material creador, echar las bases de su lenguaje orgánico propio, personal, que va a estructurarse en el guión.

### ***Autorrevelación y estructura: el guión y los signos***

No basta con eliminar todo lo que bloquea el proceso de autorrevelación, hace falta también permitirle expresarse. Para ello el actor debe encontrar su propio lenguaje psico-físico. La segunda gran etapa de la formación del actor es precisamente el trabajo con los signos, la elaboración del *guión* del papel.

Aun cuando el proceso fundamental es personal e íntimo, el trabajo con la estructura no es menos indispensable. Para Grotowski, el principio decisivo de la expresividad del actor se encuentra en la unión de la espontaneidad (la del impulso íntimo) y de la estructura. "Mientras más nos absorbe aquello que está *oculto* en nosotros en el exceso... más rígida debe ser la disciplina *exterior*, en otras palabras, la forma, el ideograma, el signo"<sup>1</sup>. No sólo no hay oposición entre el proceso personal y el trabajo sobre la forma, sino que por el contrario el proceso íntimo siempre debe ser articulado. Incluso es la composición la que lo purifica. Grotowski no deja de afirmar en reiteradas ocasiones su rechazo al caos, de mostrar esta amenaza de lo anormal y de lo informe que pesa sobre la búsqueda de la espontaneidad.

El papel será el trampolín que permita, a

través de la creación artística de un guión, articular el proceso. El trabajo del actor se centra aquí en el concepto de *signo*. En efecto, en la elaboración del guión, el actor no trabaja sobre la base de detalles fijos sino a signos. ¿Qué significa este concepto de *signo*? "El signo es el impulso claro, puro"<sup>2</sup>, "es una reacción humana purificada de todos los fragmentos, de todos los otros detalles que no tienen importancia"<sup>3</sup>. El signo, el ideograma, es orgánico y constituye la expresión del proceso físico; sirve para comunicar las motivaciones ocultas del actor.

Grotowski insiste a menudo en la necesidad de establecer el guión de los signos como algo natural, y en el hecho de que el signo - o el ideograma - como estructura no es *construido* sino *revelado*. Sin duda, Grotowski hace implícitamente referencia a Stanislavski en esta oposición entre construcción y revelación, recalcando así la diferencia de las respuestas frente al problema del papel. La tarea del actor grotowskiano no es construir un personaje, sino revelar el guión de los signos.

Para comprender, no hay, sin duda, mejor metáfora que la del escultor. ¿De hecho, qué hace el escultor? "Retira lo que cubre la forma que como tal ya existe al interior del bloque de piedra, revelándola en lugar de construirla"<sup>4</sup>. En realidad, se trata para el actor de alcanzar, de determinar el signo orgánico como expresión elemental del impulso puro, y para ello, necesita eliminar de su expresión todos esos elementos de la conducta cotidiana que oscurecen, envuelven, ocultan el impulso puro. Nuevamente, Grotowski propone al actor la vía del despojamiento y no la de la proliferación de los medios para encontrar la línea orgánica del guión personal.

¿Cómo se puede concebir, dentro de esta perspectiva, el trabajo sobre el texto? El texto funciona como "una especie de bisturí que nos permite abrirnos a nosotros mismos, trascendemos, para encontrar lo que está oculto en nosotros y realizar el acto de encontrar a los otros"<sup>5</sup>. Sólo las grandes obras clásicas pueden cumplir esta misión. Los textos que sirven de trampolín al actor son, en efecto, esos textos-mito, que pertenecen a una gran tradición, que se

1 "Le nouveau testament du théâtre", *op. cit.*, p.38.

2 "Le discours de Skara", *op. cit.*, p.192.

3 *Ibid.*

4 "Le nouveau testament du théâtre", *op. cit.*, p. 38.

5 J. GROTOWSKI, "Le théâtre est une rencontre" en *Vers un théâtre pauvre*, *op. cit.*, p.55.

encuentran cargados con toda una concentración de experiencias "en el sentido elemental y humano"<sup>1</sup>. Esto significa que más allá de la dimensión nacional y de esa "diferencia de voz" que constituye el contexto histórico<sup>2</sup>, estos textos remiten a una "experiencia de la verdad humana común"<sup>3</sup>. Entre ellos se encuentran los grandes clásicos polacos, algunos textos-mito de la tradición occidental como *Fausto*, pero también grandes textos que no pertenecen a la literatura dramática como *La Biblia* o Dostoievski.

En su encuentro-confrontación con el texto, tomando en cuenta por supuesto la gran distancia que lo separa de las experiencias pasadas, el actor, gracias al trampolín que le proporcionan esas situaciones primordiales transmitidas por la tradición, logra encontrar, en este "ser anterior del Verbo" con que se reúne, lo que es esencial para él en su propia vida<sup>4</sup>. Al mismo tiempo, alcanza la expresión de lo universal en el sentido de situación humana primordial y elemental. Esta articulación de lo íntimo y de lo universal debe ser la base de su comunicación con el espectador y permitir que su acto individual tome una dimensión ejemplar.

De hecho, a través de la representación, el actor no tendrá como objetivo satisfacer las necesidades culturales del espectador. No buscará tampoco obtener de él el reconocimiento de su gran dominio técnico. Lo que importa es que le regale al espectador la autorrevelación ejemplar de un ser humano para arrastrarlo en un proceso paralelo de auto-análisis y de realización de sí mismo. Por lo tanto, en aquello que tiene de más íntimo, el acto del actor es el más ejemplar.

Este ser ejemplar no se refiere por consiguiente en forma alguna a lo profesional o lo técnico. Su esencia es que el actor encarne ante el espectador una aventura humana, una búsqueda donde todo el ser está comprometido. El compromiso personal puede ir más o menos lejos, puede poner en juego capas más o menos profundas de la personalidad del actor. En su punto extremo, el actor puede alcanzar esa cima, ese "clímax" en su propia

superación de la cual Cieslak en *El príncipe constante* constituye una imagen imborrable<sup>5</sup>. Llegado a ese punto, el concepto de oficio se quiebra. Se trata de "otra cosa" - de algo que pertenece al orden de lo humano y no ya de lo profesional.

### **Lo humano y lo profesional**

A partir de los años sesenta, cuando quería definir su proceso como "científico", Grotowski decía frecuentemente que su idea de investigaciones metódicas sobre las condiciones de la creación del actor y de las leyes que las gobiernan era en cierto sentido muy próxima a las ciencias humanas, en la medida en que el concepto de "investigación", desde su punto de vista, comprendía la idea de una penetración de la *naturaleza humana misma*<sup>6</sup>. Ya en esa época, le interesaba ante todo el actor como *ser humano*. Y, lo hemos visto, cuando habla de Stanislavski como de aquél que planteó las preguntas metodológicas fundamentales, es justamente en la medida en que Stanislavski formuló la pregunta de la creación en la perspectiva de tomar en cuenta la experiencia humana del actor. Pero Stanislavski se situó siempre en un plano del que Grotowski se va a alejar más y más: el del *oficio* del actor (en ese plano, por lo demás, Stanislavski será siempre para él un ejemplo: el hombre que representa una cima).

Desde el comienzo, Grotowski desconfió del profesionalismo, pero después de 1970 se acentúa la oposición que establece entre lo humano y lo profesional. Progresivamente "se pone en la balanza la plenitud del hombre. El ser humano en su totalidad", tanto así que "*Lo que tenemos que realizar es humano y no profesional*"<sup>7</sup>. Grotowski siempre reveló las trampas del "oficio", concebido como lo que nos impulsa a transformarlo todo en trucos. Siempre se mostró reticente ante las recetas, aunque tuvieran un alto nivel técnico. Desde entonces, dejó el profesionalismo y hoy en día el compromiso con la búsqueda de un método le parece no sólo lo que nos lleva hacia las trampas del saber-hacer y de la

1 *Ibid.*, p.58.

2 *Ibid.*

3 "Vers un théâtre pauvre", *op. cit.*, p.22.

4 Cf. "Rencontre americaine", *op. cit.*, p.206.

5 Cf. el tan hermoso estudio de Serge Ouaknine sobre *El*

*Príncipe Constante* en *Les Voies de la création théâtrale I*, Paris, C.N.R.S., 1970, pp.21 y siguientes.

6 "Le nouveau testament du théâtre", *op. cit.*, p.25.

7 "Tel qu'on est, tout entier", *op. cit.*, p.37.

creación de nuevos estereotipos, sino también lo que nos sirve en realidad para evitar afrontar la verdadera respuesta; "evitar ese acto que sería la respuesta"<sup>1</sup>, ese acto que precisamente no es profesional sino humano.

Sin duda, Grotowski formó en los años sesenta actores para cierto teatro que tenía su estética propia, y esto apoyándose en técnicas. Cieslak, en **El príncipe constante** pudo aparecer, con justicia, como quien concretaba de manera ejemplar el ideal del actor grotowskiano. Sin embargo, el sentido del trabajo de Grotowski nunca fue elaborar y *fijar* un modelo de actor. Respecto de esto se puede decir que aquéllos que creyeron retomar su herencia contentándose con reproducir técnicas, en cierta forma han traicionado el espíritu mismo de su camino - que siempre fue, para citar una hermosa frase de Brecht, "a una nueva situación, una nueva respuesta". La afirmación de este retorno sin fin al cuestionamiento constituye, sin duda, el aporte esencial de Grotowski al actor contemporáneo. Es significativo que en el Teatro Laboratorio hoy en día se busque la respuesta por diferentes vías: Grotowski por cuenta propia se ha alejado de la técnica, pero algunos de sus colaboradores, como Cieslak o Molik, por ejemplo, dirigen a menudo talleres de entrenamiento. Lo importante es comprender que la técnica ya no es más, para el Teatro Laboratorio, el centro: la búsqueda de la respuesta puede hacerse con o sin ella. Lo esencial es la búsqueda de una respuesta no en la escuela sino en el grupo. Si es necesario ver dónde hay una herencia verdadera de Grotowski, ésta ciertamente no se encuentra en la recuperación de sus técnicas por escuelas de teatro, sino más bien en la existencia de grupos cuya búsqueda tiene su

origen en las cuestiones que él ha planteado.

Cuando Grotowski, después de 1970, define su proceso, habla de *búsqueda*, una búsqueda de la vida sin mentiras que él opone progresivamente al profesionalismo. En efecto, éste no puede jamás, según él, escapar por completo a su falsedad. En todo caso, hoy en día ya no puede dar la respuesta. Sin duda ya desde los años sesenta se encontraba, en la concepción del arte del actor como modo de vida y objeto de una búsqueda sobre la naturaleza humana<sup>2</sup>, el origen de esta evolución que debía llevar a rechazar en conjunto los conceptos de técnica, método, oficio. Grotowski busca actualmente otras respuestas. Los términos teatro, actor, pertenecen al pasado, a "lo que fue"<sup>3</sup>. "El actor ya no existe. Lo que existe es el hombre que es más que los otros en el encuentro"<sup>4</sup>, es decir, quien profesional o no, acepta el riesgo de una aventura donde se trata de superar los límites de las relaciones convencionales.

Ya no podía tratarse más de "formación" en ese espacio del *Holiday*, espacio parateatral abierto al encuentro, a las experiencias carnales y concretas entre yo y el otro - un encuentro que ya no necesita el apoyo de la técnica<sup>5</sup>. "Sobrepasar las fronteras entre yo y tú" y "encontrar un lugar donde tal ser en común sea posible"<sup>6</sup>, ésta es, desde 1970, la aventura fuera del teatro que ha propuesto Grotowski. De ahí en adelante, "la respuesta no puede ser formulada, sólo es posible hacerla" y si aún podemos hablar de *práctica* es quizás en referencia a la de esas personas que recorrían el desierto en busca de la verdad sin mentira desde hace siglos<sup>7</sup>. La práctica comienza con la búsqueda.

1 "Jour saint", *op. cit.*, p.18-9.

2 Sobre esta concepción del actor y esta evolución, remitirse a nuestro artículo: M. Borie, "J. Grotowski: D'un théâtre de la régénération à la régénération sans théâtre" en *Théâtres à l'est*, número especial de *Cahiers de l'Est*, Paris, Albatros, 1977.

3 Es el título que se le dio a una intervención de Grotowski en América Latina durante el verano de 1970. Cf. "Jour Saint" et

*autres textes*, *op. cit.*, p.43 y siguientes.

4 "Et le Jour saint deviendra possible", en "Jour saint" et *autres textes*, p.80.

5 Cf. J. GROTOWSKI, "L'art du débutant" en *International Theatre Information*, Paris, 1978, verano-primavera, pp.2-6.

6 "Et le jour saint deviendra possible", *op. cit.*, p.75.

7 "Jour saint", *op. cit.*, pp.5-6 y p.17.