Aproximación a la vía negativa en Jerzy Grotowski

Karuna Rivarola

Trabajo Final de Grado UPF/2013

Tutor: Amador Vega Esquerra

NIA: 103064

Índice

Introducción……...1

Primera parte……...7

–Periodo de espectáculos:……8

El arte como representación (1957-1969)…….…….8

–Fin de los espectáculos:……...19

Parateatro (1969-1978)…….……19

Teatro de las fuentes (1976-1982)…….21

Drama objetivo (1983-1986)…….24

Arte como vehículo (a partir de 1986)……...27

Segunda parte…….32

–La *vía negativa* como medio……33

Revolución teatral*: Búsqueda espiritual*, *método* y *práctica*.……33

El *chivo expiatorio* del *autosacrificio grotowskiano*……38

–El mensaje de la *vía negativa*……..43

Zen……..45

Maestro Eckhart……..51

Conclusión……..56

Bibliografía…….59

> Todos los ejercicios que constituían meramente una respuesta a la pregunta: "¿cómo puede hacerse esto?" se han eliminado. Los ejercicios son ahora un pretexto para trabajar en una nueva forma de entrenamiento. El actor debe descubrir las resistencias y los obstáculos que le impiden llegar a una tarea creativa. Los ejercicios son un medio de sobrepasar los impedimentos personales. El actor no debe preguntarse ya: ¿cómo debo hacer esto?, sino saber lo que no tiene que hacer, lo que lo obstaculiza. Tiene que adaptarse personalmente a los ejercicios para hallar una solución que elimine los obstáculos que en cada actor son distintos. Esto es lo que significa la expresión *vía negativa*: un proceso de eliminación.
>
> *Hacia un teatro pobre*
>
> Jerzy Grotowski

Introducción

Jerzy Grotowski (Rzeszów, Polonia, 1933-1999) fue uno de los directores teatrales más relevantes del siglo XX. Deja de producir espectáculos en 1970, momento álgido de su carrera de director reconocida internacionalmente. Decide no hacer más representaciones, pero la línea de ejercicios enfocados exclusivamente en el actor, que había comenzado dentro de su *Teatro pobre* a través de la *vía negativa,* seguirá acompañándole hasta su último espacio de trabajo, el Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, Pontedera (Italia). Desde el abandono de la escena pasa por diferentes periodos, el *Parateatro* (1969-1978), el *Teatro de las fuentes* (1976-1982), el *Drama Objetivo* (1983-1986) y su última etapa, el *Arte como Vehículo* (a partir de 1986). Inês Castel-Branco en *Teatre i més enllà* observa que entre las lecturas de Grotowski encontramos el Dao-de-jing, los Upanisshads, el Antiguo Testamento, los Evangelios, el Corán, y el Zohar, entre otros escritos de Jung, Lévi-Strauss, Mircea Eliade, Mauss o Buber. En 1956 viaja a Asia central con una beca para completar sus estudios en filosofía oriental, yoga y sánscrito. Tres años más tarde Ludwik Flaszen un célebre crítico teatral le ofrece la codirección del *Teatro de las 13Filas* en Opole. Durante los ensayos (único lugar donde no hay censura) se dedica a trabajar el método de *Las Acciones Físicas* junto con los actores.

Sus primeras obras causan un gran impacto, *Kordian* (1962), se sitúa dentro de un manicomio y los espectadores son sentados en las camas dentro de la escena, como si fuesen el resto de pacientes. En *Akropolis* (1962), el público está dispuesto en medio de la escena nuevamente, junto a la procesión que va desde la Catedral de Cracovia a

Auschwitz, procesión que desaparecerá tras el horno que han tenido que construir ellos mismos. En el *Doctor Fausto* (1962), los asistentes son sentados en la *última cena* donde el santo se enfrentará a Dios, iniciándose *la dialéctica de la blasfemia-apoteosis,* constante en todo su recorrido. En cambio a partir del *Príncipe Constante* (1965), el público es alejado en condición de *testigo,* mientras el famoso actor de este periodo, Ryszard Cieslak, evoca imágenes de Jesucristo. Su último espectáculo *Apocalypsis cum figuris* (1968) se llena de vacío, no queda nada, ni sillas para los espectadores, y estos son convertidos en *testimonios*, mientras escuchan los fragmentos de La Biblia, de T.S.Eliot, de Simone Weil y Dostoievski. Esta última obra alcanza la fama, considerado el espectáculo más importante de la década de los sesenta por la revista *Time.* La sensación es de haber cruzado una línea nueva. En ese momento Grotowski deja la escena teatral. En 1970 viajará a India volviendo absolutamente cambiado, incluso físicamente, no más gafas de sol constantes, no más vestir de negro, ha adelgazado considerablemente, su pelo crece y sus vestimentas son amplias. Después de largos viajes y muchos encuentros durante casi veinte años, en 1986 se instala en Pontedera, siendo subvencionado por El Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale (CSRT) de Pontedera. Comienza la etapa del *Arte como Vehículo*, nombre que le adjudica Peter Brook en 1987, aunque, como nos remarca Castel-Branco, "Brook ja havia utilitzat aquest terme dues dècades abans quan, parlant del teatre sagrat a The Emty Space, havia escrit que, per Grotowski, "el teatre no pot ser un fi en si mateix; el teatre és un vehicle, un mitjà d´autoestudi, d´autoexplotaració, una possibilitat de salvació." "Brook ja havia utilitzat aquest terme dues dècades abans quan, parlant del teatre sagrat a *The Emty Space,* havia escrit que, per Grotowski, "el teatre no pot ser un fi en si mateix; el teatre és un vehicle, un mitjà d´autoestudi , d´autoexplotaració, una possibilitat de salvació."[1] A finales de la década de 1970, inicia el trabajo, con Thomas Richards como principal colaborador, a quien le confiará todas las enseñanzas, aunque ninguno guste hablar del término discípulo. Años más tarde aparecerá en Pontedera Mario Biagini. El lugar de trabajo está dividido en dos partes: *Upstairs* y *Downstair,* donde se trabaja a partir de fragmentos del evangelio apócrifo de Santo Tomás, del *Himno Del Perla,* y de otros cantos rituales, como los cantos haitianos, entre otros materiales. Tras la muerte de Grotowski, el Workcenter sigue en activo arropando a

[1] Caixach.A i Castel-Branco.I, *Teatre i més enllà,* Fragmenta editorial, Barcelona 2009, p.43.

diferentes artistas, que tras una residencia en el centro generan un intercambio de experiencias de donde nace uno de los últimos proyectos, el *Tracing Roads Across*.

Castel-Branco se detiene entre otros aspectos, nos interesa desplegar dos de ellos para terminar con la presentación del director polaco. El primer punto sería la *estética del silencio* en la obra de Grotowski, que Castel-Branco sitúa dentro del paradigma analizado por Susan Sontag, en el ensayo de 1967 titulado *The Aesthetics of Silence*, dentro de *Estilos radicales,* donde la escritora y ensayista estadounidense compara la actitud de algunos artistas del siglo XX con el camino tomado por los místicos. La *vía negativa* es transferida al plano artístico donde la imagen es destruida. Se vacía el espacio de objetos, hay silencio, no hay nombres, no hay sujetos. Corresponde a una época del agotamiento de las palabras, donde el próximo lenguaje tiene que venir desde esa nada. Sontag, cree que esta determinación es contundente, pero que nace de una decisión tajante donde hay un claro anhelo de pureza. "Aquesta ha estat l´actitud de Duchamp, Cage, Beckett, Rimabud, Wittgenstein, Valéry, Rilke, Apolinaire, Bergman, Keats, Beuys o Grotowski, també dels artistas del *land art* o *l´arte povera.* Tots han contribuït a reinventar el projecte d*'espiritualitat.*"[2] No son nihilistas, buscan el sentido de la vida, de la misma existencia, desde un lugar espiritual, pero laico, fuera de cualquier institución. Leen los antiguos mitos, bailan las danzas sagradas, vuelven al ritual, a textos religiosos, vuelven a la naturaleza.

El otro punto que nos interesa es el artículo de Mircea Eliade, *La permanenece du sacré dans l´art contemporain*, publicado en 1964. Defiende que la *muerte de Dios* nietzschiana "significa ante todo la imposibilidad de expresar una experiencia religiosa en el lenguaje religioso tradicional."[3] Además de afirmar que desde cierto punto de vista, la *muerte de Dios* no sería más que la destrucción de un ídolo, la explicación de Eliade sigue y evidencia, que ya no se puede crear un *arte religioso* en sentido clásico, ya que los artistas no aceptarían exaltar a los *ídolos*. Lo que no significa que "lo *sagrado* haya desaparecido completamente del arte moderno. Pero se ha convertido en

[2] *ibíd*., p.20.

[3] Eliade Mircea, *El vuelo Mágico,* ediciones Siruela, Madrid, 2005 (1995), p.139.

irreconocible, camuflado en formas, intenciones y significaciones aparentemente *profanas.*"[4] Ya que el hombre moderno no vive más lo sagrado de forma consciente, sino más bien de forma inconsciente, porque es ahí donde las pulsiones y las figuras están cargadas de sacralidad. La búsqueda en Grotowski se encamina hacia lo sagrado de forma consciente, tomando desde la laicidad una actitud religiosa.

Metodología

Nuestro interés sobre el teatro de Grotowski, que recorre el tiempo de estudio de las artes dramáticas, más el interés retomado y ampliado sobre el Budismo, ha encontrado nuevas conexiones con la mística renana. Todo ello conforma el universo de este trabajo, donde tras una relectura de los textos grotowskianos, la mirada se centra en la importancia de *la vía negativa.* Tanto, por ser el camino de la estética grotowskiana en un comienzo, como por guiar hasta el final todas las investigaciones relacionadas con la trayectoria que Grotowski busca más allá del teatro. A su vez la *vía negativa* nos habla por sí sola desde su tradición, desde su vacío, aportando un significado propio que ilumina el mundo de Grotowski. Por ello nuestro trabajo está dividido en dos partes. La primera, es una exégesis de la selección de textos grotowskianos alrededor de la *vía negativa*. La interpretación ha sido realizada exclusivamente partiendo de dichos textos, con la intención de analizarlos por sí solos. Esta primera parte está dividida a su vez en dos secciones: la inicial corresponde a la obra escrita durante el periodo de espectáculos (1957-1969), mientras que la siguiente comprende el periodo una vez se abandona la escena teatral (1970-1986). Se trata del trabajo de la *vía negativa* como hilo conductor que recorre los distintos periodos en Grotowski, y es explicada a través de las mismas palabras de Grotowski. La bibliografía utilizada ha sido una selección de textos correspondientes a sus etapas, siguiendo con fidelidad el eje cronológico. Tales escritos, en su mayoría, transcripciones de conferencias, han sido sustraídos de los quince artículos recogidos en su primera obra, *Hacia un teatro pobre,* y del otro volumen, *¿Qué significa la palabra teatro?* El resto de textos se ha obtenido de la revista

[4] *ibíd*., p.140.

mejicana *Máscara* (*núm, 11-12*), la revista *ADE: teatro; revista de la asociación de directores de España* (*núm., 128*), y de las antologías contenidas en; *Laboratorio de teatro* y *Teatre i més enllà*. Este último ejemplar ha sido un recurso fundamental ya que la selección de textos era, de por sí, óptima para el tema de investigación, aunque en algunas ocasiones hemos preferido tomar la versión castellana de alguno de los textos, extraída principalmente de las dos revistas. Además, este último volumen ha sido de gran ayuda por la gran claridad de su exposición, y la importante información que aporta sobre nuestro tema en la introducción.

La segunda parte del trabajo está dividida a su vez nuevamente en dos apartados. El primer apartado trata la *vía negativa,* como el medio a partir del cual trabaja Grotowski. Aquí nos hemos centrado en la importancia que tiene esta vía dentro de la historia del teatro y dentro de la relación que se establece entre el teatro y el ritual. La bibliografía empleada son los varios estudios de Marco de Marinis, destacando *La parábola de Grotowski: El "novecento" teatral.* Mientras que en la parte del ritual, el texto clave ha sido *Artaud y Grotowski, ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, de Felipe Reyes Palacios, donde nos hemos centrado en el intenso análisis que Palacios hace relacionando el ritual en Grotowski, a partir de las teorías de René Girard en su obra *La violencia y lo sagrado.* El segundo apartado da la palabra a la *vía negativa* ya que en todo *medio hay un mensaje*. La *vía negativa* es explicada desde dos tradiciones lejanas pero próximas en su ser: el zen y los sermones del Maestro Eckhart. El zen ha sido explicado siguiendo la estructura del libro *El Zen* de Raquel Bouso García, donde se comienza por la práctica y se sigue con la tradición. El resto de las aportaciones son tomadas de, D.T. Suzuki en su obra *¿Qué es el Zen?* y de Shizuteru Ueda en *Zen y filosofía.* El Maestro Eckhart ha sido tratado a través de sus propios textos, traducidos y seleccionados por Amador Vega en *El fruto de la nada.* Y el análisis ha sido guiado por dos obras de Alois M.Haas, *Maestro Eckhart*: *Figura normativa para la vía espiritual* y *Viento de lo absoluto.*

La biografía de Grotowski, reflejada de forma implícita y explicita, se ha obtenido de su encuentro con Eugenio Barba en *La tierra de Cenizas y Diamantes,* de lo expresado en *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas* de Thomas Richards, y de las menciones de Peter Brook en *El espacio vacío,* todos ellos amigos íntimos del director y

colaboradores en diferentes periodos. Además, hay parte de la bibliografía, que sin ser hoy por hoy esencial, en otro momento resultó de gran ayuda para comprender el trabajo de Jerzy Grotowski en profundidad. Ésta será colocada en la bibliografía complementaria. Los recursos audiovisuales consultados en el Institut del teatre han dado forma al trabajo sobre la escena grotowskiana y su incomparable poética. Las conferencias internacionales alrededor de Grotowski que se impartieron durante el *Any Grotowski 2009,* nos han acercado todavía más al autor, sobre todo la primera donde aparece Ludwig Flaszen, codirector de su primer teatro. Los debates generados y las lúcidas aportaciones de Antonio Attisani en dichas jornadas, han ayudado a la comprensión de todo este universo. El conjunto de la bibliografía por tanto ha sido tomado de las bibliotecas de la UB, de la UPC, de la Biblioteca de Catalunya, de la Biblioteca del Institut del teatre, y de la biblioteca de la UPF. Todo ello ha comprendido el trabajo que hay detrás de esta primera aproximación a la *vía negativa* en Jerzy Grotowski.

Primera parte

Periodo de espectáculos:

El arte como representación (1957-1969)

Sobre el *Teatro pobre,* el *actor santo,* el *acto total* y el mito.

A lo largo de los trece años que dura su época estrictamente teatral, comienza a desarrollarse lo que será llamado el método Grotowski, un método en sí que no es un método, como él mismo aclara durante todo su recorrido. Este *no-método* viene dado a través de la *vía negativa*, instrumento que desarrollará tanto en su periodo teatral como el parateatral y el posteatral. Está *vía negativa* en Grotowski es la eliminación de obstáculos que impiden al actor llegar a realizar el *acto total*. La ejecución de esta *vía negativa* se da particularmente en los entrenamientos del actor, donde actor y director, están a la par mientras se llega al *sacrificio* de uno mismo, a una *redención*, hasta devenir en *actor santo*. Es un proceso de autopenetración, donde el director actúa frente al actor mientras ambos se revelan al mismo tiempo, mientras se elimina la máscara cotidiana que nos impide ver la realidad tal como es, que nos impide ser como realmente somos.

La *vía negativa* comienza en esta primera etapa y se manifiesta como lugar más evidente en este comienzo, en su teoría teatral y en la práctica –entendiendo por práctica, tanto la representación como los ensayos–, pero tal como indica el director polaco al final de su recorrido, esta etapa será el primer eslabón que tocará con el último, el *Arte como vehículo.*

Grotowski no se dedicó a hacer un *corpus* teórico estrictamente, sino que sus explicaciones sobre lo que realizaba en su práctica, fue lo que conformó los textos que creó. Estos son mayormente entrevistas o conferencias que, más tarde, antes de ser publicadas, eran revisadas meticulosamente por el mismo Grotowski. El primer libro que sale a luz con quince textos es *Hacia un teatro pobre* (1968), de donde tomaremos las reflexiones del director hacia su propio *no-método*; los ejercicios físicos que lleva a cabo para desarrollarlo, resultado la *vía negativa*, entendiendo el *acto total* y el *actor*

santo. Además de este texto central, acudiremos para dibujar ésta primera etapa con mejor precisión, al texto sustraído del encuentro de Grotowski con directores y actores de la Brooklyn Academy of Music de Nueva York (1969), conferencia llamada *Respuesta a Stanislavski*. Por último, buscaremos la respuesta que da a la pregunta *¿Qué significa la palabra "teatro"?* en su texto de igual título (1970).

Grotowski como alumno del método Stanislavski, comienza a dar respuesta a su maestro y finalmente propone algo más, como buen discípulo. Él se forma bajo su método, aunque distingue en un primer momento quienes se van atrás del diletantismo y quienes buscan la técnica pretendiendo una superficial libertad. Para Grotowski en cierta manera, ambas medidas son parte de una actitud que huye. Precisamente en Stanislavski encuentra muy interesante su forma de afrontar cada fase de la vida. "Stanislavski creía que un entrenamiento positivo, indispensable para los actores, debiera componerse de ejercicios de distintos tipos, relativamente diversos, ligados únicamente por un fin común".[5] Pero la problemática se instaura en el consciente-inconsciente, ya que, como descubre Stanislavski en su última etapa, la voluntad no juega de forma acorde a los sentimientos. La respuesta de Grotowski siguiendo la última etapa de Stanislavski es buscar:

> De qué modo volver libre la propia existencia que se dirige hacia algún otro (…) Todos los ejercicios mantenidos por nosotros eran dirigidos sin excepción al aniquilamiento de las resistencias, de los bloqueos, de los estereotipos individuales y profesionales. Se trataba de ejercicios-obstáculo: Para superar los ejercicios, que eran como una trampa, era necesario descubrir qué cosa no se debería hacer. Pero jamás qué cosa y cómo hacerla. Y siempre en relación con nuestro propio camino.[6]

Mediante los ejercicios se podría caer en automatismos o en el profesionalismo, entonces es cuando conviene volver a los propios ejercicios, teniendo en cuenta que contienen en sí mismos la aparente contradicción de la precisión y de la espontaneidad. Es dentro de la misma persona, donde la contradicción es dada, manifestando así para Grotowski el momento creativo.

---

[5]Grotowski Jerzy*, Respuesta a Stanislavski,* extraído de*: ADE: teatro; revista de la asociación de directores de España* (*núm., 128*), 2009, p.106.

[6] *ibidem.*

En el trabajo de Stanislavski se remarca que uno debe actuar como uno mismo en las circunstancias del personaje. La propuesta de Grotowski cuestiona precisamente a ese "yo": "muy frecuentemente, si el actor piensa: "yo", piensa en el autorretrato, en la imagen que quisiera imponer a los otros y a sí mismo. Pero si es desafiado: "descubre a tu hombre", esto traspasa a sus fuerzas comunes, rompe aquella imagen social, exige todo. Y si al llamado responde con la acción no puede ni siquiera decir más: "yo hago", porque "esto se hace". (No es necesario confundir "esto" o "se", con el "id" de Freud)".[7]

La búsqueda adquiere una connotación negativa, ya que en vez de ir adquiriendo diferentes personajes para encontrarnos a nosotros mismos en diferentes circunstancias, y así poder vislumbrar la posibilidad de ser de varios modos, más completos en experiencias, el objetivo, es más bien la eliminación. La negación de todo lo que no somos, de todo lo impuesto, de todo lo ajeno, de todo lo que nos han dado. Pero hay que tener en cuenta que, de alguna forma, lo que se está negando precisamente es lo que se toma como negativo, por lo tanto el resultado de esto es una afirmación, *lo que realmente somos*.

Grotowski, para llegar a este proceso también estudia a Meyerhol, la síntesis de Vajtangov, además de técnicas del teatro oriental, ópera de Pekin, el Kathakali hindú y el teatro No japonés. Lo cual no significa una colección de prácticas. Para él no es un método deductivo,dichas prácticas no trabajan "con una proliferación de signos, o por acumulación (como en los ensayos formales del teatro oriental). Más bien sustraemos, tratando de *destilar* los signos eliminando de ellos los elementos de conducta cotidiana que oscurecen el impulso puro. "Otra técnica que ilumina la estructura escondida de los signos es la *contradicción* (entre el gesto, la voz y la palabra, y el pensamiento, la voluntad y la acción, etc.); aquí también seguimos en la *vía negativa*".[8] Así subraya que las producciones no surgen con postulados estéticos *a priori,* sino más bien a partir de la experiencia, conduciendo toda técnica a una *metafísica* posterior.

---

[7] *ibíd.*, p. 111.

[8] *Hacia un teatro pobre,* extraído de*:* Grotowski Jerzy, *Hacia un teatro pobre,* ediciones Siglo XXI, México, 1980, p.12.

La consigna del *teatro pobre* postulado por Grotowski, es en sí la apertura de la misma *vía negativa*, reduciendo el teatro a su mínima unidad, una persona que actúa y una que presencia dicha actuación (actor-espectador). El resto de los elementos son absolutamente prescindibles, el atrezo, el maquillaje, la iluminación o el vestuario, no hace, más que sumar posibilidades que, sin estar la base constituida, se convierten inmediatamente en puros obstáculos, en muchas ocasiones esencialmente espectaculares y exhibicionistas. La relación que se da dentro de esta mínima unidad se convierte en una *comunión viva* que, al probarla bajo su sencillez "corroe la mayor parte de nuestras ideas habituales sobre el teatro"[9] aun siendo una antigua verdad teórica.

El *teatro pobre,* evidentemente está confrontado a lo que él llama el *teatro rico*, un teatro sintético, al ser síntesis de diferentes disciplinas creativas: literatura, escultura, arquitectura, que, dan lugar al *teatro rico*. Para Grotowski, rico en defectos.

Ante la pregunta qué es teatro, responde que hay un número infinito de respuestas, por cual es mejor no añadir nada. Reflexionando sobre lo que ha sido el teatro para él le responde a Eugenio Barba en 1964:

> No es una mera coincidencia el hecho de que nuestro Laboratorio Teatral se haya desarrollado empezando a ser un teatro rico en recursos en el que las artes plásticas, la iluminación y la música se explotaban constantemente, para convertirse en el teatro ascético de los años últimos: un teatro ascético en el que los actores y el público son todo lo que ha quedado (…) Esto no significa que no tomemos en cuenta la literatura, sino que no encontramos en ella la parte creativa del teatro, aunque las grandes obras, pueden, sin duda, tener un efecto estimulante en su génesis. Puesto que nuestro teatro consta solo de actores y de público, exigimos algo especial de ambos. Aunque no podemos educar al auditorio –no sistemáticamente al menos– podemos educar al actor[10]

En el texto publicado en 1970 *¿Qué significa la palabra "teatro"?* se da una detallada descripción de la crítica del llamado *teatro rico*. Apunta a los profesores, a los espectadores, al actor y a los directores (en su perfil de pretendientes creadores). Se detiene en el resultado actor-espectador, donde nuevamente ante el papel del actor

[9] *ibíd*., p.13.

[10] *ibíd.,* p.27.

discierne dos tipos muy claros, el *actor santo* y el *actor cortesano*. La definición más sencilla se basa en la técnica de ambos:

> La técnica del *actor santo* debe ser una técnica inductiva, de eliminación, la técnica del actor cortesano es deductiva, de acumulación de talentos. El actor que realiza un acto de penetración en sí mismo, de despojamiento, de ofrenda de cuanto hay en él de más íntimo, debe disponer de la posibilidad de manifestar los impulsos psíquicos, incluso aquellos tan tenues que se diría que aún no han tenido tiempo de nacer, trasladando a la esfera real de los sonidos y gestos las pulsiones que, en nuestro psiquismo, están en la frontera que separa lo real del sueño.[11]

Esta técnica, que no es un método cerrado, no se adquiere con la especialización, sino todo lo contrario. Aquí no hay especialidad, ya que conforme un actor supera una etapa de conocimiento en sí mismo, se ve desbordado por un exceso que de nuevas barreras a superar. Es un constante movimiento, no hay una permanencia en un estado determinado, es una ruptura continua, es la persistencia de la *vía negativa*.

El actor, por tanto, se tiene que encontrar en una disposición especial que va más allá de la cotidiana (respecto a su nivel de alerta) tras el trabajo que realiza mediante los ejercicios que le ayudan a eliminar las innumerables trabas:

> La realización de este acto al que nos estamos refiriendo –autopenetración, exposición– exige una movilización de todas las fuerzas físicas y espirituales del actor que está en un estado de disponibilidad ociosa, de disposición pasiva, con lo que se logra un alto grado de actuación activa. Es necesario acudir a un lenguaje metafórico para decidir que el factor decisivo en este proceso es la humildad, una disposición espiritual: no *hacer* algo, sino *refrenarse* de algo; de otra manera el exceso se volvería imprudencia en lugar de sacrificio: el actor debe actuar en estado de trance.[12]

Esta actitud la resume Grotowski como una entrega total de uno mismo, donde uno se desnuda en la intimidad más profunda, como cuando nos entregamos al amor. Esta actitud pasiva es la que hace propicio el nuevo estado, la que recibe en su seno y da al mismo tiempo, la que al eliminar los obstáculos se abre para poder crear, para poder ser. Esta entrega total es a la que se refiere cuando habla de trance, es una habilidad de centrarse, de concentrarse.

---

[11] Grotowski Jerzy, *¿Qué significa la palabra "teatro"?*, Editorial Almagesto, Colección Mínima, Buenos Aires, 1992, p.14.

[12] *El nuevo testamento del teatro,* extraído de*:* Grotowski Jerzy, *Hacia un teatro pobre,* ediciones Siglo XXI, México, 1980, p.32.

El *actor santo*, no en sentido religioso, como él se preocupa en aclarar en reiteradas ocasiones, sino santo como metáfora, "que define a la persona que con su arte puede ascender la escala y realizar un acto de autosacrificio"[13] es, en definitiva, el que está dispuesto a ofrendarse y a trabajar por dicho sacrificio, sin ninguna intención concreta, más que estar en el momento que se está haciendo lo que se está haciendo, en este caso los ejercicios, bajo un estado de alerta y observación. Remarcamos que hay que entregarse porque:

> Si solo nos comprometemos superficialmente en este caso de análisis y de exposición –y esto puede producir efectos estéticos muy amplios –, es decir, si retenemos nuestra máscara cotidiana de mentiras, entonces somos testigos de un conflicto entre esa máscara y nosotros mismos. Pero si este proceso se sigue hasta sus límites más extremos, podremos en absoluta conciencia arrancarnos la máscara cotidiana, sabiendo desde ahora qué propósito tiene y qué esconde debajo de ella. Es una confirmación no de lo negativo en nosotros sino de lo positivo, no de lo que es más pobre sino de lo más rico. Nos conduce a una liberación de complejos de la misma manera que la terapia psicoanalítica. [14]

En este acercamiento hacia la *santidad* del actor, tendremos en cuenta algo muy importante, es el uso de la propia *vileza* del actor, ya que ésta será la que se convierta en *santidad*. Es decir: no actúa como el actor cortesano exhibiendo el cuerpo, mostrándolo para ser admirado por los demás con un egotismo agudo, sino que, aniquila el cuerpo, lo estará liberando y convirtiéndolo en santo, "no olvidemos la Revelación: "puesto que eres tibio, por tanto no eres ni frio ni caliente, te arrojé de mi boca" (…) Repite la expiación; se acerca a la santidad."[15]

Eugenio Barba dentro del comentario de la puesta en escena del *Doctor Fausto* hecha por Grotowski, subraya; "Si el santo quiere integrarse a su propia santidad, deberá revelarse contra Dios, Creador del mundo, porque las leyes del mundo son trampas que zahieren la moralidad y la verdad."[16]

---

[13] *ibíd.,* p.38.

[14] *ibíd*., p.42.

[15] *ibíd.,* p.28.

[16]*Doctor Fausto,* extraído de*:* Grotowski Jerzy, *Hacia un teatro pobre,* ediciones Siglo XXI, México, 1980, p.66.

Si esta revelación se da en el actor de forma sincera, hace que el espectador pueda entrar en un proceso de autopenetración similar al que está observando, siempre y cuando sea un tipo de espectador que tenga una serie de necesidades espirituales y que las quiera afrontar en el espectáculo. El espectador "entiende, conscientemente e inconscientemente, que tal acto es una invitación que se le dirige para hacer lo mismo, con lo que a menudo engendra la oposición o la indignación, porque en nuestros esfuerzos diarios tratamos de ocultar nuestra verdad íntima, no solo ante los ojos del mundo sino ante nosotros mismos."[17]

Por ello Grotowski proclama un teatro donde esté eliminada la frontera entre el espectador y actor, donde el aliento de éste invada más allá de lo permitido, donde la comunicación sea tal que en última instancia uno pueda dudar quien está actuando. Una escena donde lo que comparten es precisamente la santidad en un *acto total* de ambos. Con ello Grotowski alza un grito reclamando los *teatros pobres*, de *espectadores pobres* y *actores pobres* que juntos darán frutos *ricos* desde esa *pobreza*. Reclama la inquietud espiritual en una civilización hecha de prisas y de frustraciones.

> Ahora bien, para que el espectador pueda, ante el actor, encontrar un estímulo en la búsqueda de sí mismo, es necesario que haya cierto campo común, algo que ya exista en los dos, de forma que puedan injuriar con un gesto o arrodillarse concertadamente. Por eso el teatro debe afrontar lo que podríamos llamar los complejos colectivos, los signos del inconsciente colectivo, los mitos que no son una creación del espíritu, sino herencias recibidas con la sangre, el clima, la religión, etcétera.[18]

La propuesta es clara y contundente, si bien la catarsis hacía que nos identificáramos con el mito, para trascenderlo, cuando el teatro aun siendo parte de la religión seguía siendo teatro, Grotowski propone confrontar el mito. Incluso hace referencia dentro de la misma situación a la llamada "parodia sagrada" en la Edad Media. La dificultad actual se da precisamente alrededor del mito, ya que,

> los espectadores están cada vez más individualizados en su relación con el mito, como verdad de la corporación o modelo de grupo, y creer es a menudo un problema de convicción intelectual.

---

[17] *El nuevo testamento del teatro,* extraído de*:* Grotowski Jerzy, *Hacia un teatro pobre,* ediciones Siglo XXI, México, 1980, p.31.

[18] Grotowski Jerzy, *¿Qué significa la palabra "teatro"?* , Editorial Almagesto, Colección Mínima, Buenos Aires, 1992, p.22.

> Esto quiere decir que es más difícil decidir cuál es el tipo de *choque* que se necesita para llegar a las profundidades psíquicas que ocultan la máscara cotidiana.[19]

La fórmula necesaria a las nuevas circunstancias sería más bien otra. Grotowski propone una confrontación con el mito más que una identificación con él, ya que no hay una disposición común a un mito común después de *la muerte de Dios* nietzschiana. Las verdades son explicadas en varias ocasiones de una forma ficcional, y no precisamente por la naturaleza del mito, sino porque la sociedad actual, en muchas ocasiones está teñida de una hiperrealidad como analiza Braudillard o de unas formas espectaculares, como indica Debord, que impiden si quiera acceder al propio mito. Se daría la naturalización del mito, como afirma Bhartes, o una lejanía del objeto del mito a partir de las mismas trampas del lenguaje.

Por lo tanto al confrontar el mito, lo que sucede es que:

> aunque se haya perdido "un cielo común" de creencias y hayan desaparecido los límites inexpugnables, la percepción del organismo humano permanece. Solo el mito –encarando en el hecho de la existencia del actor, de su organismo vivo– puede funcionar como un tabú. La violación del organismo vivo, la exposición llevada a sus excesos más descarnados, nos devuelve una situación mítica concreta, una experiencia de la verdad humana.[20]

Sobre el silencio, la ética, los ejercicios y el arte.

Los ejercicios, por tanto son el instrumento que aseguran que la *vía negativa* se aplique en esta búsqueda del vaciarse. Pero, ¿cómo son los ejercicios o de qué manera se llevan a cabo?, son preguntas que responderá Grotowski a lo largo de las diferentes entrevistas de los textos restantes de *Hacia un teatro pobre*. Entre ellos se encuentran, *La técnica del actor* (1967), *El discurso de Skara* (1966), *Encuentro en los Estados Unidos* (1967)

---

[19] *Hacia un teatro pobre,* extraído de*:* Grotowski Jerzy, *Hacia un teatro pobre,* ediciones Siglo XXI, México, 1980, p.17-18.

[20] *Ibíd.,* p.18.

(entre Grotowski y Ryszard Cieslak) o la entrevista realizada por Margo Glanz publicada en el la revista "La cultura en México" (núm. 349), en 1968.

El silencio durante las largas sesiones de entrenamiento es algo muy importante para Grotowski, es lo que da una mayor concentración y por ello la alerta se agudiza con más facilidad, llegando a un conciencia (*Awareness*) más amplia. Grotowski sabe que la dificultad de su petición es elevada, pero a su vez es indispensable para realizar su cometido. El silencio exterior es imprescindible para conseguir el silencio interior. Además el silencio parece tener también un problema de pasividad creadora:

> es difícil expresar algo, pero el actor debe empezar por no hacer nada. Silencio, silencio total: incluyendo sus pensamientos. El silencio interno actúa como estímulo. Si hay absoluto silencio y durante unos minutos el actor no hace nada en absoluto, este silencio interno empieza y dirige su naturaleza entera hacia sus propias fuentes.[21]

Intrínseco a los mismos ejercicios se encuentra una moral, que no es un conjunto de valores, sino que es vista como la capacidad para poder expresar toda la verdad en el trabajo. Nos lo ejemplifica a través de nuestra misma vida cotidiana; si uno durante la creación no es sincero y oculta cosas que funcionan en la vida real, la creatividad como tal fracasará y a la inversa también se dará el mismo tipo de decepción, porque ambas van de la mano. Hay que estructurar lo que se ha revelado, no hay que esconder las partes que no son convenientes, o que no nos gustan, el material en definitiva no es moral o inmoral, "nuestra primera obligación en el arte no es expresarnos a través de nuestros motivos más personales."[22]

Otra de las cuestiones más importantes para Grotowski es "correr riesgos", es decir no recorrer el mismo camino familiar, ya que al iniciar un camino, se va hacia lo desconocido, "es un proceso de búsqueda, de estudio y confrontación que evoca una "radiación" especial, resultado de la contradicción. Esta contradicción exige el dominio de lo desconocido –que en última instancia solo viene a ser una falta de

---

[21] *Encuentro en los Estados Unidos,* extraído de*:* Grotowski Jerzy, *Hacia un teatro pobre,* ediciones Siglo XXI, México, 1980, p.209.

[22] *ibíd.,* p.201.

auntoconocimiento –y el conocimiento de las técnicas que permiten formarlo, estructurarlo y reconocerlo."[23]

Grotowski habla de *partitura del actor*, el lugar donde constan los elementos del contacto humano; *dar y tomar.* Bajo su visión, hay que confrontar a los demás con uno mismo, con los pensamientos, con la experiencia, y de este modo viene la respuesta. En el momento en el que se realiza el papel teatral, la partitura pasa a estar formada por signos, como se ha nombrado anteriormente. Sin que Grotowski de mayores detalles sobre de lo que es realmente un signo, nos lo describe a partir de la percepción.

> Cuando no percibo algo, quiere decir que no hay signos. Digo "percibo" y no cuando "entiendo", porque entender es una función del cerebro. Se suele ver en la representación, cosas que no entendemos pero que percibimos y sentimos. En otras palabras, sé qué es lo que siento. No puedo definirlo pero sé lo que es. No tiene nada que ver con la mente; afecta otras asociaciones, otras partes del cuerpo. Pero si percibo significa que hubo un signo, un impulso verdadero se verifica solo si creo en el signo.[24]

La pregunta definitiva es, ¿cómo eliminar los obstáculos a través de esa vía negativa? Una de las posibles respuestas, además de las ya dadas o intuidas en estas líneas, podría ser; "estimular el proceso de autorevelación, llegando hasta el inconsciente, pero canalizando los estímulos a fin de obtener la reacción requerida"[25]. Esta es una de las tantas respuestas que se da en el texto *La exploración metódica* (1967) o que podría darse en *El entrenamiento del actor* (1959-1962). En ambos textos se dan los ejercicios de forma muy detallada, acompañado por dibujos y por fotografías que aclaran las posturas y que ilustran con claridad la intención de Grotowski. Pero ahora mismo nos quedaremos con la sencilla frase que dice, "Eliminamos lo que bloquea al actor pero no le enseñamos a crear". Lo que interesa en definitiva parece más sencillo, más humilde, es el poder abrirse y encontrarse con otra persona e intentar comprendernos a través ella.

---

[23] *ibidem.*

[24] *El discurso de Skara,* extraído de*:* Grotowski Jerzy, *Hacia un teatro pobre,* ediciones Siglo XXI, México, 1980*Hacia un teatro pobre* p.193.

[25] *ibíd*., p.195.

Apuntar que el cuerpo es desde donde se nos hace hablar, ya que el cuerpo, ha perdido sus palabras, incluso su lenguaje, teniendo a la columna vertebral como centro de la expresión, aunque el motor empiece en los ijares. Todos los ejercicios se realizan con un mínimo de ropa, casi desnudos, y ante todo se evita la simetría gimnastica. Se comienza por definir la respiración natural del actor, para ver dónde residen los bloqueos, es lo primero y lo más importante, respirar y moverse. Para comenzar a soltarse y abrirse, la atmosfera de trabajo ha de ser indispensablemente un lugar donde el actor sienta que todo lo que haga allí dentro, será aceptado, comprendido y no juzgado. Al final se revela lo que Grotowski llama el "compañero seguro", un ser especial frente al cual se hace todo, cumpliéndose así el tercer renacimiento.

El resultado viene solo sin buscarlo, aunque es evidente que ahí estará una vez lleguemos, "no se debe pensar el resultado, pero al mismo tiempo no se puede ignorar el resultado porque, desde un punto de vista objetivo, el factor decisivo del arte es el resultado. Así es. Pero para lograr un resultado –ésta es la paradoja– no hay que buscarlo."[26] En este punto nos recuerda que el sistema lógico paradójico, aun extraño en nuestra civilización, es muy común en el pensamiento medieval y oriental.

El arte para Grotowski, se da a través de lo que aprendemos, no de lo que enseñamos, aprendemos nuestra existencia, aprendemos a derribar nuestras barreas, lo que nos ata, y así poder liberarnos. "El arte no puede encadenarse a las leyes de la moralidad común ni a un catecismo" "El arte es una evolución, un estado de madurez, una elevación que nos permite emerger de la oscuridad hacia la luz".[27]

---

[26]*Encuentro en los Estados Unidos,* extraído de*:* Grotowski Jerzy, *Hacia un teatro pobre,* ediciones Siglo XXI, México, 1980, p.202.

[27]*Declaración de principios,* extraído de*:* Grotowski Jerzy, *Hacia un teatro pobre,* ediciones Siglo XXI, México, 1980, p. 215.

Fin de los espectáculos:

Parateatro (1969-1978)

Este nuevo período será el que abrirá el resto de las etapas de su vida. Grotowski anuncia su abandono en el terreno de las artes escénicas en pleno apogeo de su carrera. Tras el último gran éxito de su obra *Apocalypsis Cum Figuris* (1969), tiene treinta y seis años y es una de las promesas de la escena internacional. Este periodo se mezcla por momentos con el siguiente, El teatro de las Fuentes (1976-1982).

El trabajo sobre la *vía negativa* se dirige todavía más allá, más allá del teatro, pasa del *actor total* al *hombre total*. Su teatro se convierte en un espacio participativo, donde invita a seguir la gran búsqueda junto a él. Ya no importan las denominaciones, si es o no teatro, lo que importa es el seguir yendo hacia ese *hombre total*. De esta etapa analizaremos el texto *Lo que fue*, recopilado dentro del Festival de América Latina, celebrado en Colombia durante el verano de 1970.[28] Durante el encuentro de Colombia responde a las preguntas de los participantes, volviendo a su etapa de espectáculos. Habla de ella como de una época terminada, aunque recién haya pasado un año del estreno de su última obra, siente que respira otro aire, que sus "pies tocan ya otro piso y otro llamado aguijonea mis sentidos".[29]

Ante todo intenta aclarar, desde varios puntos de vista, lo obsoleto de ver sus investigaciones hacia el *acto total*, o hacia el *actor santo*, como un método cerrado. No para de aclarar que esos ejercicios publicados en el 1964, o más adelante, no pueden ser perseguidos y repetidos hasta su perfección para llegar así a una meta concreta. Retoma las explicaciones que ya veíamos en *Hacia un teatro pobre*, sintetizando lo absurdo del estancamiento sin correr riesgos. Vuelve a aclarar:

> Era necesario cumplir lo desconocido y el misterio era descubierto por la naturaleza misma del hombre actuante. Sucedía entonces que el miedo paralizador del propio cuerpo desaparecía. Sin embargo (…) si lo aprendía a fondo y no corría ningún riesgo al hacerlo, si no necesitaba

[28] Se publica por primera en polaco en *Diálogo,* núm. 10 (1972), la versión francesa se publica en libro *"Jour saint" et autres textes,* Gallimard, París (1974)

[29] Grotowski Jerzy, *Lo que fue*, extraído de: *ADE: teatro; revista de la asociación de directores de España* (*núm., 128*), 2009 p.116.

> movilizar toda su energía y adaptar inconsciente toda su naturaleza, él continuaba por supuesto ejecutándolo correctamente, bien, pero de nuevo como un ser dividido en conciencia por un lado y cuerpo por el otro.[30]

Para poder sobrepasar este estadio tienen que actuar el consciente (la precisión) y el inconsciente (lo espontáneo), todo ello bajo la honestidad del ejercicio.

Una de las cuestiones más importantes durante estas reflexiones es su descripción del *cuerpo-vida*. El cuerpo, en definitiva es nuestra vida, lugar donde están inscritas todas nuestras experiencias. El acto de este cuerpo-vida necesita de otro ser humano, en una *comunión* con el otro:"Volver continuamente a ese momento del primer ensayo, continuamente a lo verdadero de la carne, preciso en el acto, que no retrocede, y sin embargo es otro –aquí, hoy, ahora, contigo presente hoy."[31]

Por todo ello el teatro-laboratorio se presenta cinco años después como el lugar donde Grotowski pide poder ser fiel a él mismo, donde la eliminación de los obstáculos,

> llega a un lugar donde el acto, el testimonio dado por el ser humano, será concreto y carnal (…) donde se tiene ganas de ser descubierto, revelado, desnudo; verdadero de cuerpo y de sangre, con toda la naturaleza humana, con todo eso que ustedes pueden llamar como quieran: espíritu, alma, psique, memoria, etc. Pero siempre en forma palpable, también digo: carnalmente pues de forma palpable. Es el encuentro, el salir al paso del otro, el bajar las armas, la abolición del miedo de los unos frente a los otros, en toda ocasión. He aquí lo que querría que fuese el teatro laboratorio. E importa poco que se le llame laboratorio, importa poco si se continúa llamando teatro. Un lugar tal, un sitio tal, es indispensable. Si el teatro no existiera, hubiéramos encontrado otro pretexto." [32]

Vemos la eliminación del mismo teatro, del mismo concepto del teatro, o de la reflexión que pueda llegar a tupir la mente con conceptos atados por un lenguaje anquilosado, que no sean concebidos con todo ese cuerpo-vida que reclama Grotowski. La *vía negativa* escupe de su camino lo anterior. La búsqueda se centra más en aquella frase que leyó en su infancia, la pregunta de Ramana Maharashi, ¿quién soy yo? Por ello el análisis que partió del teatro, llega a otro lugar, aunque al final se unan como en un círculo mágico, como dos caras de la misma moneda.

---

[30] *Ibíd.*,p.113.

[31] *Ibíd.*,p.117.

[32] *ibíd.*, p.119.

La palabra *descubrir* llama la atención del director polaco, se cuestiona qué queremos hacer con la vida, escondernos o revelarnos. Observa que *descubrir* tiene un doble significado en varios idiomas, encontrarse a uno mismo y descubrir lo que está cubierto. Para él no es una metáfora, es tangible, es práctico, no es una filosofía, es praxis, es un hecho, "permeteu-me dir que hi ha alguna cosa que es manté igual a través de totes les èpoques, o almenys en aquelles èpoques en que els homes són conscients de la seva condició humana: aquesta és la recerca." [33]

Esta búsqueda se da en el terreno que va hacia *holiday,* palabra que en polaco no tiene nada que ver con vacaciones o día libre, está relaciona con las palabras *sacrum* o santo (como se nos muestra en *Teatre i més enllà*), el sonido es parecido a *luz,* y se usa tanto de forma religiosa como laica, indica lago especial, extracotidiano. Ir hacia el *día que es santo,* se rige por un método: "Si un mètode té algun sentit, és en tant que és via per al desarmament, no en tant que és sistema. En el camí del desarmament no és possible preveure per endavant que passarà, ni com, ni quin serà en definitiva el resultat, ja que això depèn exclusivament de l'existència d'aquell que acompleix l'acte."[34]

Teatro de las fuentes (1976-1982)

El texto, con este mismo nombre, que comentaremos, es una narración conformada a partir de extractos de las explicaciones de Grotowski sobre el proyecto del *Teatro de las fuentes*, ésta recopilación se encuentra en *Teatre i més enllà*.

La cuestión de lo fontanal se remite a las impresiones de su infancia, en concreto nos transporta a la relación que tenía Grotowski con un manzano salvaje, árbol que le incitaba a hacer ciertas cosas de índole aparentemente irracional. Se sentía como si él fuese su sacerdote, celebraba misas bajo la sombra del mismo manzano. Para él no era en sí

[33]Grotowski Jerzy, *Holiday (Swięto) –El dia que és sant,* extraído de: Caixach.A i Castel-Branco.I, *Teatre i més enllà,* Fragmenta editorial, Barcelona 2009, p.131.

[34]*ibíd.*,p.137.

importante el árbol, sino la compensación que experimentaba al sentirse un niño más débil que el resto por su complexión física. Lo que sucedía lo comprendió más tarde:

> Més tard, quan vaig començar a conèixer alguna cosa sobre el taoisme, vaig poder comprendre millor el que acabo de dir: que la meva relació amb el pomer em transportava a algun altre lloc. En la tradició taoista hi ha un motiu que discrimina el que és natural del que és de la font, *fontal;* \per ser més precís diré que el que és natural ens porta vers el que és fontal.[35]

En lo fontanal reside la búsqueda de la fuente de las fuentes, ir más allá de las tradiciones y ver si ellas funcionan fuera de ellas mismas. Buscar técnicas en las fuentes mismas, puntos que precedan las mismas fuentes, o que precedan la única fuente. Las mismas técnicas cotidianas y las propias a la tradición deben ser anuladas, negadas nuevamente, para buscar el *hombre fontanal*. La idea del proyecto es ir al *lugar* que precede las diferencias, por ello se eligen personas de diferentes tradiciones que juntas puedan explotar y desarrollar un espacio y un lenguaje que las trascienda, donde todas ellas se sientan cómodas, se sientan identificadas, cerca de lo que sentía Grotowski en el manzano de su infancia.

Hay una relación con la suspensión de las técnicas cotidianas del cuerpo, descritas por el antropólogo Marcel Mauss, quien las define como la primera diferenciación entre culturas. Lo importante es que la percepción deja de ser connotada, el sujeto no parece estar enfrentado al mundo, sino que está dentro del mundo, es participe de éste. No percibe de forma habitual, está absorto en lo que sucede fuera de él, agudizándose la capacidad de asombro. Para Grotowski la clave es el manzano, lo que sucede es que volvemos al estado del niño:

> quan parlo de retorn a l'estat de l'Infant tinc al fons de la meva ment records indefinibles: submergir-se en el món ple de colors, sons, el món enlluernador, desconegut, sorprenent, el món en el qual som portats per la curiositat, per l'encantament, l'experiència del que és misteriós, del secret. Ens deixem portar, aleshores, submergits en el corrent de la realitat, però el nostre moviment, encara que ple d'energia, és, de fet, un repòs.[36]

---

[35] Grotowski Jerzy, *Teatre de les fonts*, extraído de: Caixach.A i Castel-Branco.I, *Teatre i més enllà,* Fragmenta editorial, Barcelona 2009, p.144.

[36] *ibíd.,* p.155.

El otro elemento primordial es el *movimiento que es reposo,* Grotowski lo encuentra en la *Gnosis* primitiva, no en el *gnosticismo.* En algunas transmisiones particulares atribuidas a las enseñanzas no aceptadas ni públicas de Jesús, además de en los textos tibetanos sobre yoga. "Així doncs, tenim dos aspectes: moviment i repòs. Quan, en moure´ns, som capaços de deixar enrere les tècniques del cos de la vida quotidiana, aleshores el nostre moviment esdevé un moviment de percepció. Es pot dir que el nostre moviment és veure, oir, sentir, el nostre moviment és percepció." [37]

Se va hacia la literalidad de la acción, dejando de lado la acción simbólica. Esa literalidad está contenida en un tiempo, el presente continuo, el único tiempo aparentemente *real*. Con este arraigamiento al tiempo único, se resiste contra el automatismo y la inercia que se desarrollan en lo que llamamos cotidiano.

El trabajo está formado por lo que precede a los textos arcaicos, iniciáticos o por las circunstancias ligadas a las mismas tradiciones, "aquí, ens apropem directament a alguns fenòmens de tradició pràctics, genuïns, però, –en confrontar-los– els membres del petit nucli reduït mantenen sistemàticament només un primer pas en el contacte, tenint cura d'evitar quedar fascinants."[38]

La reflexión final es acerca del mismo despertar, y de lo sencillo de su devenir. Nos habla del despertar como tema de los grandes filósofos, del despertar dentro del budismo, del mismo despertar de los propios evangelios, y cómo todos los despertares pueden ser tan simples como el despertar que experimentamos cada mañana. Todos los días tenemos la oportunidad de despertar, todos los días despertamos. Supone que estamos observando a alguien que quiere llegar al *movimiento que es reposo*. Un alumno trabajador y persistente que durante días, muchas horas al día, se dedica a despertarse, está en busca de algo concreto que no sabe qué es, pero después de tal cansancio una noche se va a dormir totalmente extenuado. Al día siguiente se despierta como cada mañana y sin buscar nada ve lo que tiene enfrente de una forma más viva y real. Da igual si esto es bello o es una mera bolsa de plástico, él vuelve a ver todo como un niño. Ha llegado al *movimiento que es reposo*, ha dejado atrás el buscarlo para poder

[37] *ibíd.,* p161.

[38] *ibíd.*,p.169.

encontrarlo. “En la petita historia que he explicat, res no destorbava el despertar. ¿Per què era tan ple? Potser perquè uns instants abans d’adormir-te no t’enganyaves a tu mateix pensant que sabies alguna cosa. Potser perquè havies perdut tota esperança.”[39]

Drama objetivo (1983-1986)

Esta etapa se podría ver como una elección de los materiales consultados en *El teatro de las fuentes*. Es una clara transición a lo que será el desarrollo definitivo en su última etapa, *El Arte como Vehículo*. El texto clave que la envuelve es *Tu es el fils de quelqu´un.*[40]

De los ejercicios de la primera etapa, Grotowski, pasa a una innumerable cantidad de elementos que se ejercitan con rigurosidad para seguir rompiendo, para seguir avanzando. Entre ellos se encuentra el *watching*, una serie de juegos para mantenerse alerta, el *sculpting and diving,* maneras de moverse en el entorno natural, los *motions,* meditaciones en acción ligadas al trabajo del *Teatro de la Fuentes*, o el *mystery plays,* pequeñas performances o “etnodramas” ligados a cantos relacionados con los recuerdos de la infancia dentro de la tradición religiosa o cultural de cada uno.

Pero el trabajo que finalmente destaca es el que está relacionado con el del *cerebro reptil* o el *cuerpo reptil*. Para Grotowski hay una posición primaria en el ser humano. Esta afirmación es extraía de la observación a diferentes comunidades a la hora de cazar, ya que comparten una postura principal, el *cuerpo reptil*. El cazador africano del Kalahari, el francés de Saintonge, el bengalés o el cazador huitxol mexicano, adoptan una postura donde la columna está ligeramente inclinada y las rodillas algo flexionadas,

[39] *ibíd*.,p.173

[40] Texto de la conferencia ofrecida en el *Gabinetto Vieusseux* (Florencia), por la apertura, en el verano de 1985, del Workcenter of Jerzy Grotowski (Pontedera), dentro de *Teatre i més enllà,* Fragmenta editorial, Barcelona 2009.

la base del cuerpo se apoya en el complejo sacro-pélvico. Lo interesante sería la existencia de una *postura primaria*, una primera postura que sigue siendo vigente hoy en estas comunidades, vinculada como nos comenta, a lo que los tibetanos denominan nuestro *aspecto reptil*. También dentro de la cultura afrocaribeña se conecta esta postura a la serpiente, en concreto a la culebra, y dentro de la tradición hindú, la serpiente está relacionada en el tantra con la columna vertebral. Para Grotowski esta posición además de ser primaria dentro del *homo sapiens,* la ve como una posible *primera postura* de la especie humana.

El "reptil" parece una fase muy primaria, como nos muestra, donde se le asocia a esta etapa la formación del "cerebro reptil". La siguiente pregunta que se formula es sí esta fase tiene que ver con la energía primaria, que tras diferentes técnicas elaboradas en las distintas tradiciones, se acercaba a este cuerpo antiguo. Los ejemplos que encuentra son varios, en su mayoría dentro de la danza. En el desierto de Kalahari las danzas (de horas y horas) llevan directamente a un "hervir de energía" (denominación literal). Otros lugares donde el "cuerpo reptil" se manifiesta en el zar de Etiopia, en el vudú de los Yoruba en África y en India. La complejidad de las danzas de estas regiones es que, dentro de su análisis, son demasiado sofisticadas e intrínsecas a su cultura. Digamos que son los lugares-madre de éstas danzas, en cambio Grotowski pone su atención en el lugar del que derivaran las tradiciones. Es decir, la complejidad de poder llevar a cabo un acercamiento a estos lugares madre es alta, solo la resistencia que uno debería de trabajar para hacer *hervir su energía* durante horas es difícil de alcanzar (sin caer por ello en el diletantismo).

El lugar principal de su búsqueda reside en una región que deriva de un espacio-madre, Haití. La mayoría de las transformaciones del originario *cuerpo reptil* los encontramos en las danzas tradicionales, aquí justo reside el punto de vínculo con Gurdjieff. En el Caribe, en Haití, la danza es la *Yanvalou* o "danza de la penitencia", llamada así por la influencia cristiana, ya que ésta se utiliza al aparecer el *misterio*, una divinidad.

En el análisis de la danza haitiana, se nos muestra cómo se une el canto a la serpiente *Damballah*, acompañando el ritmo de la danza, y marcándolo a su vez. La danza y el canto se convierten en un conjunto de estructura y de organicidad, dentro y más allá del elemento artístico. Una vez se han resuelto problemas técnicos y artísticos, el trabajo

consta del análisis de un cuerpo actual y uno antiguo, cómo surge el movimiento y cuáles son los elementos instintivos, siendo esta la parte más difícil ya que es justo ahí donde se puede llegar a perder el control sobre nosotros mismos.

> En les societats tradicionals, l'estructura del ritual manté el control necessari, de manera que no hi ha tant perill de perdre el control. En les societats modernes manca totalment aquesta estructura de control i cadascú ha de resoldre aquest problema per si mateix (...) Això significa que cal mantenir la nostra qualitat d'home, que en diversos llenguatges tradicionals està connectada amb el l´eix vertical, "estar de dempeus". En algunes idiomes per dir home es diu "el que està dempeus". En la psicologia moderna es parla de l´home axial.[41]

Dejando atrás el que *evolucionó,* el que se busca es este hombre que está de pie, donde queda englobado la consciencia y el instinto, ambos dentro de la misma unidad que acciona en la vida. Actualmente para Grotowski, nosotros oscilamos de un lugar al otro, dejándonos llevar por la dualidad que nos abruma, sin aceptar una parte o la otra dependiendo de la situación. En cambio dentro de las técnicas tradicionales o las artes performativas verdaderas, se puede eliminar dicha dualidad, hay que estar atentos porque:

> Hi a alguna cosa que mira, que observa, hi a una qualitat de vigilància. En els Evangelies es dius una i altra vegada: "¡Sigueu vigilants! ¡Sigueu vigilants! Mireu el que succeeix.¡Vetlleu per vosaltres! (...) El cervell rèptil, o el cos rèptil, és el teu animal. Et pertany, però es la qüestió de l´home que està per resoldre(...) llavors alguna cosa comença a existir com a presencia en els dues extremitats del mateix registre; dos polos diferents: el de l´ instint i el de la consciència.[42]

Estamos llegando dentro de sus análisis al abismo, al principio, al *arché,* donde el instrumento es cada vez más fino, él lo denomina *órganon*, en griego, o, *yantra,* en sánscrito. En ambas lenguas, el término se usa para designar un utensilio muy fino, un tipo de bisturí o de aparato para observar el firmamento, en todo caso un instrumento que nos sirva para reconectarnos con las leyes universales.

A través del canto por ejemplo se abren muchos problemas relativos a la pertenencia de dicho canto, a nuestra identidad, y a nuestro linaje a través del tiempo. "Qui és: ¿el

---

[41] Grotowski Jerzy, Tu es le fils de quelqu´un. extraído de: Caixach.A i Castel-Branco.I, *Teatre i més enllà,* Fragmenta editorial, Barcelona 2009, p.184-185.

[42] *ibíd*.,p.186.

personatge? ¿tu? ¿aquell que va cantar la cançó per primer cop? Però si tu ets el fill d´aquell que va cantar aquesta cançó per primera vegada, llavors sí, aquesta és la veritable traça del personatge. (...) D´aquesta manera, en tot aquest treball s´avança sempre més vers el principi, més vers *estar dempeus en el principi*."[43]

Arte como vehículo (a partir de 1986)

En este último periodo, Grotowski escribe un texto esencial para entender sus siguientes líneas de trabajo, *El Performer*[44] . El Performer es descrito como un hombre de acción, un danzante, un guerrero, un sacerdote, "el ritual es *performance,* una acción cumplida, un acto. El ritual degenerado es el espectáculo. No quiero descubrir algo nuevo, sino algo olvidado. Algo tan viejo que todas las distinciones entre géneros estéticos ya no son válidas."[45]

La enseñanza es dada por el maestro, pero el aprendizaje es personal, descrito como una forma, como un *estado de ser*, lo ejemplifica con el Don Juan de Castaneda, el de Pierre Combas o mejor aún con el de Nietzsche, un *outsider*. Un *vraita*, en la tradición hindú, quien está sobre el camino para conquistar el conocimiento, quien *hace*, no quien sigue inmerso en la teoría. Pero el verdadero *teacher* es el que dice: "haz esto. El aprendiz lucha por comprender, por reducir lo desconocido a conocido, por evitar hacerlo. Por el

[43]Grotowski Jerzy, Tu es le fils de quelqu´un, extraído de: Caixach. A i Castel-Branco.I, *Teatre i més enllà,* Fragmenta editorial, Barcelona, 2009, p.193.

[44] La primera versión del texto se publica en mayo de 1987 por Georges Banu en *ART-PRESS*, en París, núm, 114. Más tarde el texto fue elaborado y ampliado por Grotowski, apareciendo en italiano, inglés y francés en el cuaderno del "Centro di lavoro di Jerzy Grotowski, Workcenter".

[45] Grotowski Jerzy*, El Performer,* extraído de*: ADE: teatro; revista de la asociación de directores de España* (*núm., 128*), 2009, p.121.

simple hecho de querer comprender opone resistencia. Puede comprender solo si hace. Hace o no hace. El conocimiento es un problema de hacer."[46]

Habla del guerrero, porque todas las escrituras lo mencionan, quien es consciente de su propia muerte, lucha para conquistar el conocimiento, arriesgándose en los momentos de mayor peligro, que es justo donde aparecen las pulsaciones del ritmo humano, se da en el ritual. El *Arte como Vehículo* se presenta como objetividad ritual o artes rituales, se habla en sí del espacio como el que está conformado por el ritual:

> Quan parlo de ritual em refereixo ni a una cerimònia ni a una celebració, i encara menys a una improvisació amb la participació de gent de l´exterior. Tampoc parlo d´una síntesi de diferents formes rituals provinents de diferents llocs. Quan em refereixo al ritual, parlo de la seva objectivitat; això significa que els elements de l´Acció són els instruments de treball *sobre el cos, el cor i el cap dels actuants.*[47]

El Performer para Grotowski es pontifex, quien hace puentes, quién está entre el testigo y algo. La presencia es nombrada porque el testigo la ha sentido. Esa presencia para Grotowski tiene que ver con la esencia. Ésta esencia, le interesa particularmente porque no tiene nada que ver con la influencia adquirida por la sociedad, para él, se trata del ser, de la *serenidad*. Tiene que ver con la consciencia, pero no la consciencia moral, sino la que resuelve lo ético entre tú y tú mismo, dejando de lado la convención moral. El proceso es el destino, se acepta, es el tiempo por ósmosis del *cuerpo-y-esencia*. Es decir que durante el recorrido que camina el *Performer* "se percibe la esencia durante su ósmosis con el cuerpo, entonces se trabaja el proceso desarrollando el Yo-Yo."[48]

Para poder comprender el Yo-Yo, nos cita un texto védico que dice; *Nosotros somos dos. El pájaro que picotea y el pájaro que mira. Uno morirá, otro vivirá.* Hay una parte que mira a la otra, sin ser una dualidad, es una duplicidad. Una parte observa la otra, la que observa está fuera del tiempo, y por ello en muchas ocasiones está oculta, tapada por la parte que constantemente *picotea.* Al obtener conciencia el *segundo Yo* aparece.

---

[46] *ibidem.*

[47]Growski Jerzy, *De la companya teatral a l´art com a vehicle*, extraído de: Caixach.A i Castel-Branco.I, *Teatre i més enllà,* Fragmenta editorial, Barcelona 2009, p.213.

[48] Grotowski Jerzy*, El Performer,* extraído de*: ADE: teatro; revista de la asociación de directores de España* (*núm., 128*), 2009, p.122.

> Es casi virtual, no está en nosotros la mirada de los otros, ni el juicio, es una mirada inmóvil: presencia silenciosa, como el sol que ilumina las cosas y basta. El proceso de cada uno solo puede cumplirse en el contexto de esa inmóvil presencia. Yo-Yo: en la experiencia la pareja no aparece como separada, sino como plena, única. (…)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 ser receptivo. Activo estar presente. Para nutrir la vida del Yo-Yo, el Performer debe desarrollar no organismo-masa, organismo de músculos, atlético, sino un organismo-canal a través del cual las fuerzas circulan.[49]

Nos menciona a Gurdjieff, donde podemos observar, tras todo el camino de su vida el recorrido del *cuerpo-y-la-esencia* al *cuerpo de la Presencia.*

El recuerdo, nos abre el canal a una corporalidad antigua, a su descubrimiento, es un fenómeno de reminiscencia, Grotowski cree que uno puede llegar de esta forma al *origen.* Es un viaje hacia atrás que llega hasta el *Performer* del ritual primario.

La famosa explicación de la cadena para ilustrar su recorrido parte de esta reflexión:

> Per tant, tenim: assaigs per a l´espectacle i altres assaigs no exactament per a l´espectacle, sinó més aviat per descobrir les possibilitats dels actors. En realitat, hem parlat ja de tres abelles d´una cadena molt llarga: l´anella de l´espectacle, l´anella dels assaigs per a l´espectacle, l´anella dels assaigs no exactament per a l´espectacle... Això, a una extremitat de la cadena. A l´altra extremitat, trobem una cosa molt antiga, però desconeguda en la nostra cultura actual: l´Art com a Vehicle, el terme que Peter Brook ha utilitzat per definir el meu treball actual.[50]

Los dos polos se tocan, son parte de la misma cadena. El *Arte como Presentación* es comparado como un ascensor donde está montado el público, si el ascensor está correcto para los espectadores el espectáculo es correcto. En cambio, el ascensor del *Arte como Vehículo* es más rudimentario, el que actúa va de una energía sutil a otra, yendo hacia la *verticalidad*, fenómeno de orden energético, "energies pesades, però orgàniques (lligades a les forces de la vida, als instints, a la sensualitat), i altres energies, més subtils. (...) La qüestió de la verticalitat significa passar d´un "nivell, diguem-ne, groller –en certa manera se´n podria dir un "nivell quotidià"– a un nivell

[49] *ibidem.*

[50] Growski Jerzy, *De la companya teatral a l´art com a vehicle*, Extraídos de: Caixach.A i Castel-Branco.I, *Teatre i més enllà,* Fragmenta editorial, Barcelona 2009, p.208-209.

d´energia més subtil o fins i tot vers la *higher connection*. Arribats a aquest punt, dir-ne res més no seria apropiat."[51]

Para Grotowski, no se trata de renunciar a una parte de nuestra naturaleza, al contrario, mente, corazón, y cuerpo, deben de estar alineados, "tot de com una línia vertical, i aquesta verticalitat hauria de mantenir-se tensada entre l´organicitat i *the awareness*. *Awareness* vol dir la consciència que no està lligada al llenguatge (la màquina de pensar) sinó a la Presència."[52] Grotowski compara esta escalera con la escalera de Jacob, que en la Biblia tiene la visión de la escalera que une cielo y tierra, por donde los ángeles pueden descender y ascender. Pone énfasis en la fuerza de esta escalera, en el detalle al armarla, ya que no solo basta con buena voluntad, para él, tiene que haber una competencia artesanal, sino se romperá con facilidad. Por ejemplo, para descubrir la diferente cualidad vibratoria dentro de un canto ritual, hay que encontrar la melodía, cuestión que se complica en las sociedades donde ha desaparecido la tradición oral.

La necesidad de una estructura es esencial dentro del *Arte como Vehículo*, esta estructura, debe poder ser repetida como si fuese una *obra* sin serlo y, en realidad es una estructura todavía más contundente. Es *Action,* un trabajo de mínimo ocho horas al día, seis días a la semana, donde se incluyen: cantos, partituras de reacciones, modelos arcaicos de movimiento y, la palabra que es tan antigua, que casi siempre es anónima. Lo que se construye, "prové (d´una o altra manera) de la tradició occidental. Estan vinculats al que jo anomeno " el bressol"; en aquest cas el bressol d´Occident (...), l´antic Egipte, la terra d´Isrrael, Grècia i la Síria antiga."[53] Los cantos que veíamos anteriormente de origen caribeño, están comprendidos dentro de las raíces africanas, en concreto las de Egipto.

Además de ir a la cuna de la tradición occidental, entiende, que ésta debe ser comparada con la oriental, además de la importancia que tiene este origen, técnica y personalmente para Grotowski. La confrontación nos abre las perspectivas, "per exemple, en la tradició

[51] *Ibíd.*, p.199.

[52] *Ibíd.*, p.218

[53] *Ibíd.*, p.224.

oriental, a allò que nosaltres anomenen l´Absolut un s'hi pot apropar dient-ne la Mare. En canvi, a Europa, l'accent està posat més en el Padre."[54]

Aunque el *Action*, descrita finalmente como estructura performativa objetivada en los detalles, necesita de la presencia de *testimonios*, en vez de espectadores, por las siguientes razones: "D´una banda, perquè la qualitat del treball sigui comprovada i, de altra banda, perquè no es tracti d´una qüestió purament privada, inútil per als altres."[55] Los testimonios que han pasado por el Workcenter de Pondera en Italia, eran al comienzo artistas y especialistas convidados. Más tarde se abre también a las compañías de "teatro joven" y de teatro de investigación. Ellos no eran espectadores, sino que eran testigos, medio-espectador dentro de un teatro que no era teatro.

La pregunta que aparece casi de forma obligada es, si tanto *Arte como Presentación* y *Arte como Vehículo* se pueden dar dentro de la misma estructura performativa. La respuesta es dada alrededor de la forma: "si es treballa en l´Art com a Vehicle, però es vol utilitzar això com a cosa espectacular, l'èmfasi es pot desplaçar fàcilment i, per tant, a més de qualsevol altra dificultat, el sentit de tot plegat pot tornar-se equívoc. De manera que podríem dir que és una qüestió ben difícil de resoldre. Però si realment tingués fe en el fet que, malgrat tot, es pot resoldre, segurament estaria temptat de fer-ho, ho admeto."[56]

---

[54] *Ibíd.*, p.225.

[55] *Ibíd.*, p.225.

[56] *ibíd.*, p.227.

Segunda parte

La *vía negativa* como medio

Revolución teatral*: Búsqueda espiritual*, *método* y *práctica.*

Para Marco de Marinis, la ruptura que conlleva el *Teatro pobre* de Grotowski, llega a ser una verdadera revolución teatral. Los motivos son dos: primero, Grotowski reconoce a Stanislavski básicamente como su único maestro. Y se detiene en la última etapa de Stanislavski, donde este último cultiva un *método de las acciones físicas,* acciones que, en lugar de estar pensadas cara a una posterior representación, se dirigen exclusivamente hacia el actor. Este trabajo fue denominado *trabajo sobre sí mismo,* base de donde parte Grotowski: "A pesar de que Grotowski, en casi todas sus conferencias públicas, pone el acento en la conexión de su trabajo con el de Stanislavski, veo repetidamente actores y grupos de teatro que, en la práctica, se olvidan de esta cuestión, saltando por encima de la necesidad de unos fundamentos esenciales; dan un salto directo a lo desconocido."[57] La continuación de Grotowski con el *trabajo sobre sí mismo,* tiene como consecuencia la superación del espectáculo al romper definitivamente con el público. Este trabajo fue fundamental durante su época de espectáculos y, fue precisamente lo que permaneció durante los treinta últimos años, una vez que finalizaron los espectáculos para centrarse en el "actor-ser humano". El segundo motivo de la revolución teatral que marca De Marinis es la consecuencia del primer motivo; la conversión del teatro en un vehículo, en un medio para el conocimiento de sí mismo.

Dentro de los numerosos teatros de la época, denominados de vanguardia, por su actitud de negación ante valores impuestos, encontramos (sin intención de hacer clasificaciones) a Peter Brook (amigo íntimo y colaborador de Grotowski), a Eugenio Barba y su posterior *Odin teatre* (también íntimo amigo y asistente de dirección de Grotowski en sus comienzos en Polonia) y al *Living Theatre* (Nueva York), incluso,

[57] Richards Thomas, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas,* Alba Editorial, Barcelona, 2005, Traducción: Marc Rosich y Elena Vilallonga, p. 23.

podríamos colocar dentro del mismo marco las experiencias de Grotowski en el *Reduta* (en territorios fronterizos polacos). Curiosamente la actitud frente a estas denominaciones cerradas, es respondida por Ludwig Flaszen (codirector junto con Grotowski del Teatro de las 13 filas de Opole, 1958-1965), "nuestra actividad puede ser interpretada como una tentativa de restituir los valores arcaicos del teatro. No somos modernos sino por el contrario plenamente tradicionales. Podríamos decir, bromeando que no estamos en la vanguardia sino en la retaguardia."[58]

Este conocimiento sobre sí mismo, si bien ha sido desglosado en el anterior apartado, remarcamos que se trata de un conocimiento dado a través de la práctica, dejando de lado y subrayando, que toda reflexión escrita no ha sido con la intención de producir un *corpus* teórico, sino que ha correspondido a la necesidad de explicar el trabajo práctico, en el que el mismo Grotowski se sitúa desde el papel del *artesano*.

El contexto grotowskiano por lo tanto, no se ve delimitado por dos etapas (aunque así se haya señalado de forma didáctica para su mejor comprensión), sino que, más bien, se trata de una doble mirada que en su recorrido se toca en sus extremos. En palabras de Ferdinando Taviani (*Teatro e Storia*); "nos daríamos cuenta de que ha utilizado el contexto, el saber, las técnicas teatrales con otra finalidad, para excavar el camino de un yoga libre de fundamentos doctrinarios y metafísicos."[59] Pero a su vez, dentro de la misma reflexión, es un trabajo que se da desde una dimensión fuera de la historia, privilegiando el "pasaje de persona a persona", lo que significa trabajar en el intersticio entre "lo corporal" y "lo espiritual". Recalcamos que para Grotowski, la palabra *espiritual* comprende una serie de límites, por lo cual prefiere hablar de *energía.*[60]

---

[58]De Marinis M, *Teatro rico y teatro pobre*, extraído de: Revista Máscara, 1993. p.88.

[59] De Marinis M., *La parábola de Grotowski: El "novecento" teatral,* Editorial Galerna, Buenos Aires, 2004, p.20.

[60] En una entrevista realiza por Jean-pierre Thibaudat (1995), cuatro años antes de su muerte, vuelve a aclarar; "treballava i treballo sempre amb persones amb horitzons filosòfics o religiosos molt diferents (…) per aquesta mateixa raó que evito la paraula "espiritual" i parlo d'energia: això no pertany a cap Església, a cap secta, a cap ideologia. És un fenomen que cadascú pot experimentar". Extraído de: *Teatre i més enllà, p,249.*

La búsqueda interior y hacia el otro, se sitúa como hilo conductor de la peregrinación de todo el trabajo grotowskiano. De Marinis nos ofrece una respuesta al inicio de tales inquietudes recordando la infancia del director polaco. Grotowski nace en 1933 en Rzeszów. Sus primeros años se desarrollan dentro de un contexto socialista de Segunda Guerra Mundial. Asiste incluso a la masacre nazi de casa en casa en su ciudad natal. Su padre, Marian Grotowski, desaparece tras la ocupación nazi y se traslada a Paraguay. Su familia no lo vuelve a ver. Su madre, Emilia Kozłowska, se refugia con sus hijos Jerzy y Kazimierz en una casa de campo cerca de Nienadówa mientras dura la guerra. En una de las pocas ocasiones que ha habla sobre él mismo, Grotowski contesta a la entrevista de Mario Raimondo:

> Durante mucho tiempo he sospechado que yo no existía, sospechaba que todos los otros si existían, que el mundo existía realmente. Pienso que esto tenía que ver con las reservas que tenía acerca de mi naturaleza, también en términos biológicos. (…) Creía que los otros eran superiores, aunque no pensaba que duraría. Todo tenía que ver con la vergüenza (…) -¿De qué te avergonzabas?- (…) No me gustaba, eso seguro. Para existir sin gustarme debía ser de algún modo superior a los otros (…) – pero explica que esa actitud es, en el fondo, una defensa- (…) pero muy probablemente el problema central de mi no existencia, era que yo sentía que no tenía una relación con los otros. Quiero subrayar que esta fricción ya había desaparecido antes de que yo fuera gratificado por la opinión pública.[61]

Este primer sentimiento de no-existencia, a una temprana edad, fue acompañado de la lectura libre de los Evangelios, rodeado de animales y campo, sintiendo a Jesucristo como una presencia muy cercana, profunda y fecunda. Su madre, entusiasta de las religiones orientales, le regala el libro de Paul Brunton *A Search in Secret India*, leído por Grotowski mientras cae enfermo (primera caída antes que le diagnostiquen escarlatina a los dieciséis años pronosticándole quince años más de vida). En la convalecencia, Grotowski queda impactado con la historia de Ramana Maharishi[62], un

[61] De Marinis M., *La parábola de Grotowski: El "novecento" teatral,* Editorial Galerna, Buenos Aires, 2004, p.27.

[62] Ramana Maharishi perteneciente a la casta más alta, la de los sacerdotes (brhamán) se sitúa dentro de la corriente hinduista *Advaita Vedanta* (no-dualidad) donde *Brahman* (lo absoluto, lo universal) y *Atman* (lo individual, el alma) no están separados aunque guarden su individualidad. Esta doctrina es fundada en el s VIII por Shankara Achaira. Ramana vivió en la montaña sagrada de Arunachala (fuego sagrado) que tras una leyenda quedó como la manifestación de *Shiva* (dios hinduista que comprende la *destrucción-construcción* como la rueda de la vida y la muerte a modo de *cambio necesario.*

sabio hindú que vive al pie la montaña sagrada de Arunachala. Montaña que, más tarde, él mismo conocerá de la mano de su madre. Montaña que elegirá Grotowski para que sean esparcidas sus cenizas en 1999. La instrucción (*Upadesa*) de Ramana Maharishi consistía en la introspección (*Vichara*) con la pregunta *¿quién soy yo?,* ubicando la respuesta fuera de la mente, señalando como lugar del ser, al corazón izquierdo

(*Hirdayam*). Grotowski queda impactado por la doctrina del el *Advaita Vedanta* practicada por Ramana*,* abriéndose con ello un camino hacia nuevas enseñanzas con sentidos semejantes: el Taoísmo, el Budismo Mahayana, el Zen, y los personajes relevantes de la mística occidental y oriental. Este nuevo horizonte tendrá una importancia esencial en la búsqueda de Grotowski, quien, desde pequeño, sintió esa falta de existencia percibiendo la *maya* (lo ilusorio), y por ello, la imposibilidad de unión con *los otros y lo otro*.

Este camino que se va haciendo mientras se anda, esta minuciosa investigación iniciada en la época de los espectáculos (1957-1969), comienza a tener forma a través de los ejercidos físicos, como ya hemos señalado en diferentes ocasiones. Pero el gran cambio dentro de este periodo que inaugura la verdadera *revolución teatral,* se da a partir del espectáculo *Akropolis* (1958), donde al dejar de hacer un teatro ritual, paradójicamente se aproxima al ritual, y descubre el *acto total*, llegando a la *esencia*. Aquí comienza la *vía negativa* en los ejercicios. El "yoga del actor", conjuga la práctica física con la mental, va más allá del propio yo y, se aleja de la mecanicidad para experimentar un presente en el presente.

El ejemplo de los resultados de estos años aparece ya consolidado en *El príncipe Constante* (1967) de Calderón, donde el actor principal Ryszard Cieslak (1937-1990), representa el trabajo de las *acciones físicas,* pero esta vez sin inspirarse en el texto. Hacía dos años que Grotowski y su compañía se habían mudado a Wroclaw, al sudoeste de Polonia, y desde el comienzo, en 1960 el término *laboratorio* se convierte en el *Teatr laboratorium.* Grotowski trabaja meses con Cieslak a solas, partiendo de un recuerdo amoroso sufrido en la adolescencia del actor. En una combinación descrita por el director como la unión de idolatría y sensualidad, Cieslak aparece a torso descubierto, en una asombrosa evocación de Cristo y La piedad. Este giro es identificado como elemento de su revolución teatral, "a partir de ese momento el trabajo del actor se

vuelve autónomo, se independiza de la situación dramática y del texto. Que deja de considerarse como punto de partida, como el referente obligado del proceso de una puesta en escena. El personaje sale del horizonte del actor pero permanece, naturalmente, en el del director, en su universo creativo."[63]

El público que antes se acercaba, se lo aleja ahora, ubicándolo por primera vez como *testigo*, es decir, como un mártir que presta testimonio hasta llegar a su propio sacrificio. Se pasa de una nueva noción de los ejercicios, al de la *vía negativa*. La constatación de la evolución de ello, la podemos observar en la relación epistolar de 1963 a 1969, dada entre Grotowski y Eugenio Barba, recopilada por éste último en su libro *La tierra de cenizas y diamantes*. Así lo explica Grotowski, en una carta enviada desde Opole a Madrás (India) en 1963, mientras Barba se encontraba estudiando el teatro Kathakali:

> Los resultados concretos (sobre todo en un arte fugaz como el teatro) nacen y mueren en un abrir y cerrar de ojos y creo que es erróneo ligarse a ellos. Créame, tengo el derecho moral de hablarle así. Sólo se posee lo que realmente se ha experimentado, y por tanto (en teatro) lo que se sabe y puede ser verificado en el propio organismo, en la propia, concreta y cotidiana individualidad. Precisamente en esto reside el núcleo de nuestras experiencias más recientes: el artesanado (¿dirección? ¿arte del teatro?) construido y experimentado en nuestro propio organismo vivo que, con relativa certitud nos acompaña.[64]

Un año más tarde tiene absoluta consciencia del camino, de su *no-método*, escribe; "Creo que estamos creando una variante europea de *tantra* o *bahkti*, que tiene sus raíces en la tradición mediterránea. Y creo también que, en este nuevo nivel, inevitablemente volveremos a encontrar viejos errores que ya creíamos superados."[65] Es el momento donde se comienzan a combinar las dos clases de técnicas, que recorrerán al actor-santo, al hombre-total, al hombre fontanal, al cuerpo reptil y finalmente al Performer.

> Grotowski y yo hablábamos de dos tipos de técnicas que habíamos definido como "técnica1" y "técnica2". La "tecnica1" se refería a las posibilidades vocales y físicas, y a los distintos métodos de psicotécnica transmitidos después de Stanislavski. Esta "técnica 1", que podía ser compleja y

---

[63] De Marinis M., *La parábola de Grotowski: El "novecento" teatral,* Editorial Galerna, Buenos Aires, 2004, p.45.

[64] Barba E., *La tierra de cenizas y diamantes*, Ediciones Octaedro S.L, Barcelona, 2000, p.148.

[65] *ibíd*,.p. 165.

refinada, se podía alcanzar mediante el *rzemioło,* el quehacer teatral. La "técnica2" tendía a liberar la energía *espiritual* en cada uno de nosotros. Era un camino práctico que dirigía el yo hacia el sí mismo, donde se integraban todas las fuerzas psíquicas individuales, y superando la subjetividad permitía acceder a las regiones conocidas por los chamanes, por lo yoguis, por los místicos. Creíamos que el actor podía acceder a esta "técnica 2". Suponíamos cual era el camino, buscábamos los pasos concretos a realizar para internarnos en la noche oscura de la energía interior. Si hoy tuviera que definir la actitud de Grotowski durante toda su vida activa, tanto en el teatro como en su periferia, utilizaría el término sánscrito *sâdhanâ*, intraducible en cualquier lengua europea, y que significa simultáneamente, *búsqueda espiritual*, *método* y *práctica.*[66]

El *chivo expiatorio* del *autosacrificio grotowskiano*

La importancia del rito en la trayectoria de Grotowski, desvelando así su interés, es un elemento primordial en nuestro análisis. Se evidencia desde el sacrificio del *actor santo,* como desde el *sacrificio* (*testigo*) del espectador, pretendidamente *santo*, hasta el resto de formas bajo las cuales el director polaco, se acerca como un arqueólogo a la dimensión sagrada, desembocando en la fórmula de: *Action* del *Performer*. Esta sacralidad es tomada desde una laicidad, que abre el paradigma del lugar de lo sacro dentro de la secularización. Emplearemos la reflexión de Mircea Eliade para definir lo sagrado, haciendo uso de su propio término *hierofanía*[67]*,* la manifestación de lo sagrado. Esta *hierofanía* se da en el ámbito de la *religión.*[68]Vemos que lo sagrado tiene

[66] *ibíd*.,p. 65.

[67] *Hierofanía:* manifestación de algo "completamente diferente", de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte de nuestro mundo "natural", "profano"(…) El lector se dará cuenta en seguida de que lo *sagrado* y lo *profano* constituyen dos modalidades de estar en el mundo, dos situaciones existenciales asumidas por el hombre a lo largo de la historia (…) En última instancia, los modos de ser *sagrado* y *profano* dependen de las diferentes posiciones que el hombre ha conquistado en el Cosmos. Extraído de: Eliade Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, (Ediciones Labor) p.18-19, 20-22.

[68] "tal vez sea demasiado tarde para otro vocablo, y "religión" todavía puede cumplir su función si tenemos en cuenta el hecho de que no implica necesariamente la creencia en Dios, dioses o espíritus, sino que se refiere solo a la experiencia de lo sagrado y, por tanto ,se halla relacionada con los conceptos de *ser, sentido* y *verdad*. Extraído de: Eliade Mircea, *La búsqueda: Historia y sentido de las religiones, (*Kairós*),* p.7.

que ver con el *ser,* con el *sentido,* y con la *verdad*. Grotowski busca a partir del acercamiento al ritual, la *verdad* del *ser*, el *verdadero sentido*, y lo *sagrado*, aproximándose a las grandes preguntas de la Humanidad.

Un tiempo después del célebre curso, "Técnicas originarias del actor", dictado en la universidad de Roma, *La Sapiencia*, entre los años 1981-1982, Grotowski se hace cargo de la prestigiosa Cátedra de Antropología[69] Teatral en el *Collège de France.* Podríamos describir que la antropología teatral nos permite reflexionar sobre la relación entre teatro y ritual. Dentro de este marco, la posición de Grotowski es bastante abierta a las diferentes teorías, aunque contundente ante la visión del teatro-espectáculo como la decadencia del ritual.

Tenemos claro hasta ahora que, después del análisis de la primera parte, Grotowski se acerca al ritual, o que comparte con el ritual una forma óptima de trabajar. Más allá de la relación del rito y los orígenes del teatro (cuestión que abarcaremos más adelante), este ritual de iniciación funciona de por sí a través de la *vía negativa*. Sencillamente despojarse en el autosacrificio de lo que no es necesario, apareciendo lo nuevo, lo realmente verdadero, en un vaciarse de lo anterior para llegar a un punto cero (nada) y de ahí resurgir. Pero en términos de Grotowski, es necesaria la vileza del actor, de lo contrario no hay nada sacrificable, no es necesaria la expiación; "el método negativo diseñado por Grotowski para la preparación del actor santo, lo mismo que su concepción del actor teatral como un sacrificio, estaban encaminados a propiciar un "descenso a las profundidades de la psique, pobladas de monstruos", que equivalía a un *descensus ad ínferos* (M.Eliade)."[70]

---

[69] Dando una mirada rápida por el mundo de la antropología tenemos a: James Frazer (padre del comparativismo antropológico) que sitúa el ritual en la esfera del *sacrum,* Émile Durckheim, quien acentúa la división entre *sacrum* y *secular*, equiparando la religión con el rito, viendo el ritual como una necesidad social. Marcel Mauss desplaza el acento del *sacrum* al sacrificio, concibiendo este como una *acción eficaz tradicional*, entendiendo eficacia como la transmisión entre generaciones. Y finalmente llegamos a Mary Douglas quien cierra el concepto a, *acción simbólica eficaz*, lo simbólico como lo compartido. En Grotowski asistiremos a *rituales de paso*, iniciáticos, que evidentemente se transmiten y son compartidos y necesarios.

[70] Reyes Palacios F., *Artaud y Grotowski, ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, Editorial Gaceta, Mexico, 1991, p, 130.

Sentimos la necesidad de aclarar que, el *chivo expiatorio* del *autosacrificio grotowskiano* es la idolatría de uno mismo, las posibles imágenes que uno crea por sí mismo. Al sacrificar estas imágenes queda como resultado lo que uno es verdaderamente, lo cual no significa que esto sea la *triada platónica*, donde belleza, verdad y bondad son el resultado del paradigma *real* del ser humano y hacia lo que debería aspirar. Más bien; uno *es lo que es*, y esto lo tiene que averiguar uno mismo.

Recordando nuevamente la primera parte, distinguíamos cómo Grotowski veía imposible reanudar el mecanismo de la catarsis, ya que después de haberse *vaciado el cielo* tras Nietzsche, no hay un mito común. Por lo tanto, ya no hay una identificación con el mito, sino una confrontación, hasta llegar nuevamente a un lugar común potencialmente sacrificable. Ese lugar común es la existencia del actor, su organismo vivo, el nuevo tabú tiene que ver con la misma forma de existir, es decir, llegamos al punto en el que la propia existencia del ser humano es cuestionada como tal. Grotowski nos provoca preguntándonos, si nuestra experiencia de la existencia es suficiente. La confrontación se da a partir de la dialéctica blasfemia-apoteosis. Primero se mata a Dios para encontrar a Dios, posteriormente, nos matamos a nosotros mismos para encontrarnos a nosotros mismos (con ello también encontramos al otro y a *lo otro*), nos situamos nuevamente en un lugar sagrado, pero esta vez purificado, verdadero. Estamos *religados* en una *unió mystica*, después de la larga noche.

A nivel individual lo que se sacrifica es el ego, la subjetividad, el Yo, la máscara cotidiana, para poder devenir en *actor santo*, *hombre total*, *fontanal* o Performer, yendo hacia la fuente de las fuentes. En un *día santo*, pasando del *cuerpo-y-la-esencia* al *cuerpo de la Presencia*. Si en el ritual del autosacrificio hay una unión con la comunidad, también habrá una comunión con nosotros mismos a través de lo sagrado, además de la comunión que se da con el chamán, aquí situado en la posición de Grotowski.

La relación del ritual con los orígenes de la tragedia, y lo que realmente significa el ritual, a un nivel sociológico, lo veremos introduciéndonos en el análisis que hace Felipe Reyes Palacios, a partir del chivo expiatorio según René Girard y el actor sacrificial de Grotowski.

Girard se mueve entre dos ejes: el primero es la representación del deseo como pulsión mimética (este deseo no mira hacia lo que no tenemos, mira hacia lo que desea el otro), problemática que ocasiona la violencia en la comunidad. El segundo, eje es la sacralización de dicha violencia por la vía del mecanismo sacrificial del chivo expiatorio, con el fin de la unión de la comunidad. Primero, hay un rechazo de la mímesis provocada por la necesidad de diferenciación (al ver al otro como un rival), situando la verdad en un lugar opuesto a la de nuestro adversario, mientras él, hace exactamente lo mismo, constituyendo entre ambos una oposición mimética, un reflejo de espejo. La comunidad lleva a sacrificio a un chivo expiatorio como rechazo de esa discrepancia, volviendo sacra la violencia a cambio de la cohesión de la misma comunidad.

En su relación del rito con la tragedia griega Reyes examina según Girard:

> La tragedia avanza hacia la verdad exponiéndose a la violencia reciproca, exponiéndose como violencia recíproca, pero (…) siempre acaba por retroceder". Retrocede para terminar restaurando el orden que ella misma ha puesto en crisis porque, al igual que el rito, no está orientada hacia la violencia sino a la paz. "El arte trágico afirma, consolida, preserva todo lo que merece ser afirmado, consolidado y preservado" La tragedia constituye, pues, "una especie de rito, la oscura repetición del fenómeno religioso" que abreva en las mismas fuentes; y no es una adaptación *directa* del rito."[71]

Una vez que Aristóteles instaura el término *Kátharsis,* para Girard se instala un nivel distinto, un sentido sacrificial que se había filtrado desde ciertas prácticas de la medicina chamánica.[72] El texto aristotélico se convertiría en un manual auténtico del sacrificio, a lo que Reyes se suma viendo a Grotowski como un manual del auténtico sacrificio moderno, donde a su vez, añadimos que, Grotowski se convierte el mismo en un chamán, ya que, el actor vuelve a nacer, y él nace junto al actor. De la dialéctica de la blasfemia y la apoteosis, que en esta ocasión es comparada al rey y al bufón,

[71] Reyes Palacios F, *Artaud y Grotowski, ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, Editorial Gaceta, Mexico, 1991, p.115.

[72] Según la explicación de Girard, los griegos denominaban *kátharma* al objeto maléfico extraído tras operaciones rituales análogas al chamanismo, donde a este objeto le atribuían la enfermedad .Además la palabra *kátharma* también significa una víctima sacrificial humana, en una variante de *pharmakós.* Girard afirma que Aristóteles fue "discretamente impreciso"

Grotowski traza dos niveles dentro de límites infranqueables, en los que se da este nuevo sacrificio moderno:

> La clave de la síntesis propuesta por Grotowski está en la correspondencia que se da entre la condición sacrificial del actor, que ofrece su cuerpo a la comunidad a fin de que en él se lleve a cabo el acto de confrontación con el mito, y el método artístico al que se apela, una violenta dialéctica que se convierte en auténtico instrumento sacrificial, pues esta dialéctica *hiere* trasponiendo *fácilmente* los signos positivos y negativos que la exposición pública absoluta del cuerpo del actor pueda descubrir, haciendo de éste, al mismo tiempo, un "mártir en la hoguera" y un patético bufón.[73]

Reyes remarca por qué la violencia, según Girard, es la motivación universal que explica la fundación del mito y del rito, soporte a su vez de nuestra sociedad y cultura, viendo claro como la dinámica *real,* ensalza los aspectos del mito dionisíaco, que conducen al despedazamiento de Dios, dándose en el arte la misma estructura a partir de la destrucción del héroe, culminando en Grotowski con el sacrificio del actor santo.

Este proceso violento es el que favorece el rito en sí, donde ambas fuerzas, lo apolíneo y lo dionisíaco, necesitan de su unión. Bajo la doctrina mistérica de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia,* la unión de ambas fuerzas se da tras el despiece de Dionisos (muy cercano a las cosmogonías antiguas), pudiéndose eliminar la individuación para volver a la unidad. Es la aniquilación del *principium individuationis,* ya que la fuerza dionisíaca, como narra el mito, queda disuelta en la apariencia apolínea, conformándose su unión en la obra de arte, según Nietzsche. Artaud compartiría el mismo paradigma con sus diferencias proclamando la necesidad de la *crueldad*, significando *crueldad;* el apetito por la vida, una necesidad vital de trabajar con el dolor, un dolor que se asume porque comporta la ascensión, la resurrección. Pero antes está la trituración, muy cercano también al mito de *Shiva*; *destrucción para renacer.*

Con el sacrificio, nos situamos en la construcción de nuestro propio mundo, creamos nuestra propia morada, imitando nuevamente las cosmogonías, la Creación ejemplar de los dioses, donde "toda construcción y toda inauguración de una nueva morada equivale en cierto modo a un *nuevo comienzo,* a una *nueva vida*. Y todo comienzo repite ese

[73] Reyes Palacios F, *Artaud y Grotowski, ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, Editorial Gaceta, Mexico, 1991, p.123.

comienzo primordial en que el Universo vio la luz por primera vez (…) puesto que la morada constituye una *imago mundi,* se sitúa simbólicamente en el "Centro del Mundo".[74] Este Centro del mundo que está en un lugar sagrado, instalado en el espacio, donde sentimos de forma más *verdadera*, es, el camino de la búsqueda de la *fuente* de las fuentes, la búsqueda del *Arte como Vehículo.* Grotowski se sitúa, como él mismo nos afirma, tras algo olvidado, en otro tiempo cargado de sabiduría; las danzas, el ritual; un *órganon,* un *yantra*, instrumentos que van hacia lo que el arte contenía cuando se daban pequeñas pistas, a quien buscaba cuál era el camino. Gurdjieff buscó en el *arte objetivo*, y se movió en aguas muy próximas a Grotwski, buscó también las improntas más antiguas, los secretos revelados a través del cuerpo, donde la danza había sido un lugar seguro que guardó los movimientos sagrados.

El mensaje de la vía negativa

> Hablábamos de las técnicas en los distintos *darsana* (los varios puntos de vista del hinduismo), de Shankara y de su Advaita Vedanta, de la *bhakti* (el fervor religioso de Ramanuja), de Patanjali y sus textos sobre hatha yoga, del budismo Mahaya y de sus corrientes ch´an y zen, de Nagarjuna y de su Nueva Escuela de Sabiduría Madhyamika que predicaba la doctrina del *Sunyata.* El *Sunyata,* el Vacío, no es la nada; es la no-dualidad donde el objeto no difiere del sujeto. El yo y la creencia del yo son causa de error y dolor. El método para huir del error y del dolor es eliminar el yo. Ésta es la Perfecta Sabiduría, la iluminación que se obtiene por *vía negativa*.(…) Mientras se quiera conseguir la Iluminación, no se la alcanza, porque al desear algo existe dualidad: un Yo que tiende al fin deseado y un No-yo hacia el cual se tiende. La auténtica consecución se obtiene sólo cuando ya no se quiere compartir algo. En *Hacia un teatro pobre* Grotowski aplicó esta visión al actor: "El estado mental necesario es una disposición pasiva para realizar un papel activo, estado en el que *no se quiere hacer algo,* sino más bien en el que *uno se resigna a no hacerlo."*[75]
>
> Eugenio Barba

[74] Eliade Mircea, *Lo sagrado y lo profano,* Ediciones Labor S.A., Barcelona, 1992, p.54.

[75] Barba E., *La tierra de cenizas y diamantes*, Ediciones Octaedro S.L, Barcelona, 2000, p.65.

Como nos explica Eugenio Barba, Grotowski conocía muy bien la filosofía del *Sunyata*. Dio en Cracovia, entre 1957 y 1958, una serie de conferencias sobre el pensamiento oriental, centrándose en varias ocasiones en Nagarjuna. Dirigió un drama en 1960, basado en un guión propio, para la radio de Cracovia tomando a Nagaryuna como título. Para Barba, en la visión del *Sunyata* se puede ver la dialéctica de "confirmación y superación", que Grotowski cambiará por la de blasfemia-apoteosis. Además Barba confirma que Grotowski se inspiró en el concepto del Sunyata para construir la *vía negativa* que define la esencia de su teatro: la unidad de actor y espectador. En el número 11-12 de la revista Máscara, él mismo Grotowski en un texto titulado Oriente/Occidente[76], reflexiona acerca del problema de la alteridad y del fácil sincretismo de las doctrinas similares, ofrece su visión al engaño de ciertas analogías del lenguaje comentando:

> El famoso "Vacío" en Oriente, "Vacuidad", "Nada, La Nada, etc. Hay analogías en los místicos occidentales, por ejemplo el Maestro Eckhart quien es tenido por los Orientales en alta estima. Entonces nos decimos (especialmente los orientales) que, bajo este aspecto, Maestro Eckhart y el budismo del norte son la misma cosa. Pero no del todo. La noción del vacío (o de la nada o del vacuo, etc.) en Occidente está muy ligada al despojo y no es casualidad si Tauler, que era un discreto discípulo de Eckhart, habló del estado de desnudez. Se renuncia, se elimina, se elimina, se renuncia, y finalmente es el alma desnuda frente a frente… Hay dentro eso, "Nada", hay "La Nada"-"Vacío". Pero "Vacío" de un budista del norte, por ejemplo, tiene otros campos de referencia. Hablemos de un artesano allá, artista/artesano que utiliza la misma terminología. Para él- muy seguido "Vacío" es como un espacio que no bloquea nada, la dimensión del libre pasaje, es un "cañón", es el valle oscuro, es la brecha entre dos montañas. Y también: es el agujero en medio de la rueda, que es por sí mismo un agujero, pero la rueda puede funcionar gracias a este agujero…

El conocimiento y el entusiasmo por estas *doctrinas* en Grotowski, hacen que sean aplicadas por él en diferentes ámbitos de su recorrido. El campo semántico grotowskiano relacionado con estas mismas enseñanzas, es muy amplio como hemos intentado esbozar en las anteriores páginas. A partir de aquí quisiéramos ampliar las relaciones, dando una explicación sobre esa *vía negativa* que va hacia el *vacío*. Para ello hemos dividido el resto de páginas, antes de la conclusión, en dos nuevos apartados, Zen y Maestro Eckhart, con la finalidad de que la *vía negativa* hable desde ellos mismos.

[76] Texto basado en la conferencia dad en la Universidad de Roma, Instituto dello Spectácolo, Seminario sobre Oriente y Occidente, 24 de septiembre de 1984. (Traducido según la versión original en francés de Hermán Bonet)

Zen

Todos los seres sintientes tienen naturaleza del Buda
así como el hielo cuya naturaleza es el agua,
sin agua no hay hielo,
sin ser sintiente no hay Buda.

"la canción del Zazen"
Hakuin Ekaku (1686-1769)

Comenzaremos por la práctica del zen, la meditación, ya que la experiencia es lo fundamental, sin ella no hay zen. Seguiremos con una breve explicación de lo que ha sido la tradición zen, añadiendo cierta filosofía que se puede desprender del mismo zen.[77]

La palabra Zen viene del término chino *Chan* (*Chan´an)* que a su vez viene del sánscrito *Dhyana,* contemplación, meditación.

La postura específica para la meditación zen como nos explica Raquel Bouso en *El Zen,* es la de *loto completo* (piernas entrelazadas, espalda recta, ojos entreabiertos y las manos a la altura del *hara*[78]), *zazen* (sentarse en zen). En *zazen* se respira profundamente, inspirando hacia el *hara* y expirando mientras el mismo aire se va depositando en el *hara*. Sencillamente *no se hace nada*, o más bien, se *está (sikantaza:* solo sentado*)* mientras uno permanece en silencio respirando de forma profunda. No hay objetivos. Se rompe el continuo *hacer*. Sí bien es cierto que tras esta meditación

[77] Nos posicionamos dentro de las reflexiones de Toshihiko Izutsu en *Hacia una filosofía del budismo zen* (Trotta), donde su postura no es conceptualizar el zen, sino "desarrollar el potencial filosófico oculto en la experiencia zen de la realidad" ya que "el silencio del zen es un silencio preñado de palabras".

[78] Hara, en Japón significa literalmente "vientre" conceptualmente es el centro original de vida en el hombre, y centro vital de gravedad en el cuerpo humano. Se lo ubica a dos dedos por debajo del ombligo, se le atribuye también ser la puerta al estado atemporal y a la verdadera naturaleza.
El equivalente chino es el tan- tien "mar de chi" o "centro de conciencia".
"Desplazar el centro de gravedad hacia la mente hace que el hombre oscile entre un estado de tensión muy fuerte y un estado de permanente disolución de su propio ser" "Solo si el hombre está anclado en el "Hara", es como puede librarse del dominio del Yo cuyos objetivos de: seguridad, posesión, valor ante los ojos de los demás, y poder, ocultan los objetivos del Ser esencial*"* Extraído de: *Hara, Centro Vital del Hombre* Cf. K. Dürckheim.(Editorial Mensajero).

está el *satori* (despertar o iluminación que comporta otra forma de ser en el mundo) este resultado no es algo que se busca ya que al tener una intención de llegar al *nirvana* se desvirtúa la propia naturaleza de la práctica. El *zazen* se da en silencio, pero se está rodeado del mundo y sus sonidos, por eso los ojos quedan entreabiertos, porque hay una continua y profunda conexión con él mundo, donde se va dando una pérdida de conciencia de uno, para ganar la conciencia de uno-y-el-mundo (*Shamadí)*. Los pensamientos nunca son rechazos, más bien son observados mientras nos abordan, son parte de todo lo que nos rodea.

Al levantarse de esta postura entramos en *sanzen* (pudiendo levantarnos a partir de *kinhin,* paseo lento con la conciencia en el aquí y ahora de la meditación), Bouso hace referencia a Shizuteru Ueda quien explica este estadio como el retorno del silencio al mundo de las palabras. Según la tradición, el encuentro más relevante en este estadio se da con el maestro. Es un encuentro con *el otro.* La misión del maestro es señalar el camino, no la meta. Hoy esos encuentros son importantes para que el maestro evalúe la profundidad de comprensión del discípulo. Estos diálogos *(mondos),* al comienzo eran públicos, y con el tiempo se fue incorporando la fórmula privada.

Dentro de estas entrevistas en el siglo XI se desarrolla el *koan.* Este término, pasa del ámbito de la jurisprudencia, como nos explica Bouso (donde remitía a una caso documentado que creaba un precedente judicial) a ser una pregunta en forma de enigma, dada por el maestro al discípulo. La *resolución* está encaminada a que el estudiante *comprenda* la realidad, sin pasar por conceptos ni por especulaciones racionales. El uso del *koan* dependía de la escuela, alguna de las principales escuelas salidas de China, enfatizaban más sobre el *zazen,* mientras el *koan* era dado cuando se adquiría cierta práctica en el *zazen*. De todas formas el *koan* se puede resolver en cualquier momento, no necesariamente cuando se está en *zazen*. Entre las respuestas se encuentran las formadas por un solo carácter (*mu*, nada) o, por varios (dos espejos se reflejan el uno en el otro). Una pregunta clásica *koan* es: ¿Cuál es el sonido del aplauso de una mano?, cuya respuesta dista de lo racional. La otra pregunta ejemplar es: ¿tiene el perro naturaleza de Buda? La respuesta es *mu*, nada, y al mismo tiempo puede ser también sí. Otro *Koan* clásico del zen coreano es: ¿quién soy yo? El *samu*, (trabajo incondicional) es la práctica que se da en la vida cotidiana, donde se refleja realmente el cambio

interior del practicante, en el encuentro con el otro y el mundo, en la acción de la existencia misma. Nos enfrentamos a los objetos, al otro que nos mira, y surge la pregunta, ¿quién eres tú?, del mismo lugar de donde surge ¿quién soy yo? "Somos en el mundo y, sin embargo, al mismo tiempo, permanecemos de algún modo en la apertura infinita que envuelve y transciende el mundo"[79] El gran cambio es que no hay una confrontación entre el sujeto y el objeto*, no hay uno sin dos*. Hay una naturaleza contingente. Uno se va formando en cuanto a lo que le rodea.

La atención conseguida en el *zazen* se transporta al *samu,* en cada detalle y en cada instante, se sigue la meditación porque el cambio de percepción se da en el mundo. Bouso hace hincapié en la peculiar actitud de respeto y de encuentro que procura el zen, nos lo ejemplifica con dos frases: "Quan un Buddha assoleix la via i veu el món del Dharma, l´herba i els arbres, el sòl i la terra, tots esdevenen Buddha", "Cada veu és la veu del Bhudda, cada forma és la forma del Bhudda."[80]

El Zen mira directamente a Buda (El despierto). Se detiene particularmente en la actitud de renuncia de Sidharta, quien considera el abandono, como condición necesaria para comenzar la búsqueda espiritual y el despertar, introduciéndose a la vez, en un ascetismo riguroso. La tradición desde la antigüedad se refiere a la importancia de la transmisión, ya que Buda Shakyamuni, transfiere el *conocimiento* sin palabras, de corazón –mente (*kororo)* a corazón-mente, donde se pone por delante la experiencia a la explicación. Esta transmisión nos remite al episodio fundacional en el *Pico de los Buitres*, cuando Buda en total silencio, sacó una flor de loto del fango y la mostró a sus discípulos. Los discípulos intentaron descifrar el gran símbolo encerrado en la flor, pero uno, Mahakasyapa, al verla se rió, y el Buda asintió la comprensión de corazón-mente a corazón-mente. Buda baja de la montaña para compartir su experiencia del *nirvana*, regresa a la cotidianeidad, como en la última imagen del célebre texto (*El buey y el boyero*) de Zekkai Chushin (1336-1405), cuando el boyero *entra en el mercado con las manos abiertas.*

[79] Ueda, Shizuteru; *Zen y filosofía,* Barcelona, Herder, 2004. p .41.

[80] Bouso Raquel, *El Zen,* Editorial Fragmenta, Barcelona, 2008, p.35.

El zen presta atención al budismo mahayana, donde se remarca la figura del *bodhisattva*. El *bodhisattva* es aquel sabio, que antes de entrar en el *nirvana,* ayuda a los demás seres sintientes a alcanzarlo. El *bodhisattva* es Sabiduría y Compasión, fundamento del budismo mahayana. Uno no *llega a ser* Buda, sino que simplemente, pone al descubierto lo que ya es; *uno es Buda*. El estado de iluminación de Buda tiene que ver con la naturaleza búdica, donde se da una comprensión de la realidad absoluta. "Les escriptures mahayana, especialment els Prajñaparamita Sutra, com també el pensament desenvolupat en dues escoles mahayana, la "via del mig" o *Madhyamika* i la "doctrina de la consciencia" o *Vijñanavada*, han exercit una gran influència en el zen. De fet, els màxims representants d'aquestes escoles, Nagarjuna i Vasubandhu, respectivament, són considerats també patriarques indis del zen."[81] El más famoso de los *sutras,* dentro de los textos Prajñaparamita Sutra, es el *Sutra del corazón*, donde se explica, haciendo una crítica al sistema Abhidharma, que los dharmas (fenómenos) son vacíos, carecen de naturaleza propia, no son permanentes, afirmando; *La forma es vacuidad y la vacuidad es forma*.

Directamente lo relacionamos con el concepto de *Jijimuge*, ya que nos lleva a la realidad entendida de una forma en la que no hay obstáculos. Igual que en la *red de Indra,* todo depende del otro para ser, todo está interrelacionado. El vacío es lo que hace que los fenómenos, no se obstaculicen entre sí. Se provoca "la negación del sujeto, la nada (mu) del ego, se produce una revelación de "la cosa misma", de su ser, en su mismiedad, ni objeto ni sujeto."[82] Esta sentencia del *Sutra del corazón,* nos acerca a entender el juego de contrarios, necesario para que la realidad se conforme, igual que *samsara* (rueda de vida) es *nirvana* (iluminación), *nirvana* es *samsara.*

En cuanto a la vacuidad (*Sunyata*, en sánscrito *Suny*: cero, cueva, receptáculo vacío, como el vientre de una mujer embarazada), la pregunta es, si la nada es el absoluto. El zen contesta que si y no a un mismo tiempo, ya que lo absoluto no está fuera de lo

[81] Bouso Raquel, *El Zen,* Editorial Fragmenta, Barcelona, 2008, p. 42.

[82] Stevens, Bernard, *Invitación a la filosofía japonesa. En torno a Nishida*. Trad. José Miguel Marcén. Bellaterra: Edicions Bellaterra, 2007, p.151.

fenoménico, porque son a un mismo tiempo. Nishida Kitaro (1870-1945), máximo exponente de la Escuela de Kioto, nombra la *nada absoluta*, que es el ser absoluto. "Dios o el Absoluto, con relación a sí mismo, se mantiene en una forma de una identidad contradictoria, es decir, como su propia autonegación absoluta, o como poseyendo dentro de sí mismo la absoluta autonegación."[83] De esta forma, el absoluto y la nada, se unen con una perspectiva más que cercana, abriendo esta posibilidad hacia nuestra propia experiencia, hacia la búsqueda del yo verdadero, hacia la unión con la realidad-mundo-Dios.

La tradición indica como fundador del zen a Bodhidharma (príncipe del sur de India que vivió a finales del siglo V), quien tras un viaje semilegendario, inicia la trasmisión del zen en China. Siglos después, la tradición continúa con una serie de patriarcas, entre los que destacan, Huineng y Linji. El budismo llega a Japón desde China y Corea en el siglo VI. Dos de las escuelas zen más fuertes se fundan siglos más tarde, la escuela Rinzai creada por Myoan Eisai (1141-1215), quien da énfasis a la práctica del *koan.* Mientras que la escuela Soto, iniciada por Dogen Kigen (1200-1253), evita el *koan,* dando relevancia al *zazen*. La gran obra de Dogen es *El Tesoro del Ojo* del *Dharma Correcto*, texto considerado como uno de las más importantes del pensamiento zen, una vez que se tiene acceso a él, tras ser publicado fuera de los monasterios.

> Dogen "descriu la pràctica de la meditació com "simplement seure", i l'estat de concentració *samadhi*, com "deixar caure cos i ment". Amb aquestes dos elements responia a la pregunta que el va dur a la Xina: meditar col dir desprendre´s de cos y ment, i això ja significa estar il·luminat. Segons la concepció de Dogen, el *zazen* no és cap mitjà per obtenir el despertar, sinó el despertar mateix. Cos i ment són abandonats en el procés perquè un cop s'ha despertat a la vertadera naturalesa pròpia no es contempla cap distinció entre un mateix i la resta de coses que conformen la realitat.[84]

Para D.T Suzuki (1870-1966), divulgador del pensamiento zen en occidente, la comprensión del zen, realmente es entendida desde el mismo zen. Suzuki en sus textos

[83]Nishida kitaro, *La lógica de la nada y la cosmovisión religiosa* en *Pensar desde la nada. Ensayos de filosofía oriental.* Traducción de Juan Masiá y Juan Haidar, Salamanca: Sígueme, 2006, p.56.

[84] *ibíd.,* p. 61.

llenos de una narrativa paradójica, digna del zen, nos va llevando hacia la ruptura de una lógica racional. Sus cuestiones, a modo casi de *koan*, irrumpen captando nuestra atención. Ante la pregunta ¿qué es el Zen?, responde "el Zen es aquello que te dice quién o qué eres, y, eso que eres, es el Zen. Quedas liberado; ya no tienes necesidad de ir por ahí haciendo una pregunta tonta."[85] La respuesta está en la pregunta. Al hacerla, lo que nos preguntamos es precisamente lo que somos. La respuesta surge del *entendimiento*. Este entendimiento que va más allá de la razón, se topa con varios inconvenientes ni bien comenzamos a profundizar en la cuestión. Uno de los grandes problemas que señala Suzuki es el lenguaje, trabándonos *el verdadero entendimiento.* Necesitamos en tal caso entender lo que es *kokoro* (mente-corazón). "Cuando se llega a *ese kokoro,* a ese "Yo", que no tiene nada que ver con el concepto psicológico del "yo" o "ego" (…) traspasando los límites del pensamiento dicotómico, has abierto la bisagra que te da entrada a aquella experiencia a cuyo encuentro vienes."[86]

Shizuteru Ueda (Tokio 1926) pensador japonés y practicante de zen, contesta ante el mismo problema; el lenguaje "entra en escena, y tiene lugar un entrelazamiento o una adhesión entre la yoidad y las palabras. Como resultado, sólo consideramos real lo que puede ser comprendido a través de las palabras. El yo que comprende se aferra a ello, cada vez más, en un intento por confirmar su propia existencia y acaba por quedar atrapado por las mismas cosas a las que se aferra."[87]

Al *comprender* se adquiere una *libertad,* como remarca Suzuki, que le permite a uno permanecer libre y dueño de sí mismo, se encuentre como se encuentre. Ueda hace referencia a esa misma libertad como la mejor caracterización del zen. La libertad dentro del zen para Ueda, es estar "abierto", libre de cualquier impedimento .Ueda se remite al maestro Dogen, el cual reza así: "déjate ir y te llenarás hasta la *saciedad* .Esta saciedad es el sentimiento de apertura infinita que tiene lugar cuando se *deja ir.*"[88] Ueda añade en cuanto a la libertad comentando al Maestro Eckhart:

---

[85] Suzuki, D.T; *¿Qué es el Zen?*, Madrid, Losada 2003, p.162.

[86] *ibíd.,* p.149.

[87] Ueda, Shizuteru; *Zen y filosofía,* Barcelona, Herder, 2004. P.29

[88] *ibidem.*

> Lo que interesa a Eckhart es la libertad radical, y ello sólo a través y sobre la base del más extremo desasimiento, gracias al cual el alma está desasida, no solo de lo creado, sino también de Dios, tal y como lo concebimos en tanto que Dios; es decir, en el fondo y después de todo, libre de mis propios "atributos", incluso de Dios en tanto que "mi" Dios; desasida, muriendo radicalmente (*grundtot*) a sí misma. "Vacío y libre", afirma Ekhart. "Vacío y libre", ésta podría ser, sin más ni más, una máxima del zen. El zen no añade a esa máxima, ni completarla ni modificarla en absoluto. El zen estaría dispuesto, de hecho, a expresar todo lo que quiere decir con esta única sentencia: "Vacío y libre".[89]

Maestro Eckhart

Ruego a Dios que me vacíe de Dios

Los pobres de espíritu, Maestro Eckhart

El Maestro Eckhart, un monje dominico que vivió entre los siglos XIII y XIV, fue el primer maestro de teología de la Universidad de París procesado y condenado por herejía. Precisamente, la poca información sobre su vida, la obtenemos de las actas y protocolos de este proceso que culmina con la Bula "In agro dominico", dictada por Juan XXII el 27 de marzo 1329 en Aviñon, ya muerto Eckhart hacia unos meses.

Eckhart está situado dentro de la tradición de la mística alemana o renana, según las diferentes apreciaciones. Es un *maestro de lectura* y *maestro de vida* a la vez, prefiriendo él, la segunda acepción. Se dedicará a predicar en alemán y no en latín, su fundamentación teórica (teológica-filosófica) de la doctrina cristiana del Verbo de Dios, a través de sus sermones. Para Alois Maria Haas, el hablar es transmitir en forma de inseminación, haciendo nacer el Verbo en el interior del oyente. Quien transmite, solo lo hace porque le traspasa la palabra de Dios. Así surge la concepción, evidentemente

[89] *ibíd.,* p .58

relacionada con lo femenino. Si uno está vacío, sí uno ha abandonado, sí es primero virgen para poder dar frutos después, puede comprender esta concepción de una forma cordial, dando lugar a una comprensión que va más allá del intelecto, relacionada con el corazón.

Está forma de trasferir, está directamente relaciona con la transmisión en sí, como en McLuhan, *el medio es el mensaje* , ya que precisamente el tema principal del maestro, gira en torno a una inseminación, y el método es un modo que no es un modo, dado a partir de la *vía negativa*, del vacío. El nacimiento de Dios en el alma humana es el gran tema, de modo que, en el análisis del Maestro Eckhart hay que ir a la forma de mediación entre creador y criatura, hay que desarrollar una hermenéutica.

En el *Viento de lo absoluto,* Alois Haas, nos describe los tres tipos de muerte a través de una *epojé* particular, directamente relacionada con un término de origen eckhartiano, *gelassenheit*, abandono, que, junto con el otro término clave, *abegescheidenheit*, desasimiento, abre el campo semántico eckarthiano. Nos dirigimos hacia una filosofía de la libertad interior donde se implica a Dios, ya que, "quien se abandona a Dios, también tendrá el deseo de abandonarse por amor de Dios a Dios mismo, a lo indecible por antonomasia, esto es, de efectuar la renuncia a una opinión y a una reclamación de propiedad en Él. ¡Uno mismo, el mundo y Dios tienen que ser abandonados!" [90]

Para poder llegar a la unión con Dios hay una verdadera forma de renuncia o sacrificio que, se da en este caso en tres partes, sin que esto signifique un proceso de ascensión. Son las tres muertes que nos describe Haas: la primera es una "muerte espiritual", dejando de ser todo lo que uno es, perder atributos, no-ser en no-forma de nada mientras caigo en Dios. La segunda es la "muerte divina", una vez muerta mi forma de ser, Dios tiene que morir en su forma arquetípica, es decir, muere la idea de Dios. Y la tercera, es la "muerte suprema", Dios muere en cuanto a la Trinidad: Dios-Padre, más Dios-Hijo, más Dios-Espíritu Santo tienen que extinguirse para volver a la divinidad donde son Uno. Es una *epojé* religiosa, donde se mata al yo, al mundo y a Dios, a favor de la nada

[90] Haas Alois María, *Viento de lo absoluto*, Ediciones Siruela, Madrid, 2009, p.42.

más libre del yo, del mundo y de Dios, como afirma Haas, es la lógica del Dios indecible. Este proceso negativo nos lleva a la "muerte suprema".

La a-modalidad es esencial en el campo que estamos tratando al desprenderse de ella, justamente la *vía negativa*. El razonamiento de Eckhart ante la pregunta que un cardenal realizó a San Bernando, es:

> ¿Por qué debo amar a Dios, y de qué modo debo hacerlo? San Bernando respondió: "Quiero decíroslo: Dios (mismo) es el fundamento por el cual se le ha de amar. El *modo* (de ese amor) es *sin modo alguno*, pues Dios es nada. No que Él careciese de sentido; (antes bien) Él no es ni esto ni lo otro que pudiese expresarse: Él es ser más allá de todos los seres. Él es un ser sin modalidad. Por eso, el modo en el que se ha de amar debe ser sin modo, es decir más allá de todo lo que pudiese decir".[91]

Este vacío es la negación de los propios atributos, renegar la propia naturaleza, es el tan nombrado *gelassenheit*, el abandono, el desasimiento, eliminar las categorías de limitación terrenal, como el espacio y el tiempo, apareciendo, o volcándose lo divino. Esto se define en el sermón ekhartiano titulado *El templo vacío*:

> El hombre que quisiera concebir la verdad suprema y vivir en ella, sin un antes y un después y sin obstáculo por causa de las obras o las imágenes que haya podido llegar a entender; (debería estar) vacío y libre, concibiendo de nuevo el don divino en aquel ahora y volviendo a darle nacimiento sin obstáculo en la misma luz, lleno de amor en Nuestro Señor Jesucristo.[92]

Pero este vaciarse tiene una característica más, y es fundamental, la falta de intención en su hacer, uno debe entregarse a la voluntad de Dios, sin atender a su propia voluntad. En el término, abandono, por tanto queda implícito el "sin ningún porqué", "el término ignaciano de la "indiferencia" es el que mejor coincide aquí con lo que Eckhart está pensando en su *Gelassenheit*, "abandono" o "desasimiento": una suerte de *tabula rasa* del alma, en cuya receptividad Dios traza sus líneas."[93]

---

[91] Haas Alois María, *Maestro Eckhart: Figura normativa para la vida espiritual*, Editorial Herder, Barcelona, 2002, p.36.

[92] Vega Amador, *El fruto de la nada*, Ediciones Siruela, Madrid, 2008, p.56.

[93] Haas Alois María, *Maestro Eckhart: Figura normativa para la vida espiritual*, Editorial Herder, Barcelona, 2002, p.45.

A su vez este abandono está teñido de sufrimiento. El sufrimiento adquiere una connotación de sacrificio semejante del que realiza Jesucristo al vaciarse de su parte divina, o al sacrificio que Dios hace al vaciarse y darse en la encarnación, engendrando así a su Hijo. Ambos no son una dualidad, sino que siguen la lógica de los contrarios, uno es parte del otro y viceversa. El exterior sería el que se conmueve con su naturaleza humana, (Cristo), y el interior es el que permanece inmóvil (la divinidad). Al no enfrentar estas dos posiciones, Eckhart concluye viendo al hombre "perfecto" como el que se conmueve pero sin que ello le haga salir de su *centro.*

Otra forma que escenifica con precisión la unión de lo finito con lo infinito es la metáfora de la imagen espejada. Sí imaginamos un espejo en el fondo del alma, veremos cómo se refleja la imagen de Dios, en el instante que abandonamos ese espejo, la imagen de Dios se va con el espejo y, así nuestra alma queda vacía de imágenes, de ídolos, pudiendo entrar Dios, y la Verdad en su interior. Este lugar del alma, adquiere también un sin-nombre, debido a la gran cantidad de apodos que acumula, se convierte por ello también en nada. Y es en esta nada, donde a su vez Eckhart une el tiempo histórico y la eternidad, manteniendo la creación en sí como la cualidad temporal de la misma creación. El instante se hace eternidad dentro de un tiempo interno inmutable.

El pensamiento eckhartiano lo vemos reflejado en su totalidad prácticamente en cada uno de sus sermones, por lo cual nos abandonamos en sus palabras para terminar de concebirlo:

> Dios no busca lo suyo; en todas sus obras está vacío y libre y las cumple con verdadero amor. De forma muy parecida actúa el hombre, que está unido a Dios; también él está vacío y libre en todas sus obras y sólo actúa para agradar a Dios y no busca lo suyo, y Dios obra en él.[94]

El Performer, el último texto de Grotowski, es culminado con una versión del propio Grotowski de un texto eckhartiano, él lo titula, *El hombre interior,* dice así*:*

[94] *Ibid*, p.55.

> Cito: Entre el hombre interior y el hombre exterior existe la misma diferencia infinita que entre el cielo y la tierra. Cuando me tenía a mí como causa primera, no tuve Dios, era mi propia causa. Allí no 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 salí (me fui) todas las criaturas hablaron de Dios. Si se me preguntaba: -Hermano Eckhart, ¿cuándo saliste de casa?- Estaba allí tan solo hace un instante. Era yo mismo, me quería a mí mismo y me conocía a mí mismo, para hacer al hombre (que aquí abajo soy). Por eso soy no-nato no puedo morir. Eso que soy según mi nacimiento morirá y desaparecerá, porque eso 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 vez de todas las criaturas, ni Dios, ni criatura; pero soy eso que era, eso que debo permanecer 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 a todas las cosas.[95]

Antonio Attisani en *Un teatro apócrifo*, tras un análisis de *El performer,* llega a este último texto incluido por Grotowski, definiéndolo como un último *colpo di teatro*, donde Grotowski se acerca al Maestro Eckhart, quien ha sido uno de los autores que más ha contribuido a su formación. Afirma;

> Sembra di comprenderé, per quanto sia ancora da dimostrare filológicamente, che molti dei concetti eckhartiani sono stai già ampiamente "tradoti" e utilizzati da Grotowski, in questo e altri testi, ma soprattutto hanno inspirato a comportamenti e "tecniche" del teorico del "teatro povero". In particolare, qui, a titolo di esempio del suo lavoro di interpretazione e montaggio degli originali, si noti come Grotowski riprenda l´idea dell´enstasi non solo come rientro in sé stessi ma come "sfondamento", posibilità di pasarse dal primario, dall´onmipotenza del neo alla quiete dell´origine, al prima di tutte le cose.[96]

> Parece comprenderse, por cuanto se deba todavía demostrar filológicamente, que muchos de los conceptos eckhartianos han sido ya ampliamente "traducidos" y utilizados por Grotowski, en este y otros textos, pero sobre todo han inspirado comportamientos y "técnicas" de la teoría del "teatro pobre". En particular, aquí, como ejemplo de su trabajo de interpretación y montaje de los originales, se nota como Grotowski recupera la idea del éxtasis no solo como vuelta hacia uno mismo sino como "ruptura", posibilidad de pasar por lo primario, desde la omnipotencia del neo a la tranquilidad del origen, al "antes" de todas las cosas.[97]

---

[95]Grotowski Jerzy*, El Performer,* Extraído de*: ADE: teatro; revista de la asociación de directores de España* (*núm., 128*), 2009, p.123.

[96] Attisani Antoni, *Un teatro apocrifo*, Il potenziale dell´arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, Editorial Medusa, Milano, 2006, p 66

[97] Traducción propia.

Conclusión

Hacia una filosofía de la libertad

Durante el camino recorrido de la mano de Grotowski, vemos en él a un ser humano que se cuestiona, que indaga, y que sigue investigando con gran fuerza el *sentido* de la existencia. Desde esa primera vez cuando lee la pregunta de Ramana Maharishi *¿Quién soy yo?,* la misma pregunta que se hace en el zen, el mismo lugar al que llega el Maestro Eckhart, comienza a buscar desde el teatro y más allá del teatro, intentado encontrar respuesta. Pero la respuesta, como hemos podido observar, no es un una teoría concreta, no es una técnica cerrada, ni un decálogo de fórmulas a seguir que indiquen el conocimiento de uno mismo. La respuesta ni siquiera tiene que ser buscada, la respuesta es la nada, lo indecible, la existencia tal como *es*, la *verdadera existencia*. Esta *existencia* está formada por uno-mismo-y-el-mundo, es devenir, es contingente, es una existencia propia y a su vez es parte de lo demás, es un canal de la unidad. El método, (empleado aquí en su correcta acepción, del griego *methodos*: camino, vía), es el de la *vía negativa: s*e trata de un continuo vaciarse, deshaciéndose la subjetividad, como el hielo se deshace sin dejar de ser agua, como la ola es ola sin dejar de ser mar.

Grotowski sigue ese anhelo antiguo, ese deseo de la unión de lo finito con lo infinito que lleva a la trascendencia. Una trascendencia que se da en el *más acá*, en el mismo cuerpo, en la misma materia, y no en el *más allá*, cuestionándonos incluso, si cabe seguir hablando de metafísica. En ese más acá uno completa el sentido de la realidad en el instante mismo, en un presente continuo donde se manifiesta la eternidad, donde los colores y las formas toman su verdadero brillo, donde los sonidos son escuchados y no oídos, donde uno ya no se siente separado de la naturaleza. Es un viaje, una aventura llena de riesgo, de azar, de peligros que son superados hasta que llegan otros nuevos en un sin cesar.

El eremita tras su ascesis toma comunión con el misterio, y por ello a su vez toma comunión con la comunidad a través de una liturgia donde se sacrifica la idolatría, llevándose a cabo la redención, desvelándose la verdad que da como fruto el renacimiento.

Hablamos de religión, una religión laica como remarcaba Grotowski, una religión donde la religación abre paso a la libertad. Surge la nihilidad, "aquello que vuelve en sinsentido el sentido de la vida. Por eso, el que nos cuestionemos a nosotros mismos y el que surja el problema de por qué existimos quiere decir que la nihilidad ha emergido del fondo de nuestra existencia y que ésta se ha convertido en una cuestión relevante. La aparición de esta nihilidad indica nada menos que la conciencia de la propia existencia ha penetrado en nosotros con una profundidad extraordinaria."[98]

Vacío y libre, sentencia que podría ser una máxima también en Grotowski, es una filosofía de la libertad (Eckhart), porque la libertad que está detrás de todo este sendero caminado es la apertura, el dejarse ir, el deseo de continuar y de unirse, el romper, el negar para afirmar, la renuncia del *yo*, la renuncia a una ilusión que nos tiene vendados los ojos sin poder ver la verdad. La libertad en este caso tiene que ver con el vacío.

Detrás de los grandes autores siempre hay grandes temas, tras ellos se abren miles de posibilidades y relaciones, que van encajando perfectamente en un gran puzle infinito, ya que muchas de sus piezas están por ser encontradas. Así vemos a Jerzy Grotowski, como quien volvió a enfrentarse al gran misterio de la vida desde varias ópticas, desde varios grotowskis.

Esta primera aproximación a la *vía negativa* en Grotowski nos abre el telón hacia cuestiones que quedarían pendientes a tratar en próximas investigaciones. La principal, y que no ha sido mencionada en este breve documento, sería la importancia del paradigma que se abre tras la *vía negativa* en relación a la posmodernidad. Por lo que Grotowski tomaría una relevancia de rabiosa actualidad. Abriéndose la conexión de la línea que se traza desde la mística renana y francesa (además de en otros campos como en el mismo Budismo Mahayana y el Zen) hasta la posmodernidad, o a la inversa, la otra mirada, donde la posmodernidad mira hacia atrás, en la línea de las investigaciones de Alois M. Haas .En el *Viento de lo absoluto* se expresa cómo "queda expedito el camino hacia aquellas antiguas concepciones de sabiduría que han sido conservadas en

[98] Nishitani Keji, *La religión y la nada*, Ediciones Siruela, Madrid, 2006, p, 40. Traducción; Raquel Bouso García.

filosofías y teologías antiquísimas tanto orientales como occidentales."[99], viendo tales tendencias y contenidos, no como un periodo de tiempo sino como una corriente intelectual que:

> desconfía de los conceptos clásicos de verdad, razón, identidad y objetividad, de progreso universal o de emancipación, de conceptos singulares, "grandes relatos" o "supremos principios clarificadores". En oposición a estas ideas directrices de la Ilustración, la posmodernidad considera el mundo contingente, arbitrario, multiforme, inestable, indeterminado, como una coexistencia de culturas separadas o interpretaciones que le vuelven a uno escéptico frente a la objetividad de la verdad, la historia y las normas, frente a la identidad coherente de los sujetos y frente a la idea de que la naturaleza de las cosas está sencillamente dada.[100]

Esta conclusión invita a la reflexión personal de lo ya esbozado, para que uno mismo siga planteándose sobre la propia existencia, la libertad, y la relación que se puede llegar a tener de uno de los directores más relevantes de la escena del siglo XX con la mística medieval, el Budismo Mahayana y el Zen, dentro de la posmodernidad.

[99] Haas Alois María, Viento de lo absoluto, Editorial Siruela, Madrid, 2009, p.16.

[100] Cita de Terry Eagleton, *Die Illusionen der Postmoderne,* extraíada de Haas Alois María, Viento de lo absoluto, p.16.

Bibliografía

Bibliografía Básica

Escritos por Jerzy Grotowski:

Holiday (Swięto) –El dia que és sant, extraído de: Caixach.A i Castel-Branco.I, *Teatre i més enllà,* Fragmenta editorial, Barcelona 2009.

Teatre de les fonts, extraído de: Caixach.A i Castel-Branco.I, *Teatre i més enllà,* Fragmenta editorial, Barcelona 2009.

Tu es le fils de quelqu´un, extraído de: Caixach.A i Castel-Branco.I, *Teatre i més enllà,* Fragmenta editorial, Barcelona 2009.

De la companya teatral a l´art com a vehicle, extraído de: Caixach.A i Castel-Branco.I, *Teatre i més enllà,* Fragmenta editorial, Barcelona 2009.

Jerzy*, Respuesta a Stanislavski,* extraído de*: ADE: teatro; revista de la asociación de directores de España* (*núm., 128*), 2009.

Lo que fue, extraído de: *ADE: teatro; revista de la asociación de directores de España* (*núm., 128*), 2009.

*El Performer,*extraído de*: ADE: teatro; revista de la asociación de directores de España* (*núm., 128*), 2009.

Hacia un teatro pobre, extraído de: Grotowski Jerzy, *Hacia un teatro pobre,* ediciones Siglo XXI, México, 1980.

El nuevo testamento del teatro, extraído de*:* Grotowski Jerzy, *Hacia un teatro pobre,* ediciones Siglo XXI, México, 1980.

El discurso de Skara, extraído de*:* Grotowski Jerzy, *Hacia un teatro pobre,* ediciones Siglo XXI, México, 1980.

Doctor Fausto, extraído de*:* Grotowski Jerzy, *Hacia un teatro pobre,* ediciones Siglo XXI, México, 1980.

Encuentro en los Estados Unidos, extraído de*:* Grotowski Jerzy, *Hacia un teatro pobre,* ediciones Siglo XXI, México, 1980.

¿Qué significa la palabra "teatro"? , Editorial Almagesto, Colección Mínima, Buenos Aires, 1992.

En cuanto a Jerzy Grotowski:

Attisani Antoni, *Un teatro apocrifo*, Il potenziale dell´arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, Editorial Medusa, Milano, 2006.

Barba Eugenio., *La tierra de cenizas y diamantes*, Ediciones Octaedro S.L, Barcelona, 2000.

De Marinis M., *La parábola de Grotowski: El "novecento" teatral,* Editorial Galerna, Buenos Aires, 2004.

De Marinis M, *Teatro rico y teatro pobre*, extraído de: Revista Máscara, 1993.

De Marinis M, En busca del actor y el del espectador. Comprender el teatro vol. II, Ediciones Galerna, Buenos Aires, 2005.

Reyes Palacios F., *Artaud y Grotowski, ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, Editorial Gaceta, Mexico, 1991.

Richards Thomas, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas,* Alba Editorial, Barcelona, 2005.

Zen

Bouso Raquel, *El Zen,* Editorial Fragmenta, Barcelona, 2008.

Stevens, Bernard, *Invitación a la filosofía japonesa. En torno a Nishida*. Trad. José Miguel Marcén. Bellaterra: Edicions Bellaterra, 2007.

Suzuki, D.T; *¿Qué es el Zen?*, Madrid, Losada 2003.

Nishitani Keji, *La religión y la nada*, Ediciones Siruela, Madrid, 2006, p, 40. Traducción; Raquel Bouso García.

Nishida kitaro, *La lógica de la nada y la cosmovisión religiosa* en *Pensar desde la nada. Ensayos de filosofía oriental.* Traducción de Juan Masiá y Juan Haidar, Salamanca: Sígueme, 2006.

Ueda, Shizuteru; *Zen y filosofía,* Barcelona, Herder, 2004.

Maestro Eckhart:

Haas Alois María, *Maestro Eckhart: Figura normativa para la vida espiritual*, Editorial Herder, Barcelona, 2002.

Haas Alois María, *Viento de lo absoluto*, Editorial Siruela, Madrid, 2009.

Vega Amador, *El fruto de la nada*, Ediciones Siruela, Madrid , 2008.

Historia de las religiones:

Eliade Mircea, *La búsqueda: Historia y sentido de las religiones,* Barcelona, 2008.

Eliade Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Ediciones Labor, Barcelona, 1992.

Bibliografía complementaria

Braun Edward Braun, *El director y la escena, Del naturalismo a Grotowski*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1992.

Eliade Mircea, *El vuelo mágico*, Ediciones Siruela, Barcelona, 2005.

Peter Brook, *El espacio vacío*, Ediciones de península, Barcelona, 1973.

Peter Brook*, Más allá del espacio vacío*, Alba Editorial, Barcelona, 2001.

Izutsu Toshihiko, *Hacia una filosofía del budismo zen*, editorial trotta, 2009.

Recursos electrónicos y audiovisuales:

Caixach Anna, *L´art com a vehicle, La dimensió sagrada de les artes perfomatives*, Barcelona, 2008.

Castel-Branco*, L´espai teatral dls anys seixanta, revolució i ritual en el Living Theatre, Peter Brook i Jerzy grotowski*, Barcelona, 2007.

Sais Martínez Pere, *Vers lárt com a vehicle de Jerzy Grotowski*, Barcelona, 2010.

El treball de l'actor amb Grotowski: un artesanat més enllà de les fronteres del teatre [Enregistrament audio]: cicle de conferències internacionals,

http://www.annacaixach.com/anygrotowski/es/programa.html,
(consulta: 15/04/2013)