



ANTONIO
DOMÍNGUEZ

GROTOWSKI, SEGÚN EL SIGLO XXI

Grotowski, según el siglo XXI.

Sirvan estas palabras para dejar constancia escrita de una reflexión sobre el trabajo teórico de un hombre de teatro del siglo XX, llamado Jerzy Grotowski, escrito desde unas manos del siglo XXI. No pretendo pues, teorizar acerca de una de las mentes más lúcidas del teatro, ni tampoco utilizar el sentido crítico para ponerle a prueba, ni siquiera pretendo dejar escritas algunas palabras sobre él, desde alguien que le entiende.

Con este estudio, pretendo colocar en orden ciertas apreciaciones (de tipo artículo o editorial) sobre su teatro y sobre su método de interpretación y formación de los actores que participaron en sus espectáculos.

Después de haber convivido largo tiempo con sus libros y de descubrirle a través de una larga lista de fuentes documentales, sobre todo periodísticas, en las que entrevistas, estudios y críticas dejan entrever el pensamiento de Grotowski, he llegado a las conclusiones que detallo a continuación.

Queda este trabajo acompañado de una breve nota biográfica de J. Grotowski, así como de una pequeña reseña sobre su compañía, y de un extenso anexo periodístico documental.

La impotencia del lenguaje para explicar a Grotowski es un hecho que habla más en contra del lenguaje que de Grotowski.

Antonio Domínguez.

Jerzy Grotowski

(11 de agosto de 1933 en Rzeszów – † 14 de enero de 1999 en Pontedera, Toscana, Italia) fue un director de teatro polaco y una destacada figura en el teatro vanguardista del siglo XX. Lo más notable de su trabajo posiblemente sea el desarrollo del llamado teatro pobre, que involucra la técnica avanzada del trabajo psicofísico del pionero Konstantin Stanislavski.

Cursó estudios en Cracovia y Moscú, tras lo que inició su carrera de director y teórico teatral fundando una compañía propia, el Teatro de las 13 filas, que dirigió entre 1959 y 1964. En 1965 se trasladó a Wrocław y cambió el nombre por el de Teatro Laboratorio. Triunfó con sus adaptaciones libres de los clásicos como *El Príncipe Constante* de Calderón de la Barca, donde Ryszard Cieślak encarna su concepción de actor santo.

En 1976 el Teatro Laboratorio desapareció y continuó con la enseñanza y el trabajo experimental por todo el mundo. Genera el concepto de Teatro Pobre. Su obra ha influido en directores y actores contemporáneos, como Eugenio Barba y Peter Brook. La colección de sus escritos teóricos, *Hacia un teatro pobre*, se publicó en 1968 con introducción de Brook.

El Teatro Laboratorio

El Teatro Laboratorio nació en 1959 en Opole, pequeña ciudad situada en el suroeste de Polonia. Fue fundado por Jerzy Grotowski y Ludwik Flaszen. En enero de 1965, el Teatro Laboratorio se estableció en Wrocław, que desde entonces fue su domicilio fijo. Es ahí donde recibió su actual estatuto como Instituto de Investigación sobre el actor.

El nombre nos revela el carácter de esta empresa. No se trata de un teatro en el sentido usual del término, sino de un instituto consagrado a la investigación en la esfera del arte teatral y particularmente del arte del actor. Los espectáculos presentados por el Teatro Laboratorio se acoplan a un método conocido en los medios teatrales como método de Grotowski. Aparte de los trabajos de investigación de carácter metodológico y al margen de los espectáculos ofrecidos al público, se realizan cursos de instrucción para los actores, directores y personas de otras especialidades relacionadas con el teatro.



El Teatro Laboratorio posee una compañía estable, cuyos miembros son al mismo tiempo instructores. Hay también numerosos invitados, en su mayor parte extranjeros. Se mantienen relaciones con especialistas de diversas disciplinas, como psicología, fonética, antropología cultural, etc.

El Teatro Laboratorio mantiene una línea de repertorio consecuente. Los espectáculos se basan en los textos de los grandes clásicos polacos y mundiales, cuya función está cerca del mito en la conciencia colectiva. Los espectáculos en donde se expresan las etapas progresivas de investigaciones metódicas y artísticas de Grotowski son los siguientes: Caín de Byron, Sakuntala de Kalidasa, Dziady de Miekiewicz, Kordian de Slowacki, Acrópolis de Wyspianski, Hamlet de Shakespeare, La historia trágica del doctor Fausto, de Marlowe, El príncipe constante de Calderón,...

Ha realizado giras internacionales. Otras veces Grotowski y su equipo de instructores desarrollan cursos teórico-prácticos sobre el método en los centros teatrales de prestigio de diversos países.

Formaron el conjunto estable del Instituto lo siguientes actores: Ryszard Cieslak, Zbigniew Cynkutis, Antoni Jaholkowski, Mieczyslaw Janowski, Maja Komorowska, Rena Mirecka, Zygmunt Molik y Stanislaw Scierski, entre otros.



Todo el planteamiento de Grotowski nace sobre la consecución de la realización personal de éste que, deslumbrado por la figura de Stanislavsky, dedicó su vida a la investigación teatral y la creación de un método de formación de actores (si bien su objetivo no era el de lanzar actores al mercado).

Es curioso plantearse como Grotowski se considera heredero de Stanislavsky y en cada entrevista que realiza habla de él, y sin embargo, nunca fue discípulo de éste. Discípulo en tanto que nunca estudió de su lado, pero Jerzy se considera a sí mismo heredero de su teatro ya que sitúa su investigación **después de Stanislavsky**. Pero creo que lo que realmente fascinó a Grotowski no fue el llamado Sistema de Stanislavsky, sino la figura de éste, que fue el primer investigador profundo del teatro, dedicando su vida íntegramente a hacer un Laboratorio de investigación sobre el actor, en el sentido de la búsqueda de conocimiento posteriormente aplicable a la formación de actores. Stanislavsky y él se diferencian en uno de los postulados principales de sus métodos. El Teatro del Arte de Moscú enmarcó sus investigaciones en el principio por el cual las emociones dependen de la voluntad, principio con el Grotowski estuvo en desacuerdo probando que las personas muchas veces se enamoran de quien no quieren enamorarse y muchas veces no pueden enamorarse de quien quisieran.

Grotowski se convirtió pues, por motivación propia en un gran investigador.

Uno de los aspectos fundamentales fue entonces el de **definir el teatro** y ver lo que, según sus palabras, es necesario pero suplemento, y lo que es realmente esencial. Llegó a la siguiente conclusión: el teatro puede existir sin iluminación, sin escenografía, sin vestuario, sin música, sin efectos e incluso sin el texto- ya que así lo ha manifestado la historia del teatro donde el texto entró a formar parte bastante más tarde de la aparición de éste-, pero nunca podría existir sin el actor y el espectador. Es decir, el teatro es aquello que ocurre entre el actor y el espectador durante el momento escénico. En otras palabras **el encuentro**.

Estos aspectos llevaron al desarrollo de un **teatro pobre** en Polonia. Pobre en el sentido de desnudez escénica que más tarde ha sido una corriente fructífera de teatro, si bien cabe mencionar *El espacio vacío* de Peter Brook, algunas de las propuestas de Bob Wilson, o claro está, el trabajo del Odin Teatro de Dinamarca dirigido por Eugenio Barba.



Grotowski con Peter Brook.

Recuerdo las palabras de Mar Díez, profesora de interpretación en el Teatro Laboratorio William Layton de Madrid, explicando a los jóvenes actores que el teatro se basa en un gran texto, un magnífico actor y las luces pertinentes. Quiero decir con



esto, que la influencia de Grotowski, llega y se extiende por Europa y por el mundo como lo han hecho, y es innegable decirlo, las aportaciones de Stanislavsky.

Hay en Grotowski cierto egocentrismo por cumplir y cierto orgullo tras sus investigaciones al reconocerse a sí mismo (seguramente por el reconocimiento externo de actores, espectadores y crítica) un hombre de teatro que pasó a la historia. “Para vencer, hay que soportar una primera etapa de incompreensión” decía Jerzy. Esto no quita ni un ápice de coherencia y honestidad a sus postulados ético-estéticos, aunque se convierte en una especie de fuerza interna que le llevó a realizar algunas de las investigaciones más valiosas sobre el teatro y la interpretación.

Cabe plantearse por qué cada vez que se habla de los estudios de Grotowski se habla de los estudios sobre actores y no de los estudios sobre Interpretación. Él considera el teatro como todo un estilo de vida, una dedicación completa de una persona que, como actor santo, **se entrega a la revelación**.

Llegados a este punto es necesario hacer referencia al Teatro Laboratorio, en tanto que **teatro subvencionado**:

“Naturalmente, como les sucede a todos los teatros en Polonia, el Teatro Laboratorio recibe una subvención suficiente para desarrollar su trabajo. El interés de los espectadores es un dato que se toma en cuenta desde un punto de vista social, como prueba del valor del trabajo realizado por el teatro y nunca como dato de interés económico. El precio de las entradas es muy bajo. [...] El estatuto pone en primer lugar el carácter de Laboratorio, de centro de investigación y difusión de los niveles alcanzados. No existe pues, la obligación de hacer un determinado número de espectáculos anuales, aunque el Teatro Laboratorio muestra regularmente- en Polonia o en el extranjero- los frutos de su investigación”.

Artículo: “Algunas opiniones fundamentales de Jerzy Grotowski”, Jerzy Grotowski, Primer Acto, nº122 (Julio 1970): Pág.: 12-21.

Es decir, su teatro era pobre en el sentido de desnudez escénica, pero rico en cuanto a su nivel profundo, en cuanto a la capacidad de selección de actores, en cuanto a la participación de artistas extranjeros invitados y en cuando a la asesoría de expertos en materias como la antropología social, la foniatría o la psicología; además de por qué no de decirlo, de ser un teatro subvencionado. Esto implica la **pérdida del objetivo de los resultados económicos** de sus producciones, y además que el gobierno polaco, supo establecer con acierto a tiempo *el carácter de centro de investigación y difusión de los niveles alcanzados*. ¿Por qué entonces no hemos parado de calificar el teatro de Grotowski como aburrido, pesado, ininteligible o teatro para una élite?

Entendido su teatro desde el siglo XXI en el que Grotowski ya es historia deberíamos verlo como lo que en realidad fue: Nunca hizo teatro con el objetivo de gustar o con el



objetivo de entretener (aunque hoy nuestra cultura del ocio impera en todas las artes), sino como una divulgación de sus investigaciones y, por qué no, una **comprobación**

absoluta de los aciertos y carencias de su técnica: “No actuamos para ellos, sino delante de ellos” *Primer Acto, nº 122, pág.: 20.*

Veamos pues desde la perspectiva histórica, más profundamente quién fue Jerzy Grotowski para ser capaces de utilizar en el siglo XXI, aquellas aportaciones que su investigación nos han dejado como legado y herencia al teatro europeo.



Sobre Grotowski

“No soy simplemente un director de escena, sino más bien un “patrón” o “guía” o a lo mejor, como afirman mis amigos un consejero espiritual”. *Hacia un teatro pobre. Primer Acto, nº95. Pág.: 8-13.*



Grotowski, ¿discípulo de Stanislavski?

“He estudiado mucho a Stanislavski y a él le debo mi interés por el método de interpretación del actor” *Hacia un teatro pobre. Primer Acto, nº96. Pág.: 8-13.*

Como bien observamos en esta cita, Grotowski nunca fue discípulo directo de Stanislavski, si bien se entrenó con su método en la primera etapa de su formación. Su teatro se sitúa “después de Stanislavski”, como podría serlo la mayoría de las grandes aportaciones teatrales del siglo XX, como las del Group Theatre, el Actor’s Studio, Vachtangov, la técnica de Sanford Meisner o la de William Layton.

Parece imposible, entendido el teatro como lo vivimos hoy, empezar una formación que no tenga que ver con

Stanislavski, pero quizá a Grotowski le ocurrió como a tantos otros actores y pedagogos y como al propio Stanislavski: el sistema se quedó corto y se reveló incompatible a sí mismo con etapas anteriores. (Un libro muy recomendable a este respecto es *El último Stanislavski* de María Osipovna Knébel, que ordena, simplifica y relaciona lo mejor de las investigaciones del Teatro del Arte de Moscú).

Esto llevó al Teatro Laboratorio como a muchos otros a investigar y aclarar ciertas partes del sistema, entendiendo éste desde sus propias perspectivas personales, sociales y de antropología cultural.

Grotowski parte de la última etapa de Stanislavski conocida como “las acciones físicas” y su trabajo se plantea desde el cuerpo.



Artaud y Brecht

“Para Grotowski Brecht no habla de un método sino de un deber estético del actor [...] Ya que no se planteaba la cuestión de ¿cómo hacer esto?. [...] Brecht siempre trabajó desde la perspectiva del director de escena”. *Las técnicas del actor. Denis Bablet. Primer Acto, nº106. Pág.: 46-50.*

“Artaud ofrece unas investigaciones estimulantes relacionadas con las posibilidades del actor [...] pero es imposible extraer consecuencias prácticas de ninguna clase.[...] Artaud propone un punto de partida fecundo para la investigación y un punto de vista estético.” *Las técnicas del actor. Denis Bablet. Primer Acto, nº206. Pág.: 46-50.*

Estas dos reflexiones nos permiten concluir que Grotowski conocía el teatro del siglo XX y aquellas aportaciones que algunos grandes hombres de teatro hicieron en su momento. Sobre Brecht vemos que a Jerzy no le interesó la postura del director, ni la grandeza que podía conseguir dirigiendo. En esta entrevista vemos claramente lo que le preocupaba realmente con una frase muy clara “¿Cómo hacer esto?”. De este modo se conduciría al principio sin quererlo y luego rigurosamente a la creación de un método. Según él, Artaud sí que supo centrarse en el actor, pero aquello de lo que habló intuitivamente no llegó a la praxis, que era lo realmente estimulante para Grotowski.

En el siglo XXI, se podría decir que Stanislavski ganó la batalla a Brecht (entendiendo como dos extremos opuestos: introspección *versus* distanciamiento). El expresionismo alemán ha quedado atrás como historia, si bien cada ruptura teatral nos deja como legado un conjunto de aportaciones técnicas que recorren los tiempos. Ocurre lo mismo en el cine, donde por más ciencia ficción que transmita la película, casi en la totalidad de los casos el espectador sufre una empatía e identificación con el protagonista que viene de la mano de una interpretación *naturalista* e introspectiva.

Así mismo, las aportaciones de Artaud se han ido perdiendo en los actores y solo ha sobrevivido con fuerza a través de escenógrafos, directores y teóricos teatrales.

Evolución vital

Sin embargo, Grotowski evolucionó de aquel estudiante de Stanislavski, a aquel director de escena que, guiado por la figura de del maestro ruso, investigó sobre la técnica del actor. Su personalidad arraigada a la rigurosidad y a la exactitud le llevó a solicitar la corrección de todo aquello que la prensa publicara en su nombre.

Me gustaría aclarar el por qué las funciones del Teatro Laboratorio resultan hoy en día aburridas e incluso pueden llegar a ser catalogadas como bromas. Para



Vicente Fuentes (uno de los pocos españoles que tuvo la oportunidad de conocer con Grotowski) el problema de sus funciones es que no debió ser espectáculo, aquello que era Laboratorio.

En mi opinión es absolutamente certera la idea de Jerzy de llevar sus propuestas al escenario, ya que éste es el único medio de contrastar los aciertos y carencias de su técnica. Lo que debió y debe cambiar para asistir a sus espectáculos, es saber que estamos asistiendo a un espectáculo propuesto por un Laboratorio, y aunque espectáculo terminado y final, su fin no era el de entretener al público.

¿Cabrían pues plantearse los espectáculos del Teatro Laboratorio como *teatro de masas*? Es obvio que no y que tanto el espectador medio como aquel alumno de teatro se aburrían con sus representaciones- ya sean estas en grabadas o en vivo- es lo de lo más normal. Para entender lo que Grotowski hizo es necesario colocarse en su perspectiva. Pero para que el Teatro Laboratorio validara o no sus hipótesis era necesario un público *normal*.

Sobre su filosofía

El teatro es un camino para descubrir la vida

“Para Grotowski el teatro no es un escape ni un refugio. Una forma de vida es un camino para descubrir la vida”. *Hacia un teatro pobre. Jerzy Grotowski. Siglo XXI Editores. 1999. Pág.: 6*

“¿Por qué dedicamos al arte tantos esfuerzos? Para romper las barreras que nos obstaculizan, para salir de nuestros propios límites, para llenar nuestros espacios vacíos o suprimir nuestras incapacidades”. *Hacia un teatro pobre. Primer Acto, nº95, 8-13.*

Sabemos que Grotowski se planteó la dedicación del actor como una **entrega**. ¿Por qué el actor es un santo? Es santo en el sentido en el que entrega lo más íntimo de su ser, sus opiniones sobre el recuerdo, su fe en alguna belleza, sus anhelos y su cuerpo y su voz para llegar a la revelación de alguna verdad, y que tiene que ver con la iluminación. Esto implica que el actor se aniquila a sí mismo, prescinde de sí, como en una actitud zen y está dispuesto a vivir conforme a un personaje.

Lo que realmente interesó al Teatro Laboratorio fue la **autopenetración**. Ellos entendieron la autopenetración como un proceso en el que el actor desafía al público a través del exceso y la profanación (**El espectáculo es un acto de transgresión**). Es decir, se desafía a sí mismo para mostrarse (nunca exhibirse) ante el público. Si el actor se libera de su máscara cotidiana, entonces permite al público realizar un proceso similar de **autoconocimiento**.

“Poner al desnudo su propia intimidad [...] debe hacer una entrega total de sí mismo e integrar todas sus fuerzas psíquicas y corpóreas que emergen de los bajos fondos del instinto y surgen de una especie de “transiluminación”. *Hacia un teatro pobre. Primer Acto, nº95. Pág.: 8-13.*

Para Grotowski el actor medio del siglo XXI sería un actor *prostituto*, sin acudir a que las artes escénicas ofrecen un desarrollo personal colateral al hecho del entrenamiento artístico. Esto sería toda la autopenetración realizada, es decir, el conocimiento de uno mismo tanto a nivel corporal, emocional o intelectual. Nuestro actor medio trabaja *para* el público mostrando de sí, aquello que conoce que va a gustar y que es acorde al personaje. Atrás quedó el hecho escénico como medio para aniquilarse. Desde la perspectiva actual, el cuidado emocional del actor es primacía en la mayor parte de las escuelas, poniendo de relieve, que *el actor es persona antes que actor*.

Recoger cierta humildad de Grotowski, en el sentido en de tener bien presente que trabajamos para el público y para edificar nuestra sociedad, debiera colocar el ego del actor dedicado a exhibir sus destrezas en un punto anterior al de la supremacía del espectador, entendiendo que éste busca el entretenimiento por encima de todo y que parte de nuestro deber, es construir su espíritu desde el placer (aunque este conlleve sufrimiento, confrontación o duda).

Sobre el teatro

El aspecto medular del teatro es la técnica escénica y personal del actor.

El actor para Grotowski es un artista que se ha pulido a sí mismo a través de la vía negativa, guiado por un maestro o consejero. Se entiende por **vía negativa** aquella que libera al actor de las barreras, trabas e imposiciones que le impiden vivir libremente en escena, de manera que el impulso es instantáneamente una forma, y ésta es sincera, porque el cuerpo no ha puesto ningún obstáculo a su expresión. En sus palabras “tratamos de eliminar la resistencia que su organismo opone a los procesos psíquicos”. *Hacia un teatro pobre. Pág.: 11.*

El actor no debe exhibirse, sino mostrar su proceso de autopenetración, en el que vive al enfrentarse al abismo de sus miserias, de aquello que no debía estar nunca a los ojos del mundo, haciendo santo su cuerpo entregado por completo.

Es obvio que el teatro es un arte de actores y no de directores. En algunas compañías importantes, el director de renombre es tomado como un dios y el actor *trabaja para él* sin ningún espíritu creativo o crítico que vaya más allá del de *gustar al director*. Debemos recordar, que en el teatro es el actor el que se expresa y el director un medio para hacer llegar el mensaje y no a la contra. Quizá de esta manera devolvamos el actor al teatro en el sentido más grotowskiano.



La desnudez escénica

“Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y viva”. *Hacia un teatro pobre. Pág.: 13.*

“Eliminamos el maquillaje porque daba efectos de falsificación”. *Hacia un teatro pobre. Primer Acto, nº95. Pág.8-13.*

El teatro no es una amalgama de otras artes. Quisieron devolver al teatro su esencia y demostrar lo que era propiamente escénico y que diferenciaba al teatro de cualquier disciplina artística. Este fue uno de los aspectos que interesaron al maestro que veía como el teatro era incapaz de llegar a la especialización técnica a la cual llegaban el cine y la televisión y contra los cuales veía la batalla perdida. Creo que Grotowski vio en las artes audiovisuales a un enemigo que hacía peligrar la continuidad del teatro. El tiempo y la historia nos han demostrado que nada más lejos de aquellos pensamientos podría ocurrir. Ambas disciplinas han sabido nutrirse recíprocamente, compartiendo historias y actores, ya que el teatro mínimo y desnudo que planteó Grotowski nos da más libertad de espacios que la mayor superproducción cinematográfica. En mi opinión, aquellos lugares que no sea capaz de visitar la imaginación, jamás los visitará un objetivo o un ordenador. Recojamos pues la idea de que la virtud del teatro se basa en el potencial imaginario del actor y del espectador. Es posible sacar en claro, que lo que realmente marca el hecho escénico es que la comunicación sucede en presente entre actor y público, y no porque la historia se cuenta con más o menos arte, sino porque la historia *sucede* en el momento presente. Este principio sí que es propiamente escénico y no es compartido con todas las artes, pero sí que dista de los planteamientos audiovisuales.

Desde el siglo XXI podemos rescatar que **el principio claramente teatral es el encuentro entre el actor y el espectador** (en tiempo-espacio) y que la historia comunicada *sucede* en el momento del hecho teatral.

Es mejor abandonar la batalla contra el cine y la televisión, y si dejamos de ser puristas y somos fieles al hombre de hoy y a la sociedad a la que servimos, podemos encontrar que caminamos hacia un mundo global, hacia la convergencia comunicativa en donde un simple teléfono móvil cuenta con un sinfín de utilidades para los que hace diez años necesitábamos una gran cantidad de aparatos diferentes.

A Grotowski le escandalizó particularmente la idea de utilizar proyecciones en el escenario. ¿Tiene sentido hoy este asombro? Partiendo de la base, de que gracias a sus postulados hoy sabemos de qué no podemos prescindir para hacer teatro, ¿es necesario desvestir la escena para ver con claridad la comunicación que nos plantea el director a través del montaje? Debo aclarar, llegado este punto, que para la formación del actor es muy estimulante el **entrenarse con escenas vacías**, en las que el actor, su cuerpo, su expresión, lo son todo a la hora de comunicar. Quiero decir con esto, que el



actor entendido desde hoy no debiera estar jamás suplido por la plástica escenográfica, o la atmósfera por la música y la iluminación. Cada profesional debe saber cuál es su ámbito de actuación y servir a las posturas ética-estéticas del director, respetando en gran medida el trabajo de los demás.

¿Cabría hoy un espectáculo desnudo, en un mundo imperado por las grandes producciones musicales, donde se busca lo espectacular a cualquier precio? En mi opinión, sí. Pero sólo en la medida en la que es **una postura estética más** a utilizar para llevar a cabo un montaje teatral, y nunca la única medida. Es decir, según lo que queramos comunicar podríamos utilizar el espacio vacío o una escenografía elaborada al detalle.

El público en el espectáculo.

“En este punto y desde lo alto, los espectadores observan a los actores desde una perspectiva deformante, como animales de un jardín zoológico. Se convierten casi, en público de una corrida, es estudiantes de medicina ante una operación quirúrgica, o bien en voyeurs” *Hacia un teatro pobre. Primer Acto, nº95. Pág.: 8-13.*

Aunque no en todos los espectáculos de Grotowski los espectadores fueron distribuidos de la misma manera, siempre mantuvo la idea de que el actor no debía intervenir en el drama para que éste tuviese su espacio íntimo consigo mismo y pudiera realizar su propia autopenetración. En ese sentido el actor trabaja con *cuarta pared*, pero solo en el sentido vago que queda delimitado porque el actor jamás pierde de vista al público, porque trabaja para él, se muestra, pero no se exhibe. “ Si el actor tiene al espectador como punto de orientación, en cierto sentido, el actor querrá venderse a él”. *Las técnicas del actor. Denis Bablet. Primer Acto, nº106. Pág.: 46-50.*



A este respecto numerosas publicaciones recogieron la visita que Grotowski hizo a España para elegir emplazamientos para su montaje en el Festival Internacional de Teatro de Madrid, en 1970, que acompañó a una charla realizada en el Teatro Español de Madrid.

“El extraño silencio que siguió al maestro ha hecho que no se llegara ni a doscientos los asistentes a las conversaciones en el Teatro Español”. *Grotowski en Madrid. Tele/eXpres. 21.07.1970.* Aunque José Monleón asegurara días antes que: “Viene a nosotros como un Papa que se reúne por primera vez con sus nuevos, fervorosos e inseguros creyentes”. *Grotowski en el Teatro Español. Triunfo. 18.07.1970.*



El maestro impuso como condiciones el alejarse de los grandes espacios escénicos (en aquella época el Festival Internacional se realizaba en el Teatro María Guerrero) y eligió una antigua capilla que había quedado en desuso. Exigió que sólo se permitiera el paso a cuarenta espectadores por función y que la estratificación social estuviese completamente representada por trabajadores, intelectuales, jóvenes actores, y espectadores de otras capas.

En algunas ocasiones le preguntaron si hacía teatro para élites, a lo que siempre respondió que lo hacía para *momentos elitales* de cada uno. Quizá sea importante que le devolvamos al teatro su antiguo papel de guía, que sirva en el siglo XXI para acceder al ser humano, separando así objeto y sujeto de estudio.

Encontramos que en nuestra sociedad, muchas veces vacía de contenido moral o ético, el espectador medio busca el entretenimiento, pero no nos dejemos engañar por una generalización apresurada. Los grandes espectáculos teatrales, alabados por público y crítica, son aquellos que conllevan una buena carga filosófica y artística, pero que tiene un acabado teatralmente acorde a su sociedad. Con esto quiero decir, que cualquier espectador prefiere que una función *le cuente algo*, más allá del momento efímero de *pasar un buen rato*. Lo que deja atrás al espectador son los estilos enrevesados que encriptan el sentido y el significado y que en la mayor parte de los casos, limitan el mensaje.

El teatro y la literatura.

Grotowski plantea que **el teatro no debe ser**, como postula el teatro de boulevard, **una ilustración de la literatura dramática**, es decir, no se trata de poner en vivo aquello que el texto dicta de una manera coherente y acorde. El texto interesa en tanto que es un bisturí para el actor y le cercena, le sirve para encontrarse con sí mismo y le coloca en situaciones universales, cercanas a los mitos. Pero es a nivel de los actos y no de las palabras, donde ocurre la comunicación. Es por ello que el Teatro Laboratorio montó obras de los grandes clásicos polacos, así como de Marlowe, Shakespeare o Calderón.

Hoy en día las escuelas de interpretación dan una supremacía al texto, si bien escuchan aquello que los directores quieren transmitir a través de éste. Los alumnos son enseñados según el postulado shakespeariano del monólogo de Hamlet a los actores: “Acomoda la acción a la palabra y la palabra a la acción”.

Sabemos que en nuestros tiempos el público medio piensa que los clásicos están manidos, estereotipados y gastados. Creo que lo que interesa del actor no es su capacidad para acomodarse a cierto tipo de texto, su estilo o al director. No nos interesa encontrar un actor estándar que se mueve en cualquier producción. Interesa lo que ese actor es capaz de hacer y nadie más puede hacerlo. “El arte ha sido siempre una forma de confesión. Pero si hay una confesión, ésta habrá de ser personal. Si



alguien quiere repetir la confesión de otro, resulta una tontería, porque esta repetición no será posible”. *Algunas opiniones fundamentales. Primer Acto, nº122. Pág.: 12-21.* ¿Y con esto qué quiero decir? Que las escuelas y los métodos debieran estar en función de proyectar al actor individualmente en aquello que ya es, que está ligado a lo más íntimo de su forma de ser y sentir y que por ello es irrepetible e inimitable. Por eso el proceso de selección de actores es tan importante, en el sentido de que interesa, no cómo un actor logra hacer de Hamlet, sino lo que un actor *hace* con Hamlet. En cierto modo, nos interesa él, su forma filosófica de plantearse los conflictos que les brinda Shakespeare. Y de la misma manera el trabajo del director. Creo que es la única manera interesante y realmente válida de *actualizar* un clásico, de manera que es un texto visto desde su época y sociedad, como también dice Hamlet en su famoso monólogo a los actores: “Servir de espejo a la naturaleza y enseñar a la virtud sus dimensiones, a la estupidez su verdadero rostro y a cada época y cada cuerpo social sus señales de reconocimiento”.

Saquemos en claro pues de Grotowski que la simple ilustración coherente de la literatura no es teatro ni tiene los objetivos de éste. “Grotowski apunta hacia un teatro potenciado por los elementos expresivos que no son de carácter literario”. *Una teoría del teatro” Eugenio Barba. Primer Acto, nº106. Pág.: 32-45.*

Sobre el método

“El método es la conciencia de cómo hacer. Creo que una vez en la vida hay que plantearse esta cuestión, pero cuando se entra en detalles hay que abandonarla porque en el mismo momento de reformularla se está creando ya, estereotipo. Entonces hay que plantearse ¿cómo no hacer esto?” *Las técnicas del actor. Denis Bablet. Primer Acto, nº106. Pág.:46-50.*

Para Grotowski se accede al método por la **vía negativa**. Es decir, no se trata de imponer a un actor una forma de respirar, se trata de ver si tiene alguna dificultad respiratoria.



Si desde nuestro momento aceptamos que el actor es un profesional de las artes, entendemos como esencial el entrenamiento con un método. Hoy éstos se basan en la concurrencia de ideas de los grandes pedagogos del siglo XX, si bien falta mucho

camino por depurar los métodos y hacia la formación de profesores. Quiero decir con esto que si pretendemos encontrar un actor-artista y no un actor-artesano, es indispensable que éste haya seguido rigurosamente un método, que le libera en su trabajo, ofreciéndole infinitas posibilidades de *hacer*.

Dentro de unos años, cuando el actor joven de hoy termine su vida profesional, encontraremos que son escasos aquellos actores que no poseen técnica, método o sistema, momento en el que dejaremos de hablar de la importancia de la formación por considerarla absolutamente indispensable. En televisión puede ocurrir el engaño, pero en teatro el mal truco se nota en seguida.

Sin arsenal de medios.

La formación del actor hasta la aparición de Grotowski y según éste, se basaba en la acumulación por parte del actor de gran cantidad de destrezas, falsas recetas, remedios, y nociones diversas que permitieran al actor plantear el trabajo de un modo espectacular y deslumbrante utilizando una simple combinación de éstas.

En muchas de las escuelas de hoy, en España se sigue utilizando esta técnica, y así se plantea en los planes de estudios oficiales, en los que el actor recibe clases de pantomima, acrobacia, esgrima, canto, caracterización... con el fin de conseguir a un actor completo tal y como lo exigirá el mercado, puesto que el fin último de dicha formación es colocar al alumno en la profesión, que será realizada con rigor y, dependiendo de la inspiración, con más o menos arte.

La opinión de Grotowski fue la contraria. Intentó **eliminar en el actor aquello que le es cómodo y superfluo** y aquellos registros o procesos que, por ser los cotidianos e instalados en el actor con facilidad, serán los primeros en aparecer y imposibilitarán la salida de la expresión última y sincera del actor. “No se trata de enseñar al actor una receta cualquiera, y ni siquiera le ayudamos a fabricarse un “arsenal de medios”. *Hacia un teatro pobre. Primer acto, nº 95, pág.: 8-13.* Para ello utilizó la vía negativa que antes he expuesto. Pero ¿realmente queremos un actor sin armas?

Saquemos en claro que lo que realmente importa en la escuela es la liberación del actor, en tanto que persona pura, en tanto que honesta y en tanto que elaboradamente primaria. Nos interesa rascar en el actor para ver lo que hay debajo, en medio de una sociedad confusa y vacía de valores. Pero no nos interesa un actor desarmado, nos interesa la arcilla cuando tiene forma y deja de ser barro.

Los métodos pedagógicos para actores deberían ser pues aquellas técnicas que desde diferentes disciplinas ayudan a potenciar lo que el actor es (quizá liberando lo que le impide ser) y nunca imponiendo amañamientos externos que provienen de disciplinas ajenas y que en verdad restan libertad al actor.

Uno de los casos más claros es aquel actor que se ha formado en danza. Su cuerpo está trabajado de tal manera que cuando sale a un escenario, cualquier espectador nota que es un bailarín. La técnica de la danza le ha impuesto pues, una manera, un modo de hacer que impedirá ver lo que hay dentro del actor en el momento de comunión con el personaje. Esto siempre es un error, pero no por ello debemos dejar de entrenarnos en la danza. Se trata de diseñar una serie de ejercicios que liberen al actor y que desde un punto cero, se pueda llegar estilizar en cualquier dirección, siempre que actor y director lo quieran así y nunca a pesar de ellos.

La artificialidad y la articulación de signos.

Sabemos que para el Grotowski el actor y el teatro no deben ser naturales, porque el **teatro en sí no es naturaleza sino artefacto**. Algunos buenos maestros de teatro dicen que en dos horas de mejor teatro hay más vida que en toda una vida, en el sentido de que la potencia vital es mayor, el conflicto es último y desesperante y la alegría desborda la felicidad.

“Cuando un ser humano sufre un shock producido por un susto, una grave amenaza, o una alegría excesiva cesa de comportarse de modo natural y comienza a actuar de modo diferente, artificialmente. [...] Utiliza signos y no gestos habituales.” *Hacia un teatro pobre. Primer Acto, nº95. Pág.: 8-13.*

Hoy entendemos la naturalidad en el teatro como artefacto y el teatro como signo, en el sentido en el que el conjunto de reglas que forman un estilo, en un espectáculo, arrojan luz sobre la cotidianidad confusa, la información entrópica y el desasosiego generalizado. Sabemos que el jardín (sometido al artefacto) nos proporciona más sentido artístico que la selva. En nuestros días, el teatro se ha decantado por abandonar la cotidianidad, que ha sido recogida por la televisión y algunos espectáculos menores. Nuestro teatro se nutre de una sana naturalidad, que en muchas ocasiones está tan estilizada como un espectáculo de verso barroco.

Grotowski nos ha dejado la herencia de conocer que el teatro es artefacto y que el artefacto es lo que nos interesa como seres humanos que buscan mayor conocimiento de sí mismos. Si el teatro pretende imitar la vida, la vida le llevará ventaja.

Sobre el actor

El actor trabaja *en gracia*.

Partiendo de las enseñanzas que recibí de Vicente Fuentes sobre Grotowski, el actor no está en estado de gracia, sino que utilizamos la preposición *en*, para entender que el actor está *en gracia*. Es decir, el actor mediante su técnica tiene el cuerpo tan entrenado que se encuentra preparado en el momento escénico para vivir lo que le



acontece al personaje, no de una manera *inspirada* para la creatividad, sino que está más cerca de la verdad, **más cerca de la revelación, porque se encuentra iluminado.**

“Es como una marcha hacia la cumbre del organismo del actor en al que consciencia e instinto se unifican” *Las técnicas del actor. Denis Bablet. Primer Acto, nº106. Pág.:46-50.*

Por alguna de las entrevistas que realizaron a Grotowski entendemos que la preparación mínima que exige al actor antes de una función son los **treinta minutos de silencio impuestos para toda la compañía**, en la que el actor convive con los pensamientos de su personaje, su indumentaria y escenografía.

El actor desaparece.

“El impulso y la acción son concurrentes: el cuerpo se desvanece, se quema y el espectador solo contempla una serie de impulsos visibles”. *Hacia un teatro pobre. Pág.: 11.*

“Si no hace ninguna exhibición de su cuerpo, sino que lo quema, lo aniquila, lo libera de toda resistencia, en realidad no vende su organismo, sino que lo ofrenda”. *Una teoría del teatro. Eugenio Barba. Primer Acto, nº106. Pág.: 32-45.*

Y llegados al punto en el que cualquier actor, director y pedagogo se plantean en qué medida el personaje es el actor, en qué medida desaparece tras éste, o bien ambos son uno o son el mismo, o bien permanecen compartiendo el mismo cuerpo durante las escenas... Grotowski plantea que el actor entrega su cuerpo. ¿Y cómo conseguir esta desaparición mágica? Plantea que en el Laboratorio el actor debe llegar a descifrar todos los problemas que le sean accesibles, de manera que mediante la ayuda de un guía o maestro pueda eliminarlos mediante el método que utiliza la vía negativa.

“Sería necesario una actitud muy cercana a la concentración, a la fe, a la apertura, y se podría decir que a la destrucción de ellos mismos en el trabajo” [...] “Lo que es fascinante, mágico, es la capacidad del actor para transformarse en tipos y caracteres diferentes, y todo esto pobremente”. *Hacia un teatro pobre. Primer Acto, nº95. Pág.: 8-13.*

La liberación del cuerpo.

Partamos de la idea de que para el Teatro Laboratorio el cuerpo debe dejar virtualmente de existir. “Si el actor está consciente de su cuerpo, no puede autopenetrarse y revelarse a sí mismo” *Hacia un teatro pobre. Pág.: 30.*



“En realidad el cuerpo del actor no tendría que oponer ninguna resistencia a la vida interior, a fin de que no haya diferencia de tiempo entre el impulso interior y la reacción visible, para que el impulso sea ya una reacción exterior” *Hacia un teatro pobre. Primer Acto, nº 95. Pág.: 8-13.*

¿Tendría hoy sentido liberarse del cuerpo? Las nuevas técnicas **no plantean aniquilar el cuerpo, sino olvidarlo**. Así Declan Donellan mantiene en *The actor and the target*, que la atención nunca está en uno mismo sino en el afuera; en una especie de diana que está en continuo cambio y que conlleva toda la atención del actor. Es decir, cambiamos el término de actor *reconcentrado* por el actor *atento* hacia lo que le viene de fuera. Esto implica que el actor deja de importar, como si de un sistema proporcional se tratase: cuanto más importante es el personaje en la mente de actor, más pequeño es el actor, hasta que casi desaparece. Si estamos pendientes con todo nuestro alma de si Gertrudis ha participado en la muerte de nuestro padre y somos capaces de asumir el rol que el texto dice que le ocurre a Hamlet, es evidente que **nuestro yo deja de tener fuerza**, aunque nunca desaparece. Es parecido a un juego de balanzas en el que cuando el personaje aparece, el actor cesa en la misma medida.

A este respecto cabría recordar algunas de las aportaciones de Antonia García (profesora de interpretación en la RESAD y en el Laboratorio de Teatro William Layton), cuando decía a los alumnos que algo falla cuando el actor siente su cara gesticular.

La disciplina.

Hay cierta fama de Grotowski sobre la tortura física que imponía a los actores. La consecución de su método obligaba a una disciplina intensa que hacía trabajar el cuerpo hasta que este desaparecía. Es después de la extenuación en la que el cuerpo se ha liberado de las barreras porque se ha roto aquello que le acomoda. “El actor autocontento presenta al público acciones que requieren escaso saber hacer” *Una teoría del teatro. Eugenio Barba. Primer Acto, nº106. Pág.: 32-45.*

La disciplina es escasa en la formación de los actores hoy, y sin hacer apología de un extremo, deberíamos revisar ciertas nociones que dieron sus frutos en el Teatro Laboratorio. Los actores deberían prescindir de la predisposición al caos. La espontaneidad es solo admisible para aquel actor preparado que se ha liberado de las cargas que impiden la consecución de un personaje. De otra forma, sería demasiado pedirle a un director que confiara en la espontaneidad de un actor para llevar a cabo un montaje. “Lo espontáneo puede ser bueno si hay una preparación, si hay una base seria, si hay un artista en el fondo”. *Actualidad del puritanismo grotowskiano. Xavier Rubert de Ventos y Josep Ramoneda Molins. Primer Acto, nº116. Pág.: 17-19.*

El actor y la vulnerabilidad.

Para Grotowski el problema fundamental se basa en dar al actor la posibilidad de **trabajar con seguridad**. El trabajo de un actor se encuentra constantemente en peligro, continuamente controlado y observado.

¿Cabría plantearse un actor grotowskiano en una sociedad de mercado, regida por la imagen? El actor profesional en nuestros días, es muy diferente al que encontró el Teatro Laboratorio. En España, los teatros nacionales o subvencionados tienen el objetivo de producir y contratar funciones, que de alguna manera den prestigio cultural y sean lo suficientemente diversas, haciendo hincapié en programar aquél teatro europeo ciertamente progresista. No conozco ninguna compañía que trabaje sobre la investigación. Quizá lo más parecido que pudiéramos encontrar son las Escuelas superiores de arte dramático, que regidas por los planes de estudio, tienen escasa voluntad investigadora. Un caso cercano, podría ser el del Laboratorio de Teatro William Layton, que está dedicado íntegramente a la formación de actores y que no posee compañía propia.

El actor se encuentra desorientado entre la multitud de ideas y posibilidades aparentes. Un actor es todo vulnerabilidad y dentro de su elección y su duda, el director es todo dedos índices.

Se necesita pues, para plantearnos hoy en día un actor que trabaje en un laboratorio, una cuestión de fe en un guía, o quizá lo que necesite nuestro teatro sea un-otro Grotowski.

Quizá nos parezca que debemos ser como los árboles, que dan los frutos a su tiempo.

Bibliografía

Libros

- El director y la escena : Del naturalismo a Grotowski*** / Braun, Edward. Galerna, 1992.
ISBN 950-556-165-2
- Hacia un teatro pobre*** / Grotowski, Jerzy; Glantz, Margo, trad. -- Madrid: Siglo XXI de España, 1999
ISBN 84-323-1000-X . -- DLM 23614-1999
- Hacia un teatro pobre*** / Grotowski, Jerzy; Glantz, Margo, trad. -- México [etc.] Siglo XXI de España, 1971.
- Hacia un teatro pobre*** / Grotowski, Jerzy; Glantz, Margo, trad. -- México [etc.] Siglo XXI de España, 1971.
- La parábola de Grotowski: el secreto del "novecento" teatral*** / Marinis, Marco de. Editorial Galerna, 2004.
ISBN 950-556-459-7
- La Tierra de cenizas y diamantes : mi aprendizaje en Polonia : seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*** / Barba, Eugenio. Octaedro, 2000.
ISBN 84-8036-440-5
- Les voies de la création théâtrale. [Volume] I*** -- París: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1978.
ISBN 2-222-01263-5
- Les voies de la création théâtrale. [Volume] IX : La formation du comédien : Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, Paris ; TNS, Strasbourg ; Cuiferd, Nancy ; Ecole J. Lecoq, Paris ; Odin Teatret, Danemark ; Théâtre Laboratoire de Wrocław (Grotowski) ; Quebec, USA, Portugal, Grande-Bretagne, Belgique, Suède, Pologne, Allemagne de l'Est*** -- París: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1981.
ISBN 2-222-02735-7
- Modern theories of performance : from Stanislavski to Boal*** / Milling, Jane (1967-); Ley, Graham. - New York (EE.UU.); Hampshire (Reino Unido) Palgrave Macmillan, 2001. viii, 198 p. ; 23 cm Bibliografía, p. 179-192 Contiene : Stanislavski's Theoretical System ; Proposals for Reform: Appia and Craig ; The Popular Front: Meyerhold and Copeau ; Artaud and the Manifesto ; Grotowski and Theoretical Training ; Boal's Theoretical History ; Conclusion: From Theoretical Practitioners to Theorized Performance
ISBN 0-333-77542-2
- On the road to active culture : The activities of Grotowski's Theatre Laboratory Institute in the years 1970-1977*** / Kolankiewicz, Leszek, ed.; Taborski, Boleslaw, trad. 1979.
- Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*** / Richards, Thomas; Grotowski, Jerzy; Rosich, Marc, trad.; Vilallonga, Elena, trad. -- Barcelona (España) Alba, 2005.
ISBN 84-8428-226-0 . -- DLB 26227-2004
- Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas : Con un prefacio y el ensayo "De la compañía teatral al arte como vehículo" de Jerzy Grotowski*** / Richards, Thomas; Rosich, Marc, trad.; Vilallonga, Elena, trad. -- Barcelona (España) Alba Editorial, s.l.u. 2005.
ISBN 84-8428-226-0

Artículos – Prensa

Artículo

“Espectáculo grotowskiano”, José Monleón. Diario 16. 25.03.1990.

“Grotowski y su conferencia en el Español”. Pueblo. 14.07.1970.

“Feredydurke” rich in Grotowski tradition. Daily Breeze. 03.04.2000.

“Grotowski en Madrid”. Tele/eXpres. 21.07.1970.

“Grotowski en el Teatro Español. Triunfo. 18.07.1970.

“Grotowski o el actor santo”. Informaciones. Madrid. 21.08.1969.

“El Calderón de Grotowski. Javier Vallejo. 11. 03.2006.

Artículos – Revistas

Artículo

"Hacia un teatro pobre", *Jerzy Grotowski*, Primer Acto, nº 95 (abril 1968): Pág: 8-13.

Idioma

Español

Artículo

"'El príncipe constante'. Calderón", *Jerzy Grotowski*, Primer Acto, nº 95 (abril 1968): Pág: 27.

Idioma

Español

Artículo

"Grotowski-Planchon. Necesidad de un teatro de equilibrio", *Renzo Casali*, Primer Acto, nº 95 (abril 1968): Pág: 21-26.

Idioma

Español

Artículo

"Grotowski o el teatro-límite", *José Monleón*, Primer Acto, nº 95 (abril 1968): Pág: 6-7.

Idioma

Español

Artículo

"Grotowski, un ejemplo: 'Acrópolis' sobre textos de Wyspianski", *Ludwik Flaszen*, Primer Acto, nº 106 (marzo 1969): Pág: 55-58.

Idioma

Español

Artículo

"Grotowski: Las técnicas del actor", *Denis Bablet*, Primer Acto, nº 106 (marzo 1969): Pág: 46-50.

Idioma

Español

Artículo

"Y una entrevista frustrada: doce preguntas a las que no contestó Jerzy Grotowski", *David Ladra*, Primer Acto, nº 106 (marzo 1969): Pág: 51-54.

<p>Artículo "Grotowski: una teoría del teatro", <i>Eugenio Barba</i>, Primer Acto, nº 106 (Marzo 1969): Pág: 32-45.</p>	<p>Idioma Español</p>
<p>Artículo "Actualidad del puritanismo grotowskiano", <i>Xavier Rubert de Ventos y Josep Ramoneda Molins</i>, Primer Acto, nº 116 (enero 1970): Pág: 17-19.</p>	<p>Idioma Español</p>
<p>Artículo "Grotowski, en España", Primer Acto, nº 122 (julio 1970): Pág: 8-11.</p>	<p>Idioma Español</p>
<p>Artículo "Algunas opiniones fundamentales de Jerzy Grotowski", <i>Jerzy Grotowski</i>, Primer Acto, nº 122 (julio 1970): Pág: 12-21.</p>	<p>Idioma Español</p>
<p>Artículo "Después de Grotowsky", <i>José Monleón</i>, Primer Acto, nº 177 (febrero 1975): Pág: 18-24.</p>	<p>Idioma Español</p>
<p>Artículo "Brook'89. Brook y Grotowsky", Primer Acto, separata nº 229 (junio-agosto 1989): Pág: 2-11.</p>	
<p>Artículo "Grotowsky y la cultura teatral", Primer Acto, nº 277 (enero-febrero-marzo 1999): Pág: 5.</p>	
<p>Artículo "En la muerte de Jerzy Grotowsky. El actor sagrado frente al actor prostituido", <i>José Monleón</i>, Primer Acto, nº 277 (enero-febrero-marzo 1999): Pág: 6-8.</p>	
<p>Artículo "Italia. Un día en Pontedera: encuentro con Grotowski", <i>Gianni Manzella</i>, <i>El Público</i>, nº 53 (febrero 1988): Pág: 50-52.</p>	
<p>Artículo "Libros. Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski", <i>Carlos Espinosa</i>, <i>El Público</i>, nº 57 (junio 1988): Pág: 66.</p>	
<p>Artículo "Partir hacia el lugar de retorno", <i>Georges Banu</i>, <i>Pipirijaina</i>, nº 12 (enero-febrero 1980): Pág: 70-72.</p>	
<p>Artículo "¿Técnicas teatrales? Comentario y selección de textos", <i>Miguel Alcaraz</i>, <i>Yorick</i>, nº 30 (enero 1969): Pág: 5-15.</p>	
<p>Artículo "¿Método Grotowski?", <i>Maite Lorés</i>, <i>Yorick</i>, nº 37 (diciembre-enero 1969-1970): Pág: 52-53.</p>	<p>Idioma Español</p>
<p>Artículo "La gira de Grotowski por los Estados Unidos", <i>María José Ragué Arias</i>, <i>Yorick</i>, nº 37 (diciembre-enero 1969-1970): Pág: 54-56.</p>	<p>Idioma Español</p>

