

ACTOR Y RITUALIDAD EN EL TEATRO LATINOAMERICANO.

Ileana Azor.

El actor es un ser humano que se ha des/cubierto y des/tapado tanto a sí mismo que re/vela (=devela) algo del hombre. El mismo es el milagro.

J. Grotowski

Volver a los orígenes y comenzar de nuevo. No parece ser otro el destino del hombre, el carácter de su búsqueda inagotable para encontrar la fuente siempre fresca que alimenta la vida. -

El sol, la sangre, las violentas expresiones de la naturaleza, el vértigo de la energía humana en desplazamientos espaciales son componentes mágicos, religiosos, terrenales de una aspiración constante: preservar y perpetuar lo que existe. -

Un joven australiano causa estupor y conmoción a su auditorio.

Se sonroja porque debe representar a su etnia en un congreso internacional de teatro. Recuerda que es en los ancianos donde se deposita la sabiduría de la comunidad. Canta, danza y proyecta fotos fijas en una gigantesca pantalla. Las imágenes que acompañan su reclamo de atención recorren un rito en el que la tierra, la vegetación, el paisaje todo se integran por igual a un concepto de la vida y de cómo conservarla. -

¿Pero podemos afirmar la vigencia de un comportamiento ritual en el hombre de los albores del siglo XXI? -

¿Cuántos no dudarían en rechazar de plano esta idea porque pertenecer por entero a otra tribu, la electrónica, en la que se sienten más asistidos? -

¿Acaso resultan totalmente incompatibles el ritual y el mundo del micro-chip? -

La interacción teatralidad-rito en su sentido más amplio está proponiendo una alternativa de importancia creciente en el teatro latinoamericano , - que ensancha como nunca antes las fronteras del "teatro" y del binomio - arte-vida.

Ya no parecen tan remotos proverbios como este de los makiritare "la - mujer y el hombre soñaban que Dios los estaba soñando" o "Los días - partieron del oriente y se echaron a caminar", de los antiguos mayas.

Claude Levi-Strauss recoge en su libro De la miel a las cenizas esta - sorprendente visión de una noche estrellada: "Silvando se expresan los - espíritus. Cuando los astros aparecen en la noche los espíritus los - saludan así. Cada estrella responde a un sonido, que es su nombre".

La palabra, que en buena parte de la cultura occidental agotó su - inmediatez descriptiva y automatizó sus mecanismos, revaloriza cada vez - más su capacidad metafórica y sintética, condensa sus posibilidades para- la evocación, sugiere y propone acertijos, conjuga lo metafórico con lo - natural.

La sicóloga Barry Stevens ofrece singulares referencias a la morfología - lingüística de etnias indígenas norteamericanas y hawaianas. Una de ellas demuestra cómo el idioma en esas circunstancias desecha los detalles. Si- necesita referirse a todo un proceso con gran carga de acontecimientos, - cuenta únicamente el comienzo y el final. La parquedad se ha convertido - en esencia, una sensible decantación del entorno en imágenes.(1)

En el campo del teatro, el texto moderno se preocupa por la semiotización apasionada, existencial, mimética o metatextual de las relaciones de - fuerza que integran los distintos componentes de la escena: el diálogo, - las didascalías, la representación, el referente, el acontecimiento y las actitudes de los personajes.

La tendencia predominante del teatro en nuestros días que se repiensa como intertexto y se actualiza a través de un intercambio polémico - con los mitos de la humanidad (2), aquella que propone incluso la desnudez o desaparición de la palabra, buscando una relación diferente entre los lenguajes del hecho escénico, son evidencias que acortan las distancias entre el pensamiento teatral, establecidas por el uso - naturalista del logros hasta fines del XIX, y el pensamiento ritual.

Estos son momentos en los que el hombre privilegia su indagación - sobre el destino, el hecho cierto o incierto de ser, de existir. Ha sido expulsado; supone que ahora, arrojado para siempre a un limbo, - debe aferrarse a sus resortes más íntimos -¿primitivos, instintivos?-, aquellos que lo unen definitivamente a la especie.

La desacralización del hombre...su profanación, hace que muchos antropólogos invoquen la dimensión sagrada, sobrenatural del hombre. Incluso creen indispensable no descuidarla. La apertura hacia la Trascendencia es la que permite que la persona humana encuentre el sentido de su vida, sus valores, su libertad. (3)

La fenomenología y el existencialismo nutren muchas de estas posiciones que la antropología filosófica incorpora a su catálogo conceptual.

La línea que acentúa el somatismo en la teoría y la práctica teatral desde Craig hasta Barba, cerraría en otro sentido el círculo.

Entonces, ¿todos los caminos conducen al rito?

Los ciclos rituales.

Suele afirmarse: la ciencia analiza lo vivido; el mito, la ma-

gia, la religión , lo convierten en drama.

El ritual estructura en una pauta aquello que el mito nos narra, pero a través del código que una comunidad acepta, quizás porque lo enhebra cuidadosamente durante un largo período de tiempo.

Rito es integración social. Un paralenguaje que tiene sus soportes - principales en los gestos, el diseño visual, la condensación de la - imagen poética, la síntesis simbólica, la energía corporal de un - grupo humano.

Expresa y regula las relaciones en la esfera de la estructura social, - pero no desconoce la individualidad. En este punto se insertaría el - debate sobre lo contemporáneo del ritual, la intersección comunidad- - individuo, el encuentro entre la rigidez inalterable de la pauta y la - creatividad del participante.

Los fenómenos chamánicos de una cultura como la de los huicholes, en - la Sierra Madre occidental al norte de México, contemplan la variación de una ceremonia a otra. El chamán se concibe como un artista que le - imprime su sello propio al mito. Además , los acontecimientos de la - vida diaria y la avidez que demuestran los auditorios por sucesos - humorísticos, introducen también modificaciones apreciables.

De igual modo, el emblema totémico de los australianos, forma externa- y visible de la autoridad moral de la comunidad, es trasladado - periódicamente a la imaginación individual para que produzca sus - efectos: encontrar un recurso que reafirme la identidad corporativa, - apresar el sentido último de las fuerzas ignotas de la naturaleza y - del hombre mismo.

La dinámica del rito contempla de un lado lo relativo al ciclo vital - (iniciación, fertilidad, muerte), la apelación a otras instancias - sobrenaturales o metafísicas, los efectos de

reforzamiento cohesionador de una mecánica social, pero, más cercano en el tiempo, involucra sobre todo la exploración del inconciente, - el ancestro individual, el viaje que nos une a nuestros propios - misterios u obsesiones, que nos permite rastrear caminos desconocidos, pero latentes; un recorrido cuyo destino no está predeterminado, que avanza por tramos y se nutre de la historia, las leyendas, la - fabulación intercultural.

Reducido por algunos antropólogos a florecer a sus anchas en fases - arcaicas de la humanidad o en comunidades aisladas hoy del desarrollo industrial, el rito aparece con mayor frecuencia en las sociedades - modernas, involucrado a una zona de confrontación; más que confirmar el orden social existente, funciona como "su impugnación simbólica".

Se instala en la periferia, en los márgenes, donde aún sobrevive el latido quizás contaminado, pero no estandarizado de la cultura.

Mary Douglas al analizar "las causas y expresiones del antiritualismo moderno", concluye afirmando que este no es más que aparente, "ya - que lo que en realidad sucede es que estamos sustituyendo un conjunto de símbolos por otros" (4)

Las cadenas de acciones que conforman el ritual pueden variar hasta el infinito, están en permanente estado de fluidez hasta convertirse a veces en negación del ritual mismo y presuponen, en nuestra circunstan-
cia histórica, el desbordamiento de sus cauces más convencionales.

El cerebro y sus enigmas

La ciencia explora y nos conduce a veces hacia a zonas paralelas, poco habituales, ciertamente especulativas, pero no ociosas.

Hace una década el complejo experimento del Seminario de Investigaciones Etnodramáticas de la UNAM (5) sobre "El cerebro ritual" proyectó un modelo de análisis interdisciplinario, a partir: de una experiencia parateatral convocada especialmente a tal efecto, las valoraciones que poseían de tradiciones rituales (entre ellas la Cacería del Peyote), estudios neurológicos y de etnobotánica.

Los trabajos sobre el cerebro de Julian Jaynes, Paul MacLean, Papez y Karl Pribram sirvieron de fuente problematizadora sobre la existencia o no de una actividad anatómica ritual, la disposición del hombre como receptor o gestor de un pensamiento ligado al rito, opuesto a lo racional, y la presencia de sustancias psicoactivas (las llamadas endorfinas) en el cerebro, capaces de potenciar el estado de búsqueda sensorial y física, más allá de las fronteras cotidianas.

El paso de la inteligencia monológica (lineal, clarificadora, parcial) a la cultura analógica, donde el medio ambiente natural determina en gran medida la conducta y las percepciones del grupo, se puso de manifiesto al ritualizar un viaje, el "Tlahuitépetl" o "Monte Análogo", la expedición al mundo del conocimiento personal en el Monte de la Luz, a 7 Kms de Tepoztlán, Estado de Morelos, en los meses de octubre y noviembre de 1982.

El móvil principal giraba en torno a un trabajo interno de los participantes y su propósito se definió como una exploración que apuntaba a la naturaleza profunda de cada uno de los integrantes de la experiencia. Un demonstrador o activador de personajes desplazó al actor. El texto (conformado por elementos de El Monte

Análogo de René Daumal y La Conferencia de los Pájaros de Farid Uddin Attar-conjunto de enseñanzas sufi, escrito en el siglo XII-), funcionó como parámetro fisiológico y mental para instrumentar técnicas de trabajo y establecer una geografía psicofísica.

En lugar del director surgieron ordenadores que facilitaron el experimento a través de metodos perceptuales, ejercicios físicos que estimularan el proceso comunicativo con los hábitos corporales, síquicos y el entorno natural. Se anuló la función de público y sólo apareció una diferenciación en la categoría de participantes: el interno, involucrado hasta el máximo en ^{las} sesiones y el externo, un invitado sin entrenamiento previo.

Más allá de válidas consideraciones generales sobre lo para teatral como un evento con "un plan maestro que ordena todas las actitudes de los participantes y se proyecta hacia una organizad espacial y fisiológica" o la presencia restringida del rito en un marco histórico preciso, entre otras a las que arribó este Seminario de la UNAM en 1982, la más interesante de ellas nos parece la plasmación de una certeza: la perspectiva del teatro se amplía, las fronteras se desdibujan, los caminos de la escena se expanden hacia zonas que fueron su origen remoto.

Y esto, más que ser la respuesta nostálgica frente a una encrucijada, es el resultado de una óptica integradora, de la evolución del propio concepto teatro.

Los fenómenos corporales y perceptuales son redescubiertos y refuncionalizados. La estructura se flexibiliza, el patrón de referencia sufre variaciones. Lo desconocido, tal vez mejor, lo olvidado, reaparece y sorprende por su vigor.

Las tradiciones hacen sentir su peso y la investigación aporta nuevos impulsos.

CENTRUM y periferia.

El esplendor de las culturas asentadas en tierra americana antes de 1492 no pudo cegarse por más sujeción, mestizaje y atropello que se desplegara contra ellas. Esa cosmogonía se enriqueció, entre otros aportes, con el arribo de las etnias africanas y los cultos judeo-cristianos. Pero poco a poco aquellas manifestaciones no concebidas dentro de los patrones dominantes que el canon de belleza, los preceptos de calidad y las estructuras de composición de las obras-modelo europeas establecían, fueron desplazadas del foco cultural y no aceptadas como creaciones de rango estético.

El slogan para definir las como ejecuciones heréticas, primitivas y portadoras en no pocos casos de barbarie por la cultura oficial ha ido cediendo paulatinamente en sectores de agudeza científica y artística. La proyección actual es la de reconocerlas como parte de la memoria, el CENTRUM definidor de nuestra esencia.

Los reduccionismos no sepultaron los cimientos de una larga tradición espectacular que supo permanecer "invisible" - para utilizar una categoría barbiana-, se mestizó y sobrevivió. Esa fuente viva que hoy reconocemos en los rituales precolombianos o de períodos más recientes que a lo largo de cordilleras, mesetas y lagos se celebran para rememorar a los dioses más terrenales de todos los panteones del planeta, no sólo deslumbraron a los europeos en la etapa de la colonia quienes en algunas ocasiones registraron su existencia en detalle (6), sino que han sido la fuente de investigación para renovadores y promotores de un concepto alternativo en la escena latinoamericana y mundial.

Antonin Artaud en los años treinta se internó en las complicadas ramificaciones ceremoniales del universo tarahumara. El Rito o Danza del Peyote lo sumergió en una nueva especialidad, donde Dios y Peyote, Hombre

Y Naturaleza se funden en otra dimensión: la del autoconocimiento.

La experiencia artística y personal que tuvo Artaud lo llevó a complementar sus posiciones críticas con respecto al teatro europeo de su época.

Bajo los efectos del Peyote, esta poderosa planta alucinógena, cuyos resultados medicinales aún no se explotan prácticamente (si es procesada sirve, por ejemplo, como fabuloso antibiótico), el iniciado capta imágenes brillantes y coloridas, sensaciones auditivas, olfativas, táctiles y de alteración de la gravedad, el espacio, el tiempo y las dimensiones físicas.

La Trascendencia que la antropología filosófica estudia y propone, como hemos comentado, se entiende en las asistemáticas exploraciones artaudianas como la búsqueda de una zona para la investigación del hombre y sus inagotables posibilidades sensitivas y expresivas que muchos años después retomó con un sentido científico y práctico el trabajo de laboratorio de Jerzy Grotowski.

Las observaciones artaudianas plasmadas además en una dramaturgia provocativa y potencialmente sugestiva hasta hoy, en realidad no son sino el diseño de un nuevo concepto teórico y práctico del actor que nació con Stanislavki y que Meyerhold o Graig ya venían experimentando.

Es por su nexo con la cultura latinoamericana y mexicana en particular que sobre todo destacamos a Artaud, pero no hay que desconocer que en 1913 Craig inauguraba el primer laboratorio teatral de Europa, dedicado al entronamiento del actor y las leyes generales del trabajo corporal. La "supermarioneta" de Craig enlaza sus inquietudes con la ritualidad y "se constituye en signo mediador de un simbolismo cósmico en el que participa el cuerpo del actor al instituirlo sobre la escena."

El juego teatral pasa a ser primordialmente juego corporal, es decir, puesta en escena del movimiento somático y reducción del texto. La teatralidad de Craig se funda sobre la conciencia de que el teatro es un rito de iniciación al simbolismo universal del hombre.(7)

Con Artaud "el cuerpo se sitúa al mismo tiempo, en el plano semiótico, como estructura que tiene su lugar en la totalidad funcional del espectáculo, y en el plano semántico" (8), - remitido a conceptos de topografía afectiva, a las fuerzas - síquicas interiores, a un tipo de actor que él denominó "atleta del corazón".

Las exploraciones en las culturas orientales, algunas de las que han conservado mejor los códigos corporales que la - pre-expresividad anatómica descubre en el actor, el bailarín - o el performer, no han constituido derroteros aislados ni - casuales en los directores de la escena contemporánea, al - punto de ser definidos por Barba como componentes del teatro- eurasiático.

En su tercera fase de trabajo, también conocida como "Teatro de las Fuentes" (1976-1982), Grotowski abarcó experiencias - transculturales en regiones de Polonia y expediciones - investigativas entre otros al vudú de Haití, los rituales - yorubás en Nigeria y las ceremonias de los huicholes en México. Esto lo conduce orgánicamente a las Artes Rituales, fase en la que desde 1985 desarrolla sus concepciones hasta la actualidad, en Pontedera, Italia.

Sus proposiciones pretenden ...

Reevocar una forma de arte muy antigua, cuando el ritual y la creación artística eran la misma cosa. Cuando la poesía era canto, el canto-encantación, el movimiento-danza. O si prefieren: el Arte antes de su emancipación cuando - era extremadamente potente en la acción.(9)

Este acercamiento a lo ritual parte de una convicción que provocaba en él el desarrollo del propio teatro europeo. Le hacía reconocer - que tal orientación en la teoría-práctica del cuerpo lo ayudaría a - desentrañar la existencia de ciertos gestos y comportamientos - somáticos de valor inter-humano e inter-subjetivo, donde se encuen- tra la intimidad profunda del ser humano, la siqu~~e~~ colectiva. Su - trabajo lo condujo a concluir que en el cuerpo se receptionan las - fuerzas secretas y los signos permanentes de la naturaleza del - hombre.

En esta fase actual que él mismo llama "el arte como vehículo" se - ha concentrado en los detalles, el rigor, la precisión del ritual, - la Acción cuyos instrumentos son : el cuerpo, el corazón y la cabe- za de los actuantes. Una experiencia de montaje no para el - espectador, sino para quien lo hace, basado en "la cuna de - Occidente y sus ramificaciones"; por eso incluye en ella los cantos iniciáticos del Africa Negra y el Caribe. Un laboratorio del teatro mundial, en opinión de creadores como Peter Brook.

La interculturalidad es el desarrollo que la antropología teatral - de Eugenio Barba ha desplegado a lo largo de su extensa carrera. Y no por azar una parte de su zona de confrontación ha sido América - Latina. El Tercer Teatro tiene más de un seguidor en nuestros - países. Encuentros, talleres, conferencias con demostraciones - prácticas se suceden con frecuencia aquí.

Sus discípulos, confesos o no, se reconocen en un trabajo concien- to, científicamente dirigido al arte del actor.

El soporte "energético", uno de los pilares del somatismo en el - teatro moderno, enlaza entre otros aspectos las investigaciones - de la pre-expresividad barbiana con la ritualización en la cultura espectacular de variadas zonas del continente americano.

El riquísimo espectro de los ritos afrocaribeños, la singularidad metafórica de los mitos andinos, la espléndida pureza de las leyendas amazónicas o la intrincada cosmogonía centroamericana es compartida hoy por investigadores y estudiosos serios del arte en nuestros países, aunque quizás no tanto por los creadores, con un alto nivel de interés, junto a aquellas experiencias, donde las pesquisas conducen hacia las profundas motivaciones que el actor-recorre desde su taller hasta la escena.

Pienso en trabajos tan distintos como la "Danza del Volador" o Los enemigos en México; Un "toque de santo" o la presencia de la santería en María Antonia, Santa Camila de la Habana Vieja y Las ruinas circulares en Cuba; los espectáculos de Denise Stoklos, las búsquedas de Antunes Filho o las obras de Marcio de Souza en Brasil; la "Diablada de Oruro" en Bolivia o Contraelviento en Perú; los espectáculos de la actriz mapuche Luisa Calcumil, el "Injac Teatro" o El viejo criado en Argentina.

María Antonia de Eugenio Hernández Espinosa, dirigida por Roberto Blanco, es uno de los hechos teatrales más relevantes de los últimos treinta años en Cuba. La síntesis que el rito alcanza al integrarse a lo cotidiano-social dentro del mundo negro marginalizado adquiere niveles de poesía y comunicación que los códigos de la santería y el güemilere como forma dramática hacen aún más relevantes. En Santa Camila de la Habana Vieja de J. R. Brene se recrea el universo mágico-religioso sincrético del personaje protagónico en un contexto socio-político en el que sus valores comienzan a relativizarse. Las ruinas circulares del grupo "Buendía", bajo la dirección de Nelda Castillo, explora la ritualización y el trance como gestores mismos de la puesta y conjuga mitos de su raíz cultural: la hispanidad utópica del Quijote y Sancho, el poder revelador de los orishas africanos, el flujo circular de los sueños en el autoconocimiento.

Las investigaciones del CPT en la preparación ética y científica del actor, conducidas por Antunes Filho en São Paulo, instalan el trabajo actual del grupo "Macunaíma" en una zona donde la energía ritualiza el espacio con su fuerte presencia en la creación de la imagen escénica.

Contraelviento, uno de los montajes más logrados del grupo Yuyachkani, parte de figuras de los mitos andinos como los awquis (dioses tutelares), Huaco (que recuerda a Mama Huaco, mujer guerrera) o de cantos rituales como el Ayataki (canto de los muertos) con el que se inicia la obra. El diablo, el arcángel y los guatrillas (viejos burlones, contruidos sobre la imagen del español lujurioso) involucran un mestizaje cultural que se pone de manifiesto también en la conjugación del pachacutic precolombino (revolución cósmica) con el apocalipsis bíblico. Los temas de la violencia y el drama histórico que vive el Perú, tienen , por tanto, un tratamiento donde lo ritual y mítico han mediado como catalizadores de una sensibilidad que comparten los actores con su público.

Sobrevivencia de ritos e investigación cultural, mestizaje y poética de laboratorio coexisten para ofrecer un panorama nada rígido, donde la ritualidad alcanza rango de verdadera confrontación.

La nacionalidad no desaparece, pero se pone a prueba con el ingenio del creador y los instrumentos que la ciencia del arte del actor le pueden brindar.

Más que adherirnos a diferencias lógicas en la manera de apropiarse de lo ritual que pasan por el carácter más o menos sagrado, su vinculación con la fiesta popular, los factores tan llevados y traídos de la idiosincracia (una manera especial de sentir y expresar el ritmo, la particularidad geográfica o del clima - léase la luz y con ella la presencia simbólica del color-entre otros), que existen indudablemente, la riqueza propia de una tra---

dición mítica y de ritos no agotada, viva y sorprendente; sin embargo, nuestro enfoque prefiere observar el fenómeno de la ritualización del espectáculo contemporáneo en América Latina como una manera de apropiarnos de la Historia y la Cultura, donde centro y periferia son una unidad.

Los caminos cíclicos de la ritualidad, la sistemática acción que se concentra en el performer, trazan por sí mismos coordenadas de una interrelación en la cual el actor queda vinculado al vórtice de todos los destinos.

La diferencia que establece Grotowski entre ritual y teatro, entendiendo el primero como "un montaje para los actuantes" a diferencia del teatro que está hecho para los espectadores (10), es un punto de vista metodológico de su trabajo que no descartamos en absoluto, pero preferimos considerar aquella perspectiva que se sitúa más allá de estos deslindes, precisamente porque en América Latina la ritualidad-sacra que aún se conserva con fuerza y grado de pureza está nutriendo cada vez más los procesos de culturización que si bien se derivan de ella y por lo tanto son una entidad otra, parten de estos núcleos míticos o están abiertos al diálogo con la ritualización de los mitos-contemporáneos.

Ni falsos folklorismos, ni teatro digestivo, ni experimentación en el vacío. Hay espacio para el rito en su estado más puro, pero también para el que se nutre de él y lo elabora al máximo.

Por eso entiendo cuando Stoklos declara su brasilidad y descubro en ella resortes de lo ritual más desenfadado y exquisito.

Su sentido de lo mítico es bien diferente del de Marcio de Souza que integra el fabulario amazónico a una dramaturgia de gran sugerencia poética. En el desgarramiento minimalista de sus espectáculos, Denise se sumerge más en el gesto de lo cósmico latinoamericano actual,

síntesis del micro-chip y la desnutrición, la mediocridad y la fuerza telúrica.

Si las ceremonias dedicadas al sol y otras deidades permanecen por fortuna con obstinación entre nosotros, el componente ritual invade otras zonas menos crípticas, donde alcanza nuevos sentidos.

abril de 1993.

NOTAS

- (1) Barry Stevens: No empujes el río (porque fluye solo) . Cuatro Vientos Editorial, Chile, 1979. pp 69-70.
- (2) Vladimir Krysinski : "Estructuras evolutivas modernas y postmodernas del texto teatral en el siglo XX", Semiótica y teatro latinoamericano, - Editorial Galerna, Buenos Aires, 1990. pp 150-151.
- (3) Irena Slawiska: "La antropología del teatro", La Gaceta de Cuba, - Enero 1990, p. 24.
- (4) Enrique Luque: "Rito y ritual", Anthropos. Terminología científico--social. Aproximación crítica. Editorial del Hombre, Madrid, 1986. p. 378
- (5) Gabriel Weisz: "El cerebro ritual", Escénica, Enero-marzo 1985, p. - 3-15, México.
- (6) Se discute, por ejemplo, si el abate francés Charles Etienne - Brasseur de Bourbourg documentó, o robó y llevó a Francia, el manuscrito de una experiencia espectacular vivida por él: la representación del - Rabinal Achí. Este, que es uno de los monumentos de la herencia escénica y teogónica maya-quiché, fue objeto de refuncionalización hace solo tres años con el montaje de Lorena Maza, quien se basó en el texto Los enemigos de Sergio Magaña, uno de los dramaturgos mexicanos contemporáneos más - sobresalientes.
- El cura Valdés, por su parte, transcribió el Ollantay a partir del - relato oral de indios quechuas del Tawantinsuyu y se considera que - gracias a él ha llegado hasta nosotros.
- Con otros fines también fueron recogidos mitos como el de los dos zorros andinos en el siglo XVII por Pedro de Avila, fuente para la creación - narrativa posterior de Arguedas y a su vez de Encuentro de Zorros del - grupo Yuyachkani.
- (7) Vladimir Krysinski: "El cuerpo en cuanto signo y su significación en el teatro moderno: de Evreinof y Craig a Artaud y Grotowski", - Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. Vol VII, No. 1, Otoño 1982, - p. 27.

(8) Ibidem, p. 30.

(9) Cf. Zbigniew Osinski: "Grotowski traza los caminos: del Drama Objetivo (1983-1985) a las Artes Rituales (desde 1985)", Máscara,

Año 3, 11-12 , p. 97.
octubre '92 - enero '93

(10) Jerzy Grotowski: "El montaje en el trabajo del director, -
Máscara Año 3 Nros 11-12, Octubre 1992 Enero 1993, México.