

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 10, Núm. 15

abril-septiembre 2019

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Testimonio:

El canto vivo en el trabajo del actor. Taller con el Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards

Carlos Albarrán*

* Maestría en Artes Escénicas,
Universidad Veracruzana, México.
e-mail: carlos.albarran12@gmail.com

Recibido: 22 de septiembre de 2018

Aceptado: 21 de febrero de 2019

El canto vivo en el trabajo del actor. Taller con el Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards

Resumen

El Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards representa una continuación en las investigaciones del maestro Jerzy Grotowski en su última etapa, centrada en la indagación vibratoria de los cantos provenientes de tradiciones ancestrales. Actualmente, el Workcenter ha vuelto a la creación de puestas en escena, donde el trabajo vocal cobra una importancia en la actuación teatral. El presente testimonio se centra en un taller que el Workcenter impartió, por primera vez, en la Ciudad de México, donde el autor enfoca su atención en la experiencia del trabajo con la voz e intenta brindar un contexto general sobre las aportaciones del Workcenter hacia los estudios de voz en las artes escénicas.

Palabras clave: Grotowski, voz, vibraciones, canto vivo, trabajo actoral.

The Living Song in the Actor's Work. A Workshop with the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards

Abstract

The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards continues Grotowski's last period of research, which focuses on the vibratory inquiry of songs from ancestral traditions. Currently, the Workcenter has returned to the creation of staged performances, where vocal work takes on an important role in acting. This testimony refers to a Workcenter workshop offered for the first time in Mexico City. The author focuses on the voice work experience, and attempts to provide a general context about the Workcenter contributions to voice studies in the performing arts.

Keywords: Grotowski, voice, vibrations, living song, acting work.

El canto vivo en el trabajo del actor. Taller con el Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards

Primer encuentro en México con el Workcenter

El Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards¹ llegó a México, por primera vez, en marzo de 2018. Fue un acontecimiento relevante debido a lo poco que se conoce, en este país, la labor de este legendario centro de trabajo, fundado por Grotowski en Pontedera, Italia. Su primera parada fue el Festival Cultural Zacatecas, donde se realizó una conferencia, talleres y dos funciones de las puestas en escena *The Living Room*² y *Gravedad*, dirigidas por Thomas Richards, a quien Grotowski nombró para dar continuidad a su trabajo, tras su fallecimiento, en 1999.³

¹ Este lugar fue fundado en 1986; ahí, durante 13 años, Jerzy Grotowski realizó investigaciones sobre “El arte como vehículo”. Thomas Richards es el heredero de su trabajo y el actual director del Workcenter, en asociación con Mario Biagini, su más cercano colaborador. Actualmente, el Workcenter está integrado por 18 artistas de nueve países, según indica el sitio oficial: www.theworkcenter.org/brief-history/

² Esta puesta en escena está integrada por los miembros del Workcenter, quienes están enfocados en la investigación de “el arte como vehículo” (*Focused Research Team in Art as Vehicle*). Este equipo sólo se presentó en Zacatecas.

³ Richards estudió Música y Estudios Teatrales en la Universidad de Yale (Estados Unidos); cuenta con un doctorado por la Universidad de París VIII, en la disciplina de Arte, Teatro y Estudios de Danza, y una maestría en Arte, Música y Performance por la Universidad de Bolonia (Italia). Es director artístico del Workcenter y autor del libro *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Para más información, véase: www.theworkcenter.org/about-the-workcenter/two-teams/workcenter-members-2/



Foto del taller. Miércoles 18 de abril. Jaime Soriano, Thomas Richards y el Workcenter Studio in Residence. Ciudad de México, 2018. Fotografía de Jaime Soriano / Laboratorio de Artes Escénicas Jerzy Grotowski-México.

La Ciudad de México fue el segundo sitio que visitaron los integrantes del *Workcenter in Residence*.⁴ La estancia en esa metrópoli fue organizada por Jaime Soriano, quien ha sido uno de los principales continuadores del legado de Grotowski en México, a través de su trabajo como actor, director de escena y pedagogo, labores que realiza por medio del Laboratorio de Artes Escénicas Jerzy Grotowski-México (LArtEs) que dirige desde 1986. LArtEs fue el principal coordinador de las actividades del Workcenter, bajo un programa titulado *Primer encuentro académico y artístico con el Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards/Toscana-CDMX 2018, “El Actor como creador escénico”*. Durante éste se realizaron dos talleres de “El canto vivo en el trabajo del actor”.⁵ Asistí al primero y es de ahí de donde nace el presente testimonio.

⁴ Es un equipo creado en 2016, por Richards, con el objetivo de reorientar el proceso pedagógico de aquellos que han asistido constantemente a los talleres. Su fin es profundizar en sus aprendizajes a través de dos puestas en escena, de las cuales *Gravedad* y *Sin Fronteras* son resultado de este proceso. Más información en: www.theworkcenter.org/workcenter-studio-in-residence/

⁵ El primero fue de 17 al 19 de abril, de diez de la mañana a una de la tarde; el segundo del 24 al 26 de abril en el mismo horario. Ambos se realizaron en las instalaciones de “La Máquina del Teatro”, en Coyoacán. Entre otras actividades, se realizó la conferencia “Treinta años del Workcenter: una retrospectiva”, a través de la Cátedra Ingmar Bergman (UNAM), un conversatorio en la Escuela Nacional de Arte Teatral (INBA) y presentaciones de las puestas en escena *Gravedad* y *Sin Fronteras*.

Para empezar, presento un breve repaso sobre la génesis de este trabajo vocal. Sitúo sus antecedentes en las investigaciones de Jerzy Grotowski (1933-1999). Posteriormente, comparto mis impresiones personales sobre el taller, en diálogo con las participantes Mariana Alarcón Solórzano⁶ y Berenice Quirarte Rojas;⁷ además, Soriano me concedió una entrevista que ayudó a orientar mis impresiones. También expongo una somera reflexión sobre el trabajo vocal de las puestas en escena *Gravedad* y *Sin Fronteras*,⁸ para finalizar con algunos comentarios adicionales sobre el encuentro.

Breve génesis del canto vivo

Jerzy Grotowski fue uno de los creadores que, a mediados del siglo pasado, revolucionaron las artes escénicas y el conocimiento sobre el actor. En 1967, su trabajo teatral fue reconocido como “único” por el director de escena Peter Brook, debido a la profundidad de sus investigaciones respecto a la “naturaleza de la actuación” (Grotowski, *Hacia un teatro* 5). Para entonces, había replanteado las concepciones del actor en torno a su integralidad cuerpo-mente-esencia, dando importancia al trabajo vocal, en una investigación compleja centrada en la persona y su cualidad de acción. Así, la voz fue un tema presente a lo largo de sus diferentes facetas de investigación que pueden dividirse, de acuerdo con Elka Fediuk, “en dos grandes etapas: la producción de espectáculos (1959-1969) y el trabajo parateatral (1970-1999)” (126). El mismo Grotowski llamó “técnica positiva” a su etapa de entrenamiento –entre 1959 y 1962–, en oposición a una búsqueda posterior, que llamó la “vía negativa” (*Hacia un teatro* 94).

La “técnica positiva” de los ejercicios consistía en la indagación de una adecuada técnica vocal para el actor. Esta etapa se puede revisar en el libro *Hacia un teatro pobre* (109-138) y en el artículo “Técnica de la voz”, publicado en la revista *Máscara* (182-189).⁹ En este periodo se situaron algunos puntos, que continuaron en sus fases posteriores teatral y parateatral: amplitud de laringe, amplitud vocal en el uso de resonadores, disminución de atención en las consonantes –con prioridad a las vocales–, y el juego e imaginación a favor de la creatividad –en oposición a la mecanización y disección de la palabra–, en el

⁶ Bailarina, estudia el doctorado en Psicología Educativa en la UNAM.

⁷ Bailarina, estudia la maestría en Estudios del Arte por la Universidad Iberoamericana.

⁸ Fueron presentadas en el Foro del Centro Cultural “Los Talleres” de Coyoacán, Ciudad de México.

⁹ También es incorporada por Fidel Monroy, en su libro *Voz para la escena* (ver páginas 393-406).

entrenamiento de la dicción que dotaba de “vida” al discurso oral.¹⁰ Luego, Grotowski desplazó la intervención del actor en la respiración y priorizó la observación, en contra de toda manipulación o control vocal.

La “vía negativa” hizo que Grotowski se alejara de la búsqueda de un método vocal, para situarse en un trabajo de investigación sobre la autoconsciencia del funcionamiento de la voz, alejado de recetas y preceptivas que bloqueaban la emisión vocal. Observó que, si un actor o cantante concentraba su atención exclusivamente en el aparato vocal, podía lesionarse más fácilmente que quien respondía a sus impulsos orgánico-corporales (“Técnica” 189-193). También encontró mayor espontaneidad y frescura en la gente común: en los cantos de los campesinos o en una mujer que entonaba una melodía mientras realizaba el aseo. En ambos casos, observó una falta de intervención directa sobre el aparato vocal, una reacción orgánica de la respiración y una coordinación de la voz con la acción del cuerpo, contrario a los entrenamientos especializados, que denominaba “deformaciones profesionales”; que controlan el funcionamiento de la voz y provocan prejuicios que inhiben la organicidad de la viveza vocal (“Técnica” 190-193).

La cualidad “viva” de la voz se lee como uno de los principales intereses de Grotowski. Esta característica puede definirse como la vía opuesta a los entrenamientos que concentran su atención en los órganos productores de la fonación. La voz “viva” se encuentra en las experiencias del actor, en sus recuerdos y cultura. Ésta puede atravesar el cuerpo por medio de los “resonadores”, que amplían el rango vocal gracias a la consciencia de las vibraciones sonoras, que recorren no sólo los huesos, sino también la musculatura en sus sensaciones; luego, se proyectan en el espacio –las paredes, por ejemplo– y retornan a través de la escucha, en forma de eco. La viveza de la voz se gesta por medio de la exploración y el contacto con otras personas, que se crean en las dinámicas corporales y cinéticas por el espacio (“Técnica” 196-201). De esa manera, se libera la voz:

Todo lo que es asociativo y se orienta hacia una dirección en el espacio, todo eso libera la voz. Libera, sobre todo, en los estudios en actuación los impulsos no fríos, pero rebuscados en el campo de nuestro propio recuerdo, de nuestro propio *cuerpo-memoria*. Eso va a crear la voz (“Técnica” 199).

¹⁰ Grotowski decía que la división de las palabras en fonemas provocaba que la pronunciación del actor se asemejara al estudiante de lengua extranjera que aprende a través de un libro, lo que provocaba que la dicción fuera estéril, en comparación a la diversidad de formas del habla que se encuentran en la vida. Promovía que los actores aprendieran a observar las distintas dicciones de las personas, para que modificaran la propia de manera flexible, evitando caer en formas limitantes y unívocas de pronunciación (*Hacia un teatro* 133-135).

Para referirse con mayor precisión a la cualidad vibratoria de la voz que despierta el *cuerpo-memoria*, Grotowski reemplazó el uso de la palabra “resonadores” por “vibradores”.¹¹

La sonoridad de las voces y sus cualidades vibratorias estuvieron presentes en sus espectáculos, según reconoció en 1993, tras varios años de investigación. En este tiempo, los cantos tradicionales tomaron un lugar protagónico en su *Workcenter* (Fediuk, “El cuerpo” 148). La vocalidad se volvió más compleja en sus proposiciones, dado que no se formuló un método, sino que su atención se centró en una investigación constante sobre la voz de la persona en su integralidad, lo que le permitió entender que era imposible realizar un trabajo vocal si no se accedía al acervo del *cuerpo-memoria* (“Técnica” 199). La llave de acceso fueron las “asociaciones”, que despertaban imágenes y sugerencias al actor, promoviendo una pedagogía lúdica que lo involucraba directamente en su propio cuerpo.¹² De ese modo, se liberó del paradigma “técnico”¹³ de la ejercitación vocal, para favorecer la *carnalidad* de la actuación: cuando el actor se encuentra vibrando no por medio de la voluntad, sino de una entrega que lo compromete en su cualidad creativa, entretejida en el *training*, donde no se trabaja “sobre la voz” (*ibídem*), sino que la creación artística sucede en integración con todo el ser.

A partir de 1969, Grotowski dejó la producción de espectáculos teatrales. Entonces, su atención sobre la voz fuera del teatro tomó su cauce en contacto con la naturaleza y la vivencia personal, lejos de toda ficción teatral. En la etapa de *Special Projects*, en Brzezinka, “se atravesaba el bosque [...] y, de regreso, durante el aparente descanso, aparecían los cantos, alguien bailaba, pero sin racionalizar las sensaciones” (Fediuk, “El cuerpo” 145). En el documental *Acting Therapy*, de 1976, las dinámicas de la voz fueron conducidas por Zygmunt Molik, donde se perseguía la apertura de la laringe, las amplias

¹¹ Al mismo tiempo, el término “resonador” fue convencional. Las sensaciones vibratorias o “propioceptivas” son aquellas que se transmiten a través del esqueleto, inundando varias partes del cuerpo (Monroy 71).

¹² Grotowski se involucraba corporalmente en las dinámicas vocales, según describió en sus notas Franz Marijnen, en 1966: “Grotowski participa en el ejercicio él mismo. Juega a que es un ‘tigre’ que ataca a su presa. El alumno (la presa) reacciona rugiendo como un ‘tigre’ [...]. No sólo es cuestión de rugir. Los sonidos deben apoyarse en el texto [...]. Grotowski dice: ‘Acérquese... Texto... Grite... Yo soy el ‘tigre’, no usted... Me lo voy a comer...’” (*Hacia un teatro* 142).

¹³ “La técnica es siempre mucho más limitada que un acto. La técnica es necesaria solamente para comprender que las posibilidades son infinitas y, después, sólo como conciencia que disciplina y precisa. Fuera de esto, hay que abandonar la técnica. La técnica creadora es lo contrario de la técnica en el sentido corriente de la palabra; es la técnica de aquellos que no caen en el diletantismo y en el plasma; y que cuando menos han abandonado la técnica” (Grotowski, “Técnica” 201).

vibraciones del cuerpo y el contacto único de la persona con su propia voz (Campo y Molik 1-10), lo que gestó otros proyectos bajo el nombre de “tu canto” o “tu canción” (Fediuk, “El cuerpo” 145).

En la etapa denominada “El teatro de las fuentes” –correspondiente al periodo 1976-1982– (Prieto 145),¹⁴ Grotowski realizó una profunda investigación sobre las tradiciones antiguas; buscaba una forma de retornar orgánicamente a formas más primitivas del ser humano, a través de técnicas rituales transculturales. En esa época, se interesó por la cualidad vibratoria de los cantos rituales afrocaribeños (Goiricelaya 90-92).

En 1984, Thomas Richards escuchó, por primera vez, los cantos tradicionales de Haití, en voz de Maud Robart,¹⁵ en la Universidad de Irvine, California, durante el seminario de Drama Objetivo. Ello lo marcó notablemente y lo hizo incursionar, desde 1985, en el trabajo con Grotowski. Richards describe así su experiencia:

Quando escuché las canciones de Haití, las canciones tradicionales, estaba escuchando la voz de mi abuela, a quien nunca antes había oído cantar. El linaje de mi abuela, del lado de mi padre, viene del Caribe [...] fue como... tocar en mí algo que realmente nunca había sido tocado hasta ese punto (*Heart 2*).¹⁶

El canto fue central en el trabajo que inauguró el Workcenter en 1986, en Pontedera. En ese lugar, Richards fue asistente de Grotowski, tras un periodo de aprendizaje y confrontación consigo mismo, en el proceso de autoconocimiento (*Heart 3-10*). El “aspecto interno del trabajo”, enraizado en los cantos, fue la principal herencia de Grotowski hacia Richards. Este aspecto fue investigado por Grotowski en su última etapa de trabajo, denominada “El arte como vehículo”, enfocada en una labor minuciosa de rigor, concentración y detalle sobre los cantos (Grotowski, “De la compañía” 8). Esta escrupulosa atención de los cantos

¹⁴ Durante esta etapa, Grotowski viajó a México por invitación del Taller de Investigación Teatral (TIT) de la UNAM, para conocer la cultura huichola, en 1980. Este viaje fue el tercero que realizó a este país. El primero fue en 1968, con la presentación de *El príncipe constante*; el segundo, en 1977, cuando impartió conferencias en la UNAM y el cuarto, en 1985, donde trabajó con miembros del TIT a cargo de Nicolás Núñez (Prieto 145).

¹⁵ Colaboró con Jerzy Grotowski de 1977 a 1993. Fue maestra de Richards y de Jaime Soriano. Ha investigado los cantos de la tradición vudú de su natal Haití y, actualmente, desarrolla investigaciones sobre el canto en una vertiente espiritual, véase: artcartoucherie.com/wiki/artists-and-contributors/maud-robart-spirit-of-singing/

¹⁶ Original: “When I heard the songs of Haiti, the traditional songs, it was hearing the voice of my grandmother, whom I’d never before heard sing. My grandmother’s line on my father’s side came from the Caribbean [...] it was like... touching in me something that had really never been touched up to that point”.

–en su aprendizaje de la melodía y su pronunciación– tuvo, como eje, la afectación de los cuerpos en las vibraciones que conducen a un tipo de “verticalidad” energética:

Verticalidad –el fenómeno es de orden energético: energías pesadas, pero orgánicas (vinculadas a las fuerzas de la vida, a los instintos, a la sensualidad) y otras energías, más sutiles. La cuestión de la verticalidad significa pasar de un nivel digamos toscó– en cierta manera podemos decir entre comillas “cotidiano” a un nivel energético más sutil o incluso a la alta conexión (Richards, *Trabajar con Grotowski* 198).

Esta característica provocada por los cantos vibratorios fue perceptible en las sesiones dirigidas por Thomas Richards durante el taller de la Ciudad de México. A continuación, expondré mi testimonio personal, donde es posible leer, en la narración de las dinámicas, el modo en que la herencia vocal de Grotowski continúa resonando en el “canto vivo” del Workcenter.

Las sesiones de canto

Fueron tres días llenos de vibraciones acústicas que tocaron los cuerpos de los participantes. En el taller, dirigido por Thomas Richards y su asistente Jessica Losilla Hébrail (Francia), estuvieron presentes los integrantes del *Workcenter Studio in Residence*: Alonso Abarzúa (Chile-Suecia), Gina Gutiérrez (Colombia), Juan David Salazar (Colombia), Felipe Salazar (Colombia), María Constanza Solarte (Colombia) y Javier Cárcel Hidalgo-Saavedra (España).

La primera sesión se dedicó a mostrarnos los materiales con los que nos involucraríamos en los siguientes días. Al iniciar, Richards mencionó que ese día presenciaríamos los cantos que él trabajaba con su grupo.¹⁷ Juan David Salazar nos guió en las dinámicas y, aunque algunos debíamos permanecer sentados, teníamos que mantener un estado activo y receptivo. También se requería captar la melodía y pronunciación específica de los cantos, una precisión expuesta por Grotowski.

Juan David Salazar daba escasas indicaciones verbales. Nos invitaba con su cuerpo, tomaba nuestras manos o hacía un gesto a la distancia, manteniéndose alerta del equilibrio en el espacio mediante el constante movimiento de los cuerpos. Cada uno de los actores y actrices sabían cuándo desplazarse, acercarse, tomar a alguien, alejarse, mirar,

¹⁷ Las traducciones del inglés al español fueron realizadas por el actor Javier Cárcel Hidalgo-Saavedra.

sonreír, callar y detenerse. El contacto y la comunicación eran principalmente corporales, lo que creaba una sensación de grupo.

En general, los cantos se basaban en dos estructuras de repetición; una era conducida solamente por el líder del canto, y la otra se cantaba de forma coral. Las dos partes siempre eran cantadas por el líder, quien figuraba como la voz principal. Cada integrante del Workcenter tenía su propio canto y, en ocasiones, había quienes compartían la misma canción. Los idiomas y referencias culturales eran tan diversos como las nacionalidades de los integrantes.¹⁸ El canto se repetía varias veces, siempre de manera distinta; no en la precisión de las palabras o melodías, sino en su capacidad vibratoria y de afectación al cuerpo del cantante-líder. El canto parecía cobrar vida autónoma y se apropiaba del cuerpo de la persona, en un estado semejante a la posesión. Grotowski explicó este tipo de proceso:

Quando se comienzan a captar las cualidades vibratorias a través de un gran rigor artesanal, todo esto encuentra su arraigamiento en los impulsos y las acciones. Y entonces, de golpe, ese canto empieza a cantarnos. Ese canto antiguo me canta, ya no sé si soy ese canto o si descubro ese canto. Cuidado, ¡cuidado! Es el momento donde hay que tener vigilancia, no volverse la propiedad del canto, sí, “*estar de pie*” (“De la compañía” 11).

Thomas Richards ofreció una conferencia en la UNAM. Ahí mencionó que el canto se trataba de una acción continua, que provocaba que se entrara en ese “otro estado”, que a él no le gustaba mencionar que fuera de “trance”, aunque así pareciera a los ojos de otros. Ese estado energético se trataba de un presente total en donde sólo se estaba completamente en la acción del canto que generaba la cualidad extraordinaria sustentada en la “verticalidad” (“Treinta años”).

El final de la primera sesión consistió en formar pequeños grupos, donde los integrantes del Workcenter nos transmitieron un par de canciones. Procuraban que cada uno liderara una canción y que los otros hiciéramos el coro. Jessica Losilla Hébrail y Juan David Salazar orientaron el grupo donde me encontraba. El proceso se basó en aprender con exactitud la letra, la melodía y el ritmo, sin entrar en una dinámica de movimiento por el espacio. Jessica solicitaba que, aun en el cuidado de la precisión técnica, el cuerpo energizado se mantuviera presente y alerta, para evitar caer en monotonías mecanizadas.

El segundo día, con Richards, repasamos los cantos de manera grupal, en atención a una precisión generalizada. Eso fue con el fin de que algunos pudiéramos dirigir una can-

¹⁸ Se podían distinguir canciones afrocaribeñas y surgidas de las tradiciones ancestrales latinoamericanas; es el caso de los miembros de Colombia, por ejemplo.

ción y que todo el grupo se involucrara en los coros y movimientos por el espacio, esta vez sin la ayuda de Juan David. Desde entonces nos hicimos cargo de nuestra distribución en el espacio, de la distancia y el contacto, aunque siempre contamos con las miradas alertas de los integrantes del Workcenter, que ofrecían su apoyo en la cercanía-lejanía.

Por medio de la imagen de una fogata, Richards ejemplificó la paradoja del contacto y la cercanía. Dijo que, quien lideraba la canción, representaba al fuego. Podíamos estar muy cerca, aunque sincrónicamente esto podía hacer que estuviéramos lejos; de manera inversa, se podía estar alejado y con el deseo de estar cerca. El contacto se establecía también a la distancia, haciendo que la piel no fuera el único lugar para tocarse. Las vibraciones de los cantos, en su energía por el espacio, formaban hilos invisibles que movían los cuerpos.

Los participantes del taller que tuvimos la oportunidad de liderar un canto nos descubrimos ante la mirada de Thomas Richards, quien nos señalaba, con un gesto de sus manos, que era el momento de comenzar algunos de los cantos que habíamos aprendido. Richards guiaba con sumo cuidado los cantos de los participantes, mientras nos daba indicaciones como: “permite que eso vivo emerja de ti”.

Al finalizar las sesiones, Richards acostumbraba repasar los cantos de cada uno y hacía comentarios. En mi caso, hizo la analogía con una cebolla. Dijo que me había movido por diversas capas, poco a poco. Me hizo recordar lo más importante: conectar mi corazón con mi hacer. Refirió que no se trataba de un asunto emocional, sino energético, “para que eso vivo se expresara”.

Los cantos vibratorios en las puestas en escena

Para los participantes del taller fue importante presenciar las funciones de *Gravedad* y *Sin Fronteras*, dado que pudimos ser testigos de la acción de los cantos en el acontecimiento escénico.¹⁹ En las dos puestas en escena, los actores se comprometían profundamente con sus personajes, mediante caracterizaciones muy variadas y voces de cualidades diversas. Jaime Soriano señaló que este trabajo sobre la voz y la palabra en Grotowski es denominado *singing-speaking* (cantar-hablar), debido a que la sonoridad del texto tiene la capacidad de penetrar el cuerpo y lograr una sonoridad de la palabra

¹⁹ Thomas Richards investiga con los integrantes del Workcenter la manera en que pueden oscilar entre el trabajo realizado con los cantos rituales, bajo el enfoque del “arte como vehículo” para volver al “arte como presentación”. La realización se hace pensando en la mirada del espectador, véase www.theworkcenter.org/about-the-workcenter/

encarnada (Entrevista). El legado de la herencia vocal de Grotowski pudo ser percibido en el trabajo de los actores en las puestas en escena.

Gravedad es un unipersonal con referencias autobiográficas, a cargo del actor Alonso Arbazúa Vallejos. Trata sobre el exilio de ciudadanos chilenos en Suiza, durante la década de los 70. Las caracterizaciones de sus personajes encarnan las distintas voces de ambos países –Suiza y Chile– con un alto espectro sonoro que lo compromete totalmente en su actuación. Fue posible observar cómo la voz de este actor vivía en cada personaje que encarnaba. Por el grado de sonoridad, *Gravedad* es un canto en sí mismo. Durante la función noté a varios espectadores conmovidos hasta las lágrimas. Posteriormente, Berenice Quiarte afirmó que “fue una de las obras de teatro más importantes” que había visto hasta el momento, mientras que yo quedé inspirado por el trabajo actoral (Entrevista).

La obra *Sin fronteras* fue una muestra colectiva del grupo del *Workcenter Studio in Residence*. Su tema giraba en torno a la recuperación de una ciudad tras la catástrofe del terremoto en Chile de 2010. Este trabajo, en comparación a *Gravedad*, poseía un mayor número de cantos, donde se podía apreciar que, de manera similar a las sesiones en los talleres, cada actor tenía momentos solistas y corales que llenaban la sala de vibraciones sonoras. Mariana Alarcón opinó que el trabajo de canto se basa en una “técnica antigua” que ahonda en las profundidades de las personas (Entrevista).

Comentarios finales

Para Jaime Soriano, este primer encuentro sumó muchos esfuerzos. Representó una muestra de lealtad con el maestro Jerzy Grotowski y su legado, de modo que ese hecho lo impulsó a gestionar las actividades en la Ciudad de México, después de la estancia que habían tenido previamente en Zacatecas: “era importante realizarlo como una especie de deuda hacia la gran generosidad del maestro Grotowski” (Entrevista), a la que también respondió Thomas Richards, quien aceptó no recibir pago de honorarios.²⁰

Soriano hizo una pequeña demostración en la que Thomas Richards y los miembros del *Workcenter* nos vieron realizar algunos elementos del *training*. Esta última sesión fue muy enriquecedora para mí, debido a que pude conocer el trabajo de entrenamiento actoral que Soriano realiza en su Laboratorio (LArtEs). Richards describió cómo su memoria se activó

²⁰ Los costos de los talleres sólo financiaron los transportes y la producción de las obras. Incluso el hospedaje se realizó en la casa de una persona que ofreció su ayuda. Lo importante para Soriano era llevar a cabo la mayor cantidad de las actividades que promovieran la difusión del *Workcenter* en la Ciudad de México.

al observar trabajar al maestro Soriano; nos narró las dinámicas que Soriano conducía en el momento en que ambos trabajaron con Grotowski, años atrás.

Thomas Richards ofreció comentarios constructivos a cada uno de nosotros; así, nos brindó imágenes y estímulos para seguir trabajando. También habló de la importancia de encontrar “*the key*”, una llave o clave de entrada para el trabajo creativo. En suma, sus comentarios, las experiencias vividas durante el taller y el primer encuentro, despertaron nuevos impulsos creativos en los que participamos. En mi caso, impulsaron el deseo de seguir encontrando las llaves indicadas en los procesos creativos de la voz humana.

Fuentes consultadas

- “Maud Robart – Spirit of singing”. *Association de Recherche des Traditions de l’Acteur*. Association de Recherche des Traditions de l’ Acteur, artcartoucherie.com/wiki/artists-and-contributors/maud-robart-spirit-of-singing/, consultado el 20 de febrero de 2019.
- Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, www.theworkcenter.org/, consultado el 20 de febrero de 2019.
- Alarcón, Mariana. Entrevista personal. 27 de julio de 2018.
- Campo, Giuliano y Zygmunt Molik. *Zygmunt Molik’s Voice and Body Work. The Legacy of Jerzy Grotowski*. New York: Routledge, 2010.
- Fediuk, Elka. “El cuerpo de actor y performer en las investigaciones de Jerzy Grotowski”. *La actuación teatral. Estudios y Testimonios*, compilado por Jorge Dubatti y Nidia Burgos. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2013, pp. 125-160.
- Goiricelaya, María. *El entrenamiento vocal del actor en los siglos xx y xxi. Hacia una antropología de la voz escénica en el marco de las técnicas teatrales contemporáneas*. Tesis de doctorado en Investigación y Creación en Arte, Universidad del País Vasco, 2016.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Traducido por Margo Glantz. 24ª reimpresión. México: Siglo XXI, 2008.
- Grotowski, Jerzy. “De la compañía teatral a El arte como vehículo”. *Máscara*, año 3, núms. 11-12, 1993, pp. 4-17.
- Grotowski, Jerzy. “Técnica de la voz”. *Máscara*, año 2, núms. 4-5, 1991, pp. 182-201.
- Monroy, Fidel. *Voz para la escena*. Ciudad de México: Escenología, A.C., y Centro de Estudios para el Uso para la Voz, 2011.

- Prieto Stambaugh, Antonio. "Drama objetivo y Arte como vehículo: testimonio de un *waki* en el umbral del espejo". *Jerzy Grotowski. Miradas desde Latinoamérica*, coordinado por Domingo Adame, editado por Antonio Prieto. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2011, pp. 143-166.
- Quirarte, Berenice. Entrevista personal. 8 de agosto de 2018.
- Richards, Thomas. "Treinta años del Workcenter: una retrospectiva". Cátedra Ingmar Bergman, 19 de abril de 2018, Foro experimental "José Luis Ibañez" de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México. Conferencia.
- Richards, Thomas. *Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Londres y Nueva York: Routledge, 2008.
- Richards, Thomas. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Madrid: Alba Editorial, 2005.
- Richards, Thomas. *Gravedad*. Actuación y dramaturgia de Alonso Arbazúa Vallejos. Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards y Fondazione Teatro della Toscana, temporada del 20 al 22 de abril de 2018, foro del Centro Cultural "Los Talleres", Coyoacán, Ciudad de México.
- Richards, Thomas. *Sin Fronteras*, de Thomas Richards. Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards y Fondazione Teatro della Toscana, temporada del 24 al 26 de abril de 2018, foro del Centro Cultural "Los Talleres", Coyoacán, Ciudad de México.
- Soriano, Jaime. Entrevista personal. 21 de julio de 2018.