
This is the **published version** of the article:

Corral Alonso, Alicia; Masgrau, Lluís. El canto como herramienta de verticalidad en Grotowski y los Baul de Bengala. 2010.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/67686>

under the terms of the  license

El canto

como herramienta de verticalidad en

Grotowski y los Bāul de Bengala



Alumna: Alicia Corral Alonso

Tutor: Lluís Masgrau Peya (Institut del Teatre)

Tesina de investigación perteneciente al Màster Universitari en Estudis Teatral

Universidad: Universitat Autònoma de Barcelona

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

GROTOWSKI EN LA ÉPOCA DEL ARTE COMO VEHÍCULO

- Trabajo vocal en la época del arte como vehículo

LOS BĀUL DE BENGALA

- Trabajo vocal en los bāul de Bengala

RELACIÓN DE GROTOWSKI CON LOS BĀUL

- Paralelismos entre Grotowski y los Bāul

1.-Yoga del actor

2.-Canales energéticos

3.-Bakthi yoga

4.-Tantra

- Diferencias entre Grotowski y los Bāul

CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

Conocí este trabajo en la teoría y en la práctica por medio de las investigaciones de Jerzy Grotowski y su última etapa, el Arte como Vehículo. He trabajado en la práctica con los principales exponentes actuales del trabajo del Arte como Vehículo, los descendientes directos de Grotowski:

- Thomas Richards, director del “Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards” en Wrocław (Polonia) y Barcelona
- Mario Biagini, co-director del Workcenter, en Pontedera (Italia)
- Además de trabajar con cercanos colaboradores de Grotowski como el director James Slowiak y el actor Jairo Cuesta, ambos dentro del equipo de Grotowski en el Teatro de las Fuentes. Y actores que han pasado por el Workcenter como Pei Hwee Tang, actriz de Singapur que estuvo diez años en la compañía y Pere Sais quien también formó parte del Workcenter.

Estudiando a Grotowski encontré que éste, estaba fascinado por un grupo de cantantes místicos de la India que realizaban el mismo proceso práctico con el canto, los Bāul de Bengala. Y decidí estudiarlos y crear nexos de unión con la investigación de Grotowski en la verticalidad.

El estudio de los Bāul me llevó a sus influencias y al seguir el hilo, encontré que hay otras escuelas, como la escuela del sufismo islámico, que realizan un trabajo similar. Ahora descubro un vasto campo para investigar que me lleva a los orígenes de la cultura hindú con la lectura de los Vedas, el Bhagavad-Gītā, los Upanishads, los sutras de Pantañjali, los antiguos textos del budismo tántrico, el judaísmo jasídico...

En esos textos encontramos una sabiduría con respecto al ser humano, sus capacidades energéticas, su composición, sus posibilidades de desarrollo

que dan pie a que me interese continuar profundizando en este trabajo, tomando como foco la producción del sonido humano por medio de la recitación o el canto, como medio de conocimiento de uno mismo.

Intensificando al humano, recuperando la función del arte como herramienta para el conocimiento del que lo practica, trabajaron los grandes investigadores teatrales del siglo XX: Grotowski, Artaud, Brook, Barba... restableciendo el valor del arte como conocimiento.

Mi campo de investigación y objeto de esta tesina es la creencia de que a partir de la praxis de acciones vocales con una estructura muy precisa y detallada, se puede llegar a ese "hombre del corazón" del que hablan los bāul, y al que se refieren con diferentes nombres el trabajo de Grotowski y muchas tradiciones antiguas. Y comprobar como esa creencia está presente en el trabajo de Grotowski y en el los baul de Bengala.

*"Grotowski spoke openly of yoga, spiritual techniques, meditation, tantras etc. But ever true to himself, he dissociated himself from a passive contemplation of things. It came through motion, through dance, through producing sounds, through active tasks which were like steps to experiencing that which he called the Unnameable. He was fascinated by Haitian voodoo and the wandering Bāul musicians of India, who led a double life as artists and spiritual seekers..."*¹

¹ (Ludwik Flaszen, "Grotowski and Silence", *The Theatre in Poland*, N 3-4, pp. 17-29, (2008).

(Grotowski hablaba abiertamente de yoga, técnicas espirituales, meditación, tantra, etc, pero siempre fiel a sí mismo, se desligó de una contemplación pasiva de las cosas. Llegó a través del movimiento, a través de la danza, a través de la producción de sonidos, a través de tareas activas que eran como los pasos necesarios para experimentar lo que él llamaba lo Innombrable. Estaba fascinado por el vudú haitiano y los bāul, músicos errantes de la India, que llevaban una doble vida como artistas y buscadores espirituales...) Traducción propia.

GROTOWSKI EN LA ÉPOCA DEL ARTE COMO VEHÍCULO

De joven, Jerzy Grotowski pensó en tres posibilidades para dedicarse en su vida adulta, según sus intereses fundamentales: estudiar psicología, estudiar disciplinas orientales como el yoga o estudiar teatro. En las tres opciones tenía que hacer una prueba de acceso, la primera en la que se presentó fue la escuela de teatro, en la que aceptaron y por tanto tomó este camino. Pero los tres intereses continuaron en él ya que a lo largo de su vida nunca dejó de leer, viajar, conocer maestros espirituales y enriquecer su trabajo en el teatro con las otras dos disciplinas. Bajo estas opciones había una predilección por entender al ser humano, en el diálogo entre el interior y el exterior, en la relación consigo mismo y con el otro, que le acompañarían siempre en su investigación.

En su trayectoria profesional encontramos cinco etapas fundamentales, que coinciden con sus diferentes aproximaciones al arte teatral: Periodo de los Espectáculos (1957-1969), Parateatro (1969-1978), Teatro de las Fuentes (1976-1982), Drama Objetivo (1983-1986) y Arte como vehículo (a partir de 1986 hasta su muerte y con continuación en la actualidad)

En 1969, en plena cúspide de su carrera teatral, Grotowski anunció públicamente que dejaba de hacer espectáculos. A partir de ese momento se abrió una nueva etapa en su vida en la que se iba acercando a su interés más profundo, antropocéntrico, característica que marca toda la trayectoria de su trabajo y que irá haciéndose más presente en su trabajo a lo largo de los años. Del 1969 al 1983 en las etapas del Parateatro, Teatro de las Fuentes y Drama Objetivo, buscó nuevas maneras de relacionarse entre seres humanos.

En la época parateatral, se centró en la espontaneidad y los procesos humanos en relación a la comunidad y el entorno natural. En la época del Teatro de las Fuentes se centró en una investigación sobre aquello que precede a las diferencias entre humanos. Así reunió a un grupo transcultural y comenzó

a investigar sobre elementos del ser humano descubriendo lo que nos une a todos, lo que es inherente al humano en su esencia. En esta época realizó viajes con su equipo buscando mecanismos e instrumentos objetivos en antiguas tradiciones y sus rituales. Marco de Marinis observa que en esta nueva etapa el eje central de su búsqueda recayó en el hombre en sí y sus diferentes técnicas de conducta, corporales o no, técnicas: *“que le permiten, en cualquier época y latitud, tratar de mantener las raíces, con su propio proceso orgánico, saltando también los muros que normalmente obstruyen su percepción interna y externa”*² Estos instrumentos, se acabarán de escoger y objetivar como material de trabajo en la época del Drama Objetivo. Según su investigación, encontró elementos performativos de rituales que podían funcionar fuera de su contexto cultural. Al ser algo técnico y preciso, requerían una competencia artesana y una aproximación artística.

En el 1985 se traslada a Pontedera, Italia, para continuar con su trabajo profundizando en los materiales e instrumentos mencionados, entrando en lo que se ha llamado como su etapa de investigación en el Arte como Vehículo. A partir de estos elementos del arte performativo, Grotowski pretendía:

*“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. A través del tocarlo, independientemente de la motivación filosófica o teológica, cada uno de nosotros puede reencontrar su propia conexión”*³

² Marco De Marinis, *“Teatro rico y teatro pobre”* Revista Máscara N° 11-12, México: Escenología A.C. Año III. (Enero 1993) p. 86.

³ Zbigniew Osinki, *“Grotowski traza los caminos: del drama objetivo a las artes rituales”*. Revista Máscara N°11-12, op. cit. p. 84.

Así pues, esos elementos performativos según Grotowski, no son otra cosa más que “fragmentos de actuación” que probablemente existieron antes de que el arte se emancipara del resto de los campos de la existencia humana.

Para que esos elementos prácticos llegaran a ser una herramienta en el trabajo del actor sobre sí mismo, una herramienta de conocimiento, de búsqueda de la verdad en uno mismo y con respecto a los otros, debían ser dominadas con maestría. Por tanto se centró en el oficio, en llevar a cabo los elementos hasta su máxima plenitud competitiva, sólo entonces según él profesaba, podían convertirse en herramientas de conocimiento interior.

TRABAJO VOCAL EN LA ÉPOCA DEL ARTE COMO VEHÍCULO.

En el Arte como Vehículo se trabaja sobre elementos básicos del oficio del actor tales como acciones físicas, impulsos, cantos, danzas y entrenamiento físico, de una manera tan competente y con tal rigor profesional, que se llega a la maestría en ellas y se convierten en instrumentos de conocimiento interior.

Para hacer este trabajo en esta nueva etapa, Grotowski no necesitaba actores, sino doers (actuantes), en su texto "El Performer" evoca la figura de ese nuevo modelo de actor:

*"El Performer, con mayúscula, es el hombre de acción. No es alguien que hace el papel de otro. Él es el doer, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos (...) un rebelde que debe conquistar el conocimiento (...) el hombre de conocimiento dispone del doing, del hacer y no de ideas o teorías (...) el conocimiento es una cuestión de hacer"*⁴

El arte como vehículo se centra en el proceso sutil de transformación de la energía que puede ser activado mediante la precisión y calidad artística del doer en el trabajo performativo. Este proceso es lo que Grotowski llamó "verticalidad". La verticalidad podría definirse como una red energética que recorre el cuerpo humano de arriba abajo, tensionada entre los dos polos del ser humano, su organicidad y su conciencia.

*"Todo debe tener su lugar natural: el cuerpo, el corazón, la cabeza, algo que está "por debajo de nuestros pies" y algo que está "arriba de la cabeza". Todo como una línea vertical."*⁵

⁴ Jerzy Grotowski, "El Performer" Revista Máscara, N 11-12, op. cit. p. 78.

⁵ Jerzy Grotowski "De la compañía teatral al arte como vehículo" Revista Máscara N°11-12, op. cit. p.10.

Uno de los elementos técnicos primordiales y en los que pondrán especial atención es en la verticalidad, un trabajo interior, o acción interior, como lo llama Thomas Richards, que realiza el doer de transformación energética pasando de una calidad de energía más densa a una más sutil.

Los cantos de tradición son el vehículo para la verticalidad, son uno de los instrumentos utilizados para hacer un trabajo sobre sí mismo. Son herramientas que ayudan al organismo a realizar ese proceso de transformación energética, de una energía más densa a otra más sutil.

Según Thomas Richards es como si estos cantos de tradición, hubieran sido hechos o descubiertos hace cientos o miles de años para despertar algún tipo de energía o energías en el ser humano y tratar con ellas.

“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 tosco -en cierta manera podemos decir entre comillas «cotidiano»- a un nivel energético más sutil o incluso a la alta conexión. Alcanzado este punto, añadir algo más no sería justo, me limito a indicar el tránsito, la dirección. Ahí existe también otro tránsito: si nos acercamos a la alta conexión -es decir, en términos energéticos, si nos acercamos a la energía mucho más sutil se plantea todavía la cuestión de descender llevando de vuelta consigo esa cosa sutil a la realidad más ordinaria, relacionada con la "densidad" del cuerpo.”⁶

Los cantos de tradición tienen la capacidad de incorporar técnicas performativas, pues en la ejecución, el doer observa que en ellos está codificada una corporalidad, una manera de moverse, de cantar, de caminar, bailar... contienen una memoria antigua que puede ser descubierta por medio de la ejecución. Estos cantos tienen una cualidad vibratoria, tienen la capacidad de

⁶ Thomas Richards *“Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas”* Barcelona: Alba, (2005). p. 198.

tocar y liberar los centros energéticos, activándolos. Grotowski los llamaba cantos-cuerpo, pues son cantos interpretados con todo el cuerpo de manera psicofísicas, en una unión total del cuerpo y la mente. Son cantos que bailan, que se mueven, se expresan, manifiestan sus códigos escondidos y presentes en las palabras y vibraciones, por medio del cuerpo del doer. Según la opinión de Grotowski, el canto antiguo es como un ser viviente.

“Para obtener esta forma vibratoria, primero hay que mantener una posición precisa, conocer bien el orden de aplicación de la atención en diferentes partes del cuerpo, no sólo tratados como centros de la vibración sino también como centros energéticos. Hay una especie de circulación de la atención. Se trata también de aplicar bien las modalidades respiratorias (no necesariamente de manera manipuladora) y es únicamente cuando toda esa precisión como quien dice corporal es obtenida que la forma vibratoria energética emerge”⁷

Su interés en los cantos de tradición no era únicamente por el aspecto vibratorio sino que él creía que a través de esos códigos presentes en los cantos, el actuante podía acceder a una corporalidad antigua, quizás incluso llegar mediante la práctica a descubrir quien fue quien los cantó por primera vez, donde y por qué. De esta manera, con el trabajo sobre los cantos también se acercaba a los antiguos ritos, a las originarias performances y primeras manifestaciones teatrales.

La manera de trabajar estos cantos es a través de un gran rigor artesanal, empezando por captar las cualidades vibratorias del canto en concreto y encontrando su arraigamiento en el propio cuerpo del actuante a través de los impulsos y las acciones. Desde la praxis es como el doer puede descubrir los impulsos asociados a cada canto.

⁷ Jerzy Grotowski *“Oriente/Occidente”*, Revista Máscara N 11-12, op. cit. p. 66.

En el siguiente texto Thomas Richards nos explica la técnica en su trabajo y cómo aproximarse al canto de una manera concreta y entrar progresivamente en el proceso de cambio de las cualidades energéticas.

“The doer begins to sing. The melody is precise. The rhythm is precise. The doer begins to let the song descend into the organism, and the sonic vibration begins to change. The syllables and the melody of these songs begin to touch and activate something I perceive to be like energy seats in the organism. An energy seat seems to me to be something like a center of energy inside the organism. These centers can become activated. In my perception, one energy center exists around what’s called the solar plexus, around the area of the stomach. It relates to vitality, as if the life force is seated there. In some moment it’s as if this begins to open, and is becoming receptive through the stream of life impulses in the body related to the songs. The melody is precise, the rhythm is precise, but it’s like some force is collecting in the plexus. And then through this place, this very strong energy which is collecting can find its way, as if entering a channel in the organism, toward a seat lightly above it, for me related to what in my intimate world is “heart.” Here, what is in the vital pool begins to flow upward into this other resource and transform itself into a quality of energy that is more subtle. When I say subtle I mean more light, more luminous. Its flow now is different, its way of touching the body is different – these energy pools can be perceived as touching the body.

From this pool related, let’s say, to the “heart,” something opens which permits a passage upward, and it’s as if a level of energy begins to be touched around the head, in front of the head, behind it.”⁸

⁸ Thomas Richards *“The edge point of performer”*, Pontedera (Italia): Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski , (1997), p. 5.

(El actuante comienza a cantar. La melodía es precisa. El ritmo es preciso. El actuante comienza a dejar que la canción descienda en el organismo i la vibración del sonido empieza a cambiar. Las sílabas y las melodías de estas canciones comienzan a tocar y a activar algo que yo percibo como puntos de energía en el organismo. Estos centros pueden ser activados. En mi percepción, existe un centro de energía alrededor de lo que

Como hemos visto, el doer, ha llegado a la maestría en su oficio y como tal, conoce los procesos de los cantos y sabe ligar sus impulsos corporales a estos. Grotowski siempre se centró en un aprendizaje maestro-discípulo, de persona a persona y siempre afirmó que había dedicado los últimos trece años de su vida a enseñar a Thomas Richards todo su saber en un modo directo y ancestral, como una auténtica transmisión de conocimiento, es por ello que él es el continuador actual en el Arte como Vehículo y director del “Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards”. El conocimiento al que llegaron, Grotowski y su grupo de investigación, en el trabajo con el canto es absolutamente concreto y objetivo y puede ser realizable por cualquier persona preparada y entrenada del modo apropiado.

La anterior cita de Richards, describe el proceso individual del trabajo, pero este proceso es posible hacerlo extensible a todo un grupo de personas y de esta manera que el proceso interior pudiera darse paralelamente en todas ellas. Para ello es necesaria la presencia de un guía, una persona que inicia el canto y el proceso energético anteriormente descrito y al que progresivamente se le unen otros miembros del equipo de trabajo. La manera en la que éstos

se llama plexo solar, por el área del estómago. Está relacionado con la vitalidad, como si la fuerza vital estuviera situada allí. En algún momento es como si eso se empezara a abrir y se volviera receptivo a través de la corriente de impulsos vitales en el cuerpo relacionados con los cantos. La melodía es precisa, el ritmo es preciso, pero es como una fuerza que se recoge en el plexo. Y entonces, desde este sitio, esta energía muy fuerte que se está recogiendo puede encontrar su camino, como entrando en un canal en el organismo, hacia un punto ligeramente por encima, para mí relacionado con lo que en mi mundo íntimo es el “corazón”. Aquí aquello que hay en el centro vital comienza a fluir hacia arriba, hacia esta otra fuente y se transforma ella misma en una calidad de energía más sutil. Cuando digo sutil quiero decir más ligera, más luminosa. Su flujo ahora es diferente, su manera de tocar el cuerpo es diferente- estos puntos de energía pueden ser percibidos como si tocasen el cuerpo. De este punto relacionado, digamos, con el “corazón” algo que permite un pasaje ascendente se abre, y es como si un nivel de energía comienza a poder ser tocado alrededor de la cabeza, delante de la cabeza, detrás.) Traducción propia.

entran en el canto es mediante varios elementos técnicos específicos: básicamente es necesaria una disposición corporal receptiva, seguir el tempo ritmo del guía, pronunciar las palabras exactamente con él, en el mismo tono y hacer uso de las mismas resonancias corporales. De esta manera, el proceso por medio de un fenómeno como de inducción se va propagando hasta cubrir a todo el grupo.

Cuando hay testimonios presenciando el trabajo, existe la posibilidad de provocar intensos estados en los testimonios a través de esta inducción que llega hasta ellos. Grotowski asigna al Performer el papel de pontíficex, pues hace de puente entre los testimonios o los compañeros y ese “algo” más sutil, más ligero, algo parecido a una presencia, que se crea en el aire, en el espacio.

Este trabajo con los cantos puede enmarcarse dentro una estructura artística precisa y repetible, así pues, Grotowski creará con sus actores-doers opus performativos basados en el rigor, los detalles y la precisión de sus elementos técnicos. Las piezas performativas que hacen, están hechas para los doers, y no para los espectadores que van a verlas. Los espectadores, testigos que observan la obra, pueden estar presentes o no. La clave reside en el montaje, que ya no está hecho para que el espectador entienda o se le provoque algún tipo de respuesta emocional, mental, crítica... sino que está hecho para los doers, el montaje es para ellos y ahí es donde reside la diferencia con el espectáculo. Que la obra sea un vehículo para las personas que la realizan, para que tengan la posibilidad de realizar ese acto de transmutación energética a través de los cantos y las acciones Es por ello que muchas veces las hacen sin que ningún testigo esté presente.

“Cuando el ritual <está hecho a la faz de lo divino>, es ritual; cuando en cambio <está hecho a la faz de los espectadores> es teatro”⁹

Cuando presentan su trabajo, en la época del Arte como vehículo, al estar pendientes de un proceso interior y a la vez unas acciones performativas exteriores, el proceso energético es delicado y puede verse afectado por la presencia de un público. Es por eso, que normalmente invitan a un grupo no muy numeroso de personas, un grupo que no pueda llegar a sentirse como público por su cantidad, sino más bien como invitados y participantes de algún modo en la acción que en ese lugar va a ocurrir de la mano de los doers. Se puede dar el caso que en estos testimonios, aparentemente pasivos, se produzca un resonar de la vibración de los cantos y realmente participar de lo que está ocurriendo de una forma activa energéticamente hablando, por medio del fenómeno de inducción.

El trabajo vocal descubierto por Grotowski y su equipo, es muy rico en resonancias y cualidades vocales pues cuando el doer está trabajando con los cantos vibratorios, la acción interior de alguna manera guía el proceso, la voz va bajando a lo largo de las resonancias del cuerpo, subiendo, tocando diferentes espacios del organismo del que canta, dependiendo de la necesidad para que el canal que propone el canto sea abierto y activando los centros energéticos.

Para conseguir este cuerpo canal de energías, es necesario una labor constante, un entrenamiento físico que cree la disponibilidad corporal necesaria para que eso sea posible, la realización de un “acto total”. Aquí pues encontramos una culminación en la vía negativa de Grotowski, continúa pues su interés en liberar al cuerpo, quitarle todo lo innecesario, para que sea un canal de energías e impulsos más allá del “yo”.

⁹ Jerzy Grotowski *“El montaje en el trabajo del director”* Revista Máscara N 11-12, op. cit. p. 59.

“se trata, por lo tanto, de reencontrar los impulsos orgánicos de un cuerpo liberado, desbloqueado, de un cuerpo que va hacia una “plenitud no cotidiana”¹⁰

Por tanto, lo que podríamos nombrar como puntos clave en la práctica del canto en el arte como vehículo serían:

- importancia de una estructura precisa en el canto; en cuanto a melodía, letra, pronunciación de las palabras, volumen y tono
- activación de las resonancias intracorporales
- trabajo con la resonancia espacial o extracorporal

Esta disciplina que Grotowski y su equipo fueron elaborando consistía en ejercicios muy precisos o partituras muy detalladas. De esta manera, con la repetición de estas estructuras, el doer podía pasar de la repetición mecánica al fluir de la vida, al estado de libertad y creación que da el estar totalmente presente. El conjunctio oppositorum, en el que el actuante ya no sólo hace sino que deja que se haga, en la unión creadora de la técnica y la vida.

¹⁰ Marco de Marinis, *“La parábola de Grotowski: el secreto del “novecento” teatral. Breviarios de Teatro XXI* (1991), Buenos Aires: Galerna Getea, (2004), p. 67.

LOS BĀUL DE BENGALA

Los bāul son cantantes, músicos y místicos provenientes de Bengala, India. Aparecieron entre finales del siglo XIV y principios del siglo XV, y se extendieron por todo el territorio bengalí (noreste de India y Bangladesh) a lo largo del siglo XVI. El movimiento bāul se ha mantenido desde entonces hasta la actualidad.

Desde su nacimiento han sido una tradición de nómadas y se han ganado la vida pidiendo dinero por las calles, trenes, a las plazas de los pueblos con su canto y artes performativas. La interpretación de sus canciones ha sido desde que su aparición, una manera de ganarse la vida y a la vez de buscar el conocimiento interior. La característica básica del verdadero bāul es cuando su trabajo performativo va acompañado con una práctica interior espiritual. La poesía, la música, el canto y la danza son utilizadas por los bāul como un medio para encontrar la relación de uno mismo con Dios, y descubrir el propósito de la existencia del ser humano.

Parvathi Bāul, una mujer bāul, explica una frase hecha que describe al bāul dentro de la tradición:

“bāul is a beggar who begs rice and begs knowledge”¹¹

La palabra “bāul” deriva de la palabra sánscrita वातुल “vaatula” que quiere decir loco, afectado por el viento, remolino. Una de sus características es su “locura”, pasión o devoción al interpretar sus cantos. Rabindranath Tagore, (Calcuta 1861-Santiniketan 1941) poeta bengalí que estudió la tradición bāul en

¹¹ Del documental de Gillian Borman y Alex Senior “*Parvathy Bāul, Painter, Singer and Storyteller of West Bengal (India)*” (2008)

(Bāul es un mendigo que mendiga arroz y mendiga conocimiento). Traducción propia.

profundidad, enfatizaba en los bāul su parte mendicante junto con las cualidades asociadas de “divina” locura y espontaneidad.

El área de Bengala, actualmente está dividida en Bengala occidental, al noreste de la India y la Bengala oriental junto a Bangladesh. La mayor parte del los bāul hindús viven en territorio indio, a la parte occidental, y los bāul musulmanes viven a la parte oriental. En esta tesina nos centraremos en los bāul hindús, al encontrar más paralelismos con el tema que tratamos y por el hecho de que fue con ellos con quien Grotowski se puso en contacto.

Los bāul no reconocen las distinciones de castas ni las diferencias entre hindús o musulmanes. No hacen discriminaciones entre las personas ni siguen los dogmas de ninguna tradición religiosa.

La historia de Bengala ha estado marcada por la influencia religiosa de sus gobernantes. Como ha sido un territorio gobernado por budistas (dinastías Palas y Chandras), hinduistas (dinastías Malla y Sena), musulmanes, ingleses... ha recibido toda clase de influencias políticas y religiosas. La tradición del los bauls es ecléctica; sus influencias vienen del budismo tántrico (Vajrayāna), el hinduismo tántrico (primeramente Vaisnava Sahajiya, pero también Saiva-Sakta), del Vaisnavismo bengalí (Gaudiya) y de los sufís islámicos.

Los bāul no construyen templos para su plegaria con imágenes divinas o símbolos religiosos. Ellos creen que el templo donde el Supremo reside es en su propio cuerpo. Buscan y encuentran a su Dios no en las iglesias o templos, sino dentro del corazón del ser humano. Persiguen lo que ellos llaman “El hombre del corazón”.

Tagore tradujo este canto bāul al inglés:

“Ah, where am I to find Him, The Man of my Heart?”

Alas, since I lost Him, I wander in search of Him,

Thro' lands near and far."¹²

La práctica y la filosofía bāul se centran en el concepto "Deha-Tattva", la verdad dentro del cuerpo. Los bāul consideran que el cuerpo humano es un microcosmos, en el cual todos los elementos de la existencia residen, como una réplica a escala pequeña del gran universo.

Fragmento de canción bāul:

"Do not forget

That your body contains

The whole of existence."¹³

Esta manera de concebir el mundo y la persona, proviene de la filosofía tántrica, como vemos en el siguiente texto procedente del libro "Tantra Art":

*"All physical and mental forms, everything in the universe, is that one, appearing in various ways. Life is one, all its forms are interrelated in a vastly complicated but inseparable whole. Every act by any form of life, from the highest to the lowest, must react on every other form. We are but links in a long series. We are made of the same substance as the stars, the same substance as the gods"*¹⁴

¹² Rabindranath Tagore " *The religion of a man*" New Delhi: Rupa & co. (2002), p. 221. Fragmento de canción anónima.

(¿Dónde puedo encontrarlo, el Hombre del Corazón?/ Ay! Desde que lo perdí, vago a la búsqueda de Él, / a través de las tierras próximas y lejanas) Traducción propia.

¹³ Deben Bhattacharya " *The mirror of the sky, songs of the Bauls of Bengal*" Prescott: Hohm Press, (1999) p. 94. Canción de Gosāñ gopāl.

(No olvides/ que tu cuerpo contiene/toda la existencia) Traducción propia

¹⁴ Ajit Mukerjee, " *Tantra Art*", Paris-New York-New Delhi: Kumar Gallery, (1966) p. 41.

(Todas las formas físicas y mentales, todo en el universo, es uno, apareciendo en diversas formas. La vida es una, todas sus formas están interrelacionadas en un todo

Se les puede reconocer externamente por sus particulares ropas de color naranja un poco andrajosas, constituidas por diversos trozos cosidos de piezas de ropa diferentes, su pelo y barba largos y por el hecho de que siempre van acompañados con uno o varios instrumentos. Usan solamente instrumentos tradicionales como el ektara, un instrumento con una sola cuerda fijada a una calabaza donde el público mete las donaciones, diversos instrumentos de percusión como el dhol y el khol, unos platillos pequeños llamados kartal, una flauta de bambú o una dotara, parecido a una mandolina, para acompañarse al cantar.

Cuando un individuo quiere convertirse en bāul tiene que encontrar un gurú, un maestro que lo inicie. Pero no todos los que se interesan por el camino del bāul son aceptados. El gurú evalúa cuidadosamente al interesado, prueba su convicción interior de diferentes maneras y le informa sobre las dificultades del camino espiritual, la necesidad de unos altos valores morales y las resistencias antes los problemas cotidianos. Los bāul no apoyan la vía espiritual como forma de escape a los problemas cotidianos. Son absolutamente mundanos, trabajan sobre el cuerpo, la materia, para entenderla y llegar a trascenderla.

Cuando el aspirante ha encontrado un gurú¹⁵ que quiera enseñarle tiene que pasar por diferentes fases para convertirse en bāul, renunciar a su vida anterior, pertenencias, situación económica y social... se convierte en una persona sin casta y toma un nuevo nombre. Tienen que acostumbrarse al estilo de vida bāul, si el aspirante viene de casta alta, tiene que aprender a vivir como un mendigo y sin tener en cuenta las distinciones de la sociedad de donde

muy complicado, pero inseparable. Cada acto de cualquier forma de vida, desde la más alta a la más baja, tiene que reaccionar en todas las otras formas. No somos más que eslabones de una larga serie. Estamos hechos de la misma sustancia que las estrellas, la misma sustancia que los dioses.)Traducción propia

¹⁵ La palabra gurú en sánscrito, significa etimológicamente GU -sombras- y RU -el que las dispersa- .

proviene, algo difícil en algunos casos, pues los hindúes tienen muy arraigada en su cultura esa estructura social.

Estas son las tres fases de iniciación en la tradición bāul:

La primera se llama Diksha o Pravarta, cuyo significado literal es iniciar. En esta fase el iniciado se adapta al nuevo modo de vida y comienza a aprender del gurú y de sus compañeros con más experiencia; se inicia en las canciones y en el entrenamiento físico del yoga. La segunda fase se llama Shiksha o Sadhaka, que significa enseñanza y disciplina espiritual activa, respectivamente. En esta fase el bāul entra en contacto con las enseñanzas tántricas secretas con la ayuda de un compañero del sexo opuesto y bajo los estrictos preceptos del gurú. La tercera fase se llama Siddha, Bheg o Sannyas, y es la fase del experto, cuando el bāul ha alcanzado el estado de conciencia cósmica y se dirige a la realidad ordinaria para traer a ella los frutos que ha obtenido de su esfuerzo en el trabajo espiritual.

En la tradición bāul, la investigación individual y la importancia del cuerpo físico son muy importantes porque según su práctica, es el único sitio donde se tiene que buscar a Dios. Nos encontramos frente al concepto: *“The truth within the body”*, la verdad dentro del cuerpo. Para llegar a ese lugar de verdad dentro del cuerpo, y debido a su carácter heterogéneo como colectivo se sirven de prácticas de diferentes tradiciones.

“The goals, of the Bāul practitioner, are to achieve the realization of the Supreme using both yogic and tantric techniques”¹⁶

Como cita Robert Menger, el yoga y el tantra forman parte de las disciplinas que usan para trabajar sobre sí mismos.

¹⁶ Robert Menger *“The Bāuls of Bengal”*, Virginia (EEUU): (Noviembre 2000), p. 1.

(Los objetivos de los practicantes bāuls son conseguir la comprensión de Dios utilizando tanto técnicas yóguicas como tántricas.) Traducción propia.

En todas las prácticas y procesos que trabajan los bāul, tratan de alcanzar lo que ellos llaman “golden body”, el cuerpo perfecto.

Los bāuls intentan no tener muchas cosas porque son practicantes del cuerpo, lo único que tienen y que verdaderamente les importa es el cuerpo, que veneran como su máxima herramienta. No buscan tener grandes āshrams¹⁷ ni propiedades porque les llevaría mucho tiempo y prefieren concentrarse en su trabajo. Antiguamente vivían con algo de comida y ropa que la gente les daba por su música y sus cantos. Pero en los últimos años, en los que el sistema económico ha hecho necesaria la posesión de propiedades o bienes materiales para poder vivir, han empezado a tener granjas, terrenos, āshrams y han empezado a ganar dinero trabajando encima de un escenario.

El aspecto bāul que nos interesa y que estudió Grotowski es el de tradición, los bāul que mantienen en su práctica y modo de vida el testimonio de una filosofía de más de seis siglos de antigüedad. Actualmente, es fácil encontrar por el área de Bengala y de gira por otros países, grupos de músicos que asignándose a sí mismos el nombre de bāul, tocan e interpretan las canciones tradicionales, pero en los que se evidencia la ausencia del otro aspecto de la práctica bāul, la que se concentra en el trabajo interior.

¹⁷ Ashram: lugar de reunión de los devotos de un gurú hindú. (Definición según el diccionario Babylon inglés-español.)

TRABAJO VOCAL EN LOS BĀUL DE BENGALA.

En las canciones bāul encontramos descrita toda su filosofía y manera de ver el mundo de la tradición bāul. El escritor bengalí Rabindranath Tagore, uno de los pioneros en la recolección de las canciones bāul, las consideraba como verdaderas joyas literarias de la cultura de Bengala, e incluso podemos observar la influencia que estas canciones tuvieron en su propia obra.

Los bāul actuales aprenden las canciones de la tradición, escritas por sus predecesores. Únicamente cuando un bāul llega a un nivel de conocimiento y sabiduría respetable, comienza a escribir canciones propias. Según Parvathi Bāul, en el tema de la composición propia, los maestros recuerdan:

“You only composes if you have something more to say than what masters have said”¹⁸

Dos de los primeros autores más conocidos son Lalon Fakir y Rāmprāsad Sen. En otras canciones por la influencia de la tradición vaishnava, sus autores ponen su nombre en los últimos versos de la canción. Por otra parte, muchos cantos que se continúan cantando en la actualidad son anónimos.

Las canciones bāul no están hechas para la lectura, con una finalidad literaria o artística. Las canciones están compuestas oralmente y transmitidas de la misma manera, ya que la mayor parte de los bāul no leen ni escriben. La mayoría de las veces las canciones están compuestas como forma de enseñanza del maestro al discípulo.

¹⁸ Documental *“Parvathy Bāul, Painter, Singer and Storyteller of West Bengal”*, op. cit.

(Tú sólo compones si tienes algo más que decir de lo que ya han dicho los maestros.)
Traducción propia.

Las características básicas en la utilización de las palabras que forman las canciones son: referencias a objetos per todos conocidos, lenguaje coloquial y ausencia de reglas artísticas de manera que hacen cercano y comprensible el canto a todo el que lo escucha. Además está lleno de metáforas y ricas imágenes poéticas. Pero hay dos niveles de comprensión en las canciones bāul, porque el verdadero significado e ideas que explica el bāul en su canto sólo puede ser entendido por un iniciado. Así las imágenes de las que hablan son un código para otro significado más profundo. Por ejemplo cuando en muchos cantos el bāul habla de un pez en el río, se está refiriendo realmente al alma dentro del cuerpo humano, explicándonos además a lo largo del canto que el río (cuerpo) tiene el poder de la destrucción, la vida y la muerte (del alma).

Cuando un individuo es aceptado para entrar en la tradición y empieza el entrenamiento espiritual con un gurú, tiene que pasar por tres estados de iniciación para llegar al Siddha, o estado de perfección. Puede pasar la vida entera en el primer estado, realizar dos o llegar a los tres, depende del aspirante, su práctica y sus logros. La iniciación, como en la tradición bengalí tántrica, y a diferencia de las religiones convencionales hindús, la hace un gurú diferente para cada estado. La iniciación consiste en proporcionar al aspirante el mantra apropiado.

La primera iniciación se llama Diksha (que significa iniciación), el gurú diksh es el que se encarga de realizarla impartiendo un mantra clave para la meditación del discípulo. Entre los bāul hindús, el mantra es una combinación de alabanzas dirigidas al gurú y a Krishna que contienen lo que se llama "sílabas semillas". Esto es un concepto tántrico, significa que dentro del mantra encontramos sonidos monosilábicos como Kling, Hring o Sring, que aunque aparentemente no tienen sentido, contienen raíces semánticas de profundo significado. La práctica con el mantra consiste en repetirlo consecutivamente hasta que se logre la concentración absoluta en él. La creencia de la tradición

bāul es que focalizando su mente en el objeto de su devoción, el discípulo empieza a esforzarse por hacer crecer el bhakti¹⁹ dentro de sí.

*The mantra is likened to a lighting flash that disperses the dark clouds of ignorance. For the bāuls, faith is not a blind obsession that hides reality, but a light that illuminates reality so vividly that one is able to see its transparent nature. This light is the shrine where one takes refuge, surrendering pride, to receive freedom and grace from "The Man of the Heart"*²⁰

Acompañando al trabajo meditativo sobre el mantra en cuestión, el gurú enseña al iniciado ejercicios de respiración y posturas del yoga tradicional. Los bauls consideran fundamental el trabajo del yoga como práctica que devuelve la salud al cuerpo, condición que valoran como absolutamente necesaria para el camino espiritual. Al basar su filosofía de vida en el Deha-Tattva, la Verdad dentro del Cuerpo, consideran el cuerpo como un santuario en el que la vida en su aspecto espiritual fluye. Los ejercicios de yoga ayudan a que el cuerpo se libere de obstrucciones y tensiones que no permiten que esta fluidez vital sea armoniosa. Por tanto, su creencia en el entrenamiento en las disciplinas físicas es muy remarcable.

¹⁹ El Bhakti es el yoga de la devoción, dentro de las cuatro ramas del yoga clásico que existen en el hinduismo (karma, jagna, raja y bhakti) y que Krisna le relata a Arjuna en el Bhagavad Gītā, uno de los principales textos sagrados de la tradición Hindu. El bhakti es el yoga de la exaltación de los sentimientos y emociones hacia la divinidad. La recitación de mantras, el canto y la danza como formas de comunicarse con lo divino, son sus principales prácticas y manifestaciones.

²⁰ Bhaskar Bhattacharyya, Nick Douglas y Penny Slinger. *"The path of the mystic lover: Bāul songs of passion and ecstasy"*. Vermont: Destiny Books (1993), p. 164.

(El mantra es comparado con un relámpago que disipa las oscuras nubes de la ignorancia. Para los bāul, la fe no es una obsesión ciega que esconde la realidad, sino una luz que ilumina la realidad tan vívidamente que uno es capaz de ver su naturaleza transparente. Esta luz es el santuario donde uno se refugia, entregando su orgullo, para recibir la libertad y la gracia del Hombre del Corazón). Traducción propia.

En muchos casos, el aprendizaje en el canto, la danza y la música no vienen de la mano del gurú diksha. En la mayoría de las ocasiones, los iniciados aprenden las canciones a partir de otros bāul en su vagar por las calles, en su práctica performativa. Muchos bāul se inician en la tradición cuando ya saben cantar, pues muchos provienen del ámbito de la actuación o la música y llevan ya un recorrido artístico hasta llegar a este camino de renuncia y conocimiento espiritual a través de las artes.

El entrenamiento intelectual es también informal y los nuevos iniciados aprenden filosofía bāul a través de las canciones o por conversaciones con los bāul de más edad o escuchando las discusiones filosóficas que se dan entre los bāul más experimentados. Hablar sobre la filosofía bāul es también una práctica considerada esencial para los iniciados, llamada hari-kathā, que así mismo es silenciada para los no iniciados. Discuten los conceptos “escondidos” en forma de metáfora en las canciones, experiencias personales en su práctica y demás temas de su interés dependiendo del grado en el que se encuentren.

Si el gurú diksha considera que el iniciado está maduro para pasar al siguiente estado, le da su consentimiento y el iniciado va en busca de su segundo gurú, el Shiksha guru. En esta segunda fase continúa la práctica física del yoga y se empieza el trabajo en la relación, en la práctica de la filosofía tántrica²¹. Lo ideal es que el bāul esté casado y que su mujer pueda acompañarlo en la práctica. Si no es el caso, se encuentra una compañera con la ayuda del gurú. Normalmente, pero no siempre, se realiza todo el aprendizaje conjuntamente con la misma pareja.

²¹ Eugenio Barba. *La tierra de cenizas y diamantes, mi aprendizaje en Polonia seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba* (2000) Barcelona: Octaedro, p. 142.

“Tantras: técnicas rituales del hinduismo ligadas con la transmutación de energías del nivel biológico al espiritual. En todas las corrientes del tantrismo se utilizan los mantras, formulas sagradas y los yantras, representaciones simbólicas de las divinidades y de sus fuerzas cósmicas.”

En esta unión la pareja aprende a verse como Krisna, el hombre y Rada, la mujer, arquetipos del principio masculino y femenino en el universo. El gurú les inicia con el mantra Kama-bija y Kama-gayatri. Kama significa pasión y bija semilla. Son mantras para despertar la fuerza creativa representada por la serpiente kundalini enroscada en la base de columna que puede ser despertada a través de la semilla de la pasión. Y son instruidos por el gurú en técnicas de respiración, posturas de yoga y control mental.

Cuando pasan este estado, pueden iniciarse en el tercer estado para ser Siddha, o perfecto. Y van a la búsqueda de un Siddha gurú (maestro perfecto) con el que se vuelva a iniciar por medio de un mantra y se continúan las prácticas físicas del yoga, meditación y filosofía en el estado más alto de conocimientos. Y que el practicante llegue a la realización de uno mismo en el absoluto. A través del gurú llega al crecimiento espiritual más alto, al despertar de la conciencia, el estado llamado “Shaktipat” manifestando desde la espontaneidad y la simplicidad, una gran dicha y sabiduría.

En la tradición bāul, la manera de aprender es oral, de maestro a discípulo. Y el permanecer junto al maestro a tiempo completo es requisito de aprendizaje y transformación a un nuevo modo de vida y de praxis para convertirse en bāul.

En los bāul, la manera de aprender los cantos es directa, el maestro canta y el discípulo repite, mientras va aprendiendo la letra, la melodía y la manera de cantarla, sigue pues al maestro en su aproximación al canto y trata de captar lo que él está haciendo y hacerlo del mismo modo, tratando de adquirir eso que despierta su maestro al cantar, lograr que despierte en él también.

Trabajan pues, según Parvathy Bāul, el canto y la danza, tocan instrumentos y cuentan historias a través del canto, con una técnica con la que alcanzan un nivel de intensa alegría y gozo, a lo que hay que sumar el trabajo interior de difíciles prácticas. Además trabajan la resonancia específica de cada canto, *“the songs have their own resonance that has to work in the body of the bāul, so*

you have to train yourself."²² Según su testimonio, puedes pasarte cinco o diez años hasta hacer que una canción esté viva.

Según sus palabras, el público recibe algo más que una performance, porque hay una vida detrás que ellos perciben y que les puede inspirar. Ella explica cómo percibe las recepciones del público que según ella son diferentes en cada caso particular: algunos lloran tocados por las letras y las melodías, otros valoran la belleza de la música, otros le preguntan si ellos también pueden encontrar una alegría y vida espiritual similar a la que reflejan los cantantes bāul al cantar...

²² Documental "*Paroathy Bāul- a Singer, painter, and storyteller from West Bengal (India)*" op. cit.

(Las canciones tienen su propia resonancia que tiene que funcionar en el cuerpo del bāul, por eso tienes que entrenarte a ti mismo) Traducción propia

RELACIÓN DE GROTOWSKI CON LOS BĀUL

La relación que proponemos trabajar en este escrito está fundamentada por el hecho de que a lo largo de su vida Grotowski tuvo gran interés por el trabajo de los bāul, estuvo en contacto con componentes de esta tradición y con las diferentes corrientes filosóficas en las que éstos se basan.

Desde niño, en Grotowski nació una fascinación hacia el mundo oriental. La madre de Grotowski, católica no practicante, estaba muy interesada en la sabiduría de las religiones orientales. Cuando Grotowski todavía era muy joven, le regaló el libro “La India Secreta” de Paul Brunton, cuya lectura cautivó al joven e introdujo en la cultura y pensamiento hindú. Ese regalo fue determinante en su vida y marcó una importante influencia e interés por Oriente a lo largo de toda su trayectoria. Su madre tenía una idea universal de las religiones, veía en la religión algo que trascendía los límites culturales, eso también marcó a Grotowski y conformó su pensamiento. Fruto de ese primer contacto con la India a través de la lectura, realizó varios viajes a India en solitario, entre 1956 y 1970, uno de los cuales acompañado por su madre en el que visitaron a Ramana Maharishi, uno de los sabios vivos que estudia el libro de Brunton.

En la época del Teatro de las Fuentes, Grotowski realizó entre 1979 y 1980 diversas expediciones con su equipo, a diferentes países y lugares en los que las tradiciones ancestrales seguían vigentes. El objetivo principal era poner a prueba en otros lugares, las técnicas que había desarrollado con su equipo en Polonia. El itinerario empezó en Haití, (del 20 de Julio al 8 Agosto del 1979), seguido de Nigeria, (del 9 al 15 de Agosto del 1979), Biaiyastok, región de Polonia (del 22 al 25 de Agosto de 1979), Méjico (del 1 de Enero al 1 de Febrero de 1980) e India (del 2 al 25 de Febrero de 1980). En India se centró en el área Nord-este, empezando en la ciudad de Calcuta.

*Chitrabandi's Studies Coordinator, Deepak Majumdar, told a Calcutta newspaper that Grotowski was "intensely interested in studying rituals, customs, music, meetings, postures of people and man's relationship to the environment."*²³

En su estancia en la India, conoció la tradición de los bāul de Bengala, trabajó y tuvo varios encuentros con cantantes bāul como Gour Khepa, Chhayarani Dasi, y su padre Ramananda Das Bāul, una legenda viva entre los bāul de la época.

En una carta dirigida a Eugenio Barba desde Calcuta en 1969, Grotowski explica uno de los encuentros que tuvo con un bāul de tradición.

*"...he conocido al más importante maestro bāul (yoga a través del canto y la danza) que se ocupa de muchas cosas de las que también me ocupó yo, la anatomía del actor. Es extraordinario comprobar cómo algunos aspectos del oficio son objetivos. Me ha dicho que después de la muerte de su padre, que había sido su gurú (según la tradición familiar), no había conocido a nadie tan entendido en estas cosas como yo."*²⁴

Fruto de los cursos y grupos de trabajo con personas autóctonas en India, un nuevo integrante hindú perteneció a su equipo siguiéndole a Polonia, Abani Biswas, quien continuó trabajando con el maestro polaco hasta 1983.

En Septiembre de 1984 realizó una conferencia en la Universidad de Roma, dentro de un Seminario sobre Oriente y Occidente, que luego se transcribió con el título: Oriente/Occidente y perteneció al monográfico sobre

23 Kermit Dunkelberg, "Grotowski's Theatre of Sources Expedition 1979-1980", *Slavic and East European Performance*, N 1, vol. 29, (Otoño 2009), p. 5.

(El Coordinador de Estudios de Chitrabandi, Deepak Majumdar, dijo a un periódico de Calcuta que Grotowski estuvo "sumamente interesado en estudiar rituales, costumbres, música, encuentros, posturas de personas y la relación del hombre al entorno.)
Traducción propia.

²⁴ Eugenio Barba. *La tierra de cenizas y diamantes, mi aprendizaje en Polonia seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, op. cit. p 202.

Grotowski que publicó la Revista Máscara. En este texto, hace una comparación en cuanto a la manera, según él complementaria, que tiene un occidental o un oriental de aproximarse y trabajar las artes performativas.

Años más tarde, el prestigioso Collège de France, creó para él la cátedra de Antropología Teatral, que ejerció entre 1997 y 1999, hasta su muerte. En sus dos últimos años de vida Grotowski realizó una serie de conferencias a los alumnos de esta institución, en una de ellas, estudia a fondo el tema de la transformación de energía, poniendo como ejemplo principal el caso de los bāul de Bengala. Explica como los integrantes de esta tradición se ocupan al mismo tiempo del arte y el aspecto yóguico de la transformación de energía, de una manera simultánea y realizadas las dos de manera impecable. Habla de ellos como los descendientes de los vratyas, hordas rebeldes descritas en los antiguos textos hindús, en busca de conocimiento. Al acoger muchas influencias y no seguir una en particular se rebelan contra lo comúnmente establecido, basándose en el desafío y la puesta en duda de los preceptos de las tradiciones institucionalizadas.

Podemos ver una similitud con el Performer:

“El Performer con Mayúscula es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro. Es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos (...) un rebelde que debe conquistar el conocimiento (...) En la tradición hindú se habla de los vratyas (las hordas rebeldes). Un vratya, es alguien que está sobre el camino para conquistar el conocimiento.”²⁵

Thomas Richards habla de los bāul como: *“yogic bards of India whose spiritual practice takes the form of songs and dances that can be appreciated on an aesthetic level”²⁶* Además en su libro *“The Edge-Point of Performance”*, señala como

²⁵ Jerzy Grotowski *“El Performer”*, Revista Máscara N 11-12, op. cit. p. 78.

²⁶ Lisa Wolford *“Ambivalent Positionings: Grotowski’s Art as a vehicle and the paradox of Categorization”*, en *Performing Training: Developments Across Cultures*, Amsterdam: Harwood Academic Publishers, Watson, I. (2001), p. 127.

“Grotowski, when speaking about our work now, often refers to some similarity with the tradition of the bauls which is still surviving in Bengal”²⁷. A continuación nombra una serie de características y similitudes entre ellos y su trabajo en el Arte como vehículo. Apunta características tales como: los cantos que utilizan los bāuls son de una tradición muy antigua, con esos cantos hacen un trabajo interior, su técnica de canto está relacionada con el yoga, trabajan muchos meses aislados de la sociedad con su maestro, después van a los pueblos a cantar para la gente y realizan su trabajo artístico unido al trabajo interior...

Podemos encontrar muchas prácticas espirituales alrededor del mundo que trabajen el sistema de la transformación de energía, como los derviches y algunos rituales que tienen alto contenido y valor artístico, pero lo característico del trabajo de los Bauls y Grotowski es el focalizar en lo artístico sin omitir e igualmente desarrollar un trabajo interior.

(Yoguis bardos de la India cuyas practicas espirituales toman la forma de canciones y danzas que pueden ser apreciadas en un nivel estético.) Traducción propia.

²⁷ Thomas Richards *“The Edge-point of performance”*, op. cit. p. 19.

(Grotowski, hablando sobre nuestro trabajo actual, a menudo hace referencia a alguna semejanza con la tradición de los bauls que todavía sobrevive en Bengala) Traducción propia.

PARALELISMOS ENTRE GROTOWSKI Y LOS BAULS DE BENGALA

1. Yoga del actor

Un punto de unión fundamental a considerar entre los bāul y el trabajo de Grotowski es la manera en que conciben el cuerpo y cómo lo entrenan para el trabajo que quieren realizar.

Como hemos mencionado anteriormente, la tradición bāul basa su filosofía de vida en el Deha-Tattva, la Verdad dentro del Cuerpo, considerando el cuerpo como un lugar sagrado en el que el espíritu habita. Consideran necesaria la práctica del yoga para ayudar a que el cuerpo se libere de tensiones que no permiten que la fluidez vital sea armoniosa. Y así es como basan su entrenamiento físico en asanas, pranayama y demás ejercicios yóguicos.

Está escrito en los Yoga Sutras de Patañjali:

“The purpose of Yoga discipline is to eliminate the impurities caused by the process of conditioning so that the Light of Pure Unconditioned Awareness may shine”²⁸

Esta concepción concuerda con la idea de vía negativa de Grotowski y su interés por la obtención de un cuerpo canal y la realización de un yoga del actor.

²⁸ Rohit Metha (traducción y comentarios) *“Yoga: The Art of Integration (A Commentary on the Yoga Sutras of Patanjali)”* Wheaton IL: Theosophical Publishing, (1982) p. 142.

(El propósito de la disciplina del yoga es la eliminación de las impurezas causadas por el proceso de condicionamiento de modo que la luz pura de conciencia no condicionada brille.) Traducción propia.

“El Performer debe desarrollar no un organismo masa, organismo de músculos, atlético, sino un organismo-canal a través del cual las fuerzas circulan.”²⁹

Una idea que conocía bien Grotowski de la cultura y religión hindú es que se pueden elaborar técnicas, en las que a partir de la subjetividad, del yo, el sujeto puede llegar a la objetividad. Estamos hablando de lo que ellos denominan atman (el yo personal) y brahmán (el yo universal). Con una disciplina adecuada, (entrenamiento en meditación, en yoga...) el sujeto puede llegar a la experiencia de identificación con el brahmán, la conciencia universal. Aquí se produce un cambio en el estado de conciencia del practicante y está muy cerca de lo que quería crear Grotowski, un tipo de yoga del actor.

Barba explica en su libro “Tierra de cenizas y diamantes” como Grotowski y él definían dos tipos de técnicas: la técnica 1, teatral, en la que se desarrollaban las posibilidades vocales y físicas y las investigaciones psicotécnicas desde Stanivslaski en adelante y la técnica 2, que a partir de vías físicas y el trabajo sobre centros energéticos del organismo, se tendía a liberar la energía del individuo llegando a una dimensión espiritual. Se trataba de un camino absolutamente práctico que conducía al yo hacia sí mismo integrando todas sus fuerzas psíquicas e individuales.

Esta técnica 2 era el objetivo de Grotowski a lo largo de su investigación desde que dejó de hacer espectáculos y culminó en el Arte como Vehículo.

Así pues, encontramos en Grotowski la creación de un Patañjali del Teatro, que siempre había sido el trasfondo esencial de su trabajo: la “técnica 2”, el momento de la trascendencia individual que tenía lugar mediante la “técnica 1”, el oficio del actor.

Este “Yoga del actor” incluiría los siguientes conceptos:

²⁹ Jerzy Grotowski, “El Performer”, Revista Máscara N 11-12, op. cit. p. 80.

1.- Disciplina físico-mental, no hay separación entre cuerpo y mente. Tratamiento del ser humano como una totalidad, en la que englobamos sus singularidades físicas, mentales, emocionales y espirituales.

2.- Ir más allá del propio yo. Trabajo sobre sí mismo: individuo como laboratorio, instrumento, campo de búsqueda. Llegar a lo espiritual, a una experiencia de dilatación, expandiendo la percepción y experimentando distintos niveles de conciencia.

3.- Basada en ejercicios con estructuras precisas, partituras detalladas y definidas; pasaje de la repetición mecánica al *fluir vital* de la "experiencia del presente". El objetivo es pues, implicarse totalmente en lo que se hace y permanecer en el momento presente.

4.- Disciplina que dota de instrumentos con fines prácticos: personales o profesionales. Se adquiere una competencia técnica que puede ser usada en el campo de la actuación o en el de la propia vida.

2. Canales energéticos

"Grotowski habla del teatro como de una especie de yoga que alcanza una dimensión espiritual a través de lo físico (tal como había descrito Pantañjali); un trabajo sobre los centros energéticos del organismo (chakras)..."³⁰

Si observamos los modelos en los que se basaron Grotowski y los *bāul* para su trabajo energético, vemos que es coincidente. Al ser Grotowski un gran conocedor del mundo oriental, su religión y filosofía, conocía los estudios de las sedes energéticas en el organismo humano.

³⁰ Eugenio Barba "La tierra de cenizas y diamantes, mi aprendizaje en Polonia seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba ", op. cit. p 144.

Según los tántricos sahajiya, en el organismo humano hay una energía dinámica que fluye por una red de canales sutiles recorriendo todo el cuerpo. Los tres canales más importantes están dentro de la médula espinal: *Ida* a la izquierda, *Pingala* a la derecha y *Shushumna* en el centro. *Ida* simboliza la luna, por él fluyen las energías emocionales, intuitivas y reflexivas, *pingala* simboliza el sol y tiene relación con las energías intelectuales, analíticas y expresivas. Estos canales a su vez, están conectados a 72000 nadis (canales de energía) que corresponden aproximadamente con nuestro sistema nervioso. El canal central se encarga de abolir la dicotomía de los dos canales opuestos y de transformar las energías duales en un solo flujo de energía extática.

Estos canales de energía sutil están localizados a lo largo de la base de la columna hasta el córtex cerebral. En los extremos y en varios puntos del canal central *Shushumna*, encontramos sedes de energía, centros en los que se concentra la energía, chakras (literalmente ruedas o discos en sánscrito) que *Ida* y *Pingala* rodean. Sus nombres son de abajo arriba: *Muladhara*, *Svadhithana*, *Manipura*, *Anahata*, *Vishudda*, *Ajna* y *Sahasrara*. Estos centros representan estados de conciencia, desde el más burdo en el chakra inferior hasta el más alto en el chakra coronario, en el que la conciencia trascendente se manifiesta.

La activación de los centros de energía puede producir una ascensión de la energía a lo largo de la columna desde el centro base de la columna hacia el centro más elevado, ese proceso corresponde al despertar espiritual de la llamada energía *kundalini*. Estos centros sutiles pueden ser activados a través del sonido. Según la filosofía hindú, todo el universo está hecho de sonido. Cada chakra a su vez, tiene un sonido que le corresponde y contiene su esencia. Son los llamados *bija mantra*, representaciones simbólicas del patrón de energía de cada chakra. Los sonidos son, del centro inferior al superior: “*Lam*”, “*Vam*”, “*Ram*”, “*Yam*”, “*Ham*”, “*Ooo*” y “*Mmm*”. Al vibrar esos sonidos en el canal central *Shushumna*, *Ida* y *Pingala* transfieren por medio de los pequeños canales energéticos esa vibración a todas las células del cuerpo.

Numerosos estudios científicos demuestran que la presión que ejercen la lengua sobre los meridianos en el paladar alto y el uso durante la fonación de labios, nariz, garganta y otras zonas implicadas por donde pasa el aire, tiene una respuesta directa con secreciones químicas y hormonales en el cerebro y el sistema glandular. Así es como a través del sonido, el canto, el habla... nuestro nivel de conciencia se puede ver alterado de un modo directo.

A pesar del mutuo interés y del conocimiento de la existencia de codificaciones de centros energéticos en el organismo humano, tanto los bāul como Grotowski no quisieron basarse en ningún sistema definido concreto. Ambos conocían bien las clasificaciones de la escuela yóguica y tántrica. Y podríamos asegurar que conocían la existencia de parecidas codificaciones en otras culturas como la escuela vashraiana tibetana (budismo tántrico del que los bāul tienen influencia), la medicina china o el sufismo islámico. Grotowski conocía incluso la correspondencia occidental del sistema de centros de energía, de la que habla en una de sus conferencias: la del filósofo alemán Johann Georg Gichtel, en el contexto teosófico. A pesar de eso, tanto Grotowski como los bāuls se basan en la experiencia personal y privilegian ésta por encima de las escrituras.

“The bauls however, have not adopted any definite system, perhaps because of their nonintellectual approach and their anarchical mystical disposition (...) In their songs, however, bauls do refer to the various yogic experiences and concepts-not in order to describe or define them but rather to suggest or evoke impressions of them by poetic means”³¹

³¹ Bhaskar Bhattacharyya, Nick Douglas y Penny Slinger. *“The path of the mystic lover: Bāul songs of passion and ecstasy”*, op. cit. p. 149.

(Los bāuls, no obstante, no han adoptado ningún sistema definido, quizás por su aproximación no intelectual y su disposición mística anárquica (...))En sus canciones sin embargo, los bāuls hacen referencia a varias experiencias yóguicas y conceptos, no para describir o definirlos, sino más bien para sugerir y evocar impresiones de ellos por significado poético.)Traducción propia.

Grotowski nos habla así mismo de los centros de energía en el contexto de su trabajo:

*"In our work we avoid as much as possible to verbalize the questions of the centers of energy which can locate in the body. I mean it when I say "which can locate in the body" because it is not so clean-cut. Do they belong to the biological domain or to one that is more complex? The best known are the centers according to the yoga tradition, those called chakras. It is clear that one can in a precise way discover the presence of centers of energy in the body: from those that are more linked to a biological survival, then sexual impulses, etc... to centers that are more and more complex (or, should one say, more subtle?) And if this is felt as a corporal topography, one can clearly draw up a map. But here there is a new danger: if one starts to manipulate the centers (centers in the sense close to the Hindu chakras), one begins to transform a natural process into a kind of engineering, which is a catastrophe. It becomes a form, a cliché. (...) If all this is verbalized, there is also a danger of manipulating the sensations which one can artificially create in different places of the body. So we prefer a less fixed terminology, even if in precise work one can discover here something very précised and fixed."*³²

³² Lisa Wolford y Richard Schechner *"The Grotowski sourcebook"*, Nueva York: Routledge , (1997), p. 451.

(En nuestro trabajo evitamos tanto como sea posible verbalizar las cuestiones sobre los centros de energía que se puede localizar en el cuerpo. Lo digo en serio cuando digo "que se pueden localizar en el cuerpo" porque no está tan definido. ¿Pertenece al dominio biológico o a algo que es más complejo? Los más conocidos son los centros de acuerdo a la tradición del yoga, los llamados chakras. Está claro que uno puede de una manera precisa descubrir la presencia de los centros de energía en el cuerpo: desde los que están más vinculadas a la supervivencia biológica, a los impulsos sexuales, etc... hacia los centros que son cada vez más complejos (¿o debería decir, más sutiles?) Y si esto se siente como una topografía corporal, uno claramente puede elaborar un mapa. Pero aquí hay un nuevo peligro: si uno empieza a manipular a los centros (centros en el sentido de los chakras hindúes), se comienza a transformar un proceso natural en una especie de ingeniería, que es una catástrofe. Se convierte en una forma, un cliché. (...) Si todo esto es verbalizado, también existe un peligro de manipulación de las sensaciones que uno puede crear artificialmente en diferentes lugares del cuerpo. Así que preferimos una terminología menos fija, aunque en un trabajo preciso uno puede

3. Bhakti yoga

Según el Bagavad-Gītā, hacer bhakti yoga *“es la más directa y constituye el medio más sencillo para relacionarse con la divinidad”*³³

Grotowski, en una carta escrita a Eugenio Barba en 1964, denomina su trabajo con el nombre de bhakti:

*“En la técnica psíquica el proceso de concretización se ha desarrollado mucho. Creo que estamos creando una variante europea de tantra o bhakti, que tiene sus raíces en la tradición mediterránea.”*³⁴

En las escrituras del Bhagavad Gītā, se nos indican cuatro caminos para la liberación interior del ser humano, a través de distintos tipos de yoga. Estos son el karma yoga (yoga a través de la acción), el raya yoga (yoga mental o de introspección), jñana yoga (yoga del conocimiento intelectual) y el bhakti yoga (yoga de la devoción).

El bhakti yoga comprende varias acciones que realizan los practicantes de este tipo de yoga. La más importante es el kirtanam (cantar los nombres de Dios) cuyo objetivo es la unión de tu ser individual (atman) con el ser universal (brahman) a través del canto devocional.

Los cantos a las deidades, ya sean de una tradición u otra, contienen mucha información en las palabras que se recitan. En los textos gnósticos, además de en los antiguos iniciados de Egipto, Palestina, India y Grecia, existía la creencia de que las vocales son “sonidos de luz” que contienen el nombre

descubrir aquí algo muy preciso y fijo) Traducción propia.

³³ A.C. Bhaktivedanta Swami Prabhupada *“Bhagavad-Gītā tal como es”* Los Angeles (EEUU): Bhaktivedanta Book Trust International, (1989), p. 564.

³⁴ Eugenio Barba *“La tierra de cenizas y diamantes, mi aprendizaje en Polonia seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba”*, op. cit. p. 165.

oculto de Dios y lo esencial de su discurso. Ese discurso no viene dado como un mensaje intelectual, sino como una cualidad vibratoria de sonido inherente a la vocal que nos remite al sonido cósmico universal de las esferas o al sonido primigenio (inherente a Brahman, lo universal).

Al cantar esos nombres, que contienen esas sílabas semillas de profundo significado, creamos un puente, realizamos una llamada, una unión con lo más elevado y universal del ser humano.

Lo que encontramos tanto en los bāul como en Grotowski es que usan cantos de una tradición ancestral, como instrumento para llegar a alcanzar la parte divina dentro del ser humano.

Grotowski y su compañía utilizó primordialmente (y continua vigente en la actualidad con el trabajo del Workcenter of J. Grotowski and Thomas Richards) cantos muy antiguos pertenecientes a la tradición afro caribeña, cuyo origen es la religión yoruba de África.

Su objetivo no es devocional sino artístico, por eso, los actuantes de la compañía de Grotowski, normalmente desconocen el significado de las palabras que cantan y ni siquiera se evidencia una necesidad en conocerlo pues la aproximación al canto es diferente. No es una aproximación mental, es por vibración, por la activación de sutiles canales de energía que se ponen en marcha si el doer, con precisión de artesano, despierta esos sonidos, dando vida a las palabras antiguas con las que trabaja. Por esta razón se sirven de cantos antiguos, en su idioma original. Estos cantos, son materiales que ya están “preparados” para ese trabajo interior, para despertar o llamar a esas fuerzas escondidas en el ser humano.

Cuando todos los elementos técnicos están cumplidos, se pone en marcha el proceso de descubrimiento de los impulsos asociados al canto y así mismo el proceso de transmutación energética. Y es así como mediante la competencia técnica, vibración, tono, correcta pronunciación de las palabras, se

produce una suerte de encarnación del canto. Es por eso que muchas veces se ha hablado de trance con los actores de Grotowski, pero realmente no encontramos tanto un trance sino una dilatación de la conciencia, y al ser un proceso, que te transporta de una energía más burda a una más sutil, la consecuencia es otro estado del ser, más alerta, más presente y vivo.

Y es así como en el último trabajo de Thomas Richards "The Living Room" sus actores llegaban a través del canto a la composición de unas figuras y patrones de movimiento que (y esto entra en el terreno de mi subjetividad personal) remitían directamente a la iconografía de estatuas de dioses y diosas en movimiento. Actores que recuerdan a las figuras e iconos de diferentes culturas y religiones, que pueden ser reconocibles por el uso que hacen de los brazos y sus posiciones, la manera de mover o ladear la cabeza y de caminar o girar sobre sí mismos al cantar. Palabras encarnadas y manifestadas. La manifestación externa se recibe como una gran libertad en el actuante, un alto estado de creación y flujo vital, presencia plena y verdad en sus acciones. Las mismas cualidades que encontramos en los bāul de Bengala durante la ejecución de sus cantos.

Los bāul llaman a ese estado al que llegan al cantar, el encuentro con "the man of the heart", el hombre del corazón. Con su visión corpóreo-centrista y su creencia en el Deha Tattva, (la verdad en el cuerpo), es a él a quien dirigen su atención y llaman en muchas de sus canciones para que despierte.

"Of what kind is this energy called forth by dedicated spiritual exercise?

This power which arises is the Supreme Power. Who is this Supreme Power?

-God. Our Guru. The man of My Heart.-

*He is my everything"*³⁵

³⁵ Deben Bhattacharya "The mirror of the sky, songs of the Bauls of Bengal" op. cit. p. 48. Canción anónima.

En su práctica, en su shadana (disciplina o realización a través del cuerpo) el aprendizaje de cantos y recitación de mantras es el pilar fundamental para el seguidor del camino del bāul. Creen firmemente que para que se produzca esa inter-relación entre la persona y el universo, sólo se pueden darse mediante el esfuerzo espiritual y una disciplina (shadana).

Uno de los procesos de la shadana es el conocido como Urdha-srota (la elevación de la corriente). Según su filosofía, igual que las aguas fluyen hacia abajo, hay una tendencia en el ser humano de ir hacia lo más animal, lo más instintivo. Ellos trabajan para cambiar esa tendencia y llevarla hacia arriba, hacia la parte divina. Ellos se esfuerzan mediante los cantos para llevar esa energía hacia arriba, hacia la verticalidad.

“All words are produced in the kulakundalinī (in the genitals). They rise up and the heart decides whether to say something or not. If this knowledge (jñān) of the heart is not functioning, one talks rubbish- this is madness (pāglāmi). And he repeated a common saying: “Gān (song) means jñān (knowledge).”³⁶

La búsqueda de ese conocimiento que viene del corazón, subiendo desde los genitales, en una corriente energética vertical hacia lo más elevado de uno mismo, es la máxima aspiración del bāul. Llegar a ese lugar, a ese estado activado por medio de la recitación y pronunciación de las palabras antiguas de

(¿De qué tipo es esta energía evocada por el ejercicio Espiritual dedicado? Este poder que surge es el Poder Supremo. ¿Quién es este Poder Supremo? -Dios. Nuestro Gurú. El hombre de mi corazón - Él es mi todo.) Traducción propia.

³⁶ Jeanne Openshaw “Seeking bāuls of Bengal” University of Edinburgh: Cambridge university press. (2002), p. 238.

(Todas las palabras se producen en la kulakundalinī (en los genitales). Ellos se levantan y el corazón decide si decir algo o no. Si este conocimiento (Jnan) del corazón no está funcionando, uno habla basura, esto es una locura (pāglāmi). Y repitió un dicho común: "Gan (canción) significa Jnan (conocimiento). Traducción propia.

sus cantos, que pone en marcha, según sus escritos, la corriente energética y alcanza su tesoro más valorado, *The Man of the Heart*.

5.Tantra

A pesar de que sus aproximaciones al canto de manera yóguica, tanto a los bāul como Grotowski no les interesa el objetivo final del yoga, el *kaivalya* (que se traduce del sánscrito como “identificación con el espíritu supremo” y “perfecto aislamiento”). No buscan una experiencia individual separada de lo que les rodea y que centrándose únicamente en el individuo (atman) y en su práctica de fusión con lo absoluto (brahmán) el interés por el exterior desaparezca.

Ya en sus inicios, en el libro “Hacia un teatro pobre” Grotowski habla de sus primeras investigaciones con el yoga con su grupo de actores de un modo todavía no satisfactorio.

“... Empezamos por hacer yoga dirigida hacia la concentración absoluta. ¿Es cierto, nos hemos preguntado, que el yoga puede dar a los actores el poder de concentración? Hemos observado que a pesar de todas nuestras esperanzas, hubo una cierta concentración, pero era introvertida.”³⁷

Él buscaba otra clase de *yoga* (traducido como “unión”, en sánscrito) que encontraría en la concepción tántrica. El objetivo final del tantra es reconocer uno mismo su verdadera naturaleza como Shiva o Conciencia Suprema pero después poner la atención fuera, hacia el exterior, a toda la creación viéndola como divina.

³⁷ Jerzy Grotowski “*Hacia un teatro pobre*”, México: Siglo XXI editores, (1970), p. 210.

En la identificación con la Conciencia Suprema encontramos que, aunque con otro nombre, hay una concordancia con el objetivo yóguico, pero la diferencia fundamental es que mientras el yogui abandona su acción en el mundo exterior una vez alcanzado este estado, el tantrika se dirige a él directamente observando su gracia y divinidad.

Según el profesor y estudioso del tema Deba Brata Sensharma, los practicantes de tantra, realizan prácticas análogas al yoga clásico como por ejemplo el uso de mantras como el japa mantra, las prácticas posturales o asanas y el pranayama, que tiene una importancia predominante en las prácticas del tantra tradicional³⁸.

Encontramos que ésta es la actitud tanto de los bauls como de Grotowski, que efectúan un entrenamiento yóguico trabajando interiormente pero dando un paso más y enfocándose en el exterior trabajando con compañeros.

En Grotowski en el Arte como vehículo, podríamos encuadrar el aspecto tántrico en la manera en que realizan la práctica de los cantos de tradición. Como ya hemos mencionado, la práctica de los cantos conlleva el fenómeno de inducción. Un doer empieza el canto y por medio de la inducción y a través de los cantos, implica a una o varias personas presentes. Vemos como a partir de un trabajo de transmutación energética, se puede producir la implicación de otro ser humano o de un grupo entero. El objetivo de Grotowski con los cantos no es individual, sino colectivo, es trabajar con el otro, sin máscaras, buscando esa unión a nivel energético, en su trabajo performativo.

³⁸ El tantra tradicional surgió a partir de unos escritos llamados Tantra aproximadamente del siglo VI a. C. escritos por Buda. Hoy día el tantra es una de las principales corrientes espirituales hinduistas además de la principal práctica de las escuelas del budismo tibetano. Existe otra corriente el neo-tantra a diferenciar con el tradicional, que se ha extendido por occidente, y que poniendo la atención únicamente en el maithuna (“acto sexual” en sánscrito), busca el despertar de la energía kundalini mediante la unión sexual.

Aquí nos encontramos con que logran una unión que siempre buscó Grotowski desde el periodo parateatral, con su investigación centrada en el encuentro con el otro. Las primeras motivaciones de Grotowski sobre el ser humano y el encuentro, están documentadas en una entrevista del 1975 a un periodista polaco en la que confiesa sus problemas juveniles, inseguridades y sentimiento de separación y no existencia, como motor de investigación de una posible “unión total” a varios niveles con otro ser humano. La búsqueda de una unión real, verdadera con otro ser humano, reflejo de uno mismo. De ahí el investigar filosofías y escuelas que hubieran tratado el tema de la relación con el otro y el interés por el tantra tradicional, al proponer mediante la praxis instrumentos objetivos para la consecución de ese fin. Encontrar lo más sutil dentro de uno mismo y relacionarse con el otro desde ahí.

En cuanto a los bāul, debido a sus influencias ya mencionadas, son eminentemente tántricos en sus prácticas y filosofía de vida. Y hemos estudiado como una de sus fases de sadhana o práctica espiritual consiste en el entrenamiento tántrico con un compañero del sexo opuesto. Hay prácticas que realizan, como las estudiadas por la doctora y especialista bāul, Jeanne Openshaw como la de “the four moons” que trabajan sobre la unión de los principios masculino y femenino, desde la materia y las propiedades corporales.

DIFERENCIAS ENTRE GROTOWSKI Y LOS BAULS DE BENGALA

El objeto de este estudio es más bien encontrar las similitudes entre el trabajo de Grotowski y el de los baul. No obstante, a lo largo de este proceso de investigación he encontrado algunas diferencias dignas de mención. Las tres diferencias más notables en el trabajo de ambos en el área performativa son las siguientes:

1.Performances

Una de las diferencia más notables es el hecho de que los bauls trabajan principalmente con el canto como modo de expresión. Son principalmente músicos y cantantes, no se concentran en la acción *per se*, como sí hacen los doers de la compañía de Grotowski. En los bauls, encontramos que a pesar de que algún canto puede contener movimientos codificados, algo parecido a una danza que acompaña a su canto, y que podría semejarse con las manifestaciones de los cantos realizados por los doers, no llegan a hacer obras, ni espectáculos donde la acción performativa tiene el papel predominante. Este sería el caso de "Action" y los diferentes opus de la compañía de Thomas Richards y Grotowski, en los que encontramos un predominio de la acción (interior y exterior). Si pensamos en el actual trabajo de Mario Biagini y su grupo de actores, la otra rama del "Workcenter of J. Grotowski and T. Richards" en la actualidad, cuyo objetivo es aún más teatral, ahí nos alejamos aun más del trabajo baul.

2.Inducción

Los bauls utilizan las lecciones del tantra como parte de su modo de entender la vida y entrenarse en el camino espiritual, pero no tanto en la práctica performativa con respecto a sus compañeros. En los bauls no se observa ni está documentado un fenómeno de inducción o intercambio de energía entre los cantantes. Además, normalmente en un grupo, canta un solista

y los demás le acompañan tocando instrumentos o haciendo algún tipo de participación breve (como en los cantos llamada- respuesta en las que por momentos, el grupo responde a lo que el solista está diciendo). Como hemos visto el trabajo de Grotowski es grupal, son una compañía de actores-doers realizando un trabajo común.

3. El uso de las palabras

En los bauls, las palabras de sus cantos son una forma de transmitir conocimiento mediante el cual el cantante y el auditorio aprenden verdades universales. Según la opinión de Grotowski, el doer no tiene por qué conocer el significado de las palabras, a pesar de que son igualmente poderosas, él trabaja sobre la resonancia, de manera que la mente analítica se aparte a un lado en el proceso de canto. Como la mayoría de los cantos en los que han basado su investigación, son cantos que se dirigen a los dioses de la religión yoruba, en muchos occidentales, el tema de la religión es algo que puede interferir en el proceso al generar opiniones subjetivas en cada uno, despertando juicios y la relación que tiene cada uno con la religión. Puede provocar tal rechazo que haga imposible al ejecutante abordar el canto. De esta manera el doer aprende el canto por otro lado, por la acción, por el cuerpo, por los impulsos, por las cualidades de resonancia que se despiertan con ese canto.

CONCLUSIÓN

Como hemos podido observar, hay una similitud clara en el hecho de que tanto Grotowski como los baul, persiguen en su práctica al mismo tiempo una razón artística y de conocimiento sirviéndose de acciones vocales estructuradas. Comparten, como decíamos en la introducción de este trabajo, la misma creencia: la posibilidad de alcanzar el “hombre del corazón” presente en todo ser humano.

Lo que encontramos en la base de su filosofía, tanto en el Arte como Vehículo de Grotowski como en los Bauls, es lo que ha sido escuchado en la mayor parte de las religiones y filósofos en todas las culturas, tiempos y lugares del mundo, que queda expresado por esta cita de Rumi:

*“Feel that you yourself (are) God...”*³⁹

Grotowski buscó devolver al humano su plenitud, su posibilidad de desarrollo y de unión con sus semejantes. En su camino, encontró el ejemplo de los baul: su pasión al interpretar las canciones, su libertad de búsqueda, sin basarse en ningún precepto específico y a la vez usando todas las herramientas a su alcance para alcanzar el conocimiento de sí mismos y del todo.

Este ejemplo impulsó y enriqueció el trabajo de Grotowski al comprobar que esta tradición, como él hizo siempre, lleva de la mano arte y desarrollo interior.

³⁹ Jalál ud_dín Rumi *“Mevlāna”*, Konya: Mevlāna Tertip Heyeti Reisi, p. 31. (1959).

(Siente que tú, tú mismo, eres Dios...) Traducción propia.

BIBLIOGRAFÍA

GROTOWSKI

ATTISANI, Antonio, *“Un teatro apócrifo. Il potenziale del l'arte teatral en el Workcenter of Jerzy Grotowsk and Thomas Richards*, Milan: Medusa, (2006).

BARBA, Eugenio *“La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, Barcelona: Octaedro, (2000).

.- Eugenio Barba y Ni cola SAVARESE, *The Secret Art of the Performer: A Dictionary of Theatre Anthropology*, Londres: Routledge , 1995 (1ª ed. : 1991)

BRUNTON, Paul, *La India Secreta*, Buenos Aires: Kier, (1996).

DE MARINIS, Marco *“La parábola de Grotowski: el secreto del “novecento” teatral. Breviarios de Teatro XXI”* (1991), Buenos Aires: Galerna Getea, (2004).

-.“Teatro rico y teatro pobre” Revista *“Máscara”* N. 11-12. México Enero pp. 83-95. (1993).

FLASZEN, Ludwik *“Grotowski and Silence”, The Theatre in Poland*, N 3-4, pp. 17-29 (2008).

GROTOWSKI, Jerzy *“Hacia un teatro pobre”* (1965) Méjico: Siglo Veintiuno, 1992 (1ª ed. inglesa: 1968)

-.“De la compañía teatral al arte como vehículo” (1989, 1990) Revista *“Máscara”*, N. 11-12, pp 4-17 (1993).

-. *“Respuesta a Stanislavski”* (febrero de 1969) , Revista *“Máscara”*, N. 11-12, pp. 18-26 (1993).

-.“Lo que fue” (Colombia, 1970) , Revista *“Máscara”*, N.11-12, pp. 39-46 (1993).

- ."Oriente/Occidente" (1984) , Revista "Máscara" , N. 11-12 , pp. 62-68, (1993).
- ."El director como espectador de profesión (1985), Revista "Máscara" , N. 11-12, pp. 47-55. (1993).
- ."Tú eres hijo de alguien (1985) , Revista "Máscara" , N. 11-12 , pp. 69-75. (1993).
- ."El Performer (1987) , Revista "Máscara" , N. 11- 12, pp. 78-81. (1993).
- ."El montaje en el trabajo del director (1989) , Revista "Máscara" , N. 11-12, pp. 56-61. (1993).
- ."Los ejercicios" (1979) , Revista "Máscara" , N. 11- 12, pp. 27-38. (1993).
- ."¿Qué significa la palabra "teatro"?, Buenos Aires: Almagesto, (1992) .
- ."La " lignée organique" au théâtre et dans le rituel" (Grabación sonora) (París, 1997-98) . Conferencias dentro del Seminario de la Cátedra de Antropología Teatral del Collège de France.Villefranche-du-Périgord: Le livre qui parle (Collection College de France, Aux sources du savoir), (1997).

OSINKI, Zbigniew "Grotowski traza los caminos: del drama objetivo a las artes rituales". Revista "Máscara" N. 11-12, pp. 96-113. (1993).

RICHARDS, Thomas "Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas . Barcelona: Alba, (2005).

- ."The edge -point of performance, Pontedera (Italia) : Documentation Series of the Workcenter of J erzy Grotowski , (1997).
- ."Heart of Practice. Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, Londres y Nueva York: Routledge , (2008).
- ."De l' art comme véhicule, tesis doctoral dirigida por Jean Marie Pradier, Universidad de París VI I I, (noviembre de 2001).

THIBAUDAT, Jean-Pie rre, *Gurutowski* (1989) , Revista "Máscara", N. 11-12, pp. 106-108 (1993).

WOLFORD, Lisa *"Ambivalent Positionings: Grotowski's Art as a vehicle and the paradox of Categorization"*, en *Performing Training: Developments Across Cultures*, Amsterdam: Harwood Academic Publishers, Watson, I. (2001).

- y Richard SCHECHNER , *"The Grotowski Sourcebook "*, *Theatre of Sources* , Nueva York: Routledge ,(1997).

LOS BĀUL DE BENGALA

APPADURAI, Arjun, Frank J. Korom y Margaret Ann Mills *"Gender, genre, and power in South Asian expressive traditions"* Pennsylvania: The University of Pennsylvania Press (1991).

CAMPWELL, Charles *"The esoteric belief of the Bauls of Bengal"*. *Journal of Asian Studies*, 33:2, 255-64, Publicado por: Association for Asian Studies (1974).

BHATTACHARYYA Bhaskar, Nick Douglas y Penny Slinger *"The path of the mystic lover: Baul songs of passion and ecstasy"* Vermont: Destiny Books (1993).

BHATTACHARYA , Deben *"The mirrow of the sky, songs of the Bauls of Bengal"* Prescott: Hohm Press, (1999).

BORMAN, Gillian y Alex Senior, documental *"Parvathy Bāul, Painter, Singer and Storyteller of West Bengal (India)"* (2008).

DATTA, Rajeshwari, *"The religious aspect of the Bāul songs of Bengal"*, *Journal of Asian Studies*, 37:3, 445-55, Publicado por: Association for Asian Studies (1978).

DUNKELBERG, Kermit *"Grotowski's Theatre of Souces Expedition 1979-1980"*, *Slavic and East European Performance*, N 1, vol. 29, (Otoño 2009).

HABERMAN, David L. *"Acting as a way of salvation: a study of rāgānugā bhakti sādhana"* U.S.A.:David L. Haberman (1988).

KUCKERTZ , Josef “*Origin and Construction of the Melodies in Baul Songs of Bengal*”, International Folk Music Council, Vol. 7 pp. 85-91 (1975).

LUNEAU, Georges “*Le Chant des Fous. Les Baüls du Bengale*” Documental (93’, v.o. subtulado en francés). Producida por Marc Baschet para films Cinémarc. (1980).

MCDANIEL, June “*The madness of the saints: ecstatic religion in Bengal*” Chicago: The University of Chicago (1989).

MENGER, Robert “*The Bāuls of Bengal*”, Virginia (EEUU): (Noviembre 2000).

METHA, Rohit (traducción y comentarios) “*Yoga: The Art of Integration (A Commentary on the Yoga Sutras of Patanjali)*” Wheaton IL: Theosophical Publishing, (1982).

MUKERJEE, Ajit “*Tantra Art*”, Paris-New York-New Delhi: Kumar Gallery, (1966).

OPENSHAW, Jeanne “*Seeking bāuls of Bengal*” University of Edinburgh: Cambridge university press, (2002)

PATANJALI , *Yoga-Sutra de Patanjali. Versión y comentarios de T. K. V. Desikachar*, Madrid: EDAF, (2006).

RUMI, Jalál ud_dín “*Mevlāna*”, Konya: Mevlāna Tertip Heyeti Reisi, (1959)

SARAF, D. N. “*Power unlimited: relation of man with God*” Nueva Delhi: Abhinav Publications (1996).

SWAMI PRABHUPADA, A.C. Bhaktivedanta “*Bhagavad-Gītā tal como es*” Los Angeles (EEUU): Bhaktivedanta Book Trust International, (1989).

TAGORE, Rabindranath “*The religión of a man*”, New Delhi: Rupa & co. (2002).