



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO**

***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

**TESIS**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

**LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO**

Presenta

**SANTIAGO GUTIÉRREZ FERNÁNDEZ**

Asesora

**Dra. Norma T. Lojero Vega**

Ciudad de México, 2023





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

Abstract/Resumen:

A través de teorías del teatro ritual y sagrado, la astrología, la cábala y las cartas del Tarot de Marsella, desarrollar un método de experimentación teatral integral apoyado en la antropología, el chamanismo y la psicología. Al realizar un trabajo experimental el participante del *Surrealismo Chamánico* se enriquece personalmente del laboratorio y el resultado colectivo puede compartirse o quedarse en la experiencia íntima del teatro terapéutico. Producir ejercicios personales y estético-filosóficos que provoquen transformaciones en la consciencia y en las performatividades.

Palabras Clave: Teatro, Ritual, Sagrado, Antropología, Chamanismo, Psicología, Terapia, Arquetipos, Astrología, Tarot, Cábala.

Agradecimientos:

A mis maestros

Para José Ángel, Yolanda y Diego

Para Maru, Wilfrido y Chela



Omnia Mutantur, Nihil Interit  
–Ovidio, *Metamorfosis Libro XV*–

## Índice

Prefacio desde la esperanza .....	4
Introducción: Una aproximación al teatro desde la locura posmoderna hacia la magia ritual .....	8
Capítulo I – Metodología del Surrealismo Chamánico .....	23
1.1 Mudra, Mantra y Mandala: el Símbolo y la Magia .....	29
1.2 Manifiesto del Surrealismo Chamánico.....	44
1.3 Programa del Surrealismo Chamánico .....	51
Capítulo II - Notas para emprender el camino.....	57
2.1 Notas para el Maestro de Ceremonias (director-docente) .....	61
2.2 Notas para el Iniciado (actor).....	65
Capítulo III: Abriendo las alas de la percepción .....	76
3.1 Mente Mágica, Vida Mágica .....	81
3.2 Miradas más allá de nuestra realidad.....	87
Epílogo: Iniciación, Transformación y Renacimientos .....	93
BIBLIOGRAFÍA.....	99
ANEXOS .....	100
Videografía.....	100
Galería de Imágenes.....	101
Fonografía .....	111

### **Prefacio desde la esperanza**

Comenzó con una chispa en la oscuridad. La oscuridad y la irremediable sensación del nihilismo asfixiado entre el neoliberalismo charlatán. En otras palabras, en las mías, llevaba muriéndome años. Muriendo por dentro; llevaba inmerso años en la drogadicción. Mi vida me aburría, el mundo parecía gris e irremediable, pero eso era la superficie de una depresión severa. El estereotipo del artista triste perfilaba mi visión. Era normal sentirse así.

El teatro y la literatura siempre fueron caminos llenos de certeza en mi vida. La solución a todos mis problemas siempre los había encontrado en la pluma y en el escenario. Desde adolescente, la chispa de mi vida a mis trece años se enardeció en pasión por la existencia; al hacer teatro encontré el sentido de mi vida, el lugar de plenitud. Lo tomé en serio y el teatro se volvería para mí no sólo vocación sino devoción. Esperaba fervorosamente las respuestas a la vida en su espejo que es el tablado. Conforme crecí me llené de experiencias exitosas y otras sumamente desagradables. Llegó a un punto donde no podía distinguir ya si me había fallado el teatro o yo al teatro.

Tenía diecinueve años, demasiadas ideas en la cabeza, el corazón roto y la voluntad fracturada cuando me hallé en la encrucijada del diablo o en lo que Dante llamó en *La Divina Comedia*: “*la mitad del camino de la vida en medio de una selva oscura después de dar mi senda por perdida*”. Mi necedad no me permitía ver la huella gigante que mi ego había dejado en mi autosabotaje destructivo. El mundo odioso se burlaba de mis adicciones en mi percepción de presa paranoica. Yo era el patético arlequín loco danzando al ritmo de los humillantes aplausos de los que consideraba amigos por miedo a la soledad. Los medios que consumía, compañeros de escuela, amigos de la infancia y mi propia familia se unieron al coro maldito de mi decadencia. Me estaba esclavizando esta brutal necesidad humana de aprobación y validación externa alimentada por la importancia personal. Y las adicciones sólo eran una muleta para la depresión que había germinado años atrás. Cualquier placer con el que me identificara era mi consuelo a estar decrépito.

Rápidamente quedándome sin opciones, contemplando el suicidio, volteé a ver a un amigo que hacía cosas extrañas; leía el tarot, meditaba y hacía menjurjes de hierbas. Pero algo más me intrigaba de su presencia: *se veía feliz*. Le pedí ayuda, le pedí que me enseñara lo que sabía y en mi momento de mayor necesidad me tendió la mano. Lo acompañé con

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

nerviosismo a una casa con otras personas que tenían problemas como los míos y me enseñó a meditar. Lloré al darme cuenta que había estado esperando una respuesta así toda mi vida. De pronto un mundo nuevo se abría ante mí. Mi vida gris cobraba sentido de nuevo, había colores nuevos, como en la película de *El Mago de Oz*. La vida se había vuelto una aventura, dejó de ser tragedia sin remedio. Volví a ser un niño jugando en el bosque, jugando en el teatro. El mundo realmente era escenario, pero de un misterio, de una nueva manera de ver. Había comenzado un proceso de transformación y podía oír la música de la que hablaba Nietzsche cuando describía a los locos bailando.

Sospechaba mucho del camino, intuía otro tanto; el verdadero reto fue hacer consciente mi oscuridad, realmente ser honesto con las decisiones que me habían llevado a estar así sin sentir lástima o culpa, ajena y propia. El gran problema constituía en la inocencia e ignorancia con la que me aproximaba al proceso. Comencé por absorber la mayor cantidad de información en libros y medios, utilizar mi mente para resolverlo. Todo esto resultó insuficiente cuando las heridas no sanaban sólo por saber explicarlas. Había algo sutil, más allá de las palabras y las experiencias mentales que constituían clave para sanar.

Han pasado más de diez años y aún no he resuelto todo, pues una de las cosas que aprendí es que los procesos de sanación no necesariamente son lineales. A veces toma tiempo, puede tomar toda la vida. Mirando hacia atrás, veo todas las crisis que me llevaron a este punto. El autoengaño de la iluminación por iniciación me hizo consciente de mi arrogancia, de mis inseguridades y flaquezas. Varias veces me deprimí de nuevo, me desilusioné, cometí errores. Comencé a cazar mis debilidades. Tuve que soltar mi pasado, mi vida se fue desquebrajando de la zona de confort en lo tóxico y conocido a una soledad pacífica y abrumadora. Poco a poco la soledad se volvía fecunda, me reconstruía con un nuevo propósito. Me confrontaba con el mundo, no lo aceptaba como era, quería que me ayudara a sanar, quería sanar al mundo también. Quería compartir las herramientas que me habían salvado la vida. Quería ayudar a otros como me habían ayudado a mí.

Lo sagrado se había vuelto una obsesión, la única razón consistente para seguir vivo, para seguir luchando. Se había encendido la hoguera de la esperanza en mí, la esperanza de ser feliz y sanar pleno, sólo por hoy, en el aquí y el ahora. Cada batalla ganada sobre mi propia voluntad ha sido fructífera en cambiar mi forma de pensar y calibrar mi propio ser. Coincidió con la pandemia que después de tantos años estaba terminando de darle luto a mi

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

viejo yo. Ya no había vuelta atrás y la certeza jamás llegaría. Tendría que aceptar el misterio y seguir andando este camino tantas veces andado y tantas veces olvidado. Me dejé morir, le di luto a una perspectiva, me dejé ir y dejé ir todo lo que me había ayudado a tener esa identidad previa. Me desconozco de muchas maneras hoy en día, me sorprende en varias actitudes y situaciones diferentes. Me voy redescubriendo ya sin lo que sobraba y me pesaba.

Y es aquí donde logro escribir esta tesis para ayudar a otros a sanar y para completar mi propio proceso. A la mitad entre lo que ya fue y lo que apenas está naciendo. Un espacio tan delicado como el alba, pero propicio para manifestar el sueño que alguna vez se gestó en mi corazón una década atrás, una vida entera atrás. Simplemente tenía que hacerlo, llevarlo hasta sus últimas consecuencias, sin juzgarme o permitir que el ruido exterior apagara la llama de la voluntad que me impulsaba a darle forma al teatro sagrado como yo lo imaginaba: el teatro mágico donde el actor más sincero se convierte en el chamán más hábil por la ilusión etérea del espejo surrealista del teatro como representación irreal dentro de la realidad. Éste es mi entendimiento del teatro y su doble alquímico.

Mi labor termina siendo relativa, algo absurda y en últimas instancias hasta un desperdicio de energía, tiempo y vida. Hay quienes no cuentan las estrellas en la noche sino la inmensurable oscuridad que las aísla. El nihilismo me asecha desde el pasado y amenaza con el olvido del vacío estéril, del final absoluto. Pero al final es como rebeldemente enuncia la alegoría de la esperanza en *Sandman* de Neil Gaiman “*no soy nada, soy esperanza*”. Según él mismo, Morfeo derrota a un demonio con la esperanza, porque los sueños son esperanza y más que la verdad, la fe o hasta el amor, nada puede matar la esperanza. ¿Cómo puedes matar una idea? ¿Qué sería de todos los condenados del infierno si no pudiesen soñar con el paraíso?

Esta telaraña de ideas que he recolectado en mis viajes por la consciencia es producto de un anhelo que busca conectar con otros anhelos en una búsqueda semejante. El tejido tiene el propósito de ser soporte, de ser refugio, de ser buhardilla filosófica, de ser matriz para una nueva vida. Esta construcción, este templo está dedicado al renacer que se gesta en el interior de todos los que estamos o alguna vez estuvimos rotos por dentro. Busco hacer diapasón de resonancias luminosas hacia la paz y el autoconocimiento interior. Esta es mi oración.

Durante mucho tiempo me resistí a poner por escrito mis emociones y pensamientos acerca del teatro sagrado por miedo a errar en verborrea, de ser malentendido o de nunca poder penetrar lo suficientemente profundo en la cultura para hacer una diferencia en la vida

## **SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO**

de las personas. Me llené de citas de otros autores para respaldar mis convicciones al punto de esconderme detrás de ellas y extraviar mi voz. Pero esto únicamente fue una táctica de postergación a ser realmente pleno con las cosas como son. Era la fotografía perfecta en mi percepción de lo que debería ser, pero una mentira producida por la instalación foránea en mi mente. Un día solté mis apegos a la perfección. Éste es el resultado, es mi himno donde hago sonar *“las campanas que aún pueden sonar, olvida tu ofrenda perfecta; hay una grieta en todo, es así como se mete la luz”*. Podría argumentar que fue Borges el que lo dijo con un soneto en 1975 antes que Leonard Cohen en 1992, pero al ser algo tan natural de la condición humana, lo pondré en las bellas palabras de Rumi en el siglo XIII: *“Una libertad secreta se abre a través de una grieta que apenas se puede ver. Donde hay ruina, hay esperanza para un tesoro. Busqué a Dios y sólo me encontré a mí mismo. Me busqué a mí mismo y sólo encontré a Dios...”*

*Ésta es la verdadera alegría de la vida, ser usado para un propósito reconocido por uno mismo como un ser poderoso. Ser una fuerza de la naturaleza en lugar de un caprichoso, egoísta y pequeño zoquete lleno de padecimientos y rencillas, quejándose de que el mundo no será devoto en hacerlo feliz. Yo soy de la opinión de que mi vida le pertenece a la comunidad entera y que mientras viva, es mi privilegio hacer por ella lo que pueda. Yo quiero ser minuciosamente usado cuando muera, ya que entre más arduo trabaje, más viviré. Yo me regocijo en la vida por su propio fin. La vida no es una vela breve para mí. Es una especie de antorcha espléndida que tengo agarrada por el momento y que deseo hacer que arda lo más brillantemente posible antes de pasarla a generaciones futuras.*

—George Bernard Shaw—

*Con toda mi alma, Santiago.*

*Verano del 2023*

**Introducción: Una aproximación al teatro desde la locura posmoderna hacia la magia ritual**

*“Ésta es sólo una ocurrencia, porque la adivinanza original no tiene respuesta.”*  
–Lewis Carroll, *Alicia en el País de las Maravillas*–

*“DELIRIO: No es mío, ¿verdad? Su locura... Su locura lo mantiene cuerdo.*  
*SANDMAN: ¿Y crees que es el único, hermana?”*  
–Neil Gaiman, *Tres septiembres y un enero*–

La noción principal del presente estudio nace de cuestionamientos existenciales de la realidad, lo performativo y lo que hay de sagrado en el trabajo eterno de la materia y el sufrimiento constante. La piedra rueda con cada palabra, con cada día y lo único que parece ofrecer una salida es cualquier intento de sanar los malestares individuales que se absorben en la cultura, esa gran Caverna de Platón en la que se entretiene Sísifo mientras agoniza camino a la tumba infinita. El planteamiento hace referencia a las reflexiones de Camus y la irremediable conclusión que realmente no vale la pena considerar la muerte o el suicidio como alternativas al Jardín de las Delicias que contempla Sísifo. Más bien despierta un impulso de buscar las fibras de la existencia, las llaves de la percepción que permitirán transformar tristes realidades en aventuras del devenir.

Así comenzó un proceso por buscar lo sagrado mientras estudiaba teatro. No era la religión en sentido tradicional lo que despertaba tal curiosidad. Era una posibilidad de experimentar algo trascendental de igual o mejor manera que el placer estético lo proporcionaba. Había algo en la cualidad de las representaciones teatrales que podía llevar a otros estados de consciencia. Así comenzó la búsqueda por el teatro sagrado.

El área de interés principal del teatro sagrado y que da origen a mi propuesta de investigación acerca del teatro sagrado como programa didáctico en el formato de laboratorio terapéutico es explorar cómo pueden ser empleados los arquetipos como método para mejorar la salud mental-emocional y promover el desarrollo personal en los participantes.

El tomar en cuenta investigaciones previas debe contribuir a demostrar o contradecir la efectividad de dicho programa en teoría. Se trata de encontrar respuesta a preguntas como: ¿puede la participación en el laboratorio de teatro sagrado llevar al desarrollo de un mayor autoconocimiento y autoestima? ¿Puede el trabajo terapéutico con arquetipos liberar

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

bloqueos psicológicos y crear nuevos paradigmas de percepción a través de experiencias significativas? La hipótesis es respuesta directa a estas preguntas. La participación de individuos en el programa del *Surrealismo Chamánico* catalizará cambios significativos en la salud mental-emocional, físico-espiritual de los mismos. Al combinar elementos de teatro, ritual y arquetipos para crear una atmósfera sanadora para individuos y grupos, se puede ayudarle a explorar sus emociones, creencias y experiencias en un ambiente seguro y de apoyo terapéutico profesional para impulsarlos a vivir con plenitud.

Es importante para mí aclarar que en el momento en que articulo este discurso deseo hacer una propuesta estructural probable o tentativa que no he probado aún. Fue una respuesta natural ante el exceso de información y estímulos acumulados de manera caótica durante años. Redactarlo y ponerle forma sugiere una aproximación desde la locura hacia la magia en términos reales y asequibles. Es igual de importante dejar de generar expectativas de este orden desde las primeras páginas. Al final del proceso, efectivamente fue más importante el viaje y los cambios que generó en mí como conclusión, más que otro destino utilitario.

¿Cómo se puede hallar el teatro sagrado dentro de las expresiones humanas? ¿Cómo se genera, con qué necesidad y para quién? ¿Qué lo distingue de la performatividad que hay inherente en los actos rituales? Las respuestas y expresiones de este tipo son inmensas desde todas las geografías y épocas históricas: los actos chamánicos de las culturas primigenias, el teatro visto dentro de los rituales griegos, el teatro cristiano medieval, el *Kathakali* hindú, el *Noh* y *Kabuki* japonés, el teatro Balinés descrito tantas veces por Artaud, y hasta la ópera europea y china, todas de fuertes raíces milenarias, mitológicas, simbólicas y ritualistas.

De igual manera en nuestro país observamos los ritos, tratados arqueológicos, danzas, representaciones de los coloquios (sincretismos mexica-españoles) rescatados por investigadores como Miguel Sabido, Fernando Horcasitas, Miguel León-Portilla o Carlos Montemayor. Al mencionar el teatro o los rituales griegos, las visiones más consideradas varían entre Jan Kott con su visión existencialista del teatro-ritual, Josefina Maynadé con su interpretación poético-matemática de la cosmovisión mística de la Hélade, Nietzsche contrastando lo dionisiaco con lo apolíneo o el revolucionario equipo de Wasson, Hoffmann y Ruck con su tesis sobre el uso de enteógenos en la experiencia divinadora y chamánica de los misterios de Eleusis. Sólo podemos especular e imaginar cómo fue realmente el teatro en

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

la antigüedad, ya sea por las performatividades heredadas por tradiciones hegemónicas, registros documentales o por vestigios arquitectónicos.

De los fenómenos más incomprensibles y menos estudiados en el teatro, el teatro sagrado es de los que mayores cuestionamientos y dudas suscita. Es complejo hablar de espiritualidad en el teatro universitario o académico por los principios laicos que la fundamentaron en la libertad de cátedra, lejos del monopolio educativo que ostentó la Iglesia durante siglos. Todo lo que suena a catequismo produce resistencias defensivas en un marco de colonialismo acentuado. La actitud de rechazo es un reflejo ideológico de la postura de la mayor parte liberal del mundo actual: una cerrazón mental que niega la existencia de lo divino ante una lógica racionalista científica. Un límite ecléctico al consumismo nato de la narrativa neoliberal posmoderna. El misoneísmo del que hablaba Jung en su época, progresivamente se vuelve un modo particular de complacencia en las formas sociales de enjambre actual como lo observó Byung-Chul Han en *La desaparición de los rituales*<sup>1</sup>. El misoneísmo es parte de una cultura programada para reducir la libertad de pensamiento y volver a los individuos dependientes de las figuras influyentes para proveer un sentido de identidad y pertenencia específicas. Es en esencia una ideología fascista detrás de la apariencia que genera la moral que lo acompaña, reducido a una comodidad accesible a todos lo que tengan celular.

En particular dentro del ámbito académico, es un problema epistemológico de principio, pues lo divino no es algo que pueda aprenderse únicamente en libros, sino una experiencia, o una manera de experimentar la realidad a partir de axiomas aparentemente de naturalezas teológicas y metafísicas. Tampoco se puede realizar un saber académico con base en creencias, no puede pedirse que todos crean en lo mismo; resulta incluso bastante fanático y reduccionista. Christopher Innes en su amplio estudio del teatro sagrado, describe la problemática enfocada al teatro como fue estudiada desde el siglo pasado:

El punto de partida de este estudio fue una simple pregunta. ¿Por qué los autodenominados *laboratorios de teatro o centros para la investigación internacional del teatro* estaban produciendo una obra que era mítica y ritualista? Una vanguardia que se concentre en lo arcaico parece incongruente (...) Y sin embargo, artistas o críticos que sería difícil tildar de reaccionarios o escapistas, en realidad se habían vuelto hacia un ideal del hombre primitivo, cuya relación natural con un mundo místico e

---

<sup>1</sup> Libro de Editorial Herder, 2019.

## **SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO**

intemporal era afirmada —con una inocencia que a veces resultaba embarazosa— como alternativa viable a la civilización contemporánea. Al mismo tiempo era, obviamente, demasiado simplista rechazar esto como una recurrencia del primitivismo romántico, que según Philip Rahv era motivado por un deseo de escapar de la ‘dínamo’ de la historia, de abrogar ‘el progreso’ por medio de una retirada a la mitomanía (...) Pues lo que desde un ángulo parecía un culto antiartístico a la irracionalidad y a la inarticulación había producido algunos de los momentos más asombrosos del teatro moderno. (Innes, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia* 9)

A más de cuarenta años de sus planteamientos, pareciera que incluso este discurso que expone lo primitivo y contemporáneo como extremos excluyentes ha sido unificado bajo un consumo de comodidades espirituales por todas partes. La alternativa ya no es respuesta, sino oferta a una demanda. Innes parece más orientado a buscar respuestas estéticas que ontológicas y metafísicas en los creadores más famosos del siglo XX, forzando algunas narrativas y anclando sus ideas sobre lo ‘primitivo’ como una otredad perdida e inalcanzable:

Bajo las variaciones de estilo y tema aparece un interés predominante en lo irracional y lo primitivo, que tiene dos facetas básicas y complementarias: la exploración de estados oníricos o los niveles instintivo y subconsciente de la sique, y un enfoque casi religioso en el mito y la magia, la experimentación con pautas rituales y ritualistas de actuación. Estas forman un *leitmotiv* que también encuentra expresión en otras artes cercanamente relacionadas, en particular la danza moderna o el cine temprano; y los dos aspectos gemelos quedan integrados en el dudoso concepto jungiano de que todas las figuras del mito están contenidas en el inconsciente como expresiones de arquetipos psicológicos, y por la idea de que el pensamiento simbólico o creador de mitos precede al lenguaje y a la razón discursiva, revelando unos aspectos fundamentales de la realidad que no pueden conocerse por otros medios. Los diferentes grupos también están unidos como variaciones del mismo objetivo: retornar a las ‘raíces’ del hombre —ya sea en la sique o en la prehistoria— que se refleja en el nivel estilístico por el retorno a formas ‘originales’ de drama ritual dionisiaco y los misterios de Eleusis, drama tribal de Nueva Guinea y supervivencias arcaicas como la danza balinesa. Y es a la luz de estas cualidades que resulta apropiado el nombre acuñado por Antonin Artaud: el teatro sagrado. (Innes, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia* 11, 12)

En los comentarios excelentemente documentados de Innes encuentro no sólo un recuento histórico puntual, sino un recurso evidente del escéptico al descartar cualquier otra definición más que la del hombre ateo (gracias a Dios o a Nietzsche) que domina la ideología poscolonial del capitalismo tardío. Pero podemos ver otras actitudes menos rígidamente teóricas y con mayor experiencia en el campo aplicado del teatro. De origen y de manera

## **SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO**

sencilla, podemos definir brevemente lo que tienen en común el teatro y lo sagrado en el campo de experiencia humana como manejo de energía, tal y como lo define Eugenio Barba:

En la raíz de la palabra ‘ficción’ se da el sentido de ‘hacer’, ‘dar forma’. (...) El actor se da forma y da forma a su comunicación mediante la *ficción*, modelando su energía. (...) Es en el momento en que la energía del actor consigue modelarse cuando se convierte en algo que puede comunicarse, en algo público. (...) La energía –literalmente *en-ergein*, entrar a trabajar– es la movilización de nuestras fuerzas físicas, psíquicas, intelectuales, cuando afrontan una tarea, un problema, un obstáculo. Es la capacidad del individuo para intervenir en el ambiente circundante adaptándose y adaptándolo. Tan sólo cuando exista una relación con algo preciso, la energía individual se modelará en una acción *precisa*. (...) Existe una lógica que permite modelar las energías. (Barba, *Las Islas Flotantes* 57)

A nivel coyuntural se presentan muchas dificultades para emplear el análisis de este fenómeno entre tantos procesos simultáneos en el siglo pasado. Principalmente el uso de sustancias psicotrópicas como una tendencia permanente de inspiración en el arte y las humanidades del siglo XX confunde los planteamientos a estas necesidades rituales. Y el problema es mayor cuando se pretende un camino espiritual, pues las drogas en su modalidad de enteógeno únicamente han sido aplicadas por los chamanes para ayudar a los más bloqueados para percibir otras realidades. Al perseguir su consumo sin la guía adecuada, simplemente genera confusión, distorsión y caos interno.

María Zambrano apuntala desde la fenomenología en su hermoso tratado de razón poética (por sobre razones puras, prácticas o cónicas) la tendencia a una necesidad delirante característica de la inestabilidad mental inherente al ser humano:

La deificación parece ser un proceso ‘natural’ en el hombre. Las religiones no lo inventan, lo suponen. Ninguna podría haberlo hecho valer si no fuese ‘un supuesto’ de la vida humana. Por el contrario, el papel de algunas parece haber sido el de contener esta tendencia espontánea del corazón humano; este apetito de hacerse divino que el hombre tiene y que una y otra vez surge, aun de los desengaños más atroces, como un fuego inextinguible. Anhelos de deificación que llega como todos los anhelos profundos, a ser delirio. Mas, entre todos los anhelos, éste de ser divino o llegar a lo divino bien puede ser el más hondo, el más irrenunciable. (...) Y, como tal, al renacer una y otra vez en formas diferentes, muestra la imposible condición del ser humano. Como si el ser hombre fuese un imposible; un empeño imposible que persiste. Y al persistir es porque, en cierto modo, se realiza. En cierto modo... Así, la verdadera historia del hombre sería más que la de sus logros la de sus ensueños y desvaríos; la historia de sus persistentes delirios. (Zambrano 157, 158)

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

No juzga, descalifica, ni acepta lo sagrado, sino que lo observa, lo atestigua. En su contexto este punto de vista se volvió vital a la resistencia contra el catolicismo absoluto y opresor. Era importante tener un modo de ver que permitiera transformar los paradigmas que frenan el crecimiento espiritual de la humanidad. Es importante crear asociaciones con aspectos calificativos al estudio tanto como descalificativos o que prueban exactamente lo opuesto de esta tesis. Por eso la importancia de comenzar hablando de delirios colectivos.

Comunidades que se envuelven en cultos reclusos han sido comunes en toda la humanidad y podemos poner como ejemplo a la Familia de Charles Manson en California, el Rajneeshpuram de Bhagwan “Osho” Shri Rajneesh en Oregón, los estudios de yoga de Bikram Choudhury en todo el mundo, el *Heaven’s Gate* de Marshall Applewhite en California o *La Iglesia de la Luz del Mundo* dirigida por la familia Joaquín en Jalisco. Aunque de igual manera podemos incluir religiones mayores desde el cristianismo hasta la Cienciología, que han cometido actos éticamente cuestionables en nombre de su fe. Manson, un adicto al LSD, llevó la ideología hippie al extremo de asesinatos; tanto Osho como Bikram, gurús hindúes, terminaron en medio de grandes escándalos asociados a abusos de poder y acoso sexual, al igual que Naason Joaquín; Applewhite, combinando elementos del cristianismo, *New Age* y *Star Trek*, convenció a 38 individuos de suicidarse juntos. Los bordes entre la locura y el misticismo son un filo de navaja que se camina con grandes riesgos. No hay garantías.

### **El Aprendiz de Mago: Creación de Rituales Propios**

La magia en términos generales se ha relegado a nivel histórico a un nivel de sobrevaloración y escepticismo mientras más nos adentramos a la época de la tecnología informática total. Su estudio y conocimiento parecen ser de poca utilidad en la actualidad o reliquias tradicionales que fetichizan esferas de poder gregarias de logias discretas. El esoterismo es socialmente más propicio de horóscopos de entretenimiento, cursos de yoga y meditación para personas que buscan autoayuda o trabajos y amarres para personas desesperadas con lujurias de todo tipo. Parecen cuentos fantásticos para personas fuera de la realidad normal. Algún tipo de delirio colectivo ajeno a la revolución industrial. Innumerables libros de historia definen el pensamiento mágico como inferior al científico y de naturaleza primitiva. Los avances científicos y tecnológicos han vuelto obsoleto el estudio popular de la magia. La narrativa y

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

performatividad del doctor y enfermero moderno, los hospitales, las clínicas y los servicios de emergencia rigen sin excepción como método preponderante de sanación humana (sin que yo pretenda una absurda postura de desacreditarlos).

Antes de la ciencia médica los problemas se resolvían de otra forma, a como diera lugar. Han persistido estos modos mágicos y sagrados en la psique y en el imaginario humano. Pareciera que más que una forma de pensamiento refutando la otra, coexisten en una ambivalente relación aún desconocida y misteriosa para nuestra especie. Y es justamente en los campos de la psicología y la antropología donde tienden a darse los mayores estudios relacionados con esta manera de pensamiento. Algunos lo validan eclécticamente desde perspectivas históricas más incluyentes, mientras que otros simplemente descartan todo estudio serio y lo relegan a un tipo de desorden mental: locura, psicosis, esquizofrenia o en el mejor de los casos sólo una imaginación sobre activa o un estudio menos legítimo de parapsicología. Joseph Campbell parte de estudios antropológicos para aterrizarlos al psicoanálisis del mito en su libro con el fervor de un creyente y la precisión de un académico.<sup>2</sup>

Antropólogos como James George Frazer o Julio Caro Baroja han hecho estudios académicos de la magia y su influencia en la humanidad. Frazer definió la magia como un conjunto de prácticas y creencias a los que individuos de una sociedad recurren para crear un beneficio o conseguir un fin, relacionándolas a su vez con cierto orden en la naturaleza, ya sea como grupo, cuando una limitante natural afecta severamente en la organización social del mismo, o a nivel individual, cuando se requiere, por ejemplo, deshacerse de un enemigo que amenaza la vida. De aquí que define dos tipos de magia básica: imitativa (lo semejante produce lo semejante) o contaminante (lo semejante entra en contacto con lo opuesto), que no necesariamente se han de confundir con conceptos religiosos o de discusiones éticas como el bien y el mal. Cabe mencionar que la religión y la magia sí están relacionadas a través de la experiencia del misticismo y la espiritualidad, pero no dependen entre sí, por lo que tampoco es una discusión estrictamente teológica, como suele plantear Caro Baroja. Puedo resumir una definición de la magia en términos prácticos para la imaginación como una ciencia oculta, arte, creencias y/o prácticas que buscan producir resultados sobrenaturales mediante rituales, conjuros, meditaciones, evocaciones e invocaciones, así como todas las entidades físicas y metafísicas que hacen uso de ella.

---

<sup>2</sup> *El Héroe de las Mil Caras* publicado en Estados Unidos en 1949 por Pantheon Books.

## **SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO**

La magia y el misterio se mantienen constantes entre las manifestaciones culturales populares a lo largo de la historia. De ahí que las palabras misterio y misticismo compartan la misma raíz latina de *ministerium*. Los mejores dramaturgos se han dejado raptar por la seducción de lo sobrenatural. Es un tema que produce asombro y desconcierto, es elusivo y difícil de estudiar.

Hay innumerables ejemplos de obras de teatro donde la magia y lo sobrenatural constituyen partes medulares de la fábula. Los relatos griegos y judeocristianos son un principal ejemplo ligados a la religión, pero también encontramos ejemplos de magia en Shakespeare (*Sueño de una Noche de Verano*, *Macbeth*, *La Tempestad*), Fernando de Rojas (*La Celestina*), Calderón de la Barca (*La Dama Duende*, *La Hija del Aire*, *El Mágico Prodigioso*, además de sus Autos sacramentales) o Goethe (*Fausto*).

No obstante, también existen pruebas de que se ha utilizado lo mágico para lo contrario al afirmar que la magia implica estafas hechas para mesmerizar a idiotas con ilusionismo en obras como *El Alquimista* de Ben Johnson, *La Cueva de Salamanca* (tanto de Cervantes como de Juan Ruiz de Alarcón) o *La Mandrágora* de Maquiavelo. A pesar del engaño hay una constante que comparte con las obras de corte mitológico: la duda ante el misterio. En otro momento de la historia europea, tanto la creación del ballet como de la ópera tuvieron raíces en las pautas rituales de la élite aristocrática. Estas sociedades secretas se desarrollan en el romanticismo alemán, en buena medida vinculadas al esoterismo y el orientalismo. Incluso fiestas como las mascaradas propiciaron procedimientos que sólo podemos imaginarnos a través de los escritos del Marqués de Sadé o de películas como *Ojos Bien Cerrados*<sup>3</sup>. Pero esto no es exclusivo de Europa, sino que simultáneamente en China, con su propio folclor, se dio lo que hoy es conocido como la Ópera de Pekín.

En cierto sentido, si consideramos que el ritual tiene sus raíces en la actividad social, todo teatro podría ser llamado ritualista. Por desgracia, ese pensamiento silogístico es demasiado comúnmente aceptado, y por ello términos como 'ritual' han perdido casi todo sentido, como clichés críticos que describen cualquier cosa que no sea naturalista. Pero esto mismo se debe en parte, a que la influencia del movimiento vanguardista es omnipresente. (Innes, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia* 13)

---

<sup>3</sup> La última película de Stanley Kubrick de 1999.

## **SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO**

Y en cierto sentido Innes sospechaba las teorías que simultáneamente iría desarrollando Schechner. Innes al igual que Frazer se aproximan cautelosamente con gran desconfianza e incredulidad, algo que Schechner ve como ingenuo y que describe de manera más objetiva al reduccionismo de Innes. Sin embargo, Brook ya observaba desde *El Espacio Vacío* que las simples reproducciones del teatro tradicionalmente conocido como sagrado tenían una tendencia a quedarse en la repetición formal y como consecuencia, en teatro mortal y aburrido, consumido por turismo y obligación a la cultura (lo que sea que signifique eso); punto en el que coincidía con las múltiples críticas que hacía Artaud al teatro comercial. De algún modo se agradece en cambio la frialdad de Innes al disecar siempre los efectos estéticos. Revelaba el truco llanamente y le quitaba el fetichismo de por medio:

Algunos de los comentarios de Yeats parecen hacer eco precisamente a las mismas preocupaciones: ‘Siempre he sentido que mi obra no es teatro, sino el ritual de una fe perdida’; ‘teatro que diera expresión directa al ensueño, al habla del alma consigo misma,’ al tiempo que lo que tomó del teatro *Noh* es compatible con ellas, así como su concepto de que el mito encarna una experiencia universal e intemporal en forma intensificada. En la práctica el efecto de su obra es muy distinto. Emplea encantamiento, pero esto es básicamente para ‘conjurar’ una escena ‘ante el ojo de la mente’, un llamado a la imaginación consciente y no al subconsciente. La poesía va dirigida al sentido estético y no a las liberadoras energías irracionales de quienes escuchan. Se emplea un movimiento ritualizado para crear atmósfera, y la imagen central de la danza que da expresión física a una esencia espiritual invisible tiende a la estasis (...) y aun cuando el objeto del ritmo es crear un efecto de trance (...) es puramente pasivo. (Innes, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia* 15)

Falta aclarar las similitudes y diferencias entre los términos de magia, sagrado y misticismo. La magia es el manejo de la energía para crear un efecto de transformación o transmutación. Lo sagrado tiene una acepción de adjetivo que califica los entes como divinos o relacionados con la divinidad. Lo sagrado es cualquier aspecto de la existencia que se revela o reconoce como divino. El misticismo es un estado de la consciencia que consiste en una unión con el espíritu y el alma. El misticismo tiene una relación directa con la coronilla de los cuerpos, que en acupuntura es conocido como el punto de las cien reuniones, punto energético por excelencia de conexión divina con el universo. El misticismo tiende a ser de precepción difícil, sutil y en ocasiones llevar al fanatismo (cuando se está en desbalance). La locura como irracionalidad adquiere una dimensión especial al caso de estudio que es la magia. En medio de la banalidad y el escepticismo con el que se le considera en el siglo XX

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

y XXI, se vuelve un estudio delicado y arduo por explicar con lógica un proceso que desafía a la mente racional y comienza a romper con los procesos ordinarios de pensamiento.

Aquellos incapaces de soltar por la borda concepciones de la realidad y la percepción de la misma, calificarán a la magia como patrañas desde la otredad, rezagos prehistóricos y un simple prejuicio positivo. Al encontrar textos como el *Tao Te Ching*, *Las enseñanzas de Don Juan* o los *Relatos de Belcebú a su Nieto*, simplemente se desiste la lectura y se desentiende descartándolo como verborrea ilegible. Para el que es capaz de mantenerse y sacrificar la comodidad del mundo conocido por la mente racional se encuentran secretos crípticos de libros como los anteriormente mencionados y otros como en *Una realidad aparte*<sup>4</sup>.

### **Magnum Opus: El Verbo en el Silencio**

El principal reto al que me enfrento es el de continuidad con el esfuerzo de escribir y experimentar. La seriedad resulta un esbozo débil del compromiso ético que se asume al entablar una relación académica con lo sagrado. Lo sagrado por sí solo no necesita de lo académico ni viceversa. La *Magnus Opus* o *La Gran Obra* de los antiguos alquimistas medievales se da y se ha dado de manera atemporal y permanente, con o sin el auxilio del mundo académico. ¿Entonces de qué sirve cargar este monumento extraño? ¿Cuál es el resultado que espero al embarcarme en tal programa con otras personas? Jugar con ello, porque como dijo Brook: en el teatro el hombre es libre porque el hombre es libre cuando juega.

En el caso de nuestra historia como mexicanos, para cuando los españoles llegaron a América, distintas etnias ya experimentaban procesos de sincretismos en tradiciones (hecho que podemos observar en la actualidad con la resistencia de las más de 68 lenguas indígenas). El mismo Miguel Sabido es un defensor de los vestigios teatrales más antiguos de México: los coloquios. Sabido es un dramaturgo y director de teatro que dedicó gran parte de su tiempo a rescatar y mantener vivas las pastorelas originales y autóctonas de distintas poblaciones mexicanas. Constantemente da fe de los individuos para los cuales la inferencia de un mundo invisible de ángeles, vírgenes y santos que se fusionan con los antiguos dioses, como la Virgen de Guadalupe con Tlalli Tonantzin Coatlicue, San Miguel Arcángel con

---

<sup>4</sup> Libro escrito por Carlos Castaneda en 1971, editado por el FCE.

## **SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO**

Quetzalcóatl y Lucifer con Tezcatlipoca. Miguel Sabido es un experto en el tema y colaboró con León-Portilla para hacer investigación seria y hasta una producción cinematográfica en náhuatl como lo fue *Santo Luzbel* en 1997.<sup>5</sup> De igual manera se puede imaginar los rituales de estos tiempos a través de películas como *Retorno a Aztlán (In Necuepaliztli in Aztlán)* de 1990<sup>6</sup> y el documental *Él es Dios* de 1965<sup>7</sup>.

Oscar Armando García ha expresado extensamente la noción de performatividad prehispánica en su tesis *Los espacios escénicos de Tikal*<sup>8</sup>. Grandes aciertos y conclusiones se pueden tomar de tal estudio. Hay algo notable en este tipo de comportamiento de carácter académico y teórico; es decir, un rescate documental que no tiene incidencia o continuidad, está condenado a perecer en la memoria inconsciente del pasado. Es como confesaba el personaje en búsqueda perpetua, Emil Sinclair, hace casi un siglo en la novela *Demian*: “Sabe, eso que me está ahora contando es... ¡tan arqueológico!”<sup>9</sup> Y de ser así resultaría que las tradiciones de la antigüedad, por más que pretendan adherirse al presente escritas en las piedras de nuestros monumentos humanos, están destinadas a derrumbarse y ser cubiertos por la tierra en turno.

Habría que dilucidar lo que son las creencias, los dioses y lo divino de modo similar a lo que propone Neil Gaiman en su novela *American Gods*<sup>10</sup>, donde sobreviven en nuestros actos, porque nacieron de nuestros sueños (eso que tampoco es exactamente realidad como la entendemos) y ahí se irán a morir. Como Peter Brook lo expresó en su capítulo del Teatro Sagrado, de lo invisible hecho visible:

Para iniciar una ceremonia de vudú haitiano lo único que se necesita es un poste y gente. Se comienza a batir los tambores y en la lejana África los dioses oyen la llamada. (...) se prepara el ambiente (...) sin el poste nada uniría el mundo visible y el invisible. Al igual que la cruz, el poste es el punto de conjunción. Los espíritus se deslizan a través del bosque y se preparan para dar el segundo paso en su metamorfosis. Como necesitan un vehículo humano, eligen a uno de los participantes en la ceremonia (...) queda poseído. Se pone de pie, ya no es él mismo, sino que está hablando

---

<sup>5</sup> Película escrita y dirigida por Miguel Sabido y distribuida por IMCINE.

<sup>6</sup> Película escrita y dirigida por Juan Mora Cattlet y distribuida por IMCINE.

<sup>7</sup> Película dirigida por Guillermo Bonfil Batalla, Arturo Warman, Víctor Anteo, Alfonso Muñoz y distribuida por el INAH.

<sup>8</sup> Tesis de Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro escrita en 1984.

<sup>9</sup> Novela de Hermann Hesse de 1919. Capítulo Sexto: La Lucha de Jacob.

<sup>10</sup> Novela ganadora de varios premios, publicada en el 2001 por Headline en el Reino Unido y por William Morrow en Estados Unidos.

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

por el dios. (...) Se trata de un dios apropiado, pero ya no es irreal: está ahí a nivel de los participantes, accesible. (Brook 58)

Estos mundos suaves y sutiles que estudio en este texto se vuelven ejercicios de simulación a un acto que aún está por llevarse a cabo, sin garantía alguna a la hipótesis y en últimas instancias a la *Gran Obra*. Las guías formales se vuelven templo a la doctrina, como decía León Felipe en su *Parábola*.<sup>11</sup> Sin embargo, hasta Zambrano reconoce que hay mérito en ordenarlo en algunas palabras:

Y el escribir a solas, sin finalidad, sin proyecto, porque sí, porque es así, puede ofrecer el carácter de una acción trascendental, que sólo porque se trata de una humanísima acción no podemos llamarla sagrada. Mas algo tiene de rito, de conjuro y, más aún, de ofrenda, de aceptación del ineludible presente temporal, y de transitar en el tiempo, de salirle al encuentro, como él hace, que no nos abandona. (Zambrano 13, 14)

Cuantificar tales esfuerzos y resultados de la *Gran Obra* personal de cada quien en tres dimensiones resulta complejo, pues lo único certero que puede calificarlo es el entendimiento silente de los participantes al hacer en el aquí y el ahora. Siempre en el eterno presente.

### **Shunyata: Técnicas desde el Vacío**

Para crear alguna especie de técnica es necesario hacerse preguntas metodológicas a priori como un punto de partida con objetivo y dirección como el caso del presente estudio. El vacío es el punto de partida y el destino. ¿En qué consiste esto?

como lo indica el difundido empleo de un término como ‘laboratorio de teatro’, se trata mucho más que de un culto de lo superficialmente exótico y bárbaro, pues va de la mano con una rigurosa experimentación estética destinada a hacer avanzar el progreso técnico y científico del arte mismo, mediante la exploración de preguntas fundamentales: ‘las preguntas son: ¿qué es un teatro?, ¿qué es una obra?, ¿qué es un actor?, ¿qué es un espectador?, ¿cuál es la relación entre todos?, ¿qué condiciones sirven mejor a esto? (Innes, El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia 12)

Jerzy Grotowski logró plantearse estas cuestiones al reflexionar acerca del trabajo de Konstantin Stanislavski sobre el actor:

Stanislavski planteó las preguntas metodológicas clave. Nuestras soluciones sin embargo difieren profundamente de las suyas; a veces

---

<sup>11</sup> Poema de *Ganarás la luz* de 1943.

## **SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO**

llegamos a conclusiones contrarias. (...) Desde 1960 me ha preocupado la metodología. A través de la experiencia práctica he tratado de contestar las preguntas que me he planteado. ¿Qué es el teatro? ¿Por qué es único? ¿Qué puede hacer que la televisión y el cine no pueden? (Grotowski 10, 13)

De igual manera consideré de suma importancia plantear preguntas metodológicas clave a este estudio:

1. ¿Qué es el teatro sagrado?
2. ¿Qué significa el teatro sagrado para mí?
3. ¿Por qué me interesa el teatro sagrado?
4. ¿Qué significa el teatro sagrado en nuestra época y en nuestra sociedad?
5. ¿Por qué es único el teatro sagrado?
6. ¿Qué puede hacer el teatro sagrado que otras formas de teatro no?
7. ¿Qué puede hacerse con/para el teatro sagrado?
8. ¿Cómo puede hacerse teatro sagrado?
9. ¿Qué precauciones se requieren para llevar a cabo el teatro sagrado?
10. ¿Qué resistencias existen al llevar a cabo el teatro sagrado?

Es evidente que estas preguntas tienen respuestas someras y superficiales, así como respuestas complejas y profundas que despiertan discusiones bizantinas. Iré contestando de manera objetiva y subjetiva todas estas preguntas, tomando en cuenta que algunas tienen naturalezas diferentes y otras se asocian en respuesta entre sí. La mayoría tiene más de una respuesta. La primera pregunta es el planteamiento principal a este texto y tiene respuesta en casi todos los autores citados aquí. Las preguntas dos, tres y cuatro tienen acepciones personales y llevan en sí una declaración psicológica específica a la respuesta.

Es importante que cualquiera que busque aclarar estas preguntas responda por sí mismo y abra diálogo para comprenderlas en un sentido más objetivo, comenzando por lo subjetivo. De manera sumamente satisfactoria y actualizada, Richard Schechner responde a la mayoría de las preguntas de la cinco a la diez en su libro de *Estudios de la representación*. De igual manera otros autores aportan gran información, principalmente Innes y Eugenio Barba. La visión de performance presentada por Schechner conlleva ciertas responsabilidades conceptuales:

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

[El performance]<sup>12</sup> debe ser construida como un ‘espectro amplio’ o un ‘continuo’ de acciones humanas incluyendo desde el ritual, el juego, los deportes, los entretenimientos populares, las artes escénicas (teatro, danza, música) y las [performatividades] de la vida cotidiana, hasta la ejecución de los papeles social, profesional, de género, de raza y de clase, y más allá hasta la curación (desde el chamanismo hasta la cirugía), los medios de comunicación y la internet. (...) en realidad no se puede fijar un límite histórico o cultural para lo que es o no es ‘[performance]’. (...) Los estudios sobre [performance] extraen y sintetizan procedimientos de una amplia variedad de disciplinas que incluyen las artes escénicas, las ciencias sociales, los estudios feministas, los estudios de género, la historia, el psicoanálisis, la teoría gay, la semiótica, la etología, la cibernética, la teoría de los medios de comunicación y de las culturas populares y los estudios culturales. (...) empiezan ahí donde acaba la mayoría de las disciplinas de campo limitado. (...) se considera a cualquier cosa que se está estudiando como práctica, evento y conducta, no como ‘objeto’ o ‘cosa’. (...) En los estudios sobre [performance], se trata de manera intercultural las cuestiones de la personificación, la acción, el comportamiento y la intermediación. (Schechner 22-28)

Reconozco tres aspectos clave a cualquier tradición o técnica ritual por sus nombres en sánscrito: *mudra* (forma corporal), *mantra* (sonido) y *mandala* (geometría). Corresponden estas técnicas físicas a la esencia de lo sagrado como es expresado en la tradición védica: *satyam* (verdad), *shivam* (divinidad), *sundyarum* (belleza). Pero es muy importante no racionalizar demasiado estos conceptos, sino entenderlos orgánicamente con todo el ser, cuerpo y emociones incluidas.

En el primer capítulo exploro la relación que existe entre estos conceptos, el teatro y lo performativo, seguido de un manifiesto artístico y un programa didáctico como propuesta personal metodológica. Es un planteamiento que intenta contestar qué es el teatro sagrado para mí. En el segundo capítulo abordo la metodología desde las perspectivas de la relación entre director/entrenador/maestro de ceremonias y actor/aprendiz/iniciado, citando testimonios de ejercicios y entrenamientos planteados por expertos. Es una manera de tener claridad en el cómo hacer o desarrollar el teatro sagrado. El tercer capítulo es una visión metafísica de los principios desarrollados a partir de la ejecución del teatro sagrado, lo que se puede lograr y para qué. Es el componente que hace del teatro sagrado una forma

---

<sup>12</sup> A pesar de estar usando la traducción de Rafael Segovia del FCE, soy un fuerte detractor de la decisión de traducir *performance* como representación y *performativity* por representacionalidad, por lo que en las citas posteriores hago los cambios pertinentes entre corchetes.

## **SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO**

trascendente de experiencia a través de la transformación en la percepción de la realidad. Es una forma de metateatralidad con alcances espirituales chamánicos.

El tipo de metodología que empleo en este trabajo de investigación es analítico con tendencias inductivas y experimentales. El conjunto de referencias que refuerzan mi discurso tiene la intención de formar una red de asociaciones que conducen de conocimientos particulares a conocimientos generales nuevos o por lo menos a nuevas articulaciones de conocimientos olvidados.

Las técnicas sagradas vienen desde el absoluto que en esencia es lo no-creado, lo que origina al creador y a lo creado. Hay que vaciarse del ruido mental y del materialismo ensordecedor. Comenzamos por el *dhyana* (contemplación), *chan* en chino y *zazen* en japonés, dejar de imponer el raciocinio y simplemente *observar al observado* (uno mismo); lo que en inglés se conoce como *awareness*. Una vez alcanzada la quietud mental a través del *wu wei* (no-hacer), estaremos experimentando el *fudoshin* (ecuanimidad o imperturbabilidad). Desde ahí se puede acceder a una experiencia sagrada, permitiendo que el *shunyata* (vacío, la nada, pero principio de todo) opere en nosotros. Nos volvemos recipientes para lo sagrado. Toda noción sagrada en el ser humano proviene de este estado acrecentado de consciencia o segunda atención, como se le llama en ciertos linajes. El poder y capacidad varían entre practicantes, pero dependen de la disciplina, en cualquier caso.

La física cuántica está cada vez más cerca de descifrar fenómenos energéticos de la existencia como la presencia de la materia oscura, los experimentos tecnológicos con la cámara Kirlian y el comportamiento de los cuarks y anticuarks en el vacío. No existen límites entre la nada y la manifestación, generación del todo. El vacío existe como todo siendo excitación del vacío cuántico. A pesar de la entropía, algo es más común que nada. Según la física cuántica no existe el vacío. Crear algo de la nada violaría leyes físicas. Son conceptos que evocan la metáfora del huevo y la gallina o del *Orouboros*. Terminan convirtiéndose en *koans* (aporía, acertijo, problema absurdo, ilógico o banal) o en patafísica pura. Es el principio místico. La única ética académica que encuentro completa y navegable es ser impecables (excelentes los unos con los otros) y seguir celebrando los rituales personales que dan sentido a la vida. La única conclusión que podría tomar por ahora es aceptar el misterio.

*Cuando el misterio es demasiado impresionante, es imposible desobedecer.*

-Leandro Fresco, Rafael Anton Irisarri, 2017

## **Capítulo I – Metodología del Surrealismo Chamánico**

*Esta noche, a partir de las cuatro, Teatro Mágico—sólo para locos—. La entrada cuesta la razón. (...) Anhelaba abandonar este tiempo, este mundo, esta realidad, y entrar en otra realidad más adecuada a usted, en un mundo sin tiempo. Hágalo usted, querido amigo, yo le invito a ello. Usted sabe muy bien dónde se oculta ese otro mundo, y que lo que usted busca es el mundo de su propia alma. Únicamente dentro de su mismo interior vive aquella otra realidad por la que usted suspira. Yo no puedo darle nada que no exista ya dentro de usted. Yo no puedo presentarle ninguna otra galería de cuadros que la de su alma. No puedo dar a usted nada: sólo la ocasión, el impulso, la clave. Yo he de ayudar a hacer visible su propio mundo; esto es todo.*  
—Hermann Hesse, *Lobo Estepario*—

γνωθι σεαυτόν  
[Conócete a ti mismo]  
—Inscripción en el templo de Apolo en Delfos—

Con base en el área de interés para el teatro sagrado que desarrollo, el principio fundamental se ancla en los conceptos que existen alrededor del surrealismo como forma estética, del chamanismo como forma espiritual y del teatro terapéutico como forma didáctica. Y es aquí donde Innes introduce el análisis del trabajo de Jakob Moreno, una figura de la psicología que aplicó el psicodrama como método terapéutico en la década de 1920. Aquí podríamos argumentar que ya hay una gran serie de técnicas de parapsicología a medio hornear. Los *Life Coaching*, *Access Bars*, o incluso las dinámicas de Odín Dupeyrón, Abraham Oceransky y hasta la *Psicomagia* de Alejandro Jodorowsky suenan más a una solución tipo comida rápida (aunque no en todos los casos) donde se usan técnicas de hipnosis y programación conductista en individuos desesperados a los que se les rompe la voluntad para luego programar instrucciones inconscientes a gusto.

Es un tema amplio debatible y abierto a un severo escrutinio que de manera respetuosa no haré aquí, pues no se trata de desacreditar el trabajo de nadie, sino de observar las diferentes manifestaciones de una modalidad de teatro compleja y cambiante. Habrá a quien le sirva y a quien no. Haré lo sano y dejaré que el lector decida, experimente y juzgue (o no) por su propia cuenta. Sin embargo, la psicología es una ciencia joven relativamente hablando y admite aún gran terreno a la experimentación. Sea como fuere, todas estas modalidades ponen en práctica los principios de magia homeopática y contaminante propuestos por Frazer y atendidos en los segmentos anteriores. Artaud provocó gran parte de las búsquedas por

## **SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO**

explorar estos principios en el teatro y la psicología: “Propongo devolver al teatro esa idea elemental mágica retomada por el psicoanálisis moderno, que contempla la curación de un enfermo empujándole a adoptar la actitud exterior del estado que se quiere revivir.” (Artaud 79)

Exploraré a continuación el trabajo de Moreno en palabras de Innes:

Moreno, el fundador vienés de la sicoterapia de grupo, no hizo sino extender la práctica expresionista aceptada cuando trazó sus planos para un *teatro sin espectadores* en 1923. El diseño arquitectónico para su teatro ideal produce una impresión casi religiosa, que fielmente reflejó la creencia expresionista en la divinidad del hombre y en la realización de Dios en cada individuo mediante la plena liberación del potencial humano (por muy raro que esto pueda parecer desde el punto de vista de la siquiatria actual). La forma era de una basílica circular con un escenario en el centro y unos anchos escalones que subían como terrazas en círculos concéntricos hasta el muro exterior, donde había cuatro ‘capillas’ semicirculares equidistantes, cada una con su propio escenario y sus escalones circundantes. Éste fue el prototipo del diseño, en forma de huevo, de la Bauhaus para un *teatro total*, obra de Walter Gropius (1928), y ambos fueron intentos arquitectónicos por integrar al público en la acción del escenario. (Innes, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia* 65)

Hay paralelismos notables en las decisiones estéticas formales del concepto de espacio de representación propuesto por Moreno con el movimiento de la Bauhaus e incluso con diseños de Edward Gordon Craig. Pero de fondo hay nociones esotéricas implícitas que compartían varios intelectuales en la Alemania de entreguerras como con el caso de Hermann Hesse al insertar conceptos gnósticos en *Demian*. La idea del huevo como catedral o como microcosmos es un símbolo de la regeneración de la vida que aparece con Abraxas en el caso de Hesse, pero también se encuentra en cuadros de Dalí o en templos redondos en todo el mundo. Sin embargo, el mérito de la aportación de Moreno es fundamentalmente actoral y tiene su base en el acontecimiento del convivio:

los espectadores de Gropius debían ser pasivos, sin participar más que imaginativamente y emocionalmente aunque estuviesen totalmente rodeados por una actividad externa, ya que las escenas se desarrollarían en torno de ellos en el perímetro, entre ellos en unos vastos pasillos, en mitad de ellos, en un escenario central, o extendiéndose por encima de ellos mediante una ininterrumpida proyección cinematográfica sobre el cielo raso curvo. El concepto de Moreno fue mucho más radical. Su público no era de espectadores sino de participantes activos. No habría asientos. El estar de pie favorecía unas respuestas más abiertas y permitía un desplazamiento más libre de un centro de acción a otro, o aun dirigirse a

## **SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO**

uno de los escenarios, haciendo posible un constante intercambio entre reaccionar y accionar. Y puesto que el foco de este sicodrama era la relación del individuo con el grupo, los participantes menos directamente afectados actuarían a la vez como el antagonista y como el ambiente. En lugar de un público habría un medio que respondiera y que literalmente representara a la sociedad como el contexto general, normativo, dentro del cual se mueve el individuo. No habría ‘guiones’ ni actores profesionales, ni apreciación estética, ni escenografía. Miembros ordinarios del público dirigirían a otros en unos improvisados ‘guiones’ que trataban de problemas siquiátricos de pertinencia general para el grupo, y modificaban sus acciones obedeciendo sugerencias o alternativas mostradas por quienes les rodearan. (Innes, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia* 65, 66)

Como solía suceder en la vanguardia temprana del siglo XX, la exploración de este tipo de dinámicas establecería las bases implícitas del *performance* y el *happening* en el siglo XX. Pero a diferencia de los efectos políticos o sociales que pretendían provocar la mayoría de las manifestaciones de este tipo, Moreno conducía al grupo como psicoanalista siempre de regreso al progreso de la terapia, anticipándose a su vez al método de dirección establecido por el polaco Tadeusz Kantor en la década de los sesenta y los setenta:

En la práctica, Moreno reunió un núcleo de ‘historias clínicas’ de particular interés, que reaparecían para ‘actuar’ la saga actual de sus relaciones personales y sexuales, noche tras noche. Sin embargo, en teoría éste era: ‘Teatro para todos... no un actor experto rodeado por una masa atenta y boquiabierta; todos deben actuar en él... deben dar el paso de la consciencia a la improvisación’, y la estructura que Moreno desarrolló reflejaba estos deseados elementos de espontaneidad e igualdad. Primero una fase preparatoria, para liberarse de inhibiciones, encontrar un problema común y descubrir al exponente más apropiado, que funcionaría como protagonista para el grupo. Luego una serie de situaciones actuadas improvisando –idealmente– ‘el libre juego del subconsciente’, en que los protagonistas desempeñaban el papel del ‘ego’, y toda la masa producía ‘resonancia’ por medio de comparaciones y correcciones. Esto iba seguido por una discusión. (Innes, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia* 66)

De igual manera, la espontaneidad y el énfasis en lo performativo con fines terapéuticos y no estéticos, fue una manera de anticiparse al trabajo desarrollado por otro alemán, Bert Hellinger, que desarrolló su método de *Constelaciones Familiares* en los setenta a partir de conceptos planteados por Alfred Adler. Moreno estudiaba simples improvisaciones y media sus resultados de manera objetiva, pero sentaría las bases para fundamentar terapias alternativas al psicoanálisis de diván por medio de la performatividad teatral:

## **SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO**

El *teatro de la improvisación* de Moreno se desarrolló a partir de su trabajo con niños, que le llevó a concluir, primero, que la megalomanía era normal, ya que el ego es, inevitablemente, preocupación central del individuo, y segundo, que la espontaneidad es el rasgo humano fundamental, aun anterior a la sexualidad y a otros afanes. La forma de su teatro reflejó su idea de que bloqueos y represiones eran creados por las presiones deformantes de un medio social malsano, no, como en la teoría freudiana, por traumas infantiles; y las sesiones se basaban en la premisa de que ‘actuar es más saludable que hablar’, lo que daba una razón terapéutica para reemplazar ‘el énfasis lógico/verbal del teatro tradicional’ por ‘situaciones improvisadas’. En suma, el teatro de Moreno ofrecía un valor psicológico para el enfoque egoísta del expresionismo (...) era más coherente que el tipo de rechazo ideológico que llevó a varios artistas a una posición comunista. (...) No menos reveladoramente, el sicodrama de Moreno también ofrece una razón para ciertos elementos de las obras expresionistas que de otra manera parecerían recursos estilísticos arbitrarios, por ejemplo, la estructura de cuadros breves, independientes, y la sustitución de la secuencia temporal por el montaje (Innes, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia* 66, 67)

Es hartamente revelador el proceso de Moreno, pues planteó consciente o inconscientemente los fundamentos pedagógicos de la enseñanza y el entrenamiento teatral con fines terapéuticos o sociales en el siglo XX. Muchas de las dinámicas las apreciamos en el trabajo comunal de grupos como los de Grotowski o el Living Theatre. En un nivel similar podríamos incluir el trabajo del *Teatro del Oprimido* de Augusto Boal, las *Constelaciones Familiares* desarrolladas por Bert Hellinger, así como los grupos de Teatro Penitenciario en todo el mundo como modalidades funcionales cuando son desarrolladas con responsabilidad, ética y conocimiento.

Por otra parte, Grotowski hacía aclaraciones éticas pertinentes al profesional del teatro, que no es necesariamente un profesional de psicología, pero que hace un juramento que, si bien no es Hipocrático, es un recordatorio de obligaciones muy similares:

(...) si un director quiere cumplir el papel de analista frente al actor crea una situación enfermiza entre los dos. El director puede ser fecundo si no pretende serlo, ésta es una de las paradojas del oficio, si el director quiere renunciar a su propia creación y ayudar a la de los otros (...) si el director empieza a juzgar, a tratar, a observar como una especie de pacientes, o de caso, a los actores, creará una relación desigual (...) no me gusta la noción de teatro de grupo, prefiero mil veces formular la del teatro en equipo, donde cada quien conoce bien sus deberes; los deberes no son los mismos y cada quien cumple con el que le corresponde. (Grotowski 232, 233)

## **SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO**

Respecto a sus objetivos el psicodrama tiene una función terapéutica y el teatro una función poética. Se contradicen en ocasiones y se traslapan en otras. Son cuestionamientos éticos completamente pertinentes que también le plantea Barba a Grotowski al explicar la *vía negativa* de su método actoral transgresor del *Teatro Pobre*:

*Este proceso de análisis es una especie de desintegración de las estructuras psíquicas. ¿No está el actor en peligro de trascender el límite de higiene mental? No, siempre y cuando se entregue cien por ciento a su trabajo. Es sólo el trabajo que se hace a medias, superficialmente, el que se convierte en una cosa penosa psíquicamente y el que descuadra el equilibrio. (...) nos conduce a una liberación de complejos de la misma manera que la terapia psicoanalítica. (...) Estoy convencido de que en lo general, (...) la representación significa una forma de psicoterapia social, mientras que para el autor sólo lo es si se ha entregado completamente a su tarea. Hay ciertos peligros. (...) La representación plantea una especie de conflicto psíquico con el espectador. Es un desafío y un exceso pero sólo puede tener algún efecto si se basa en el interés humano y más aún en un sentimiento de simpatía, en un sentimiento de aceptación. De la misma manera el director puede ayudar al actor en este complejo y agonizante proceso sólo si está tan calurosa y emocionalmente abierto al actor como el actor está en relación con él. No creo en la posibilidad de conseguir efectos mediante el cálculo frío. Una especie de calor hacia nuestros congéneres es esencial: llegar a entender las contradicciones en el hombre y el hecho de que es una criatura que sufre y no debe ser despreciada. Este elemento de cálida apertura puede ser tangible técnicamente. Sólo ella, si es recíproca, puede permitirle al actor llevar a cabo los más extraordinarios esfuerzos sin tener miedo de que se burlen de él o lo humillen. El tipo de trabajo que crea esta confianza hace innecesarias las palabras durante los ensayos. (...) El principio que debe aplicarse como pauta y como advertencia es el siguiente: 'primun non nocere' ('primero que nada no causar daño'). (Grotowski 40-43)*

Si observamos las dinámicas de la performatividad de una terapia psicológica, se aclaran los métodos de trabajo mutuo y de cooperación. Los terapeutas o coordinadores de terapia grupal deben tener estos compromisos éticos con los beneficiarios del proceso de sanación psíquica. De igual manera el actor está en una situación donde se encuentra comprometido a entregar su trabajo y estar en disposición al trabajo que se requiere. En el caso de los pacientes también se establecen acuerdos previos a un proceso cualquiera de terapia a los cuales debe disponerse para poder avanzar. Esto porque los pacientes pueden llegar a sabotear su propio avance (o del grupo) de diferentes maneras: insistir en las resistencias a mejorar, exigir demasiado sin contribuir, ser irresponsable, ser manipulador,

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

querer abordar demasiados cambios a la vez, únicamente buscar llamar la atención a partir del conflicto, autosabotaje como impuntualidad o hacer caso nulo de las tareas, adoptar actitudes hostiles al trabajo, ausentarse sin explicación, etc. Los roles del terapeuta y del paciente deben ser establecidos de antemano y deben ser sostenidos al marcar límites claros, implicando que la mayor responsabilidad siempre recae en el individuo, si es que busca mejorar y ser independiente íntegramente. Los acuerdos pueden incluso formalizarse en un contrato donde se establecen por escrito las condiciones óptimas para la sanación. Es una manera concisa de establecer parámetros y consecuencias al faltar a ellos.

En el caso de mi propuesta específica, al desenmarañar los motivos y convencerme de que no reproducía atrozmente los desatinos de la religión como opio o charlatanería (en resumen, la religión como negocio y control de masas), sino como legítima acción contra el orden mental del capitalismo voraz que busca hacer de todos nosotros consumidores antes que seres humanos sensibles, sanos, pensantes y en libertad de practicar espiritualmente la inteligencia, me desdoblé en una acción concreta de hacer tres puntos importantes al programa actual: Primero, definir más a fondo desde mi propia perspectiva lo que considero el signo, el símbolo, el surrealismo, el chamanismo y en últimas instancias la magia. Segundo, hacer un manifiesto concreto para guiar e inspirar a los que emprendan el programa como templo y como vía iniciática, pero sobre todo como amigos en búsqueda de la sanación y de la luz de la consciencia. Por último y con mayor facilidad, describir de facto el programa del *Surrealismo Chamánico* como un programa didáctico.

El nombre dado responde en parte a varias cuestiones, pero la principal es de orden completamente práctico, pues lejos de querer abordarlo con la egolatría de un aspirante a sumo sacerdote de un seudo culto, representa un toque personal a la cosmovisión que le dio origen desde la educación artística que he recibido toda mi vida (de ahí el tributo a las vanguardias con un manifiesto), pero también responde al orden espiritual al que pertenece como punto de partida y llegada.

### **1.1 Mudra, Mantra y Mandala: el Símbolo y la Magia**

El principal reto para comenzar a definir el concepto de lo simbólico es el exceso de información y perspectivas que lo engloban. Parece que las humanidades están divididas sobre lo que significa el símbolo mucho más allá de lo que las ciencias lo están sobre los números (irónicamente, los símbolos por excelencia). El estructuralismo se divide por completo comenzando por las nociones de Sussure, pero en últimas instancias estrellándose en el posmodernismo o perdiéndose en definiciones tan espesas como las que hace Terry Eagleton sobre la ideología. Dejemos el símbolo como representación por un momento.

El símbolo es la forma que adquiere una energía pura (ni buena, ni mala, éticamente hablando), potencial del universo cuando se densifica desde la esfera espiritual de su concepción hasta la dimensión material en la que coexiste con nuestra consciencia.

El símbolo toma la forma del *mudra* cuando utiliza el movimiento corporal para existir en nuestro interior. Así, nuestro cuerpo adquiere formas diversas que expresan estados emocionales, mentales o abstractos (provenientes de consciencias metahumanas). Es el punto de vista corporal y corresponde a las inteligencias espaciales-kinestésicas.

El símbolo toma la forma del *mantra* cuando existe a través de vibraciones acústicas en todas las frecuencias, percibidas o no, dependiendo de la naturaleza propia de la energía y su propósito. El ruido y la música son estados de manifestación sonora que toman incluso la forma del verbo con el cual se da lugar a lo irracional y caótico, a los diálogos comunes que generan el entendimiento entre individuos y a las oraciones sagradas que tienen como objetivo transformar estados de energía y consciencia. Los efectos son ampliamente perceptibles desde el malestar del ruido al placer de la música, a la cognición de una conversación (y el tono de la misma), o hasta una frecuencia meditativa que incita al trance y a la contemplación silente. El sonido (como otros sentidos), aunque invisible, es tan indisoluble en nuestra percepción como las formas visibles que distinguimos y nos estimulan respuestas concretas todo el tiempo.

En el símbolo como *mandala*, las formas geométricas parten desde los números y los mismos generan todas las bases de representación visual para el universo. Las formas geométricas son las bases de la construcción material en nuestro planeta desde tiempos inmemoriales y sus principios se han heredado desde las culturas clásicas a través de grupos

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

tan icónicos como los masones al sentar las bases del arte, la arquitectura y la ingeniería como las conocemos hoy en día. De nuevo, como con las otras formas de energía manifestada, el caos genera efectos disociativos y la armonía geométrica es capaz de inducir a ciertos estados de consciencia a través de las dinámicas de la física en el mundo material que podemos por demás emular, modificar y hasta destruir.

El símbolo jamás descansa de nuestra vida visceral y es como lo postuló Newton conforme a la energía: no se crea ni se destruye, sólo se transforma. Entre todas sus posibles versiones y manifestaciones, el arquetipo es un símbolo universal que se reconoce más allá de los contextos cultural-temporales, porque es capaz de cambiar en la superficie sin perder las cualidades esenciales que lo constituyen. Más allá de ser atemporal, es permanente y se manifiesta periódicamente en las vidas de los seres conscientes. Es un resultado espontáneo de nuestro impulso común a darle forma a las energías de tal manera que las podamos conceptualizar y compartir mentalmente. El arquetipo es una energía comunal que crea cohesión en el universo. Es una experiencia completamente colectiva en el inconsciente pues registra el cúmulo de todas las experiencias biológicas que hemos heredado. Es una energía vital que nos anima consciente e inconscientemente.

La magia es el conocimiento, control y manejo de estas energías en beneficio del individuo. Se presta para todos los usos imaginables y por imaginar, pues es indiferente de los juicios duales de la naturaleza mental del humano. El manejo de la energía es simplemente importante para el desarrollo de los procesos vitales. Es la experiencia energética del todo que se vuelve necesario aprender a controlar, pues de otro modo nos controlará de acuerdo a la forma racial con la que ha sido programada para fines específicos por otros seres más hábiles, con mayor experiencia y poder que uno. La magia es practicada por igual por magos, sacerdotes, druidas, brujos, chamanes y demás motes arquetípicos con los que se describe a los que conocen el manejo de todas estas energías.

Lo que significa esto para el teatro tiene implicaciones que más bien parecen vestigios antropológicos en las técnicas formales de los teatros precolombinos. En realidad, tanto Barba, como Brook, Schechner y Grotowski han afirmado varias veces que se trata de técnicas de entrenamiento integral a un nivel tan completo como las artes marciales, el deporte de alto rendimiento e incluso las habilidades militares. El secreto aquí no representa

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

un grupo esotérico de por medio sino simplemente una falta de uso y conocimiento cotidiano en las prácticas contemporáneas.

Es algo que discute Jung sobre los símbolos en su última obra<sup>13</sup> y que Artaud propone a un nivel más racional. “En Oriente, este lenguaje de signos es altamente valorado, y se le atribuyen poderes mágicos inmediatos, invitándose a que se dirija no tan sólo al espíritu sino también a los sentidos y a que, por medio de ellos, trepe a regiones más fértiles de la sensibilidad activa.” (Artaud 116)

En términos del teatro que se considera sagrado y de lo que la psicología considera sagrado, nadie hasta Jung había desglosado de manera tan estructurada y clara los efectos de los símbolos, los arquetipos y las representaciones de lo que la humanidad considera sagrado, mágico o extraordinario y sus efectos en la psique y en el comportamiento humano. Sin juicios definitivos, de manera sobria, Jung se adentró más allá del exotismo colonial y poscolonial con el que la antropología miraba a la otredad ancestral marginada y conquistada. Jung le puso nombre a esa energía abstracta que culturalmente actúa sobre todos los seres humanos que han existido: los símbolos y su influencia en el inconsciente. Y de esta manera logra enfatizar el origen de los problemas espirituales de la humanidad.

Jung pensaba que los símbolos realizados conscientemente eran expresiones patentes de otros impulsos latentes en los sueños que tienen una relación más espontánea y única que actos de adoctrinamiento deliberado. Bajo esta perspectiva, recuperamos la visión chamanística donde se pierde el sentido profundo o mágico de la vida al enfocarse únicamente en la atención que pertenece al mundo de la razón. Esto está también íntimamente vinculado a un modelo existencial materialista y positivo donde se asocia cualquier sentido simbólico a un sentido de utilidad y no de esencias metafísicas que van más allá de la visión del universo como una máquina mecánica eficiente, sino como una consciencia viva más allá de la consciencia humana (que más bien la incluye). A su vez, Jung aclara pertinentemente la diferencia entre signo y símbolo:

El hombre emplea la palabra hablada o escrita para expresar el significado de lo que desea transmitir. Su lenguaje está lleno de símbolos, pero también emplea con frecuencia signos o imágenes que no son estrictamente descriptivos. Algunos son meras abreviaciones o hilera de iniciales como ONU, UNICEF, o UNESCO; otros son conocidas marcas de fábrica, nombres de medicamentos patentados, emblemas o insignias. Aunque estos

---

<sup>13</sup> *El hombre y sus símbolos* de 1964, citado en la bibliografía.

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

carecen de significado en sí mismos, adquirieron un significado en sí mismos, adquirieron un significado reconocible mediante el uso común o, una intención deliberada. Tales cosas, no son símbolos. Son signos y no hacen más que denotar los objetos a los que están vinculados. (Jung 20)

La idea de signo de Jung está más próxima a las de Saussure cuando define el uso del lenguaje como semiología (significado y significante). Mucho se habla de lo que es un signo a nivel semiótico en el teatro, pero Grotowski lo explicó de modo conciso:

(...) quiero explicar ahora lo que es un signo. En última instancia es una reacción humana purificada de todos los fragmentos o de todos los detalles que no sean de primordial importancia. Las acciones de los actores son signos para nosotros. (...) Digo cuando 'percibo' y no cuando 'entiendo', porque entender es una función del cerebro. Se suelen ver, en la representación, cosas que no entendemos pero que percibimos y sentimos. (...) No puedo definirlo, pero sé lo que es. No tiene nada que ver con la mente; afecta otras asociaciones, otras partes del cuerpo. (Grotowski 193)

Jung a su vez explica este concepto capcioso para la mente racional:

Lo que llamamos símbolo es un término, un nombre o aún una pintura que puede ser conocido en la vida diaria, aunque posea connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio. Representa algo vago, desconocido u oculto para nosotros. (...) No se daba cuenta (ni se la dan muchos cristianos) de que esos animales son símbolos de los Evangelistas y se derivan de la visión de Ezequiel y que eso, a su vez, tiene cierta analogía con el dios egipcio Horus y sus cuatro hijos. (...) Así es que una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto 'inconsciente' más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón. La rueda puede conducir nuestros pensamientos hacia el concepto de un sol 'divino', pero en ese punto, la razón tiene que admitir su incompetencia; el hombre es incapaz de definir un ser 'divino'. Cuando, con todas nuestras limitaciones intelectuales, llamamos 'divino' a algo, le hemos dado meramente un nombre que pueda basarse en un credo, pero jamás en una prueba real. (Jung 20, 21)

Jung tenía la pertinencia y pericia de proponer en un medio científico discutir aspectos espirituales, inefables e inasequibles desde su propio entendimiento, en un medio escolástico donde era sumamente complicado convencer o promover ideas alternativas desde incluso los tiempos de Freud. Freud mismo estaba en una situación donde la hipnosis y sus ideas del

## **SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO**

inconsciente eran sujeto del ridículo y la incredulidad. Jung, su discípulo, articuló desde su mejor locución la problemática y su explicación:

Como hay innumerables cosas más allá del alcance del entendimiento humano, usamos constantemente términos simbólicos para representar conceptos que no podemos definir o comprender del todo. Esta es una de las razones por las cuales todas las religiones emplean lenguaje simbólico o imágenes. Pero esta utilización consciente de los símbolos es solo un aspecto de un hecho psicológico de gran importancia: el hombre también produce símbolos inconsciente y espontáneamente en forma de sueños. No es fácil captar este punto. Pero hay que captarlo si queremos saber más acerca de las formas en que trabaja la mente humana. El hombre, como nos damos cuenta si reflexionamos un momento, jamás percibe cosa alguna por entero o la comprende completamente. Puede ver, oír, tocar y gustar; pero hasta donde ve, cuanto oye, qué le dice el tacto y qué saborea dependen del número y calidad de sus sentidos. Estos limitan su percepción del mundo que le rodea. Utilizando instrumentos científicos, puede compensar parcialmente las deficiencias de sus sentidos. (...) No importa qué instrumentos use, en determinado punto alcanza el límite de certeza más allá del cual no puede pasar el conocimiento consciente. (Jung 21)

El problema epistemológico planteado aquí asemeja a los descubrimientos en la física cuántica que describen cómo cambian de comportamiento las moléculas atómicas al ser observadas. Presenta los dilemas de los estudios del performance orientados hacia la psicología y resumidas por el precepto de meditación de la autocontemplación también conocido como *observar al observado*. La asociación libre es un tema complejo al hablar de psicoanálisis pues puede pasar de lo relevante y revelador a la verborrea y zozobra en un instante. En los test de manchas de tinta del psiquiatra suizo Hermann Rorschach, la libre asociación demostró ser una herramienta útil para la relatividad de una psique a otra y lo que se guarda en el inconsciente. Al aplicarlo libremente a formas abstractas del fuego, cenizas, árboles, rocas, agua, nubes, etc., se movía la atención del inconsciente hacia la naturaleza y los símbolos espontáneos que hay en ella. Es precisamente lo que sucede en parte cuando un chamán hace una búsqueda de visión en la naturaleza. Jung quería hacer lo mismo con los sueños, tal como los chamanes hacen su otra búsqueda en el ensueño.

El punto principal que plantea Jung para evitar extraviarse eternamente en asociaciones, es comprender el símbolo mismo y su papel específico dentro de los sueños. Jung no tiene las inquietudes chamánicas del ensueño, tiene inquietudes por traer energía física, emocional, mental y espiritual a la vida simbólica y su comprensión para su uso

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

consciente durante la vigilia. Jung afirmó que el símbolo tiene su propia dimensión ontológica y que no puede ser creada artificialmente por medio del raciocinio lógico.

Pero debo señalar que los símbolos no solo se producen en los sueños. Aparecen en toda clase de manifestación psíquica. Hay pensamientos y sentimientos simbólicos, situaciones y actos simbólicos. Frecuentemente parece que hasta los objetos inanimados cooperan con el inconsciente en la aportación de simbolismos. (Jung 55)

Los símbolos y revelaciones místicas vienen de los sueños y el inconsciente, pero son expresiones que le ha dado la mente racional a energías que vienen del lado mágico de nuestro ser y de planos latentes en las que se encuentran estas formas al hacerse patentes. Por eso se vuelve de suma importancia no entrometer a la mente más de lo que ya está trabajando y permitir que las experiencias sean directas y espontáneas, sin asumir o imponer absolutamente nada. De aquí que Jung afirmaba la cualidad colectiva y espontánea de los símbolos. Esto nos lleva a profundizar al observar los efectos patentes de los símbolos y el trabajo sagrado en los individuos como seres únicos e irrepetibles de la naturaleza.

El asunto se vuelve un poco más enredado si consideramos lo último que enuncié y tratamos de comprender a los símbolos desde nuestro componente estrictamente biológico:

Aquí debo aclarar las relaciones entre instintos y arquetipos: lo que propiamente llamamos instintos son necesidades fisiológicas y son percibidas por los sentidos. Pero al mismo tiempo también se manifiestan en fantasías y con frecuencia revelan su presencia solo por medio de imágenes simbólicas. Estas manifestaciones son las que yo llamo arquetipos. No tienen origen conocido; y se producen en cualquier tiempo o en cualquier parte del mundo, aun cuando haya que rechazar la transmisión por descendencia directa o ‘fertilización cruzada’ mediante migración. (...) Si el soñante hubiera sido un hechicero primitivo, se podría suponer razonablemente que los sueños representaban variaciones de los temas filosóficos de muerte, resurrección o restauración, origen del mundo, creación del hombre y relatividad de los valores. (Jung 69, 74)

Jung toca un punto medular acerca de los arquetipos, pues reconoce que vienen de una fuente abstracta de energía. En ciertas cosmovisiones, los arquetipos corresponden a la energía de forma divina que se materializa y multiplica perpetuamente. Jung concibe a los arquetipos desde su propia naturaleza viva: “las formas arquetípicas no son, precisamente, modelos estáticos. Son factores dinámicos que se manifiestan en impulsos, tan espontáneamente como los instintos. Ciertos sueños, visiones o pensamientos pueden

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

aparecer repentinamente (...) Esto no quiere decir que no tengan causa; la tienen con toda seguridad. Pero es tan remota u oscura que no se la puede ver.” (Jung 76)

La idea del arquetipo como creencia religiosa corresponde a una idea comúnmente aceptada de que las religiones y prácticas espirituales de la humanidad tienen origen en la necesidad de explicar e interpretar el mundo para poder sobrevivir. Los mitos y los dioses que vienen del onírico-nagual (segunda atención)<sup>14</sup> se manifiestan ante algunos y el relato popular está en nuestro imaginario mientras se tenga necesidad de ello. Cuando son olvidadas no dejan de existir, sino que las comunidades dejan de adorarlas como moneda de fe. Pero sus efectos van más allá de las creencias o negaciones de nuestras vidas breves. Perduran como arquetipos que cambian de apariencia con nosotros:

El mito heroico universal, por ejemplo, siempre se refiere a un hombre poderoso o dios-hombre que vence al mal, encarnado en dragones, serpientes, monstruos, demonios y demás, y que libera a su pueblo de la destrucción y la muerte. La narración o repetición ritual de textos sagrados y ceremonias, y la adoración a tal personaje con danzas, música, himnos, oraciones y sacrificios, sobrecoge a los asistentes con numínicas emociones (como si fuera con encantamientos mágicos) y exalta al individuo hacia una identificación con el héroe. Si intentamos ver tal situación con los ojos del creyente, quizá podamos comprender cómo el hombre corriente puede liberarse de su incapacidad y desgracia personales y dotarse (al menos temporalmente) con una cualidad casi sobrehumana. Con mucha frecuencia, tal convicción le sostendrá por largo tiempo e imprimirá cierto estilo a su vida. Incluso puede establecer la tónica de toda una sociedad. Un ejemplo notable de esto puede hallarse en los misterios eleusinos, que, finalmente, fueron suprimidos a principios del siglo VII de la era cristiana. Expresaban, junto con el oráculo délfico, la esencia y espíritu de la Grecia antigua. En medida mucho mayor, la propia era cristiana debe su nombre y significancia al antiguo misterio del dios-hombre que tiene sus raíces en el arquetípico mito Osiris-Horus del Egipto antiguo. (Jung 79)

Debemos la transmisión de los mitos y sus arquetipos a estos individuos videntes de sus comunidades, por más que se obnubile entre auténticos magos, brujas y chamanes y su contraparte de estafadores y merolicos. Jung afirma que más que inventados, las ideas mitológicas fueron encontradas para luego ser realizadas.

---

<sup>14</sup> Este concepto es difícil de explicar en la brevedad del capítulo, pues deriva de la cosmovisión de los chamanes de México, abordados de diferentes maneras en distintos libros por Carlos Castaneda y por Jacobo Grinberg pero lo aclaro en el tercer capítulo.

## **SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO**

Jung tuvo una óptica esencialista en la que compartió con Mircea Eliade las ideas de la energía espiritual que ambos llaman *mana* (que, aunque bíblico, viene del egipcio *mennu*), que los hindúes llaman *prana*, los chinos *chi*, los japoneses *ki*, los Lakota *wakan* y los mexicanos *intento*:

Estos motivos interiores surgen de su origen profundo, que no está hecho por la consciencia ni está bajo su dominio. En la mitología de los tiempos primitivos, esas fuerzas se llamaban *mana* o espíritus, demonios y dioses. Hoy día son tan activos como lo fueron siempre. Si se adaptan a nuestros deseos, los llamamos inspiraciones felices o impulsos y nos congratulamos de ser tan ingeniosos. Si van en contra nuestra, entonces decimos que es sólo mala suerte o que ciertas personas están en nuestra contra o que la causa de nuestras desgracias debe ser patológica. La única cosa que no queremos admitir es que dependemos de ‘poderes’ que estén fuera de nuestro dominio. (...) para mantener su creencia, el hombre contemporáneo paga el precio de una notable falta de introspección. (...) No han desaparecido del todo sus dioses y demonios; solamente han adoptado nuevos nombres. Ellos le mantienen en el curso de su vida sin descanso, con vagas aprensiones, complicaciones psicológicas, insaciable sed de píldoras, alcohol, tabaco, comida y, sobre todo, un amplio despliegue de neurosis. (Jung 82)

Jung, Campbell y Eliade comparten ideas similares sobre el alma y el espíritu. En el tratamiento y estudio de la psique están involucradas estas nociones como esenciales al desarrollo de la vida de los individuos. El verdadero problema es que todos reprimimos nuestra psique para funcionar en sociedad y perdemos con ello una gran oportunidad de crecimiento personal y colectivo:

Sería mucho mejor para nosotros hacer intentos serios para reconocer nuestra propia sombra y sus hechos malvados. Si pudiéramos ver nuestra sombra (el lado oscuro de nuestra naturaleza), seríamos inmunes a toda infección moral y mental y a toda insinuación. (...) tenemos la desventaja adicional de que ni vemos ni deseamos comprender lo que estamos haciendo bajo la capa de los buenos modales. (Jung 85)

La noción del alma como un superyó con el objetivo de tener experiencias para crecer, evolucionar o madurar es comparable a los conceptos del budismo tibetano sobre la vida, la muerte, el *bardo* (limbo) y la reencarnación. Incluso las polaridades masculinas y femeninas jungianas representadas en el *ánima* y *ánimus* corresponden a la polaridad que distingue el alma y el espíritu como unidad espiritual del individuo ontológico. El sentido esotérico a estas nociones es la unión o matrimonio alquímico de opuestos para alcanzar la *Gran Obra*

## **SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO**

al hablar de los conceptos jungianos de *ánima* y *ánimus* respecto a los principios herméticos de *polaridad* y de *generación* en todos los planos de la existencia.<sup>15</sup>

He descrito las maneras en las que lo simbólico se manifiesta espontáneamente en nuestra realidad. Pero, ¿qué hay de su manejo, la magia? ¿Cómo se hace magia? En este punto, conviene entrar de lleno a las ideas de Frazer al respecto pues, aunque fue tachado por sus contemporáneos británicos en su momento de retrógrado, blasfemo, sacrílego, absurdo y defensor de ‘primitivos’ modos de ser, le debemos una deuda como compilador de los ritos mágicos del mundo que, aunque muchos ven como un reducto histórico-turístico, se conservan en las tradiciones actuales en muchos lugares como un medio de expresión legítimo y ontológicamente válido. Él mismo arremetía contra las religiones tachándolas de ridículas, pero las describía a minucioso detalle, lo cual ya conlleva cierto grado de hacer creencia. *La Rama Dorada*<sup>16</sup> es harto extensa y en este capítulo describiré las ideas más importantes de este libro, así como dar algunos ejemplos de performatividades rituales llevadas a cabo en el mundo bajo esta óptica. Es importante mencionar la ideología de fondo que es primariamente inglesa, imperialista y cristiana. Frazer mismo tuvo muchos problemas para publicar la parte de análisis al cristianismo y enfrentó muchas críticas y censuras. Su aportación es sistemática, pero es una fuente que debe leerse con cierta reticencia e interpretación actual para extraer de su estudio el mayor beneficio al entendimiento.

Lo primero que definiré son los principios de la magia, como esboqué en la introducción de este estudio:

Si analizamos los principios del pensamiento sobre los que se funda la magia, sin duda encontraremos que se resuelven en dos: primero, que lo semejante produce lo semejante, o que los efectos semejan a sus causas, y segundo que las cosas que una vez estuvieron en contacto actúan recíprocamente a distancia, aun después de haber sido cortado todo contacto físico. El primer principio puede llamarse ley de semejanza y el segundo, ley de contacto o contagio. Del primero de estos principios, el denominado ley de semejanza, el mago deduce que puede producir el efecto que desee sin más que imitarlo; del segundo principio deduce que todo lo que haga con un objeto material afectará de igual modo a la persona con quien este objeto estuvo en contacto, haya o no formado parte de su propio cuerpo. Los encantamientos fundados en la ley de semejanza pueden denominarse de magia imitativa u homeopática, y los basados sobre la ley

---

<sup>15</sup> Principios recopilados en el libro *El Kybalion*, anónimo publicado en Estados Unidos bajo el seudónimo Tres Iniciados o Hermes Trismegisto en 1908.

<sup>16</sup> Libro publicado en el Reino Unido por Macmillan en 1890, citado en la bibliografía.

## **SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO**

de contacto o contagio podrán llamarse de magia contaminante o contagiosa. Denominar a la primera de estas dos ramas de la magia con el término de homeopática es quizás preferible a los términos alternativos de imitativa o mimética puesto que éstos sugieren un agente consciente que imita, quedando por ello demasiado restringido el campo de esta clase de magia. Cuando el mago se dedica a la práctica de estas leyes, implícitamente cree que ellas regulan las operaciones de la naturaleza inanimada; en otras palabras, tácitamente da por seguro que las leyes de semejanza y contagio son de universal aplicación y no tan sólo limitadas a las acciones humanas. (Frazer, La Rama Dorada. Magia y religión 33, 34)

Estos principios tienen una fuerte conexión con los principios atribuidos a Samuel Hahnemann, inventor del sistema de medicina homeopática a principios del siglo XIX. A la magia homeopática de Frazer le atribuyo el postulado de Hahnemann *Similia similibus curantur* (lo similar cura lo similar) y a la magia contaminante le atribuyo *Contraria contrariis curantur* (lo contrario cura a su opuesto), máxima de funcionamiento en los medicamentos alópatas. Análogo a esto existe una relación entre la magia homeopática y el ciclo chino de generación de los elementos y otra entre la magia contaminante y el ciclo chino de dominio de los elementos. Frazer aclara más estos conceptos dinámicos:

La magia homeopática está fundada en la asociación de ideas por semejanza; la magia contaminante o contagiosa está fundada en la asociación de ideas por contigüidad. (...) Ambas ramas de la magia, la homeopática y la contaminante, pueden ser comprendidas cómodamente bajo el nombre general de magia simpatética, puesto que ambas establecen que las cosas se actúan recíprocamente a distancia mediante una atracción secreta, una simpatía oculta, cuyo impulso es transmitido de la una a la otra por intermedio de lo que podemos concebir como una clase de éter invisible no desemejante al postulado por la ciencia moderna con objeto parecido, precisamente para explicar cómo las cosas pueden afectarse entre sí a través de un espacio que parece estar vacío. (Frazer, La Rama Dorada. Magia y religión 35)

Si bien el escepticismo moderno y posmoderno nacen de leyes físicas como la de causa y efecto, lo que es bien claro es que está subordinado a una noción epistémica de que lo que la mente presenta ante nuestra consciencia es verdad y por lo tanto susceptible de otra ley: el universo es mental. La idea de la aplicación o creencia en la magia simpatética nace de la noción de que todo cuanto es generado por el poder de la mente tiene la capacidad de manifestarse en cualquier plano de existencia, dependiendo de la intención y su alcance. Está fuertemente ligado a los conceptos planteados en la Caverna de Platón respecto a forma y

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

fondo explorados posteriormente por Aristóteles. La aplicación y entendimiento de estos conceptos no es del todo fácil, pero Frazer pone de ejemplo a la magia homeopática el típico ejemplo del daño producido al muñeco de vudú y por semejanza a la persona parecida. A la contaminante pone de ejemplo quemar pelo o uñas que alguna vez estuvieron en contacto con la futura víctima. De igualmente menciona ejemplos donde ayudan a proporcionar salud a los sujetos y en ocasiones hasta revivirlos de procesos de muerte segura, realizando un performance de nacimiento del paciente.

Al traer sistemáticamente conceptos que corresponden al funcionamiento cuántico-abstracto de nuestro universo, se vuelve enredado entender que los conceptos son dinámicos y están en constante modificación al aplicarse. Se debe poner mucha atención al apreciar los ejemplos de cada magia y sus combinaciones en grado.

Estos principios homeopáticos son los que llevaron al desarrollo de la radiónica y radiestesia que aún se consideran pseudociencias. Hay mucho que no comprendemos aún como humanos y más todavía si consideramos que la mayor parte de los descubrimientos de la ciencia moderna se dieron en un lapso de poco más de siglo y medio. En esencia, nos está señalando que la magia homeopática es una acumulación de energía para producir el mismo efecto en el usuario o paciente.

En la antigüedad, al no poseer otros medios para la curación, el sanador se volvía canal para ser depositario del malestar y lidiar con ello con su propio nivel de energía y habilidad: “Uno de los grandes méritos de la magia homeopática está en permitir que la curación sea ejecutada en la persona del doctor en vez de la de su cliente, quien se alivia de todo peligro y molestia mientras ve al médico retorcerse de dolor.” (Frazer, *La Rama Dorada. Magia y religión* 39, 40)

No sólo es una manera de sanar, sino de imbuir de atributos necesitados como fuerza, abundancia, inteligencia, amor, etc. La magia homeopática es un principio fundamental del poder de la mente y la imaginación al generar todo primero en el ojo de la mente y luego en la realidad. Es la dinámica propia de la entropía como consecuencia, así como una piedra que cae en el agua genera ondas en todas direcciones. Es tanto la ley del mentalismo como la de causa y efecto. Frazer menciona también el papel del tabú como mecanismo de protección ante la consciencia del mundo mágico cuando describe prohibiciones que aseguran protección, poder o abundancia.

## **SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO**

Debo hacer una advertencia al que no fue disuadido por escepticismo: hay que tener cuidado de no enredarse, no jugar con las cosas aquí mencionadas a modo de experimentación salvaje. Recuerda a Mickey Mouse jugando a ser el aprendiz de brujo en la película *Fantasia*<sup>17</sup> y la moraleja de Goethe en la que se inspira<sup>18</sup>: no invoques *aliados* que no puedas controlar.

Después de sentar las bases de la magia imitativa, Frazer comienza su descripción de la magia contaminante:

La otra gran rama de la magia simpatética, que hemos llamado magia contaminante o contagiosa, procede de la noción de que las cosas que alguna vez estuvieron juntas quedan después, aun cuando se las separe, en tal relación simpatética que todo lo que se haga a una de ellas producirá parecidos efectos en la otra. (Frazer, *La Rama Dorada. Magia y religión* 63)

De igual manera que con la magia homeopática, la contaminante no es únicamente buena ni mala, sino que se usan dependiendo de la intención que se desea causar: fortalecer o debilitar. Es un principio de resonancia, pues implica que las conexiones energéticas por contacto se mantienen, aun después de la separación física. A mayor interacción con un objeto, animal o lugar mayor efecto tiene la magia contaminante. La visión mágica se vuelve la perspectiva desde la cual todo tiene un rastro y efecto energético, no sólo físico.

Los efectos y ejemplos de tales prácticas son demasiadas para la brevedad del presente escrito. Incluso hay mucho que Frazer no escribió. El principio es encontrar maneras de apreciar en la vida contemporánea la práctica de la magia imitativa y contaminante. Un ejemplo común a todas las culturas es el uso mágico del fuego, visto en la costumbre de saltar el fuego y pasar ganado y animales por el fuego para proteger y purificar. Otro en la sombra, al interactuar con las sombras proyectadas de los seres y objetos en contacto con la luz.

Barba en sus intercambios logra adentrarse en las minuciosidades técnicas que abren la puerta a reflexiones que acerquen las tradiciones entre sí; a entendernos y construir lo sagrado o lo teatral en nuestro presente: “Tenemos dos palabras —me dice Sanjukata Panigrahi— para indicar el comportamiento del hombre: una, *lokadharmi*, indica el comportamiento (*dharmi*) de la gente común (*Loka*): la otra, *natyadharmi*, indica el

---

<sup>17</sup> Película animada de 1941.

<sup>18</sup> Poema, balada en 14 versos publicado en 1797.

## **SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO**

comportamiento del hombre en la danza (*natya*)” (Barba, Las Islas Flotantes 77) Técnicas que hacen que sucedan cosas sobrenaturales con la energía humana, que hacen que se transforme de: “*una energía usada en el espacio a una energía usada en el tiempo.*” (Barba, Las Islas Flotantes 87)

Barba revela el grado de conocimiento de las técnicas teatrales cercanas a la magia; técnicas que revelan el método a la locura, los métodos para inducir un estado de trance, meditativo o creativo. Los métodos para generar altos estados de energía en el cuerpo. Artaud lo admitió aun si no pudiera hacerlo él mismo y lograra efectos parciales en sus montajes. Al contrario de Artaud, Brook encuentra una elocuencia tan rica que llega a transmitir estas sutilezas observadas en fenómenos reales y no por quimeras imaginadas y exageradas por decisiones estéticas:

Lo llamo teatro sagrado por abreviar, pero podría llamarse teatro de lo invisible-hecho-visible: el concepto de que el escenario es un lugar donde puede aparecer lo invisible ha hecho presa en nuestros pensamientos. Todos sabemos que la mayor parte de la vida escapa a nuestros sentidos: una explicación más convincente de las diversas artes es que nos hablan de modelos que sólo podemos reconocer cuando se manifiestan en forma de ritmos o figuras. (...) A pesar de los absurdos medios que la producen, en la música reconocemos lo abstracto a través de lo concreto, comprendemos que hombres normales y sus chapuceros instrumentos quedan transformados por un arte de posesión. Podemos hacer un culto de la personalidad del director de orquesta, pero somos conscientes de que él no hace música, sino que la música lo hace a él, si el director está relajado, receptivo y afinado, lo invisible se apodera de él y, a su través, nos llega a nosotros. (Brook 35)

Brook ha dado en el clavo, pues las formas de arte sagrado tienen que ver con *estados acrecentados de consciencia* donde lo que Castañeda definió como *punto de encaje* se mueve de su anclaje en la realidad racional-materialista y entra en un modo distinto de percepción.<sup>19</sup> Es como cambiar de canal de frecuencia de radio donde nuestra percepción cotidiana de la existencia es una sola de múltiples estaciones o frecuencias. Pixar lo definió en la película *Soul*<sup>20</sup> como la *Zona* donde van las almas cuando hacen algo que les apasiona y son transportados a un mágico espacio de conexión con el universo. Incluso la consciencia de la

---

<sup>19</sup> Tema bien definido en *El arte de enseñar* de Carlos Castaneda, publicado en 1994 por HarperCollins, cuatro años antes de morir.

<sup>20</sup> Película animada del 2020 dirigida por Pete Docter.

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

percepción del universo (*awareness*) se vuelve una metáfora cuando uno de los personajes cuenta la historia del pez que buscaba al océano y sólo podía percibir agua.

Todas las religiones afirman que lo invisible es siempre visible. Aquí radica la dificultad. La enseñanza religiosa, incluido el zen, afirma que este visible-invisible no puede observarse automáticamente, sino que sólo se puede ver dadas ciertos estados de ánimo o cierta comprensión. En cualquier caso, comprender la visibilidad de lo invisible es tarea de una vida. El arte sagrado es una ayuda a esto, y así llegamos a una definición del teatro sagrado. Un teatro sagrado no sólo muestra lo invisible, sino que también ofrece las condiciones que hacen posible su percepción. (Brook 50)

Las implicaciones de lo que se puede lograr a través de la magia abren la brecha al escepticismo, pues hay cosas que resultan imposibles para algunos y ahí termina la discusión. La magia no existe para algunos. Brook ponía a prueba a sus actores en contextos muy lejanos a lo cotidiano donde se *permitían* experimentar ciertas cosas que pueden parecer imposibles. ¿En qué consisten los hallazgos de este tipo de experimentación? Los ejercicios actorales revelan sutilezas de comunicación energética que los montajes materialistas tradicionales no. Los ponía a tratar de seguir los movimientos de alguien a quien no podía percibir con sus sentidos ordinarios como la vista o el oído. Hablar de la telepatía resulta extraordinario para la mente racional. Sin embargo, al poner en práctica estados diferentes de atención y presencia espacial, la comunicación inconsciente en planos sutiles se vuelve posible. Habilidades poco desarrolladas por los seres humanos toman formas precisas al hacerse necesarias. Los alcances de estos descubrimientos por Brook también tienen formas precisas también al explorar los usos de las máscaras como en el *Mahabharata*.

Así podemos pasar del minimalismo a lo esencial en el teatro sin rechazos categóricos rígidos. Como Grotowski mismo aclararía, no se trataba de ser teatro pobre sólo por serlo, sino de enfocar el trabajo en lo actoral y utilizar los recursos expresivos de la producción de manera significativa y nunca ornamental o por capricho. Esta es la respuesta de Grotowski al proponer un laboratorio. No ir más allá del actor, enfocarse en las posibilidades que permiten el entrenamiento y la experimentación actoral. Su sobriedad, su ancla mental, les permitía un máximo enfoque, atención y potencial a los resultados de su trabajo. Es una forma de entrega total al trabajo a través del equilibrio, la disciplina y la intimidad liberada de resistencias generadas por el exceso de atención generada por el yo del egotismo.

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

Este nivel de control en la propuesta de eliminar resistencias es lo que permite aproximarse a lo sagrado desde el teatro. Esto es lo que Grotowski insistió en llamar la *vía negativa*, la destrucción de obstáculos. El simple hecho de aproximarse desde un punto que no sea el ego del actor *actuando* permite que aparezcan otras energías en un determinado espacio. Esta entrega permite que la ofrenda suceda, quitando la interferencia mental y emocional que reprimen a las experiencias de tipo espirituales. Grotowski afirmaba que: “El estado mental necesario es una disposición pasiva para realizar un papel activo, estado en el que no ‘*se quiere hacer algo*’, sino más bien en el que ‘*uno se resigna a no hacerlo*’.” (Grotowski 11)

Si logramos poner en práctica todas estas ideas el actor se volvería un ser sin límites capaz de hacer lo que sea. El actor se vuelve un mago, se vuelve un canalizador de símbolos, un maestro en el manejo de la energía. El símbolo se vuelve el centro invisible del teatro en cualquier técnica y forma. De esta manera podemos observar que el teatro es, en esencia, una actividad mágica por excelencia y sus efectos son siempre reales. El teatro puede ser un acto simbólico de manifestación. El teatro puede ser nuestra versión de la matriz del universo; el universo creándose a sí mismo perpetuamente.

### **1.2 Manifiesto del Surrealismo Chamánico**

Este es un llamado a practicantes de las artes escénicas y de las sendas espirituales por igual a reunirse en cuerpo, alma y espíritu a manifestar creativamente soluciones grupales a problemas interiores. Es un llamado a enmendar, sanar y reconstruir todo lo que el caótico aparato consumista ha destruido y depredado en cada uno de nosotros. Para los que han aceptado el llamado a participar y protagonizar en conjunto esta aventura heroica, AFIRMAMOS:

0. (Para leer escuchando los himnos del manifiesto *Within You, Without You* de The Beatles, alternativamente el álbum completo de *Junun* de Shye Ben Tzur o el álbum completo de *The Dark Side of the Moon* de Pink Floyd). El color morado es el color de la transmutación, es el color del tercer ojo, *Ajna*. Es el color de la espiritualidad y de la magia. Es nuestro color.
1. El Surrealismo se entiende como cualquier actividad humana orientada a subvertir el orden de la realidad admisible por las masas (que llamaremos TONAL), centrando la atención en las formas de energía psíquica desprendidas en todo momento. El término es acuñado como una forma de homenaje a los artistas de vanguardia de todo el mundo que precedieron esta práctica y buscaron en su modo radical de pensamiento y sentir, devolver la libertad de ser a la humanidad. Es un reconocimiento de las inquietudes espirituales de nuestros antepasados y la dimensión profunda de su huella sobre nuestra cultura.
2. El Chamanismo es una herramienta esencial al movimiento energético desde una perspectiva de los cuerpos más allá de lo físico, emocional y mental. Es preciso gestar la voluntad personal para conectarse con lo que llamamos intento, la fuerza cósmica que alimenta todo. Educarse, deseducarse y reeducarse en el tonal son claves a la percepción chamánica, lo que llamaremos acecho. Abrir las alas de la percepción es el objetivo. Conectarse con la parte mágica del ser (que llamaremos NAGUAL) es el método.
3. Zazen: Puedo tomar un espacio vacío y volverlo un espacio teatral. Puedo tomar un espacio vacío y volverlo sagrado. Puedo tomar un espacio teatral y volverlo sagrado. Cada espacio merece su sentido peculiar y respeto propio. Sin respeto ni dirección no

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

se ha de pisar ninguno de estos espacios. Para recibir lo sagrado seguiremos una *vía negativa* de quitar resistencias a lo sagrado. Esto llamamos la esencia del no-hacer (meditación), del ser-ahí (*dasein*). A esto lo llamamos Zazen; limpiamos nuestro espacio interior y exterior energéticamente para el trabajo sagrado. Esto implica también establecer protecciones rituales al espacio de trabajo, de acuerdo con la tradición empleada.

4. Egregor: Un egregor inicialmente es un pensamiento que va tomando forma, sea cual sea el tema. Esta forma de pensamiento se unirá a un pensamiento colectivo al que se parezca y se unirán llamando a más, convirtiéndose así en una entidad energética. Distinguiamos también que no se trata de un adoctrinamiento psicológico o religioso donde el actor se vuelve mero instrumento manipulado por un individuo, una ideología o una creencia, sino un creador libre donde lo sagrado se manifiesta, de acuerdo al egregor (entidad energética que vincula sinérgicamente a individuos de un trabajo grupal en una mente conjunta). Desarrollan energía común. El objetivo común (ser) es lo que da movimiento al trabajo (estar) y a partir de ahí, comienza la construcción de acciones (hacer). La práctica mágica no sólo es un acto para iniciados y solitarios, sino que constituye un acto de convivio poderoso que fortalece comunidades a través de egregores. Depende del enfoque (foco, atención, intención) individual y grupal. Formar parte de un linaje espiritual integra al individuo iniciado al egregor heredado por sus antecesores. Entrar en comunión con un egregor es dialogar con los maestros del pasado y continuar su legado.
5. Técnica: Las técnicas empleadas no están limitadas de modo alguno. Todo lo que aporte al buscador individual y al egregor es bienvenido. Se debe tener una consciencia al observarse para determinar qué funciona, lo que ya no funciona y qué debe retomarse con el fin de lograr los objetivos planteados por el grupo. En términos tradicionales se refiere desde el teatro a los entrenamientos y convenciones formales y no formales del performance. Para nuestros fines, las técnicas se describen como meditaciones, ya sean activas (con el cuerpo en movimiento, el cerebro en beta, alfa o theta) o pasivas (con el cuerpo y la mente quieta, el cerebro en theta o delta). El estado del cerebro en gamma corresponde a actos neurótico-catárticos o a estrés,

## **SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO**

propios de la falta de enfoque y relajación activa/pasiva; el estrés y la tensión indican falta de disposición al trabajo sagrado e implica una necesidad de retorno al Zazen.

6. Temas: Los temas dependen de la tradición de la cual viene el linaje empleado. En todo momento el contenido es de naturaleza simbólica y arquetípica. Como ejemplo del linaje al que pertenezco, los temas empleados por mí como maestro de ceremonias son los arcanos del tarot, los cuatro elementos clásicos, los signos del zodiaco y los planetas del sistema solar.<sup>21</sup> Este linaje corresponde a la cábala occidental, pero tradiciones de otras partes del mundo tienen sus propias maneras de expresar los arquetipos y sus propios procedimientos a la hora de realizar la práctica sagrada.
7. Performance: Los arquetipos son un punto de partida y pretexto para la indagación del mundo interior y de la relación del iniciado con dichas energías simbólicas. El acto de conexión con los arquetipos requiere una aproximación creativa por medio de la imaginación creadora para tener experiencias personales con las distintas partes internas que son activadas al tenerlas. Siempre es un acto de encuentro, pero también de creatividad. En esto radica activar la parte mágica del ser. El performance debe ser un vehículo entre lo visible y lo invisible.
8. Lenguaje: El lenguaje surrealista proviene de la escritura automática y su objetivo es verter contenido del inconsciente hacia nuestra realidad consciente en la forma que tome, tal y como se canaliza. Se buscaba a través del surrealismo una máxima libertad espiritual de manera espontánea en el lenguaje inspirado por las asociaciones del sueño en la lucidez. Pero esto era un acto meramente de imaginación y sintaxis onírica. El lenguaje chamánico proviene del lado mágico (NAGUAL) y surge en comunión con ello. Se debe entender en lugar de inventar. Es una cuestión más de sensibilidad y percepción que de creatividad e ingenio. Mas una cosa no quita la otra; la libertad es el mismo objetivo en ambos casos. Aun cuando el surrealismo admiraba la locura como disloque del punto de encaje de la realidad, el chamanismo requiere de absoluta sobriedad en lo que se percibe y hace. Para esto nos hacemos valer de *Mudra, Mantra y Mandala* por igual y en unísono, generando un acto sagrado total.

---

<sup>21</sup> Para compartir las referencias, en la bibliografía corresponden a los libros de Emilio Salas (Tarot), del Círculo Hermético (Cábala) y de Lisa Morpurgo o Georges Antares (Astrología) que describen con puntualidad los conceptos arquetípicos.

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

9. **Mudra:** Se debe estudiar el lenguaje de símbolos corporales para entender las razones energéticas que gestan posiciones de manos, cuerpo y rostro por igual. Adoptar una forma imitativa es únicamente el comienzo, el final es encarnar la verdad que trajo a la manifestación esa determinada forma física. El entrenamiento es esencial para determinar las rutas energéticas que llevan a la disposición corporal a canalizar dichas formas. Las formas personales son aceptables, pues mucho de lo empleado es de primeras instancias ajeno al linaje nulo de la mayoría de los participantes, pero el criterio es el mismo. El cuerpo debe estar lleno de energía al generar un signo y el símbolo puede ser descubierto de esta manera. Debe expresar arquetipos sin explicaciones racionales.
10. **Mantra:** La dimensión sonora está llena de sonidos armónicos que propician estados de consciencia alterados. Desde el verbo mundano como forma de reproducción de la realidad hablada, como los cantos, la música y las frecuencias meditativas son deseables a la práctica, pero el criterio debe ser el mismo empleado para el lenguaje. En ocasiones ciertos sonidos inducen mayor conexión a los arquetipos que otros. Sonidos animales, del agua, del viento, del fuego, de la tierra son deseables en comunión chamánica con los seres vivos, pero otros cantos únicos y personales pueden surgir para sanar, empoderar, etc. Fuentes externas y tecnológicas de sonido son aceptables, pero siempre es preferible emplear la voz propia e instrumentos naturales como objetos de poder. El sonido es poder creativo.
11. **Mandala:** El espacio que se ha de habitar, la vestimenta que se ha de emplear, los objetos de poder y cualquier forma de manifestación visual y formal corresponden a un íntegro estudio de la geometría sagrada y sus bases. El entendimiento de factores como los poliedros regulares (los sólidos platónicos y su intrínseca relación con los elementos), la sección aurea y la geometría analítica en sus usos básicos de arquitectura y diseño son esenciales para propiciar estados alterados de consciencia e inducir al estado meditativo de trabajo. La forma sagrada es la presencia de lo divino a través de la matemática en armonía. Lo suave vence a lo duro. La armonía es más fuerte que lo caótico.
12. **Iluminación:** Las formas de iluminación artificiales no son indeseables, pues la tecnología actual posee un rango de posibilidades harto interesantes para la evocación

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

de la geometría sagrada y los efectos del color en los iniciados. Sin embargo, siempre hemos de preferir los efectos naturales, ya sea del sol, de la luna, del fuego o de la oscuridad y la sombra. Todas son formas sensibles que deben ayudar a cruzar la barrera de lo percibido, más no obstaculizarla.

13. Vestimenta: Las vestimentas son propias del arquetipo y la manifestación. La creatividad es clave aquí y no hay recetas exactas, salvo ciertas formas específicas. Las telas empleadas son de preferencia orgánicas como algodones o materiales animales, pero en su defecto, los materiales sintéticos no son un impedimento al trabajo. Primero viene el trabajo de *Mudra, Mantra y Mandala* y a partir de estos y sus requerimientos la vestimenta es acorde. En últimas instancias lo único requerido realmente es el cuerpo, que también es perenne.
14. Objetos de Poder: Todo es parte del trabajo sagrado, los materiales empleados para el performance dependen explícitamente de la naturaleza particular de cada iniciado y las dotes naturales que traen a la mesa. A los objetos que cada uno trae se les da un trato de consagración y se les da un respeto. Nadie puede violar la sacralidad de los objetos de poder ajenos. Para fines chamánicos, entendemos objetos de poder como objetos de origen natural (mineral, vegetal, animal) que tienen una connotación energética específica en su uso. No pueden ser utilizadas de otro modo más que como objetos de poder para el trabajo sagrado. No deben ser tocados o vistos banalmente, pues pierden poder así.
15. Senderos: El viaje del héroe, es el camino de Eleusis de los iniciados en los misterios antiguos. Es la peregrinación perpetua a la Meca, a Jerusalén, a Compostela, a Asgard, al infinito. El viaje chamánico es el viaje que han hecho todos los avatares encarnados; tanto Cristo como Odín murieron, bajaron a los infiernos y subieron al cielo para regresar a la tierra en resurrección y trascendencia. Este es el Nirvana de los budas. Nuestra pequeña capacidad nos limita, pero en el camino se ha de recorrer de igual manera y con la misma disposición al trabajo que implica la *Gran Obra*. Los senderos son múltiples pero el camino es uno. Conocer el Árbol de la Vida Cabalístico es conocer los senderos del camino iniciático. Demasiado rigor nos hace crueles, demasiada misericordia nos hace indolentes. El camino es el equilibrio, es el camino

## **SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO**

de la consciencia. Es la conexión con la fuente de energía que da vida a todo el universo, la conexión permanente con el intento.

16. **Catarsis:** Romper formas establecidas, pero traumáticas y enfermizas, es necesario. Las resistencias son naturales en este paso y no infrecuentemente vienen acompañadas de crisis curativas. Las crisis curativas son el cuerpo desechando violentamente algo inmaterial, como emociones almacenadas, patrones mentales de conducta o herencias generacionales nocivas. Es expulsar energías que deterioran. Incluso actos neuróticos ampliamente expuestos en cualquier tipo de teatro son muestras de un cambio fuerte. Conforme se adquiere consciencia (*anagnórisis*) de los padecimientos y las resistencias a curar en armonía, es posible que se den procesos de purificación grotescos (proveniente de la palabra *grotere* o lo que hay en la gruta). A esta liberación contundente le llamamos *catarsis*. Hay que derribar patrones de la raza que sirven otros intereses (que llamaremos *instalación foránea*) más que los propios. Nuestra plenitud depende de ello.
17. **Anagnórisis:** Una verdadera curación se da sólo cuando se ha entendido el problema de raíz, en su origen. De no ser así, se da una curación parcial y el problema se vuelve reiterativo. Se libera de lo más denso a lo más sutil, pasando la *anagnórisis* por el cuerpo, las emociones, la mente y el espíritu, donde se gestó el padecimiento. Cambiar la forma de pensar es indispensable para crear una nueva forma de vida y con ella realidades y habilidades nuevas. *Anagnórisis* implica reconocer las verdades que vivimos para poder transmutarlas.
18. **Poesis:** Los procesos de belleza y apreciación estética constituyen una forma parcial de lo sagrado, sin embargo, constituyen una parte fundamental a la práctica del teatro. Como la prioridad es el enfoque terapéutico ritual, las formas estéticas o performativas formales del teatro están subordinadas a las necesidades generadas por el estudio, conocimiento y entrenamiento del *Mudra*, *Mantra* y *Mandala*. Desdeñamos por completo el exceso de atención en sí mismo generado por la importancia personal y el deseo racial del teatro habitual por ser visto, ser famoso y llamar la atención. Aquí sanamos todas nuestras partes rotas, incluyendo un ego débil e inflado. La sobriedad vuelve a ser un timón al navegar las profundidades del inconsciente y del mundo mágico. La belleza es resultado de la verdad divina

## **SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO**

(*Satyam, Shivam, Sundryarum*). Si hay verdad divina, la belleza se desprende en automático como consecuencia, como fragancia de la semilla hecha flor.

19. *Veritas, Cognocere, Cuaratio, Ministerium*: Encarna la verdad, concóctete a ti mismo, sánate y forma parte del misterio. Todas son formas de luz.
20. Transmutación: La base de cualquier cambio significativo es el equilibrio entre respiración, alimentación y ejercicio. Estas tres bases constituyen la salud y sin salud no hay gran posibilidad de transformarse. Una vez resueltas las necesidades energéticas básicas del mantenimiento de la energía personal, puede iniciar el proceso del iniciado por buscar la maestría de la energía. El iniciado es como el carbón expuesto a la transformación del fuego: pasa del *Nigredo* (estado de iniciación base donde aún es negro/oscura y en aprendizaje) al *Rubledo* (estado de energía intensa roja en perpetuo movimiento y transformación) para terminar en el *Albedo* (estado de calcinación más alta donde alcanza el color blanco y la energía se ha vuelto un diamante constante, un faro de luz).
21. Anábasis: El Viaje al Infinito. *Memento Mori*. Recuerda que vas a morir y el tiempo no existe. Hay que emprender el viaje chamánico al infinito cuanto antes. Para esto es necesario depurar la vida de todo lo innecesario a través del asecho. Vive impecablemente tu vida y has siempre tu mejor esfuerzo a fin de cerrar la brecha entre la entropía natural del mundo *tonal* que habitamos y todas las habilidades mágicas latentes que podemos desarrollar en el *nagual*. El primer anillo de poder es convertirse en cazador de los defectos propios, el segundo es volverse guerrero en lucha constante junto al destino, el tercero es volverse infinito, volverse luz.

*Todas las prácticas espirituales son ilusiones creadas por ilusionistas para escapar de la ilusión.*

—Ram Dass—

### **1.3 Programa del Surrealismo Chamánico**

Establecidas las bases teóricas e ideológicas al programa didáctico que propongo, procederé a describirlo. Los participantes a los que va dirigido el *Surrealismo Chamánico* corresponde a adultos mayores de 18 años con necesidad de tener un apoyo terapéutico mental, emocional y/o espiritual al proporcionarles técnicas para enfrentar la vida personal por medio de una perspectiva espiritual ecuménica.

Seleccioné la modalidad de laboratorio porque pretendo investigar y experimentar el fenómeno de lo sagrado en el teatro, descrito en el presente estudio. Es mayor la necesidad de libertad para obtener una mayor posibilidad de resultados a nivel pedagógico en el practicante. Hablar de espíritu y de lo sagrado requiere de una apertura ideológica por parte de los estudiantes, mas no se sugiere un adoctrinamiento en que se les imponga una visión del mundo. El laboratorio está en función de comprender el fenómeno del teatro sagrado y desarrollar habilidades para el quehacer escénico.

Al buscar fuentes arquetípicas para el laboratorio, encontré el linaje occidental de la cábala, la astrología y el tarot como fuentes judeocristianas de información esotérica cuyo origen se extiende hasta los ritos egipcios y quizás más lejos. Más allá de las cargas religiosas con las que podríamos limitarnos desde el principio a su acercamiento y comprensión, encontré que estos arquetipos han formado en gran parte las facetas de nuestro mundo durante siglos. Siguen siendo útiles, vigentes y poseen gran numinosidad en gran parte del mundo.

Hay un elemento de curso en el laboratorio que facilita la aproximación a los arquetipos al desglosar su historia y significados esotéricos. De esta manera se lleva a cabo una inducción para que los participantes tengan sesiones exitosas y avances en el autoconocimiento. De igual manera por medio del curso se puede llevar a cabo una iniciación formalmente a los arquetipos y se vuelve un proceso aún más profundo e impactante a nivel integral (cognitivamente, psicológicamente y espiritualmente). Hay otro elemento de taller al llevar a cabo los tiempos de calentamiento, entrenamiento y enfriamiento para evitar lesiones en los participantes y desarrollar debidamente el cuerpo físico.

El programa es teórico-práctico por lo que requiere de un espacio amplio y vacío para la práctica. Se tienen programadas 64 sesiones de tres horas cada una que se pueden llevar a

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

cabo en un rango temporal tan frecuente como dos veces por semana (curso semestral), semanal (anual), quincenal o hasta una vez por mes (proceso de varios años).

El coordinador del laboratorio debe tener una formación que lo valide como terapeuta o en su defecto tener acompañamiento de un terapeuta profesional. Sugiero para los que no tienen certificaciones en el área psicológica, buscar certificaciones para terapeutas alternativos en instituciones como la Open International University for Complementary Medicine (ALMA ATA 1962) o el Instituto de Constelaciones Familiares Sowelu A.C. Debe contar con los recursos audiovisuales que se necesitan como computadora, celular, proyector, bocinas de audio, consola de audio y/o de iluminación en el espacio, etc. Cualquier material didáctico con los temas a exponer lo debe traer el encargado. Todos los presentes deberán presentarse con ropa cómoda para trabajar el cuerpo con libertad. Únicamente cuando se requiera algo específico de la vestimenta se añadirá. La metodología es mixta: lo teórico a modo de exposición con proyector y pizarra, promoviendo el pensamiento crítico en la participación; lo práctico se lleva a cabo con el cuerpo del educando, demostrado por el cuerpo del educador. También hay dinámicas de encuentro creativo entre educandos y educador.

El tiempo didáctico que se maneja en las sesiones es prácticamente el mismo en todas con excepción de las de introducción y montaje/ejecución. El esquema básico de una sesión es como sigue:

1. Inducción. (15 minutos): Tolerancia de puntualidad y recapitulación de sesiones pasadas conforme a cambios y comentarios personales del proceso. Continuidad y activación de conocimientos previos. Consideraciones generales para la sesión o el calendario. Disposición mental al trabajo del día. Instrucciones para la sesión. Diagnóstico.
2. Desarrollo teórico de la sesión. (45 minutos): Se lleva a cabo la parte cognitiva de la enseñanza/aprendizaje. Se lleva a cabo exposición y/o lectura comentada del tema para el día. Se establecen parámetros para la meditación activa con dicho arquetipo expuesto. Se puede designar un tiempo para dinámicas de foro si hay muchas dudas.
3. Calentamiento. (15 minutos): Disposición corporal al trabajo, cambio paulatino de ritmo de bajo impacto a alto impacto. Énfasis en la respiración: activar.

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

4. Entrenamiento. (30 minutos): Trabajo colectivo y personal para fortalecer y coordinar el cuerpo. Sirve para dominar el instrumento corporal a fin de poder hacer cualquier movimiento y para disponer de un estado alto de energía. Fase de taller formativo.
5. Meditación activa. (30 minutos): Punto medular de la sesión. La exploración del arquetipo se da al asumir el rol del arquetipo y explorar este estado del ser. Fase de laboratorio y experimentación.
6. Enfriamiento. (15 minutos): Disposición a la relajación gradual, almacenando la energía explorada. Cambio paulatino de ritmo de alto impacto a bajo impacto. Énfasis en la respiración: relajar.
7. Cierre de la sesión. (15 minutos): Comentarios finales y conclusiones. Encargos y pendientes. Despedida.

Los tiempos pueden variar de acuerdo a las necesidades reales del grupo. Los grupos pueden llegar a avanzar más o menos rápido, pero en todo caso, el mayor tiempo debe ser conferido a la meditación activa, que es la esencia del programa. A continuación, describiré el cronograma o calendario de sesiones programadas para lograr la secuencia de acuerdo con el linaje cabalístico:

**Sesión 01** – Introducción: La tradición sagrada arquetípica occidental de la Cábala Hermética: Astrología y Tarot. Orígenes Egipcios, herencias judías, cristianas e islámicas. Paralelismos con tradiciones orientales. El Árbol de la Vida - Los Cinco Elementos y Planos de Existencia – Los Planetas – Los Signos del Zodiaco – Anatomía Oculta: Adam Cadmón, el Hombre Arquetípico.

**Sesión 02** – Numerología, Geometría Sagrada y Mandalas. Introducción al Yug Do Calentamientos, Entrenamientos y Formas Rituales.

**Sesión 03** – Los Cinco Elementos: Tierra

**Sesión 04** – Los Cinco Elementos: Aire/Metal

**Sesión 05** – Los Cinco Elementos: Agua

**Sesión 06** – Los Cinco Elementos: Éter/Madera

**Sesión 07** – Los Cinco Elementos: Fuego

**Sesión 08** – Los Signos del Zodiaco: Aries, el Carnero (Fuego Cardinal)

**Sesión 09** – Los Signos del Zodiaco: Tauro, el Toro (Tierra Fija)

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

**Sesión 10** – Los Signos del Zodiaco: Géminis, los Gemelos (Aire Mutable)

**Sesión 11** – Los Signos del Zodiaco: Cáncer, el Cangrejo (Agua Cardinal)

**Sesión 12** – Los Signos del Zodiaco: Leo, el León (Fuego Fijo)

**Sesión 13** – Los Signos del Zodiaco: Virgo, la Virgen (Tierra Mutable)

**Sesión 14** – Los Signos del Zodiaco: Libra, la Balanza (Aire Cardinal)

**Sesión 15** – Los Signos del Zodiaco: Escorpio, el Escorpión (Agua Fija)

**Sesión 16** – Los Signos del Zodiaco: Sagitario, el Centauro (Fuego Mutable)

**Sesión 17** – Los Signos del Zodiaco: Capricornio, la Cabra (Tierra Cardinal)

**Sesión 18** – Los Signos del Zodiaco: Acuario, el Aguador (Aire Fijo)

**Sesión 19** – Los Signos del Zodiaco: Piscis, los Peces (Agua Mutable)

**Sesión 20** – Sephiroth X – Malkuth, el Reino (La Tierra)

**Sesión 21** – Sephiroth IX – Yesod, el Fundamento (La Luna)

**Sesión 22** – Sephiroth VIII – Hod, la Gloria (Mercurio)

**Sesión 23** – Sephiroth VII – Netzach, la Victoria (Venus)

**Sesión 24** – Sephiroth VI – Tiphareth, la Belleza (El Sol)

**Sesión 25** – Sephiroth V – Geburah, la Fortaleza (Marte)

**Sesión 26** – Sephiroth VI – Chesed, la Misericordia (Júpiter)

**Sesión 27** – Sephiroth III – Binah, el Entendimiento (Saturno)

**Sesión 28** – Sephiroth II – Chokmah, el Conocimiento (Urano)

**Sesión 29** – Sephiroth 0 – Daath, el Abismo (Plutón)

**Sesión 30** – Sephiroth I – Kether, la Corona (Neptuno)

**Sesión 31** – Tarot: Arcanos Mayores – 0 – El Loco

**Sesión 32** – Tarot: Arcanos Mayores – I – El Mago

**Sesión 33** – Tarot: Arcanos Mayores – II – La Sacerdotisa

**Sesión 34** – Tarot: Arcanos Mayores – III – La Emperatriz

**Sesión 35** – Tarot: Arcanos Mayores – IV – El Emperador

**Sesión 36** – Tarot: Arcanos Mayores – V – El Hierofante

**Sesión 37** – Tarot: Arcanos Mayores – VI – El Enamorado

**Sesión 38** – Tarot: Arcanos Mayores – VII – El Carro de la Victoria

**Sesión 39** – Tarot: Arcanos Mayores – VIII – La Justicia

**Sesión 40** – Tarot: Arcanos Mayores – IX – El Ermitaño

**Sesión 41** – Tarot: Arcanos Mayores – X – La Rueda de la Fortuna

**Sesión 42** – Tarot: Arcanos Mayores – XI – La Fuerza

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

- Sesión 43** – Tarot: Arcanos Mayores – XII – El Colgado
- Sesión 44** – Tarot: Arcanos Mayores - XIII – La Muerte
- Sesión 45** – Tarot: Arcanos Mayores – XVI -La Templanza
- Sesión 46** – Tarot: Arcanos Mayores – XV – El Diablo
- Sesión 47** – Tarot: Arcanos Mayores – XVI – La Torre de la Destrucción
- Sesión 48** – Tarot: Arcanos Mayores – XVII – La Estrella
- Sesión 49** – Tarot: Arcanos Mayores – XVIII – La Luna
- Sesión 50** – Tarot: Arcanos Mayores – XIX – El Sol
- Sesión 51** – Tarot: Arcanos Mayores – XX – El Juicio
- Sesión 52** – Tarot: Arcanos Mayores – XXI – El Mundo
- Sesión 53** – Tarot: Arcanos Menores – Oros (Tierra), Copas (Agua),  
Espadas (Aire), Bastos (Fuego)
- Sesión 54** – Experimentación I
- Sesión 55** – Experimentación II
- Sesión 56** – Experimentación III
- Sesión 57** – Experimentación IV
- Sesión 58** – Experimentación V
- Sesión 59** – Montaje I
- Sesión 60** – Montaje II
- Sesión 61** – Montaje III
- Sesión 62** – Ensayo I
- Sesión 63** – Ensayo II
- Sesión 64** – Ejecución III

La secuencia iniciática tiene un sentido específico, pues lleva de menor conocimiento a mayor conocimiento; de menor exigencia psíquica y energética a mayor grado de involucramiento total. Es importante seguir la secuencia para evitar percances en los procesos de los educandos. He presenciado lo que sucede cuando se rompe la secuencia por ausencias (que psicológicamente siempre significan algo que se evade) y tuvo secuelas críticas en las vidas de los que interrumpieron su propio proceso. La principal consecuencia fue el abandono completo del camino (que no es necesariamente algo negativo, pero siempre es un impase).

## **SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO**

Al tratar con estos arquetipos se debe tener mucho respeto por los mismos. Parece exageración, pero la única manera de comprobarlo es poniéndolo a prueba personalmente. La mayoría por eso ni hace consultas oraculares (el método menos impactante de aproximarse) o se leen las cartas astrológicas (que puede sólo quedar en un entendimiento mental-racional). El resultado variará. Habrá quien lo haga y desdeñe como irrelevante en el proceso personal. Aun así, estamos hablando de energías sutiles que una vez colocadas en el inconsciente (como la mayoría de las programaciones culturales de la raza) tienen efectos considerables en nuestro comportamiento. Algo cambia inevitablemente. El sentido final de realizar tal programa radica en algo que Grotowski mencionó en su *Declaración de Principios*:

¿Por qué nos dedicamos con tanta energía a nuestro arte? No para enseñar a los demás, sino para aprender con ellos lo que nuestra existencia, nuestro organismo, nuestra experiencia personal y única tiene que ofrecernos; para aprender a derribar las barreras que nos rodean y para liberarnos de lo que nos ata, para desterrar las mentiras que nos construimos diariamente para nuestro consumo y para el de los demás; para destruir las limitaciones causadas por nuestra ignorancia y falta de valor; en suma, para llenar el vacío dentro de nosotros para realizarnos. El arte no es ni un estado anímico (en el sentido de ciertos momentos de inspiración extraordinaria, imprescindible), tampoco un estado humano (en el sentido de una profesión o una función social). El arte es una evolución, un estado de madurez, una elevación que nos permite emerger de la oscuridad a la luz. (...) Si estos actos (...) signos de maestría, son creativos: nos revelan y nos purifican *al tiempo que nos trascendemos a nosotros mismos*. Es decir, nos perfeccionamos. (...) El actor no debe *ilustrar* sino *efectuar* un 'acto del alma' utilizando su propio organismo. (Grotowski 214-216)

**Capítulo II - Notas para emprender el camino**

*El porvenir es tan irrevocable  
como el rígido ayer. No hay una cosa  
que no sea una letra silenciosa  
de la eterna escritura indescifrable  
cuyo libro es el tiempo. Quien se aleja  
de su casa ya ha vuelto. Nuestra vida  
es la senda futura y recorrida.  
Nada nos dice adiós. Nada nos deja.  
No te rindas. La ergástula es oscura,  
la firme trama es de incesante hierro,  
pero en algún recodo de tu encierro  
puede haber un descuido, una hendidura.  
El camino es fatal como la flecha  
pero en las grietas está Dios, que acecha.*  
–Jorge Luis Borges, *Para una versión del I King*–

Es importante extenderme en dos cuestiones fundamentales para mi propuesta: el educador y el educando, pues es aquí donde las cosas pueden ponerse confusas, ya que en parte se asume desde el punto de vista de director/entrenador/maestro de ceremonias y actor/aprendiz/iniciado. Luego las definiciones mismas de los tiempos didácticos son capciosas cuando se trata de una perspectiva didáctica, deportiva, teatral o sagrada. Empezaré por distinguir en palabras de Schechner las diferencias entre los conceptos de performance (tema ampliamente tratado por él), entrenamiento, taller, ensayo, calentamiento y enfriamiento.

Comencemos por lo que no es performance, lo que lo antecede: “La [proto-performance] (...) es lo que precede o da lugar a un performance. (...) lo que Eugenio Barba llama lo ‘preexpresivo’.” (Schechner 355)

Los principios preexpresivos de la vida del actor no son algo frío, relacionado con la fisiología y la mecánica del cuerpo. Sino que también están basados en una trama de ficciones, pero ficciones, ‘sí’ mágicas, que tienen que ver con fuerzas físicas que mueven el cuerpo. Lo que el actor busca, en este caso, es un *cuerpo ficticio*, no una personalidad ficticia. (Barba, *Las Islas Flotantes* 92, 93)

El entrenamiento es la fase del proceso de la performance en la que se aprenden habilidades específicas. El entrenamiento es lógicamente, aunque no lo es siempre en la experiencia, el primer paso de la [proto-performance]. (Schechner 359)

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

De igual manera Schechner hace una aclaración entre taller o entrenamiento y ensayo. En ejercicios artísticos, los talleres son cantera de posibilidades, es materia bruta sin fin específico más que conocer los hallazgos. Es la búsqueda de habilidades técnicas. El ensayo constituye el proceso de construcción utilizando los componentes específicos de la proto-performance para crear secuencias de acción cada vez más extensas, que se unen para conformar un performance integral y definitivo. Los ensayos se adaptan siempre a las necesidades particulares de un objetivo. El ensayo es un simulacro para aprender a realizar un performance sin los errores propios de la inexperiencia. Schechner menciona que algunos talleres pueden ser encaminados a buscar material para ensayos o representaciones.

Schechner extiende el concepto de taller a otros procesos performativos en campos empresariales donde buscan adquirir habilidades que refuerzan sus conocimientos previos e inciden en su vida profesional. A veces son destinados a reflexionar habilidades sociales a fin de mejorar el ambiente laboral. Schechner menciona los talleres de índole espiritual, como en el Instituto Esalen o la Universidad Naropa, se dedican a prácticas de meditación, enfoques de curación holística y en la incorporación de una amplia variedad de sistemas religiosos y filosóficos.

Como se puede observar, las diferencias y semejanzas entre los conceptos proto-performativos de entrenamiento, ejercicio, improvisación, taller, ensayo, método y técnica responden la pregunta ¿cómo puedo realizar determinado performance? Grotowski hace un esclarecimiento importante a nuestros conceptos de proto-performance al describir el sentido de las palabras *método* y *estética* al hablar de entrenamientos y talleres, comparando las visiones de Brecht, Artaud, Stanislavski y Dullin: Brecht veía el método como una técnica de interpretación actoral desde la dirección escénica, es una practicidad laboral. Artaud pensó el método desde el actor y las posibilidades de su evolución integral en teoría, es una postura estética y filosófica. Lo que Dullin desarrolló como método fue una serie de ejercicios que más bien tiene más forma de entrenamiento, taller o calentamiento, es una perspectiva didáctica. El caso de Stanislavski constituye un método por el proceso de experimentación riguroso, constante y que respondía sus preguntas con claridad. A pesar de que cambió su forma de pensar el teatro varias veces y de que sus alumnos nunca pasaron más allá de cierto punto, logró estipular axiomas que dieran resultados constantes para sus montajes. Es propio del temperamento ruso de principios del siglo XX aproximarse con frialdad calculadora a la

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

observación de los quehaceres artísticos. Fue tan escrupuloso que Stella Adler y Lee Strasberg lo tomaron como punto de partida para fundamentar las técnicas de la actuación en Hollywood. El método tiene que ver con encontrar un procedimiento que pueda brindar estabilidad y dirección al lienzo en blanco que representa el espacio vacío. En el método científico un procedimiento brinda constancia en los resultados con márgenes de variaciones mínimos. En últimas instancias Grotowski relaciona la idea de método con la pregunta: ¿Cómo puede hacerse esto?

Barba al respecto lo comenta con la palabra *técnica* no sólo como un concepto extracotidiano de ser y estar, sino como una condición permanente a todas nuestras formas de performance. Barba llamaba técnicas cotidianas a todo movimiento inconsciente que opera en términos prácticos en nuestra vida. Son movimientos que no tienen fines más que de supervivencia práctica. Llamaba a técnicas extracotidianas todo lo que implicaba la autoobservación y por ende el uso de mayor energía para operar en la vida. No necesariamente es cierto en mi modelo teatral en particular, pues más que una técnica extracotidiana con fines estéticos o formales, es una técnica extracotidiana consciente de las técnicas cotidianas (el observador que observa al observado). El objetivo de la técnica en este caso es *revelar* el mundo interno, sutil y sagrado, haciendo uso extracotidiano de la energía empleada.

A la luz de tal sagacidad, lo que queda claro en términos de lo que se decida emprender con el teatro sagrado, sea mi modelo, el de las constelaciones familiares (que tienen la pericia de aclarar que no es una clase de actuación, un juego o una sesión espiritista, sino un método espiritual de sanación con técnicas performativas precisas), un modelo tradicional heredado, o cualquier propuesta que se desee realizar, la cuestión es la misma: el establecimiento de los lineamientos de la proto-performance son esenciales a la obtención de resultados favorables.

Debo confesar que, por falta de espacio, por principio, decidí omitir el manual descriptivo de los arquetipos desde las fuentes. Luego pareciera que para impartir un laboratorio como el propuesto, se da por hecho que quien asuma la batuta ya conoce el material de sobra y además ha experimentado iniciación en el sendero. De no ser así, incurre en un fraude, en una indolencia peligrosa para todos en el grupo. Me di cuenta que los textos antiguos y las vías iniciáticas de sociedades secretas también se limitaban a nunca decir todo

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

de primera instancia. Era una forma de proteger el conocimiento en la antigüedad de caer en manos equivocadas.

Quiero volver a advertir al lector el peligro de malinterpretar los contenidos esotéricos que requieren de transmisión por medio de una iniciación. La iniciación es lo que prepara al individuo para dominar el manejo energético que implican las tradiciones esotéricas. No es un paso que puede saltarse meramente con conocimiento racional. Esto aplica incluso para terapeutas profesionales que carecen de vía iniciática, por más preparación académica que tengan. Que esté al alcance la información que proporciono no necesariamente implica acceso al conocimiento ni mucho menos maestría de técnicas de sanación y manejo energético. Yo tuve maestros que me iniciaron y ellos tuvieron maestros que los iniciaron a ellos, eso es lo que significa tener un linaje. Sin linaje no existe trabajo espiritual auténtico y se incurre en el peligro de causar la destrucción propia y de los demás. En últimas instancias me recuerda otro poema de León Felipe, *Yo soy el gran blasfemo*.<sup>22</sup> Parece ser que es inevitable que algunos lo vean con el hambre de poder, el odio, la ignorancia y la arrogancia del que sólo tiene por propósito ver el mundo arder. A final de cuentas también existen arcanos como el Diablo o la Torre. Es parte del camino. Así fue como Milarepa pasó del rencor a la trascendencia. Y en este entendido hay una respuesta de los que insistimos en ganarnos la luz y en nuestro proceso iniciático como me recuerda el poema *Sin tregua* de Almafuerde<sup>23</sup>... *eso requiere Dios, para sus planes: angustias de Satán... ¡somos satanes!*

Por lo pronto continuaré con las notas que corresponden a la teoría y práctica teatral, notas que clarifican los procesos particulares que deben tener consciente tanto el maestro de ceremonias como el iniciado.

---

<sup>22</sup> Poema de *Ganarás la luz* de 1943.

<sup>23</sup> Poema de *Poesías Completas* de 1917.

### **2.1 Notas para el Maestro de Ceremonias (director-docente)**

El principal reto de llevar a cabo el laboratorio del *Surrealismo Chamánico* consiste en la formación del conductor del proceso terapéutico o Maestro de Ceremonias cuando se consideran los aspectos rituales de esta propuesta de teatro sagrado. No basta con replicar el modelo propuesto y esperar que funcione y que pase lo mejor. Éticamente no es correcto de principio. El segundo punto es aún más importante: sin una verdadera *iniciación* en cualquier linaje que se desee abordar para una corriente tanto artística y/o terapéutica está condenado a la charlatanería, a la simulación, a la emulación, al fraude y al fracaso.

Ahora es importante para el maestro de ceremonias igual que para los iniciados a los que instruye distinguir dos conceptos anclados al funcionamiento corporal que puede resultar obvio si se compara al que se emplea en los deportes en general: el calentamiento y el enfriamiento. Pero puede tener más acepciones como inducción y conclusión o cierre del evento. Schechner a groso modo en su capítulo de procesos de performance define el calentamiento como inducción o preparación para una actividad y sus respectivos actos que transportan de un estado de atención a otro. El enfriamiento es lo contrario. Las acciones que constituyen parte íntegra de calentamientos y enfriamientos varían de acuerdo con la naturaleza del performance. Si involucra el cuerpo de cualquier manera activa, requiere de movimientos de estiramiento y de consciencia en el ritmo respiratorio. En otras ocasiones son cuestiones exteriores como sentarse en determinada forma con un grupo, anuncios o música que rompen con el ritmo anterior. Involucra en ocasiones comer o beber algo frío o caliente. En cuestiones espirituales implica a veces limpiezas como sahumar, hacer una oración o una ofrenda. Pero puede ser tan sencillo como subir y bajar un telón o como dejar y recoger pertenencias e irse. Schechner define el calentamiento como un salto a lo extracotidiano y el enfriamiento como un acto de soltar y regresar a la normalidad.

El maestro de ceremonias debe comportarse como servidor y buen anfitrión al facilitar tales transiciones para los demás. Esto enfoca con mayor precisión los objetivos particulares de tal o cual entrenamiento escogido para lograr enfocar la energía total en determinados objetivos performativos. La sutileza radica en la capacidad de observación del que dirige el trabajo, pues como menciona Grotowski, todos comienzan en el mismo punto de partida y cada quien lo hará a su manera, pero la presencia del que guía nunca debe llegar a ser

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

estresante al punto que ponga en riesgo el trabajo. Se debe promover un espacio seguro para trabajar y explorar estados vulnerables. Para esto mencionó aceptar al actor como humano y por lo que es sin juicios de cualquier orden.

A pesar de esto, es importante recordar el equilibrio entre misericordia y rigor, pues en últimas instancias el maestro de ceremonias está ejerciendo una disciplina para lograr resultados. Cualquier trabajo sagrado o terapéutico es en últimas instancias en esencia eso: un trabajo. Los resultados, dotes, habilidades y sanaciones dependen de la voluntad del practicante, del beneficiario, del iniciado. Repetir tiene un objetivo de maestría en estos casos, como un instrumentista que se enfoca en perfeccionar movimientos mecánicos que darán lugar luego a la emotividad y a la interpretación. Adquirir control sobre habilidades favorables en zona de aprendizaje próximo. El tiempo depende de la complejidad en la calidad y la cantidad de hallazgos durante el entrenamiento. A veces depende de factores más prácticos y mundanos, como las posibilidades reales de trabajar sin interrupciones externas. Barba hace notar el sentido de un entrenamiento y sus ejercicios que, una vez cumplido el objetivo, se pueden dejar de hacer:

En el fondo, el sentido de un ejercicio es el de cumplir una acción precisa que proyecta todas las energías en una determinada dirección, y –en pleno proceso– dar otro impulso, otra descarga de energía que constriñe el movimiento a desviarse de su trayectoria, y concluir de manera precisa. (Barba, *Las Islas Flotantes* 59)

Barba habla desde la experiencia directa con y sin Grotowski, llega a una sensibilidad maestra para guiar a los actores y no actores involucrados en los convivios de todo tipo que presencié. Grotowski lo reconoce al atestiguar como maduraba su pupilo en su Laboratorio Teatral durante los años sesenta. Ambos estaban más de la mano de Stanislavski al buscar lo que Grotowski llamó una técnica *positiva* en aras de ofrecer al actor tablas, llegando eventualmente a la realización de que le servía más una técnica *negativa* y retirar todos los obstáculos a realizar una o varias acciones determinadas. El resultado fue una serie de ejercicios orientados a la auto observación integral psicofísica.

El maestro de ceremonias está constantemente proponiendo ejercicios desde su ruta crítica, desde su técnica y método asumidos, pero siempre debe ser sensible a las necesidades vivas y actuales del grupo que guía. Es un doble rol de auscultar y auscultarse al mismo tiempo. El foco debe estar, no obstante, sobre el educando y el entrenamiento, sea en un

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

programa curricular académico como se requiere en las escuelas de teatro, en grupos amateur o profesionales. El beneficio es para el practicante, y guiar o dirigir es un acto de generosidad al otro que está poniendo en trabajo su esfuerzo para lograr algo que en últimas instancias es completamente personal. Así se completa el trinomio entrenamiento-ensayo-espectáculo como lo define Barba y el entrenamiento se vuelve una especie de ensayo del ensayo.

El maestro de ceremonias comienza con un impulso egoísta de liderar a personas en una búsqueda, de ser el primero en mandar, de llevar la batuta en el conocimiento, de tener el poder sobre el grupo. Pero en realidad el maestro de ceremonias debe obedecer a la ley del servicio, debe ser el primero en seguir, en entender al grupo, cuidarlo como un jardinero cuida un huerto. La etiqueta jerárquica de *director* asciende al trabajo una dinámica de administrar creativamente elementos estéticos más que de guiar a personas en su crecimiento interior. Esto en la mayoría de las operaciones comerciales es un subproducto de la responsabilidad personal de cada integrante por aislado.

El trabajo grupal sugiere modelos de cooperación y las jerarquías pueden variar, pero siempre tienen origen en acuerdos comunes. El programa de un maestro o director son muy diferentes de lo que se plantea en dinámicas colectivas. Si hay suficiente confianza y autonomía, los participantes terminan por desarrollar su propio método de entrenamiento. Los miembros más experimentados comparten consejos con los más novatos, ofreciendo su experiencia. Con la guía de alguien más experimentado, el más neófito comienza a familiarizarse con una serie específica de ejercicios. Una vez que los domina, tiene la libertad de adaptarlos a su propio ritmo y en línea con su enfoque personal hacia el trabajo. El maestro no necesita controlar todo y confía en que lo que ha hecho puede hacerse sin tener que estar en supervisión constante.

Lo que realmente quiere decir ser *el maestro* es un grado que no se otorga por motes superficiales o que provienen de un estatus social. El maestro tiene una cualidad auténtica que no depende de las circunstancias o del entorno. El maestro de esta manera es el primer arquetipo que experimenta el iniciado. Uno que no es exactamente uno de los arcanos del tarot o símbolos astrológicos, pues todos estos símbolos implican una visión parcial que engloba el maestro al haber experimentado todos. De otro modo, el maestro no es y sigue siendo únicamente un iniciado o un adepto; sigue siendo un buscador y no uno que ha

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

encontrado su propia conexión con la verdad y es esa verdad a través de su vivo ejemplo continuo.

Pero, ¿qué implica encarnar el arquetipo del maestro? El maestro no es maestro sobre los demás, sólo de sí mismo. No es un maestro con una doctrina, contrario a lo que parece. El programa didáctico da la apariencia de una relación convencional de educador y educando. El contenido del programa didáctico parece un catequismo orientado a generar creencia, obediencia y normar puntos de vista, cuando en realidad busca ofrecer conocimiento libre, abierto a las multiplicidades en la percepción heterogénea que es mucho más real que esperar crear feligreses y hacer creencia.

El maestro no es un mensajero sobrenatural con una línea directa con Dios, es un ser humano de carne y hueso que sigue cometiendo errores y aprendiendo. Dice el chiste que si uno habla con Dios es oración, pero que si Dios te contesta es esquizofrenia. Ante todo, siempre haré el hincapié en la sobriedad de todos los involucrados en el proceso. El maestro simplemente es una persona que se ha vuelto ejemplo de vivir el más alto potencial que vive dentro de cada ser humano. Los iniciados pueden ver su propia verdad reflejada en el maestro y en su presencia encontrar las riquezas internas de cada quien. El maestro es un catalizador que detona el despertar interior de cada individuo. Es una distinción tan contundente como la semilla y la flor, pero en últimas instancias queda el aroma como destello del gran trabajo. El fruto de la transformación es lo que permanece a través de las generaciones en los linajes.

## **2.2 Notas para el Iniciado (actor)**

Parece un simple resultado fortuito el enfoque de aprendizaje-enseñanza en el proceso del maestro e iniciado, pero hay un grado de diferencia importante que lo distingue de una mera competencia cognitiva: el iniciado tiene la responsabilidad de aprender para compartir y lo que aprendió y cómo lo enseñará siempre es diferente del proceso vivido por su maestro. Por esta razón se vuelve vital analizar el entrenamiento del iniciado con la visión del que, como dice Rabindranath Tagore, siembra un árbol sabiendo que nunca verá el fruto.

Barba también hace énfasis en lo arduo que es el entrenamiento para lograr efectos, pues el tiempo es un factor esencial a lograr lo verdaderamente excepcional, sea lo que sea que se escoja hacer con el teatro:

En el proceso de aprendizaje –que no puede limitarse a tres o cuatro años– existe sólo una posibilidad: encontrar los obstáculos que bloquean la comunicación y superarlos. El resto es incertidumbre. El malentendido comienza con la pedagogía, esta situación íntima y particular en la que una generación ofrece sus experiencias –del arte y de la vida– a otra generación. Es completamente ilusorio aprender una serie de elementos que, en realidad, no son más que clichés y estereotipos (...) Solamente mediante una renovación continuada de nuestra actitud personal hacia la vida, se determinará un nuevo enfoque de nuestro arte. (...) que se topen con un oficio que impone exigencias tan inhumanas que solamente algunos resisten, aquellos animados por una necesidad irreductible, aquellos que no se contentan con soluciones superficiales (...) Y deben llegar a ello sin caos, sin exageraciones, sin desgarramiento emocional, pero con lucidez y sangre fría. (Barba, Las Islas Flotantes 14, 15)

Los criterios aplicados a lo teatral fuera de lo performativo son ambiguos, pues para Barba como para mucha gente de teatro, las acciones deben ser no sólo extra cotidianas, sino interesantes. Cualquier persona que haya pasado algún tiempo en terapia se dará cuenta que no todo es interesante o extra cotidiano y que lo cotidiano puede brindar oportunidades asombrosas. El teatro tradicional tiene la necesidad comercial de ser espectacular siempre. Las funciones flojas significan pérdidas e incluso con dos espectadores se debe entregar lo mejor. En términos espirituales, no comparte la necesidad de lo espectacular, más si de lo extra cotidiano y de un nivel de energía corporal diferente. El malentendido comienza con la palabra *meditación* que implica una actividad intelectual, un uso pasivo y reflexivo de la

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

mente racional. Barba pone de relieve lo que sucede con ambos el teatro y las prácticas de meditación:

El secreto: cómo irradiar energía sin dispersarla, sino concentrándola hacia una cierta resistencia, de manera que la velocidad, el peso, se transformen en fuerza. En el entrenamiento, es el ejercicio el que crea una serie de resistencias. La energía topa con un obstáculo y debe transformarse. De ahí surge el momento dramático. (Barba, *Las Islas Flotantes* 38-40)

Los niveles de complejidad en los entrenamientos son múltiples. Se vuelven un nivel de confianza más allá de los frívolos encuentros superficiales de las dinámicas de consumo. Se vuelven comunas únicas en su momento como sucedía con Grotowski al final de su vida o con el Living Theatre a pesar de las controversias y excesos. Pero aun esto último puede ser evitado con el riguroso compromiso ético involucrado en el entrenamiento de todos los involucrados en el proceso creativo, pedagógico o terapéutico. El objetivo es que todos los presentes en cualquier tipo de performance estén totalmente conscientes del rol que juegan en él y de cómo llevarlo a cabo.

Nicolás Núñez hablaba de la dinámica del Instituto Tibetano que visitó en Nepal, donde todos viven el día a día en comunidad y para resolver circunstancias básicas para dedicarse después al entrenamiento. Pero como Barba pudo apreciar, es algo bien sabido y practicado en la mayor parte de oriente donde se dedica la vida entera a esta u otra tradición que se hereda de generación en generación. En nuestro caso como occidentales, no nos queda más remedio que descubrirlo con la marcha y adaptarlo a nuestras formas de ser, estar y trabajar juntos. Lo básico es procurar determinadas condiciones de trabajo como largo tiempo disponible, concentración, seguridad, discreción, entre otras necesidades específicas de cada grupo. Antes que pensar en el entrenamiento como una manera de formar actores, debemos ser más humildes y generosos al pensar primero en ser competentes con lo que se pretende. Todos fallamos en algún momento y estamos aprendiendo a realizar nuestras labores lo mejor que podemos. Por más que fallemos es, como dice Barba, por el momento. Siempre hay espacio para crecer.

El punto de las experiencias comunes en un ámbito de libertad tiene que ver con lograr las sutilezas que sólo germinan en un ambiente de contemplación y respeto por el mismo. Grotowski hacía énfasis en el silencio como una forma de respeto fundamental al trabajo. Hablaba de llegar al silencio mental como lienzo en blanco, que sólo era posible a

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

través del silencio exterior. Cualquier enfoque en la diversión está subordinada al enfoque en el trabajo y no en el ego, el regodearse o lo que llama la esclavitud orientada al público.

Estas técnicas remontan al concepto de *Shunyata* expresado en la introducción. Son herramientas que llevan al actor a improvisaciones fecundas y espontáneas, que ayudan al actor a enfocar la mente para mover el punto de encaje y lograr estados de consciencia diferentes sin forzarlas (volviendo a caer en el dominio constante de la razón y la artificialidad). Grotowski reconoce el valor del silencio primero como un estímulo actoral, pero en últimas instancias como una experiencia de contacto con el misterio de la existencia. Hacer discursos antes durante o después del trabajo tiene que tener el objetivo de introducir información pertinente y específica al quehacer del momento.

Tanto Barba como Brook llamaban la improvisación un proceso creativo de teatro en estado tosco. El mero principio de entrar en el territorio de la improvisación implica entrar en contacto con nuestro lado instintivo, con la consciencia del aquí y ahora sin el estorbo de toda nuestra carga racional aletargando nuestros tiempos de respuesta. Implica el abandono de las técnicas con las cuales hemos sido formadas, en el territorio del entrenamiento. El punto de la improvisación implica una actitud ética, una forma de convivio en la que se cuidan unos a otros. Se vuelve un proceso de camaradería en el que la complicidad se vuelve un factor decisivo ante las batallas que se tienen contra el deterioro, el cansancio, la rutina y la desesperanza. Es una tensión entre dejarse ir y tener cuidado para comprender el sentido interno a las performatividades, sus fuerzas y líneas de desarrollo, como diría Barba.

Es importante considerar hablar del entrenamiento corporal como una forma de movilizar la energía más densa de nuestro ser para transformarla en energía extra cotidiana. La primera tensión que pone en movimiento la consciencia que se desarrolla del entrenamiento es la oposición del peso ejercido por la gravedad hacia abajo y erguir la espina dorsal hacia arriba. Es la base de técnicas corporales de danza contemporánea como el *Contact*, la Técnica Graham o Limón.

De hecho, existe un primer nivel de dramaticidad en el actor que no tiene nada que ver con categorías intelectuales y que concierne solamente al modo en que éste manipula su energía. A través del modo en que utiliza y compone la relación peso-equilibrio, la oposición de los movimientos, la composición de la velocidad y los ritmos, el actor permite al espectador no sólo una percepción distinta del cuerpo, sino también una percepción distinta del tiempo y del espacio. (Barba, *Las Islas Flotantes* 57, 58)

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

Por eso se dan todo tipo de ejercicios preexpresivos que buscan quitar la rigidez de la vida rutinaria, pero siempre desde el cuerpo, nunca omitiéndolo. Grotowski propone no sólo comenzar por ejercicios corporales, sino que enfatizan la relación con los demás. Lo llama buscar elementos de contacto con el cuerpo desde el interior al exterior más no *para* el exterior, en compañía de sus compañeros de trabajo:

Luego, utiliza a los demás actores como pantallas para su compañero vital, empieza a proyectar cosas en los personajes y en la obra y éste es su segundo renacimiento. Finalmente, el actor descubre lo que yo llamo el ‘compañero seguro’, este ser especial, frente al cual lo hace todo, frente al cual actúa con los demás personajes y ante quien revela sus más personales problemas y experiencias. (...) Pero en el momento en que el actor descubre a su ‘compañero seguro’, se produce el tercer y más potente renacimiento y por tanto un cambio visible en la conducta del actor. Durante este tercer renacimiento el actor encuentra soluciones a los problemas más difíciles: cómo crear cuando se está controlado por los demás, cómo crear con la seguridad de la creación, cómo encontrar una seguridad inevitable si queremos *expresarnos*. (Grotowski 204)

La forma puede ser un referente, pero como mencionó Barba, no sugerir ni imponer nada y mucho menos quedarse en lo gratuito sólo por ser fácil e inmediato. La plasticidad y enfoque actoral formal quedan en tela de juicio al ser soluciones superficiales cuando se trata de quitar barreras expresivas, psíquicas e incluso existenciales al acto de transformación del doble alquímico del que hablaba Artaud. Esta visión transforma incluso el concepto de la verdad en el teatro en términos de la búsqueda del *sí mágico*. La aproximación al trabajo arquetípico va a tocar la expresión que le damos a representar (y en casos chamánicos sobrenaturales convertirse en) plantas, minerales, animales y cualquier ser que podamos albergar. Grotowski propone buscar los rasgos propios que se acercan a la naturaleza de otros seres. La parte natural de uno mismo que se une a la de otros seres orgánicos. El hecho es el mismo y es cuestión de vaciar la mente de las respuestas racionales que orientan las acciones y formas al cliché y al estereotipo.

Un cuestionamiento constante que me hice en lo personal para armar el programa del laboratorio fue incluir prácticas y entrenamientos que procedieran de linajes espirituales específicos con el objetivo de proveer al individuo un alto nivel de energía. Grotowski dio su opinión al respecto al confesar que el yoga fue una forma de entrenamiento que él pensaba que los llevaría a una concentración absoluta. Sus resultados fueron contrarios a lo que esperaba pues la energía era introvertida y anulaba la expresividad

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

Pero advertimos también que algunas posiciones yoga ayudaban mucho para las reacciones de la columna vertebral; permite alcanzar la seguridad del propio cuerpo, una adaptación natural al espacio. Entonces ¿por qué desembarazarnos de ellos? Faltaba sólo cambiar su sentido. Empezamos a buscar, a investigar diferentes tipos de contacto en esos ejercicios. (Grotowski 210)

Es importante darles lugar a los entrenamientos integrales como meditaciones activas y entrenamientos específicos como *Yug Do* (un sistema de bastón chino ideado por el español Antonio Iborra) utilizado como calentamiento, acondicionamiento físico, mental y emocional que funciona como un método sencillo de combate escénico y como una forma de interiorizar a los arcanos mayores del tarot y los cinco elementos. Quiero aclarar, sin embargo, como hacen notar Barba y Grotowski, que jamás debe practicarse por practicarse. Hay que buscar alternativas a las necesidades energéticas yin y yang como Tai Chi, Kung Fu, Qi Gong, Hatha/Vinyasa/Anusara/Kundalini Yoga, pero nunca limitados a estos por mero comportamiento New Age cargado de excentricismo e importancia personal. A veces incluso el material hallado en el entrenamiento no conduce a nada utilizado en el performance final.

Barba complementa la misma idea con la noción de los ritmos individuales dentro del ritmo colectivo. En su experiencia, los entrenamientos iban de lo deportivo, colectivo y uniforme a los ritmos particulares que dependían de la energía vital de cada individuo. En términos muy prácticos de energía, se trata de orientar al cuerpo y su entrenamiento a tener en disposición abundante energía latente y patente cuando se requiera. Barba lo llamó *sats*:

El actor puede estar extremadamente concentrado, casi inmóvil, pero en esta inmovilidad tener en mano todas sus energías, como un arco tenso listo para disparar. Llamamos con una palabra escandinava —*sats*— la energía recogida en sí misma, que es el punto de partida de la acción, el momento en que concentramos todas nuestras fuerzas antes de dirigirlas a una acción. (Barba, *Las Islas Flotantes* 60)

Los ejercicios individuales tienen este sentido, pero al trabajar en parejas o en equipos más grandes, los objetivos son los individuales más otros que se extienden desde desinhibir, establecer vínculos de confianza para el trabajo, o hasta el fortalecimiento de un egregor. Se crea una inteligencia grupal que reacciona como un ser colectivo, en el cual se comparten los instintos de autopreservación al tener confianza en las acciones interactivas entre compañeros. Obligan a todos a tener atención y sangre fría en el momento presente. Se pone todo el egregor en riesgo cuando se entra en acción escénica, pero es aún más riesgoso cuando

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

se entra en acción ritual. Por eso no se hacen rituales con cualquiera ni se hacen si el sentido y procedimiento de dichos rituales no son claros. La confianza y la consciencia de grupo son clave. El desinhibirse juega un rol fundamental a todo ejercicio, improvisación o entrenamiento actoral, pues el teatro en esencia es juego. Es a través del juego que se puede llegar a otros límites de expresión y habilidades. Es como he mencionado en símiles con los instrumentistas, cuestión de tiempo de práctica para lograr resultados determinados. San Francisco de Asís decía que se empieza por hacer lo necesario, luego por hacer lo posible y con constancia se logra lo imposible. Cualquiera que sea el objetivo del entrenamiento, es indispensable recordar que es un proceso individual continuo. El entrenamiento es en últimas instancias un encuentro con uno mismo. Barba hace notar que esto sólo se puede lograr en libertad y en ocasiones la formación o deformación de las escuelas no lo permiten. Lo único que lo permite es la autodisciplina.

El enfoque permanece en el enriquecimiento del mundo interior del actor. A diferencia de otras formas de arte performativo, bajo este enfoque la forma estética es un subproducto conceptual al que se llega para ciertos objetivos de producciones específicas (para ser vistas por alguien). Si este es el objetivo en un grupo de teatro, nunca se debería buscar material para complacer un público objetivo. Grotowski lo llamaba publicotropismo, una especie de meretricio de mal gusto. No implica ignorar al espectador y su presencia. Grotowski siempre insistió en que lo más auténtico que podía suceder tenía que ver con confrontar. El encuentro o el desencuentro son preferibles a las condescendencias en este tenor.

Los entrenamientos como son planteados por Grotowski y Barba ofrecen modos de autoconocimiento actoral fuera de la actuación formal, sin necesariamente desdeñarla. Ambos insistían que menos, es más, simplemente porque agregar en términos de tendencias estéticas de lo bello o lo feo tienden a ser reductivas si no se tiene consciencia de los automatismos del cuerpo que se pueden quitar y que limitan a los actores a sólo representarse a sí mismos en un nivel cotidiano. Son el ensalzamiento de la forma rutinaria y por ende del estereotipo. Brook lo llamaba teatro mortal, de la forma muerta, más no en contradicción con la forma tosca, que es de otro orden completamente.

Una primera parte del entrenamiento es corporal, pero en el teatro es igual de importante ocuparse de los ejercicios de entrenamiento vocal, más cuando la expresión

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

sonora es uno de los componentes principales de las tradiciones sagradas (*mantra*). Si bien el objetivo en el cuerpo no es el virtuosismo dancístico y en la voz no es el virtuosismo musical del canto, es importante entrenar para tener consciencia de los resonadores, el aparato fonador y así poder aumentar las responsabilidades que puede tener la voz. Por lo general en teatro se busca una voz natural, para evitar lesiones, pero descubrir las posibilidades expresivas de este mundo sonoro no debe confundirse con reprimir la voz o controlar demasiado el cuerpo al emitirla. El proceso, de hecho, tiene que ver más con el uso consciente de la respiración para relajar el aparato fonador. El trabajo de los actores en este periodo toma del cantante y orador lo que en la parte corporal toma del bailarín o atleta: la disciplina y observación de uno mismo y del grupo.

En primeras instancias si el proceso es de laboratorio está recomendado ir en casi cualquier dirección con algunos referentes de búsqueda. Por el contrario, si ya se estableció un guion o escaleta verbal, un aspecto a la disciplina es tener de memoria dichos textos para evitar retrasos y bloqueos en los hallazgos. Barba por ende mantenía un proceso similar, pero sus intercambios le hacían enfocarse en otros aspectos:

La voz, en su aspecto logicosemántico y en su aspecto sonoro, es una fuerza material, una verdadera acción que pone en movimiento, dirige, forma, detiene. (...) su voz reacciona, adaptándose a lo que hacen sus compañeros (...) La voz como proceso fisiológico compromete todo el organismo y lo proyecta en el espacio. La voz es una prolongación de nuestro cuerpo. Nos da la posibilidad de intervenir de un modo concreto, incluso a distancia. Como una mano invisible, la voz se extiende más allá de nuestro cuerpo y actúa, y todo nuestro cuerpo vive y participa en esta acción. El cuerpo es la parte visible de la voz y puede verse dónde y cómo nace el impulso que se convertía en sonido y palabra. La voz es cuerpo invisible que obra en el espacio. No existe separación ni dualidad: voz y cuerpo. Existen solamente acciones y reacciones que comprometen a nuestro organismo en su totalidad. Nuestro trabajo tiene una sola meta: estimular la fantasía vocal individual de cada actor y preservar las reacciones orgánicas espontáneas. (Barba, *Las Islas Flotantes* 27, 28)

De manera análoga al cuerpo, la voz pasa por juego y desinhibición para hallarse. La espontaneidad es clave, como en los procesos de Kristin Linklater para encontrar uno o varios sentidos a las palabras sin concentrarse obsesivamente en ellas. El punto del juego y la desinhibición es proveer un espacio seguro para encontrar y crecer, libre del miedo y la vergüenza. El error es nulo cuando el objetivo es la espontaneidad, una vez resuelto en una subconsciencia la memoria del texto. Esto reduce significativamente la dificultad de

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

atenciones simultaneas y permite un mayor enfoque en la vastedad de posibilidades sonoras y sus efectos acústicos en nuestra sensibilidad. Las palabras se vuelven personales, uno se adueña de ellas y adquieren un sentido nuevo en la vida breve que le damos con nuestro aliento.

Tanto la voz como el cuerpo requieren de estímulos internos y externos para crear, expresarse y hallar habilidades que no se tenían presentes antes. Barba definía el estímulo como un punto de partida. Primero hay un diseño en las intenciones y las estrategias que se emplean para lograr ciertos vectores en el otro o en uno mismo. La imaginación se vuelve concreta pues pone en descubierto el mundo de las imágenes. Barba llamaba a esta selección de imágenes concretas un estímulo preciso que detona a su vez otras en cadena reactiva. Para esto, requiere de nutrir su mundo interior de múltiples posibilidades para dar mejores aciertos. Barba también mencionaba que:

Entonces se manifiesta una lógica sonora a través del ritmo, es decir, a través de los cambios, las variaciones de tono, los intervalos, la intensidad de la voz, los cambios de volumen, los acentos tónicos que subrayan ciertas palabras, todas las pausas que preceden a las inspiraciones, que en lugar de hacer ‘agujeros’ en nuestro discurso, agudizan su sentido. Si este ritmo existe, si esta pulsación vocal y física existen, es señal de que todo el cuerpo vive. (...) Durante todo el proceso de trabajo, es necesario negarse a querer obtener resultados originales, emitir sonidos raros, extraños, gritos inarticulados que transforman nuestras reacciones vocales en un magma sonoro que parece dramático pero que de hecho es artificial, falso y forzado (...) no juzgarse. (Barba, *Las Islas Flotantes* 29, 30)

El último punto de esta cita parece contradictorio, pues es un límite cuando el objetivo es la desinhibición, pero nace desde una intención de mantener al actor orientado hacia la sobriedad y no dejarse ir de manera descuidada en una dirección que lo lleve a la confusión y a resultados infructíferos. Es impresionante notar las semejanzas entre el modelo de interiorización de arquetipos que propongo y las nociones actorales de Barba. Mas, aquí hay que distinguir imaginación creadora de lo que comúnmente se refería como fantasía en siglos anteriores. Las técnicas de videncia requieren de mucha sobriedad y quietamiento de la mente con su actividad excesivamente estimulada. Cuando se orienta un grupo a actividades de esta naturaleza, se debe tener el foco muy dirigido a obtener respuestas de tipo terapéutico o en concreto mágicas. Se debe tener en cuenta que como Jung observó es en detrimento del individuo sugerirle puntos de llegada. Hay un punto de encuentro entre la actuación virtuosa

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

y las técnicas chamánicas: el silencio interior. Las orientaciones que se dan en los entrenamientos son siempre de orden técnico-objetivos, de consciencia personal y para cuidar al cuerpo de lesionarse.

Lo que en teatro son conocidas como partituras de acciones, nacidas del proceso de bitácora, son herramientas muy útiles para dar dirección en este tipo de dinámicas performativas basadas en improvisaciones y libertad creativa absoluta. Grotowski al respecto mantenía entre sus actores bitácoras, congruente con su actitud epistémica metodológica. Nosotros lo conocemos en el proceso mágico como *Libro de las sombras*:

después de 30 representaciones no quedará nada, la actuación será puramente mecánica. Para evitar esto el actor como el músico necesita una partitura. La partitura del músico consta de notas. El teatro es un encuentro. La partitura del actor consta de los elementos del contacto humano: ‘dar y tomar’. (...) Por eso repite, pero siempre *hic et nunc*: es decir que nunca se repite. (...) Así durante la representación en que la partitura ya se ha fijado –definiendo claramente el texto y la acción–, se debe tener contacto siempre con los compañeros. El compañero, si es un buen actor, seguirá siempre la misma partitura de acciones. Nada se deja al azar, y no se cambian los detalles. Pero hay cambios minúsculos dentro de la partitura establecida, de tal manera que cada vez actúa de una manera diferente y ustedes tienen que vigilarlo de cerca, escucharlo y observarlo y responder a sus más inmediatas acciones. (Grotowski 181, 187)

La disciplina y rigor empleados en cuerpo, voz y partituras tienen la misma base del respeto por uno mismo, los demás y el trabajo en común que se desarrolla. Por eso no se puede usar nada de lo que se emplea dentro de un grupo para usos profanos, no profesionales o fuera del contexto en que se usa para acumular energía. Se pierde energía al dispersarlo en las respectivas faltas de respeto por uno mismo y los demás: “no debemos explotar en privado nada que tenga conexión con el arte creativo: el lugar de trabajo, los trajes, la utilería, algún elemento de la partitura de actuación, un tema melódico o líneas del texto.” (Grotowski 218)

Es el punto central por lo cual no se debe hablar de los procesos de entrenamiento y creación fuera de los espacios y contextos designados para el trabajo. Estos últimos puntos se vuelven aspectos éticos orientados al entrenamiento y posterior desarrollo performativo. Grotowski, en su encuentro con Schechner en Estados Unidos<sup>24</sup>, explicaba que para crear es necesario tener una actitud ética ante el riesgo, el fracaso y las contradicciones. En últimas

---

<sup>24</sup> Referencia al capítulo de *Hacia un Teatro Pobre*.

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

instancias es un respeto por el misterio de lo desconocido y aceptar humildemente que como humanos estamos limitados a *ser* humanos. Grotowski afirmaba que la auto investigación es simplemente un derecho de nuestra profesión y también nuestro primer deber. Aclara que la ética aquí mencionada no es gestionada de grandes discusiones filosóficas, sino de actitudes concretas aplicadas en la practicidad del desarrollo performativo y el contexto donde se genera. Schechner coincide en que son cuestiones cien por ciento pragmáticas, tan pragmáticas como los estándares de conducta civil en la manera en que se vive, piensa y actúa. Esto se llama ser congruente. “Los valores son algo conquistado a pulso y contingente, y cambian con el tiempo de acuerdo con las circunstancias sociales e históricas. Los valores son una función de las culturas, de los grupos y de los individuos. Los valores pueden ser empleados para proteger y liberar o para controlar y oprimir.” (Schechner 20) Es en parte a lo que se refería Nietzsche cuando nos llamó demasiado humanos. Los roces personales que no son enfocados a construir el proceso, sino a socavarlo, las indiscreciones cometidas con material de trabajo o con personas ajenas al mismo contribuyen a destruir los delicados esfuerzos por lograr resultados en beneficio del grupo. Son amenazas generadas desde las debilidades del grupo, que se tienen que confrontar y resolver durante el proceso.

Cuando se repiten los ejercicios fuera del contexto en el cual surgieron, se corre el riesgo de vaciar su corazón escondido y de reproducir solamente la cascara. Sin una guía rigurosa y competente, sin un ambiente consciente de que existe un objetivo lejano –la luna que brilla y que esconde un lado oscuro e inaccesible–, los ejercicios no enseñan más que a mirar un dedo que indica. El corazón secreto ayuda a ver el dedo cercano del maestro, a ser consciente de la luna distante que el dedo señala, y a olvidar ambos a lo largo del camino que debe conducir al encuentro con nosotros mismos. (Barba, *La esencia del teatro* 26)

Estas actitudes son señales de mediocridad y en otros casos de sociopatía que deben ser atendidos de otra manera. Se debe evitar sacrificar al todo por la parte. De tal manera, la responsabilidad principal recae siempre en el maestro de ceremonias y su habilidad para encontrar soluciones a cualquier obstáculo. El maestro mismo no está desprovisto de la tiranía y la megalomanía inconsciente. Las verdades o más bien axiomas que plantea el maestro son estímulos a la creatividad. Enseñan a pensar por su propia cuenta, a ser pensadores independientes y encontrar soluciones creativas a los problemas. Siddhartha le decía a Ananda que si se obsesionaba en la búsqueda se convertía únicamente en un buscador incapaz de encontrar lo que le ofrecía el aquí y el ahora.

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

Todo lo mencionado es cuestionable y subjetivo. Pero como hemos visto en extensión, es propio de la naturaleza de la investigación en las humanidades, por lo que se vuelve doblemente importante ser sobrio y honesto con el proceso desde el investigador. Hay que estar atentos a los cambios durante el proceso, evitar la rigidez y el dogmatismo. Hay que cambiar siempre las aproximaciones al entrenamiento y el proceso del laboratorio en general cuando se requiera. La flexibilidad al insistir en un ejercicio o desistir en el mismo tiene una pauta interna, difícil de explicar por completo racionalmente. Barba mencionaba que siempre era evidente en el cuerpo del actor para el observador capaz:

Este acercamiento, esta justificación personal, desde el sentido del entrenamiento, la superación de los distintos ejercicios que, en realidad, no son más que movimientos gimnásticos estereotipados. Esta necesidad interior determina la cualidad de la energía que permite trabajar sin pausas, sin sentir la fatiga, continuar incluso en estado de agotamiento y, en este momento, ir más lejos sin capitular. Esta es la autodisciplina de la que hablaba. Pero entendámonos bien: no es matándose de agotamiento como uno consigue ser creativo. No es por encargo, esforzándose, como uno se abre a los demás. El entrenamiento no es una forma de ascetismo, una dureza malévola contra uno mismo, una persecución del cuerpo. El entrenamiento es un *test* que pone a prueba las propias intenciones del actor: hasta qué punto está uno dispuesto a pagar de su persona por todo lo que cree y afirma. Es la posibilidad de franquear el abismo que separa la intención del acto. (Barba, *Las Islas Flotantes* 31)

El entrenamiento es tan importante dentro de su capacidad de aflojar la rigidez integral del ser que se vuelve una verdadera posibilidad vital para el participante una vez completado el programa del *Surrealismo Chamánico*, pues se vuelve una especie de comunión interna permanente cuando el convivio termina. Se vuelve un resultado latente o hasta patente en la energía vital del practicante:

En realidad, todos los ejercicios físicos son ejercicios espirituales, que atañen al desarrollo de la totalidad del hombre, el modo en que hace brotar y controla todas sus energías psíquicas y mentales, tanto aquellas de las que nos damos cuenta, que podemos formular con palabras, como aquellas de las que no podemos decir nada. (Barba, *Las Islas Flotantes* 62)

Los métodos, técnicas, ejercicios y entrenamientos son, a final de cuentas, una manera de saturar a la mente para que no se entrometa en la experiencia del devenir existencial. Es un mito en sí mismo. Su desmitificación significa quitarle el polvo a lo arqueológico y darle vida nueva en nuestros corazones. La única verdad aquí es el rigor.

**Capítulo III: Abriendo las alas de la percepción**

*Con las piedras sagradas  
de los templos caídos  
grava menuda hicieron  
los martillos  
largos  
de los picapedreros analíticos.  
Después,  
sobre esta grava, se ha vertido  
el asfalto negro y viscoso  
de los pesimismo.  
Y ahora... Ahora, con esta mezcla extraña,  
se han abierto calzadas y caminos  
por donde el cascabel de la esperanza  
acelera su ritmo.  
—León Felipe, *Con las piedras sagradas*—*

Como ya he mencionado, Barba en sus intercambios hace contacto con distintas culturas teatrales antiguas, sobre todo de oriente, que tienen origen en prácticas chamánicas. A partir de las observaciones personales, más que axiomas, extrae aspectos prácticos de tales experiencias, lo que hasta el momento se había mantenido en misterio (y mucho aun, pues Barba hace esbozos, muestras breves de lo que son vidas enteras dedicadas a comprender cada tradición y sus técnicas). Pero el gran acierto de la antropología teatral es que Barba logra transmitir el espíritu y estado de performatividad necesarias para llevar a cabo actos rituales, y más aún que lo teórico lo vuelve práctico cuando lo edita mejorado en su libro *El Arte Secreto del Actor*. Schechner, en cambio, lo supo compendiar a modo más teórico y comprensible para el lector cualquiera (y para el académico también), no especializado en el arte actoral:

Los [performances] —ya sea en las artes escénicas, en el deporte o en la vida cotidiana— consisten en gestos y sonidos ritualizados. Incluso cuando pensamos que estamos siendo espontáneos y originales, la mayoría de las cosas que hacemos y proferimos ha sido hecho y dicho antes, incluso por nosotros mismos. (...) [El performance] puede contener un comportamiento altamente estilizado como el Kabuki, el Kathakali, el ballet o los teatros danzados de los pueblos nativos de Australia. O puede ser congruente con el comportamiento cotidiano como en el naturalismo. (...) [el performance] es: comportamiento ritualizado condicionado y/o impregnado por el juego. Los rituales son memorias colectivas codificadas en acciones. Los rituales también ayudan a la gente (y a los animales) a enfrentar transiciones difíciles, relaciones y jerarquías ambivalentes y

## **SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO**

deseos que perturban, exceden o violan las normas de la vida diaria. El juego le da a la gente una oportunidad de experimentar temporalmente el tabú, lo excesivo y lo riesgoso. (...) El ritual y el juego llevan ambos a la gente a una 'segunda realidad', aparte de la vida ordinaria. En esta realidad, las personas pueden asumir su propio yo de otra manera que el yo cotidiano. Cuando se convierten o personifican momentáneamente a otro, la gente representa acciones diferentes de las que hace ordinariamente. De esa forma, el ritual y el juego transforman a la gente, ya sea temporal o durablemente. Los rituales que transforman a la gente durablemente son lo que se llama 'ritos de paso'. Las iniciaciones, las bodas y los funerales son ritos de paso: de un papel de vida o estatus a otro. En el juego, las transformaciones son temporales, circunscritas por las reglas con que se juega, o por las convenciones del género. Las artes escénicas, el deporte y los juegos son lúdicos, pero con frecuencia hacen uso de los procedimientos del ritual. (Schechner 94, 95)

¿A dónde llegaremos con todos los procedimientos rituales que practicamos? ¿En qué consiste esta segunda realidad o segunda atención (*nagual*) y cómo se puede explicar desde nuestra primera realidad o primera atención (*tonal*)? En este último capítulo a modo de conclusión, busco ir más allá de las nociones terapéuticas básicas del *Surrealismo Chamánico* e ir encaminando al lector, practicante o iniciado hacia la *Gran Obra* alquímica, la *Magnum Opus*, la síntesis de la *Piedra Filosofal*; la muerte de la vida profana, mundana y el renacimiento en la vida espiritual y en los misterios herméticos. Es lo que en chamanismo se conoce como abrir las alas de la percepción, vivir plenamente una vida espiritual y desde ahí realizar los rituales con ese fin último de trascender nuestra realidad ordinaria.

Lo que se conoce como tonal y nagual son derivados de la filosofía tolteca como la entendió Carlos Castañeda. El tonal es la parte del universo que nuestra mente consciente puede percibir. Es la dimensión tangible de la realidad, aquella que podemos ver y tocar que corresponde a nuestro lado derecho del cuerpo. El nagual es la parte invisible e intangible del universo. Es la dimensión espiritual y mística que existe más allá de lo que podemos percibir con nuestros cinco sentidos y que corresponde a nuestro lado izquierdo del cuerpo. Si bien Schechner (y otros académicos antes que él como Eliade, van Gennep y Frazer) lo plantea de tal modo que se abre a muchas más esferas de la actividad humana, pierden el sentido literal de pasar de una realidad/atención/consciencia a otra al dejar en metafórico el literal paso a través de un umbral/portal/limen. Campbell se atreve a ir más lejos, pero lo deja en el campo del psicoanálisis, guiado de la mano de Jung. Castañeda en sus libros tampoco lo logra del todo sin la ayuda de estupefacientes/enteógenos (que reafirma la tesis de Wasson, Hofmann

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

y Ruck). El punto es sutil y comprensiblemente dudoso, pues depende en gran parte de las capacidades desarrolladas y el poder personal del individuo que se somete a tales iniciaciones, *ver* o *percibir* el paso de un lugar a otro. También influye que nuestra consciencia tiende a aferrarse al modo de percepción general que compartimos por motivos de supervivencia y que constituyen la civilización occidental globalizada en la que normalizamos nuestros pensamientos y actos. Aunado a esto, inevitablemente está detrás la sombra del charlatán.

De igual manera no se trata de encontrar qué rituales son superiores a cuáles, sino comprender que el ser humano es un ser de rituales en todo momento y en toda escala de la manifestación. Los rituales varían de intensidad y significado dependiendo del ámbito en que se llevan a cabo como los religiosos, cotidianos, profesionales, políticos, pero en últimas instancias el elemento común que es inherente a todos es el manejo de energía personal o colectivo. Esto se traduce en ciertos patrones formales que se repiten de una generación a la siguiente. A estas formas rituales que se repiten incluso en periodos de tiempo muy cortos de un momento al siguiente, Schechner le llamó *conducta restaurada*.<sup>25</sup> Argumenta a través de Jane Goodall y la etología que incluso los animales participan en los rituales y que parece ser un patrón de la naturaleza y no sólo de la psique humana. Hay, no obstante, un elemento único en la consciencia humana que permite otras formas energéticas y por ende otras formas rituales más complejas como en los procedimientos religiosos. Uno de estos factores de la naturaleza humana es la capacidad de sanar a otros, que hace que hasta la gente más escéptica acuda a chamanes, videntes y curanderos.

Al hacer extensiva la idea del ritual sagrado y no sólo lo que tradicional y hegemónicamente consideramos que corresponde a las religiones monoteístas, Schechner desarrolla su explicación desde los cimientos de Frazer. La base del pensamiento mágico es el animismo, donde los rituales sirven para ponerse en comunicación con las fuerzas sobrenaturales metafísicas que inciden en nuestro plano dimensional desde otro paralelo más sutil. Los sistemas desarrollados para esto implican rezar o apelar a estas fuerzas, divinas o demoniacas, que en todo caso se manifiestan a través del mundo natural como rocas, ríos, árboles, montañas, etc. Hay demasiados casos de culturas del mundo que al globalizarse se

---

<sup>25</sup> Mencionado en los capítulos de *¿Qué es performance?* y *Ritual*.

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

percataron que compartían creencias, sabiduría y métodos de percepción o manipulación del mundo espiritual. En esencia, Schechner le da la perspectiva que compartió con Turner:

1. Estructuras: a qué se parecen y a qué suenan los rituales, cómo utilizan el espacio, quien los ejecuta y como son ejecutados.
2. Funciones: cuál es la acción de los rituales para los grupos, las culturas y los individuos.
3. Procesos: la dinámica subyacente que impulsa los rituales; la forma en que los rituales escenifican y provocan cambio.
4. Experiencias: cómo se siente estar 'en' un ritual.

Estos cuatro aspectos del ritual han sido explorados desde muchos ángulos diferentes por etólogos, neurólogos, antropólogos y arqueólogos. (Schechner 100)

Las perspectivas que ofrecen Schechner y Barba revelan el profundo sentido que da a la existencia humana el acto ritual. Reconocen que más que suplir necesidades psíquicas de nostalgia freudiana o funciones sociales, son experiencias poderosas que pueden transformar a los sujetos profundamente. Los transportes que se llevan a cabo a partir de cruzar los límenes de lo ordinario provocan efectos de desinhibición, hacen que la gente deje a un lado sus diferencias y se unan en un acto común extraordinario:

Turner llamaba a esta liberación de la vida ordinaria 'antiestructura' y a la experiencia de la camaradería ritual *comunitas*. (...) La *comunitas* normativa es lo que sucede durante la comunión en la misa episcopal o romana (...) es 'oficial', 'ordenada', 'impuesta'. (...) La *comunitas* espontánea se da cuando una congregación o grupo se inflama al contacto con el Espíritu. (...) A lo largo y ancho de un limen ritual, en el interior de un 'espacio/tiempo sagrado', la *comunitas* espontánea es posible. (Schechner 120-122)

Lo que Turner y Schechner llaman *comunitas* es una versión de lo que también se define por *egregor*. Recapitulando, el *egregor* más que una forma de convivio es una entidad que viene a representar una forma de pensamiento o mente colectiva, esto es, una entidad psíquica capaz de influir en los pensamientos de un grupo de personas. Es una maniobra, por así decirlo, de la primera atención (consciencia racional mundana o *tonal*), y que entre otras cosas nos lleva a percibir en conjunto lo mismo. Para esto la razón ha creado arquetipos en las diferentes culturas a lo largo de miles de años. Esto es lo que crea conjuntos culturales y las diferencias entre las mismas. A la vez han cargado de significancia formal colectiva fenómenos energéticos abstractos propios de la naturaleza sin la apreciación humana. De aquí se genera todo el barroquismo del comportamiento en la performatividad ritual. El punto final

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

de tales procedimientos largos es hacer el énfasis en la entrada al tiempo y espacio sagrado. Por esto en el calentamiento o inducción se exigen comportamientos especiales como códigos de vestimenta, actitudes o sonidos específicos, o incluso la consagración temporal o definitiva de tales espacios sagrados. Puede ser tan sencillo como limpiar el espacio físicamente para comenzar a transportar a los participantes.

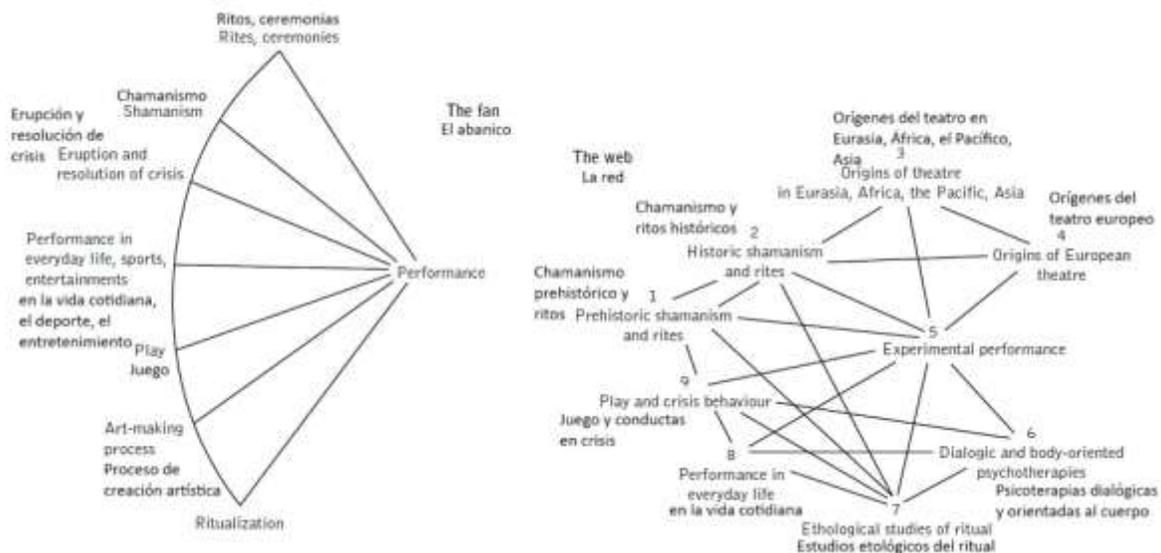
Estos procedimientos rituales tienen origen en las apreciaciones energéticas hechas por aquellos que pueden percibir desde el *egregor/comunitas*. Son las razones por las que Frazer comenzó su laborioso compendio de performatividades mágicas en *La Rama Dorada*. La mayor parte de las razones al comportamiento ritual tuvieron origen desde la percepción de la segunda atención (*nagual*) y derivaron en prácticas comunes heredadas por generaciones y vueltas tradición o dogma. De aquí la importancia de familiarizarse con la mente mágica y generar el pensamiento mágico desde lugares estratégicos en un ambiente de sobriedad y nunca desde la fe ciega y la ingenuidad. Esto dicho, la mayor parte de los orígenes energéticos de las prácticas como cubrir la cabeza han sido pérdidas en la tradición y sólo conservadas formalmente en la conducta restaurada en el presente: “Probablemente las grutas fueron sitios de magia para la caza, de iniciaciones y de otras variedades de rituales representados, un comportamiento que concretamente daba cuerpo al ‘como si’.” (Schechner 101)

## SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO

### 3.1 Mente Mágica, Vida Mágica

El éxito de todo el proceso del *Surrealismo Chamánico*, laboratorio de teatro sagrado, depende de un elemento atribuido al *Kybalión* (el libro de las siete enseñanzas herméticas del antiguo Egipto y Grecia): el universo es mental. Si en la mente del lector la magia no existe, todos los mecanismos que pudieran hacer de su vida mágica simplemente nunca cobran vida. Se queda en energía potencial, dormida. Los magos y brujos lo llaman hechizos. Las personas religiosas lo llaman rezos y milagros. La gente espiritual lo llama manifestar. Los escépticos y ateos lo llaman efecto placebo. Los científicos lo llaman física cuántica. Todos están argumentando su nombre, pero nadie disputa su existencia. Por lo tanto, se vuelve necesario ahondar en lo que distingue un ritual de otro tipo de performance. A esto considero tener una mente mágica. Y quien tiene una mente mágica, inevitablemente encuentra la magia y comienza a vivir una vida mágica.

Schechner ofrece las respuestas más inmediatas y claras. “[El performance] puede ser configurada gráficamente ya sea como un abanico o como una red.” (Schechner 42)



A partir de este primer esquema se entiende que por abanico resuelve la necesidad categórica racional de separar y discriminar las distintas facetas de la performance extendida hacia el ámbito general de interacción humana. En el segundo esquema, con mayor fidelidad plantea cómo las performatividades no corresponden a parámetros limpios y definidos, sino que se alteran en torno a circunstancias que contienen partes los unos de otros. Dicho sea de

## **SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO**

paso, el primer esquema busca la esencia propia de cada tipo de performance y el segundo esquema muestra énfasis en la relación entre esencias, intercambiando información, complementándose, confrontándose y por supuesto, interactuando entre sí.

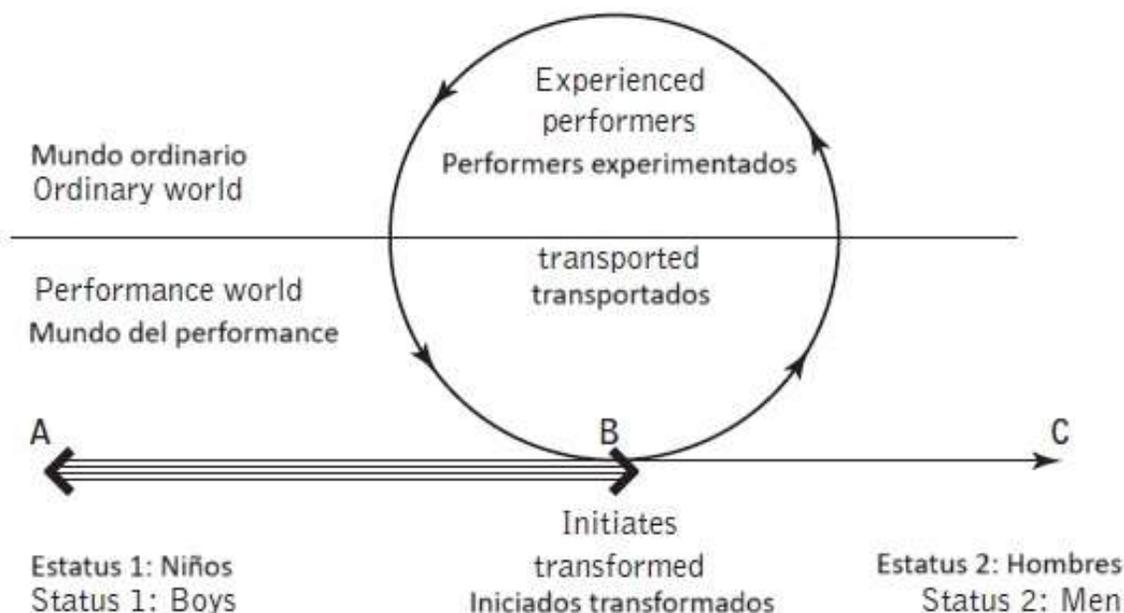
¿De qué manera se pasa de ser feligrés neófito a ser un iniciado que recibe las claves ocultas de determinada tradición? Schechner lo describe como transportes en los ritos de paso, algo que sólo puede ser percibido desde adentro cuando se es llevado por otro que ya percibe. Los transportes en sí constituyen la habilidad en sí de percibir y manejar energía desde el *egregor*, que se manifiesta para los presentes durante el ritual. El transporte sucede hacia la experiencia ritual y de regreso. A pesar de que las experiencias pueden ser tan intensas como un trance o moderadas como un ligero bienestar o malestar, el regreso a la energía cotidiana del mundo del tonal es inminente. Solo alguien que haya acumulado suficiente energía es capaz de ser transportado permanentemente y en últimas instancias el cuerpo, forma y energía humana ya son perecederas y transigibles. Los efectos, sin embargo, son permanentes y duraderos en los individuos iniciados. Este es el verdadero significado de lo significa ser iniciado: “una vez que fueron transformados, tuvieron la posibilidad de participar en cualquier cantidad de [performatividades] de transformación.” (Schechner 123)



Es incluso parte del ciclo de generación de iniciaciones para que perdure una tradición de rituales que los iniciados luego inician, cuidan y protegen a otros neófitos a su vez. Se vuelven experimentados en la transformación y sus procedimientos. “Dichos actos no eran

## SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO

simbólicos de un cambio realizado en algún otro lugar. Los actos rituales eran en sí mismos el sistema de transformación.” (Schechner 126)



Es incluso obvia la semejanza de estos esquemas con los del *monomito* o travesía del héroe/heroína propuesta por Campbell, luego retomadas y ampliadas por Maureen Murdock<sup>26</sup> y Christopher Vogler<sup>27</sup>. Es un esquema que está incrustado en el inconsciente colectivo y que hace que Hollywood tenga respuesta y éxito masivo.

Ante tal aclaración entre el ritual y el juego como performance nace otra duda: ¿Qué distingue la solemnidad del acto ritual de la levedad del juego? ¿Qué hace que una tenga consecuencias importantes que transforman haciendo creencia y que lo otro sea un simple acto de hacer creer?

Hay [performances] [‘de verdad’] que son difíciles de categorizar como juego o como ritual. [El performance] en estado de trance es un ejemplo curioso de esto. Mientras están en trance los ejecutantes son objeto de juego, más que jugadores. Una persona en estado de trance es poseída por un ser o por una fuerza que se apodera de ella. Sin embargo, incluso en trance, los ejecutantes no están fuera de control. [Hacen performance] de acuerdo con convenciones definidas (...) si una persona se hiere, es que el trance no es real (Schechner 177)

<sup>26</sup> *The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness* (Ser mujer: Un viaje heroico) publicado en Estados Unidos por Shambhala en 1990.

<sup>27</sup> *El viaje del escritor* publicado en Estados Unidos por Michael Wiese en 1992 y luego reeditado en 2007.

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

La naturaleza espontánea de la ‘realidad’ y de la naturaleza humana no contradicen la estructura rigurosa de los rituales. Lo equilibran. La mente mágica no es una ocurrencia o un accidente inconsciente. Responde a una necesidad real de interactuar con el gran misterio de nuestra existencia. Schechner menciona que los rituales proporcionan estabilidad en la vida de los individuos, pero también son sujetos al cambio y a las leyes del universo. Los chamanes, sacerdotes y curanderos van adaptando los rituales a las circunstancias políticas, sociales e incluso tecnológicas. Es la forma la que cambia en la superficie, pero el fondo, la esencia permanecen inalteradas. Estos rituales determinan casi todos los aspectos de la vida en comunidad y para cada uno hay un ritual diferente. Se debe saber hacia qué fin está manipulada la energía del *egregor*, realmente constatar el efecto deseado de tal ritual.

Los seres de la naturaleza poseen una consciencia diferente que participa en nuestros performances, como lo ha indicado Schechner. Pero no sólo participa la naturaleza en comportamiento, sino en energía-consciencia aportada al *egregor*. Incluso hay una palabra griega llamada *dæmon* que denota una conexión mágica con espíritus de animales, plantas y minerales en calidad de lo que se conoce como *aliados* inorgánicos. En torno a los lugares de poder se les llamó santuario, que entre los druidas celtas representaba un claro en el bosque donde había un árbol sabio que se comunicaba con ellos. Una explicación es que tales arboles eran la forma física de otros druidas que se convertían en desafiantes de la muerte al perder su forma humana. En otros casos se refiere a seres elementales de otra dimensión completamente diferente a la humana de principio. Pero el punto de que comúnmente se asocia que los seres viven en las plantas como casas o son las piedras mismas es que son un vehículo para llegar a participar en grado sutil de nuestra realidad; son una puerta o *portal*. Las formas monstruosas o fantásticas que toman para los que los perciben se debe a la naturaleza de la mente racional de querer explicar todo en sus términos de tres dimensiones y siempre desde lo conocido, familiar o *parecido*.

Hay incluso evidencia científica de la percepción vegetal en el campo de la biología. Al llegar a la raíz de tales tradiciones, entendemos el porqué de las simplificaciones en las que se transforman con los años a grandes celebraciones conocidas, por ejemplo, la festividad del calendario celta conocida como *Beltane*: “De lo revisado anteriormente respecto a las cualidades benéficas que comúnmente se achacan a los espíritus arbóreos, se desprende fácilmente la explicación de que costumbres semejantes al ‘árbol mayo’ o ‘palo mayo’ hayan

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

estado en boga en tantos sitios y figurado tan prominentemente en las fiestas populares de los campesinos europeos.” (Frazer, La Rama Dorada. Magia y religión 154)

Es importante por eso en esta primera atención de la consciencia de todos los días practicar el arte chamánico del *acecho* (observación de la energía) para estar alerta de los efectos. Adquirir propiedades de los seres de la naturaleza por medio de la magia imitativa al entrar en *comunitas* con ellos es otra habilidad chamánica comúnmente conocida vulgarmente como transformarse en su nagual (que ya he explicado es un concepto mucho más amplio que la metamorfosis en otros seres naturales).

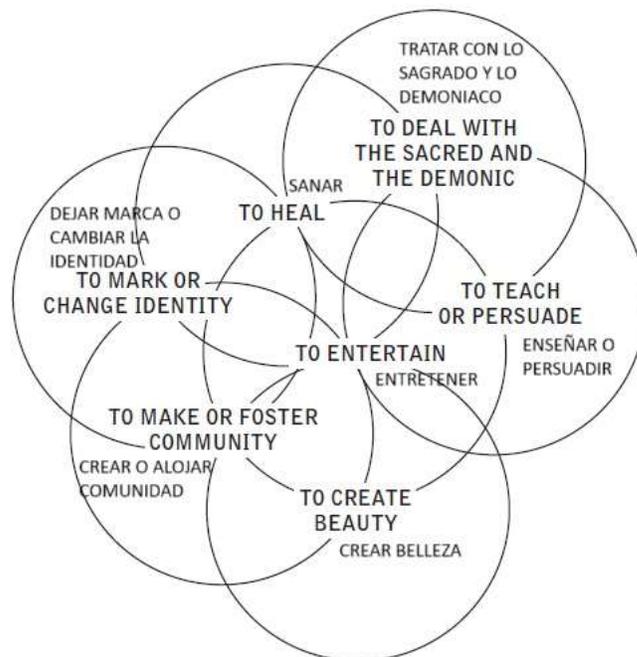
Al adquirir la dimensión energética-consciencial de la naturaleza, es fácil caer en las trampas químico-biológicas de la botánica y la geología al asumir que las plantas son seres inferiores por no tener las características de los animales o que las piedras son seres sin consciencia por ser estáticas. Es interesante observar la magia de las piedras (ígneas, metamórficas, sedimentarias, preciosas) como fuente de poder no sólo como amuletos sino como monumentos importantes como la Kaaba islámica, las Pirámides egipcias, Stonehenge o hasta montañas enteras. Como Schechner mencionó, los rituales de muertos constituyen ritos de paso y formas de maduración, pero Frazer añade a esto los preceptos conocidos como nigromancia, el manejo de las energías de los muertos. Así se extiende Frazer en detalles sobre los efectos homeopáticos de las estrellas, las mareas y hasta de las formas de vestir. Y por supuesto, no deja de recalcar que la práctica mágica no sólo es un acto para iniciados y solitarios, sino que constituye un acto de convivio poderoso que fortalece comunidades a través de los *egregor*:

Hemos terminado nuestro examen de los principios generales de la magia simpatética. Los ejemplos con que hemos ilustrado proceden en su mayor parte de lo que podríamos llamar magia privada, es decir, de los ritos mágicos practicados en beneficio o daño de los hombres. Pero en la sociedad salvaje hay también lo que podemos denominar magia pública, esto es, la hechicería practicada en beneficio de la sociedad en conjunto. Siempre que las ceremonias de esta clase observen para el bien común, es claro que el hechicero deja de ser meramente un practicón privado y en cierto modo se convierte en funcionario público. El desenvolvimiento de tal clase de funcionarios es de gran importancia para la evolución tanto política como religiosa, de la sociedad. (...) No es que el hechicero sea siempre un impostor y un bribón; con frecuencia esta sinceramente convencido de que en realidad posee los maravillosos poderes que le adscribe la credulidad de sus compañeros. (...) Las trampas tendidas al paso del brujo profesional son múltiples y como regla solamente el hombre

## **SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO**

de cabeza fría y aguda astucia conseguirá guiarse en su camino con seguridad. (...) Así pues, la profesión pública de la magia, en lo que haya tenido de procedimiento por el que los hombres más capaces han llegado al poder supremo, ha contribuido a emancipar a los humanos de la esclavitud de la tradición, elevándolos a una vida de mayor libertad y dándoles una visión más amplia del mundo. No es éste un pequeño servicio a la humanidad. Y cuando, además, recordamos que en otro sentido la magia ha despejado el camino a la ciencia, fuerza es admitir que, si la magia ha hecho mucho daño, también ha sido fuente de mucho bien y que, si es hija de un error, ha sido la madre de la libertad y de la verdad. (Frazer, La Rama Dorada. Magia y religión 71-74)

Estamos ante una dinámica social que se acelera y cambia radicalmente de unos años a otros. En el pasado nuestros ancestros podían pasar décadas o siglos sin avanzar en los que las creencias se fijaban en los valores y los performances que moldearon nuestro mundo. Se vuelve un tejido en el que lo humano prolifera como regla única en torno a conocerse.



“Los estudios sobre [performance] vinieron a la existencia en el marco de y como respuesta a las circunstancias intelectuales y artísticas radicalmente cambiantes de finales, del siglo XX. (...) la gente está dándose cuenta cada vez más de que el mundo no es un libro para leerse tanto como [un performance en el] cual participar.” (Schechner 55)

### **3.2 Miradas más allá de nuestra realidad**

A manera de broma le expresé a un maestro de chamanismo una variante del título de un libro de Jean Paul Sartre: *el chamanismo es un humanismo*. Él simplemente se rió y afirmó la cuestión de manera resignada. A pesar de que no es una experiencia común que puedan llegar a experimentar todos los seres humanos, es importante hacer un hincapié en el hecho de que el chamanismo y las prácticas sobrenaturales son algo que solamente puede ser humano, pues desconocemos otra experiencia ontológica más que la humana en todas sus variantes.

Para cerrar esta investigación ahondaré en lo que significa para mí el chamanismo y la figura del chamán. La primera respuesta la ofrece Schechner desde los estudios de la performance al mencionar sus funciones en una sociedad como curar, entretener, unir y enseñar. Pero lo principal que hacen diferente a un médico, artista, político o docente es que saben invocar y evocar fuerzas espirituales. Invocar consiste en traer una energía o entidad al interior del cuerpo o consciencia y evocar implica traer esa entidad a un terreno externo, en ocasiones público

Innes, al hablar del teatro sagrado o de vanguardia, miraba a través de la óptica normativa de la antropología, pero coincidía en que el objetivo era lograr un trance para evocar o invocar. Desde el punto de vista antropológico se supone que el objetivo de un chamán o de un performance chamánico es entrar en trance para contactar las otras realidades sospechadas. Incluso recibe distintos nombres en tradiciones diferentes. Castañeda lo llamaba *estado de atención acrecentada*, producto del movimiento del *punto de encaje*. Grotowski jamás afirmó que exploraba corrientes de chamanismo, pero sabía de los límites de la consciencia ordinaria, racional, rutinaria y de cómo encontrar métodos para trascenderlos:

Hay ciertos niveles de fatiga que rompen el control de la mente, un control que nos bloquea. Cuando hallamos el valor de hacer cosas imposibles, descubrimos que nuestro cuerpo ya no nos bloquea. Hacemos lo imposible y la división que existe dentro de nosotros entre el concepto y la habilidad del cuerpo desaparece. Esta actitud, esta determinación es un entrenamiento que va más allá de nuestros límites. (Grotowski 206)

Núñez afirmaría la conexión chamánica, siguiendo de cerca los procesos de Grotowski y de varias tradiciones: “Nadie en la actualidad se atrevería a negar la enorme

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

conexión que existe entre las proposiciones del ‘aquí y ahora’ y el ‘como si’ stanislavskianos, con las mismas proposiciones utilizadas en los rituales, como vehículos para despertar a otra realidad.” (Núñez, Teatro Antropocósmico 59, 60)

Pero de nuevo la mejor respuesta general acerca de lo que constituye el trance la recibí de Schechner cuando lo abarca en hipnosis, psicosis, epilepsia, alucinación, posesión, y la evocación/invocación chamánica. Desde el exterior es difícil distinguir entre todos y para un psiquiátrico todos son variantes de enfermedades. Sin embargo, esta visión hegemónica es limitada y cargada de misonéismo.

Se emplean varios métodos diferentes para inducir el estado de trance; entre los más comunes se encuentran la música rítmica, especialmente los tambores y el canto, y beber o inhalar diversas sustancias psicotrópicas. Salir del estado de trance puede implicar acciones rituales o simplemente un descanso. Una vez que se ha salido del trance, el practicante puede recordar o no lo que dijo e hizo. La inducción, el enfriamiento y el recuerdo difieren de cultura a cultura, de un género a otro, incluso de un caso a otro. (...) La gente disfruta entregándose a fuerzas trascendentes y poderosas, fundiéndose en la comunidad, congregación o multitud o actuando con ella. ¿Qué se siente cuando se está en trance? No hay una respuesta única. Lo que se siente estar en trance en Bali es diferente de lo que se siente ‘salirse’ en una iglesia afroamericana o estar en ‘búsqueda de visión’ de los nativos americanos. (Schechner 305-308)

Cabe mencionar aquí que se vuelve un cliché el uso de psicotrópicos para acceder a otros estados de consciencia que, si bien sí se logra, es considerada una herramienta de apoyo para personas muy rígidas que no pueden lograr mover su punto de encaje por su propia cuenta. Schechner hace lo objetivo y no pretende juzgar, sino que se enfoca en describir. Lo importante es el cambio de percepción y estado de atención o consciencia que logra registrar a través de estudios científicos como medir cambios en muestras sanguíneas y encefalogramas. Hay cambios hormonales notables en la composición sanguínea y en las ondas cerebrales. Una de las notables conclusiones a un estudio de este tipo es que el cerebro se comporta diferente en un estado de trance controlado que en los caóticos que se suscitan en enfermedades mentales y desbalances bioquímicos. La siguiente información que presenta Schechner tiene una singularidad muy útil en el diagrama que le sigue para visualizar los datos duros que ofrecen las cifras analizadas en el trance, ya que lo esquematiza como un flujo constante en un espectro de estados de consciencia.



## **SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO**

activas de Kristin Linklater incluyen variantes de este tipo de procedimientos provocando trances ligeros producto de una buena oxigenación del cerebro y la sangre. Hay sutilezas involucradas en los comparativos entre el trance ligero y el *extremo* o mejor dicho *profundo*, pues hay una relación directa a los estados de hipnosis.

En el trance chamánico, el chamán, muchas veces ayudado por espíritus animales y otros asistentes, abandona su cuerpo para emprender viajes peligrosos a través de mundos humanos y no humanos. En ocasiones, los chamanes son poseídos por los seres que encuentran en sus travesías místicas. El chamanismo es una práctica muy antigua. La mayoría de los estudiosos piensan que [los performances] que ocurrían en las grutas paleolíticas (...) eran chamánicas. Los chamanes diagnostican, exorcizan y curan, adivinan y profetizan, vengan y hacen maleficios, encuentran presas de caza, dirimen querellas, facilitan el parto y muchas otras cosas. Los chamanes son también animadores de espectáculos. Hacen su trabajo tocando tambores, bailando, cantando, contando historias, haciendo magia, usando máscaras y disfraces. (...) Los chamanes adquieren conocimiento mediante el entrenamiento, la iniciación y la práctica. En ocasiones los chamanes intercambian técnicas entre sí. Los chamanes también desarrollan relaciones de trabajo cercanas con espíritus de animales y otras entidades no humanas. Cuando se encuentran en estado de trance, los chamanes separan sus espíritus de sus cuerpos y, auxiliados por sus ayudantes en espíritu, se aventuran a entrar en mundos no humanos para perseguir demonios o en busca de ciertas curas. Con frecuencia los chamanes [performan] mientras están en estado de trance. Pueden inclusive inducir el trance en sus espectadores. (Schechner 314, 315)

Más allá de observaciones científicas, definir el chamanismo requiere de una cosmovisión. Todo cuanto existe en el universo está interconectado por vínculos de todo tipo y una fuerza indestructible que no se crea ni se destruye (lo llamamos *intento*). El proceso de los chamanes es por delinear, entender y utilizar el vínculo para limpiarlo de los efectos nocivos de la vida cotidiana. A través de miles de años por medio de los estados de consciencia acrecentada, hombres y mujeres de poder fueron acumulando energía y conocimientos específicos para hacerlo comprensible al nivel de la consciencia cotidiana. En concreto el desarrollo de la consciencia del ser y de la percepción.

A partir de su percepción desarrollaron el arte del *acecho* como oportunidad para descubrir el misterio de la existencia y lo relativo que es de acuerdo a nuestra actitud y percepción en la realidad material. Desarrollaron simultáneamente el arte del *ensueño* para explorar el mundo mágico más allá de los límites humanos. Estas dos premisas conllevan el entendimiento de los campos de energía en los que consisten todos los seres materiales del

## **SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO**

universo. La percepción ocurre cuando los campos y líneas de energía se reúnen en un punto donde encaja la percepción (o simplemente *punto de encaje*). Parte del desarrollo del chamán es aprender a mover y controlar el *punto de encaje* para ver o más bien percibir diferente. Todas las experiencias de trance, posesión, experiencias curativas o de canalización de energía es este uso del *punto de encaje*.

El objetivo final de la acumulación de energía, conocimiento y poder es el de volverse conscientes del ser y no ser restringidos por la densidad de nuestro mundo limitado en el *tonal*. Para esto se practica el *ensueño* (control y utilización de los sueños o *segunda atención*) y el *acecho* (control de la conducta rutinaria o *primera atención*). Todo esto es transmitido de maestro en maestro, sin autoría específica. Pero lo verdaderamente importante aquí es que el chamán canaliza el *intento* del universo que cambia y reordena a los aprendices. Los inicia y los guía. Sin esto, los aprendices quedan limitados a ser curanderos, adivinadores mediocres y hasta charlatanes. Al final es experiencia directa la que se pretende lograr en los discípulos: atestiguar las maravillas y misterios del universo.

En sí se llega a otro punto muy importante, pues se distingue un chamanismo más popular que otro. Se asocia casi siempre el chamán con un curandero, pero incluso en varias culturas se reconoce el chamanismo esencial o de autoconocimiento. Es igual de importante para partirse (parirse) en las alas de la percepción y volar en la libertad, sin dejarse sopesar por el exceso de autoimportancia. Vivir y morir como las águilas, en pleno vuelo mirando de frente y de cara al sol.

Sin embargo, puede que la confusión continúe. Demasiado se ha dicho desde la razón acerca de una práctica que escapa la comprensión racional absoluta en un sólo 'canal' accesible a los *puntos de encaje*. La palabra misma 'chamán' parece tener un viaje inexacto desde Asia norcentral hacia la India, Sri Lanka, Bali, China, el Tíbet, Japón y América por Alaska. Proviene de los linajes tungus (siberiano), tengri (mongol) y táltos (húngaro) constituyen un origen del estudio occidental de los hombres y mujeres de conocimiento y poder. Pero no se limita a estas culturas, como lo hemos visto con Frazer, sino que también existe entre los linajes indígenas de América, Asia y África. Incluso si no pertenecemos a ningún linaje, podemos participar del chamanismo siempre desde nuestro nivel de consciencia, sin juicios de inferioridad o superioridad; como lo entiende cada individuo:

Las actividades del ritual y las experiencias de los chamanes (p.ej. el vuelo del espíritu, la búsqueda de un espíritu guardián, la muerte y el

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

renacimiento) involucran estructuras fundamentales de la cognición y de la conciencia, así como [performances] de la psique del sí mismo y del otro. (...) La experiencia visionaria es un fenómeno natural del sistema nervioso y resulta de la desinhibición de los centros visuales del cerebro. (Schechner 316)

Es aquí que se hace otro hincapié en el espíritu guardián o los *aliados* de los chamanes pues son entidades inorgánicas (no tienen cuerpo físico ni órganos) que se presentan ante la visión del chamán como plantas, piedras, animales, monstruos o demonios que enseñan a sanar, enfermar, manipular, empoderar o hasta a moverse en los sueños y en los planos de los muertos. En la antigua Europa eran conocidos como *daemon* (que no ha de confundirse con *demon*, aunque provienen de la misma etimología griega de diamante, *adámas*, por brillante e indomable). Son seres de una luminosidad y energía inmensa que entablan una relación con los chamanes. Los mismos en ocasiones son conducidos por medios materiales que se cargan de su energía y que son llamados *objetos de poder*.

Los procesos chamánicos no pueden ser forzados. La transmisión del *intento* y de ciertas técnicas o recursos se puede difundir al iniciado, más el propio iniciado da la pauta de las señales que despiertan en su interior. Los procesos se van dando o no se dan. Altamente irregular para ser estudiado. A este nivel de locura desde los puntos de vista más tradicionales se vio expuesto Carlos Castañeda cuando lo tomó de aprendiz Don Juan Matus.<sup>28</sup>

Por el sentido de mi propuesta de investigación, no conviene entrar en los pormenores del chamanismo y tampoco serviría demasiado, pues jamás remplazará la experiencia directa que puede ofrecer embarcarse en el viaje mágico de autodescubrimiento. Lo demás escapa la razón y es estéril dar vueltas sobre los mismos discursos interminables que se profieren del chamanismo. Ante todo, sobriedad. Sin embargo, estorba la importancia personal. Lo único que queda es adentrarse al misterio y aventurarse a vivir personalmente las pruebas del camino chamánico. Es todo lo que podría concluir de mi análisis del teatro sagrado y mi propuesta del *Surrealismo Chamánico*. El resto corresponde a posturas y propuestas personales, sin importar qué puntos de apoyo y andamiaje se han elegido para ser soporte a la expedición al misterio del espíritu y el alma humana. Corresponde a una verdadera vida chamánica, ya sin el apoyo del teatro.

---

<sup>28</sup> Es recomendable expandir el contexto de la obra de Castañeda a través de *Las enseñanzas de Don Juan* de 1968, *Una realidad aparte* de 1971, *Viaje a Ixtlán* de 1972 y *Relatos de Poder* de 1974, todos editados por el FCE.

### **Epílogo: Iniciación, Transformación y Renacimientos**

*El pájaro rompe el cascarón. El huevo es el mundo. Quien quiere nacer tiene que romper un mundo.*

—Hermann Hesse, *Demian*—

¿Por qué escogí el teatro como vehículo hacia lo sagrado? ¿Por qué escogí el teatro o lo sagrado como medios de desarrollo personal? ¿Por qué decidí reproducir las voces de otros para dar a conocer mi visión del teatro sagrado? Porque han tenido huellas, resonancias y efectos transformacionales en lo que hago y cómo me aproximo a ello. No he sido el primero ni seré el último. Desde mi perspectiva, el teatro representa una experiencia directa, pero para el ámbito académico, es un conjunto de hechos objetivos. Para mí, es tanto una búsqueda de identidad profesional y personal como un viaje interno. Es algo más real que los libros que acumulan polvo en mi casa. A través del teatro, descubro mi propia cultura, mis antepasados y la herencia que me han legado, incluyendo mis raíces y mis aspiraciones. Confronto los impases de mi pasado y rescato del olvido lo que quedó roto para repararlo, para por lo menos reconocerlo, despedirlo, darle un debido entierro y aceptar la pérdida. Experimento una sensación profunda, una presencia que está por encima de mí, que trasciende todas las normas, significados e ideales que proyecto sobre mi quehacer profesional.

Uno de los principales problemas que enfrenté al hacer este trabajo de investigación es que nunca pude garantizar resultados por falta de claridad, tiempo y esfuerzos prácticos para acumular información en datos precisos. Otro problema que tuve es la naturaleza de mi manera de escribir que se resiste a la seriedad y al texto formal y que siempre busca la función poética de la comunicación. Terminaba por sentir la carga del trabajo como una decepción semejante a la que experimentaba Florentino Ariza en *El Amor en los Tiempos del Cólera*. Una presión real o imaginada por cumplir con las practicidades de un trabajo ordinario en tiempo y forma. Yo sólo quería escribir cartas de amor. El último gran problema que hallé para concluir es el hecho que, como ejercicio antropológico, psicológico y teatral, necesitaba practicar con un grupo de personas para producir resultados reales o por lo menos datos que ofrecieran mayores indicios de rentabilidad que únicamente mis especulaciones. Por lo tanto, lo que puedo concluir tiene más que ver con mi experiencia personal respecto al teatro sagrado, el chamanismo y el surrealismo para mí como teoría, como ideología y como actitud ante la vida.

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

La situación ya era de por sí absurda. ¿Para qué dedicarse al teatro? ¿Podré vivir del teatro? Entregarme al sueño y aferrarme a no abandonarlo significaba algo surreal. Una vida que se resistía a lo “normal” o a lo “lógico”. Qué crueldad la que insiste en moldearme para ser un robot uniforme en la línea de producción como un buen consumidor. El juicio que nos hacemos entre todos de lo que está bien o mal, de lo que es verdadero o falso es simplemente ridículo, absurdo y parte de una pesadilla en la que me rehúso a seguir participando, tal como tampoco lo hace John Howell en el cuento de Cortázar.<sup>29</sup> Si me han de perseguir o insistir en mi obediencia, si me han de intentar esclavizar al dinero, he de hacer del conflicto una aventura y mi propia epopeya de la cual de todos modos no saldré vivo.

El surrealismo tiene un lugar hondo en mi corazón y en mi mente, pues como mexicano aprecio la belleza de lo surreal como *modus vivendi*. Dalí afirmaba que no soportaba vivir en un país más surrealista que sus pinturas y comparto de cierto modo su sentir. Pero en mi caso el surrealismo presentó para mí una alternativa. Una verdadera puerta a un nuevo mundo donde no todo está gobernado por la política, el internet o el dinero. Las experiencias que he tenido con otros chamanes me han hecho no sólo un creyente en la magia, sino un practicante también. Otros me han sanado y me han ayudado a expandir mi consciencia. Regresar a un modo de pensar anterior ya no es opción para mí, no puedo ignorar lo que he vivido y atestiguado. El surrealismo no es extraño porque nunca fue tan diferente a la realidad, fue paralela y omnipresente. El surrealismo es para mí un encuentro con las fibras de lo sagrado que da vida al universo. Son los lentes del tercer ojo que me conectan con el mundo sutil de la metafísica. Es aquí el punto de mi disensión con el movimiento surrealista, cuando concibo el surrealismo como una puerta a otra dimensión y no sólo como movimiento artístico que subvierte el proceso psicológico del inconsciente, como movimiento político o peor aún, como mero capricho estético.

En el primer capítulo el reto principal de síntesis tuvo dos momentos importantes, pues al tener un exceso de información, me debatía entre hacer un recuento histórico de los estudios de lo sagrado en la tripartita relación entre el arte teatral, la psicología y la antropología y también describir el sentido útil de la información recopilada. Me engolosiné de lo más terrible para terminar en un berenjenal de mi propia cosecha. Terminé por reducir

---

<sup>29</sup> *Instrucciones para John Howell*, sexto cuento en el libro *Todos los fuegos el fuego*, publicado por Editorial Sudamericana en 1966.

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

más de la mitad del contenido, por encontrar que los antecedentes no estaban justificando lo suficiente mi perspectiva ni aportando aplicaciones prácticas al objetivo de crear un método performativo terapéutico. Quedó lo más concentrado que quise dejarlo sin perder las voces de los autores que resonaron con mis propias ideas y experiencias. Lo dijeron hace mucho tiempo de una manera mucho más elocuente. El método analítico y la libre asociación me permitieron tener la eficiencia de una máquina-hogar (con sótano y buhardilla) parecida a *El increíble castillo vagabundo* de Howl.<sup>30</sup> Al igual que el castillo, la hoguera que arde dentro de este proyecto tiene múltiples dimensiones simbólicas y espirituales. Ya he entendido y ya puede operar en otros sentidos sin necesidad de estructurarlo más o buscar mayores justificaciones (o validaciones).

El manifiesto es la esencia de la hoguera. En un principio incluso me resistí a poner el nombre de *Surrealismo Chamánico* al trabajo o de hacer un manifiesto. Los consideré en su momento pretenciosos, vanidosos y llenos de egolatría. Desde ese punto de vista se alejaba del propósito del servicio y la sanación desde la humildad. Pero el manifiesto le dio un eje conceptual y ético que jamás hubiera podido concebir de otra manera. Incluso me encontré divirtiéndome mucho al escribirlo. Le quitó la seriedad soez y anodina que estaba permeando todo el trabajo.

El programa didáctico tenía más el objetivo de ser ruta crítica y cronograma para mi posterior ejecución. Los temas me hubieran gustado desarrollarlos clase por clase, meditación por meditación con todo lujo de detalle, pero lamentablemente hubiera terminado por duplicar el número de páginas en una ya de por sí extensa tesis. A final de cuentas, la descripción no hubiera hecho justicia a las iniciaciones que recibí y que en su momento transmitiré. Es algo que simplemente hay que vivir y experimentar, suficiente de hablar de ello.

El segundo capítulo presentó varios retos pues uno de los principales comentarios que se me hicieron fue el interrogante de si entendía en la práctica los ejercicios y referentes que cité de los autores. Es claro que no se puede pretender dominar una práctica actoral sólo con leer un libro de actuación o de expresión verbal o corporal. Para el académico de butaca resulta ser aún más elusivo encontrar las asociaciones prácticas entre lo expresado a posteriori

---

<sup>30</sup> Película de Studio Ghibli de 2004, dirigida por Hayao Miyazaki, basada en la novela británica de Diana Wynne Jones de 1986.

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

por otros en relación con un trabajo a priori mío. La ventaja de la experiencia y el bagaje por mi parte es que me resultaron ser altamente útiles para guiar a actores y no actores en cualquier tipo de proceso performático, no sólo en el que propongo aquí.

El otro reto considerable es el de hacer una comparación o incluso equivalencia entre los procesos de un maestro e iniciado con el director y actor y con un entrenador (educador) y su aprendiz (educando). El resultado aquí es que puedo concluir que las diferencias son demasiadas para crear analogías y que en ningún momento son parecidas, pero funcionan para aterrizar en una figura diferente y única que sí funciona en el contexto del laboratorio: la del mago y el neófito.

El tercer capítulo presenta una rendija por la cual trato de explicar la cosmovisión y el misticismo de los chamanes indígenas de México no solo desde la síntesis y paráfrasis de lo que he aprendido en los referentes bibliográficos sino también en prácticas guiadas con chamanes. Digo trato o más bien intento, porque es imposible llenar algo inefable en unas cuantas cuartillas, pero el objetivo fue hacer un tejido entre todo para concluir. La intención de fondo es abrir las puertas al misterio de los alcances, pues una verdadera conclusión no se puede dar sin antes poner a prueba, en la práctica, la propuesta completa con personas y valorar cualitativamente los resultados en la mejoría o bienestar en la vida de los que participen en el *Surrealismo Chamánico*.

En últimas instancias, extenderme en palabras siempre tuvo el objetivo de crear un mundo de posibilidades, abrir la mente de los que se han acercado con misoneísmo a descalificar la visión que comparto con muchos humanos trabajando en expandir la consciencia de la humanidad. La rigidez del escepticismo siempre me ha acongojado al grado de buscar modos no de convencer, sino de coexistir. Crecer juntos en este multiverso es mi más grande privilegio y alegría. Estoy feliz de existir y estoy orgulloso de ser quien soy. Este es mi legado.

El teatro sagrado se abre a todos los aspectos performativos de mi vida. Es una manera en la cual abro las distancias en la soledad infecunda para sociabilizar con otras almas igual de heridas que la mía. El universo es mental y el arte ha sido un medio efectivo de transformación en toda época, incluyendo la nuestra. Es lo que hace al teatro atemporal e inmortal. No sólo presentamos el ritual dentro de una estructura puramente teatral, sino que

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

también claramente provocamos un cambio en los participantes, no solo simbólico, sino auténtico, emotivo, *significativo*.

Quien quiera que haya estado en medio del público en cualquier evento performativo ha podido atestiguar un antes y un después en los que se dejaron conmover por el encuentro. Quiero dedicar mi vida a perfeccionar las maneras en las que se pueden dar estos momentos sublimes de plenitud artística y vital. Más que ser un reflejo de la vida o un doble, el teatro es vida misma y concuerdo con Peter Brook cuando afirmo que en el teatro el hombre es libre porque el hombre es libre cuando juega. Por eso me permití jugar con el concepto del teatro sagrado, me permito investigar, probar cosas nuevas para mí. El teatro me liberó de las expectativas ajenas y me regresó mi dignidad y ganas de vivir bajo mis propios términos. La vida es lo sagrado, este maravilloso y misterioso regalo de la existencia. Esta vida breve.

Hay quienes desdeñan todo esfuerzo humano desde el nihilismo, pero aun desde el nihilismo hay cambio. La representación no siempre deja impresiones en los observadores, ni estos dejan marcas en los actores. Sin embargo, si uno logra sobrevivir a pesar de todo, de manera paradójica, la conexión con otros se convierte en algo sociable. De esta manera, el teatro se erige como el vínculo que uno establece, el medio para evitar la soledad y forjar relaciones sin abandonar sus propios sueños. Al mismo tiempo, el teatro puede ser una trampa, un refugio para proteger y ocultar lo que consideramos fundamental.

Las razones de forma y fondo detrás del motor que nos impulsa a transformarnos de determinadas maneras diferentes a otros, pero comunes a muchos, son misterios inasequibles. Los arquetipos del arte, de la consciencia espiritual y del misticismo se vuelven nebulosos de nuevo y se pierden en la noche de los tiempos. La piedra de Sísifo desciende de nuevo, pero decido invertir mi energía en compartirme con este tratado, pero realmente es una promesa, un prototipo de performance. El siguiente paso es cuidar a otros humanos que confíen en mi iniciativa, que crean en mis métodos y en mis intenciones para enriquecer sus vidas.

El chamanismo es una segunda naturaleza. Es una visión mental orientada hacia la liberación de los tabús mentales. Es una limpieza de la paja y la basura mental que nos obliga a consumir el capitalismo. Es una lucha por sobrevivir, reconectar con la naturaleza y no vivir como muerto viviente. No ser esclavo de la muerte en vida. El chamanismo es una manera de sanar, una manera de nutrirse y una manera de trascender la miseria propia del sufrimiento humano. ¿Trascender para qué? Para no olvidar, para ser inmortal desde la consciencia, para

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

nunca más ser dependiente de nuestro lado humano más insignificante. Es para vivir con sentido, personal y único. Para soltar la máscara de la persona y asumir con orgullo la individualidad cuando ya no tenemos que fingir nada para sobrevivir. Cuando podemos ser nosotros mismos sin sentir culpa o vergüenza de haber nacido.

El objetivo real del *Surrealismo Chamánico* es proporcionar al mundo una técnica que pudiera lograr *Fu* 福 (Felicidad) en los practicantes primero, para después abrir la senda a vencer a los cuatro enemigos chamánicos: el *miedo*, la *claridad*, el *poder* y la *muerte*, que no venceremos, pero podemos trascender. Terminaré este tratado de en torno a la consciencia y la curación de nuestra mentalidad occidental enfocada en el materialismo y no en la salud y en nuestra amada madre tierra que nos nutre generosamente. Nunca dejamos de cantar, bailar, encender el fuego y tener alegría. ¡La resistencia es la resistencia a través de la alegría! Tenemos todo el derecho a ser fuertes y positivos. Ya estoy acostumbrado a encontrarme con lo sagrado cada día. Mostremos resistencia a través del arte, la alegría, la confianza y el amor.

*...el misterio de la vida no es un problema a solucionar, si no una realidad a experimentar (...) un proceso no puede ser entendido al detenerlo. El entendimiento debe moverse con el flujo del proceso, debe unirse a ello y fluir con ello...*

—Frank Herbert, *Duna*—

## **SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO**

### **BIBLIOGRAFÍA**

- ANTARÉS, Georges. *Manual práctico de astrología*. Trans. Laura Robecchi. Barcelona: Obelisco, 1981. Impreso.
- ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Trans. José R. Lieutier. México: Tomo, 2009. Impreso.
- BARBA, Eugenio. *La esencia del teatro*. Trans. Ana Woolf. México: Paso de Gato, 2012. Impreso.
- \_\_\_\_\_ *Las Islas Flotantes*. Trans. Toni Cots. México: UNAM, 1983. Impreso.
- BROOK, Peter. *El espacio vacío: Arte y técnica del teatro*. Trans. Ramón Gil Novales. Barcelona: Península, 1973.
- FRAZER, James George. *La Rama Dorada. Magia y religión*. Trans. Elizabeth Campuzano y Tadeo I. Campuzano. México: Fondo de Cultura Económica, 1979. Impreso.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Trans. Margo Glantz. México: Siglo XXI Editores, 2009. Impreso.
- HERMÉTICO, El Círculo. *Cábala al alcance de todos. La doctrina esotérica he brea explicada paso a paso*. México: Tomo, 2012. Impreso.
- INNES, Christopher. *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. Impreso.
- JUNG, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*. Trans. Luis Escolar Bareño. Barcelona: Paidós, 1995. Impreso.
- MORPURGO, Lisa. *Introducción a la astrología e interpretación del Zodíaco*. Trans. Rubén Mettini Vilas. Barcelona: Urano, 1991. Impreso.
- NÚÑEZ, Nicolás. *Teatro Antropocósmico*. México: SEP, 1987. Impreso.
- SALAS, Emilio. *El gran libro del Tarot*. Barcelona: Redbook, 2017. Impreso.
- SCHECHNER, Richard. *Estudios de la representación, una introducción*. Trans. Rafael Segovia Albán. México: Fondo de Cultura Económica, 2012. Impreso.
- ZAMBRANO, María. *El Hombre y lo Divino*. México: Fondo de Cultura Económica, 2020. Impreso.

## **ANEXOS**

### **Videografía**

Teatro Kathakali

[https://www.youtube.com/watch?v=32BLS0Pi\\_4U](https://www.youtube.com/watch?v=32BLS0Pi_4U)

Teatro Tibetano (Danza del Sombrero Negro)

<https://www.youtube.com/watch?v=vaJNwvP1Pfl>

<https://www.youtube.com/watch?v=61rLEm6-HGM>

Teatro No

<https://www.youtube.com/watch?v=Id5McwyuaNk>

<https://www.youtube.com/watch?v=o--VbWf6M0c>

Teatro Kabuki

<https://www.youtube.com/watch?v=67-bgSFJiKc>

Danza Buto

<https://www.youtube.com/watch?v=hzmkYu0d8rM>

Ópera de Pekín

[https://www.youtube.com/watch?v=WuLpsd\\_THyo](https://www.youtube.com/watch?v=WuLpsd_THyo)

Teatro Balinés (Topeng Tua/Barong/Wayang)

<https://www.youtube.com/watch?v=xS9Zh6ejVSA>

<https://www.youtube.com/watch?v=t7CMss4oO2I>

<https://www.youtube.com/watch?v=JmfPGNZSd94>

Danza Conchera

<https://www.youtube.com/watch?v=l6LCTu1hCt8>

[https://www.youtube.com/watch?v=PZrGI\\_6j6vU](https://www.youtube.com/watch?v=PZrGI_6j6vU)

Grotowski y el Teatro Laboratorio de Polonia

<https://www.youtube.com/watch?v=kvYNCgWWgWk>

<https://www.youtube.com/watch?v=kNzESIKUQhw>

Eugenio Barba y el Odín Teatret

<https://odinteatret.dk/artistic-ensembles/odin-teatret/performance-archive/>

[https://www.youtube.com/channel/UCmO\\_4AMik3VQjHDdZp1CHaA](https://www.youtube.com/channel/UCmO_4AMik3VQjHDdZp1CHaA)

Nicolás Núñez y el Taller de Investigación Teatral de la UNAM

<https://www.youtube.com/watch?v=-M-CwYPE4as>

[https://www.youtube.com/watch?v=X8gqr\\_gijWU](https://www.youtube.com/watch?v=X8gqr_gijWU)

<https://www.youtube.com/watch?v=K6WOf-F90NQ>

## **SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO**

Richard Schechner y el Performance Studies de NYU TISCH

<https://www.youtube.com/watch?v=gBeski56Hes>

<https://www.youtube.com/watch?v=zRYm9E5qK98>

Tradiciones Rituales en el Mundo

*Baraka*. Dir. Ron Fricke. The Samuel Goldwyn Company. 1992. DVD.

Constelaciones Familiares

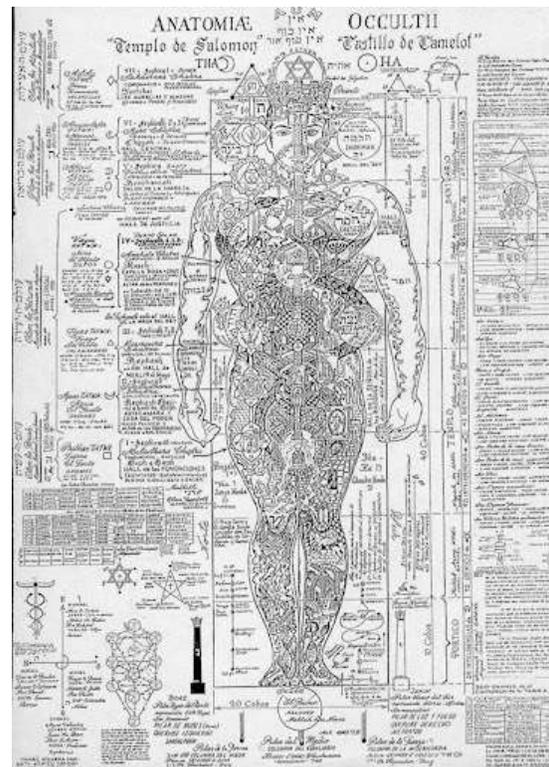
*Zeytin Agaci (Mi otra yo)*. Creada por Nuran Evren Sit. Dir. Burcu Alptekin. OGM Pictures/Netflix. 2022. Streaming.

### **Galería de Imágenes**

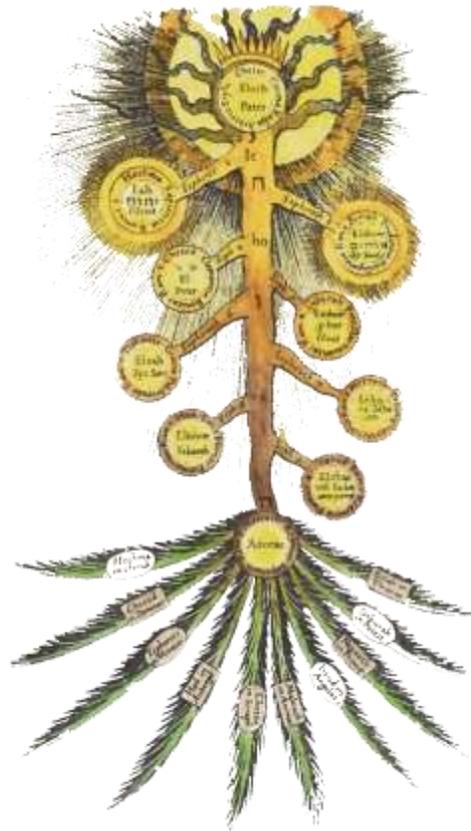
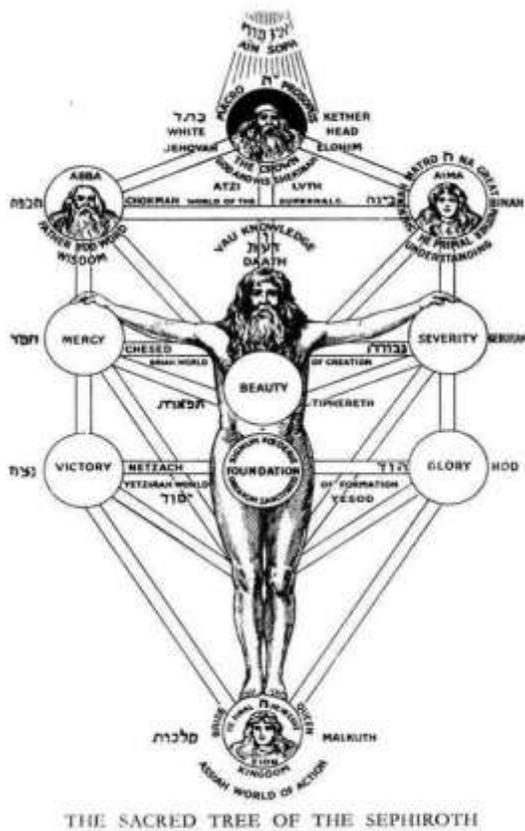
“El símbolo más importante en la Cábala actual es el Árbol de las Sefirot o Árbol de la Vida, un diagrama que consiste en diez esferas (Sefirot o Emanaciones) y 22 pasajes que las unen. Es una especie de huella sagrada del Universo, que muestra cómo la esencia de Dios fluye hacia abajo, hacia el mundo de la materia, a través de diferentes niveles. Cada sefirá representa un tipo de existencia. Malkuth, el Reino, representa el mundo material. La más alta, Keter, la Corona, es la fuente de la energía esencial no manifestada. Entre ambas existen sefirot que representan, por ejemplo, la Fuerza, la Forma, la Inteligencia y el Equilibrio. Cada sefirá se corresponde con un número, con un color, con diferentes nombres de Dios y con otros símbolos. Los 22 pasajes se corresponden con las 22 letras del alfabeto hebreo y los Arcanos Mayores del Tarot. El Árbol no sólo representa a la Creación, también al Hombre. Cada sefirá se corresponde con una parte de la mente o del alma humana. Usando este conocimiento, un practicante de la Cábala puede usare su magia para transferir energía de una sefirá a otra, con el objeto de modificar algo de sí mismo o del mundo a su alrededor. Por ejemplo, quien desee aumentar su velocidad de razonamiento invocará a Hod (esplendor, claridad intelectual) usando el número 8, el color naranja, el planeta Mercurio, el aroma a canela y los nombres de los

ángeles de Hod. Si desea obtener fuerza, invocará a Geburah (fuerza mental) o a Malkuth (fuerza física).” (Hermético 19, 20)

De cierto modo el Árbol de la Vida puede compararse con una red semántica. Tiene elementos sencillos que se vuelven complejos y fractales. Puede ser sumamente enredado comprenderlo cuando se presenta como este esquema de Anatomía Oculta que combina elementos de distintas interpretaciones y fuentes.



## SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO



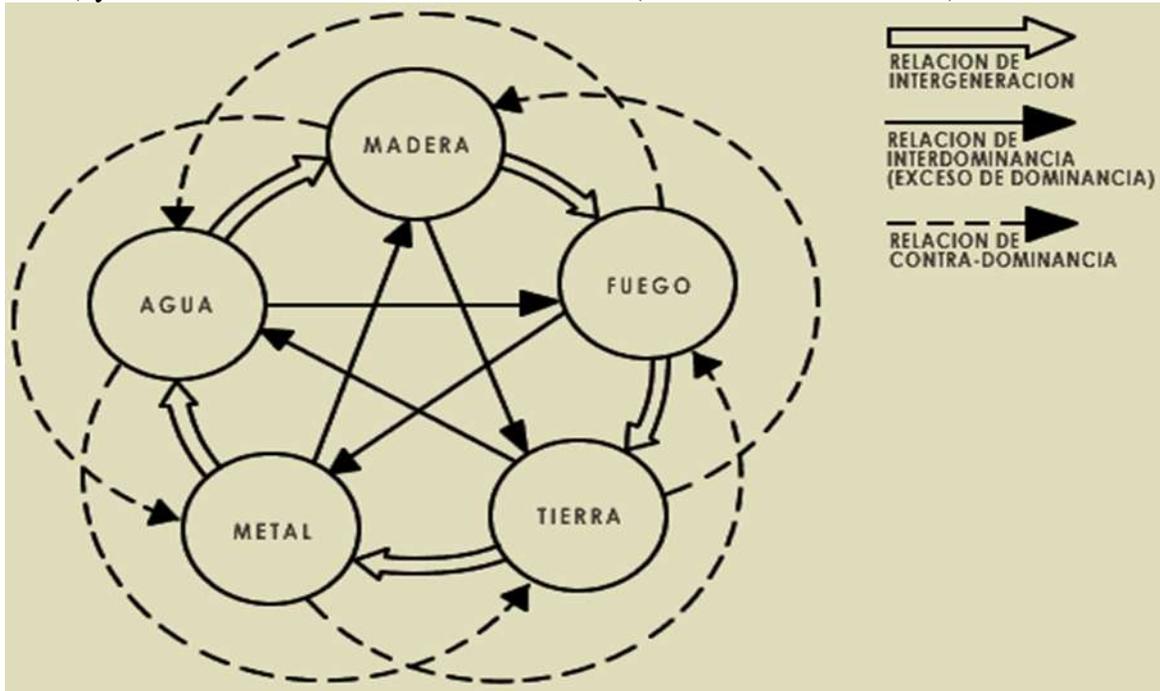
“Dentro de este mapa está guardado el tesoro de la comprensión de nosotros mismos en todos los niveles: el físico, el emocional, el mental y el espiritual. Lo que intenta es poner en la forma de un diagrama cada fuerza, cada elemento y factor del Universo y del alma humana.” (Hermético 33)



Los elementos europeos y chinos tienen diferencias notables, pero son comparables si se considera que la madera es el éter y el metal el aire. Los elementos chinos además muestran

## SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO

una dinámica de generación donde un elemento crea el otro (la tierra por ejemplo crea el metal) y otra dinámica de dominio o destrucción (el metal corta la madera).

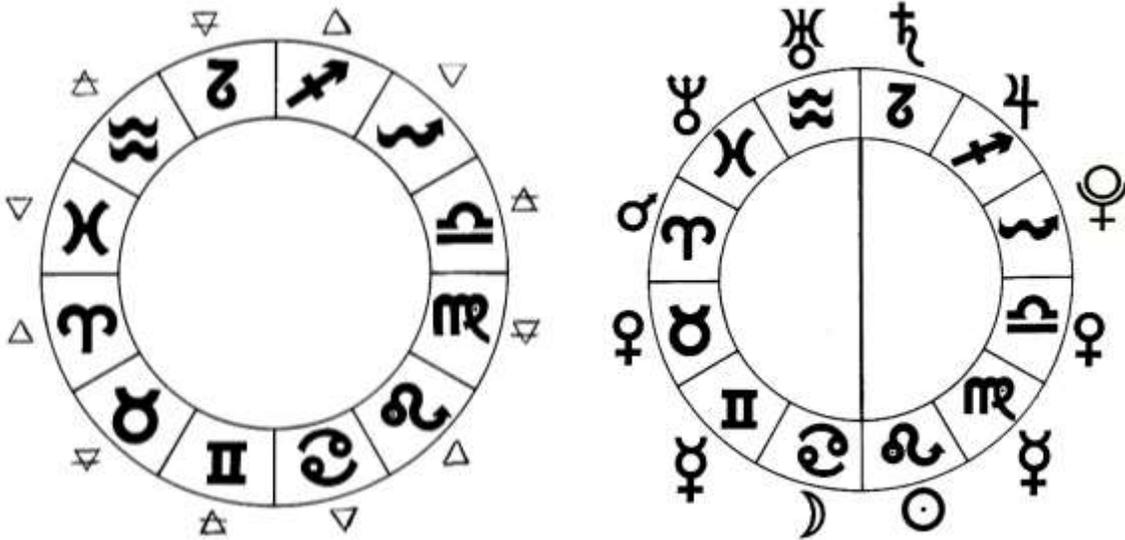


### SIMBOLOS

- SOL..... ☉
- LUNA..... ☾
- MERCURIO..... ☿
- VENUS..... ♀
- MARTE..... ♂
- JUPITER..... ♃
- SATURNO..... ♄
- URANO..... ♅
- NEPTUNO..... ♆
- PLUTON..... ♇

**SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO**

<u>CARDINALES</u>	<u>SIGNOS FIJOS</u>	<u>MUTABLES</u>
♈ = Aries	♌ = Leo	♐ = Sagitario
♋ = Cáncer	♍ = Escorpio	♑ = Piscis
♎ = Libra	♊ = Acuario	♊ = Géminis
♏ = Capricornio	♉ = Tauro	♍ = Virgo



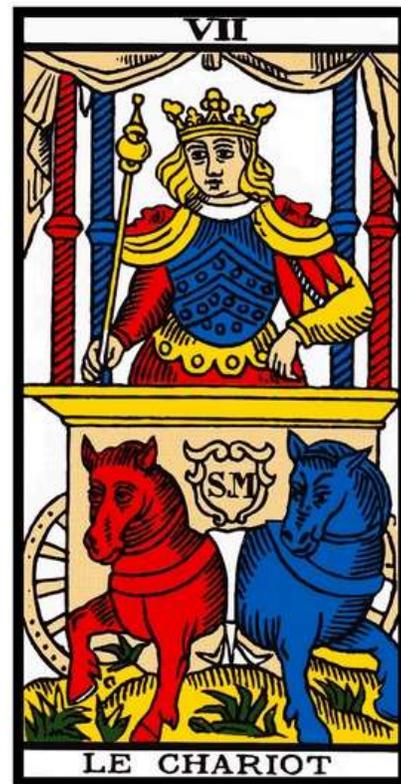
“El estudio de los arcanos mayores que ahora presentamos lo hemos dividido en tres partes fundamentales: una descripción de cada uno de ellos desde el punto de vista adivinatorio, y un ejemplo de meditación sobre el mismo. (...) en la meditación sobre el arcano, nos limitamos a dar una idea de cómo desarrollarla, pero sin pretender hacerlo de forma exhaustiva, siendo el lector quien la realice a su manera. No obstante, le aconsejamos que antes de iniciar el propio trabajo interior procure asimilar el sentido de dicho ejemplo de meditación y lo compare con el del sendero y sefirá cabalísticos que más se le asimilar, y comprobará que en muchos casos también existe una identificación con el planeta correspondiente, al menos en su sentido esotérico.” (Salas 121)

Las siguientes imágenes fueron tomadas del Tarot de Marsella editado por Lo Scarabeo:

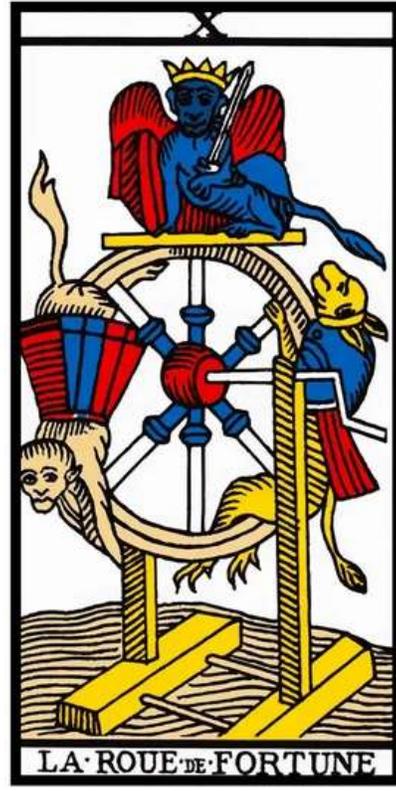
*SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO*



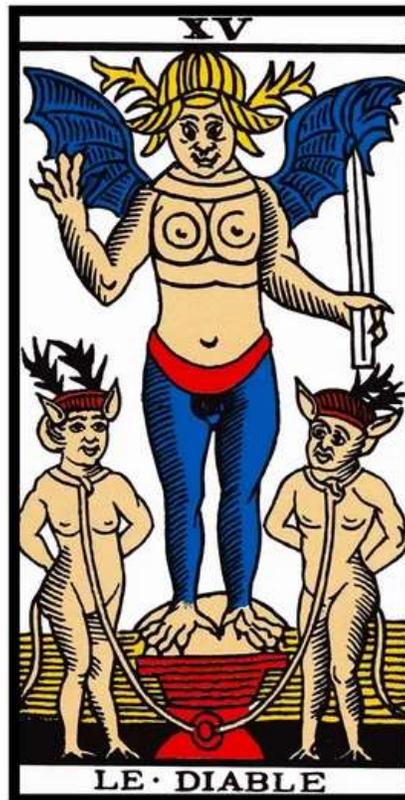
**SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO**



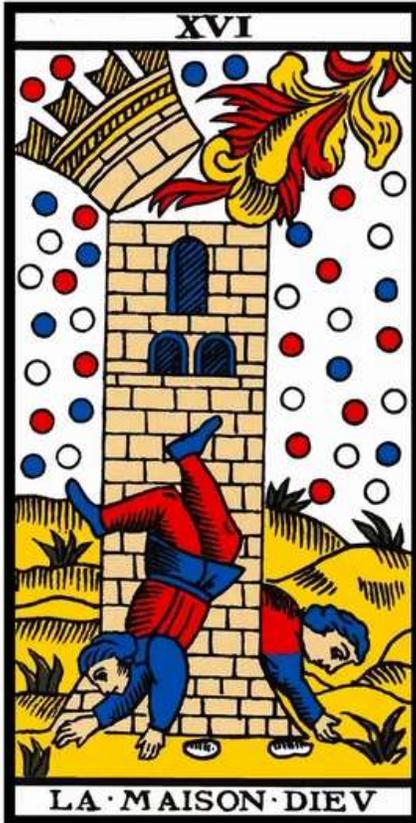
*SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO*



*SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO*



*SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO*



## SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO

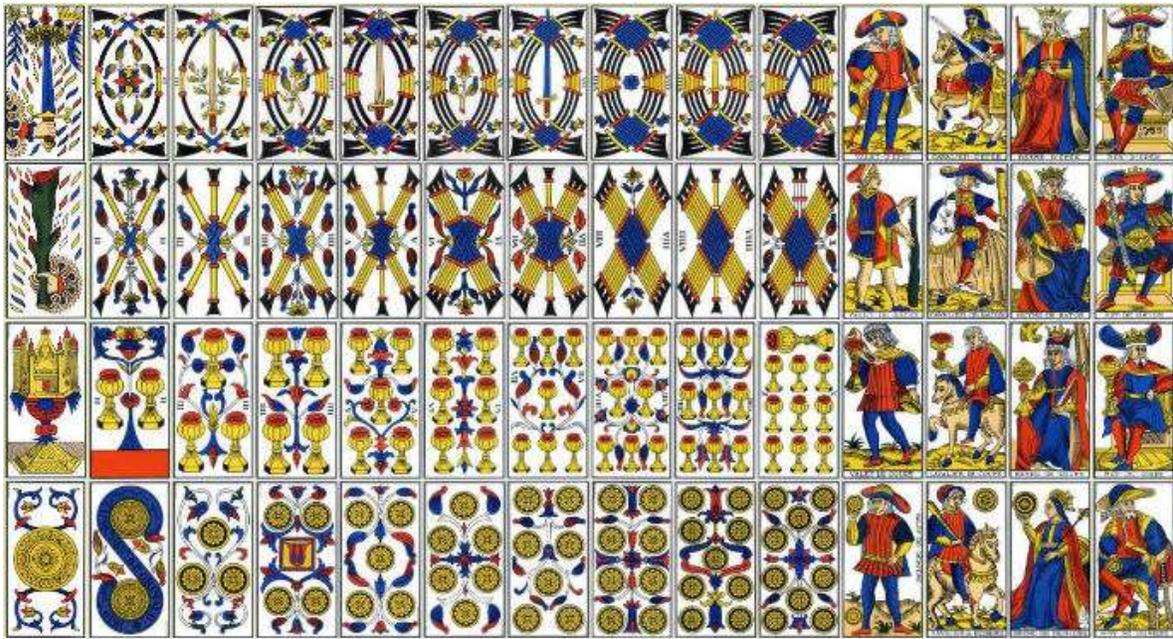


Aquí la única aclaración que deseo hacer, a diferencia de lo expresado por Emilio Salas, es que los cuatro elementos son los cuatro signos fijos del zodiaco: León-Leo-Fuego, Ángel-Acuario-Aire, Águila-Escorpio-Agua (Águila es la forma alterna de Escorpio, así como la Serpiente) y Toro-Tauro-Tierra. Con esto concluimos un gran viaje arquetípico que se perpetúa si consideramos que del 21 retornamos al 0 y comienza de nuevo el ciclo. La primera parte del grupo son arquetipos de naturaleza más armónicas y sencillas. Conforme avanzamos en la numeración los procesos se vuelven complejos y en ocasiones confrontantes. Pero el proceso lleva una intención muy precisa de integración en todos los aspectos del ser.

Para simplificar el entendimiento sólo mencionaré la relación de los cuatro palos de los arcanos menores con los cuatro elementos y su correspondencia con dichos planos de consciencia. El palo de Bastos corresponde al elemento fuego y al mundo arquetípico y espiritual de Atziluth. El palo de Espadas corresponde al elemento aire y al mundo de la creación o mental de Briah. El palo de Copas corresponde al elemento agua y al mundo de la formación o emocional de Yetzirah. El palo de Oros corresponde al elemento tierra y al mundo material y manifiesto de Assiah. De igual manera, ya resumida podemos integrar el

## ***SURREALISMO CHAMÁNICO: HACIA UN TEATRO MÁGICO***

simbolismo elemental ascendiendo de más denso a más sutil en las cuatro figuras: sota/paje (tierra), caballero (agua), reina (aire), rey (fuego), haciendo dichas combinaciones con los palos aún más dinámica y fractal (fuego del fuego, agua del fuego, tierra del aire, etc.) con sus correspondencias arquetípicas de orden numérico implícitos a su vez.



### **Fonografía**

- 上海華夏民族樂團 (Orquesta Nacional de Shanghai China) – Yi Ching Music [Wind Music International Corporation: 1991]
- The Astrology Bell – Zodiac (1h 3d Sound Experience, Relaxing Nature Sounds Relaxation and Tibetan Chakra Meditation Music for Relaxation Meditation, Deep Sleep, Studying, Healing Massage, Spa, Sound Therapy, Chakra Balancing, Baby Sleep, Serenity and Yoga) [Zodiac Records: 2013]
- Gustav Holst, Bournemouth Symphony Orchestra – Holst Top 10 [Warner Music Group – X5 Music Group: 2020]
- Timothy Drake – Symphonies of the Planets (Complete Nasa Voyager Recordings) [Bn Publishing: 2016]
- Stargods Sound Healing – Cosmic Octave Frecuencias of the Planets [stargods Sound Healing Music Therapy: 2018]
- Juan Carlos Laguna – Tomás Marco – TAROTS (Juan Carlos Laguna / Guitarra) [Urtext, S.A. de C.V.: 1996]

FINIS