



LUND UNIVERSITY

El vuelo mágico, Chamanismo y teatro

Cardaña, Etzel

Published in:
Artes Escénicas

1988

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):
Cardaña, E. (1988). El vuelo mágico, Chamanismo y teatro. *Artes Escénicas*, 1(6), 9-16.

Total number of authors:
1

Creative Commons License:
Ospecificerad

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

El vuelo mágico
chamanismo y teatro

ETZEL CARDENA

Maquillaje, concreción
de la fantasía

HERIBERTO PAEZ

SUPLEMENTO:

Memoria de elefante

HECTOR BONILLA

SERGIO JIMENEZ

Tim Wengerd:

Revelaciones

La técnica Graham
en México

FEIGE BERMAN

ARTES • ES

Alejandro Aura

en el 1er. año de
hijo del cuervo

NO PAEZ



AÑO 1

NUM. 6

REVISTA BIMESTRAL

MARZO/MAYO 1988

\$ 3,500.00

El vuelo mágico, Chamanismo y teatro

Etzel Cardena

Departamento de Psicología
Universidad de California

traducción:
León Parció L. Gutiérrez

Rubro: *Shamanism and Theatre*.
Para ser publicado en los *Proceedings of the third International Conference on the Study of Shamanism and Alternative methods of Healing*. California, U.S.A., 1986.

Preámbulo

El vuelo mágico⁽¹⁾, como lo señaló Eliade, representa "un esfuerzo desesperado por deshacerse de una presencia monstruosa, por liberarse uno mismo"⁽²⁾; éste muestra tanto los límites de un alma terrestre, material, como su trascendencia en el éxtasis. Es también la imagen de una actividad efímera: el ave ha bajado a la tierra para alimentarse, el humano debe retornar a la conciencia del paso del tiempo, del decaer del cuerpo, de la historia personal. El alma vuelve a su morada temporal el actor* termina la obra/ritual/acto y se convierte, una vez más, en el vecino, el granjero, el actor.

El chamanismo y el teatro comparten algo más que esta necesidad de deshacerse de la "presencia monstruosa"; ambos se han reflejado mutuamente, en ocasiones de manera tan clara como cuando el agua duplica a la criatura que se asoma en ella; otras veces han sido muy distantes, aun opuestos. Cuando la humanidad comienza a reflexionar, a tomar una perspectiva, a mirarse a sí misma y al mundo, a ser temporal, consciente de su corporalidad, a rebelarse contra tales límites, en ese momento, representación* y ritual, chamanismo y teatro, son indistintos.

El dibujo del Hechicero Danzante en la cueva de Les Trois Frères muestra una figura semi-humana, semi-animal, un chamán quizás, un actor tal vez, probablemente ambos. Nadie conoce con certeza, por supuesto, las funciones de las primeras ceremonias de cacería, de los primeros cantos, de las primeras danzas, pero es factible que entonces, como ahora, la chamana tuviera que poseer la maestría de su voz, de su cuerpo, de su papel social. Si su vuelo no iba a ser aislado de la comunidad, ella tendría que atraer la atención de los demás miembros, moldearla, representar sus ansiedades, temores y aspiraciones, convertirse en la mejor expresión (y creadora) de la colectividad. A pesar de que los primeros humanos estaban descubriendo una subjetividad más compleja que la del resto de los primates, ésta, presumiblemente, no era sentida como algo definitivamente separado del mundo exterior. Los estados emocionales del individuo y de la comunidad eran co-terminales; la experiencia del vuelo requería la evocación de un plumaje bastante concreto; la alegría se tornaba en canción; el dolor, en danza; la muerte, en imagen.

* "Performer" y "performance", en el original. Este término, de raíz latina (performa), no tiene un equivalente preciso en castellano. La tradición artística anglosajona, y particularmente la americana, recurrir naturalmente a esta palabra para definir un amplio espectro de representaciones, interpretaciones, puestas en escena, etc. El performer por excelencia es a la vez músico, cantante, bailarín, narrador, actor, incluso mago. En los capítulos que siguen, he preferido dejar ambas voces (performance-performer) del original inglés. Léase, si se quiere "representación" por performance, y "actor" por performer, aunque siempre tomando en cuenta el espectro más amplio de significados que ambos términos encierran (N.T.)

Se desconoce en qué medida y en qué momento el chamán prehistórico se convirtió en un ente individuado de la colectividad ritual, pero uno podría esperar, entonces como ahora, que alguien estuviera dispuesto a tomar más riesgos, a acaparar más profundamente la atención de los demás, a llevar la visión general colectiva hasta extremos aceptables (¿acaso, en ocasiones, inaceptables?). Pero hay una distancia entre tal "técnico de lo sagrado" y el actor de la tragedia ateniense; asimismo, del sacrificio-éxtasis del danzante Lakota del sol, hasta el intérprete de una comedia de Neil Simon, se abre un abismo** (c.f. la declaración de Artaud: "Ya nadie sabe gritar en Europa, y menos aún los actores en trance."⁽³⁾)

1. Los orígenes rituales del teatro

Desde un punto de vista analítico, todo ritual posee componentes del tipo *performance* (toda reactualización de una acción que comprometa a una colectividad de muchos, o de uno mismo más la propia reflectividad, involucra asimismo unas reglas de actuación, una cierta aspiración estética, la trasmisión de un significado), y toda *performance* posee componentes rituales (recreaciones previsibles de interacciones sociales con un componente simbólico, p.e.: sea testigo de la manera particular a través de la cual logra uno ser admitido en el teatro, el atuendo "apropiado" tanto para los actores, como para el público). Pero una función trascendente, religiosa⁽⁴⁾, propia de ambos y que, en parte, define al chamanismo, sólo llega a manifestarse en algunos rituales, y es a éstos a los que me refiero en esta sección.

La teoría más ampliamente aceptada sobre los orígenes del drama propone que la mimesis dramática y la ceremonia religiosa, que se hallan unidas en el ritual, eventualmente dieron origen al drama occidental⁽⁵⁾. Existe menor consenso por lo que se refiere a la transformación específica que tuvo que ocurrir antes de que la tragedia griega apareciera en toda su complejidad, pero parece probable que mito y ritual tuvieran que integrarse antes de que la palabra del dramaturgo pudiera tomar el mando. La acción ritual, aun siendo independiente del significado verbal otorgado por el mito, tenía diversas funciones para la comunidad: la representación de una acción (y, con la repetición, la práctica para seguir siendo efectiva en ésta); la pre-representación de una acción similar (de tal modo que, a través de la magia simpática, el acto pudiera efectuarse exitosamente); y la descarga comunal-catártica de emociones (para unir con más fuerza a los participantes entre sí, mitigar los temores y producir la excitación necesaria para iniciar la acción). O, en otras palabras, "los aspectos de imitación, representación y expresión"⁽⁶⁾ y, posiblemente, la alteración del estado de conciencia de los participantes y un resultado curativo. Los participantes en la ceremonia invocaban, pues, una presencia no-física, con el objeto de que los asistiera en sus muy concretos esfuerzos, presentes y futuros. Las fun-

ciones del chamanismo y del ceremonial ritual eran, en este punto, virtualmente idénticas; la etapa en la cual el papel del chamán-*performer* se convirtió en algo diferenciado de la comunidad es un asunto más abierto al debate.

La Escuela de Antropología Clásica de Cambridge (que, durante la primera parte del siglo, fomentó la teoría ritual del drama) sugirió que existía un contenido común básico para el(los) ritual(es), que precedió a la formalización del drama. Gaster, por ejemplo, describió un patrón de mortificación-purga-vigorización-júbilo, que representaba el ciclo de las estaciones⁽⁷⁾. La mortificación, durante el invierno, y la declinación y muerte de la naturaleza eran seguidas por una renovación de plantas, animales y humanos. Muerte y procreación, creación y destrucción, en un ciclo eterno, constituían la naturaleza de la existencia. Sin embargo, el balance era más bien frágil y las consecuencias de un cambio en este orden resultaban aterradoras, entonces, tenían que enfrentar lo inabarcable y, dándole forma y representando una solución exitosa, ayudaban a preservar ese balance, que tantas veces debió parecer que les fallaba (y a nosotros).

En una relación de ese ritual, La Madre Tierra daba a luz al crío-año Dionisio, que sucumbía a la Muerte, era desmembrado y luego reunido de nuevo en sus partes, y renacía triunfalmente, hasta el año siguiente. Kirby, proponiendo una variante a la escuela de Cambridge, encontraba en el sufrimiento, desmembramiento, contacto con los espíritus y naturaleza extática de Dionisio, la descripción perfecta de la vía del chamán. Consideraba también las técnicas y apeos del acto chamánico, y concluía que había ahí una vía directa entre el chamanismo y la tragedia griega, la cual se originaría, según ciertas narraciones, en la *tragoidia*, en honor a Dionisio⁽⁸⁾ (véase adelante). Sin embargo, aunque la extracción común entre el chamanismo y la *performance* es uno de los principios sostenidos en este estudio, las ligas directas entre las prácticas chamánicas específicas y la tragedia griega formalizada, o más aún, con la cultura griega en general son, cuando mucho, vagas⁽⁹⁾.

Una alternativa al ciclo estacional como ritual arquetípico, fue sugerida por W. Burkert. Esta era, para él, la agresión y la carnicería que la naturaleza ejercía sobre los humanos, que los humanos ejercían sobre los animales y entre sí, "el terror a la muerte, el frenesí de la matanza", que debía ser controlado y exorcizado por medio de sacrificios y derramamiento ritual de sangre. A la violencia interior y exterior, que traía desorden a una tenue existencia, se le daba una racionalización y una expresión formalizada. De ese modo el humano se convertía en un co-creador del designio cósmico y no en una mera presa de fuerzas caprichosas. La violencia era sacralizada, contenida, y la culpa por hacer pedazos a otro se transformaba en desobediencia a un mandato religioso.

La proposición de Burkert es capaz de acomodar el ciclo estacional como una manifestación del motivo muerte-renacimiento (el sacrificio de animales y de enemigos como un acto necesario para la preservación de la vida) y deja lugar para un rito que pudiera predar a la conciencia de los ciclos de la vegetación. Como un

** "There is a far cry", juego de palabras intraducible (N.T.).

modelo de un evento más primitivo y traumático en la historia de la especie humana, ciertamente puede preceder a las narraciones más elaboradas sobre un críono que era periódicamente desmembrado y reconstituido.

Más cargada de problemas que la sugerencia de un ceremonial ritual paradigmático, es la manera en la cual pueda ser posible explicar el desarrollo específico de un drama griego racional, ordenado y complejo, a partir de una, podemos asumir, actividad menos ordenada y específica. Ciertamente, existe alguna conexión entre el ritual dionisiaco y el teatro griego formalizado (por ejemplo, los primeros concursos dramáticos se llevaron a cabo en el festival de la Polis Dionisia); y el primer teórico teatral de peso, es decir, Aristóteles en su Poética, reconstruye el proceso como un desarrollo gradual que parte de los cantos y las danzas del culto a Dionisio (incluyendo quizás el sacrificio de un chivo, o *tragos*) y de cierta clase de obras satíricas (o *satyrikon*)⁽¹⁰⁾. Haciendo a un lado la posible exactitud de la reconstrucción de Aristóteles, su definición de la tragedia ejemplifica la transformación de un ritual ceremonial en un empeño estético más formalizado, que aun mantiene funciones imitativas, expresivas y curativas, pero en donde una función trascendental ya ha sido eliminada o, cuando menos, muy disminuida:

"Es, pues, tragedia reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de varones en acción, no simple recitado e imitación que determine, entre conmiseración y terror, el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza"⁽¹¹⁾

Hacia la época de las primeras obras registradas de Esquilo (s.V a.C.), el teatro, tal y como lo conocemos, etimológica y descriptivamente, un espacio al cual mirar, había nacido ya: la mayor parte de la audiencia se ha convertido en una audiencia más o menos pasiva; solamente unos cuantos participantes actúan de hecho; la separación entre la audiencia y los actores está siendo inculcada por diseños arquitectónicos cada vez más complejos; la actuación gradualmente se convierte en una profesión secular. Mientras que el contenido de algunas de las tragedias y comedias es mitológico, la intención de la producción es la de describir y reflejar eventos, más que la de representar o invocar el ámbito sagrado y transgredir la frontera sacro-secular de otro modo que, a lo sumo, por una especie de simpatía ajena.

Es claro que, desde el punto de vista de Schroeder, el aspecto eficaz (ritual) del teatro, sufría una merma, en tanto que su función como entretenimiento iba en rápido ascenso⁽¹²⁾. Por siglos adelante, el mundo occidental atribuiría funciones sagradas solamente a un clero educado "propriadamente", en tanto que los actores tendrían que sufrir toda suerte de infamias, desde la mala paga, hasta la negativa a una honrosa sepultura. El chamanismo, con su panoplia de funciones y habilidades no institucionales, jamás recuperó la importancia que ya

había visto minada en la Grecia clásica. Difícilmente se toleraban rituales de carácter abiertamente sagrado fuera de la iglesia oficial, aunque no siempre eran suprimidos (constátense, por ejemplo, el "Festín de los locos", y la "Ceremonia del burro", que se llevaban a cabo en la Europa medieval, en donde miembros del clero menor y gente del común sustituían al cura por un burro, y al sermón por una serie de rebuznos). Incluso las representaciones litúrgicas de la Edad Media llenas de pompa y preparación, carecían de todo componente extático⁽¹³⁾.

Pasada la Era de las Luces y su oposición por parte del romanticismo, Nietzsche es la primera figura relevante que cuestiona la extirpación de lo irracional en la reflexión sobre la naturaleza humana y, más específicamente, la pérdida del elemento extático en el drama. En su obra *El nacimiento de la tragedia* (1872)^(13a), describe la fuerza vital dionisiaca, extática, ilimitada, excesiva hasta el punto del exterminio; y su contraparte, la fuerza apolínea, ordenada, individuante, racional. Es en la primera en donde localiza la clara, cruda fisicalidad animal que es común a todos los humanos y que permite la experiencia directa de aquello que lo sobrepasa. Lo Apolíneo, concluyó Nietzsche, fue la causa del sufrimiento humano, y se encuentra ahora irreparablemente atado al destino humano⁽¹⁴⁾. Apenas si vale la pena mencionar las recetas de Nietzsche para el mejoramiento de la cultura occidental, pero su diagnóstico de nuestra enfermedad, su descripción del fraude humano sobre una racionalidad pura y una religión sin bio(vida)-logía, ha hallado su camino hasta nosotros a través de Freud, Jung y, lo que es más importante para nuestro propósito, a través de la visión de Antonin Artaud, *le momò*, el francés desquiciado.

2. Teatro digestivo y el teatro de la crueldad

La inquietud cultural que dominaba a la Europa de finales de siglo se había colado al drama y, cada vez en mayor medida, los teóricos y practicantes comenzaban a escurriar en un arte que algunos consideraban muerto, o agonizante bajo los formalismos de la *haute culture* y de su contraparte, el *vaudeville*. Antonin Artaud (1896-1948), no el primero⁽¹⁵⁾ pero, ciertamente, el más urgente e incansable crítico, deseaba echar por tierra, o tal vez sea más correcto decir echar al aire, el teatro heredado, y la odiosa cultura que le había dado a luz. Confrontado con lo que él llamaba un teatro digestivo (*théâtre-digestif*), propuso un teatro para el "hombre total", tanto para el cuerpo como para la mente, un teatro en el que tendrían que experimentarse la crueldad, con el objeto de despertar a los humanos de su patético ensueño.

Artaud era un hombre desesperado o, mejor, una desesperada colección de personajes en busca de autor. Era ciertamente un "curandero herido", cuyas crisis y angustias metafísicas rara vez le abandonaban:

"Sufro de una terrible enfermedad mental. Mi pensamiento me abandona a cada paso: desde el sim-

pie necno de pensar, hasta el punto extremo de su materialización en palabras."⁽¹⁶⁾

No es sorprendente que la sociedad de Artaud tuviera a bien confinarlo en "instituciones para enfermos mentales" durante unos años, y que hiciera aterrizar su alma vagabunda por medio del electroshock⁽¹⁷⁾. De acuerdo a *le momò*, su (y nuestra) redención no sería alcanzada a través del uso civilizado de la razón y de Marx, como fue el caso del otro gran rebelde del teatro de nuestro siglo: Bertolt Brecht. Más bien, Artaud vio (y literalmente, experimentó) una civilización que tiranizaba a la vida, que creaba una ruptura entre el mundo de la materia y el mundo del espíritu, entre la pasión y la actuación, entre la crueldad (como un modelo para la pasión) y la vida. Y el teatro fue el punto de partida para el vuelo mágico:

Es justo que el teatro continúe siendo el más eficaz y activo acto de pasaje de esas inmensas perturbaciones analógicas donde las ideas son tomadas al vuelo, en un punto cualquiera de su transmutación en lo abstracto.⁽¹⁸⁾

Artaud deseaba que el *status* social y psicológico fuera aniquilado "por medio de una destrucción anárquica generadora de una prodigiosa emancipación de formas"⁽¹⁹⁾, que comprometería de nuevo al hombre y a la realidad. Era, pues, la realidad lo que se encontraba en juego, no solamente una forma artística, y los medios para recobrarla tenían que ser extremos, dada la prostitución de la vida, que penetra en el lenguaje, en el movimiento, en las relaciones sociales, en la religiosidad.

Como Nietzsche antes que él, invocaba la oscuridad, lo incontrolable, lo misterioso, "la transgresión de los límites ordinarios del arte y la palabra, con el propósito de llevar a cabo... una suerte de creación total donde el hombre pueda recobrar su puesto entre el sueño y los acontecimientos".⁽²⁰⁾

Para Artaud, sólo a través de la "implacable intención y decisión"; de la "dirección rígida y sumisión a la necesidad" de su teatro de la crueldad, podría suceder este reencuentro con el mundo de la magia. Y, torpes y deprimidos como estaban los humanos, era necesario que se les sacudiera fuera de su fácil *comfort* para enfrentar los conflictos eternos que se hallan en los mitos y en el terror cósmico; tenían que ser expuestos a "atroces crímenes [a] devociones sobrehumanas".⁽²¹⁾ No es, pues, un accidente, que la obra y la producción más famosa de Artaud, *El Cenci*, tenga tratos con el incesto, el asesinato y la tortura.

El espectáculo total entrevisto por Artaud no carecía de contradicciones, vaguedades, e incluso del riesgo de esa forma moderna de esoterismo llamada fascismo, como lo han apuntado los críticos. El mismo Artaud, durante el corto tiempo en que se realizaron sus producciones, no pudo encarnar las luchas metafísicas que él mismo sentía de manera tan aguda. A pesar de todo, nos proporcionó algo más que un llamado a una "terapéuti-

la inmediatez física. Sus conceptos y técnicas para un teatro sagrado, ya sea directamente, o bajo la forma de un impulso estimulante, han influido tal vez sobre todos los intentos de crear una *performance* ritualística y de integrar el drama y el chamanismo en los últimos cincuenta años: desde el místico y refinado "teatro total" de Jean-Louis Barrault, hasta la temporada de "Teatro de la crueldad" de Peter Brook en 1964, y sus más recientes intentos por integrar tradiciones de representación occidentales y no-occidentales, hasta los muy abiertos intentos por derribar el *status-quo* político, social y artístico, llevados a cabo por el *Living Theatre*⁽²²⁾.

3. El chamán como *performer*

La mayoría de los informes acerca de los chamanes colocan en primer término sus funciones religioso-noéticas, pero aun una lectura precipitada de sus actividades ilustra el hecho de que los elementos propios de la actuación están mezclados con los aspectos curativos, experienciales y sociales propios del chamanismo⁽²³⁾. El chamán canta, compone poesía, danza, hace música, es un maestro narrador, representa batallas y extracciones espirituales, y generalmente debe poseer la suficiente habilidad poética para sumergir al observador en la visión chamánica, para redescubrir un aspecto oculto del mundo y hacerlo tangible por medio de acciones y de palabras.

No sería sino una mala interpretación definir la *performance* como mendacidad, o pensar que la representación se ejecuta exclusivamente para los espectadores: gracias a la actuación, el chamán deviene, y la frontera entre objetividad y subjetividad, es sobrepasada. La posibilidad de decepción no es mayor (o menor) que lo que permita la palabra o el pensamiento. El escéptico, que señala un juego de manos como la "prueba" de la falsedad del chamán, no hace sino demostrar hasta qué grado difieren sus conceptos acerca de la realidad. El chamán Evenk, que efectúa su vuelo mientras se suspende por medio de dos correas, cuestiona, a través de su acto, nuestra separación entre "su" mundo y el "nuestro", entre lo sagrado y lo secular⁽²⁴⁾. Una *performance* efectiva, casi por definición, busca subvertir nuestra interpretación del mundo al proponer un aspecto diferente para éste; o, inclusive, un develamiento de lo real radicalmente diferente; una *performer* que es capaz de inducir en ella misma y en su audiencia una manera distinta de experimentar el mundo (es decir, un estado alterado de conciencia), está, por lo tanto, compartiendo no solamente un entretenimiento, sino una expresa visión metafísica.

Kirby ha sugerido que las prácticas chamánicas no sólo originaron el drama griego en general, sino muchas otras formas de entretenimiento popular que es posible hallar en todo el mundo⁽²⁵⁾. En sus palabras, se podría considerar al chamanismo como "la gran obra de arte unitaria", que se fragmentó en una cantidad de *performances*⁽²⁶⁾. Por ejemplo, la práctica del trance con

propósitos curativos y de comunicación con un mundo espiritual, incluye con frecuencia el ventriloquismo (para representar voces de espíritus, de los elementos, etc.), la magia escénica y las técnicas del ilusionismo (como sucede durante la extracción del agente patógeno y durante los prodigios del escapismo), los títeres (los cuales, entre los javaneses, pueden representar chamanes en miniatura y sufrir trances en sí mismos), la acrobacia (la caminata en la cuerda floja y otras proezas semejantes, como representaciones concretas de la maestría del equilibrio del umbral y, a veces, de vuelos maravillosos), la caminata sobre brasas, la manipulación del fuego y el tragar fuego (consideradas por Eliade como la "especialidad mágica particular" del chamán⁽²⁷⁾, y que son muy evidentes entre chamanes principiantes), y aun esa fuente perturbadora de la risa: la payasada (la cual ha sido considerada, entre ciertos grupos étnicos, como poseedora de funciones curativas, y que se encuentra presente en las "representaciones demoníacas" de los chamanes).

Aun cuando es posible argumentar que la presencia de estas formas de entretenimiento en el interior del armamentario del chamán no constituye una prueba de sus orígenes en el chamanismo, ésta demuestra, sin embargo, la versatilidad del chamán como *performer* ilustrando/creando un reto a nuestras incontestadas suposiciones acerca de la realidad, y la posición del umbral del chamán. En la más básica denotación del drama como "acción", el chamán es, entonces, el dramaturgo *par excellence*, pues para él la actuación se convierte, no en un eufemismo de "engañar", sino en la negativa a la separación entre la interioridad del chamán, y el mundo en su totalidad. Esta perspectiva evita, de antemano, el cargo contra el trance chamánico como una "mera" actuación de diversos papeles⁽²⁸⁾. Desvergonzadamente, el chamán re-presenta*, esto es, da forma a lo externo a través de su propia interioridad y, aun si dura lo que un instante, extiende sus alas a través del cisma.

4. El performer como chamán

Haciendo a un lado sus orígenes en ceremonias vitales, la *performance* pronto se convirtió en el espejo de las transformaciones culturales de Occidente. Las majestuosas, misteriosas (y, podemos asumir, temerosas) representaciones egipcias, que involucraban el uso de multitudes, tenían una contraparte mucho más simple entre el —cada vez más racional— pueblo griego. Con el advenimiento de los concursos anuales (con Fama y Fortuna como premios) de la Polis Dionisia la actuación pronto se vio establecida como profesión; los romanos desarrollaron el *Star system*, e incluso prefiguraron nuestros días al tener como emperatriz a una actriz. El orden moral impuesto por la cristiandad no podía tolerar fácilmente la fisicalidad, o la ambigüedad de los *performers*, y desde la temprana Edad Media, y por muchos siglos más, mantuvo a los actores en el oprobio, privándoles de los

sacramentos y de la salvación⁽²⁹⁾. La privación más sutil de una función trascendente había tenido lugar, por supuesto, muchos siglos antes.

A principios de este siglo, a lo que podía aspirar el actor era, cuando mucho, al sereno balance racional y emocional propuesto por Diderot en el siglo XVIII. Un paso importante hacia la reinvestidura de un alma para el actor fue dado por Stanislavsky, quien abogó por el uso de la historia personal del actor para dotar a su papel, por el uso de la concentración y de la imaginación (tal como los magos lo habían propuesto antes que él), y, en sus últimos escritos, por el uso del cuerpo como el camino Real hacia la veracidad. Como de costumbre, Artaud fue aún más radical.

Unirse a las pasiones por medio de sus propias fuerzas, en vez de miraras como puras abstracciones, confiere una maestría tal al actor, que lo hace semejante a un verdadero médico. Saber que el alma tiene una expresión corporal. . . Comprender el secreto del tiempo pasional. . .⁽³⁰⁾

Para Artaud el actor tenía que ser un "atleta del corazón", que sería capaz de recargar energía vital por medio del cultivo de la emoción en su cuerpo. La "metafísica del discurso, del gesto y de la expresión" de Artaud⁽³¹⁾ llegaría a incorporarse de manera muy concreta en el arte del actor; un arte que no representaría preocupaciones ególatras o personales, sino verdades arquetípicas. Artaud buscaba una especie de ciencia del cuerpo y de la palabra, que permitiría al actor, no solamente autoinducirse al trance, sino lanzar incluso al espectador hacia el interior de "trances mágicos"⁽³²⁾. Artaud no hizo, o no pudo especificar los principios de esta ciencia, como no fuera dando vagas referencias acerca del uso de la respiración para producir un sentimiento acorde a las ternarias cabalísticas (conocía bien un cierto número de disciplinas esotéricas), o sobre la importancia del plexo solar. Sin embargo, su visión del actor como un maestro de la consecución e inducción de estados alterados, con el fin de curar a una humanidad degradada, constituye, si no la primera, sí la más potente proclamación del actor como chamán.

Fue en los años 1960, cuando una declaración mucho más detallada del "sagrado entrenamiento del actor" fue lanzada por Jerzy Grotowski⁽³³⁾. Las producciones de su Laboratorio Teatral Polaco, particularmente *El príncipe constante* de 1968, dieron evidencia concreta de su concepto del "actor sagrado". Para Grotowski el actor ha de actuar bajo trance, un trance a obtenerse no por medio de la acumulación de habilidades, sino por un medio opuesto, la *via negativa*, la eliminación de toda cosa extrínseca al núcleo más hondo del actor. El actor ha de sobrepasar toda posible resistencia a un impulso físico/psicológico, llevar el cuerpo y la voz hasta sus límites y, entonces, en buen estilo chamánico, ir más allá en el vuelo. Para Grotowski, como para Artaud,⁽³⁴⁾ hablar del cuerpo y de la voz es hablar dos veces de una misma cosa, del alma, pues el uno sigue al otro, y el sacrificio exigido

* "per-forms": "per-formia".

al físico del actor tiene un paralelo en la disección psicológica, acerca de la cual Grotowski escribió:

Lo importante es utilizar al papel como un trampolín, un instrumento con el cual estudiar lo que está oculto tras nuestra máscara cotidiana —el núcleo más hondo de nuestra personalidad—, con el fin de sacrificarla, de exponerla⁽³⁵⁾.

La liberación espiritual que Grotowski anhelaba para sus actores le pareció insuficiente en los años 70, cuando decidió extender sus nociones al público en general, una evolución que será revisada en la próxima sección. Después de Grotowski, cierto número de individuos y grupos teatrales (incluyendo el *Living Theatre* en sus primeras etapas), persiguieron de modo mucho más autoconsciente la liga entre chamanismo y actuación, algunas veces con medios y resultados cuestionables⁽³⁶⁾. Otra línea de búsqueda ha incluido el que los actores visitan a chamanes tradicionales para ser entrenados por éstos y/o intercambiar información y técnicas⁽³⁷⁾. A pesar de todo, la antropología teatral y la *noética* siguen siendo campos especializados, que son cómodamente pasados por alto en los entrenamientos y representaciones de la mayor parte de los actores y grupos teatrales, a pesar de alguna referencia ocasional y oblicua en ciertas obras y producciones. El llamado sigue siendo particular.

5. ¿Todo mundo un chamán?

Intentando erradicar la tradición de una audiencia pasiva (es decir, de "aquellos reunidos para escuchar algo")⁽³⁸⁾ Vakhtangov y otros a la vuelta del siglo, llevaron la acción de la obra al centro del auditorio, mientras que la prescripción de Artaud para la inducción del trance en la audiencia incluía la eliminación del escenario y del auditorio, reemplazándolos por "un lugar único, sin tabiques ni obstáculos de ninguna clase, y que será el teatro mismo de la acción"⁽³⁹⁾.

Una vez más, Artaud no cumplió realmente con este objetivo en sus producciones; pero en los años 60, un número de directores llevaron la acción dramática fuera del escenario, y montaron sus producciones en garajes, graneros, vitrinas, incluso en casas comunes y en la calle⁽⁴⁰⁾.

De tal modo fue transformado el papel de la asamblea que, por ejemplo, el asistente al teatro se convirtió en un invitado del *Dr. Faustus* de Grotowski (1963); o se le invitó a participar desnudo en una interacción emocional y física con los actores del *Dyonisus in 69* de Schechner. Aunque en estas producciones los requerimientos a la audiencia fueron mayores que antes, sus respuestas posibles eran limitadas y a veces urdidas por el contenido y la estructura de la trama. Un intento más directo por "crear un ritmo comunal que ha de fluir entre todos, actores y audiencia"⁽⁴¹⁾, fue hecho en *Trance*

Dance, de Ann Halprin (1973), en donde se esperaba que la audiencia participara en la recreación de un mito grupal durante la última etapa de la producción.

El más atrevido esfuerzo por comprometer a toda la asamblea en una actividad comunal y espiritual tiene que ser el trabajo de Grotowski durante los setentas y ochentas, con personas de muchos países para crear una "Cultura Activa":

...una experiencia que no tiene espectadores. No existe separación entre el proceso creativo y el resultado creativo...

...Este viene de todos los participantes y es compartido por todos ellos, y no los resultados de la (previamente ensayada y artificialmente recreada) experiencia... Actividad compartida, no expresión compartida⁽⁴²⁾.

Grotowski y sus colegas "iniciaron" a miles de personas en los bosques de Polonia y otros países, en actividades de sol a sol con abiertos componentes rituales e intensas acciones físicas, sobre las cuales algunos participantes declararon que se trataba de experiencias profundas y alteradoras de la conciencia⁽⁴³⁾. Es discutible si esto constituye un chamanismo a gran escala, ya que están ausentes muchos de los elementos del complejo chamánico, no obstante la intensidad comunal y la alteración de la conciencia. Es mucho más defendible la noción de que Grotowski y otros reintrodujeron el aspecto ritual que había estado ausente durante siglos en la asamblea teatral, y eso parece esencial para una reevaluación del chamanismo en el interior de nuestra cultura.

Que el vuelo de Grotowski, el cual ha requerido esencialmente de la eliminación de todo elemento teatral, de tal modo que la asamblea pueda alcanzar la trascendencia, no es el único a la disposición de los artistas que buscan la expansión de la conciencia, es algo que ha sido demostrado por el norteamericano Robert Wilson, cuyas producciones han compartido con la audiencia sus propios estados interiores, y los de otros (incluyendo a personas con daño cerebral y sordomudos), de tal manera que las arbitrariedades y limitaciones de una perspectiva consensual del mundo se hacen evidentes. Se ha dicho que la obra de Wilson ha servido como un puente hacia la subjetividad del otro, de tal modo que las metas terapéuticas, en un amplio sentido, puedan ser obtenidas no solamente por sus colaboradores "inválidos", sino por la audiencia en su totalidad⁽⁴⁴⁾.

Mientras que la fuerza de un teatro ritualista se ha visto muy menguada, el público contemporáneo del teatro todavía tiene un espectro mucho más amplio de opciones participativas, que lo que ha sido el caso durante siglos. Que cualquiera de éstas constituya una experiencia o un entrenamiento chamánico, es poco probable, que algunas de ellas permitan cierta forma de trascendencia, parece cierto.

Epílogo

El teatro tradicional, y la cultura occidental en general, han permanecido casi siempre indiferentes a las proposiciones que he reseñado. Ciertos aspectos del teatro ritual han sido digeridos, condenados la mayor parte a una existencia marginal, y este estado de cosas ha desilusionado a quienes esperaban una total rebelión artística y metafísica. Pero se debe preguntar si es acaso razonable espe-

rar que nuestra vaga y pluralista cultura sea capaz de alcanzar alguna manera de homogeneidad chamánica. Las apuestas son extravagantes: ¿Grotowski versus Carol Channing, o una semana de ceremonias rituales versus el Super Tazón?

Bajo el riesgo de dividir este mundo una vez más, el volador mágico no puede descuidar la tierra sobre la que ha de reposar su cuerpo, pero aún puede disfrutar la maravillosa liberación en ese vuelo que el chamán de *Les Trois Frères* remontó hace tanto tiempo.

NOTAS

1. En esta investigación voy a tratar exclusivamente con el desarrollo del teatro occidental, aunque la relación entre el chamanismo y la tradición teatral oriental sea cuando menos igual de importante (c.f. Ortolani, Benito. Shamanism in the Origins of the No Theatre. *Asian Theatre Journal* 1 (2), 166-191, otoño, 1984).
2. Eliade, Mircea. *Myths, Rites, Symbols: A Mircea Eliade Reader*, vol. 1. Wendell C. Beane and William G. Doty (Eds.). New York: Harper and Row, 1976, p. 240.
3. Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*, tr. de E. Alonso y F. Abelenda, EDHASA, 2a ed., Barcelona, 1980, p. 156.
4. En el muy amplio sentido de re-ligare, i.e. reestableciendo la conexión entre los reinos sagrado y secular.
5. Brockett, Oscar. *History of the Theatre* (Fourth Edition). Boston: Allyn and Bacon, 1982; y Friedrich, Rainer. *Drama and Ritual*. En *Themes in Drama 5: Drama and Religion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
6. Friedrich, *op. cit.*, p. 163. Mi discusión en este capítulo tiene una gran deuda con el lúcido y exhaustivo trabajo del profesor Friedrich.
7. Friedrich, *op. cit.* p. 163.
8. Kirby, E.T. The Shamanistic Origins Of Popular Entertainment. En Richard Schechner y Mary Schuman (Eds.) *Ritual, Play and Performance*. New York: Seabury Press, 1976, 139-149.
9. Friedrich, *op. cit.* pp. 166-167.
10. Aristóteles, *La Poética*, versión de García Bacca, Editores Mexicanos Unidos, 1985.
11. Aristóteles, *op. cit.*, pp. 138-139.
12. Schechner, Richard. From Ritual to Theatre and Back. En Richard y Mary Schuman (Eds.) *Ritual, Play and Performance*. New York: Seabury Press, 1976, 196-222.
13. c.f. Brockett, *op. cit.*
- 13a. Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy, and The Case of Wagner*. Walter Kaufmann (Tr.). New York: Vintage Books, 1967. (Existen varias traducciones al castellano).
14. c.f. Friedrich, Rainer, Eurípidaristophanizein and Nietzscheokratizein. Aristophanes, Nietzsche, and the Death of Tragedy. *Dionysius*, Vol. IV, Dec. 1980, pp. 5-36.
15. Sumados a los movimientos generales tales como el romanticismo y el expresionismo, todos ellos rebelándose de una u otra forma contra el modelo neoclásico de una realidad idealizada y sobre todo material/convencional, debo de mencionar los intentos de Tairov y de Laban, entre otros a principios de este siglo, por redescubrir el ritualismo en la actuación (performance).
16. Artaud, Antonin. *Anthology*. (editado por Jack Hirschman), 2nd ed., San Francisco: Citylights, 1965, p. 7.
17. Cardena, Etzel. *White Monkeys. The Dramatic History of Psychiatry*. Manuscrito inédito, 1-32, 1982.
18. Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*, p. 123.
19. Artaud, *op. cit.* p. 104.
20. Artaud, *op. cit.* p. 105.
21. Artaud, *op. cit.* p. 96.
22. Para una muy completa, aunque no necesariamente simpatética, discusión de la influencia de Artaud sobre el teatro contemporáneo, véase: Innes, Christopher *Holy Theatre. Ritual and the Avant Garde*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
23. e.g. Halifax, Joan. *Shamanic Voices*. Middlesex, England: Penguin, 1979.
24. Kirby, E.T., *op. cit.*, p. 142, lo define más bien como un "artificio esencialmente fraudulento", en donde el chamán y la audiencia toman parte de una ilusión. Kirby, pues, ejemplifica aquí el modo de pensar que el chamán busca derrocar.
25. Kirby, E.T., *op. cit.*
26. Kirby, E.T., *op. cit.* p. 140.
27. Eliade, Mircea. *Rites and Symbols of Initiation*. New York: Harper & Row, 1969, p. 5.
28. Una minuciosa consideración de este asunto queda fuera del espacio de este ensayo; pero para una breve discusión, el lector puede consultar Peters, Larry G. & Price-Williams, Douglass. Towards an Experiential Analysis of Shamanism. *American Ethnologist*. 7 (3), 397-418, August, 1980. En cuanto a la relatividad de conceptualizar la "actuación" como falsedad, además de la vasta literatura sobre la hipnosis y algunos reportes anecdóticos por parte de actores, el lector también puede consultar Lanzetta, J., et al. Effects of Nonverbal Dissimulation on Emotional Experience and Autonomic Arousal. *J. of Personality and Social Psychology*, 33 (3), 354-70, March, 1976; y Ekman, Paul; Levenson, Robert W.; Friesen, Wallace V., Autonomic Nervous System Activity Distinguishes among Emotions. *Science*, 221 (4616), 1208-1209, September 16, 1983.
29. c.f. Brockett, Oscar, *op. cit.*
30. Artaud, *op. cit.* p. 149.

31. Artaud, *op. cit.* p. 102.
32. Artaud, *op. cit.* p. 155.
33. Véase Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI, México. Un libro de enorme influencia durante los sesenta y setenta en la instrucción de actores y directores de teatro experimental. Empero, Grotowski ha advertido que su libro debería ser visto como una "bitácora" de las actividades de su grupo, antes que como un método para la instrucción.
34. Mientras que es evidente el parecido en el tono y el contenido de los escritos de Artaud y de Grotowski, Grotowski había desarrollado sus ideas principales antes de leer a Artaud. También la meta del "teatro pobre" de Grotowski de reducir los elementos teatrales a lo esencial (i.e. el actor y la audiencia) va en contra de la preocupación de Artaud por los elementos escénicos y el espectáculo total.
35. Grotowski, Jerzy. *The Theatre's New Testament*. En Richard Schechner y Mary Schuman (Eds.) *Ritual, Play and Performance*. New York: Seabury Press, 1976, p. 186.
36. El alud actual de talleres de chamanismo/teatro da testimonio de este fenómeno. La autenticidad y validez de estos eventos no constituye el tema de este ensayo, pero aún así, la diferencia en cuanto a rigor y compromiso entre la mayoría de estas expresiones y, digamos, el trabajo de Grotowski durante los sesenta, debería ser mencionada.
37. Las actividades del Centre for International Research (CIRT), los viajes de Brooks al África, India y a otros lugares,

res, y la proposición actual por parte del director dramático de vanguardia Steven Rumbelow para hacer un proyecto multi-disciplinario y multi-cultural, todos éstos ejemplifican este movimiento.

38. *Webster's New World Dictionary*. New York: Popular Library, 1977, p. 40.
39. Artaud, *op. cit.* p. 109.
40. El rol del espacio dramático en un teatro no-tradicional es discutido en Schechner, R., *Environmental Theater*. New York: Hawthorne Books, 1973.
41. En Innes, *op. cit.* p. 250. El libro del profesor Innes es una muy buena fuente para la descripción (y la crítica tradicional) de varias producciones importantes de vanguardia.
42. En Innes, *op. cit.* p. 177. Para una exposición sobre cómo alcanzar prácticamente esta meta, véase *Encuentro con Grotowski*. Conferencia dada por Jerzy Grotowski. Ciudad de México, Junio, 1981.
43. Comunicación personal con miembros del Centro de Investigación Teatral de México, y experiencia personal.
44. c.f. Cardena, Etzel. *Dramatic Psychotherapy: Theory of Action, Theory of Cure*. Manuscrito inédito, 1-34, 1983. La consideración sobre el teatro como una herramienta terapéutica queda fuera del espacio de este ensayo. Aunque la terapia tiene, por supuesto, una importante función curativa, otros elementos del chamanismo (e.g. el control que tiene la curandera de sus propios estados alterados de conciencia) por lo general están ausentes de ella.

LIBRERIAS DEL INBA

PALACIO DE BELLAS ARTES
Av. Hidalgo No. 1, Col. Centro
Delegación Cuauhtémoc, C.P. 06050
Informes: tel. 512-9731

MUSEO DE ARTE MODERNO
Paseo de la Reforma y Gandhi,
Col. Bosque de Chapultepec
Delegación Miguel Hidalgo, C.P. 11590
Informes: tels. 553-9394 y 553-6211
ext. 25

MUSEO DE SAN CARLOS
Fuente de Alvarado No. 50, Col. Tabacalera
Delegación Cuauhtémoc, C.P. 06030
Informes: tel. 566-8522 ext. 15

MUSEO CARRILLO GIL
Av. Revolución 1608, Col. San Ángel
Delegación Álvaro Obregón, C.P. 01000
Informes: tel. 548-7467



CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA
Av. Presidente Masaryk No. 582, Col. Polanco
Delegación Miguel Hidalgo, C.P. 11560
Informes: tel. 510-1563

MUSEO ESTUDIO DIEGO RIVERA
Altavista esq. Diego Rivera,
Col. San Ángel Inn
Delegación Álvaro Obregón, C.P. 01060
Informes: tels. 548-3032 y 548-9302

MUSEO NACIONAL DE LA ESTAMPA
Av. Hidalgo No. 39, Col. Centro
Delegación Cuauhtémoc, C.P. 06050
Informes: tel. 510-4905

CENTRO CULTURAL JOSE GUADALUPE POSADA
Londres No. 40, Col. Juárez
Delegación Cuauhtémoc, C.P. 06600
Informes: tel. 592-5966

SEP

centro cultu-bar:
...música, espectáculos cómicos,
presentaciones de libros, teatro...

el hijo del cuervo

Jardín Centenario #17, en Coyacacán
TELÉFONO 658-5306