



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL
Entidad de educación superior

VICERRECTORÍA ACADÉMICA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA DE ARTES ESCÉNICAS

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TRABAJOS DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, jurados, y el director del trabajo de grado titulado "Elementos teatrales vinculados a la psicomagia como aporte al desarrollo de su práctica", presentado en la modalidad de monografía por la estudiante Jessica Alejandra Monsalve Gómez (C.C1.023.917.099 -Código 2010177017), consideramos que dicho trabajo de grado cumple los requisitos necesarios para su aprobación, por las siguientes razones:

SE ENCUENTRA RICO EN EL ENOBTIJE ARGUMENTATIVO
DE UNA TEMÁTICA, QUE AUNQUE NO ES ACADÉMICA
RESULTA NOVEDOSA PARA EL CAMPO DE LOS ESTUDIOS
TEATRALES EN COLOMBIA.

En Bogotá, a los cuatro (04) días del mes de Diciembre de dos mil quince (2015).

Jurado	Giovanni Covelli	Calificación:	<u>4.5</u>	Firma:	
Jurado	Eduardo Guevara	Calificación:	<u>4.5</u>	Firma:	
Director	Carlos Eduardo Sepúlveda	Calificación:	<u>4.5</u>	Firma:	

Calificación final (Promedio de los tres): 4.5



**ELEMENTOS TEATRALES VINCULADOS A LA PSICOMAGIA, COMO APOORTE AL
DESARROLLO DE SU PRÁCTICA.**

AUTORA

JESSICA ALEJANDRA MONSALVE GÓMEZ.

TUTOR

CARLOS EDUARDO SEPÚLVEDA.

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN ARTES ESCÉNICAS

BOGOTÁ 2015-II

**ELEMENTOS TEATRALES VINCULADOS A LA PSICOMAGIA, COMO APOORTE AL
DESARROLLO DE SU PRÁCTICA.**

MONSALVE GÓMEZ JESSICA ALEJANDRA.

Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Artes Escénicas

Tutor de trabajo de grado:

Carlos Eduardo Sepúlveda

Docente. Licenciatura en Artes Escénicas

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN ARTES ESCÉNICAS

COMITÉ DE TRABAJOS DE GRADO

2015

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL UNIVERSITY OF PEDAGOGICAL SCIENCES	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 3	

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL, BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	Elementos teatrales vinculados a la psicomagia, como aporte al desarrollo de su práctica.
Autor(es)	Monsalve Gómez, Jessica Alejandra
Director	Sepulveda Carlos Eduardo
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2015. 78 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Psicomagia, chamanismo, emoción, metáfora, acción, lenguaje

2. Descripción
El presente trabajo identifica los elementos propios del teatro que han sido vinculados a la práctica de psicomagia, creada por el chileno Alejandro Jodorowsky. Tomando como punto de partida la ruptura teatral producida en el siglo XX, a partir de la cual empezamos a identificar los principios que originaron dicha propuesta. Pese a que la psicomagia es un punto liminal entre el arte teatral y la terapia, a lo largo de la investigación se acentúa el interés por evidenciar, cómo en el teatro se halla el origen de ésta propuesta, así mismo cómo aporta constructivamente a ella. Por otro lado, se aclara la ruta metodológica a seguir, respecto a la dificultad que presenta la psicomagia como lugar de observación de ésta investigación. Entendiendo su condición liminal, es también el primero en su línea presentado en la categoría de proyecto monográfico dentro de nuestra licenciatura, además de esto es un tema en el que poco se ha profundizado desde la investigación teatral en Colombia. ¡ Aún con ésta dificultad, el trabajo no responde a un intento por exaltar las cualidades de la psicomagia, sino mas bien a evidenciar los aportes del teatro a otros lugares de acción. Con base en esto se hallan cuatro elementos fundamentales en la propuesta del autor. La emoción, la metáfora, el lenguaje y la acción, a partir de los cuales se establece la relación y posibles diferencias entre el abordaje dentro de la psicomagia y el abordaje desde el teatro.

3. Fuentes
1 Artaud Antonín (1978) El teatro y su doble. México, Ed sudamericana. 2 Baena G (1986) Instrumentos de investigación. México, Ed mexicanos unidos. Damasio Antonio (2000) Sentir lo que sucede. Cuerpo y emoción en la fábrica de la consciencia. Chile, Ed Andrés Bello. 3 Derrida Jacques (1989) El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. Traducción de Patricio Peñalver en DERRIDA, J, La escritura y la diferencia. Edición digital de Derrida en castellano. 4 Grotowski Jerzy (1969) Instituto de investigaciones sobre el trabajo del actor. Publicación de la escuela de teatro. Medellín, Biblioteca Luis Ángel Arango. 5 Grotowski Jerzy (1970) Hacia un teatro pobre. México, Ed siglo veintiuno. Hernández Sampieri Roberto (1997) 6 6 Metodología de la investigación, segunda edición. México, Editorial Mc Graw. 7 Jodorowsky Alejandro (2004) Psicomagia. Colombia, Ed Siruela. 8 Sontag Susan (1981) Bajo el signo de Saturno. México, Ed Lasser Press. 9 Weisz Gabriel (1994) PALACIO CHAMÁNICO Filosofía corpora! de Artaud y distintas culturas chamánicas. 10 Universidad Nacional Autónoma de México, Ed Gaceta.

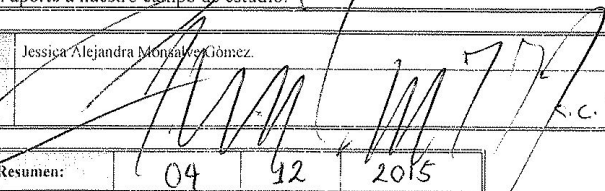
4. Contenidos

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	FORMATO
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE
Código: FOR020GIB	Versión: 01
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 3

Objetivo General. • Analizar los elementos teatrales que adopta la psicomagia, para comprender el aporte del teatro a ésta práctica. Objetivos Específicos. • Presentar el concepto de psicomagia como "práctica" liminal entre lo teatral y lo terapéutico. • Situar el panorama del Teatro Pánico como movimiento teatral del siglo XX. • Revisar los elementos teatrales vinculados a la psicomagia a partir de la definición presentada desde el campo escénico. Pregunta General. • ¿Cuáles son los elementos teatrales vinculados a la psicomagia, que pueden entenderse como aportes a dicha práctica? Preguntas Específicas. • ¿Cómo se establece el concepto de Psicomagia entre el escenario teatral y el terapéutico? • ¿Cuál es el origen del Teatro Pánico como movimiento teatral del siglo XX? • ¿Cómo se definen los elementos teatrales presentes en la psicomagia, desde las teorías del teatro?

5. Metodología El documento propuesto se inscribe bajo el enfoque cualitativo, para identificar los textos correspondientes, el método de Análisis de contenido, sustenta las teorías que dialogan entre sí para direccionar y analizar las categorías propuestas. De otro modo el instrumento utilizado responde a la revisión documental.

6. Conclusiones Los múltiples lenguajes que componen la teatralidad desde la imagen, el cuerpo, la emocionalidad misma, han sido soportes de conocimiento en otros lugares de acción. Entendiendo que la psicomagia procura una zona liminal entre teatro y terapia, desmitifica el paradigma alrededor del teatro como una práctica que debe responder estrictamente a cuestiones de orden estético y social. En evidencia, aporta innegablemente a procesos de reparación simbólica, como puede verse en la teoría del teatro del oprimido, y diferentes corrientes de la medicina que usan el teatro como un medio conductor de terapias de tipo emocional. - Pese a que teóricos como Artaud, Grotowski, entre otros, nos hablaron ya, del hecho teatral como una vía para el encuentro consigo mismo, los aspectos que caben en ésta afirmación, siguen siendo un campo aislado a estudios académicos. Aún, con teóricos que han indagado sobre el tema desde la rigurosidad de la academia (Eliade, Weisz). En ese sentido, cruzar el paradigma que supone el teatro como aportador indefectible a procesos de -sanación-, nos permitiría como estudiantes de la Licenciatura en Artes Escénicas, estudiar y comprender el teatro, a la luz tanto de lo estético, como de los procesos somáticos, los cuales, claramente pueden ser comprendidos desde prácticas como la psicomagia. Así mismo reconocer en la investigación de autores contemporáneos, un aporte a nuestro campo de estudio.

Elaborado por:	Jessica Alejandra Monsalvo Gómez.
Revisado por:	
Fecha de elaboración del Resumen:	04 12 2015

DEDICATORIA.

A Yolanda, la fuerza de su lucha no conoce fronteras, sus palabras son un aliento constante de amor.

Porque su manera de comprender el arte, me enseñó que la fuerza creadora del universo está inscrita en nuestros cuerpos. Hoy sé, que la enfermedad es una simple circunstancia, y por simple, entendemos lo pasajero...Esto es pasajero, ¡valiente Yola.!

TABLA DE CONTENIDO.

1	RESUMEN.....	1
1.1	DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA.....	2
1.2	INTRODUCCIÓN.....	4
1.3	OBJETIVOS.....	8
1.3.1	Objetivo General.....	8
1.3.2	Objetivos Específicos.....	9
1.4	PREGUNTAS PROBLEMA.....	9
1.4.1	Pregunta General.....	9
1.4.2	Preguntas Específicas.....	9
2	CAPÍTULO I	9
	SOBRE LOS MOVIMIENTOS PRECURSORES AL TEATRO PÁNICO	9
2.1	Emancipación de las formas naturalistas del teatro burgués.....	10
2.2	La condición –violenta- del teatro, una mirada a Antonin Artaud.....	13
2.3	Brecht: Antecedente a la ruptura del teatro dramático.....	18
2.4	El teatro de la realidad fragmentada, Heiner Müller.....	20
2.5	La pobreza en el teatro, a favor del cuerpo. Grotowski.....	22
2.6	El happening, y del happening al Pánico.....	26
3	CAPÍTULO II	32
	ELABORACIÓN DEL CAMPO INVESTIGATIVO, COMO PUNTO DE PARTIDA PARA SITUAR EL CRITERIO DE PSICOMAGIA	32
3.1	Chamanismo: Fenómeno común entre Artaud y Jodorowsky, en el encuentro con lo terapéutico.....	38
3.2	Enfoque investigativo.....	43
3.2.1	Diseño Metodológico.....	45
3.2.2	Instrumentos de investigación.....	47
4	CAPÍTULO III	
	LA TEATRALIDAD, RUTA DE ACCIÓN EN LA PSICOMAGIA	49
4.1	Algunos elementos históricos sobre la aparición del psicoanálisis.....	49
4.2	Sobre el aspecto emocional.....	54
4.3	De la emoción en la psicomagia: Entre Jodorowsky y Artaud.....	56
4.3.1	La emoción presente en el acto teatral.....	57
4.4	La metáfora en la construcción del lenguaje.....	59
4.4.1	Relación metáfora-acción en la psicomagia.....	60
4.5	La acción contenida en el cuerpo.....	61
4.5.1	La acción liberadora.....	63
4.6	El Lenguaje aislado de la palabra en Artaud.....	64
4.6.1	El Lenguaje simbólico en Jodorowsky.....	66

5	CAPÍTULO IV	69
	CONCLUSIONES.....	69
6	RELACIÓN DE FUENTES CONSULTADAS.....	71
7	ANEXOS.....	73

1 RESUMEN.

El presente trabajo identifica los elementos propios del teatro que han sido vinculados a la práctica de psicomagia, creada por el chileno Alejandro Jodorowsky. Tomando como punto de partida la ruptura teatral producida en el siglo XX, a partir de la cual empezamos a identificar los principios que originaron dicha propuesta. Pese a que la psicomagia es un punto liminal entre el arte teatral y la terapia, a lo largo de la investigación se acentúa el interés por evidenciar, cómo en el teatro se halla el origen de ésta propuesta, así mismo cómo aporta constructivamente a ella.

Por otro lado, se aclara la ruta metodológica a seguir, respecto a la dificultad que presenta la psicomagia como lugar de observación de ésta investigación. Entendiendo su condición liminal, es también el primero en su línea presentado en la categoría de proyecto monográfico dentro de nuestra licenciatura, además de esto es un tema en el que poco se ha profundizado desde la investigación teatral en Colombia. |

Aún con ésta dificultad, el trabajo no responde a un intento por exaltar las cualidades de la psicomagia, sino mas bien a evidenciar los aportes del teatro a otros lugares de acción. Con base en esto se hallan cuatro elementos fundamentales en la propuesta del autor. La emoción, la metáfora, el lenguaje y la acción, a partir de los cuales se establece la relación y posibles diferencias entre el abordaje dentro de la psicomagia y el abordaje desde el teatro.

1.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA.

Hablar de teatro más allá del lenguaje estético, o de sus formas de expresión, sin deslegitimar que son elementos constructores de la teoría y la práctica propiamente dicha, supone observar la acción teatral desde otros lugares de referencia, que no se ajustan linealmente a teorías académicas, como ocurre con el caso de la psicomagia.

Cuando se hace referencia a dicha categoría, de inmediato se evidencia una problemática, no sólo por la práctica en si misma, sino por el carácter terapéutico que la compone. Precisamente es a partir de éstos dos lugares que se construye el estudio expuesto a lo largo de éste trabajo. En primera instancia la construcción de la psicomagia como práctica, que tiene origen en un movimiento teatral gestado en el siglo XX, el Teatro Pánico, lo que sugiere establecer de manera precisa la relación de la psicomagia con el arte teatral, más allá de un acto exclusivamente supersticioso. Motivo por el cual, cada concepto abordado, por ajeno que pueda resultar a la labor investigativa, se sustenta a la luz de estudios avanzados en el campo académico.

De otro modo, hablar de teatro desde la dimensión terapéutica tal como se expone en la psicomagia, alude a una revisión sobre la relación que el autor traza entre los actos teatrales, los calificativos para referirse a la finalidad del arte, y por extensión cómo éste es la máxima expresión humana que “posibilita la sanación emocional” de las personas.

Pese a que la psicomagia establece de manera contundente la relación entre teatro y terapia, éste paradigma visto como un problema de orden tanto práctico como académico, es una línea que durante éste trabajo será re evaluada como un lugar contundente, que nos permitirá observar de qué manera algunos elementos propios del teatro aportan a otros lugares de conocimiento; evidenciando cómo son expuestos desde la práctica teatral y cómo vinculados en la psicomagia son los conductores de tal ejercicio.

1.2 INTRODUCCIÓN.

Existe un aspecto en las ciencias humanas específicamente en el campo de la psicología entendido como la “terapia” o procesos terapéuticos, que busca resolver los problemas de orden mental en las personas¹. Ésta línea ha despertado el interés de la psicología por observar en otros campos de conocimiento, elementos que puedan contribuir en la labor terapéutica, ejemplo claro de ello es el teatro, donde no se indaga desde el punto de vista artístico, sino que lo propone como un medio de expresión, que permite a las personas explorar otras posibilidades de comunicación a través del cuerpo, la acción, el lenguaje, la metáfora, el espacio, entre otras categorías. En razón de esto ha creado diferentes técnicas cuyos métodos se concentran en ejercicios de actuación/representación, para llevar a cabo el procedimiento terapéutico².

El vínculo generado entre arte y terapia, ha dado lugar a que otras materias de conocimiento asocien a su práctica conceptos de ambos campos, como es el caso de la psicomagia.

Ésta práctica creada por Alejandro Jodorowsky (Chile 1929), tiene como premisa un ejercicio terapéutico, que a través de algunos elementos propios del arte, la mayoría de ellos del teatro, logre que las personas puedan identificar el origen de un conflicto sobre todo emocional, y así mismo puedan hallarle solución.

¹ Bernstein y Nietzel (1982), definen la terapia psicológica como una relación interpersonal entre un profesional en el tratamiento de desordenes de tipo mental, emocional, conductual, y la persona afectada. Cada sistema de terapia tiene sus procedimientos según lo requiera el caso o según el terapeuta lo crea conveniente.

² Al respecto se encuentra el psicodrama, la terapia gestalt, el teatro terapia, el arte terapia e incluso el teatro del oprimido. Centradas en utilizar dispositivos del teatro tales como el personaje, el texto, la acción, o en algunos casos, otros escenarios artísticos como la pintura y la música, con el propósito de reparar simbólicamente el conflicto presentado por una persona .

Teniendo en cuenta que la dimensión terapéutica no es un lugar de interés que convenga al programa de artes escénicas para el cual se presenta la siguiente investigación, es de aclarar que no es pretensión de éste trabajo proponer la psicomagia como una terapia con aportes al campo académico. Contrario a esto, sí es premisa del trabajo resaltar otros lugares de acción y conocimiento como es el caso de la psicomagia, donde es el teatro la disciplina que aporta de múltiples maneras a la creación y al desarrollo de ésta tendencia³.

De acuerdo con esto, se evidencia en la psicomagia un alto contenido de conceptos teatrales, que obedecen al problema encontrado por Jodorowsky en la terapia del psicoanálisis. El autor postula que ésta terapia carece de efectividad total en cuanto al efecto, porque no basta con el diálogo exclusivo entre terapeuta y consultante, pues es necesario que además del diálogo intervengan otros componentes que permitan poner el cuerpo del consultante en movimiento, y para ello es necesario que quien acompaña éste proceso tome en cuenta el cuerpo, la acción, la metáfora, el lenguaje, y sus posibilidades como un recurso esencial en el ejercicio de la terapia.

Notando el escaso conocimiento en las habilidades corporales y teatrales del terapeuta, Jodorowsky encuentra la necesidad de integrar a sus dominios elementos de la expresión artística (JODOROWSKY 2011, PÁG. 25); como consecuencia de su previo estudio en el arte de los títeres, el teatro pánico y el trabajo realizado junto al actor y mimo Marcel Marceau (Francia 1923), el autor analiza que el teatro ocupa un lugar esencial en los procesos de entendimiento de las personas, al componerse de elementos que son percibidos desde los sentidos y que abren paso a la comprensión, no a través del intelecto, sino de la experiencia corporal.

Respecto a esos elementos enfatiza particularmente en cuatro, los cuales explica desde su postura

³ Véase al respecto la definición de psicomagia y el lugar que el teatro ocupa dentro de la práctica. Capítulos II -III

como artista y terapeuta, argumentando que dan un sentido de liberación personal al establecerse como nociones que no responden necesariamente al orden de lo racional. Entre ellos se encuentra: La metáfora, la acción, el lenguaje y la emoción.

Por tal motivo, sobre la revisión de éstos cuatro aspectos se compone la presente investigación, con el propósito de comprender de qué manera son abordados por Jodorowsky y cómo teniendo lugar en el teatro contribuyen al desarrollo de la propuesta en psicomagia, intentando describir algunas de sus aplicaciones, en uno y otro escenario según los autores correspondientes.

Dicho de ese modo, en el primer capítulo constituido como el marco teórico se encuentra una contextualización del teatro en el siglo XX, el cual se concentra en revisar la propuesta conceptual de los autores: Alfred Jarry, Antonín Artaud, Bertolt Brecht, Heiner Müller y Jerzy Grotowski, como los principales exponentes de la ruptura estimada entre el teatro realista y el contemporáneo.

La descripción de éstas propuestas se considera necesaria, en tanto permiten comprender los cambios en el modelo teatral que influenciaron movimientos tales como el performance y posteriormente el teatro pánico⁴.

Entendiendo al teatro pánico como un movimiento teatral de mediados del siglo XX, se describe

⁴ Movimiento teatral del siglo XX del cual Jodorowsky es uno de los fundadores, según veremos.

a partir de la definición de su precursor Alejandro Jodorowsky, a fin de presentar las bases sobre las cuales crea la psicomagia. De ésta manera, se identifican los elementos teatrales que resultan de la búsqueda del autor durante el desarrollo del movimiento pánico, y que vincula como andamiaje de la psicomagia. Así concluye el primer momento sobre la definición de las categorías

El segundo capítulo se refiere al diseño metodológico, en éste se explica el método de investigación implementada, los instrumentos que marcan la ruta para desarrollar el objetivo del trabajo y las categorías de análisis teórico.

En éste capítulo también se hace referencia a la problemática que presenta la psicomagia como definición, explicando de qué manera será abordado el concepto para efectos de la investigación. Aclarado esto, se presenta el término de psicomagia como un proceso liminal entre el escenario terapéutico y el teatral, por lo cual se hace necesario dar una breve mirada teórica al fenómeno del chamanismo, pues éste concepto particularmente marca un punto de encuentro entre los autores destacados en el presente trabajo, en relación con la dimensión de la terapia.

Por otro lado se define -la emocionalidad- desde el concepto dado por la psicología como rama de la medicina. Se considera importante abarcar dicha definición en éste capítulo, puesto que es preciso entender la emoción como un proceso biológico en el ser humano, de cuyo estudio se encarga la psicología, para después describirla desde la perspectiva del género teatral y desde la psicomagia misma.

En el tercer capítulo se analizan los elementos propios del teatro presentes en la psicomagia, en

relación con las definiciones dadas por algunos autores de teoría teatral. Ésta relación, se configura a partir de la descripción que se ha hecho de los conceptos durante el primer capítulo.

De ese modo responderíamos a la pregunta de investigación: ¿Cuáles son los elementos teatrales vinculados a la psicomagia, que pueden entenderse como aportes a dicha práctica?

En último lugar, cuarto capítulo, se encuentran las conclusiones con las cuales se da cierre al documento, donde se comenta de forma precisa cuales fueron los hallazgos de la investigación, y de qué manera las categorías analizadas aportan al ejercicio de contraste de la psicomagia respecto al teatro.

1.3 OBJETIVOS.

1.3.1 Objetivo General.

- Analizar los elementos teatrales que adopta la psicomagia, para comprender el aporte del teatro a ésta práctica.

1.3.2 Objetivos Específicos.

- Presentar el concepto de psicomagia como “práctica” liminal entre lo teatral y lo terapéutico.
- Situar el panorama del Teatro Pánico como movimiento teatral del siglo XX.
- Revisar los elementos teatrales vinculados a la psicomagia a partir de la definición presentada desde el campo escénico.

1.4 PREGUNTAS PROBLEMA.

1.4.1 Pregunta General.

- ¿Cuáles son los elementos teatrales vinculados a la psicomagia, que pueden entenderse como aportes a dicha práctica?

1.4.2 Preguntas Específicas.

- ¿Cómo se establece el concepto de Psicomagia entre el escenario teatral y el terapéutico?
- ¿Cuál es el origen del Teatro Pánico como movimiento teatral del siglo XX?
- ¿Cómo se definen los elementos teatrales presentes en la psicomagia, desde las teorías del teatro?

2 CAPÍTULO I

SOBRE LOS MOVIMIENTOS PRECURSORES AL TEATRO PÁNICO.

2.1 Emancipación de las formas naturalistas del teatro burgués.

El teatro anterior al siglo XX y aún a principios de siglo, estaba dominado por la corriente realista, la cual obedecía a las ideas de un teatro esquemático, que desde Aristóteles presentaba una estructura lineal, a partir de ciertos principios (inicio, nudo, desenlace-línea de sucesos) y que permanecieron hasta el siglo XX sin fuertes alteraciones.

Obedeciendo al esquema clásico y a los presupuestos de la literatura, la preocupación del teatro se concentraba en el carácter emocional del drama, de allí que la psicología del personaje fuese quizá la línea de mayor observación por directores y actores de la época exaltando las pasiones humanas. Sumado a ello, se encuentran los decorados de la obra, que reflejan el ambiente real de los espacios, la interpretación de los personajes, basada en una actuación que copia la realidad y sostenida en convenciones estereotipadas; de manera que el teatro realista supuso una estrecha correspondencia con la clase burguesa, que en el siglo XIX es la que detenta el poder una vez depuesta la aristocracia.

En consecuencia, el carácter crítico del teatro empezó a devaluarse. Si bien en tiempos anteriores, las obras respondían a la concepción de arte expuesta por Aristóteles, ahora empezaban a convertirse en una representación de fácil consumo para la clase burguesa, derivando en la asistencia al teatro como una actividad de simple entretenimiento y discusión esnobista entre unos cuantos.

No es sino hasta el siglo XX, con la emergencia tecnológica y los ideales de cambio que marcarán la historia de la humanidad, por efecto de las dos guerras mundiales, y las entre

guerras, que el paradigma de pensamiento en las ciencias humanas atraviesa un cambio progresivo. Pues surge la necesidad de encontrar otros medios de análisis, que permitan comprender la situación de la humanidad, y la manera cómo re construir los vestigios de la sociedad heredera de la crisis que supone la guerra.

A ésta situación no se escapa el arte, y al tiempo con el complejo momento de pos guerra, comienzan a aparecer los personajes que marcarían la ruptura del teatro naturalista, para dar inicio a las vanguardias artísticas. Entre las principales figuras que materializan los novedosos preceptos artísticos en el paso de siglo XIX-XX, se encuentra Alfred Jarry (Francia 1873).

Jarry, a quien se considera uno de los precursores más importantes en el teatro del absurdo, merece éste lugar en razón de su conocida obra *Ubú Rey*. Su creación supone una exagerada y grotesca burla a la herencia teatral del mismo William Shakespeare, personificando en Ubú el vacío que pesa sobre el pensamiento humano, adornado de una presuntuosa apariencia, revelando una basta crítica a la cómoda actitud burguesa.

La postura irreverente de Jarry es tal vez, de las primeras acciones que dan nacimiento al teatro del absurdo, la sátira moderna, el surrealismo y por extensión el dadaísmo. Bajo la presentación estrafalaria de su lenguaje, sale a la luz en 1911 una de sus obras titulada *Hechos y opiniones del doctor Faustroll, patafísico*. Cuyo protagonista, es un hombre nacido a la edad de sesenta y tres años y conservado hasta la misma.

El nacimiento de la *patafísica*, definida como la ciencia de las soluciones imaginarias, la postura impetuosa del autor, y su particular manera de combinar una serie de postulados científicos, para

desarrollar teóricamente el concepto de patafísica, influencia el movimiento artístico del siglo XX, provocando que autores representantes de las vanguardias artísticas como Joan Miró, Marcel Duchamp, Raymond Queneau, entre otros, sean parte de los miembros del *colegio de patafísica*, donde Fernando Arrabal exalta el concepto como *la sociedad de investigaciones inútiles y sabias*⁵. La importancia de ésta fundación radica en la contraposición dirigida al academicismo del arte en Francia no sólo en lo concerniente al teatro sino a la música y la pintura.

La patafísica entonces, alude a un conflicto permanente entre el poder de la burguesía y la institucionalización de las ideas en el arte, en ese sentido busca desmitificar el conocimiento ya establecido por el arte naturalista, y que de alguna manera respondía en exclusiva a las necesidades creadas por la alta clase social .

Así pues, en lo que respecta al teatro de Jarry, la patafísica apunta a lo absurdo de las acciones y al desenfrenado poder de la imaginación. En el intento por encontrar las excepciones de las cosas desde un universo capaz de desprenderse de la noción de –realidad- creada por las personas, al tiempo que transgrede un orden de comprensión lógico ya establecido.

En consecuencia, se produjo en Europa un basto apetito por parte de los exponentes, que mostraban estar de acuerdo con éstas nuevas perspectivas sobre el arte y la existencia misma, por alimentar la idea entusiasta de aquella manifestación legítima en la que el artista podía crear

⁵ Comentado por el dramaturgo y director Fernando Arrabal en su manifiesto “Alto salto patafísico” . miembro junto con Jodorowsky del movimiento Teatro Pánico. Véase en www.arrabal.org .

y hablar escapando a la restricción constante en la que se encontraban sumergidos los distintos modelos artísticos y naturalmente el teatro.

Las bases sobre las que sentó Jarry la necesaria transformación de la expresión artística fueron de tal relevancia, que se le confiere la profunda inspiración al movimiento surrealista, pues ahora que la libertad de exposición ya no era ajena al artista, los autores que siguen a ésta corriente además de promover práctica y teóricamente sus conocimientos, marcan la gran ruptura del teatro, provocando la transformación de los lenguajes a los que el mundo ya estaba habituado, y estableciendo claramente un movimiento contestatario ante los limitantes impuestos por la ya mencionada clase burguesa.

2.2 La condición –violenta- del teatro, una mirada a Antonin Artaud.

Probablemente el caso más citado para sustentar las ideas del nuevo lenguaje escénico, es el del director y dramaturgo francés Antonin Artaud (1896). Percibido como una figura beligerante en el movimiento surrealista, del que hizo parte al lado de André Breton (Francia 1896) y que pocos años después abandona durante el segundo manifiesto surrealista, por motivo de la decisión de Breton de poner junto a la causa comunista, la causa surrealista y permitiendo que ahora el movimiento avanzara al lado de fines políticos.

Después de su estadía en el movimiento surrealista, Artaud se interesa por el carácter teatral de la danza balinesa, cuyos medios de creación son valorados por el autor, al observar que sus modos de teatralidad no están concebidos alrededor de la palabra, sino de gestos y símbolos.

Así pues, el teatro balinés corresponde a una expresión escénica, a la cual se integran distintas danzas rituales de la cultura oriental, la fusión establecida entre danza y teatro permite la vinculación de bailes, gestos, cantos, gritos onomatopéyicos y pantomima principalmente.

La multiplicidad de elementos que integran éste sistema, exige un nivel de expresividad y transformación corporal. En esa lógica, el teatro balinés no está conformado ciertamente por lo que en occidente denominaríamos actor, sino por un actor-bailarín, pues sus posibilidades de expresión van más allá de las formas pre establecidas por una técnica, de allí que se transforme cada parte de su sistema corporal. En razón de esto, se considera que en la interpretación del movimiento y los gestos corporales se devela un diálogo entre el cuerpo físico y el espiritual.

En éste punto, vale la pena resaltar que el encuentro de Artaud con la danza, teatro balinés, marca drásticamente su visión sobre el teatro, pues mientras más indaga alrededor de las culturas aborígenes, reconoce en la muestra de sus expresiones un modo de lenguaje físico, construido por signos y no por palabras; así mismo, reconoce el teatro como un espacio ritual, donde el cuerpo encuentra la expresión de su espíritu.

“Es evidente que éste aspecto de teatro puro, ésta física del gesto absoluto que es la idea misma y que transforma las concepciones del espíritu en acontecimientos perceptibles (...) nos da una nueva idea de lo que pertenece por naturaleza al dominio de las formas y la materia manifiesta” (ARTAUD 1948. PÁG 71)

El teatro balinés supone el primer acercamiento de Artaud a la cultura oriental, marcando el inicio de una exacerbada búsqueda del autor por las culturas primitivas, donde el aspecto ritual se constituye como un eje transversal de sus expresiones, según lo veremos.

El interés de Artaud por éstas expresiones escénicas, le llevan a indagar sobre lo anterior, ahora en Latinoamérica emprendiendo un viaje a México para estudiar los orígenes de sus prácticas ancestrales, en búsqueda de los mitos y costumbres culturales de la raza que no atendían hasta ahora a la superficialidad europea de la que él estaba siendo testigo.

Las reflexiones hechas en torno a las raíces mexicanas⁶, influyen su ensayo cumbre, *El teatro y su doble*, donde propone con amplio rigor el carácter de un teatro que se emancipe de las formas de representación, que para Artaud ya suponía un problema, en parte porque la interacción del espectador con la obra se desvirtuaba gracias a una acumulación de la palabra. Por tanto hacía referencia a un teatro cuyas acciones se perpetuaran de forma violenta por los sentidos profundos de las personas y lograran agitar su propio espíritu. En términos del autor.

“Queremos transformar al teatro en una realidad verosímil, y que sea para el corazón y los sentidos esa especie de mordedura concreta que acompaña a toda verdadera sensación (...) y el público creará en los sueños del teatro, si los acepta realmente como sueños y no como copia servil de la realidad, si le permiten liberar en él mismo la libertad mágica del sueño que sólo puede reconocer impregnada de crueldad y terror.” (ARTAUD 1978. PÁG 97)

⁶ Véase al respecto, *México y viaje al país de los Tarahumara*. Artaud 1984

El deseo de Artaud por lograr un teatro que prescindiera de las palabras en tanto texto estrictamente recitado, como era costumbre del teatro occidental, se fijó en el hecho de querer mostrar la raíz primigenia de las emociones. Es decir que el actor pudiese encontrar a través del cuerpo la veracidad de su propio sentir, trascendiendo al lenguaje común.

Como lo explica la escritora Susan Sontag (Nueva York 1933), el tema de las ideas en Artaud para preparar a los actores consistía en encontrar en gestos como el grito y el canto la reunificación del cuerpo con el pensamiento mismo (SONTAG 1981. CAP II).

Artaud, propone que el teatro -así como la mente-, sea liberado del confinamiento existente entre el lenguaje y las formas. Para llegar a esto considera que el teatro debe prescindir del texto escrito a priori, y la relación entre el espectador y el actor debe reducirse sin necesariamente exterminarse; es decir disolver esa línea entre el escenario y el espacio del público, para que éstos últimos puedan reconocer en la exaltación de las acciones y la crueldad misma de ellas el movimiento de su espíritu.

“El teatro solo podrá ser nuevamente el mismo, ser un medio de autentica ilusión, cuando proporcione al espectador verdaderos precipitados de sueños donde su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de las cosas y hasta su canibalismo desborden en un plano no fingido e ilusorio, sino interior”. (ARTAUD 1978. PÁG 104).

La teoría del autor pasa a ser uno de los grandes referentes escénicos del siglo XX, si bien desde Jarry el teatro ya empezaba a prescindir de la estructura aristotélica, Artaud renueva por

completo el lenguaje teatral, lo categoriza con un sentido de espiritualidad alineada entre el cuerpo y el pensamiento, y acaso sea el primero en transgredir las formas de representación confinadas en la actuación.

El asunto del lenguaje, plantea un problema de estudio en el teatro del siglo XX. en Artaud, dicho aspecto constituye un problema central en su pensamiento, problema que le confiere especialmente a la palabra, como un elemento que ha extraviado otras posibilidades de lenguaje para Occidente. Como lo explica el filósofo Jacques Derrida (Argelia, 1930), en su estudio sobre el manifiesto del teatro de la crueldad de Artaud.

Vale la pena aclarar que Derrida interpreta la obra de Artaud, a la luz de una perspectiva filosófica, en ese sentido, señala que el problema del lenguaje se sitúa en la palabra como el elemento racional por excelencia que representa al mundo (DERRIDA 1989. PÁG 7).

El lenguaje es un aspecto señalado por Derrida para situar un asunto clave respecto al modelo de representación para Artaud. explicando cómo se advierte una clausura de la misma, por el hecho de instaurar otras vías de comunicación dentro de la escena, correspondientes a un lenguaje independiente del texto y la palabra.

“Representación visible, ciertamente, contra la palabra que se sustrae de la vista -y Artaud mantiene apego a las imágenes productivas sin las que no habría teatro (...) pero cuya visibilidad no es un espectáculo organizado por la palabra del maestro. Representación

como auto-representación de lo visible e incluso de lo sensible puros.” (DERRIDA 1989. PÁG 10)

Esto no quiere decir, sin embargo, que la palabra deba ser eliminada del teatro, sino que ésta vuelva a convertirse en gesto, deconstruyendo su sentido a través de las vías que ha propuesto Artaud, el grito, la onomatopeya, la imagen. (DERRIDA 1989 PÁG. 11)

2.3 Brecht: Antecedente a la ruptura del teatro dramático.

Teniendo en cuenta la complicada situación política en Europa, a raíz de los lamentables periodos de guerra, hay que leer el movimiento teatral de la mano con los acontecimientos políticos que marcan la historia, pues éstos influyen en gran medida las cuestiones del teatro.

Las agitaciones políticas de la época tras las guerras en Europa, dieron lugar a movimientos contestatarios, entre ellos el socialismo. El modelo de pensamiento se estableció bajo una idea política y económica crucial, a la que se sumó el arte escénico -con el término de teatro político- acuñado por Bertolt Brecht (Augsburgo 1898), y quien adopta el ideario socialista en el desarrollo de su teatro, argumentando que el arte es un espacio de solución objetiva a la crisis.

Brecht apela a un teatro indudablemente nuevo, en tanto se concentra en la relación actor-espectador. Incluso la postura del autor, fractura ese vínculo que identifica al espectador con el personaje.

El propósito de Brecht es lograr que el teatro sea un lugar de representación, donde el espectador no hace parte activa de la obra desde la emocionalidad, provocada por la actuación de los actores. Razón por la cual procura que el espectador en calidad de observador, perciba el teatro no por medio de los sentidos, sino de su capacidad de razonamiento, como el escenario donde se evidencian posturas políticas y sociales, un escenario compuesto por actores, que dejando de lado la interpretación naturalista del sentimiento, apelan a su propio pensamiento para también sentar su postura. Visto así tanto espectador como actor toman partido de la obra convirtiéndose en agentes críticos de su realidad⁷.

La presentación del teatro épico como concepto Brechtiano en rechazo al teatro dramático, abre paso a una nueva idea sobre el lugar de los actores en la obra. Si bien en Artaúd se trataba de conectar con -sus propias raíces-enfatizando en la exploración del organismo, ahora en Brecht el actor apela a la técnica de distanciamiento, a fin de no identificarse con el personaje, para lo cual era necesario tener conocimiento de su época y participación en la lucha de clases sociales⁸. (BRECHT 1948)

Lo anterior supone un momento crucial en las transformaciones que tuvo el género teatral durante el siglo XX, pues el papel del actor ahora se veía sustancialmente modificado en cuanto

⁷ Revisión de la revista (Pensamiento), (palabra) y obra. Universidad Pedagógica Nacional, Sepúlveda Carlos Eduardo. *De la desmaterialización en el teatro: La contingencia como tránsito de la representación a la presentación*. (vol. 1. Núm. 3-2009)

⁸ Revisión del texto *pequeño organón para el teatro*. Bertolt Brecht

su principal tarea consistía en aportar a la transformación de la sociedad mediante el teatro.
(BRECHT 1948)

Como lo cita Paul Rilla⁹. “Brecht despojó al actor de esa bonhomía que le hace buscar el contacto con el espectador, al poner en primer plano su propio temperamento. Solicita una exposición precisa de los acontecimientos, lo que resulta en el estilo épico.”

Con la obra de Brecht aparecen nuevos conceptos para la representación, en el sentido que propone un teatro que no esté al margen de la clase obrera y se distancie del efecto emotivo. Ya que busca en el espectador una postura crítica frente a lo que observa, plantea el teatro como un lugar de discusión política provisto de –educación al servicio de la sociedad–.

2.4 El teatro de la realidad fragmentada, Heiner Müller.

La aproximación al trabajo de Heiner Müller, presenta en éste capítulo un salto consciente en el orden cronológico, respecto a la aparición del happening. Entendiendo que la obra de Müller es desarrollada entre la década de los setenta y ochenta, y el happening aparece durante los sesenta. Tal salto responde a una lectura hecha a la par de ambos autores, teniendo en cuenta que Müller fue quien dirigió el teatro Berliner Ensemble tras el fallecimiento de Brecht. En ese sentido, el discurso de Brecht en lo referente al teatro político, influencia a Müller en los primeros años de su trabajo.

Después del paso por un teatro que se alejaba cada vez más del confinamiento que supuso el estilo naturalista, y con una tendencia que desde Jarry se venía modificando, nace la obra de

⁹ Del libro (Brecht) 1967. Ensayo *teatro épico o dramático*, escrito por Paul Rilla, pág. 179

Heiner Müller (Eppendorf- Alemania 1929). Considerado uno de los dramaturgos más representativos del teatro contemporáneo. Müller así como Brecht, fue testigo de la crisis que en todos los sentidos afectaba Europa como consecuencia de la primera guerra mundial, además de vivir la siguiente guerra mundial, la guerra fría y el muro de Berlín, acontecimientos que marcan de manera contundente su perspectiva sobre el teatro.

Si bien es cierto que los autores mencionados anteriormente cuestionaron la estructura aristotélica, el teatro de Müller renueva las formas de transgresión en el teatro, porque de cierto modo metaforiza la realidad de la época a través de su obra, desvirtuando los elementos que seguían siendo parte constitutiva del teatro como el personaje, el diálogo y la acción.

Así pues, la dramaturgia de Müller responde a la presentación de la decaída social, la implacable violencia, el quebrantamiento de las relaciones humanas, los vertiginosos procesos políticos en la Europa del siglo XX, etc. Expresando que para reconocer esos conflictos se hacía necesario fragmentar la obra de manera que se correspondiera con la realidad histórica, Müller se cuestiona si el teatro debía seguir estando amparado bajo una estructura -que aunque en Brecht estuviera reevaluada seguía rigiéndose por personajes e historias concretas- cuando los acontecimientos históricos mostraban una realidad fragmentada.

De acuerdo con esto, el teatro de Müller busca descomponer el sentido lógico de la puesta en escena visto desde la construcción de personajes identificados con el texto y la acción lineal, por lo tanto termina con los diálogos y sus obras se escriben mas bien a manera de ensayos, palabras, ideas, analogías, anacronismos, dejando al público la posibilidad de terminar la obra según su

criterio y capacidad de reflexión. En tal sentido tampoco fija técnicas predeterminadas para los actores proponiendo el escenario como un espacio integral generador de discurso.

2.5 La pobreza en el teatro, a favor del cuerpo. Grotowski.

Hemos de considerar que el paso por el siglo XX produjo radicales cambios en el estilo teatral, respondiendo naturalmente al contexto de la época y los cuestionamientos planteados por cada autor. Por ejemplo en Artaud se advierte la cuestión sobre el lenguaje en todas sus posibilidades como un medio exclusivo para volver al origen de la profunda sensibilidad; a diferencia de Brecht que busca desvincular la emoción del actor-espectador con la obra, provocando el pensamiento crítico y reflexivo de ambas partes.

A partir de esto se genera, podría decirse -una distancia- hacia la técnica respecto al trabajo del actor, en el sentido de que en un punto de la historia la necesidad fue evidenciar desde el hecho teatral la violenta crisis y las consecuencias infalibles de la guerra.

Sin embargo, en la segunda mitad de siglo la mirada hacia la re formulación de la técnica como un eje transversal en el trabajo del actor es retomada por Jerzy Grotowski (Polonia 1933). El trabajo de Grotowski se concentra particularmente en crear un entrenamiento que le permita al actor encontrar a través de las posibilidades corporales, vocales, plásticas, la liberación de los estereotipos convencionales que le impiden descubrir su propia autenticidad.

“El teatro ofrece una oportunidad para lo que podríamos llamar integración, mediante la técnica del actor, mediante su arte que le permite al organismo vivo luchar para encontrar

objetivos más altos si descartamos las máscaras; si se revela la sustancia verdadera se logra una totalidad de reacciones físicas y mentales” (GROTOWSKI 1970. PÁG. 213)

Las reflexiones de Grotowski giran en torno a una idea concreta que tiene que ver con “la pobreza” del teatro en tanto se libera de los medios decorativos que supone los acabados de la escenografía, vestuario, maquillaje, etc. En lugar de esto, se manifiesta el cuerpo del actor que logra por sí sólo conectar con las posibilidades de su naturaleza. Decantados los primeros artificios, se concentra en la relación producida entre el espectador y el actor señalando que es en éste momento donde se produce el teatro y no por identificación, sino por provocación.¹⁰

Sobre los resultados generados de la experimentación teatral Grotowski teje una concepción del teatro, donde acaso se pueda contemplar la importancia de permanecer y hacer éste oficio.

“¿Por qué nos interesa el arte? Para cruzar nuestras fronteras, sobre pasar nuestras limitaciones, colmar nuestro vacío, colmarnos a nosotros mismos. No es una condición, es un proceso en el que lo oscuro dentro de nosotros se vuelve de pronto transparente (...) éste desafío al tabú, ésta trasgresión, proporciona el choque que arranca la máscara y que nos permite ofrecernos desnudos a algo imposible de definir que contiene a la vez a Eros y a Carites.” (GROTOWSKI 1970, PÁG. 16)

Una particularidad en el pensamiento de Grotowski es el sentido de -espiritualidad- que le confiere al teatro, haciendo referencia a las cosas que están íntimamente asociadas con nuestro devenir y que difícilmente pueden someterse al análisis racional. Con ello se refiere a los mitos,

¹⁰ Grotowski expone los fundamentos de su trabajo en el libro. Hacia un teatro pobre (1970), donde postula ejercicios, reflexiones y la declaración de principios sobre el trabajo del actor.

las religiones, las costumbres especialmente las de Oriente, a las cuales dedicó años de investigación integrándolas a su método, y resaltando en ellas un vehículo que posibilita el viaje hacia el interior del sistema corpóreo del actor.

Vale la pena mencionar el punto de giro hallado en las últimas dos etapas del trabajo en Grotowski, pues éstas denotan el carácter espiritual- terapéutico que el autor encuentra en el teatro¹¹.

De acuerdo con la relación que algunos teóricos hacen entre ambas etapas, Grotowski pasa varios años internado en un taller laboratorio, que en realidad poco tiene que ver con el interés sobre el espectáculo, concentrándose en las actividades concebidas como el Parateatro, y el Arte como Vehículo. La etapa comprendida en el parateatro es entendida como: un trabajo conjunto dirigido por los profesores, sobre la base de una formación especial psicosomática para el desarrollo de un ritual espontáneo, orientada a las cuestiones de carácter arquetípico y espiritual (BRUNELLI, 12).

Después de la investigación en el parateatro, viene el periodo comprendido como el arte como vehículo, referenciado por Grotowski de la siguiente manera.

“Me refiero a la verticalidad, podemos ver esto en la energía, (...) vinculado a las fuerzas de la vida, los instintos, a la sensualidad y otras energías más sutiles. Porque no se trata simplemente de cambiar el nivel, sino para traer lo denso a lo sutil y ese cable delgado a

¹¹Recordemos que la búsqueda de Grotowski se divide en tres etapas. En la primera se concentra el espectáculo teatral entre finales de los 50's y finales de los 60's, en la segunda etapa aparece el parateatro, entre el 70 y el 82, aproximadamente. En la tercera etapa, el arte como vehículo, desde 1986 hasta su muerte.

una realidad más común, vinculada a la "densidad" del cuerpo. Es como tratar de entrar en la conexión superior".¹²

Grotowski en este punto, instala varios conceptos que ya antes hallaba en las prácticas artísticas y espirituales en Oriente, como el flujo de la energía y la expansión de la conciencia, por lo cual rescata algunos ejercicios propios del yoga, en pro de mostrar a sus actores-discípulos, una vía, dónde encontrar el camino en la búsqueda de su individualidad.

Las tradiciones orientales, se caracterizan por la apropiación de técnicas, que enseñan a los practicantes a reconocer y encaminar su dimensión espiritual, por tanto tradiciones como el teatro No, la danza Kathakali, el yoga, son determinadamente muestras de índole artístico y terapéutico.

Partiendo del hecho de que Grotowski buscara para los actores la reconciliación con su cuerpo, sabiendo que es él, el vehículo de toda su energía creativa, el trabajo de sus discípulos al final de la investigación, estuvo encaminado más, hacia un proceso iniciático en el manejo de las artes ancestrales, a fin de poder vivenciar el encuentro consigo mismo. "Por medio de ésta misteriosa conjunción de los opuestos, lo que se busca a través de un gran trabajo de formación y psico creativo, es que el actor-intérprete crea algo que, antes de ser o convertirse en un espectáculo, es una experiencia profunda de sí mismo". (BRUNELLI, 12)

¹² Citado por Brunelli en su artículo: Por Grotowski Hillman: Parateatro, el alma y el mundo. La lectura de éste texto, se realiza en aras de sustentar el trabajo de Grotowski en la etapa del parateatro, y el arte como vehículo. Recuperado de la página web: www.pedagogia.it. Bogotá, 21/11/15.

2.6 El happening, y del happening al Pánico.

En el laboratorio de Grotowski hubo una interpretación de los modelos de representación orientales (Teatro Noh y la danza Kathakali), además del trabajo realizado por Artaud, que le llevaron a indagar sobre la ritualidad y mitología renovándolas como lugar de acción que han estado presentes en toda la historia del teatro.

Tornados los años sesenta, éstas últimas expresiones empezaron a despertar el interés de algunos movimientos artísticos, que hallaron en la dinámica del ritual un auténtico simbolismo por medio del cual manifestar sus ideales acerca del arte¹³.

Por la misma época se empezaba a despertar en Norte América un movimiento contestatario que expresaba la necesidad de romper con los límites impuestos por el teatro en términos del espacio físico, es decir la construcción arquitectónica de la sala, razón por la cual las acciones eran presentadas al aire libre o en espacios no convencionales queriendo romper con el sentido estático que suponía el teatro, de tal manera no pretendía lograr la obra como producto terminado sino como una suerte de acontecimiento. Así mismo reclamaba la participación directa del público en sus actos, quienes producían una identificación provocada por las acciones generalmente transgresoras de los exponentes.

Éstas expresiones fueron la marca de una nueva tendencia llamada *Happening*. El inicio del movimiento se le atribuye al pintor estadounidense Allan Kaprow (1927) quien se considera, fue el primero en proponer una instalación plástica que irrumpe completamente el espacio escénico.

¹³ Tal es el caso del movimiento Pánico, que junto a la perspectiva de otros exponentes de la época como Fernando Arrabal y Roland Topor contribuyentes de dicho movimiento, se centraron en la idea del ritual como hecho presente en la creación de los actos efímeros.

Con su obra, 18 happenings in 6 parts, divide el espacio de la galería Reuben de Nueva York por medio de objetos a los que interviene plásticamente, incorpora también proyecciones de películas, alteraciones en la composición de las luces y la música, con lo que empieza a configurar la instalación en espacios alternativos como una característica propia del movimiento happening.

Vale la pena aclarar, que el término happening como tal, es acuñado por la crítica para dar nombre a este tipo de acciones, recordando la obra de Kaprow, y no porque fuera él, quien presuntamente fundó el movimiento.

Si bien el nacimiento de happening tiene lugar en Norte América, por los años sesenta, podemos decir que en Latinoamérica el movimiento ya había empezado a manifestarse una decena de años atrás. Si hacemos referencia a la composición del happening en cuanto a espacio y carácter, encontramos que en países como Chile y México, el arte empezaba a romper con las ideas convencionales de sus obras. De éste lado sin embargo, fue la poesía el escenario de mayor influencia para los artistas de la época, dentro de los cuales se encuentra Alejandro Jodorowsky quien a través del happening fecunda las ideas de lo que después será el Teatro Pánico, emprendiendo una serie de acciones a propósito del rechazo hacia el teatro convencional del cual él también era partícipe.

“Para mí, ese teatro realista era una expresión vulgar en la que, pretendiendo mostrar algo de lo real, se recreaba la dimensión más aparente y también la más vacua y tosca del mundo tal como es percibido normalmente. Lo que se llama en general «realidad» no

es sino una parte, un aspecto de un orden mucho más amplio. Me parecía -y me parece aún- que el teatro autodenominado realista se desentiende de la dimensión inconsciente, onírica y mágica de la realidad.” (JODOROWSKY 2004, PÁG. 26)

Con éste sustento y tras haber permanecido tres años dentro del movimiento surrealista, Jodorowsky junto a Fernando Arrabal y Roland Topor crean el *Movimiento Pánico*, cuya definición aparece por primera vez en 1973 con textos de los tres precursores. Tiempo después Arrabal reproduce el conjunto de textos del mismo año al que añade *el manifiesto para el tercer milenio*, considerado en su edición como el segundo manifiesto Pánico y desde el cual se describe a continuación algunas notas de los autores.

Desde la perspectiva de Arrabal, se piensa el sentido pánico como una manera de ser, precedida por la confusión, el humor, el terror, el azar y la euforia. En esa medida el autor niega que pueda ser un movimiento o un grupo, a diferencia de Jodorowsky quien sí lo considera una apuesta artística en tanto deviene de una búsqueda por la vida misma: “El arte como toda manifestación pánica debe ser una búsqueda de la persona (...) Es evidente que todo arte pánico desemboca en una única manifestación: EL EFÍMERO PÁNICO” (ARRABAL 2008, PÁG. 50)

Jodorowsky subraya que el término efímero, distingue el carácter del teatro por cuanto provoca una suerte de transformación en el estado emocional de las personas. Por tanto el teatro no puede precisar en obras que se presenten más de una vez, pues en tal caso las acciones efectuadas durante el acto pierden toda veracidad.

“El teatro por el contrario no sobrevivirá ni un solo día. Debe morir a medida que nace. Las únicas huellas que podrá dejar quedaran grabadas en el ser humano y se manifestarán por un cambio psicológico. Si la finalidad de las otras artes es la de crear obra, la del Teatro será la de cambiar directamente al hombre” (ARRABAL 2008, PÁG. 58)

Ciertamente la filosofía del Teatro Pánico está enmarcada por una suerte de euforia. Como lo expresa Jodorowsky, antes de la existencia del pánico el pensamiento presente en el teatro en términos de las obras hace referencia a la angustia, lo cual conduce a la soledad, en cambio el principio del pánico es producir la *euforia*, elemento que conduce a la fiesta o unión colectiva entre quienes viven el acto teatral.

En estos términos, Jodorowsky empieza a buscar a través del Teatro Pánico, un teatro que en vez de conducir al fin o a lo acabado de las acciones, promueva la transformación en los individuos conduciendo así a los actos de creación y no de destrucción.

Respectivamente, el Teatro Pánico busca romper las formas de representación predeterminadas que de alguna manera limitan la realización de las acciones, de tal manera Jodorowsky describe cuáles debían ser las condiciones para lograr un acto efímero. En primer lugar la acción debe romper con la arquitectura del teatro, sacando así la puesta en escena del –edificio-. Puesto que los teatro están concebidos para actores y espectadores, esa condición genera un aislamiento entre la escena y la realidad, de modo que eliminando el espacio no se sabe donde empieza una y en qué momento se advierte la otra.

Ya que lo efímero es una manifestación concreta no se puede evocar en él problemas de espacio y de tiempo¹⁴. Puede notarse sin embargo que dicha idea ya había sido expuesta tiempo atrás con el nacimiento del happening, incluso el problema entre el lugar del espectador en relación con el acto escénico.

Respecto al actor, elimina la etiqueta sin diferir entre una persona profesional y una de la vida cotidiana, exponiendo que aquel hombre debe prescindir por completo de la representación de un personaje a fin de liberar la euforia contenida en su interior y encontrar así su modo de expresión real.

Rompiendo con las nociones de espacio y personaje propios de la representación, Jodorowsky promueve la práctica de un teatro donde la persona pudiese interpretar su propio drama. Bajo ésta lógica no se difiere entre actor y espectador, pues ambos hacen parte del acto teatral, y al tiempo son testigos de él. Así mismo el acto se vuelve único e irrepetible, en cuanto es eufórico y espontáneo según lo señala.

A medida que los actos se fueron potenciando como un movimiento teatral cada vez más sólido, Jodorowsky encuentra en las personas que piden participar de las acciones, la urgente necesidad de expresar una situación contenida (traumática en la mayoría de los casos), que no le permite mostrarse libre y espontáneamente ante los demás. En la dinámica de libertad y euforia inherente al acto efímero se hacía evidente cómo cada persona podía llegar al límite de su represión. De

¹⁴ Aunque durante la década de los sesenta Jodorowsky fundó las bases del teatro pánico a través de los actos propuestos, fue en el año 1973 que expone un manifiesto a manos de Fernando Arrabal titulado por éste último *Le Panique*, donde formula lo esencial de su proceso y sus percepciones sobre el teatro. Véase al respecto: *Psicomagia* 2004, (Capítulo. El acto teatral)

allí que empezara a nombrar por añadidura, que durante el acto pudiera ocurrir una suerte de ejercicio terapéutico en quien lo llevaba a cabo.

En el intento por lograr que los actos efímeros surtieran efecto en las personas, Jodorowsky empieza a elaborar las intervenciones en función de la dificultad presentada por quien quisiera ejecutar la acción. “Es en ese estadio donde mi búsqueda teatral fue adquiriendo poco a poco una dimensión terapéutica. “De director me transformé en consejero teatral, dándole instrucciones a las personas para tomar su lugar en cuanto personaje en la comedia de la existencia.” (JODOROWSKY 2004, PÁG. 40)

La búsqueda de Jodorowsky, que en principio responde al interés por crear un teatro exento de los patrones de representación conocidos, le lleva a la elaboración de actos –efímeros–donde concluye que el teatro logra despertar en las personas la dimensión creativa permitiéndoles explorar sus propios dramas. Es así como el movimiento Pánico abre la puerta al inicio de una práctica, donde el autor conjuga el teatro como objeto de acción con la noción terapéutica, como se evidenciará en el tercer capítulo del presente trabajo.

3 CAPÍTULO II

ELABORACIÓN DEL CAMPO INVESTIGATIVO, COMO PUNTO DE PARTIDA PARA SITUAR EL CRITERIO DE PSICOMAGIA

El capítulo que a continuación se presenta, describe las rutas metodológicas, que -dentro de un marco académico- permitirán comprender cuáles han sido los elementos que del teatro ha vinculado la psicomagia en su práctica, con el objetivo de identificar el aporte del arte teatral a dicho ejercicio.

Proponer la psicomagia como tema de estudio dentro de un documento monográfico, es una labor sumamente compleja; porque éste tipo de trabajos exigen ciertas metodologías académicas en las que no ha sido vinculado el concepto como tema de estudio, al menos en lo que concierne

al estudio de pregrado. Así pues, hablar de psicomagia nos adentra en una amplia discusión respecto de su definición, método, exposición y el uso mismo de sus principios.

En primer lugar porque merece un estudio riguroso que aplica desde diversas materias del conocimiento, entre ellas la filosofía, el psicoanálisis y hasta el terreno de lo metafísico. En segundo lugar porque no se incluye dentro de un determinado modelo de conocimiento científico y así mismo académico, lo que supone poner en diálogo el tema de estudio y las referencias que de éste hace el padre de la psicomagia Alejandro Jodorowsky con un discurso académico que requiere entender y encausar de la manera más clara posible ambas perspectivas.

Si ha de considerarse la psicomagia como **un tipo de conocimiento**, es necesario aclarar la definición concretamente como la presenta el autor.

El actor, director, dramaturgo, Alejandro Jodorowsky (Chile, 1929), es un artista multifacético, cuya intensión con sus propuestas artísticas, es generar acciones que tengan influencia en las personas, con el objetivo de “sanar” una condición traumática, especialmente de orden emocional. Bajo ésta concepción, nos detenemos evidentemente en el entorno de lo terapéutico. Incluso desde la posición de Jodorowsky quien presenta la psicomagia particularmente como una **terapia de sanación**

“El teatro de la sanación apareció en 1995. Provocó un gran interés. Recibí una nutrida correspondencia pidiéndome actos psicomágicos. Para desarrollar esta técnica, hasta ahora practicada en forma exclusivamente intuitiva, decidí aceptar dos consultantes diarios (...). Les aconsejé actos psicomágicos que produjeron resultados notables. Pude así descubrir

cierto número de leyes que me permitieron enseñar este arte a gran cantidad de alumnos, muchos de ellos ya terapeutas establecidos. (JODOROWSKY 2004, PÁG. 6)

No obstante, tratar el tema desde el aspecto terapéutico es de entrada un limitante considerable, en tanto no es el interés principal del trabajo por un lado, y tampoco hace parte de nuestro lugar de conocimiento como estudiantes de la licenciatura en artes escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Por tanto se explica la psicomagia al punto de las definiciones de Jodorowsky, sobreponiéndola paulatinamente a mi lugar de interés como estudiante.

Pese a ello, mencionar el aspecto terapéutico en el teatro se vuelve un concepto ineludible para el trabajo, en tanto responde a un lugar en común entre la práctica de la psicomagia y parte del trabajo teatral realizado por Artaud y Grotowski. Encontrando en cada uno, la influencia de prácticas ancestrales en las cuales el factor terapia-sanación es inherente a sus costumbres.

Dicho de ese modo, empecemos por aclarar el concepto sobre el cual se sustenta éste trabajo. La psicomagia, tiene concepciones tan amplias que por referencia del mismo autor, se define en ocasiones como una **técnica**, cuya aparición surge cuando Jodorowsky tiene la oportunidad de estudiar los métodos realizados por las personas a quienes popularmente se les llama brujos o curanderos en México¹⁵. Después de notar ciertos lugares comunes en la manera de operar de éstas personas, Jodorowsky concluye que dicha labor es una suerte de **terapia artística**, pues

¹⁵ Son muchos los autores que han intentado, desde la ciencia, analizar o por lo menos describir la naturaleza de estas prácticas: Carlos Castaneda, Antonin Artaud, Richard Evans Schultes, etc.

aquellas comunidades crean todo un mundo simbólico y metafórico alrededor de sus consultantes para prescribir recetas que les curen de algún padecimiento.

Detrás de éstas prácticas populares, Jodorowsky encuentra que resultan un medio de **sanación** para la gente más allá de curar sus cuerpos, pues las acciones que realiza el terapeuta o brujo, están encaminadas principalmente a “liberar” a las personas de ciertas angustias o hábitos negativos que puedan afectarles.

De acuerdo con ello, se puede observar que el teatro mismo -desde Aristóteles (384 ac-322 ac)- tiene connotaciones terapéuticas cuando en la definición de tragedia sugiere el concepto de *catarsis*.

“Es, pues, la tragedia una imitación de acción digna y completa, de amplitud adecuada, con lenguaje que deleita por su suavidad, usándose en las diferentes partes de ella separadamente de una de las distintas maneras de hacer suave el lenguaje; imitación que se efectúa por medio de personajes en acción y no narrativamente, logrando por medio de la piedad y el terror la expurgación de tales pasiones.” (ARISTÓTELES, CAP. VI)

Para mencionar otro ejemplo desde ópticas cercanas al asunto no solo de la sanación, sino de lo misterioso que resulta separar el teatro de la técnica, para sugerir que desde otros métodos, llámeseles *energéticos*, *supersticiosos*, *espirituales*, se concibe el hecho teatral. Es preciso citar el caso del director francés Antonín Artaud quien describe a través del viaje que emprende a México (1936) en búsqueda de las raíces culturales de un país que aún se encontraba fuera de las influencias europeas, y donde podía tal vez encontrar el espíritu original de la civilización mexicana que aportara a la civilización actual, (ARTAUD, 1984, PÁG. 176-179) la idea de un

nuevo hombre que según su observación sólo podía encontrarse en México, concibiendo las bases de lo que será más adelante el teatro de la crueldad.

“Ahora bien, la conquista del México moderno y la contribución de capital importancia que puede darnos ahora, consiste justamente en el descubrimiento de las *fuerzas analógicas* por medio de las cuales el organismo del hombre funciona de acuerdo con el organismo de la naturaleza y lo manda. Y en la medida en que la ciencia y la poesía son una sola y misma cosa, esto incumbe tanto a los poetas y artistas, como a los sabios, como ha podido verse en los tiempos del *popol vuh*. ” (ARTAUD 1984, PÁG. 178)

Lo anterior, advierte que el teatro desde tiempos remotos apropiaba nociones terapéuticas, siempre que tuviera como una de sus finalidades provocar en el público identificación a través de la representación. Muestra de ello es la presentación del hecho teatral efectuado como un mecanismo de resiliencia que permite la reparación simbólica, en muchos casos en procesos pedagógico-artísticos con personas de distintas condiciones a partir de diversos imaginarios como el cuerpo, la imagen, el espacio. Ejemplo de esto es el trabajo realizado por el director y dramaturgo brasileiro Augusto Boal, creador del método de teatro del oprimido

“El teatro del oprimido es un sistema de ejercicios físicos juegos estéticos y técnicas especiales cuyo objetivo es restaurar y restituir a su justo valor esa vocación humana, que hace de la actividad teatral un instrumento eficaz para la comprensión y la búsqueda de soluciones a problemas sociales e intersubjetivos. El teatro del oprimido se desarrolla a

través de cuatro aspectos fundamentales: artístico, educativo, político-social y terapéutico”.
(BOAL 2004, PÁG. 26)

Precisamente tras haber evaluado el vinculo efectuado entre lo terapéutico y lo escénico, Jodorowsky se enfoca en la creación de **una práctica** propia, donde involucra dispositivos artísticos desde distintos lenguajes con el objetivo de crear un arte sanador.

Ésta dinámica consistía en aconsejar a un número determinado de personas que acudían a él para descubrir el origen de un conflicto, o para encontrar alternativas de solución a problemas de orden físico y/o emocional.

Hasta ahora se ha identificado dos conceptos, con los cuales Jodorowsky define la psicomagia. En algunas ocasiones se refiere a ella como una **técnica** y en otras como una **práctica terapéutica** (JODOROWSKY 2004).

En cualquier caso la referencia supone uno de los puntos neurálgicos que complejizan la investigación, pues el autor como ha de notarse, no ha demostrado una teoría científica, tampoco ha tecnificado su trabajo porque de hecho cada acto psicomágico está determinado según las condiciones de sus consultantes, y al nombrarla como una terapia la ruta del trabajo se establecería sobre un modelo de comprensión fuera del campo de acción teatral, al menos en lo concerniente a nuestra licenciatura.

Por tal motivo se aclara que para efectos de la investigación, y aunque en algunos apartados se mencionen cualidades terapéuticas bien sea del teatro o de los autores citados en ésta

investigación, la psicomagia se tendrá en cuenta como una **práctica** orientada a la construcción de acciones escénicas concretas, que tomando elementos del teatro como la emoción, la metáfora, el lenguaje y la acción propone actos para encauzar situaciones conflictivas en un individuo. En ese sentido, es necesario hacer una aproximación teórica a prácticas como el chamanismo, a fin de visibilizar las etapas de progresión en el trabajo de Jodorowsky hacia la creación de la psicomagia.

3.1 Chamanismo: Fenómeno común entre Artaud y Jodorowsky, en el encuentro con lo terapéutico.

El chamanismo propiamente, puede considerarse un concepto abstracto en el marco de la introducción sobre las prácticas que llevan a Jodorowsky a crear la psicomagia. sin embargo éste fenómeno prescribe amplias investigaciones, sustentadas en estudios académicos en materias como la antropología y la filosofía. En ese contexto el chamanismo lo entenderemos desde la perspectiva de Mircea Eliade (Rumania 1907) y Gabriel Weisz (Liverpool 1946).

En tal caso resulta necesario hacer una aproximación al término, puesto que constituye además de un andamiaje clave para leer la psicomagia, un espacio en común, específicamente entre Artaud y Jodorowsky según lo veremos.

Ha de saberse que el chamanismo a primera vista se relaciona con fenómenos como la magia o la hechicería, fenómenos que a su vez están presentes en el terreno de lo religioso. Aún así, el término no designa necesariamente una práctica proveniente de creencias religiosas. Ciertamente la comparación se genera porque el chamán-curandero, es visto como un hombre que puede vivenciar una experiencia sagrada, considerada a menudo religiosa, en tanto le provoca una suerte de éxtasis. (ELIADE 1960. CAP 1)

Como una experiencia extática o de éxtasis, Mircea Eliade entiende el fenómeno del chamanismo. Tomando su definición como punto de referencia, nos detendremos en esa introducción, exclusivamente para mencionar cómo las prácticas chamánicas contienen elementos afines a las expresiones escénicas¹⁶.

Al chamán-curandero, se le ha otorgado, a lo largo de los siglos un papel trascendental en distintas culturas de América latina. La razón principal es porque se le considera la persona que puede curar, que puede estar en contacto con una fuerza sobre natural para ayudar a su pueblo.

“Porque semejantes capacidades extáticas le permiten, además de su prerrogativa habitual de curandero, emprender viajes místicos al cielo para encontrarse cara a cara con los dioses y transmitirles las oraciones de los hombres” (ELIADE 1960. PÁG. 258).

¹⁶ Eliade ubica la aparición del chamanismo, al menos por referencia de vocablo en el Asia central y las culturas que de allí surgen. Precisamente a raíz del vocablo, encuentra que la llegada del chamanismo a ésta zona proviene de oriente, específicamente de las prácticas asociadas al misticismo y a la religión de los pueblos hindúes. En ese caso se identifica un punto común entre Artaud, Grotowski y Jodorowsky, pues en los tres casos, cada uno se interesó por las manifestaciones tanto artísticas como religiosas o místicas de las regiones orientales.

El carácter extático que supone la experiencia de los chamanes, está directamente relacionado con los elementos u objetos elaborados para llevar a cabo las ceremonias rituales¹⁷. Hacemos referencia a plantas, masajes, cantos, imágenes, con los cuales los chamanes pueden encontrar las causas de una enfermedad y así mismo curarla.

“También el chaman suramericano conoce las virtudes medicinales de las plantas y de los animales, utiliza el masaje, etc. pero como a su juicio la mayoría de las enfermedades tienen una causa de índole espiritual, esto es que supone ya la fuga del alma, ya la introducción por los espíritus o los hechiceros, de un objeto mágico en el cuerpo”
(ELIADE 1960. PÁG. 259)

Ésta referencia, en comparación con las observación que Jodorowsky hace en México, nos lleva a concluir que si bien el autor no es, ni mucho menos, el primero en descubrir el carácter curativo de éste fenómeno, lo que hace, es presentar estos principios a los lectores de la psicomagia, bajo una idea relacionada con el arte, al afirmar cosas como: La aparición de una enfermedad física, es consecuencia de un conflicto no resuelto, de orden emocional y/o espiritual; el cual es abordado cuando se materializa -el trauma- por medio de un acto teatral, haciendo uso de

¹⁷Es preciso comprender, que el chamanismo es indefectiblemente una practica ritual. Entendemos por ritual para efectos de esta investigación, la definición presentada por Mircea Eliade: “Es, pues siempre el relato de una creación: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a *ser*. El mito no habla sino de lo que ha sucedido *realmente*, de lo que se ha manifestado plenamente. Los personajes de los mitos son seres sobrenaturales. (...) los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad o simplemente la sobre-naturalidad de sus obras”. (ELIADE 1968. PÁG 17)

elementos metafóricos (imágenes, plantas, objetos) que le permiten comprender al consultante las causas de su enfermedad y así mismo establecer soluciones¹⁸.

De vuelta a Eliade, él menciona también la identificación de una enfermedad, gracias a la intervención del chaman y sus saberes. “La morfología de la causa chamánica suramericana es la misma en casi todas partes. Exige sahumerios con tabaco, cánticos, masajes en la parte enferma del cuerpo, la identificación de la causa de la enfermedad” (ELIADE 1960. PÁG. 261).

Entendiendo que el chaman es por excelencia un conocedor de la naturaleza, reconocen en los frutos de la tierra las propiedades curativas que estos guardan, razón por la cual las plantas juegan un papel preponderante en sus practicas rituales.

Como se mencionó antes, las plantas hacen parte de los rituales curativos de los chamanes, siendo un elemento simbólico de limpieza. En Jodorowsky por ejemplo, encontramos que su interés por las practicas de los chamanes en México, está asociado al poder que ellos atribuían a las limpias curativas del cuerpo con ciertas plantas (JODOROWSKY 2004 PÁG 4).

La asociación a los efectos causados por algunas plantas, puede encontrarse también en análisis hechos sobre las experiencias de Antonin Artaud. Al respecto, cabe citar el estudio del teórico teatral Gabriel Weisz quien señala cómo el encuentro del autor con plantas sagradas por los chamanes, como lo es el peyote, configura su idea sobre los lenguajes para el teatro. “El viaje a México inspira en Artaud, un encuentro con un arte chamánico capaz de devolver al ser humano los dispositivos para unirse, de nueva cuenta con su energía” (WEISZ 1994. PÁG 73).

¹⁸ De la consulta en el libro psicomagia. Jodorowsky (2004). Capitulo IV el acto mágico, y capítulo V El acto psicomágico. Donde el autor explica cómo las técnicas chamánicas influenciaron su práctica artística desde la visión terapéutica.

El peyote produce una afectación sobre los sentidos, por ende, sobre la percepción de espacio, tiempo,¹⁹ y la manera misma en que es percibido el cuerpo, es decir produce una suerte de lenguaje sensorial. El efecto provocado por el peyote en el cuerpo, al tiempo que genera un encuentro con él, produce una sensación de desprendimiento del mismo, al punto de abandonar el pensamiento racional. (WEISZ 1994. CAP IV).

El desprendimiento del cuerpo que señala Weisz, en tanto se presentan estados alterados de conciencia en el individuo, surge naturalmente alrededor de los rituales chamanicos. Es decir, el efecto de la planta sobre el cuerpo y la percepción viene acompañado de otra serie de elementos que en conjunto alteran la dimensión sensorial en las personas.

“Los participantes de un ritual de trance consiguen la alteración de su conciencia, aprovechando el estímulo de una serie de dispositivos sonoros que conjugan la música, el ritmo, las palabras y los cánticos; así mismo, la danza tiene el efecto de provocar un desprendimiento sensorial necesario para el estado de trance.” (WEISZ 1994 PÁG. 99).

Podemos observar que estos dispositivos son los mismos que Artaud señala en la identificación de un nuevo lenguaje para el teatro. evidentemente sus experiencias con las culturas aborígenes de México, construyen el andamiaje de su discurso y tal como ocurre con Jodorowsky, se concentra en costumbres de orden terapéutico que pone en diálogo con el espacio escénico.

¹⁹ Weisz, traza una relación entre mente, cuerpo y mito, para explicar que el efecto más notable del peyote es la sensación cognoscitiva de encontrarse en un estado mental donde todo queda relacionado. En ese estado, aparecen los aspectos míticos del peyote, porque el cuerpo interpreta la presencia sagrada de la planta a través de la percepción y las visiones. *Weisz 1994, capítulo III.* .

Ahora, de los rituales chamánicos se desprende la noción en ambos autores, de los objetos vivos como el canto, las imágenes, los símbolos, que responden a un lenguaje compuesto de metáforas y que integra la experiencia corporal.

Puede concluirse también, que Weisz, así como Eliade describe el carácter terapéutico de los ritos chamánicos y alude al poder transformador de estas manifestaciones.

“Los rituales chamánicos tienen efectos terapéuticos sobre los enfermos, porque la fuerza de las imágenes generadas durante el ritual llegan a formar una estructura subjetiva del cuerpo. En ese procedimiento, participan las sustancias narcóticas y sagradas como materiales para una construcción subjetiva del cuerpo” (WEISZ 1994. PÁG. 171)

3.2 Enfoque investigativo.

Como se sabe, para interpretar los escritos existentes acerca de la psicomagia y las categorías posteriores para el desarrollo de la investigación, se requiere la apropiación de una metodología capaz de organizar la información desprendida del análisis documental. Puesto que se busca elaborar un estudio acerca de los postulados de un autor en particular, dicho estudio requiere un análisis de información previa dada por referencias teóricas que sustenten la materia a tratar. Para tal fin, se encuentra pertinente encausar el documento en el marco de la investigación cualitativa.

Según el investigador en ciencias de la comunicación (SAMPIERI, 1997), la investigación cualitativa tiene por objeto comprender las características de un fenómeno particular desde la

perspectiva de un sujeto, persona o grupo sobre el cual se investiga. Es decir abarca las opiniones, las experiencias, las hipótesis, las discusiones que puedan ser expuestas para defender un hecho o discurso.

Sampieri con base en los estudios de Colby (1996) señala que en los enfoques cualitativos hay un común denominador, pues toda cultura o sistema social tiene un modo único para entender los eventos sociales según su lugar de conocimiento y de experiencias. Ésta manera de ver el mundo afecta la conducta humana en tanto promueve posturas de pensamiento y nuevas dinámicas de relación entre la sociedad y el entorno. Es así que se resalta dentro de la metodología cualitativa el estudio de modelos culturales y los aspectos que de estos se desprenden como los conocimientos transmitidos por costumbre; ejemplo de ello pueden ser la escritura y la oralidad.

Del mismo modo que se define la línea de investigación, es preciso citar un enfoque que permita avanzar en la interpretación de la información a fin de abrir paso a los puntos vitales de análisis. Conforme a esto el documento se inscribe bajo el paradigma hermenéutico/histórico definido de la siguiente manera:

El paradigma hermenéutico histórico, busca comprender e interpretar un fenómeno en un contexto concreto, así como entender múltiples realidades que reflejan bases históricas, psicológicas e ideológicas. Entendiendo por dichas bases el pensamiento y las dinámicas

características de una sociedad a partir de su contexto político, social, económico y cultural principalmente.

La interpretación entonces, debe dar cuenta del proceso reflexivo que el investigador realiza a partir de las lecturas propuestas, estos textos a pesar de ser autónomos tienen un carácter comunicativo que posibilite el entendimiento del lector, por lo tanto los lineamientos sugeridos con anterioridad aplican un método que permita recopilar, interpretar y argumentar los datos seleccionados.

Para ello se elige usar el **método de análisis de contenidos**, conjunto de técnicas que analiza las comunicaciones, utilizando procedimientos sistemáticos y objetivos de descripción de un contenido. Así mismo, puede referirse a una aproximación empírica de análisis metodológicamente controlado de textos. Por tanto, en el análisis de un documento aunque haga énfasis en la comunicación, no necesariamente debe quedarse con el contenido manifiesto, sino que de éste se pueden inferir comentarios, acciones, argumentaciones de carácter objetivo.

Por tal motivo ésta investigación se sitúa específicamente en la etapa de trabajo de Jodorowsky correspondida entre el inicio de la psicomagia, el desarrollo de la práctica y algunas conclusiones precisas que el autor destaca del trabajo después de varios años de elaboración.

Con base en ésta observación se elige una serie de textos que permitan la comprensión y profundización del tema, En ese sentido se destacan como textos base para el desarrollo del trabajo: (PSICOMAGIA 2004) -Alejandro Jodorowsky. (EL TEATRO Y SU DOBLE 1978) Antonin Artaud y (HACIA UN TEATRO POBRE 1970) Jerzy Grotowski.

3.2.1 Diseño Metodológico.

Una vez escogido el enfoque de la investigación, se infiere la categoría de análisis respecto a la elaboración del diseño metodológico. El respectivo análisis para efectos de éste trabajo tiene por objeto evaluar e interpretar datos relevantes sobre los textos de Alejandro Jodorowsky.

De tal manera, el análisis de contenido se entiende como un texto o reflexión, resultado de la valoración de textos escogidos a priori. Junto con esto y para cumplir con los objetivos de la investigación, puede haber análisis de carácter exploratorio, descriptivo, y/o verificativo (PIÑUEL, 2002).

El primero tiene por objeto una aproximación al diseño de una investigación, donde el análisis actúa como una técnica para elaborar, registrar y tratar datos sobre algunos documentos. En el análisis descriptivo, el objeto es la identificación y catalogación de la realidad empírica de los textos, por lo cual generalmente se aborda desde una observación de tipo documental. En el tercer caso se intenta validar la información escogida, a fin de comparar y comprobar tesis expuestas por un autor respectivamente.

En conclusión, la ruta de la metodología expuesta anteriormente se ejecutará para orientar las categorías de análisis, tanto desde la psicomagia como desde la teatralidad, enmarcándolas dentro del campo de estudio escénico concerniente a la licenciatura. De ese modo las categorías del diseño corresponden específicamente a:

1. Categoría: Teatro en el siglo XX

Sub categorías: Happening, Teatro Pánico.

2. Categoría: Psicomagia:

Sub categorías: Chamanismo, Emoción, Metáfora, Acción, Lenguaje.

3.2.2 Instrumentos de investigación.

Dado el carácter metodológico de la monografía, se identifica la revisión documental como el instrumento de investigación apropiado, para desarrollar los objetivos propuestos. Éste dispositivo permite recopilar y ordenar información respecto a personas, contextos, situaciones, prácticas, etc.

- *Revision documental:*

Se refiere a documentos fuentes que se analizarán para desarrollar el problema, estas fuentes pueden tener diferentes naturalezas, de tipo personal, institucional, grupal, formal o informal. A través de la revisión de ésta información se puede describir acontecimientos importantes, - intereses de las personas que han escrito el texto, reflexiones acerca del tema que se está tratando- y así mismo analizar la información suministrada por el documento.

El análisis documental se desarrolla en cinco momentos, el primero consiste en rastrear e inventariar los documentos existentes y disponibles, el segundo clasifica los documentos a

analizar, para el tercer momento se debe seleccionar los documentos más pertinentes para los propósitos de la investigación, en cuarto lugar, se examina a profundidad el contenido de los documentos seleccionados; y por último se realizan las conclusiones, las cuales pueden resultar de la lectura cruzada y comparativa de los documentos seleccionados.

Para concluir, el desarrollo de los parámetros mencionados en este documento, dan cuenta de la ubicación conceptual del trabajo monográfico. Es así que todo el análisis investigativo se produce desde la mirada hermenéutica para dar solución al problema planteado y desarrollo a los objetivos propuestos. Ciertamente los conceptos tomados desde la psicomagia en este trabajo se desarrollan en vista de la labor escénica, y aportan al análisis de contenido basado en el estudio de textos teóricos.

Por tal motivo, los textos mencionados anteriormente se utilizarán como discurso de apoyo para establecer la posible relación entre los elementos teatrales adoptados por la psicomagia y su apropiación en el campo teatral. Llegados al punto, se analiza las posturas más relevantes y se elige la información que permita el diálogo preciso entre autores, pues los textos seleccionados son los que mejor permiten llegar a la síntesis del problema que surge del tema de investigación.

4 CAPÍTULO III

LA TEATRALIDAD, RUTA DE ACCIÓN EN LA PSICOMAGIA.

4.1 Algunos elementos históricos sobre la aparición del psicoanálisis.

Con el objeto de exponer los elementos teatrales que adopta la psicomagia, (la emoción, la metáfora, la acción y el lenguaje). resulta necesario hacer una distinción en el tratamiento del primer término (emoción). En tanto su definición debe examinarse primero desde el campo de la psicología; entendiendo que es desde ésta rama de la medicina que se inicia el estudio de esa dimensión. En razón de esto, se ha elegido tener en cuenta la explicación del médico neurólogo Antonio Damasio (Lisboa 1944) y el psicólogo Daniel Goleman (California 1947)²⁰.

Desde distintas disciplinas como la filosofía, las ciencias humanas, la medicina y el arte, se habla de la emoción como un lugar particular en el comportamiento humano, por ejemplo en la Grecia antigua se pensaba en las emociones como un agente primordial para modular la conducta del

²⁰ El acercamiento a los autores, se realiza exclusivamente con el objetivo de definir la **emoción**, sin que resulte en un estudio complejo desde distintas perspectivas, pues esto conllevaría la investigación a otros términos y problemáticas que no son del interés de este trabajo responder. De tal manera que la estudiante pueda comprender de manera objetiva el término y posteriormente relacionarlo con el objeto estudiado en la psicomagia (el teatro).

hombre; según la escuela socrática, el conocimiento de sí mismo partía en principio de poder comprender y canalizar las emociones.

En ese sentido debe recordarse que la filosofía ha sido piedra angular en el desarrollo de la psicología, si se tiene en cuenta que cada etapa de la civilización está caracterizada por el desarrollo social y el cambio en la conducta del hombre.

Entendiendo esto en perspectiva de la sociedad griega, podemos remitirnos al curso dado entre la etapa del pensamiento neoplatónico y el medio evo, caracterizado por la idea de Dios como principio y fin del conocimiento. Finalizando este tiempo aparece un suceso importante que provoca grandes cambios a nivel social.

Nos referimos a la baja edad media con el concepto de individualidad. De aquí que el hombre empiece a preguntarse por sus acciones como sujeto, y aunque ésta idea se fortalezca con la llegada del renacimiento el trastorno social y económico de la época es un factor sumamente influyente en el pensamiento del pueblo. Con ese contexto la religión empieza a carecer de respuestas a la pregunta que ha inquietado tanto a la humanidad, sobre el lugar y el conocimiento del hombre acerca del universo, y es en ese momento donde la ciencia marca la ruptura del paradigma religioso y se acentúa como un lugar de razonamiento importante desde el cual el universo puede comprenderse. Así pues surge la presencia de investigadores como Kepler, Galileo y Newton quienes desde el campo científico generan teorías comprobables a los ojos de la humanidad.

Estos cambios supusieron naturalmente un desarrollo intelectual, y con éste nuevas formas de percibir el mundo. Para entonces el método científico demuestra que a través de los adelantos de la ciencia, el ser humano es capaz de descubrir otras posibilidades para comprender el universo. Hasta que llega la guerra imperialista contra Roma, suceso principal que desencadena la pérdida de la fe en la razón, provocando la gran crisis del modelo científico renacentista.

Toda la coyuntura abre paso a un cambio de pensamiento profundo, especialmente en la literatura y la pintura el arte empieza a sugerir que la espiritualidad y la razón podían concebirse más allá de las formas, dando lugar a lo que sería el *manierismo* y tiempo después el *arte barroco*.

Visto de ese modo la aparición de las corrientes artísticas han sido consecuencia en gran parte de las crisis humanistas, en cuanto provocan una transformación en las dinámicas de construcción social. Otro ejemplo de esto fue la llegada del *romanticismo*, como respuesta a la crisis científica caracterizada por tres aspectos fundamentales: La idea de libertad, la exaltación del yo individual y el espíritu de rebeldía; donde la emocionalidad se adhiere a una particular manera de concebir el arte y las relaciones humanas. Evidentemente la sociedad está pasando por momentos definitivos que cuestionan como ya se ha dicho el razonamiento de la humanidad. Como consecuencia la expresión del amor romántico enmarcado en los sentimientos y la belleza ahora son el problema que busca respuestas en la emocionalidad y las tendencias artísticas, con ese cambio de paradigma se abre paso la modernidad y ahora el arte, la ciencia y la filosofía se convierten en lugares de acción y pensamiento que permiten al ser humano desde diferentes ángulos percibir el mundo.

En consecuencia, surge la llegada del *psicoanálisis*, como teoría que cambiará por completo la imagen del hombre como ser racional. Sigmund Freud (Freiberg 1856), analiza el comportamiento de las personas concentrándose en principio en aquellas que presentan fallos en la percepción sensorial. Unificando estudios entre lo fisiológico y lo psicológico sugiere los dos conceptos fundamentales del psicoanálisis:

El inconsciente psicológico. Para explicar el origen de la histeria postula la existencia de una parte de la mente que se encuentra oculta y es donde reposan antiguos deseos y pensamientos correspondientes al pasado personal. Por ser ideas traumáticas la parte consciente de nuestro cerebro las rechaza, a esa zona oculta le llamó inconsciente; señalando que a pesar de estar ocultas aquellas ideas, encuentran expresión en los sueños y la conducta, provocando la histeria.

El segundo concepto que de hecho fue el pilar de la teoría del psicoanálisis, es la insistencia de Freud en que el carácter reprimido del inconsciente es de naturaleza sexual cuyo desarrollo sucede durante la infancia. De manera que son los deseos sexuales reprimidos la raíz de los síntomas neuróticos. Por supuesto éste desorden ha significado uno de los grandes malestares de la sociedad moderna, y la teoría de Freud aunque discutida por muchos psicólogos produjo un gran avance en el concepto de la psicología añadiendo el área de personalidad, motivación y psicopatología a ésta ciencia.

Gracias al estudio del psicoanálisis sobre la dimensión emocional, dicha categoría empieza a cobrar interés dentro de la investigación escénica, como un lugar de conocimiento significativo

para el trabajo del actor. Tal es el caso de Stanislavsky quien es el primero en proponer las emociones, como objeto de estudio para la construcción del personaje.

Tras esos sucesos, a partir de la segunda mitad del siglo XX, investigar sobre el campo de la emocionalidad se convirtió en interés no solo de la filosofía sino también de la antropología y por su puesto de la medicina, de ahí que la psicología sea de las ramas de la ciencia que más ha indagado en el tema. No obstante las emociones son asunto tratado por la psicología, la psiquiatría, la neurociencia y hasta el psicoanálisis.

Incluso, la teoría psicoanalítica resulta ser un lugar definitivo tanto en el desarrollo de la psicomagia como en el estudio mismo de la emocionalidad. Jodorowsky tras un tiempo de estudiar éste proceso de la mano con el psicoanalista Eric Fromm (Frankfurt, 1900), apunta a que el problema del psicoanálisis en cuanto terapia mental, radica en que el terapeuta habla al paciente a través de un lenguaje racional, intentando comprender el origen de las situaciones traumáticas por medio de la coherencia de la palabra.

Entendiendo que la región de estudio en la que se concentra el psicoanálisis es en el inconsciente, durante un proceso de observación Jodorowsky asegura que se debe tener en cuenta que ésta dimensión no comprende el funcionamiento lógico de las palabras. En ese caso para que surja el efecto curativo, es necesario despertar al inconsciente mismo a través del lenguaje que él conoce, es decir el lenguaje *inconsciente*, no lógico ni ordenado; y el único medio que proporciona ésta condición es el arte en cuanto se vale del lenguaje corporal, metafórico, poético que no obedece sólo al orden racional. Conforme a ello Jodorowsky señala la diferencia entre el psicoanálisis, cuya terapia se concentra en una charla de pensamiento lógico, y la psicomagia que pese a ser

una práctica con fines terapéuticos, tiene raíz en el teatro y se vale de ciertos elementos que le componen para desarrollar las acciones liberadoras que pretende lograr la práctica.

4.2 Sobre el aspecto emocional.

Subrayando la diferencia existente entre el psicoanálisis y la psicomagia, la dimensión emocional sigue siendo un aspecto determinante en ambos casos. De modo que resulta necesario, ubicar el concepto sobre una definición teórica, que para el caso, está sustentada en la investigación de Damasio.

“Las emociones son complejas colecciones de respuestas químicas y neurales que conforman un patrón. Todas cumplen algún papel regulador, destinado de una manera u otra a crear circunstancias ventajosas para el organismo que presenta el fenómeno. Las emociones *se refieren a la vida* de un organismo a conservarla”.

(DAMASIO 2000. PÁG 67)

Según Damasio, las emociones son procesos determinados biológicamente, los cuales han venido desarrollándose de forma natural con la evolución del hombre y su relación con el entorno social, cultural, de contexto etc.

En esa medida, el autor considera que hablar de emoción supone mencionar seis lugares de ésta dimensión, “primarias o universales” como él las nombra: alegría, tristeza, miedo, ira, sorpresa, repugnancia. En seguida cita las llamadas emociones “secundarias o sociales” dentro de las cuales menciona: vergüenza, celos, culpa, orgullo; y en un tercer momento se refiere a las “emociones de fondo” bienestar o malestar, calma o tensión. (DAMASIO 2000. PÁG. 67)

El autor, expone la emoción como una serie de estados que pueden ser provocados por la interacción del organismo con el entorno, o por respuesta a situaciones cotidianas (pérdida, satisfacción, entusiasmo, etc.) que estimulan el sistema nervioso provocando cambios a nivel anímico y físico.

De otro modo, se encuentra el estudio realizado por Goleman, quien explica las características de la emocionalidad a partir de su ubicación tanto física como histórica. Según Goleman, la raíz más antigua a la cual se le atribuye la vida emocional es al sentido del olfato, el cual se origina en el lóbulo olfativo (GOLEMAN 1995).

El lóbulo del olfato empezó a evolucionar, haciéndose lo suficientemente grande hasta llegar a rodear la parte superior del tronco cerebral; gracias a esto los primitivos pudieron empezar a distinguir entre sustancias comestibles y tóxicas categorizando los alimentos más importantes para su supervivencia.

A ésta zona que rodea el tronco cerebral se le llama sistema límbico, de la palabra latina “limbus” que quiere decir “borde”. Ésta región con el paso del tiempo empezaba a añadir emociones básicas al cerebro cuyas reacciones se hacían presentes en las acciones y decisiones de los primeros mamíferos para protegerse del peligro. Con el paso del tiempo el sistema límbico acondicionó dos herramientas fundamentales: aprendizaje y memoria. Estos avances permitieron a los animales hacer elecciones más precisas y se fueron generando capas más gruesas alrededor del tronco cerebral.

Las capacidades resultantes de ésta evolución tuvieron lugar en el cerebro del *Homo sapiens*, razón por la cual a dicha área se añade todo lo que define el comportamiento humano, en palabras del psicólogo estadounidense, especialista en investigación del sistema emocional Daniel Goleman:

“La neocorteza del *Homo sapiens*, muchos más grande que en ninguna especie, ha añadido todo lo que es definitivamente humano. La neocorteza es el asiento del pensamiento, contiene los centros que comparan y comprenden lo que perciben los sentidos. Añade a un sentimiento lo que pensamos sobre él, y nos permite tener sentimientos con respecto a las ideas, el arte, los símbolos y la imaginación.”
(GOLEMAN 1995, PÁG. 30)

4.3 De la emoción en la psicomagia: Entre Jodorowsky y Artaud.

Durante el segundo manifiesto del teatro de la crueldad, Artaud hace hincapié en el cuerpo del actor y cómo el reconocimiento de sus posibilidades tanto exteriores como interiores da lugar a la expresión genuina de sus emociones.

Al respecto, el autor refiere que las emociones son una fuerza localizada en el cuerpo, en el movimiento que integra toda su musculatura. En la labor del actor se destaca el esfuerzo físico por volver hacia el interior, y tal esfuerzo se sitúa en la comprensión de su respiración.

“Es indiscutible que todo sentimiento, todo movimiento del espíritu, todo salto de la emoción humana tienen su propia respiración.” (ARTAUD 1978, PÁG. 148)

Emoción y respiración se relacionan en cuanto el actor encuentra en la ubicación de su musculatura interna los puntos de apoyo para explorar distintas formas de respiración. Si en éste proceso logra combinar los efectos provocados en su cuerpo, a causa de los ejercicios respiratorios, puede encontrar sentimientos que de otra manera no conocería.

Aquellos estados provocan la expresión natural y voluntaria de las emociones encontrando así la-respiración espontanea de la vida misma-. No olvidemos pues que Artaud encuentra en el teatro un medio donde el actor explora innumerables posibilidades expresivas que conducen al encuentro de una espiritualidad liberadora. “Toda emoción tiene bases orgánicas. Cultivando la emoción en el cuerpo recarga el actor la voltaica densidad.” (ARTAUD 1948, PÁG. 155)

Basado en técnicas corporales y terapéuticas propias del Medio Oriente, Artaud encuentra que las emociones se ubican en puntos estratégicos del cuerpo como se mencionó al inicio. En éste caso, señala que la sensación de tristeza se encuentra ubicada a la altura de los riñones, y la ira en el plexo solar, el autor advierte la necesidad de equilibrar ambas esferas (emocional-corporal). A fin de que el actor sobre pase sus propias ataduras. “Alcanzar las pasiones por medio de sus propias fuerzas, en vez de considerarlas abstracciones puras, confiere al actor la maestría de un verdadero curandero.” (ARTAUD 1948, PÁG. 149).

4.3.1 La emoción presente en el acto teatral.

Así como Artaud, Jodorowsky intenta convertir al sujeto en su propio curandero. Sin embargo su propuesta no apunta a formular una suerte de técnica estrictamente actoral, sino una acción liberadora susceptible de ser realizada por cualquier persona.

En la psicomagia se categoriza la emoción como uno de los planos que compone el desarrollo del ser humano, es decir el plano afectivo. En él se ubican las sensaciones tanto positivas como negativas presentes en las personas, sin embargo las negativas a menudo obedecen a situaciones traumáticas, las cuales el sujeto no siempre logra entender o no es -consciente-.

De acuerdo con las emociones básicas que se indicaron al inicio del capítulo, éstas, son los lugares más comunes en la historia personal según Jodorowsky, y el objetivo de la psicomagia no conduce a anularlas, sino a reconocerlas y actuar sobre ellas, para que su influencia no ejerza el control sobre la vida de las personas.

Entendiendo que no basta con el ejercicio de la palabra planteado por el psicoanálisis, la psicomagia intenta completar el método proponiendo actos que permitan desplegar la cantidad de sensaciones experimentadas a causa de un conflicto. Para ello, Jodorowsky combina objetos, olores, alimentos, música, poesía, espacios o lugares según el caso, a manera de material escenográfico que reúna las condiciones necesarias para que el el actor como era en el teatro pánico y el consultante como es ahora en la psicomagia, realice el acto teatral.

El objetivo es lograr que el consultante se identifique con las emociones suscitadas para que así mismo pueda abordarlas simbólicamente. A través de la manipulación de objetos como los mencionados anteriormente el cuerpo reacciona a los estímulos provocados sensitivamente, dando lugar a que aparezca por extensión el material emocional. En ese sentido la emoción hace presencia a causa de los elementos que han sido teatralizados a fin de que el sujeto pueda liberarlas.

4.4 La metáfora en la construcción del lenguaje.

El término metáfora traducido del vocablo griego como “traslación” hace referencia a ella como la expresión de una idea que no está descrita de manera directa o literal, es decir transpone el sentido de las palabras o los actos otorgándoles una significación distinta.

En el caso del arte la metáfora como elemento alegórico ha estado presente constantemente. Retomando las rupturas teatrales del siglo XX encontramos pues que movimientos como el surrealismo y el mismo happening se componen de un basto simbolismo, ya sea en la expresión de sus ideas por medio de la obra o en el uso de los objetos puestos en el escenario como es el caso del happening.

A lo largo del siglo XX el surrealismo influencia notoriamente el modelo artístico y literario, defendiendo la idea de libertad en cuanto al acto creativo que proviene del mundo interior del artista, es decir el mundo de los sueños o el mundo inconsciente.

Esas rupturas con el arte naturalista como se aclaró en el capítulo uno, permitieron que la subjetividad tomara el lugar principal en el hecho creativo, con la idea de querer mostrar la realidad a través de figuras abstractas, no lógicas a la razón, metafóricas²¹.

Con la transformación artístico-literaria producida en el siglo XX, surgen los estudios sobre la figura metafórica desde la lingüística sugiriendo que su presencia está directamente relacionada con el complejo funcionamiento de la mente. Como lo explica Danesi en el texto sobre metáfora, pensamiento y lenguaje.

²¹ La idea de los estados inconscientes que tomaban lugar en las expresiones del arte, donde artistas como André Breton despliegan el carácter metafórico de sus obras, se hallan relacionadas con el avance del psicoanálisis en cuanto al estudio de la mente y las alteraciones que ésta presenta.

La metáfora es una huella lingüística que las personas construimos entre el sentido concreto de las cosas y el pensamiento abstracto. La formación de ésta categoría tiene lugar en el cerebro humano, el cual posee también un aspecto sensorial basado en las funciones del cuerpo, los sentidos y las experiencias de vida propia. (DANESI 2004 CAP III)

4.4.1 Relación metáfora-acción en la psicomagia.

El hallazgo de la metáfora como un elemento fundamental en el desarrollo del acto psicomágico proviene sin duda de la atmosfera poética. En Chile, por la década de los cincuenta, el aire de la poesía abarcaba por entero al país, al punto que en ella se encontraba un estilo de vida.

“(...) habían comenzado a salir de la literatura para participar en los actos de la vida cotidiana con la postura estética y rebelde propia de los poetas.” (JODOROWSKY 2004 PÁG. 20)

La relación de Jodorowsky con la poesía no supone una experiencia dada por la escritura sino por un acto, el acto poético que se ejecuta de manera real porque en cada acción está presente la naturaleza metafórica de lo que nos rodea²².

La composición metafórica en la psicomagia está determinada intrínsecamente por la acción teatral, pues el acto sugiere la combinación de distintos objetos de carácter simbólico, entre ellos se encuentran además de los ya nombrados, imágenes, accesorios, pinturas, vestuarios, palabras que en la psicomagia se transforman de manera que su presentación no obedezca a una definición común, pues por analogía, transforman su significado literal a uno simbólico.

²² Fueron cinco los poetas que influenciaron a Jodorowsky. Pablo Neruda, Nicanor Parra, Pablo de Rokha, Gabriela Mistral y Huidobro.

“Un acto de psicomagia es pues, un gui3n teatral y metaf3rico muy preciso que el consultante debe poner en marcha por sus propios medios (eligiendo si es necesario un lugar o unos c3mplices y creando o buscando accesorios que se vayan a utilizar) (JODOROWSKY Y ACOSTA 2011, CAP. 6)

Argumentando que la psicomagia emplea el lenguaje del –inconsciente- por cuanto pretende dirigirse a esa zona, Jodorowsky la determina como un lenguaje que se entiende a trav3s de la acci3n y los sentidos. Respectivamente el autor habla del uso de 3sta figura de forma ejemplificada m3s que modo explicativo: “La magia primitiva comprendi3, despu3s de mucho tiempo el poder que ten3a la analog3a: cuando por ejemplo se desea que llueva, se realiza una danza que imita el ruido producido por la propia lluvia con un continuo pataleo de los danzantes sobre el suelo.” (JODOROWSKY Y ACOSTA 2011, CAP. 6).

En ese sentido la met3fora act3a m3s desde la acci3n teatralizada que como elemento sujeto a la composici3n textual, por cuanto logra que las im3genes y acciones percibidas por la mente adquieran un sentido de realidad aun cuando el acto se lleva a cabo de manera simb3lica.

El estado de sensibilidad que abarca la met3fora adquiere un sentido simb3lico tan amplio, que incluso en la psicomagia se le menciona desde el lugar de la acci3n e intr3nsecamente desde el lenguaje como lo se3alaremos m3s adelante.

4.5 La acci3n contenida en el cuerpo.

El entrenamiento del actor tomado desde la propuesta de Jerzy Grotowski, nos permite observar la importancia que el autor confiere al cuerpo como el motor que despierta su capacidad

expresiva, porque a través de él, el actor libera el estado creativo trascendiendo los límites de su imaginación.

A través de la acción física, cuya búsqueda debe hacer el actor en una dimensión profunda y no cotidiana, debe encontrar el impulso que le permita explorar todas las fuentes de energía concentradas en el interior de su cuerpo, con el objetivo de eliminar los obstáculos que impiden la realización del acto creativo. (GROTOWSKI 1970)

Es importante destacar que en Grotowski existe una búsqueda precisa hacia una forma de espiritualidad que encuentra precisamente en el teatro a través de lo físico, de aquí la relación del ser con el mundo que le rodea y luego consigo mismo.

Entre sus búsquedas se destaca el hallazgo de los mitos y las prácticas rituales de diferentes culturas, donde explora el gesto, el movimiento, el lenguaje, la danza, como formas de manifestación corporal que tienen origen en nuestra memoria ancestral, reivindicando el cuerpo del actor como el material expresivo más auténtico.

La valorización de estas expresiones dieron origen al teatro ritual del que Grotowsky si bien no fue el primero en manifestarlo, sí fue quien lo desarrolló práctica y teóricamente. El teatro ritual configura un actor despojado de los artificios que a través de su fisicidad transforma el simple movimiento técnico en un lenguaje expresivo donde anida su esencia individual-metafísica-, creadora.

El hallazgo del teatro ritual supuso una vía por la cual el actor se reconocía como sujeto individual y social, abandonando sus propias resistencias a lo que Grotowsky llamó el actor santificado.

“El actor que trata de llegar a un estado de auto penetración, (...). Debe ser capaz también de expresar, mediante el sonido y el movimiento, aquellos impulsos que habitan la frontera que existe entre el sueño y la realidad. En suma debe poder construir su propio lenguaje psicoanalítico de sonidos y gestos de la misma manera en que un gran poeta crea su lenguaje de palabras.” (GROTOWSKI 1970. PÁG. 29)

4.5.1 La acción liberadora.

La psicomagia, como se ha reiterado a lo largo de éste trabajo, se ocupa de crear actos teatrales que permitan a las personas liberar a través de una acción precisa situaciones traumáticas que afecten su dimensión física y emocional.

Volviendo a la observación que realiza Jodorowsky en la terapia de psicoanálisis, sobre la cual sugiere que no tiene efecto porque se vale exclusivamente del lenguaje hablado, señala que el cuerpo no está desvinculado de los procesos mentales, es decir todo lo que resulta en la mente ha sido transitado por el sistema corporal, pues se corresponde el uno al otro por medio de los sentidos y las emociones. “Para superar una dificultad no basta con identificarla claramente. Una toma de conciencia que no es seguida de un acto resulta completamente estéril.” (JODOROWSKY 2004 PÁG. 81)

De acuerdo con esto, el autor menciona que todo movimiento corporal moviliza las sensaciones al interior de nuestro cuerpo, llámese emociones, energía, sistema muscular, etc. A esto se añade naturalmente el gesto y la palabra.

Concluyendo que así como la mente acepta las imágenes o los elementos que pueden resultar absurdos al sistema de comprensión lógica, el cuerpo actúa como el vehículo físico que escenifica de manera “real” éstas imágenes. De modo que en la acción teatral el objeto principal es el cuerpo del consultante, quien empieza por transformar de manera precisa los materiales u objetos que encuentra a su disposición , para después realizar con ellos un acto metafórico que le permita comprender a través de las sensaciones experimentadas que ha materializado su propio drama.

4.6 El Lenguaje aislado de la palabra en Artaud.

Una clara y comprometida línea en el ideario estético de Artaud sobre el teatro hace hincapié en el lenguaje. El predominio de la palabra de hecho fue uno de los aspectos que más renovación supuso en el teatro del siglo XX contra poniéndose a otros medios de expresión sujetos al cuerpo y a la abstracción de la palabra propiamente dicha.

En Artaud la idea de teatro sugiere una transformación completa de los medios que componen la obra, en el sentido de que moviliza el estado pasivo del espectador y lo conduce a la expresión orgánica de su sensibilidad misma. Por ello apela a un lenguaje emancipado de la palabra que

corresponde a la psicología, en tal sentido propone un lenguaje construido por la disociación entre el gesto y el pensamiento²³.

En la explotación de los sonidos producidos por el aparato vocal se encuentran los gritos, las onomatopeyas, los signos, las actitudes, las modulaciones nerviosas, pues sólo a través de éstas expresiones el pensamiento y los sentidos siguen su desarrollo encontrando su identidad orgánica y abstracta, a diferencia del confinamiento del texto que por su naturaleza fija tiende a encerrar las otras posibilidades de expresión. (ARTAUD 1978, Cartas sobre la crueldad)

En cuanto a los signos, se encuentran contenidos especialmente en el cuerpo cuya expresión se inspira en movimientos voluntarios influenciados por el ritmo y la armonía de los sonidos, para componer en la escena símbolos descifrables por el espectador. Así mismo Artaud toma la articulación de gestos invocados en el rostro del actor y sus múltiples formas de expresividad, las cuales alimentan la composición del lenguaje en la escena.

“Además, esos gestos simbólicos, esas máscaras, esas actitudes, esos movimientos individuales o de grupos, con innumerables significados que son parte importante del lenguaje concreto del teatro, gesto evocadores, actitudes emotivas o arbitrarias, excitadas trituraciones de ritmos y sonidos serán duplicadas, multiplicadas por actitudes y gestos reflejos: la totalidad de los gestos impulsivos, de las actitudes trucas, de los lapsus del espíritu y de la lengua, medios que manifiestan lo que podríamos llamar las impotencias

²³ Al respecto Artaud señala que los gestos deben notar una expresión tal, que el lenguaje hablado ya no será una necesidad para el teatro. Pues a pesar de que la palabra exista debe ser sólo una respuesta, en tanto la fuerza de los gestos alcanza una verdadera abstracción del lenguaje. (Artaud 1978. Cartas sobre el lenguaje, primera carta).

de la palabra, y donde hay una prodigiosa riqueza de expresiones a la que no dejaremos de recurrir oportunamente.” (ARTAUD 1978 PÁG. 107)

A éstas posibilidades se añade, también los objetos circundantes en el espacio de la escena como las imágenes y de ser preciso las palabras, que al ser vinculadas entre sí, crean una relación que responde al simbolismo y a las analogías que bajo la concepción de Artaud son las leyes eternas de toda poesía y todo lenguaje viable. (ARTAUD 1978, Segunda carta sobre el lenguaje)

Todos los medios se corresponden entre sí para generar un sentido estético, al que se le añade el carácter transgresor e incluso metafísico el cual no parte de los ideales filosóficos propios de occidente, sino mas bien de las expresiones rituales encontradas en culturas ancestrales.

4.6.1 El Lenguaje simbólico en Jodorowsky.

Para acercarnos a una definición de lenguaje en Jodorowsky, es preciso saber que él, como Artaud, considera formas de lenguaje aisladas del habla palabra. Recordemos pues que pese a que la palabra, el diálogo, sea el instrumento principal en el psicoanálisis, ésta resulta inútil si no está asociada al lenguaje del inconsciente que naturalmente está compuesto de otras expresiones.

“En el análisis tradicional se trata de descifrar e interpretar en lenguaje corriente los mensajes enviados por el inconsciente. Yo actúo a la inversa: envío mensajes al inconsciente utilizando el lenguaje simbólico que le es propio. En Psicomagia,

corresponde al inconsciente descifrar la información transmitida por el consciente.”
(JODOROWSKY 2004 PÁG. 61)

Como se vio en el capítulo uno, después del paso por los efimeros pánicos Jodorowsky encuentra que las palabras, las imágenes, los espacios, los objetos transformados, toman un significado diferente cuando se convierten en un medio de expresión o comunicación²⁴.

Partiendo del hecho que nuestra área inconsciente no estructura la información de manera ordenada, como sí ocurre con nuestro entendimiento lógico según Jodorowsky, los elementos nombrados poseen la facultad de ser re diseñados para que adquieran un carácter simbólico. Por ejemplo:

“Los antiguos atribuían también un papel benefactor a numerosos objetos simbólicos: los textos mágicos se recitaban sobre un insecto, un animal pequeño o, incluso, un collar. También se utilizaban bandas de lino, figuritas de cera, plumas, cabellos... Después de encontrar en los textos antiguos referencias a estas prácticas, me entregué a una reflexión acerca de las proyecciones que las personas hacen sobre los objetos.” (JODOROWSKY 2004, PÁG. 78)

La posibilidad de realizar actos metafóricos como estos se hallan específicamente en el ejercicio teatral, puesto que no se encierra en una sola forma de expresión, y adopta el lenguaje metafórico compuesto esencialmente de símbolos e imágenes abstractas capaces de movilizar los sentidos.

²⁴ Véase al respecto: Psicomagia, Jodorowsky 2004. Cap. IV y V

De tal observación, puede establecerse una relación entre el sistema de la acción y la metáfora como elementos integrantes del lenguaje. En primer lugar porque la acción corresponde a un estímulo emocional y corporal, de manera que el cuerpo es entendido como un medio de expresión, -como ya lo habría mencionado Grotowski-. En segunda instancia, la metáfora posee la cualidad de transponer el significado de los objetos, las palabras, las imágenes, que son reconocidos desde la dimensión sensorial-corporal y después desde la dimensión inconsciente²⁵. De manera que la transmisión de la información tal como la propone la psicomagia se establece desde el lenguaje de las formas en cuanto a la imagen, el cuerpo y los símbolos respectivamente.

²⁵ Son varios los apuntes de Jodorowsky al respecto. Sin embargo en una de sus entrevistas señala contundentemente que, es el arte el único medio capaz de elaborar otros lenguajes. [www.sanaciónholística.com.co /preguntas para intentar entender qué es el inconsciente/Alejandro Jodorowsky](http://www.sanaciónholística.com.co/preguntas-para-intentar-entender-qué-es-el-inconsciente/Alejandro-Jodorowsky).

5 CAPÍTULO IV

CONCLUSIONES.

- Los múltiples lenguajes que componen la teatralidad desde la imagen, el cuerpo, la emocionalidad misma, han sido soportes de conocimiento en otros lugares de acción. Entendiendo que la psicomagia procura una zona liminal entre teatro y terapia, desmitifica el paradigma alrededor del teatro como una práctica que debe responder estrictamente a cuestiones de orden estético y social. En evidencia, aporta innegablemente a procesos de reparación simbólica, como puede verse en la teoría del teatro del oprimido, y diferentes corrientes de la medicina que usan el teatro como un medio conductor de terapias de tipo emocional.
- Pese a que teóricos como Artaud, Grotowski, entre otros, nos hablaron ya, del hecho teatral como una vía para el encuentro consigo mismo, los aspectos que caben en ésta afirmación, siguen siendo un campo aislado a estudios académicos. Aún, con teóricos que han indagado sobre el tema desde la rigurosidad de la academia (Eliade, Weisz). En ese sentido, cruzar el paradigma que supone el teatro como aportador indefectible a procesos de -sanación-, nos permitiría como estudiantes de la Licenciatura en Artes Escénicas, estudiar y comprender el teatro, a la luz tanto de lo estético, como de los procesos somáticos, los cuales, claramente pueden ser comprendidos desde prácticas como la psicomagia. Así mismo reconocer en la investigación de autores contemporáneos, un aporte a nuestro campo de estudio.

- Las prácticas ancestrales de las culturas aborígenes, son quizás el ejemplo más contundente de la condición -sanadora- del teatro. Entendiendo que se componen de fenómenos tales como el chamanismo, el rito, el mito, que a su vez devienen del mismo origen que el teatro, se consideran condiciones legítimas de la expresión teatral.

Éstas prácticas dan valor al encuentro del ser humano con la integridad de su espíritu, en tanto exploran la naturaleza humana, conteniendo el lenguaje simbólico, que exclusivamente el arte logra capturar.

- Si bien el teatro, por su complejidad, ha sido reconocido por otras disciplinas que no determinan su práctica a la exclusivamente artística, por ejemplo en el caso de la pedagogía, donde prioriza el desarrollo de la sensibilidad, el vínculo afectivo con los demás, el reconocimiento de la naturaleza, y por supuesto la capacidad cognitiva, encontramos que la relación con el teatro, aparece cuando se intenta transformar mediante la educación algún aspecto de la condición humana. En la relación teatro-terapia, la idea de convertir al teatro en mecanismo terapéutico, parte de reconocer que éste puede contribuir a la transformación íntegra del individuo.

- Jodorowsky, advierte cuatro dimensiones constructoras de la integridad del ser humano. Emocional, intelectual, sexual-(creativa) y corporal. El desarrollo de éstas cuatro energías, equilibran los ciclos de vida en los individuos. Encontrando que responden sensiblemente al lenguaje metafórico impreso en el arte, los actos creativos-teatrales forman el andamiaje propicio para que la dimensión intelectual comprenda otras formas de comunicación. Más allá de exaltar la psicomagia como un ejercicio de sanación, lo

verdaderamente importante es conferirle al teatro un aporte contundente no sólo en términos teóricos a la práctica, sino a la construcción de individuos capaces de transformar sus propios paradigmas en actos creativos de liberación.

- El movimiento del Teatro Pánico cuyos principios parten del happening, se consolidó como un movimiento teatral propio del siglo XX, dando paso a la vinculación de nuevos lenguajes y otros escenarios como el arte plástico a las nacientes ideas sobre la teatralidad. De aquí que elementos como la emocionalidad, la metáfora, la acción y las distintas formas de lenguaje, se configuraran como una vía sobre la cual encontró la psicomagia su ruta de acción, y que por ésta época varios escenarios los adopten en la construcción de modelos terapéuticos como lo menciona Jodorowsky (PSICOMAGIA 2004 CAP. V)
- Si bien la palabra y el texto literario, supusieron la primera categoría de la cual se emancipó el teatro a principios de l siglo XX, ésta línea no corresponde a una negación estricta de su presencia, sino mas bien a una transformación del modelo que reconociera otros modos de expresión hallados en el cuerpo, el rito, el gesto, como extensiones de la palabra y el diálogo.

6 RELACIÓN DE FUENTES CONSULTADAS.

- **Amigo I (2003)** Manual de psicología de la salud. Madrid, Editorial Pirámide.
- **Artaud Antonín (1978)** El teatro y su doble. México, Ed sudamericana.
- **Artaud Antonín (1984)** México y viaje al país de los Tarahumaras. México, Fondo de cultura económica.
- **Aristóteles (siglo IV ac)** Poética. Buenos Aires, Emecé Editores.
- **Arrabal Fernando (2008)** El pánico, manifiesto para el tercer milenio. España, Ed libros del indomable.
- **Baena G (1986)** Instrumentos de investigación. México, Ed mexicanos unidos.
- **Boal Augusto (2004)** El arcoíris del deseo. Del teatro experimental a la terapia. Barcelona, Ed Alba.
- **Brecht Bertolt (1948)** Pequeño organón para el teatro. Ed Don quijote.
- **Brunelli.** Por Grotowski Hillman: Parateatro, el alma y el mundo. Recuperado de *[https:// www.pedagogia.it](https://www.pedagogia.it)*. Bogotá, 21/11/15.
- **Bernstein Douglas y Nietzel Michael (1982)** Introducción a la psicología clínica. México, Programas académicos S.A.
- **Ciria Alberto (1967)** Brecht. Buenos Aires, Ed Jorge Álvarez S.A.
- **Damasio Antonio (2000)** Sentir lo que sucede. Cuerpo y emoción en la fabrica de la consciencia. Chile, Ed Andrés Bello.
- **Danesi Marcel, (2004)** Metáfora, pensamiento y Lenguaje. Sevilla, Ed kronos S.A.
- **De Marinis Marco (2004)** La parábola de Grotowsky: el secreto del “novecento” teatral. Buenos Aires, Ed Galerna.
- **Derrida Jacques (1989)** El teatro de la crueldad y la clausura de la representación.

- Traducción de Patricio Peñalver en DERRIDA, J, La escritura y la diferencia. Edición digital de Derrida en castellano.
- **Dubatti Jorge (2008)** Historia del actor. Buenos Aires, Ed Colihue.
 - **Eliade Mircea (1960)** EL CHAMANISMO las técnicas arcaicas del éxtasis. México, Ed fondo de cultura económica.
 - **Eliade Mircea (1968)** Aspectos Del Mito. España, Ed Paidós Orientalia.
 - **Goleman Daniel (1995)** La inteligencia emocional. Colombia, Ed Panamericana.
 - **Grotowski Jerzy (1969)** Instituto de investigaciones sobre el trabajo del actor. Publicación de la escuela de teatro. Medellín, Biblioteca Luis Ángel Arango.
 - **Grotowski Jerzy (1970)** Hacia un teatro pobre. México, Ed siglo veintiuno.
 - **Hernández Sampieri Roberto (1997)** Metodología de la investigación, segunda edición. México, Editorial Mc Graw.
 - **Jodorowsky Alejandro (2004)** Psicomagia. Colombia, Ed Siruela.
 - **Jodorowsky Alejandro y Acosta Marian (2011)** Metagenealogía. Colombia, Ed Siruela.
 - **Jodorowsky Cristóbal (2007)** El collar del tigre. España, Ed Martínez.
 - **Jung Carl (1964)** Yo y el inconsciente. Barcelona, Ed Miracle.
 - **Piñuel J (2002)** Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de:
<https://www.ucm.es/EstudiosSociolingüística>
 - **Sontag Susan (1981)** Bajo el signo de Saturno. México, Ed Lasser Press.
 - **Weisz Gabriel (1994)** PALACIO CHAMÁNICO Filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas. Universidad Nacional Autónoma de México, Ed Gaceta.

7 ANEXOS.

RELACIÓN DE CONCEPTOS.			
CATEGORÍA	DEFINICIÓN	USO EN LA PSICOMAGIA	FUENTES
TEATRO DEL SIGLO XX	Entiende las corrientes artísticas que surgen en consecuencia de: 1 La crisis generada por la I-II guerra mundial y las entre guerras. 2 La necesidad de apelar a nuevos lenguajes de expresión que se evadieran de las formas de representación clásicas, especialmente el texto literario. Sugiere el cuerpo y la presencia del actor como medios donde puede encontrar su máxima expresión. Los principales representantes de la fractura teatral provocada en éste siglo son: Alfred Jarry- Antonin Artaud- Bertolt Brecht- Heiner Müller- Jerzy Grotowsky. Cada uno indaga sobre diferentes aspectos de la representación, sugiriendo los modos de creación según su época y búsquedas en el arte. <i>Elementos destacados:</i> Movimiento surrealista Corporeidad Fragmentación de las formas y	Movimientos precursores al happening.	www.arrabal.org. alto salto patafísico. Artaud Antonín, (1978) El teatro y su doble. Artaud Antonín, (1984) México y viaje al país de los Tarahumaras. Brecht Bertolt, (1948) Pequeño organón para el teatro. Ciria Alberto, (1967) Brecht. De Marinis Marco, (2004) La parábola de Grotowsky: el secreto del “novecento” teatral, Dubatti Jorge, (2008) Historia del actor Grotowsky Jerzy,

	la palabra Teatro de la crueldad Teatro político Relación, actor-espectador		(1969) Instituto de investigaciones sobre el trabajo del actor Publicación de la escuela de teatro, Medellín. Grotowsky Jerzy, (1970) Hacia un teatro pobre. Sontag Susan, (1981) Bajo el signo de Saturno.
TEATRO PÁNICO	Movimiento teatral creado por Alejandro Jodorowsky, Fernando Arrabal y Roland Topor, después de su paso por el surrealismo y en estrecha relación con el happening, pues el teatro pánico parte de sus principios en cuanto a los objetos y las intervenciones del espacio donde se desarrollan las puestas en escena dando lugar a lo que nombró los efímeros pánicos. En los efímeros pánicos transforma los elementos escénicos (música, textos, imágenes) de acuerdo a lo que los actores quieran expresar de manera simbólica con dichos objetos.	Los efímeros pánicos dieron lugar a que las personas representaran sus propios dramas. De allí que Jodorowsky observara en algunos elementos teatrales, la relación con el desarrollo de las acciones y empezara a prescribir la psicomagia.	Jodorowsky Alejandro. (2004). Psicomagia, Arrabal Fernando. (2008) El pánico, manifiesto para el tercer milenio.
PSICOMAGIA	Práctica orientada a la construcción de acciones escénicas concretas, que tomando elementos del teatro como la emoción, la metáfora, el lenguaje y la acción propone actos para encauzar situaciones conflictivas en un individuo.	Elementos vinculados: Emoción-metáfora-acción lenguaje	Jodorowsky Alejandro. (2004). Psicomagia, Jodorowsky

			Alejandro y Acosta Marian. (2011), Metagenealogía.
EMOCIÓN	Colecciones de respuestas químicas y neurales que conforman un patrón. Todas cumplen algún papel regulador, destinado de una manera u otra a crear circunstancias ventajosas para el organismo que presenta el fenómeno. Las emociones <i>se refieren a la vida</i> de un organismo, a su cuerpo para ser precisos, y su papel es ayudar al organismo a conservarla.	El miedo, la tristeza, la ira, componen la dimensión emocional de las personas. En la psicomagia el objetivo es que el consultante se identifique con las emociones que suscita el acto escénico para “liberarlas”	Damasio Antonio, (2000) Sentir lo que sucede. Cuerpo y emoción en la fábrica de la consciencia Bernstein Douglas y Nietzel Michael. (1982) Introducción a la psicología clínica. Jung Carl. (1964). Yo y el inconsciente.
METÁFORA	Traducido del vocablo griego como “traslación” hace referencia a ella como la expresión de una idea que no está descrita de manera directa o literal, es decir transpone el sentido de las palabras o los actos otorgándoles una significación distinta.	Vista como una figura que compone analogías, en la psicomagia la metáfora se traduce a objetos, imágenes y acción principalmente porque ellos actúan como símbolos que no responden a un lenguaje racional sino al lenguaje abstracto entendido por el inconsciente.	Danesi Marcel, (2004) Metáfora, pensamiento y Lenguaje. Jodorowsky Alejandro y Acosta Marian. (2011), Metagenealogía.
ACCIÓN	Desde el entrenamiento del actor propuesto por Jerzy Grotowsky, la acción despliega los impulsos contenidos en el cuerpo, los cuales a través de la exploración física llegan a liberar al actor de sus bloqueos, encontrando así la expresión orgánica del acto	Las acciones generadas por el cuerpo, movilizan la dimensión emocional y así mismo la mente inconsciente del consultante identifica el aspecto traumático, liberándolo a través del	Grotowsky Jerzy, (1970) Hacia un teatro pobre. Jodorowsky Alejandro. (2004).

	creativo.	acto metafórico.	Psicomagia,
LENGUAJE	Artaud apela al lenguaje aislado de la palabra. Se concentra en la exploración de la respiración y el aparato vocal para explotar sus posibilidades mediante gritos, onomatopeyas y simbolismo de los textos. Así mismo hace referencia a los objetos del espacio, la metáfora y el movimiento corporal voluntario que se provoca por la exploración del actor en su propio organismo, como los elementos que componen el lenguaje teatral.	Los objetos, las imágenes, los espacios, las metáforas, son los signos comprendidos por nuestra memoria inconsciente. De tal manera se construye un lenguaje simbólico a través del cuerpo cuando ejecuta el acto psicomágico.	Artaud Antonín, (1978) El teatro y su doble. Jodorowsky Alejandro. (2004). Psicomagia.
CHAMANISMO	Práctica ritual, proveniente de culturas ancestrales del Asia menor. El fenómeno se asocia a prácticas de curación, ejercidas por un chamán-curandero, quien tiene la facultad de conocer el poder místico de la naturaleza.	El encuentro de Jodorowsky con las prácticas chamánicas en México, le llevaron a descubrir el poder metafórico de los elementos que los chamanes-curanderos utilizaban en sus limpias.	Eliade Mircea (1960) EL CHAMANISMO las técnicas arcaicas del éxtasis. Jodorowsky Alejandro. (2004). Psicomagia.