



FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
CARRERA PROFESIONAL DE ARTES ESCÉNICAS Y
LITERATURA

“CUERPO TÓTEM:
CONFIGURACIÓN DEL CUERPO ESCÉNICO A PARTIR DEL
INCONSCIENTE COLECTIVO DEL CHAMANISMO”

Tesis para optar el Título Profesional de:
Licenciada en Artes Escénicas y Literatura

Presentado por:
Bachiller Kiara Jossilú Castro Béjar

Asesora:
Magister Rita Alvarez Carbajal

Lima-Perú
2018

Copia de acta de sustentación



ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS

Lima, 17 de diciembre de 2018.

Los integrantes del Jurado de tesis:

Presidente:	ERNESTO BARRAZA ELÉSPURU
Integrante:	JESSICA ROMERO NÚÑEZ
Integrante:	GUSTAVO LÓPEZ INFANTAS

Se reúnen para evaluar la tesis titulada:

Cuerpo tótem: configuración del cuerpo escénico a partir del inconsciente colectivo del chamanismo

Presentada por la estudiante:

Bachiller Kiara Jossilú Castro Béjar

Para optar el Título Profesional de: **Licenciada en Artes Escénicas y Literatura**

Asesorada por:

Mg. Rita Álvarez Carbajal

Luego de haber evaluado el informe final de tesis y evaluado el desempeño de la estudiante en la sustentación, concluyen de manera unánime (X) por mayoría simple () calificar a:

Tesisista: KIARA JOSSELÚ CASTRO BÉJAR	Nota (escrita): 15 (QUINCE)
Aprobado (X)	Aprobado – Muy buena ()
Aprobado – Sobresaliente ()	Desaprobado ()

Los miembros del jurado firman en señal de conformidad.

Mg. Ernesto Barraza Eléspuru
Presidente del Jurado

Mg. Jessica Romero Núñez
Miembro del Jurado

Lic. Gustavo López Infantas
Miembro del Jurado

Mg. Rita Álvarez Carbajal
Asesora

Dedicatoria

Esta tesis está dedicada en memoria de Artaud, quien cumple 70 años desde su deceso. Autor, director y actor teatral, quien ha sido mi influencia directa durante la universidad. Influencia que luego se extendió a la praxis, a través de la disciplina de “teatro salvaje” que he venido explorando desde el año 2015.

Es un honor para mí, agradecer a mi querido maestro Ernesto Ráez Mendiola, quién continúa siendo una guía y ejemplo a seguir, para todas las personas que cultivamos este arte.

Dedico, además, este trabajo a mis padres por la perseverancia y apoyo incondicional durante la investigación de la tesis.

Agradecimientos

Estoy muy agradecida con la magíster Rita Alvarez Carbajal, quien ha guiado mi proceso de tesis con mucha pertinencia y ha creado un grato ambiente durante la investigación. De igual forma, quiero agradecer al magister Jorge Rodríguez y al magister Alex Morillo por formar parte de este proceso de titulación.

ÍNDICE GENERAL

COPIA DE ACTA DE SUSTENTACIÓN.....	2
ÍNDICE DE TABLAS:	
TABLA 1.....	20
TABLA 2.....	24
TABLA 3.....	54
ÍNDICE DE FIGURAS:	
FIGURA 1.....	42
FIGURA 2.....	4
RESUMEN.....	7
ABSTRACT.....	8
I. INTRODUCCIÓN.....	9
I.1. Disciplina del teatro salvaje.....	11
I.2. Técnicas extáticas provenientes del chamanismo.....	12
I.3. Inconsciente colectivo.....	14
I.4. Cuerpo Tótem.....	14
II. MÉTODOS.....	15
III. RESULTADOS	16

III.1. Representaciones del cuerpo.....	19
III.2. Técnica de la disciplina.....	23
III.2.1. Respiraciones artaudinas.....	23
III.2.2. Técnicas chamánicas de trance.....	25
III.3. Etapas de la disciplina.....	27
III.3.1. Rito de iniciación.....	29
III.3.2. Entrenamiento.....	33
III.3.3. Hacia la configuración del cuerpo escénico.....	37
III.3.3.a. Ritual escénico.....	37
III.3.3.b. Configuración del cuerpo escénico.....	41
III.3.3.c. Características y conceptualización.....	49
IV. CONCLUSIONES.....	52
V. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.....	57
ANEXOS:	
EVIDENCIA DEL ENVÍO A REVISTA CIENTÍFICA.....	61
COPIA DE CARTA DE APROBACIÓN ACADÉMICA.....	62
COPIA DE DOCUMENTO DE APROBACIÓN DE COMITÉ DE ÉTICA.....	63
COPIA DE RESOLUCIÓN DE APROBACIÓN DEL PROYECTO DE TESIS.....	64

**Cuerpo tótem: configuración del cuerpo escénico a partir del inconsciente colectivo
del chamanismo**

Kiara Castro-Béjar¹

j.c.bejar@hotmail.com

Universidad Científica del Sur; Lima, Perú.

*Alcanzar las pasiones por medio de sus propias fuerzas,
en vez de considerarlas abstracciones puras, confiere al actor*

la maestría de un verdadero curandero.

-Antonin Artaud.

¹ La investigadora, profesional en las artes escénicas es partícipe, desde su labor de actriz, del laboratorio de la disciplina del teatro salvaje, dirigido por Fransérgio Araújo. Su participación en esta disciplina, hasta el día de hoy, tiene un aproximado de tres años desde el primer taller realizado por el director en Perú en el 2015. Sin embargo, para mantener una secuencialidad del proceso en la disciplina, explicado durante el presente artículo, se ha tomado como referencia únicamente el periodo de la primera etapa en que se da el proceso particular de la actriz- investigadora. Periodo correspondiente del año 2015 al 2017, lo cuales, en su mayoría fueron desarrollados en Perú; culminando con una muestra escénica de la disciplina realizada en Brasil.

Resumen

La investigación propone la configuración y conceptualización del cuerpo escénico en estados acrecentados de consciencia, a partir de la praxis en la disciplina actoral de *teatro salvaje* (propuesta por Fransérgio Araújo e investigada con actores de Brasil y de Perú). Esta es una propuesta liminal entre la performance y el teatro, proveniente del uso artístico del neo-chamanismo (desde técnicas extáticas a partir de las respiraciones artaudianas y técnicas chamánicas). Dado que observamos que la disciplina propone un cambio en los conceptos y dinámicas teatrales, fue necesaria la sistematización de las etapas y técnicas de la propuesta. Para lograrlo, fue fundamental la experiencia personal en la práctica de esta, permitiéndonos determinar la configuración del cuerpo escénico a partir de los contenidos del inconsciente colectivo en relación al universo chamánico (o universo ficcional de la escena). La importancia de nuestra investigación recae en el análisis del funcionamiento psico-físico del actor en estados extáticos; ello nos condujo a proponer la conceptualización de este cuerpo escénico al que denominamos *cuerpo tótem*, de esta forma buscamos visibilizar la importancia de la práctica y la investigación de lenguajes escénicos que respondan a conocimientos ancestrales de nuestras culturas, los cuales generan una reconciliación con nuestra conciencia sensible y revaloran la importancia del conocimiento afectivo en igual medida que el racional.

Palabras claves: teatro salvaje, chamanismo, inconsciente colectivo, cuerpo escénico, cuerpo tótem.

Abstract

The investigation proposes the configuration and conceptualization of the scenic body, in increased states of consciousness from the study of the acting discipline of *wild theater* (from Brazil and Peru). This is a liminal proposal between performance and theater, coming from the artistic use of neo-shamanism (since ecstatic techniques such as artaudian breathing and shamanic techniques). Given that the discipline proposes a change in the theatrical concepts and dynamics, it was necessary to systematize the stages and techniques of the proposal. To achieve this, personal experience in the practice of this was fundamental, allowing us to determine the configuration of the scenic body from the contents of the collective unconscious in relation to the shamanic universe or fictional universe of the scene. The importance of our research reposes in the analysis of the psycho-physical functioning of the actor in ecstatic states; this led us to propose the conceptualization of this scenic body which we call "totem body". In this way we make visible the importance of the practice and research of scenic languages that respond to ancestral knowledge of our cultures. Which generate a reconciliation with our sensitive conscience and revalue the importance of affective knowledge in the same way as the rational.

Keywords: wild theater, shamanism, collective unconscious, stage body, totem body.

I. Introducción

Existe muy poca investigación teatral que aborde el cuerpo del actor bajo efectos de trance. La poca investigación resulta proporcional al reducido número de creadores escénicos que exploran a partir de estas propuestas. A pesar de que Indoamérica cuenta con una gran diversidad de contenidos ancestrales arraigados en la ritualidad implícita en las creencias y festividades (tradiciones que denotan la identidad de cada cultura), las influencias europeas de una tradición teatral han acaparado la escena. Este es el vacío que nos motivó a investigar y nos condujo a la búsqueda de una definición que ayudase a aproximarnos al fenómeno psico-físico de este actor. Para ello nos enfocamos en la técnica actoral de *teatro salvaje*, la cual, valiéndose de técnicas ancestrales (chamánicas), logra una disposición diferente del proceso teatral. Debemos señalar que la disciplina ha sido creada por el actor y director brasileño Fransérgio Araújo y desarrollada en diferentes laboratorios con actores de Brasil y Perú. El concepto que proponemos para referirnos al cuerpo escénico de este tipo de actor es el de *cuerpo tótem*. Es así como la investigación busca responder a la siguiente interrogante: ¿cómo la disciplina actoral de teatro salvaje, a partir de técnicas chamánicas, se vale del inconsciente colectivo y nos conduce a configurar el concepto de *cuerpo tótem*?

La presente investigación se desarrolla en tres puntos: (i) la sistematización de la disciplina del teatro salvaje (Brasil-Perú), necesaria para la difusión y el conocimiento de dicha técnica como una posibilidad teatral; (ii) la explicación del proceso psico-físico del actor, en estados acrecentados de la conciencia, desde teorías del inconsciente y vínculos antropológicos pertinentes, proponiendo así la composición psíquica del complejo fenómeno de trance en el actor; y (iii) siendo nuestro principal propósito, la formulación del término *cuerpo tótem* para definir lo que implica el cuerpo escénico del actor de esta

disciplina, resaltando así la vitalidad de lo primitivo y la potencia teatral de la colectividad y la universalidad que lo construye. Es así como desde la creación del término *cuerpo tótem* se busca resaltar el uso teatral contemporáneo del contenido ancestral (chamánico), relacionándolo con otras áreas del conocimiento. Iniciaremos determinando el marco conceptual de los términos empleados.

I.1. Disciplina del teatro salvaje

Los conceptos en los que basamos nuestra investigación son diversos. En primer lugar, está el concepto de la disciplina del *teatro salvaje*, creado por el actor y director brasilero Fransérgio Araújo. Dicha disciplina fue investigada con actores de Brasil y Perú desde la compañía “Opera Ritual”, así como en diferentes laboratorios que Araújo fue desarrollando desde el 2012 en ambos países.

Araújo señala su unipersonal “El mal dicho”² (que toma de base textos de Issidore Ducase) como el montaje fundamental para su experimentación en la disciplina, puesto que dicho montaje acompañó el proceso de creación y fundamentación de la técnica. Del montaje, podemos resaltar la vigencia del mismo hasta el día de hoy en Brasil (F. Araújo, comunicación personal, 14 de noviembre 2018).

Como nos cuenta Araújo, su técnica llega al Perú en el 2015 a partir de la invitación realizada por el director Mario Delgado, del grupo “Cuatro Tablas” (Lima, Perú). En Perú se realizaron, inicialmente, dos laboratorios con diversos jóvenes actores del grupo “Cuatro tablas” y actores de diversas formaciones. Dos años después, en el

² “O mal dito” Es la primera obra que ha puesto en práctica la técnica de la disciplina actoral de teatro salvaje. Dicha obra fue actuada y dirigida por el mismo Fransérgio Araújo. Esta se estrenó por primera vez en Brasil y el 2015 en Perú, presentando dos funciones en Perú; la primera en la casa de la Literatura Peruana y la segunda, en una función cerrada dentro del laboratorio actoral realizado en Carapongo y organizado por el grupo Cuatro tablas.

2017, volvería este director con otro laboratorio de manera independiente.

Posteriormente, se realizó una demostración de la técnica de “teatro salvaje” en la galería Olido de la ciudad de Sao Paulo, en la que participaron actrices y actores de Brasil y Perú. (F. Araújo, comunicación personal, 14 de noviembre 2018).

Según declaraciones de Araújo, el *teatro salvaje* es una técnica actoral que toma como base las respiraciones artaudianas y técnicas chamánicas de trance y realineamiento de los sentidos, para lograr el fortalecimiento de la pulsión del intérprete (Castro, 2017). Araujo afirma, además, que su disciplina tiene como principio fundamental des-caracterizar (o extrañar) el autocontrol del intérprete para que él mismo pueda lidiar con sus emociones y enfrentarse a sus sombras. Según el director, su propuesta tiene fuertes referencias en textos de Artaud, como la “La vitalidad de las fuerzas” que se encuentra en el libro *Lenguaje y vida*, pero esencialmente se basa en las respiraciones contenidas en la obra maestra *El teatro y su doble*. Es en el capítulo “Atletismo afectivo”, de este libro, donde Artaud describe respiraciones dispuestas para su ejecución. Por otro lado, Araújo manifiesta que las lecturas de chamanismo sobre conocimientos ancestrales están presentes en su investigación para acompañar las técnicas de transfiguración que busca para el intérprete. (F. Araújo, comunicación personal, 14 de noviembre 2018). Tomando lo mencionado por Araújo, además de nuestra experiencia en la disciplina, podemos decir que la actualización en el uso de las técnicas chamánicas de trance nos llevó a situar a la disciplina como una propuesta que utiliza la práctica de un neo-chamanismo³ con fines en la creación artística teatral.

³ Según Lombardi (2011) El neo-chamanismo se caracteriza para una atención más acentuada en los rituales, y aunque neo-chamanismo se refiere al chamanismo “tradicional”, se sugiere más que todo en las idealizaciones y exaltación de la imagen del chaman, (...) que trae un inmutable e idealizado ethos “primitivo”. (p.5)

I.2. Técnicas extáticas provenientes del chamanismo

Para explicar la disciplina, es necesario hacer referencia a las diferentes *técnicas chamánicas* (como el trance cinético, regresión hipnótica, el uso de tambores, respiraciones e invocación del tótem). Todas estas son herramientas utilizadas por el actor de la disciplina para alcanzar estados acrecentados de conciencia. Además, nos interesa resaltar el carácter ritual como una necesidad para la configuración del cuerpo escénico en esta disciplina (ritualidad presente tanto en el acontecer chamánico como en el teatral). La relación estrecha que existe entre el uso de técnicas chamánicas, presentes en la disciplina, y el regreso a la exploración de los mitos primitivos nos condujo a observar un retorno a las vanguardias, que genera un nuevo encuentro del hombre (actor-actriz) con su cuerpo metafísico⁴ más antiguo.

En línea a la práctica neo-chamánica de la disciplina del teatro salvaje, tomamos términos de otras prácticas de igual naturaleza. Estas aportaron conceptos para acercarnos, de manera comparativa, a la sistematización de la disciplina. De esta manera, explicamos el fenómeno que se produce durante las etapas del aprendizaje en el actor. Entre los términos utilizados tenemos el de *tensegridad*, adaptado por Carlos Castaneda (1999) para explicar la dinámica del cuerpo en los practicantes de las técnicas neo-chamánicas toltecas. Por otro lado, el término de *respiraciones holorénicas*, práctica investigada y acuñada por Josep Fericgla (s/f), comparte similitudes con la técnica de respiraciones artaudianas. Las respiraciones holorénicas tienen entre sus principales influencias las milenarias técnicas yóguicas, además del ancestral chamanismo altaico. En línea con el ordenamiento para la sistematización de la disciplina, planteamos

⁴ Concepto utilizado por Antonin Artaud para referirse al actor total que buscaba desde sus propuestas teóricas en su libro *El teatro y su doble*

inicialmente una separación del concepto de cuerpo (cuerpo social, cuerpo del actor y cuerpo escénico).

I.3. Inconsciente colectivo

Dentro de los recursos que utilizamos para explicar la configuración psico-física del cuerpo escénico, recurrimos a conceptos de diferentes áreas del conocimiento como la psicología (con Freud y principalmente Jung), de donde extrajimos conceptos como el de *inconsciente colectivo* y otros relacionados a este estudio (como proceso de individuación, afectos, sombras, complejos y arquetipos):

El inconsciente colectivo [...] por el contrario del inconsciente personal, no es de naturaleza individual, sino universal, es decir que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son los mismos en todas partes y en todos los individuos. En otras palabras, es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza supra personal existente en todo hombre. (Jung, 1970, p. 10)

A estos contenidos Jung les denominó arquetipos. El término arquetipo en nuestro estudio es utilizado para referirnos a la fuente de imágenes universales en las que se sostiene la disciplina del teatro salvaje, materializada a partir del uso de símbolos y (o) mitos. Los conceptos mencionados, hasta el momento, han permitido acercarnos al fenómeno psíquico característico tanto en el actor de la disciplina como en la psique del primitivo.

I.4. Cuerpo Tótem

Por último, la propuesta de la conceptualización del término *cuerpo tótem* provino de dos áreas de las humanidades: antropología y filosofía. Desde la primera área mencionada, extrajimos la noción del término “tótem”. Se le ha atribuido al término el origen del orden social y religioso de las culturas, asociándolo con la percepción del mundo de las culturas primitivas. Como menciona Freud (1991), el tótem, “en primer lugar era el antepasado de la estirpe, pero además su espíritu guardián y auxiliador [...]” (p.26). Además, el término *tótem* en estas culturas hizo referencia a los animales de poder o espíritus ayudantes. La figura del tótem era el representante del clan; auxiliaba y protegía al chamán, y por extensión al actor, para emprender sus viajes extáticos. Por otro lado, recurrimos al concepto de ritual y performance como contexto necesario para la configuración del cuerpo escénico como símbolo.

Posteriormente, elegimos el concepto filosófico de cuerpo (como rizoma) propuesto por Deleuze y Guattari (2004), puesto que el término nos permite englobar el sistema de producción de inconsciente de la disciplina y referirnos a las características presentes en el comportamiento del “cuerpo escénico”. Para Deleuze y Guattari (2004), rizoma es precisamente la producción de inconsciente, también es un sistema acentrado, no jerárquico, donde cualquier elemento puede afectar a cualquier otro. El rizoma está definido por una circulación de estados. La categoría de rizoma, además de referirse a las características del suceso creativo en el cuerpo escénico, permite visibilizar la pertinencia y actualidad de la disciplina. El vínculo actual con estos estados primitivos de la consciencia se manifiesta como la necesidad por revelarse ante el orden represivo del sistema (social y artístico-teatral actual).

II. Métodos

La presente es una investigación a nivel descriptivo y analítico, cuyo método se sostuvo en fuentes teóricas ordenadas, tomando como sustento nuestra experiencia práctica en la disciplina. Las fuentes teóricas fueron elegidas y organizadas con base en las variantes correspondientes (disciplina del teatro salvaje, chamanismo, inconsciente colectivo y finalmente *cuerpo tótem*). Iniciamos con la sistematización del objeto de estudio o dato primario: la disciplina actoral de *teatro salvaje*. Dicha sistematización se realizó a partir de una descripción ordenada del proceso del actor, desde el análisis de nuestra experiencia, la cual organizamos desde la comparación con otras técnicas provenientes del neo-chamanismo (como las respiraciones holorénicas y el término tensegridad). En busca de reforzar la idea práctica de cada etapa, las ejemplificamos a partir de relatos de la experiencia particular de nuestro paso por la disciplina. Además, para entender la sistematización fue necesario recordar la división de los conceptos de cuerpo (cuerpo social, cuerpo del actor y cuerpo escénico). Al finalizar esta, tomamos fuentes teóricas secundarias, eligiendo y discriminando la información necesaria para el análisis. Finalmente, como punto central de nuestro estudio y tomando la información teórica del inconsciente colectivo y su composición, señalamos la configuración del cuerpo escénico dentro del contexto ritual, lo que nos llevó a designarlo con el término de *cuerpo tótem*, logrando su conceptualización al reconocer su comportamiento en similitud al comportamiento del rizoma.

III. Resultados

Nuestra investigación se centra en la configuración del cuerpo escénico del actor en estados acrecentados de consciencia a partir del uso de técnicas chamánicas presentes en

la disciplina del *teatro salvaje*, cuya principal finalidad es la liberación del inconsciente en cada individuo. De esta manera, logra que la persona-actor-artista (y en último momento, público) pueda observar sus procesos más profundos, sin represiones sociales, fortaleciendo su conciencia afectiva. Dicha actualización de técnicas ancestrales sitúa a esta práctica teatral dentro de las propuestas del neo-chamanismo, como menciona Lombardi (2011). El neo-chamanismo utiliza un sincretismo de “terapias simbólicas” centrándose en el rito, y, aun cuando se basa en el chamanismo tradicional, estas prácticas se encuentran fuera de los contextos geográficos, fungiendo como actualizaciones de prácticas ancestrales con fines disímiles.

Esta disciplina actoral, desarrollada con fines artísticos, desemboca en una experiencia catártica también presente en el chamanismo. Al exaltar el lado inconsciente y afectivo del actor, como herramienta para la creación, podemos situar la propuesta desde la liminalidad entre el teatro y la performance, en tanto el actor presenta su yo psíquico a partir de un mito ficcional fluctuante. De esta manera, no busca moverse desde estructuras lógicas realistas, puesto que los símbolos en los que se apoya la escena le dan un carácter de surrealidad a la dinámica, al provenir de contenidos del inconsciente.

Explicaremos brevemente los conceptos de performance a los que nos referimos al señalar la liminalidad entre performance y teatro que pertenecen a la disciplina; Prieto (2007) nos recuerda a Elizabeth Araiza, quien, basándose en Turner, Schechner y Pradier, propone el estudio de las prácticas performativas entendiendo los vínculos entre las expresiones teatrales y rituales. Nos dice:

Lo performativo remite a aquellas prácticas culturales cuya similitud formal radica en que tienen como soporte principal el cuerpo, implican un comportamiento colectivo que rompe deliberadamente con el uso rutinario del

tiempo y del espacio, implican un grado de repetición, se rigen por un sistema de reglas (aunque aceptan un margen de improvisación) y tienen un valor simbólico para los participantes, tanto en actores como receptores. (p.76)

Nos parece importante resaltar la relación que establecen algunos autores entre los rituales y el performance, ya que la disciplina se desarrolla en la misma línea de un ritual de paso, tomando el drama personal de cada *performer* o actor. Sin embargo, Prieto (2009) nos menciona además a Weisz, quien basándose en estudios de Turner y Schechner, desiste de utilizar el término “performance” o “performativo” al hablar de la función del chamán que es la base de nuestra disciplina actoral en investigación.

Weisz evita los términos “performance” y “performativo”, para hablar más bien de La Función Ejecutiva, entendida como una relación mediante la cual, un elemento de la naturaleza se pone a funcionar gracias a las órdenes mágicas que el chamán le imparte. Su discusión gira en torno a la “semiótica corporal” puesta en marcha por el chamán, quien ejecuta un tipo de representación que denomina “accidental” o “chamánica”; encaminada a desdibujar la frontera entre significado y significante, así como entre su “ecología exterior e interior”. Las reflexiones de Weisz, además, se basan en su lectura de Antonin Artaud, teatrasta visionario responsable de replantear radicalmente el hecho teatral como un acto vivo y telúrico. (p.19)

Es así que podemos decir que la disciplina del *teatro salvaje* está más relacionada al concepto de “función ejecutiva” a la que se refiere Weisz; pero que, al ser una actualización de los rituales de paso, comparte características con el performance en tanto tienen su soporte en el cuerpo. El cuerpo del actor o *performer* gana un valor simbólico

tal como lo establece Araiza, Schechner y Turner, entre otras particularidades como el carácter vivencial, etc.; sin embargo, difieren en otras, como en el concepto de acción que Prieto (2009) señala: “Mientras que un *performer* trabaja con *acciones significativas*, un actor teatral trabaja medularmente con *actuaciones narrativas*” (p.12). En este sentido, mantiene un carácter presentacional desde el desarrollo de su drama individual y representacional desde el carácter teatral del cuerpo del *performer* (actor), proyectado en escena su propia ficción íntima e individual.

Por otra parte, esta disciplina teatral no tiene ninguna finalidad de “significar”; sino de fungir como liberador, catártico y sanador. En este caso el nivel de comunicación que se transmite es a niveles: emocional, inconsciente y sensorial, que genera el evento ritual del espectáculo. Resultó necesario señalar el objetivo y la procedencia de la disciplina teatral, ya que es lo que proporciona sentido a mi estudio.

III.1. Representaciones del cuerpo

Iniciamos con una breve diferenciación entre tres conceptos de representaciones del cuerpo, a los que haremos referencia para explicar la disciplina. Estas nociones están presentes en todo acontecimiento teatral; sin embargo, para la disciplina investigada algunas adquieren dimensiones distintas a las conocidas. Partimos del concepto de cuerpo propuesto por Le Breton (2002): “En la sociología, el significante de *cuerpo*, siempre referido al actor, funciona como un mito en el sentido que cristaliza el imaginario social”. Observando “El cuerpo como una realidad simbólica” (p.17).

TÉRMINO	CONCEPTO
<p>Cuerpo social Le Breton (2002)</p>	<p>“La concepción moderna del cuerpo implica que el hombre sea separado del cosmos (pasaje de una sociedad comunitaria a una individualista, en que el cuerpo es la frontera de la persona) y, finalmente, de sí mismo (el cuerpo está planteado como algo diferente de él)”. (p.14)</p>
<p>Cuerpo del actor (chamán) Eliade (1996) y Castaneda (2009)</p>	<p>El chamán es un conducto impecable de acción, capaz de mantener la consciencia en estados de éxtasis que le permite percibir el mundo que le rodea de manera más amplia. Estos cuentan con espíritus aliados (plantas, animales, demonios, etc.), los cuales dominan.</p>
<p>Cuerpo escénico (tótem) Freud (1991)</p>	<p>“La figura del tótem en primer lugar era el antepasado de la estirpe, pero además su espíritu guardián y auxiliador a los que accede el chamán para emprender sus viajes extáticos. Por regla general, el tótem es un animal comestible, inofensivo, o peligroso y temido, raramente una planta o fuerza natural (llovía, agua) que mantiene un vínculo particular con la estirpe entera”. (p.26)</p>

Debido a la dinámica de la disciplina, y para efectos de esta investigación, hemos equiparado el concepto de chamán con el comportamiento de este *actor*. En tanto que el actor del *teatro salvaje*, tal como un chamán, debe mantenerse consciente durante el estado extático. Esto sin intervenir en su actividad corporal ni psíquica, bajo su estado extático se presenta como un continuo espectador de sus actos. De este modo, el cuerpo del actor es la vía para materializar sus procesos psíquicos más profundos, capacidad que consigue solo mediante el entrenamiento. El actor⁵ de esta disciplina, durante el

⁵ El actor de la disciplina del teatro salvaje puede compararse al concepto de “actor santo o performer” al que se refiere Grotowski, el cual logra parecido fin por vías diferentes.

Rios (s/f) Señala:

En el caso de la propuesta teatral de Grotowski, tenemos que el actor santo o *performer* es el significante de un significado, o sentido inefable, que solo puede ser representado a través de su cuerpo, del movimiento y de los gestos, afirma Durand. Es decir, tanto el actor santo como el *performer* deben someterse a la *vía negativa*, como proceso de entrenamiento, para poder entrar

entrenamiento y en escena, atraviesa el proceso de individuación al que se refiere Jung y en el que profundizaremos posteriormente. Para un mejor entendimiento del proceso interno, nos remitimos a Fericgla (s/f), quien explica el proceso del estado transpersonal provocado por las respiraciones holóricas describiéndolo de la siguiente manera:

Un primer momento lo empuja a un caos, que se caracteriza por la disociación y el descontrol que lo lleva hacia la catarsis. Y en un segundo momento a la integración psicosomática en armonía, de manera endógena y exógena. (p.20)

La descripción realizada por Fericgla cumple la dinámica de los procesos de individuación jungianos, que consiste en esta unificación. Por otra parte, diferenciamos el concepto de actor del concepto de cuerpo escénico, puesto que, al darle a este último la característica de tótem, adquiere carácter ficcional. El cuerpo escénico⁶ es la representación simbólica ficcional de imágenes universales provenientes del universo chamánico (primitivo), el cual requiere para su aparición del evento ritual, que desarrollamos posteriormente. Esta última representación del cuerpo está conformada por

en un proceso creativo. La *vía negativa* se plantea como objetivo eliminar los bloqueos físicos y psíquicos del actor santo o *performer*, a fin de que este logre "ir más allá de sí mismo" a través de un proceso de autopenetración, por el cual adquiera la confianza suficiente y pueda expresarse en el escenario. (P.6)

⁶ Siguiendo la línea del actor Santo y performer al que se refiere Grotowski; Rios (s/f) señala que "símbolo, actor santo y *performer* valen y son por sí mismos, en tanto actor santo y *performer* cumplen con su proceso y son honestos en su trabajo; son ellos mismos en tensión con todas sus características y en unidad, en tanto que cumplen el *acto total* y pasan del *cuerpo-y-esencia* al *cuerpo de la esencia*." (P.7)

Así podemos observar la ligazón directa entre el cuerpo del actor (o *performer*) de la disciplina en estudio, que al mismo tiempo se convierte en los símbolos que materializan el contenido de su inconsciente dentro del marco de un ritual escénico.

la construcción psíquica, que contiene los flujos del inconsciente a los que Fericgla (s/f) denomina *estados transpersonales o de disociación creativa*. (p. 4) A diferencia del cuerpo del actor, el cuerpo escénico está situado solo en el momento catártico del proceso de individuación⁷, donde se da la liberación de todos los contenidos inconscientes. La fluctuación de energía e imágenes que mueven el cuerpo escénico tiene una dinámica parecida a la del cuerpo de los primitivos. Como señala Le Breton (2002), el cuerpo de los pobladores primitivos:

[...] se asimila a un campo de fuerza en resonancia con los procesos vitales que lo rodean. En las tradiciones populares el cuerpo está unido al mundo, es una parcela inseparable del universo que le proporciona su energía. Una condensación del cosmos. (p.13)

Dada la complejidad del inconsciente colectivo, del que deriva la creación de este cuerpo, surgió la necesidad de señalar el universo chamánico como la base de contenidos simbólicos y míticos a los que recurre la disciplina, para la observación de los procesos inconscientes. La relación estrecha que existe entre el uso de técnicas chamánicas y el regreso a la exploración de los mitos primitivos nos permite observar un nuevo encuentro del actor con su cuerpo psi-físico más antiguo.

⁷ Observar la gráfica del ciclo de individuación adjunta que presentamos más adelante en el presente artículo

III.2. Técnica de la disciplina

III.2.1. Respiraciones artaudinas

Como menciona Araújo, la disciplina actoral del *teatro salvaje* tiene fundamentalmente dos bases a partir de las cuales accede a estos estados acrecentados de conciencia. La primera son las respiraciones propuestas por Artaud (1964) en su ensayo “Atletismo afectivo”, desde donde el autor considera el trabajo del actor análogo al de un atleta. Para Artaud, el actor debe obtener una especie de musculatura afectiva; mientras el atleta apoya sus respiraciones en el cuerpo, de manera inversa, este actor apoya su cuerpo en las respiraciones. Las tres respiraciones de la técnica del atleta afectivo, que Artaud buscó para el actor, fueron extraídas del antiguo libro hebreo de la Cábala. Hemos considerado explicar las respiraciones, puesto que es posible clasificarlas dentro del trance por hiperventilación. Como menciona Fericgla (s/f), el trance por hiperventilación es una modalidad utilizada por el chamanismo altaico más antiguo. Los efectos de trance que produce la práctica de estas respiraciones funcionan como un movilizador de energías corporales ayudando al desbloqueo energético del actor. Artaud (1964) menciona tres tipos de respiraciones con sus características respectivas, que al combinarlas producen seis variaciones en el trance.

Andrógino	Macho	Hembra
Equilibrado	Expansivo	Atractivo
Neutro	Positivo	Negativo

(Artaud, 1964, p. 136)

De la práctica de las respiraciones, en la disciplina, resaltamos los diferentes estados anímicos a los que conduce cada una. Además del sexo de cada tótem, la intensidad correspondiente al género con el que se identifica cada respiración conduce una emoción o afecto particular, desde donde se moviliza el cuerpo. El trabajo desde *las respiraciones masculinas* está asociada a emociones fuertes que generan mayor intensidad, rigidez y dilatación vertical en el cuerpo de este actor. El trabajo desde *las respiraciones femeninas*, por otra parte, pinta de otro tono emocional, lo que provoca movimientos lentos, suaves y ondulantes percibidos como la dilatación horizontal del cuerpo. En el caso del trabajo desde *la respiración andrógina*, nos entrega equilibrio energético, que se torna en movimientos fluidos, sin desborde emocional. Esta última, se logra como combinación de las dos respiraciones anteriores. La intensidad particular de cada respiración no influye en el nivel de trance que se logra, pero sí en la cantidad de respiraciones que se necesitan para alcanzarlo. Existe en la combinación de las tres, diversos ritmos que conducen a movilizar diferentes fibras afectivas. A la vez los afectos

liberados por las respiraciones confieren a la escena una atmósfera particular, según la energía característica de estos. Tal como menciona Artaud (1964): “El esfuerzo tendrá el color y el ritmo de la respiración artificialmente producida.” (p.136). Por otra parte, los efectos de bienestar que aparecen en el practicante provienen del momento catártico del trance. Para explicar dicho momento, encontramos similitudes en los efectos y el proceso de trance por hiperventilación que describe Fericgla desde su técnica, neo-chamánica, de respiración holorénica. Por lo que el estudio realizado por este autor nos sirvió para sistematizar los procesos psíquicos del momento extático, que posteriormente será explicado.

III.2.2. Técnicas chamánicas de trance

En segundo lugar, la disciplina actoral complementa las respiraciones con otras técnicas de trance provenientes del *chamanismo*, desde donde toma el universo de imágenes arquetípicas (presentes también en prácticas antiguas). Según Fericgla (1998), “para la psicología el trance extático es una salida del ego fuera de sus límites ordinarios en virtud de nuestras pulsiones afectivas innatas y más profundas” (p.6). Las técnicas para acceder a estados de trance desde el chamanismo son variadas; sin embargo, explicaremos solo las utilizadas por la disciplina del *teatro salvaje*, desarrollada por Fransérgio Araújo hasta el momento. Una de las técnicas es la *regresión hipnótica* para el descubrimiento del animal de poder de este actor, como antes mencionamos. Según Cabrera, et al. (2013):

La hipnosis es considerada una modalidad de la conciencia en vigilia en la que predomina la focalización de la atención, es potencialmente susceptible de desarrollarse en todos los seres humanos por la influencia técnicamente diseñada de la palabra, los gestos, los símbolos y las expectativas, mediante un proceso de

condicionamiento que produce, mantiene y evoca un tipo especial de excitación de la corteza cerebral de la persona que los recibe y ello permite que se arribe a un modo de funcionamiento temporal más subconsciente del cerebro [...] (p. 3)

La focalización atencional de la hipnosis produce en el actor una sugestión imaginativa, que conduce a la liberación de su inconsciente. Otra modalidad para intensificar el trance del actor es el uso de movimientos circulares, repetitivos, muchas veces presentes como secuencias cíclicas. Podría también aparecer el uso de la danza, en caso se diera, esta intensificaría la experiencia extática. Los movimientos en la disciplina son observados como extensión de las respiraciones. Como señalamos, mantienen características similares a la propuesta neo-chamánica del término tensegridad, término adaptado por Castaneda (1999), quien nos dice:

El vocablo tensegridad es muy apropiado porque mezcla dos palabras, tensión e integridad. La actividad creada por la contracción y relajación de los músculos del cuerpo es la tensión. Por su parte, la integridad es el acto de considerar el cuerpo como una unidad completa, competente y perfecta. (p.22)

Es así que, en ambas prácticas, los movimientos tienen como característica de sus técnicas *la tensión e integridad* del cuerpo. Además, señalamos que la disciplina no solo utiliza el universo de imágenes y técnicas de trance; sino que reconstruye un espacio ritual, presente también en las culturas chamánicas. Para lograrlo hace uso de elementos como el sonido, la música, la luz, etc., que contribuyen creando el ambiente apropiado para el trance, tanto en el entrenamiento como en los ensayos y durante la escena. Entre estas herramientas tenemos sonidos de baja frecuencia, como el uso de tambores (desde repeticiones rítmicas). Otro elemento que puede aparecer durante la práctica de la

disciplina es el uso de la voz, como el sonido onomatopéyico, gritos o cánticos que brotan del intérprete a partir del viaje particular por su inconsciente. A esta última herramienta se le denominó trance sonoro y su aparición intensifica la sugestión de los presentes (tanto en los intérpretes como en el público, por una especie de contagio sugestivo del acontecer). Son estas las principales técnicas a las que se ha recurrido, hasta el momento, en los laboratorios de la disciplina del *teatro salvaje*. Como observamos, esta disciplina sincretiza y se alimenta de diversas herramientas chamánicas, por lo que quedaría abierta a la posibilidad de sumar nuevas técnicas y conceptos en contribución a la práctica y teorización de la investigación.

III.3. Etapas de la disciplina

A partir de nuestra experiencia práctica, hemos dividido en tres etapas el proceso de la disciplina actoral del *teatro salvaje*. Las primeras dos etapas están dirigidas hacia el aprendizaje de las técnicas y la última hacia la puesta en escena. Dentro de la última etapa encontramos el ritual, que hace posible la concreción de la disciplina artística y da lugar a la aparición del cuerpo escénico ficcional. Reconocimos en la disciplina de teatro el mismo orden que en las fases de las respiraciones holorénicas descritas por Ferigla, por lo que hemos distribuido las seis fases de su propuesta, entre la primera etapa y la segunda etapa de nuestra sistematización. Existe, además, dentro de esta disciplina de actuación, un momento corto de introducción de la técnica, anterior a la iniciación, que consiste en la recopilación sensible: revisión teórica a partir de la explicación de técnicas y acumulación sensible de imágenes relacionadas al universo chamánico, proceso guiado por el maestro (o director).

Es importante mencionar que Fericgla (s/f) encuentra en su laboratorio de respiraciones holóricas tres niveles de trance extático a los que se puede llegar según *el yo*⁸ del practicante. Del mismo modo que en estas respiraciones, el nivel de trance al que se llega mediante la disciplina del teatro salvaje varía según la particularidad y disposición del actor a acceder a otros estados de consciencia. Es así que cada vivencia, durante la disciplina, se hace única e irrepetible; por lo cual los ejemplos que se brindarán para graficar cada etapa deben tomarse como una experiencia particular del momento que atraviesa “el practicante”. Es preciso señalar también que varía la escena en cada función según el acontecer psíquico particular del actor. Los niveles de trance que menciona Fericgla (s/f) son tres: i) descarga de presiones emocionales, sin más, ii) descarga de las emociones contenidas seguida de una toma de consciencia de los propios mecanismos psicológicos y de las circunstancias externas que obstaculizan al sujeto en su fluir emocional y desarrollo existencial, y iii) una vez resueltas las fases anteriores, el sujeto puede entrar en una gozosa y presente sensación extática, de sentir que se está llenando de sí mismo. (p.11) Estos niveles de trance marcan las diferentes intensidades extáticas a las que puede acceder el actor. A continuación, desarrollamos las tres etapas en las que hemos dividido la disciplina.

III.3.1. Rito de iniciación

A la primera etapa la denominamos *rito de iniciación*: propusimos esta categoría extrayéndola de la utilizada por las culturas chamánicas para la iniciación de los aprendices a chamán. Es en este momento que el cuerpo social se ve introducido al aprendizaje del universo chamánico, como herramienta para la creación. El rito iniciático tiene una duración aproximada de tres días y es de carácter íntimo. Este se puede realizar

⁸ Jung (1997), “El “yo” entendido como ese factor complejo que se refiere a todos los contenidos de la consciencia. (...) El “yo” se sustenta tanto en el campo de los contenidos de la consciencia como del campo de contenidos inconscientes.” (17 - 18.)

tanto con un actor o en un grupo pequeño, es más común y efectivo la última modalidad.

En esta fase el actor debe estar siempre bajo la guía del director, que realiza la tarea de un maestro chamán, el cual debe tener conocimientos sobre chamanismo y varios años de práctica en la técnica de la disciplina para poder guiar a otros. Las iniciaciones en grupo suelen generar vínculos especiales en los actores a modalidad de un clan. Según Innes (1995):

En términos filosóficos, la iniciación es equivalente a un cambio básico de la condición existencial; el novicio sale de su ordalía dotado de un ser totalmente distinto del que poseía antes de su iniciación; se ha convertido en otro. (p.20)

Esta primera etapa se subdivide en diferentes momentos que irán intensificando la experiencia. Para profundizar en estos momentos, tomamos la sistematización que hace Fericgla desde las fases de las respiraciones holorénicas. Reconocimos así que, en la primera etapa (de nuestra clasificación) se activan las dos primeras fases organizadas por Fericgla (s/f): “i) narcisismo visionario como estrategia para rehuir el encuentro con uno mismo, y ii) catarsis extática” (p.4). Como señala el autor, es posible que en algunos casos aparezca la activación de imágenes en la etapa inicial después de ocurrida la catarsis. Sobre esto, Fericgla (s/f) señala que el desarrollo de las fases depende de dos factores: el contexto en el que se da (la suma de estímulos) y el propio sujeto (toda la composición del cuerpo social, que contiene todo lo aprendido incluyendo las técnicas actorales y formación además de la disciplina, su biografía, su personalidad y temperamento. Es decir, todo lo que compone su psique).

Dentro del *narcisismo visionario*, parte de la primera etapa, clasificamos algunos ejercicios básicos en la disciplina. La *regresión hipnótica* es un primer ejercicio práctico hacia el trabajo vivencial del inconsciente. En este, el maestro conduce al actor a un viaje

psíquico narrando un recorrido que predispone las visiones y percepciones hipnóticas. Este, a su vez, induce el vínculo con la naturaleza desde las imágenes a las que evoca. Entre estas imágenes están las de vegetación, cerros, ríos, cuevas, etc. Por otra parte, en la regresión existen posturas que marcan el inicio (posición de muerte) como en el final (posición fetal), las que reconocemos como símbolos presentes también en las iniciaciones chamánicas; donde el tema central es la muerte de la vieja percepción y el nacimiento de una nueva conciencia. Este ejercicio tiene la importante finalidad de conducir al actor a descubrir a su espíritu protector o animal de poder (tótem) con el que trabajará posteriormente (dichos animales cambiarán a lo largo de los procesos psíquicos que vive el actor desde su cuerpo social).

Según nuestra experiencia práctica, en el rito de iniciación, la primera sensación que surgió fue un extrañamiento del cuerpo; junto a ello, se dio la ruptura temporal y el desdoblamiento espacial. En nuestro paso por la regresión hipnótica, pudimos observar el camino hacia el descubrimiento del animal (todo de manera sensorial y visual: observando y sintiendo todo el entorno natural del recorrido: plantas, montañas, ríos... hasta llegar a la cueva). Otra sensación inicial fue la negación que la psique racional hace en esta primera etapa, produciendo cuestionamientos como “¿es posible que la experiencia sea resultado de nuestra imaginación?”. Sin embargo, las acciones llegaban al cuerpo antes de que el pensamiento y los movimientos se tornaban anteriores a la comprensión. Pudiendo observar en todo momento nuestras reacciones; por ejemplo, en el encuentro con el animal de poder, este se presentó a través de posturas corporales anteriores a conocer el animal con el que nos encontraríamos.

Un segundo ejercicio, aún dentro de la etapa del *narcisismo visionario*, consiste en introducir de manera práctica las técnicas de respiración artaudianas anteriormente explicadas. Es a partir de la repetición de 25 a 30 respiraciones, aproximadamente, que se consigue estados acrecentados de conciencia, variando el número según la particular

resistencia psíquica del actor. Las respiraciones nos conducen a la segunda fase clasificada por Fericgla (s/f): *la catarsis*. Este estado produce la sensación de autorregulación del sistema circulatorio. En un primer momento, el actor puede sentir un descenso en su presión arterial, acompañado de un leve mareo, síntoma de atravesar los límites del cansancio que conducen a estados de trance. Todos los síntomas mencionados se autorregulan al conseguir la adaptación al nuevo ritmo respiratorio que dirige el ritmo cardíaco y el corporal en su totalidad. De esta manera, el estado catártico produce una sensación de mejora en el funcionamiento de los órganos y el movimiento como extensión de la respiración. Movimiento logrado gracias a las características de tensión y relajación producida por las respiraciones, consiguiendo unificar el funcionamiento corporal (características presentes en la tensegridad, mencionada al explicar la técnica).

La tensegridad no solo está presente en la práctica de las respiraciones, sino que acompaña gran parte de los ejercicios físicos de la disciplina. Esta se alcanza a partir del actor quien busca la sensación de exprimir sus órganos generando contracción seguido de intervalos de relajación. Así, desde la relajación, la tensegridad hace posible producir movimientos involuntarios en integridad con el cuerpo dilatado. Tras poner en práctica las respiraciones, el maestro pide al actor incorporar al ejercicio su animal de poder. Aprender a evocar a su tótem es importante en la medida que estos son los protagonistas de los viajes ficticios del actor. Por otra parte, el trabajo de la voz se presenta como extensión del gesto anímico presente en los movimientos. Muchas veces los sonidos iniciales, emitidos por el actor, son onomatopéyicos correspondientes al sonido de los animales o guturales por el esfuerzo, gritos, etc. Según Fericgla, estos gritos son el resultado del estado de liberación catártica producida por el trance, refiriéndolos como *grito primal*. Fericgla (s/f) describe de la siguiente manera la catarsis, fase central para la disciplina:

La catarsis y el grito primal se tratan de una situación de caos que abre la posibilidad a nuevas vías de comprensión y conexión con el mundo psíquico real del sujeto, rompiendo la imagen neurótica no-real que el sujeto ha construido como mecanismo de defensa de las agresiones recibidas, y que a partir de un cierto momento biográfico toma por real. (p.22)

Es este el momento donde el actor logra *la ruptura temporal y espacial*, además de la liberación de las construcciones psíquicas adquiridas a lo largo de su biografía (cuerpo social). Tras la experiencia de la primera catarsis se apertura al *proceso de individuación*, del que habla Jung (1997). Este está relacionado a esta unificación de la dualidad psíquica conflictiva de todo individuo, y la integración de los contenidos de su inconsciente. Integración presente también en la finalidad de la técnica de respiraciones propuestas por Fericgla, lo que es natural ya que este autor explicó su estudio desde el concepto de individuación jungiano. Posteriormente se explicará más sobre el proceso al referirnos a la configuración del cuerpo escénico. A manera de cierre del ritual iniciático, durante el trance, se le pide al actor visualizar un órgano que dará en sacrificio mediante un acto imaginativo y simbólico, concluyendo así la primera etapa. Como menciona Eliade (2009), este tipo de sacrificios también forma parte de estos rituales en las culturas chamánicas. Luego de esta primera etapa, es necesario que el actor iniciado consiga dominar las técnicas extáticas en ausencia de su maestro.

Continuando con nuestra experiencia, en otro momento de la etapa inicial, Araújo (el director) nos propuso elegir una respiración y conectar con el animal de poder. El clímax más fuerte del trance dio apertura a la catarsis desde donde llegaron imágenes, sonidos y gritos. La catarsis se hacía presente en un grito de dolor emocional, el cual desembocó aquella vez en llanto. Al igual que en el primer ejercicio de la regresión, pudimos observar cómo el cuerpo tomaba sus propios movimientos. Aún en este estado,

éramos capaces de seguir las indicaciones del director, que sin pensarlo eran realizadas.

Nuestro cuerpo había despertado su propia inteligencia y la razón se había tornado nuevamente en un espectador. En esta etapa aún nos fue necesaria la asistencia del director para lograr salir de este estado extático en el que nos encontrábamos. Al finalizar el ritual, la sensación de paz y ampliación sensorial había aparecido, no éramos las mismas personas, habíamos recobrado nuestra conciencia emocional.

III.3.2. Entrenamiento

La segunda etapa es *el entrenamiento*, donde el actor fortalece su capacidad para acceder a estos estados, rompiendo con el miedo al vacío. Desde este momento se observa mejor la ruptura del ego. Estos entrenamientos pueden realizarse de manera individual (cada actor desde su espacio íntimo de ensayo) y/o en sesiones grupales con o sin la presencia del maestro. Las sesiones grupales son importantes en la medida que fortalece los vínculos con el clan (o grupo creativo). Siguiendo la clasificación propuesta por Fericgla, continuamos tomando las fases de su técnica de respiración holorénica para explicar este segundo momento en el entrenamiento. Según Fericgla (s/f), las siguientes fases son iii) revisión biográfica, iv) implosión del ego o experiencia de muerte, v) activación de imágenes arquetípicas, vi) reconstrucción de la personalidad. (p.4)

Tras la vivencia de la primera etapa de iniciación, el actor cuya conciencia ha sido ampliada, se adivina observando sucesos biográficos antes olvidados (los que forman parte de recuerdos o sucesos que habían mantenido hasta entonces en el inconsciente). Es en este momento en que el actor decide si desea continuar su entrenamiento y enfrentar el proceso personal que apertura en paralelo la disciplina. Por ello es importante la presencia del mentor como soporte y guía para la experiencia psíquica y espiritual del actor a través del trabajo con imágenes arquetípicas y símbolos (a estos arquetipos Fericgla denomina atractores). El trabajo de aceptación de las sombras conduce a

menguar el ego logrando la implosión mencionada por Ferigla (s/f), sobre este momento advierte:

Es frecuente que, al llegar aquí, el propio proceso de expansión de la consciencia desvele hechos del pasado del sujeto y este tome consciencia de episodios de su biografía hacia los que sufría resistencia y amnesia. Se abre el recuerdo tapado, se perdona y se acepta la realidad pasada y presente. Este proceso de integración de las partes dolorosas de la propia biografía es fundamental: implica un avance del sujeto en su proceso de individuación, en sentido junguiano. (22-23)

Es importante mencionar que esta etapa de entendimiento y aceptación debe darse en estado racional. Estos dos momentos, tanto el de liberación por el trance catártico y este segundo de integración de arquetipos, completan un ciclo del proceso de individuación. Proceso que continuará en los siguientes ensayos o directamente en escena, siempre que se produzca trance. Posteriormente, el actor debe abordar estos ciclos por si solo en paralelo al entrenamiento. Es un requerimiento, para la disciplina, que el actor logre atravesar estas etapas de manera individual del mismo modo que debe aprender a controlar sus experiencias extáticas, sin guía. Esta es una de las diferencias con las respiraciones holóricas, que requieren de la presencia del guía dado a sus fines terapéuticos y no artísticos, como es el caso la disciplina actoral.

En nuestra experiencia pudimos advertir que el despertar de la conciencia de momentos de nuestra vida es la fase más difícil de la disciplina. Esta ocasiona que nos enfrentemos a una revisión de nuestro pasado, de la que en muchas circunstancias la persona (social) huye. Esta fase para nosotros duró medio año, donde hicimos frente a las figuras de nuestros padres y hermanos, realizando una revisión biográfica desde la niñez. Esta es una etapa compleja, llena de conflictos y preguntas, donde empezamos a hacernos

cargo de nuestras sombras y complejos que habían quedado en el inconsciente. Tras pasar este momento, volvimos a reencontrándonos con nuestro entrenamiento de la disciplina. Al volver a la práctica de las respiraciones en búsqueda de nuestro animal de poder, nos dimos con la sorpresa de que habíamos cambiado de tótem. Nuestros movimientos y las imágenes durante el trance habían cambiado, con estos empezamos la última fase de la que habla Ferigla: “la reinsertión de la persona (nueva) a la sociedad”. Al iniciarse este segundo ciclo del proceso de individuación, con el segundo tótem, llegó también una sensación de mayor estabilidad emocional.

De manera paralela en el entrenamiento, luego de conseguir el dominio de la técnica básica, se introduce *el uso de la palabra* de la misma forma que el movimiento y el sonido. Esta es emitida técnicamente como extensión de la exhalación del aire en continuidad del sonido. Posterior a la palabra llega el *trabajo con textos* memorizados. La naturaleza de los textos elegidos debe poseer la fuerza de imágenes presente en tópicos como los mitos. La elección del texto busca mantener concordancia con el proceso particular de la psique de cada actor, momento que identifica durante el trance. Sobre el trabajo con el texto, debemos señalar que este debe ser memorizado sin necesidad de incluir un análisis racional, como en otras disciplinas teatrales. El texto, en la disciplina, funciona como un elemento de sugestión y camino de imágenes que conducen al artista a relacionarlo con su presente psíquico. Otra característica es la incompatibilidad de la técnica con textos realistas, mucho menos es posible un trabajo de análisis semiológico. Incorporar y dominar cada elemento desde estados de trance requiere de mucho entrenamiento que debe darse de manera progresiva. Como toda disciplina, esta debe mantenerse en constante práctica, lo que implica una continua espiral de crecimiento tanto en la técnica como en los procesos psíquicos espirituales de manera integral. Estos ciclos

a los que hacemos referencia son indefinidos dentro del proceso de individuación⁹, donde se inscribe la disciplina.

Como en la etapa anterior, nuestro paso por la práctica de la disciplina nos permite señalar que en esta segunda etapa todas las fases se encuentran en paralelo. En esta etapa logramos controlar, de manera progresiva, nuestras entradas y salidas de estos estados de trance; esto se logró a partir continuas prácticas de las respiraciones. Posteriormente se implementó a la técnica el trabajo con textos, la experiencia suponía un volver a aprender a hablar, y desracionalizar la memoria. Sin embargo, mientras más se practicaba más seguridad se hallaba en los estados de incertidumbre durante el trance; de esta manera se logra trabajar, desde este estado, diferentes herramientas de actuación como la manipulación de objetos, danza, etc. La sensación de bienestar que deja en nosotros la disciplina hizo que continuemos en este camino, el cual continúa sorprendiéndonos en autoconocimiento y nutriendo nuestro desenvolvimiento en escena.

III.3.3. Hacia la configuración del cuerpo escénico

Anterior al ritual escénico existe una etapa corta de ensayos, solo dirigidos a conocer la fase psíquica y espiritual del actor, para determinar la naturaleza del ritual que se realizará, así como los elementos que le acompañarán (vestuario, música, maquillaje, luz, etc.). Esta etapa no debe extenderse, ya que el flujo del inconsciente modificaría mucho la naturaleza del ritual y no cumpliría con su finalidad. Durante la preparación, podría fijarse momentos o acciones anclas (surgidos bajo estados de trance durante el entrenamiento o como parte de esta corta etapa de ensayos). Estas son utilizadas como herramientas que el actor puede evocar en escena. Sin embargo, aun si existiesen estas anclas o se trabajase con texto, la realidad del rito siempre será cambiante y evolutiva.

⁹ Observar la gráfica del ciclo de individuación que presentamos más adelante en el presente artículo

III.3. 3.a. Ritual escénico

El *ritual escénico* es importante en tanto que delimita el espacio permitiendo la aparición del símbolo desde donde se materializa la ficción psíquica fluctuante, generada y presentada por los actores. Como menciona Oscar Quezada (2007), la fe en la eficacia simbólica del culto que engloba al rito no se explica individualmente, es una fe que solo existe en cuanto es compartida [...] (p. 488). Es así como se justifica la necesidad de acceder al ritual para la validación social de los símbolos presentes en este. Además, el espacio ritual delimita el espacio heterotópico, en el que las normas están subvertidas. En este sentido, es el cuerpo escénico el organizador del nuevo orden. Quezada le atribuye el término de *sacras* (u objeto icónico sagrado) al elemento que organiza el rito, que para efectos de la disciplina lo reconocemos como el tótem, es decir, el cuerpo escénico:

Los *sacras* constituyen el núcleo de la cuestión liminar, aquello comunicado por (i) exhibiciones, “lo que se muestra”, esto es, los objetos icónicos sagrados que se exhiben ante los neófitos; (ii) acciones, “lo que se hace”, el encadenamiento de las acciones rituales; y, (iii) instrucciones, “lo que se dice”, los relatos cosmogónicos y cosmológicos que explicitan las normas sociales. (490- 491)

Es así como el organizador central del ritual es el cuerpo ficcional o figura totémica, que se expone en escena a manera de exhibición sagrada del sacrificio. A partir del cual giran las acciones y relatos ordenadores del rito. De esta manera el ritual cede la responsabilidad de organización al cuerpo o los cuerpos presentes, devolviéndoles la

función de creadores, en relación con el carácter de liminalidad¹⁰ que les aporta el rito.

En este sentido, tanto el cuerpo escénico como el público se ve enfrentado a la génesis del reflejo de su individualidad en el cuerpo del otro, el actor como doble del tótem (arquetipo) y el público doble del cuerpo escénico (tótem como símbolo). Por lo cual señalamos un doble proceso en el cuerpo del actor (chamán) en separación con el cuerpo escénico (tótem). Como menciona Quezada (2007):

El ritual reconstruye, entonces, al sujeto, pero primero lo remite a la condición de protosujeto inmerso en un mundo como puro horizonte. *Al asistir al ritual el público* asiste así a la emergencia de protoobjetos, ello es de iconicidades figúrales que lo perfilan como instancia de pura percepción. Asiste, por ende, a la génesis de su propia individualidad, de su sentido propio. (p.492)

El actor al atravesar el ritual se reconstruye como protosujeto inmerso en un mundo de posibilidades. Desde ahí da lugar a transformarse en un protoobjeto (el *cuerpo tótem* u objetos icónicos sagrados), que como explicamos organizan el ritual. Esta transformación permite que los espectadores tomen el lugar de protosujetos que observan en el cuerpo escénico la posibilidad de encontrar el sentido de su propia psique. Este momento de transformación (del actor chamán al tótem) los primitivos lo asociaron con la posesión de espíritus. Fenómeno que Jung (1970) explica desde los impulsos afectivos que dominaban las acciones en los primitivos; proceso psíquico que acontece del mismo modo en el actor de la disciplina. Por otra parte, el concepto de ritual en el teatro nos ayuda a explicar otras características como el carácter irreplicable del acontecer psíquico

¹⁰ Según Quezada (2007), el ser liminal de protosujeto se puede asociar perfectamente al “cuerpo sumergido en un fluir de sentidos” (492).

del cuerpo en escena. Otra característica es que coloca al actor expuesto en sacrificio, como lo menciona Pavis (1998) desde su concepto de ritual:

Así pues, el ritual encuentra su camino en la representación sagrada de un evento único: acción no imitable por definición, teatro invisible o espontáneo, pero sobre todo desnudamiento sacrificial del actor [...] Muchas *mises en scene* se convierten en “misas en escena”: rito del sacrificio del actor, del pasado a una conciencia superior [...] (p. 201)

De este modo, el ritual que acompaña a la puesta escena para la disciplina es comparable a los rituales de sacrificios que ofrecen los primitivos para sus tótems, los cuales realizaban el sacrificio de su animal tótem como ofrenda para que este actúe como protector y benefactor de toda tribu. El actor de la disciplina actúa como benefactor de los asistentes, quien al ofrecerse en sacrificio comparte su estado catártico sanador. Esto se da como una invitación para que los asistentes proyecten sus descargas afectivas ayudándolos a visibilizar sus proyecciones individuales. El sacrificio del tótem, ya explicado, es un símbolo de los procesos de individuación (la muerte y renacer continuo) presente en la disciplina. Es importante mencionar que previo a ingresar al ritual, el actor requiere realizar un calentamiento tradicional (de voz y cuerpo). Posteriormente, también, realiza algunos ejercicios extáticos para esperar el ritual escénico en mediano estado de trance, el cual irá acrecentándose a medida que transcurra la escena y concluirá al finalizar la misma.

Tal como en etapas anteriores, nuestra experiencia en escena fue decisiva para entender la finalidad y el funcionamiento de la disciplina. En marzo del 2017 fuimos invitados a participar en la muestra que se dio en la Galería Olido (en Sao Paulo, Brasil), lo que permitió entender por completo el desenvolvimiento escénico de la técnica. Es

desde esta experiencia que podemos afirmar la importancia del ritual escénico para la técnica. Puesto que en las dos primeras etapas de aprendizaje y entrenamiento de la disciplina esta se centra en procesos personales (de autoconocimiento y terapéuticos), sin alcanzar el acontecer teatral caracterizado por el convivio y el elemento dramático propio de este teatro¹¹. Por otro lado, el elemento ritual de la disciplina genera uno de los principales aportes característicos de este teatro: el sacrificio del actor por medio de sus vivencias durante el trance. Durante la transformación del actor al tótem, el cuerpo escénico queda dispuesto, exponiendo su vulnerabilidad y exhibiendo sus procesos primarios internos (desde el flujo de contenidos inconscientes). Es aquí donde el proceso interno anterior se convierte en un sacrificio, para el otro, el público, lo que completa la idea de ritual, fortaleciendo la sugestión del intérprete.

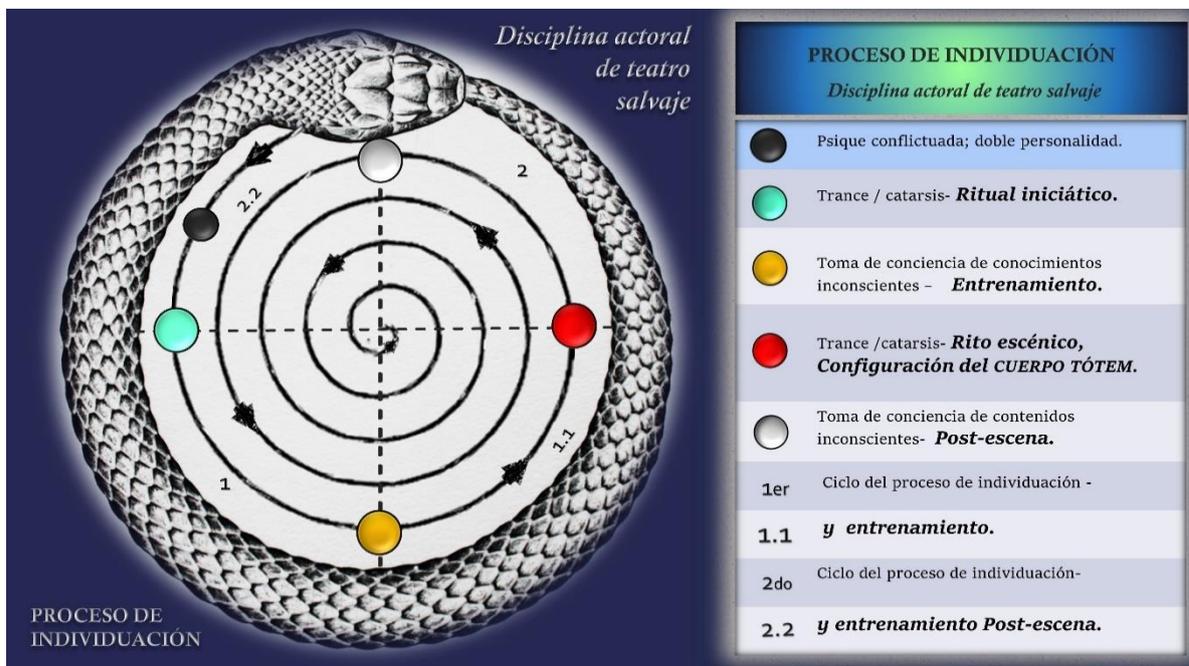
III.3.3.b. Configuración del cuerpo escénico

La configuración del *cuerpo tótem* es la configuración del cuerpo ficcional, a partir de procesos psíquicos corporizados durante la escena. Esta configuración es de carácter psico-físico, por ello no solo explicaremos la base de los procesos psíquicos, sino los medios por los cuales se hacen observables los contenidos abstractos de la psique. Iniciaremos situando la configuración interna de este cuerpo. La aparición del cuerpo escénico surge durante el trance catártico, que es una fase del proceso de individuación. Durante esta acontece la liberación del inconsciente colectivo, momento que se caracteriza por un continuo caos creador. Sobre el proceso de individuación, debemos resaltar el carácter cíclico e indeterminado de este. Para Jung (1997), el proceso de individuación es la unificación y reconciliación de la doble personalidad, a partir de

¹¹ Como señala Dubatti (2017), *el convivio* es propio del teatro, pero sobre todo de un teatro ritualista. Además de ello propone el concepto de teatro- matriz de la siguiente manera: “Sin embargo, en el acontecimiento del *teatro – matriz, lo drámatico y lo no dramático* conviven, se cruzan, se necesitan mutuamente. Uno no puede anular al otro, sencillamente encuentran y asumen formas de relacionarse (p.30).

aceptar e incorporar a la consciencia las sombras y arquetipos del inconsciente. Como señalamos, el proceso se abre desde el rito iniciático y continúa, un segundo momento, en el entrenamiento, donde puede concluir un primer ciclo de este. Volviendo a iniciarse un nuevo ciclo durante la escena, proceso que continúa post-escena al racionalizar los contenidos inconscientes. Por regla general, los ciclos del proceso de individuación están marcados simbólicamente por el cambio de tótem, figura protectora del actor. Podemos observar la dinámica del proceso de individuación a partir de la siguiente gráfica:

Diagrama del proceso de individuación y disciplina actoral de teatro salvaje:¹²



Según lo observado en el trabajo de la compañía, varias puestas en escena pueden presentarse en medio de un mismo proceso de individuación. Estos datos no pueden ser precisos, dado a que no existe número exacto de trances que determine la duración de un

¹² Para la realización de esta gráfica tomamos el símbolo de la serpiente (tótem) mordiendo su cola que pertenece a los Uroboros, y simboliza la continua muerte - renacer y la conexión con otros estados de consciencia. Además, la gráfica pretende asemejarse a un mándala arquetipo que representa los procesos de individuación.

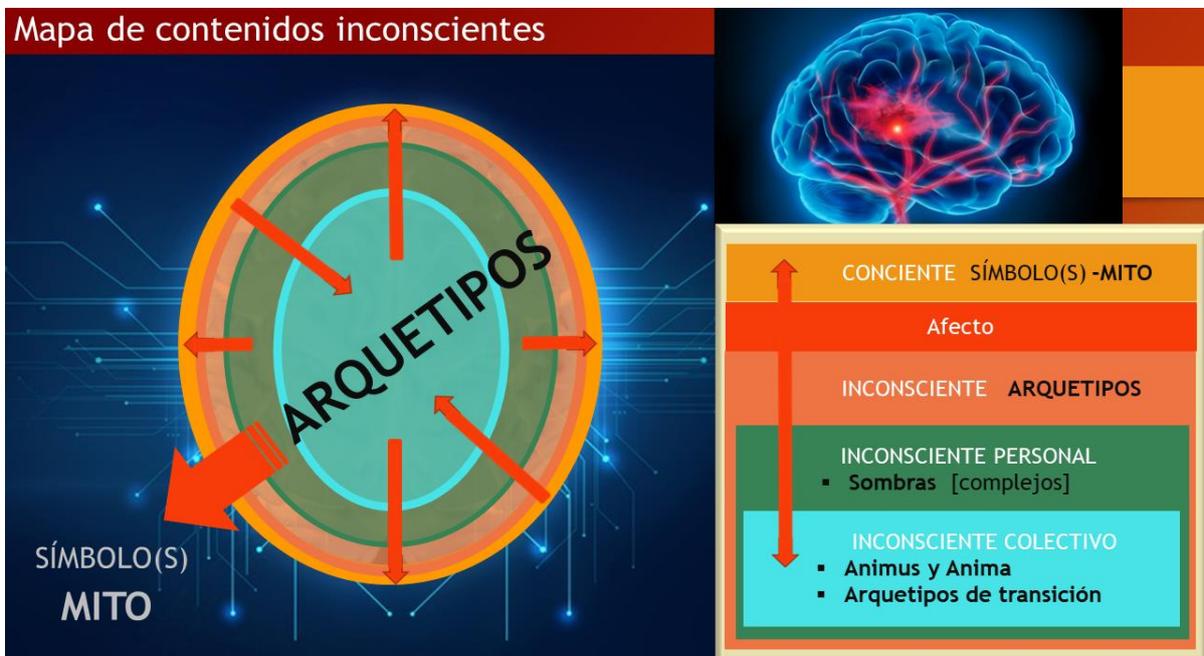
ciclo y estos dependen a la vez de las características psíquicas de la persona. Sin embargo, podemos señalar que a más estados de trance los ciclos evolutivos de consciencia tienen menor duración. Por otra parte, dado al carácter extenso e indefinido del contenido inconsciente, en cada ciclo de individuación se trabaja solo uno o dos arquetipos, ya que cada uno de estos comprende una serie de imágenes y contenidos psíquicos complejos. Esto tiene un comportamiento similar en los primitivos, como señala Innes (1995), hay un continuo intento por generar mitos, en el sentido de grandes imágenes dominantes que dan estructura significativa a una experiencia por lo demás caótica y fragmentada (p.127). Por otra parte, con relación al carácter cíclico, el proceso de individuación centra su importancia en el cambio y no en un estado último.

Como se mencionó, el cuerpo del actor se mueve a partir de visiones que se generan en estado de trance. Como menciona Jung (1970), anteriormente, el pensamiento era objeto de percepción interno, no era pensado, sino experimentado como fenómeno, así como oído o visto (p.40). Es decir, que este cuerpo se crea y recrea a partir del uso más antiguo del pensamiento, el inconsciente. Este momento de flujo de imágenes es aprovechado por la disciplina para la acción escénica. El ritual, dentro de la configuración del cuerpo, establece el fin social de la técnica artística traspalando la técnica no solo a un ámbito personal (terapéutico), sino a una especie de curación colectiva. Como señala Innes (1995,) en su análisis dedicado a Artaud:

[...] la corriente contemporánea de la tragedia, en que los arquetipos, desde el mito o formas oníricas, desde la memoria racial, reemplazan a la clásica figura del héroe, en que el reconocimiento afirma un comparable potencial espiritual arraigado en la sangre (...) donde lo que corresponde a la catarsis es la total participación de los espectadores en una acción dramática con su fin terapéutico

de liberar al hombre natural – instintivo, inconsciente, cruel- de las perversas represiones sociales. (p.124)

Para empezar con la configuración de los fenómenos psíquicos, durante el trance, recordaremos el término de inconsciente colectivo. Según Jung (1991), lo entendemos como “[...] una especie de marea infinita, un océano de imágenes y de formas que emergería a la conciencia con ocasiones de los sueños o de los estados mentales anormales” (p.14) El inconsciente contiene tanto el inconsciente personal como el inconsciente colectivo, que es la base de la psique de la persona; este, además, está en relación a las imágenes universales heredadas a lo largo de la evolución del ser humano, los arquetipos. Dicha liberación de inconsciente es solo posible a partir de la movilización de afectos generados por la técnica de respiración artaudiana explicadas. Para apoyar la compleja explicación del proceso psíquico lo graficamos de la siguiente manera:



Los afectos, según Jung (1991), son descargas explosivas de energía que poseen un singular carácter de autonomía, gracias a la cual determinan alteraciones profundas de la consciencia (p.78). Sobre la movilización de afectos Jung (1991) lo describe:

El afecto causa parcial *abaissement du niveau* mental, pues, aunque eleva un determinado contenido a un grado supernormal de lucidez, retira en la misma medida energías a otros posibles contenidos de la consciencia, al punto de oscurecerlos o hacerlos eventualmente inconscientes. A consecuencia de la restricción de la consciencia producida por el afecto, en tanto este perdure, hay una correspondiente disminución de la orientación, que a su vez brinda a lo inconsciente una oportunidad propicia para invadir el espacio que ha quedado vacío. (p. 26)

Como se menciona, la movilización de afectos focaliza la atención del cuerpo escénico en un contenido a la vez durante el trance. Es así como desde esta descarga de energía el actor se ve empujado a vivenciar los contenidos arquetípicos como ficciones fluctuantes. El *arquetipo* para Jung (1970) representa esencialmente un contenido inconsciente que, al concienzializarse y ser percibido, cambia de acuerdo con cada consciencia individual en la que surge (p.11). Los contenidos inconscientes son de diferente naturaleza, entre los del inconsciente personal tenemos *las sombras* asociadas a la ética. Dentro de estas sombras tenemos el concepto de *complejo*, que Jung (1997) señala como contenido psíquico de tonalidad afectiva que puede ser bien inconsciente, o bien consciente en grados diversos (p.105). Como recordamos, la liberación de las sombras es parte inicial del proceso de individuación.

Entre los contenidos del inconsciente colectivo¹³ tenemos los arquetipos, ubicados a mayor profundidad de la psique; encontramos los conceptos de *anima* (mujer) y *animus* (hombre), los cuales trabajan desde el reconocimiento de características de la figura del sexo opuesto al intérprete. Como explica Jung (1997), los arquetipos han existido desde el tiempo de los primitivos, exigiendo el respeto al jefe de la tribu, padre y madre, además del respeto al tótem como una figura sagrada. Estas imágenes universales han sido fundamentales para la construcción de las bases en la evolución social, han dado origen a la aparición de *tabús* y *prohibiciones*. Estos se presentan al actor a partir de figuras de animales sagrados, que al ser racionalizados (en la post-escena) confrontarán a la persona con momentos de su infancia o indirectamente las relaciones espejo, con sus padres (logrando que la persona afronte complejos o recuerdos anteriormente no racionalizados). La relación de la disciplina con los arquetipos de género puede observarse también a partir de la práctica con las respiraciones artaudianas (femenina, masculina y andrógino) generando reconciliación y unificación con las energías de los diferentes géneros.

Existe, además, otra clase de arquetipos que Jung clasifica como arquetipos de transformación, ya que están referidos a lugares, medios, caminos, etc. que simbolizan transformaciones. Durante los viajes extáticos, el *cuerpo tótem* mantiene fuerte vínculo con los elementos naturales relacionados al tótem. Cabe señalar que, los contenidos hasta ahora mencionados se encuentran en un nivel de abstracción; es decir, aún no exteriorizados. Por lo que para el desarrollo de la escena necesitan acudir a dos elementos que permiten la virtualidad, de las abstracciones del inconsciente. Estos elementos son el símbolo y el mito; el fenómeno psíquico de la disciplina puede aparecer como mito o mantenerse desde el flujo de unidades significativas en símbolos. Dichos elementos

¹³ Como podemos observarlos en la gráfica anterior del mapa de los contenidos del inconsciente.

externos concretizan la finalidad de la disciplina. Como señalamos, solo es posible la trascendencia social de estos contenidos durante el ritual.

La naturaleza de los símbolos está relacionada a una fuente de imágenes universales que conservan su valor colectivo, como herencia de muchas generaciones. Como menciona Jung (1970), el proceso simbólico es un vivenciar en imagen y de la imagen. (p.45) Estos, según Chihu y Lopéz (2001), señalan que el símbolo no solo dirige la atención de los que lo reciben hacia una realidad, sino que despierta emociones (p.7). Es así como los afectos movilizan emociones e imágenes tanto en el actor como en el público, receptor del símbolo. La otra forma de presentarse los contenidos inconscientes son los mitos, contruidos a partir de la evolución de los símbolos que moviliza el cuerpo escénico, desde las acciones o por la intervención del texto. Mito es entendido, según Jung (1997), como manifestaciones psíquicas que reflejan la naturaleza del alma (p.12). Todos estos procesos internos, asimilados como externos, fueron vivenciados de manera similar en los primitivos a partir del mito, como mencionó Jung (1970). Las figuras de lo inconsciente siempre fueron expresadas mediante imágenes protectoras y benéficas que permitieron expulsar el drama anímico, el cósmico y el extra-anímico (p.18). En este sentido, la ficción escénica está compuesta muchas veces por diversos dramas por los que atraviesa el *cuerpo tótem*. Innes (1995) menciona:

[...] el primitivismo en varias formas: la explotación de la irracionalidad, la exploración de estados oníricos, la toma de modelos arcaicos, el material mitológico de los ritos tribales. Lo que une lo científico con lo mítico es el despojamiento del drama hasta llegar al actor desnudo en un escenario, que también conduce a un foco interno en la sique y experimentamos con comunicación subliminal o física directa. Ambos son retornos a las “raíces del

teatro”, ya sea en sus orígenes primitivos o despojándolo de sus “acreciones” escénicas o ilusionistas [...] (p.18)

Todo este proceso se da con la finalidad de conseguir la liberación del inconsciente por medio de la catarsis vivenciada, la cual puede ser observable a manera simbólica o mitológica. Los movimientos del cuerpo escénico están teñidos de un flujo constante y de un desborde de energía, desde donde se observa la verdad afectiva y física del acontecimiento, que es uno de sus principales logros. Como explicamos, la presente disciplina no tiene intención de llegar hacia una forma específica; sin embargo, requiere de una forma temporal para ser observada, y compartida durante ritual.

De nuestra experiencia escénica podemos observar cómo un mismo texto puede cobrar múltiples significancias, variando la escena de una función a otra. La preparación del actor anterior a ingresar a escena consiste en una preparación completa de cuerpo, voz y la técnica extática de respiración, desde la cual se acrecienta el trance hasta el inicio de la obra. Durante la escena nuestros movimientos eran guiados por impulsos, imágenes, llantos, pulsiones y el texto que pasaba por nuestro cuerpo reforzando y guiando con la palabra el viaje extático. El ritmo en escena era dirigido por las pulsiones generadas por las emociones (creando la atmósfera provocada por el trance personal) e imágenes; la atención del actor se tornaba hacía adentro, desde donde se vivenciaba una doble espacialidad (el exterior y el interior, en una atención ampliada). Si bien era desconocido el acontecer de cada escena antes del trance, durante estos se contaba con guías (o anclas) como texto y el momento evolutivo personal, marcado por su tótem (según su evolución personal). Nuestro cuerpo escénico (o cuerpo ficcional) es tomado por el tótem quién guía el vivenciar ficticio de la escena (organizando la obra). Cada animal suele estar rodeado de elementos naturales afines a su naturaleza y por lo tanto componen diferentes ficciones; por ejemplo: la serpiente está asociada con las plantas, los árboles y el sol; la

pantera está asociada a la luna; las aves con el aire, las nubes, la lluvia, etc. Una característica constante en la escena es la abundante energía que el intérprete deja durante el ritual, conectando así de manera energética con el espectador.

Concluimos recordando que los ejemplos mencionados, durante las etapas, son parte de una vivencia personal desde nuestro paso por la disciplina, por lo que cada experiencia escénica dependería del nivel de trance conseguido, según elementos externos, como las condiciones de preparación del ritual (espacio, música, preparación del actor, etc.) y elementos internos, como la composición del universo del intérprete.

III.3.3.c. Características y conceptualización

Según todo lo explicado, el actor de la disciplina experimenta ciertos sucesos característicos en su composición:

- Facilidad para moverse en continuo flujo del inconsciente (creativo)
- Ficción ritualizada compuesta de símbolos asignificantes
- Distorsión de la percepción espacio- temporal (a consecuencia del trance extático)
- Cuerpo individuado y universal (referido a la unificación e incorporación de los contenidos inconscientes y universal, por su relación con los arquetipos e imágenes universales de los que nace)

A manera de encerrar la compleja dinámica y características que configuran el cuerpo escénico de esta disciplina, buscamos un término que se acerque a lo explicado. Dado a las similitudes con el cuerpo escénico, encontramos pertinente utilizar la categoría de *rizoma* planteado por Deleuze y Guattari (2004); el rizoma, precisamente, actúa como la producción de inconsciente, el cual es la base de nuestra disciplina. Por otra parte, las

características del término rizoma se equiparán al proceso por el que atraviesa este cuerpo.

El primer lugar, la estructura rizomática comprende las siguientes características según Deleuze y Guattari (2004): (i y ii) *Principios de conexión y heterogeneidad*, que encontramos presente también en la configuración de nuestro cuerpo escénico desde el flujo de conexiones inconscientes y heterogéneas bajo las que se mueve. (iii) *El principio de multiplicidad*, descrito por los autores como “la multiplicidad no contiene sujeto ni objeto es únicamente determinado por dimensiones” (p.14). Similar al devenir de posibilidades que atraviesan el cuerpo escénico, donde no existe como sujeto fijo, sino únicamente como dimensiones psíquicas que se exteriorizan en escena. Sobre esta característica Deleuze y Guattari (2004) mencionan que únicamente puede aparecer la noción de unidad en tanto se produzca una toma de poder por el significante. Este solo se presenta como unidad en el breve momento en el que se hace visible el símbolo, es decir, antes de cambiar. Además, el modelo de rizoma es comparado por los autores con “un encadenamiento intensificado de afectos con velocidades variables, precipitaciones y transformaciones, siempre en relación con el afuera.” (14, 15) Con relación a esto, recordemos que el cuerpo escénico es configurado desde el contenido de su psique inconsciente, movilizada por la intensificación de afectos, tal como fue explicado anteriormente.

Continuando en este sentido, tenemos (iv) *el principio de ruptura asignificante*, esta característica la entendemos desde las fluctuaciones psíquicas que compone el cuerpo. En tanto este no busca ser signo, sino, actúa como símbolo mutable que, lejos de buscar significar, busca provocar asociaciones. Dentro de esta característica, los autores explican un proceso de *desterritorialidad y reterritorialidad*, dos momentos que se proponen para la evolución paralela entre dos conceptos provenientes de diferentes estratos que, desde nuestro análisis de la disciplina, se presenta durante el proceso de individuación. Esta evolución paralela, en nuestra disciplina, confronta al cuerpo total

conflictuando al ser social, en contraste con el cuerpo escénico. Dicha evolución se puede observar a partir de desterritorializar la racionalidad, a través de la técnica extática de la disciplina y la reterritorialización de la psique, a partir de los signos y mitos desde donde se manifiestan como ficciones (relacionadas al universo chamánico). Entre otras características del rizoma tenemos que este es un sistema acentrado, no jerárquico y anticapitalista¹⁴; definido como una circulación de estados. Desde esta comparación, afirmamos que el término de rizoma engloba el funcionamiento del cuerpo escénico estudiado. Es por ello por lo que elegimos atribuirle la categoría de rizoma a la conceptualización del término propuesto *cuerpo tótem*, referido al cuerpo escénico de la disciplina actoral del *teatro salvaje*.

Además, creímos necesario justificar brevemente el uso del término tótem para nombra al cuerpo escénico de la disciplina. Hemos tomado el término tótem dado a que no se reconoce como un signo, sino como posibilidades de símbolos, asimismo por el carácter arquetípico de estos. Por otra parte, la denominación de tótem la elegimos por las implicancias con las culturas primitivas- chamánicas, desde donde se origina las técnicas base de la disciplina. Es así como el tótem dentro de los rituales chamánicos es la figura sagrada y central que organiza el rito primitivo, al igual que sucede con el cuerpo de este actor durante el rito escénico. Para finalizar proponemos *el concepto de “cuerpo tótem”* entendido de la siguiente manera:

El *cuerpo tótem* es un cuerpo ritualizado de naturaleza ficcional dotado de un comportamiento rizomático, el cual contiene y moviliza energías entre dos estados de consciencia. El carácter de rizoma cede a este una serie de características en su

¹⁴ Cuerpo anticapitalista, en tanto Deleuze y Guattari (1985) relacionan a este como un cuerpo no jerarquizado, en el cual la producción no se encuentra inmersa en una función específica; sino que se da una “producción por producción”; en dicho caso, se enfoca a una continua producción de inconsciente (conexiones asignificantes o rizomáticas). Este concepto se encuentra, además, relacionado al concepto de Antonin Artaud “cuerpo sin órganos” en el que los autores se basan para explicar dichos conceptos contenidos en su libro *El antiedipo, capitalismo y la esquizofrenia*.

comportamiento: (i) cuerpo acentrado (configurado por multiplicidades heterogéneas), (ii) es un cuerpo definido por la circulación de estados inconscientes, asignificantes (no busca ser signo, sino símbolo o símbolos dentro del mito), lo que nos lleva a la última característica, (iii) un cuerpo anti-capitalista (que genera reconciliación con nuestros orígenes primitivos, la mitología de arquetipos y con nuestro cerebro más antiguo). En este sentido, el *cuerpo tótem* no es un cuerpo individual, sino universal e individuado.

IV. Conclusiones

A manera de síntesis, señalamos que la disciplina actoral de *teatro salvaje* desarrollada por Fransérgio Araújo (en Brasil y Perú) puede situarse como una propuesta liminal entre la performance y el teatro. Esta característica se da, puesto que el actor no representa “algo”, sino que expone una etapa de su inconsciente presentándose (como sacrificio durante el ritual escénico) a partir de símbolos que fluctúan a través de su cuerpo. Es performance en tanto mantiene algunas características de esta como “evento que se realiza dos veces” como menciona Schechner; si bien puede existir una partitura, existe también la posibilidad de salirse de la partitura. Otra característica es el cuerpo del actor o *performer* como centro del espectáculo; sin embargo, debemos considerar que Weisz se aleja del concepto de performativo o performance al revisar el ritual chamánico; a lo que le atribuye el concepto de “función ejecutiva”, ya que el chamán, que para la disciplina de teatro salvaje es el actor, desarrolla una representación ficticia al oficiar el ritual a pesar de que su accionar es totalmente sincero y no busca representar. Es esta dicotomía entre presentar (su psique) y representación (teatral) de los símbolos lo que coloca a la disciplina de teatro salvaje en el limen entre lo teatral y lo performativo, característica propia de un teatro ritualista. La materialidad de los símbolos mediante el cuerpo de este actor es necesaria para concretar la propuesta teatral de esta disciplina. Los símbolos que materializan el inconsciente de este actor son de carácter ficcional producto de un

vivenciar de su psique a partir de un estado acrecentado de consciencia. Además, como señalamos, la disciplina actoral de teatro salvaje nace del uso artístico de un neo-chamanismo que ha empezado a visibilizarse en los últimos años (desde usos terapéuticos, prácticas meditativas y de sanación). Con relación al creciente vínculo moderno de estas terapias neo-chamanicas con una rama de la psicología, encontramos que la disciplina se encuentra inscrita dentro del proceso de individuación¹⁵ propuesto por Jung. De ello, debemos recordar que la configuración del “cuerpo tótem” solo se desarrolla durante la fase del trance dentro del proceso de individuación. Además, la disciplina nos propone un cambio en la dinámica y conceptos teatrales. Para explicar dichas variaciones acudimos al siguiente cuadro resumen de nuestra investigación, donde organizamos nuestros resultados dividiéndolos en nuestros principales objetivos, ya cumplidos: (i) la sistematización de la disciplina y (ii) la configuración del cuerpo escénico (o “cuerpo tótem”), que da lugar a (iii) la conceptualización del término *cuerpo tótem* propuesto como centro de nuestra investigación.

Cuadro resumen

Sistematización de la disciplina		actores		Hacia la configuración del configuración cuerpo tótem
Técnicas	Etapas	Sujeto	Proceso de individuación	Proceso Psico-físico
<p>Respiraciones artaudianas</p> <p>* Masculina * Femenina * Andrógina</p> <p>Y sus combinaciones</p>	<p>I.- Rito de iniciación.</p>	<p>Paso del cuerpo social al cuerpo del actor</p>	<p>Inicia el <i>primer ciclo</i> del proceso de individuación.</p> <p>(Trance-catártico)</p>	<p>La sistematización basada en el proceso de las <i>respiraciones holorénicas</i></p> <p>*Narcisismo visionario *Catarsis extática (Trance)</p> <p>En algunos casos se activan las imágenes arquetípicas desde el inicio.</p>
<p>Chamanismo</p> <p>* Regresión hipnótica * Trance cinético * Elementos que participan en el ritual chamánico</p>	<p>II.- Entrenamiento</p>	<p>Cuerpo del actor Este se comporta como chamán. (entre dos estados de consciencia)</p>	<p><i>Continuación del primer proceso de individuación</i></p> <p>(<i>concientizar el contenido inconsciente</i>)</p>	<p><i>Continuando...</i></p> <p>(<i>basado en el proceso de las respiraciones holorénicas</i>)</p> <p>* <i>Revisión biográfica</i> * <i>Implsión del ego (se da la aceptación e incorporación de los contenidos inconscientes)</i> * <i>Activación de imágenes arquetípicas</i> * <i>Reconstrucción de la personalidad.</i></p>
<p>¹⁵ Como se puede observar en la gráfica del artículo.</p>	<p>III.- Ritual escénico.</p> <p>Refuerza la aparición del símbolo y coloca el cuerpo del actor como ordenador del rito.</p>	<p>Cuerpo tótem.</p> <p>(cuerpo escénico)</p>	<p>Ubicado en la etapa de <i>Catarsis extática-Trance</i> dentro del proceso de individuación</p> <p>Puede darse en un <i>segundo ciclo</i> del proceso.</p>	<p>Configuración del cuerpo tótem</p> <p>Acompañado de la activación de imágenes arquetípicas</p> <p>Elementos del inconsciente colectivo :</p> <p>*Arquetipos</p> <p>(sombra- complejos, animus, anima-tabús, arquetipos de transición o transformación)</p> <p>Elementos desde donde se hacen visibles:</p> <p>* Símbolo (s) * Mito</p> <p>Características:</p> <p>* Facilidad para moverse en continuo flujo del inconsciente (creativo) * Ficción ritualizada compuesta de símbolos asignificantes * Distorsión de la percepción espacio- temporal</p>

Debemos resaltar la actualidad de la disciplina a partir de su compromiso por recuperar los vínculos afectivos y su liberación energética a partir de la catarsis del trance. Afectos que han sido reprimidos por el día a día capitalista que genera una sociedad enferma de tabús, sombras y complejos que estallan violentamente en enfermedades psíquicas. Esta disciplina logra aquel actor total y metafísico, al que durante mucho tiempo Artaud buscó. Un actor con una consciencia total, cuya escena nos muestre las verdades más profundas y la pulsión vital de la obra. Esta disciplina crea un teatro sanador, cuya catarsis apela tanto al actor como al espectador desde niveles profundos de su psique, a través del proceso de individuación ya explicado.

Por otra parte, el teatro latinoamericano ha sido influenciado y dirigido durante mucho tiempo desde formas occidentales, a pesar de que contamos con una gran cultura ritualista en las tradiciones de nuestros pueblos; prueba de ello, las historias de nuestras culturas ancestrales confirman una fuente rica en mitos, ritos e imágenes universales. Además, observamos una arraigada tradición chamánica que hasta el día de hoy existe y

ha evolucionado en técnicas de un neo-chamanismo moderno. Revalorar nuestras culturas ancestrales como una fuente para crear un lenguaje escénico que responda a nuestras raíces, es volver a ellas para aprender de una memoria ancestral resguardada en nuestro inconsciente colectivo. Tener memoria también es regresar a nuestra construcción psíquica individual y hacer de ella un medio artístico que reclame la recuperación de conciencia sensible, como otro medio de conocimiento tan fuerte e importante como el racional.

Nuestro trabajo no solo traza la sistematización de una técnica teatral compleja por su carácter informe y fluctuante, sino que resalta el vínculo con la psicología analítica de Jung para explicar el fenómeno psico-físico del cuerpo del actor bajo estados de trance. Nuestra investigación, con el fin de entender la función del actor de esta disciplina antes y durante la escena, propuso una sistematización de esta nueva técnica desarrollada por F. Araújo (desde el 2012, proceso que sigue en marcha). Además de ello, la investigación tiene como principal finalidad aportar con la creación del término *cuerpo tótem* para referirnos al cuerpo escénico ficcional en estados acrecentados de conciencia, a partir del trabajo con técnicas ancestrales provenientes del chamanismo. El camino de esta investigación es un trabajo por continuar desarrollando, tanto para la compañía “Opera Ritual” con la que Araújo explora esta disciplina, como para próximas investigaciones teóricas de disciplinas con características similares. Es este un camino de búsqueda de un teatro indoamericano, que nos muestre la reconciliación con nuestras formas más antiguas, y nos conecte así con nuestra conciencia emocional durante tanto tiempo relegada.

V. Referencias bibliográficas

Artaud, Antonin (2014) *Linguagem e vida*, Brasil de: Perspectiva S.A.

Artaud, Antonin. (1964) *El teatro y su doble*, Buenos Aires de: Editorial Sudamericana.

Cabrera Macías, Yolanda; López González, Ernesto José; Ramos Rangel, Yamila;

González Brito, Mónica; Valladares González, Anais Marta; López Angulo, Laura. [1]La hipnosis: una técnica al servicio de la Psicología, [2]MediSur [en línea] 2013,11 (octubre): [Fecha de consulta: 30 de Julio de 2018] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=180028774008>

Castaneda, Carlos. (1999) *Pases mágicos las enseñanzas prácticas de Don Juan*,

México de: Martínez roca.

Castro Bejar, Kiara (2017). *Entrevista: Fransérgio Araújo, Teatro salvaje*. Recuperado

30 junio, 2018 de: http://eloficiocritico.blogspot.com/2017/01/entrevista-fransergio-araujo_30.html?m=1

Chihu Amparán, Aquiles; López Gallegos, Alejandro. Arenas y símbolos rituales en

Víctor Turner. Argumentos 40, (diciembre), 2001, pp. 137-152 [Fecha de consulta 5 de agosto] Disponible en:
<http://dcsh.izt.uam.mx/labs/comunicacionpolitica/Publicaciones/AnálisisCultural/Chihu2001.pdf>

Deleuze y Guattari. (1985) *El Anti Edipo capitalismo y Esquizofrenia*, Barcelona de:
 Paidós Ibérica, S.A.

Deleuze y Guattari. (2004) *Mil mesetas*, Valencia de: Pre-textos.

Dubatti Jorge (2017) *Poéticas de liminalidad en el teatro*, Perú de Ensad.

Eliade, Mircea. (2009) *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México de:
 Fondo de cultura económica.

Fericgla, Josep Ma. (2008) *Tótems, chamanismo y espiritualidad*. (Conferencia impartida en la sede de Amigos de la UNESCO), Barcelona. Recuperado de https://www.josepmfericgla.org/web_Fundacio_JMFericgla_2/pdf/josep_maria_fericgla_totems_chamanismo_y_espiritualidad.pdf

Fericgla, Josep Ma. (s/f) *Respiración holorénica. Técnica, efectos y fenomenología.*, Barcelona. Recuperado de http://www.josepmfericgla.org/web_Fundacio_JMFericgla_2/pdf/josep_maria_fericgla_respiracion_holorenica.pdf

Freud, Sigmund (1991). *Tótem y Tabú, Obras completas*. James Strach; Anna Freud

(Ed), Obras completas (Vol. XIII, 2da ed., pp. 1-126), Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores.

Innes, Christopher. (1995) *El teatro sagrado*, México de: Fondo de cultura económica.

Jung, G. Carl. (1944) *Los complejos y el inconsciente colectivo*, Atalaya.

Jung, G. Carl. (1970) *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós.

Jung, G. Carl. (1991) *La interpretación de la naturaleza y la psique. La sincronicidad como un principio de conexión acausal*, Paidós.

Jung, G. Carl. (1997) *Aion, contribución a los simbolismos del sí-mismo*, Barcelona, Paidós.

Le Breton, David (2002) *La sociología del cuerpo*, Buenos Aires de: Ediciones Nueva Visión.

Lombardi, Denise. (2011) Neo-chamanismo: el ritual transferido. XI Coloquio internacional sobre otopames 2009 Interdisciplinary social sciences-antropology university. Disponible en: https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/562253/filename/NEO-CHAMANISMO._EL_RITUAL_TRANSFERIDO.doc_Compatibility_Mode_.pdf

Pavis, Patrice (1998) *Diccionario del teatro*, Barcelona de: Paidós.

Prieto, Antonio (2007); Los estudios del performance: una propuesta de simulacro

crítico. Performancelogía, todo sobre el arte del Performance y Performancistas.

Recuperado de: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/07/los-estudios-del-performance-una.html>

Prieto, Antonio (2009), ¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance.

Recuperado de:

<https://drive.google.com/file/d/0B0EycUQwvJH5NTcxODJjMjgtNGM1Zi00NTQ1LWE3ZjItMTM0ODhlYmQ1MTU1/view>

Quezada, Macchiavello Oscar. (2007) Del mito como forma simbólica. Ensayo de

hermenéutica semiótica. Lima, Fondo de desarrollo Editorial de la Universidad de Lima.

Rios, Wendolín (s/f); El actor santo o performer como símbolo. Recuperado de.

<http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2056/Aguijon/WRV.html>

Rodríguez Sánchez, Manuel Pedro; Rodríguez, María. Neurología de la

hipnosis. Aspectos teóricos y prácticos, vol. 3, núm. 2, (julio- diciembre), 2013, pp. 21-30 [Fecha de consulta: 30 de Julio de 2018] Disponible en:

<http://docplayer.es/66857500-Revista-panamericana-y-caribena-de-hipnosis-terapeutica-rpcht.html>

Sontag, Susan. (1996) *Contra la interpretación*, Buenos Aires de: Alfaguara.

Turner, W. Victor (1988) *El proceso ritual*, Madrid de: Taurus Alfaguara.

Anexos

Evidencia del envío a revista científica:

De: Kiara Castro Béjar <K.C.Bejar@hotmail.com>
 Enviado: miércoles, 6 de marzo de 2019 13:08
 Para: anlie@unam.mx; anlie@unam.mx
 Asunto: PUBLICACIÓN -Artículo para la revista- PERÚ, "Cuerpo tótem: configuración del cuerpo escénico a partir del inconsciente colectivo del chamanismo"

Muy buenas tardes Sres.

Es un gusto saludarlos mi nombre es Kiara J. Castro Béjar estoy optando por el título de licenciada en Artes escénicas de la universidad Científica del sur en Lima, Perú. Por lo cual es de mi interés lograr la publicación de mi artículo titulado : "Cuerpo tótem: configuración del cuerpo escénico a partir del Inconsciente colectivo del chamanismo" Dado a la temática humanista y la preocupación por la estética artística de su revista, es que considero que desde mi investigación puedo aportar una visión estética que se preocupa por la relación entre el arte escénico, la antropología y la psicología.

Tal como se señala el reglamento de autores de la revista se adjunta el a) El Word del artículo. b) la declaración de autora y autenticidad del artículo. c) Además, se ha enviado un correo desde Dropbox, compartiendo las gráficas numeradas que corresponden al artículo. De todas formas adjunto el link de las mismas en WeTransfer, en caso no se haya podido accederse al Dropbox.

Enlace de descarga WeTransfer

<https://we.tl/QNi4FRkK7P>

6 archivos

- 2- Cuadro de respiraciones.jpg
- 3- Gráfica -PROCESO DE INDIVIDUACIÓN.JPG
- 5-cuadro resumen.jpg
- artículo - CUERPO TÓTEMs - REVISTA-33333.docx
- 4-ANEXOS- proceso del inconsciente.tif
- 1- concepto de cuerpos.jpg

Kiara Castro Béjar PUBLICACIÓN -Artículo para la revista- PERÚ, "Cuerpo tótem: configuración del cuerpo escénico a partir del inconsciente colectivo del chamanismo"



02:43 p.m.
06/03/2019

Copia de carta de aprobación académica:

INFORME N° 008-DAFCH-U.CIENTÍFICA-2018

ASUNTO: INFORME SOBRE LA REVISIÓN INDEPENDIENTE ACADÉMICA

La Coordinación Académica de Investigación de la Dirección Académica de la Facultad de Ciencias Humanas da constancia que el proyecto de investigación, cuyos datos se registran a continuación, es el resultado de una experiencia formativa que brindó a la investigadora los lineamientos necesarios para el planteamiento y desarrollo temático y el abordaje metodológico, en el marco de un Taller de Diseño y Elaboración de Tesis.

Código de registro: **089-2018-PRE4**

Título: **Cuerpo tótem: configuración del cuerpo escénico a partir del inconsciente colectivo del chamanismo**

Investigador principal: **Kiara Jossilú Castro Béjar**

El acompañamiento y la evaluación constante brindados por la experiencia formativa del Taller aludido equivalen a la revisión independiente académica que se constituye en uno de los requisitos para la aprobación del proyecto de tesis por parte de la Carrera correspondiente.

Villa El Salvador, 25 de agosto de 2018.

Mg. Alex Morillo Sotomayor
Coordinador Académico de Investigación
Facultad de Ciencias Humanas

Copia de documento de aprobación de comité de ética:

COMITÉ INSTITUCIONAL DE ÉTICA EN INVESTIGACIÓN



CONSTANCIA N° 18-CIEI-CIENTÍFICA-2018

El presidente del Comité Institucional de Ética en Investigación de la Universidad Científica del Sur (CIEI-CIENTÍFICA) da constancia que el proyecto de investigación, cuyos datos se registran a continuación, ha sido **aprobado** por el CIEI-CIENTÍFICA.

Código de registro: **089-2018-PRE4**
 Título: **Cuerpo tótem: configuración del cuerpo escénico a partir del inconsciente colectivo del chamanismo.**
 Investigador principal: **Kiara Jossilú Castro Béjar**

La aprobación del proyecto de investigación implica que el documento presentado a evaluación cumple con los lineamientos de Universidad en materia de investigación y ética, los cuales se sustentan en la normativa internacional vigente.

En tal sentido, esta aprobación carecerá de valor si es que el proyecto de investigación arriba indicado es modificado de cualquier forma. Toda enmienda, añadido, eliminación o eventualidad (eventos adversos, etc.) posterior a la fecha de aprobación debe ser reportado al CIEI-CIENTÍFICA.

La vigencia de la aprobación de este documento es de dieciocho (18) meses (**hasta el 28 de febrero del 2020**), periodo en el que puede desarrollarse el proyecto. Cualquier trámite para su renovación deberá ser enviado antes del término de la vigencia de este documento, debiendo suspenderse todo desarrollo hasta que la renovación sea aprobada.

Villa El Salvador, 29 de agosto de 2018



Méd. Fernando M. Runzer Colmenares
 Presidente
 Comité Institucional de Ética en Investigación

T // (511) 610 6400
 opción 3
www.cientifica.edu.pe

Campus
 Panamericana Sur
 km 19 - Lima 42

Copia de resolución de aprobación del proyecto de tesis:



UNIVERSIDAD CIENTIFICA DEL SUR
RESOLUCIÓN DIRECTORAL DE CARRERA N° 012- DACAE-DAFCH-U.CIENTÍFICA-2018

Lima, 25 de septiembre de 2018

VISTO:

El informe de revisión independiente académica y la aprobación de un Comité de Ética del proyecto de tesis titulado: "Cuerpo tótem: configuración del cuerpo escénico a partir del inconsciente colectivo del chamanismo", presentado por:

KIARA JOSSILÚ CASTRO BÉJAR

CONSIDERANDO:

Que, de acuerdo al Reglamento General de la Universidad Científica del Sur y los reglamentos de pregrado para obtener el título profesional en la Facultad de Ciencias Humanas, se debe desarrollar un trabajo de investigación.

Que, de acuerdo a la normativa vigente de la Universidad Científica del Sur, en uso de las atribuciones conferidas al Director Académico de Carrera.

SE RESUELVE:

Aprobar e inscribir el proyecto de tesis titulado: "Cuerpo tótem: configuración del cuerpo escénico a partir del inconsciente colectivo del chamanismo", con N° de registro: 089-2018-PRE4, y establecer el inicio del periodo de ejecución del mencionado proyecto.

Nombrar a la docente Mg. Rita Álvarez Carbajal como asesora para el desarrollo de la tesis en cuestión.

Regístrese, comuníquese y archívese,

Gustavo López Infantes
Director Académico
Carrera de Artes Escénicas

T // (51) 610 6400
sección 2
www.cientifica.edu.pe

Campus
Panamericana Sur
Km 19 - Lima 42