



Presencia de los elementos propios del performance en los rituales de Ayahuasca de la maloca El Jaguar del territorio Sewa, ubicada en el municipio de Guatapé vereda Quebrada Arriba. Método de observación participativa para la expansión de las herramientas creativas del actor

Sandra Julieth Gallo Ramírez

Trabajo de grado presentado para optar al título de Maestro en Arte Dramático

Asesor

Victor Manuel López Cardona Doctor (PhD) en Artes

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Arte Dramático

El Carmen de Viboral, Antioquia, Colombia

2023

Cita

Gallo Ramírez, 2023

Referencia

Estilo APA 7 (2020)

Gallo Ramírez S. (2023). *Archivo fotográfico de la Universidad de Antioquia: Presencia de elementos del performance en los rituales de Ayahuasca de la maloca El Jaguar del territorio Sewa, ubicada en la vereda quebrada arriba. Método de observación participativa para la expansión de las herramientas creativas del actor.* [Trabajo de grado profesional]



Biblioteca Seccional Oriente (El Carmen de Viboral)

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Dedicatoria

A mi madre

Agradecimientos

Somos lo que somos gracias a aquellos que nos nutrieron. Este viaje al interior es una
experiencia de

vida que se comparte desde el corazón. Gracitud.

A mi madre, mi primer y más profundo amor.

A mi familia materna, por ser mi pilar.

A mi familia espiritual Cideral y Casa Sewa, por el tránsito consciente más allá del tiempo y el
espacio.

A los mayores Juan José Giraldo y Rubiela Taquinas, por recordar la conexión y el propósito.

A mis grandes amigos, Jorge Molina, Natalia Morales y Cindy Cano, cómplices indispensables
en

el existir.

A la sagrada planta del Yagé.

Al amor que me acompañó durante todo el proceso con fuerza y calidez, Julibeth Tinoco.

A todos los que inspiraron, creyeron, sintieron, escucharon y cooperaron con este trabajo escrito
y esta profesión artística, en especial a mi tutor Víctor López y a mi amiga Andrea Orozco.

Porque en él juego a ser todo y más. Al teatro.

Y a mí misma, por permitirme ahondar en el abismo de la existencia con valentía y belleza

Tabla de contenido

Resumen	7
Abstract	8
Introducción	9
1 Justificación	11
2 Marco Teórico	14
2.1 El teatro de las fuentes de Jerzy Grotowsky	14
2.2 El actor santo	16
2.3 El performance	20
2.4 Ritual en el teatro	23
2.5 Antropología y cosmogonía del ritual de la Ayahuasca o del Yagé	25
3 Metodología	29
3.1 Investigación/Participación	30
3.1.1 La maloca El Jaguar	30
3.1.2 Ceremonia de Ayahuasca. Descripción.:	31
3.1.3. Círculo de palabra.	31
3.1.4 Uso del Ambil	32
3.1.5 Uso del Ayu o Mambe	32
3.1.6 Uso del Rapé	32
3.1.7 Pagamento y limpieza	33
3.1.8 El rezo de la medicina:	33
3.1.9 Ingesta de Yagé y Ayahuasca:	34
3.1.10 El viaje de la Ayahuasca:	34
3.2 Descripción de la experiencia participativa N° 1 del ritual de Ayahuasca con el Taita Juan José Giraldo.	34
3.3 Descripción de la experiencia participativa N° 2 del ritual de Ayahuasca con Rubiela Taquinas, Maima Pantera:	38
3.3.1 Puntos en común de ambas experiencias rituales:	40

3.4 Entrevista a Natalia Morales	41
3.4.1 Conclusiones	45
3.5 Entrevista a Jorge Ignacio Molina	46
3.5.1 Conclusiones	53
3.6 Entrevista a Cindy Johana Cano Naranjo	54
3.6.1 Segunda parte:	59
3.6.2 Conclusiones:	63
3.7 Triangulación	65
3.8 Elementos que evidencian la existencia del performance dentro del ritual de la Ayahuasca.	67
3.8.1 Se organiza un círculo de palabra donde el Taita explica parte del propósito de su medicina tomado del apartado #2 de la descripción de la ceremonia de Ayahuasca.	69
3.8.2 Compartir del ambil y de la coca. De los apartados #3 y #4 de la descripción de la ceremonia de Ayahuasca.	69
3.8.3 Aplicación del rapé. Apartado #5 de la descripción de la ceremonia de Ayahuasca.	70
3.8.4 El rezo de la medicina: Apartado #6 de la descripción de la ceremonia de Ayahuasca.	70
3.8.5 Ingesta: Apartado #7 de la descripción de la ceremonia de Ayahuasca.	70
3.8.6 El viaje de la Ayahuasca: Apartado #8 de la descripción de la ceremonia de Ayahuasca.	71
3.8.7 Cantos colectivos, música y danza: De la descripción de las experiencias personales y las entrevistas.	71
3.8.8 Transcurso del tiempo de acción.	72
3.8.9 Repetición de la acción: De las descripciones de la experiencia personal.	72
3.8.10 Imaginación.	74
3.8.11 Construcciones simbólicas del espacio.	75
3.8.12 Conciencia del observador observado.	76
3.8.13 Deconstrucción de la identidad.	78

3.8.14 Liberación de tensiones sobre el cuerpo.	80
3.8.15 Activación de los resonadores de la voz.	81
3.8.16 Acción orgánica.	81
3.8.17 Convivio.	83
3.8.18 Profundizaciones filosóficas.	83
3.8.19 La voz como herramienta creativa	85
3.9 Ejemplo personal de creación con base en la experiencia de la Ayahuasca	86
3.10 Comentario sobre la experiencia en relación con el ritual del Yagé:	88
3.11 Construcción de ejercicios personales con base en la experiencia del ritual de la Ayahuasca que pueden tener aplicación en el oficio del actor.	89
3.11.1 Cantos vibracionales:	89
3.11.2 Tipos de respiración	90
3.11.2.1 Respiración natural	90
3.11.2.2 Respiración alterada	90
3.11.2.3 El soplo	91
3.11.2.4 Descanso	91
3.11.2.5 Respiración circular	91
3.11.3 Sílabas:	92
3.11.3.1 Sílaba con emisión de sonido largo.	92
3.11.3.2 Sílaba con diptongo.	92
3.11.4 Pronunciación de múltiples sílabas con una única exhalación	93
3.11.5 Fraseo con tomas de aire:	93
4. Conclusiones	96
Referencias	100
Anexos	102

Resumen

Este trabajo da cuenta de de la relación existente entre los rituales ancestrales de la planta Ayahuasca realizados en la maloca el Jagual del territorio Sewa y el performance, actualizando los postulados de Grotowski sobre el actor santo, la visión de hombre performer de Schechner y las teorías de Goffman sobre el ritual. Para esto, realicé dentro del marco teórico una investigación de dichos autores y postulé sus ideas de manera organizada. Este trabajo posee una modalidad cualitativa, con enfoque de revisión documental y método de investigación etnográfico, a través del uso de técnicas como observaciones entrevistas semiestructuradas y diario de campo de diferentes ceremonias de Ayahuasca. De modo que al final se realiza una triangulación entre performance, ritual y Ayahuasca, y se logra a modo de conclusión destacar aquellos elementos que sirven como herramienta creativa para el actor, y dan valor a los aportes realizados por las comunidades ancestrales en el teatro contemporáneo y ritual, en una propuesta que atraviesa todo el contenido: el teatro como camino espiritual libre de dogmas.

Palabras clave: performance, ritual, ayahuasca, plantas sagradas, teatro, maloca, ancestral, actor, herramientas creativas, teatro contemporáneo, espiritualidad.

Abstract

This paper gives an account of the relationship between the ancestral rituals of the Ayahuasca plant performed in the maloca el Jagual of the Sewa territory and performance, updating Grotowski's postulates on the holy actor, Schechner's vision of the performer man and Goffman's theories on ritual. For this purpose, I carried out an investigation of these authors within the theoretical framework and postulated their ideas in an organized manner. This work has a qualitative modality, with a documentary review approach and ethnographic research method, through the use of techniques such as observations, semi-structured interviews and field diary of different Ayahuasca ceremonies. So that at the end a triangulation is made between performance, ritual and Ayahuasca, and it is achieved as a conclusion to highlight those elements that serve as a creative tool for the actor, and give value to the contributions made by ancestral communities in contemporary and ritual theater, in a line that crosses all the content: theater as a spiritual path free of dogmas.

Keywords: performance, ritual, ayahuasca, sacred plants, theater, maloca, ancestral, actor, creative tools, contemporary theater, spirituality.

Introducción

La relación entre ritual y teatro ha sido abordada por diferentes autores que buscan comprender el tejido: vida-arte. El performance ha sido uno de los resultados a esta pregunta que tiene tanta profundidad como puntos de vista. Para Jerzy Grotowski, alumno de Antonín Artaud, el actor se convierte en un medio más que en un fin, el actor performer es la presencia de un actor que no busca representarse fuera de sí, sino que por el contrario se acerca, como en un ritual, al despojo de sus limitantes para encontrarse en estado de presencia, aflorando desde una pre-expresividad instintiva su sensibilidad expresiva y la humanidad que conecta su actuación a lo universal. Grotowski inspiró para realizar su trabajo en las tradiciones de la cultura oriental, tales como la de Balí y diversas comunidades primigenias donde sus acciones rituales, están determinadas por creencias espirituales ricas en cantos, posturas expresivas, ceremonias y filosofías. Esta pregunta, que surge a partir de los años sesenta, es estudiada como performance desde diferentes líneas investigativas, como las artes, la sociología y la antropología.

En este sentido, y desde las ciencias sociales, una de las conclusiones de Richards Schechner (1997) sobre la relación ritual y performance es que toda acción dos veces repetida puede ser llamada performance; por otra parte, E. Goffman (1997) revela la existencia de la performance en la presentación cotidiana del Yo. Al intentar poner en diálogo los autores mencionados, el teatro bien puede ser visto como un camino espiritual libre de dogmas, al tener en común con el ritual una pregunta por el ser y por el actor como medio y no como fin.

Abya Yala es el término que las comunidades originarias desde Canadá hasta Argentina han preferido usar para referirse a América. El término procede de la lengua Cuna o Gula, perteneciente a los antiguos pobladores de las hoy existentes repúblicas de Colombia y Panamá. Significa “tierra en plena madurez” o “tierra de sangre vital”. La primera vez que se utilizó fue en la II Cumbre Continental de los Pueblos y Nacionalidades Indígenas de *Abya Yala*, realizada en Quito en 2004, como una manera de resistencia política y de descolonización ante los procesos de aculturación europeos.

Abya Yala tiene diversidad de comunidades ancestrales que realizan múltiples rituales para la expresión de su cosmogonía, una de ellas, es la ceremonia de la Ayahuasca, perteneciente a la tradición de la selva amazónica y expandida en la actualidad a diferentes regiones y lugares del mundo, hecho que ha actualizado los elementos simbólicos de las comunidades tras la colonización

y póstumamente la globalización en una hibridación particular. Al tenor de lo anterior y desde una mirada participativa en dos de las ceremonias de Ayahuasca que se realizan en la maloca “El Jaguar”, recinto espiritual de la finca Sewa, ubicada en el municipio de Guatapé, vereda Quebrada Arriba, una de ellas liderada por el Taita Juan José Giraldo y la segunda por la Maima Rubiela Taquinas, y con el apoyo en las teorías de estudios sobre el performance y el ritual, me propongo hallar elementos del performance que existan dentro de dicha ceremonia y que sirvan para la expansión de las herramientas creativas del actor.

Con base en el método de precursores, como Grotowski, que al preguntarse por lo esencial miraron en comunidades del medio oriente, retomando elementos simbólicos y expresivos para el teatro, creo en la posibilidad de complementar, a través de la inmersión en la cosmovisión de nuestras comunidades ancestrales, nuevas herramientas para las técnicas de la actuación, de modo que se pongan a prueba y se encuentren caminos que, partiendo de la experiencia personal, tengan fundamentos conceptuales y ejercicios prácticos para mi oficio como actriz.

1 Justificación

En el transcurso de mi experiencia en el oficio teatral, la pregunta por el propósito de este hacer ha estado vinculada a un sentir espiritual y existencial sobre el ser que soy. He descubierto que el teatro para mí es más que un fin para la representación, y se configura más bien en un medio a través del cual me conozco mediante la deconstrucción de mi identidad primaria. Por eso he podido reconocer la multiplicidad que me habita y conecta con el resto de la humanidad. La otredad es una mirada en el espejo que refleja todo aquello que soy pero que, en apariencia no reflejo, es decir, que mientras reconozco a los demás en realidad me estoy conociendo a mí misma.

El quinto semestre de mi carrera en la Universidad de Antioquia, llamado otras poéticas, rompió mi manera tradicional de concebir el teatro, conduciéndome a algo que había buscado mediante diferentes técnicas de actuación e improvisación, pero ahora podía ver con más lucidez: la naturalidad de la actuación. En dicho semestre no estábamos hablando de representar un personaje, sino de dejarlo aflorar mediante la deconstrucción de una pregunta que tomaría una forma simbólica al manifestarse en el tiempo y el espacio. Todo este proceso estuvo atravesado por múltiples reflexiones acerca del performance.

En consecuencia, el performance marcó parte de mi trayecto artístico al llenarme de preguntas más que de respuestas respecto a la liminalidad arte-vida. Por lo tanto, se me hizo necesario retornar al origen de la definición de performance y es lo que pretendo en parte realizar mediante esta investigación.

Por otra parte, conocí el mundo de las medicinas ancestrales y me centré específicamente en el ritual de la Ayahuasca o del Yagé, a mediados del 2011, a partir de allí he tenido un estudio intermitente con diferentes guías espirituales, también llamados Taitas, Taimas, Abuelos o Chamanes. El Yagé llegó a mi vida a traer cambios en la percepción de la identidad y en la manera de ver el mundo. He observado un paralelismo entre mi camino espiritual y el teatro como profesión, que tienen en común un mismo viaje: Propiocepción¹, autoconocimiento², naturaleza esencial³. Cuando empecé a leer sobre la parateatralidad encontré que la búsqueda de mi pregunta era parecida a los postulados de Artaud sobre el teatro de la crueldad y de Grotowski sobre el actor

¹ Propiocepción: la conciencia de que el cuerpo “me” pertenece, de que cada uno de sus gestos “me” compete, de que no sólo camino, sino que cuando camino “sé” que soy yo quien camina (Maillard, 2015, p.20).

² Conocerse a sí mismo.

³ Hago alusión desde la mirada personal a lo orgánico e instintivo del Ser Humano.

santo. En el teatro, a diferencia de la mal interpretada hipocresía en la actuación, he buscado respuestas para aflorar de manera sincera aquello que necesito interpretar, que, naciendo de una pregunta, se convierte en un grito para reconocermé en el mundo y sanar en el gesto un poco de nuestra humanidad herida. Todo lo que puedo construir en un escenario es aquello de lo que reconozco dentro de mí, incluso, si habláramos de mimesis aquello que represento siempre será una construcción con base en lo que soy.

La creación del Yo, o de todos los otros que nos habitan, es la suma de las experiencias de la primera infancia, la información recibida de nuestros padres y nuestro entorno, es por ello que ese concepto se va transformando con el paso del tiempo, de modo que el paradigma de un ser fijo se transforma en el ser que deviene. El constructo de la personalidad es analizado por sociólogos como Goffman en tanto corresponde a una estructura del performance que va variando según los escenarios que nos acontecen. El teatro, con su icono representativo de la máscara es una ciencia para el reconocimiento no solo de nuestra identidad sino de la multiplicidad de dicho devenir.

Cuando analizo la estructura de una ceremonia de Ayahuasca, puedo ver con claridad que el ritual está estrechamente ligado a la performance, donde actores y espectadores desaparecen para ser partícipes de un mismo acontecimiento y al mismo tiempo se presentan y observan mediante los elementos simbólicos en el cuerpo y en el espacio. La comunión entre los participantes, los vestuarios del Chamán, los cantos, oraciones, y el propósito de la acción que es la transformación de las energías de los participantes, son la evidencia que confirman las teorías de Schechner en la relación ritual- performance, en tanto en ambos se da un proceso de repetición creativa.

Cuando Grotowski toma de las culturas orientales rituales y cantos que sirvan de preparación para el actor performer fusiona los conocimientos que pertenecen al origen del teatro para actualizar un modo de ver en el arte teatral, es decir, para establecer un camino espiritual libre de dogmas. Libre de dogmas en tanto que la relación entre significado y símbolo dependen del consenso entre espectadores y actuantes tal como en los rituales primigenios. Abya Yala⁴ está repleta de comunidades que en su diversidad pueden nutrir con nuevas técnicas los métodos de formación de actores y actrices, me pregunto ¿qué tanto de lo ancestral que aún desconocemos puede servir como herramienta creativa para el actor?. Entonces, me acerco a esta ceremonia de la

⁴ Abya Yala, que significa Tierra Madura, Tierra Viva o Tierra en Florecimiento, fue el término utilizado por los Cuna, pueblo originario que habita en Colombia y Panamá, para designar al territorio comprendido por el Continente Americano. Maldonado, B y Ruiz, Z. *Abya Yala Wuawgeykuna*. [Archivo PDF]. <https://www.upo.es/investiga/enredars/wp-content/uploads/2017/03/Pr%C3%B3logo.pdf>

Ayahuasca en donde es posible reconocerse a sí mismo al limpiarse de los artificios del mundo, de forma que aflore la versión más genuina del ser, del mismo modo que posiblemente un actor antes de entrar en escena está en posición neutra dispuesto a transformarse en quien elija interpretar.

2 Marco Teórico

Cuando hablo de *herramientas creativas del actor*, haré referencia a la mirada Grotowskiana sobre el eje fundamental de la existencia del teatro: un actuante en relación con un espectador. “Los actores y el público son todo lo que ha quedado, todos los otros elementos visuales, por ejemplo, los plásticos, se construyen mediante el cuerpo del actor; los efectos acústicos y musicales mediante su voz” (Grotowski, 1970, p. 27). *El actor* resulta ser un medio y tiene la responsabilidad de trabajarse a sí mismo como canal para la ejecución de la acción, de modo que el maquillaje, el vestuario, o todo accesorio externo emerge como resultado de la creatividad para la puesta en escena y no es en sí mismo el objetivo del estudio. Las *herramientas creativas del actor* en el contexto de esta investigación son como en el “teatro pobre” de Grotowsky una pregunta para el actor durante todo su proceso pre-expresivo e investigativo sobre el reconocimiento de su cuerpo, voz y pensamiento y los elementos que pueden sustraerse de la experiencia para el enriquecimiento de su labor. “La nuestra es una vía negativa, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos.” (Grotowski, 1970, p.11). Las principales herramientas que se utilizaban en el teatro laboratorium son la acción humana, su psicología del actor y la articulación del cuerpo, “el crecimiento se logra por observación, sorpresa y deseo de ayudar; el conocimiento se proyecta hacia él, o más bien, se encuentra en él y nuestro crecimiento común se vuelve la revelación.” (Grotowski, 1970, p. 20)

2.1 El teatro de las fuentes de Jerzy Grotowsky

En la década de los setenta, Grotowski dio comienzo al Teatro de las Fuentes. Para lo cual reunió un grupo de personas de diferentes tradiciones enraizadas en lo ritual como el budismo, el Vudú, los Huicholes, los Bauls, entre otras. Lo que el director buscaba era explorar los potenciales psicofísicos del ser humano mediante estas técnicas tradicionales, dramáticas y ecológicas. A propósito de estos términos, Grotowski aclara que lo dramático está relacionado con un cuerpo en acción que tiene instinto y organicidad y del cual podríamos analizar la presencia del performance; por otro lado, en su naturaleza están vinculadas a las fuerzas de la vida y por lo tanto desde un

sentido humano son ecológicas, esta orientación se puede relacionar con la liberación de los bloqueos de modo que el actor no esté ciego ni sordo ante aquello que está fuera de él (Ruiz, 2012).

Para Grotowski se trataba de una experimentación en la cual se partía de la observación de culturas ancestrales para luego enriquecer las investigaciones que paulatinamente se habían expandido del marco teatral para entrar en el arte ritual. “Buscaban elementos de acción física que tuviesen un impacto psicofísico en el actuante similar al que se produce en los rituales ancestrales.” (Ruiz, 2012, p. 366) Estos ejercicios operaban de manera independientemente del origen cultural del individuo, pues el propósito era que el cuerpo, la voz y la mente estuvieran desprovistos de condicionantes culturales y sociales permitiendo expandirse hacia la conciencia originaria que estuvo antes de las “diferencias” aparentes de las culturas y se suponía estaban presentes en el ser humano ancestral.

En 1984 el Teatro Laboratorium o Teatro de las Fuentes hace un cese de actividades debido a la situación política de Polonia por el fallecimiento de dos miembros del grupo por lo que Grotowski pide asilo político en Estados Unidos. En dicho país comienza un nuevo proyecto llamado Drama Objetivo. El planteamiento de Grotowski en esta nueva etapa es el siguiente:

¿Cuáles son las estructuras o las herramientas de actuación que tienen un impacto objetivo en la percepción y en el estado del actor? ¿Existen técnicas de actuación que permiten modelar el complejo cuerpo-mente-voz y conducirlo a esferas de energía y de comportamiento orgánico más profundas? (Ruiz, 2012, p. 370).

En esta etapa, a diferencia de la del teatro de Las Fuentes, la intención no era solamente la de indagar en las culturas ancestrales sino confirmar la eficacia de las técnicas en un contexto diferente al que pertenecían. Se estudiaron danzas y cantos de Haití como la yanvalou, además de expresiones artísticas de otras culturas como la coreana, la japonesa, la de la isla de Bali, así como también el Hatha Yoga y las danzas derviches. Este periodo, en el cual Jerzy ubica sus bases, va hasta 1985 y en 1986 viaja a Italia donde establece la sede del Workcenter of Jerzy Grotowski, allí explora su última línea de investigación: el Arte como vehículo.

Lo que Grotowski buscaba en este período eran estructuras de actuación que sirviesen como vehículo espiritual y que condujesen al actuante (al que realiza la acción) a una forma de

energía no cotidiana, más sutil, a un estado de percepción más profundo, más elevado, en contacto con la esfera de los instintos primitivos y esenciales. (Ruiz, 2012, p. 371).

Aparecen unas diferencias notorias entre el arte como representación y el teatro como vehículo. Pues en la primera todo el espectáculo está dispuesto para el espectador, en cambio cuando el teatro es el vehículo todo está dispuesto para tener efecto en el actuante y no necesariamente en quien observa. Por eso Grotowski habla del **actor Performer** que significa “hombre de acción”, aquel que alcanza una plenitud orgánica a través de la acción, un “cuerpo de la esencia” análogo al de los estados rituales originarios. Las dos bases de la actuación que él proponía eran los cantos vibratorios de tradición antigua y las acciones físicas. “Los actuantes- Los Performers- interaccionaban entre sí y plasmaban la palabra, el canto y el movimiento de forma exacta, con competencia artesanal, guardando con máxima pulcritud la calidad de los detalles” (Ruiz, 2012, p. 370). Aunque podía haber espectadores en la acción, el espectáculo no estaba diseñado para ellos sino como experiencia del Performer, por tal motivo Thomas Richards llamó a esta acción la acción interna (Ruiz, 2012).

Todo este experimento íntimo que estaba desarrollando Grotowski propulsaba la conexión entre Performers y establecía un espacio al parecer perdido en la sociedad contemporánea occidental al permitirle al actor performer acceder a un estado acorde con su instintiva presencia, más primitiva y orgánica, tal como si fuera un vehículo espiritual.

En la actualidad el Workcenter de Jerzy Grotowski and Tomas Richards continua con las investigaciones, que tal como Grotowski dice “son dos eslabones de una misma cadena que definen una única línea de investigación: abrir las capacidades integrales del individuo a través de las herramientas que ofrece la actuación, sin que ello implique necesariamente la interpretación de un personaje” (Ruiz, 2012, p. 373).

2.2 El actor santo

El actor para Grotowski desarrolla un oficio que va mucho más allá de la actuación, se refiere a esto como un acto de vida y un camino de existencia. La connotación de “actor santo” no tiene que ver necesariamente con una idea religiosa, sino con la preparación que exige exponerse ante los espectadores y la forma como se llega a ello.

El objetivo no es por ejemplo que el actor viva la psicología, las circunstancias dadas o la interpretación externa del personaje. Por el contrario, la relación con el personaje es de extrañeza y distanciamiento, pero sirve de trampolín para que el actor profundice en sus partes íntimas donde encuentra la esencia de su personalidad, de modo que, de manera sincera y sin ningún tipo de exhibicionismo, actúe comprometidamente desde su ser actor en lo que él llama: *el acto total* (Ruiz, 2012). Este planteamiento me resulta interesante desde el punto de vista que focaliza al actor antes de ser actor para comprender desde los impulsos primarios el significado de ser humano, solo de ese modo, tras verse como un actuante que se puede observar a sí mismo y tener consciencia plena de todo cuanto es, tanto desde su cuerpo como de aquello que le rodea, en estado de presencia, puede liberar las voces o matices que están ocultas por la cultura y la identidad primaria de su Yo. El teatro es el vehículo, pero al mismo tiempo es el camino del actor santo.

Hablo de santidad en tanto que no creyente. Si el actor, al plantearse públicamente como un desafío, desafía a otros y a través del exceso, la profanación y el sacrilegio injurioso se revela a sí mismo deshaciéndose de su máscara cotidiana, hace posible que el espectador lleve a cabo un proceso similar de auto penetración. Si no exhibe su cuerpo, si en cambio lo aniquila, lo quema, lo libera de cualquier resistencia que entorpece los impulsos psíquicos, entonces no vende su cuerpo, sino que lo sacrifica. Repite la expiación; se acerca a la santidad. (Grotowski, 1970, p. 28).

Peter Brook en su libro “El espacio vacío. Arte y técnica del teatro”, publicado en 1968 tiene este análisis sobre el teatro sagrado de Grotowski:

En Polonia hay una pequeña compañía dirigida por un visionario, Jerzy Grotowski, que tiene un objetivo sagrado. A su entender el teatro no puede ser un fin en sí mismo; como la danza o la música en ciertos órdenes de derviches, el teatro es un vehículo, un medio de autoestudio, de autoexploración, una posibilidad de salvación. El actor tiene en sí mismo su campo de trabajo. Dicho campo es más rico que el del pintor, más rico que el del músico, puesto que el actor, para explorarlo, ha de apelar todo aspecto de vista de sí mismo. La mano, el ojo, la oreja, el corazón son lo que estudia y con lo que estudia. Vista de este modo, la interpretación es el trabajo de una vida: el actor amplía paso a circunstancias de los

ensayos y los tremendos signos de puntuación de la interpretación. En la terminología de Grotowski, el actor permite que el papel lo “penetre”; al principio el gran obstáculo es su propia persona, pero un constante trabajo le lleva a adquirir un dominio técnico sobre sus medios físicos y psíquicos, con lo que puede hacer que caigan las barreras. Este dejarse “penetrar” por el papel que está en relación con la propia exposición del actor, quien no vacila en mostrarse exactamente como es, ya que comprende que el secreto del papel le exige abrirse, desvelar sus secretos. Por lo tanto, el acto de interpretar es un acto de sacrificio, el de sacrificar lo que la mayoría de los hombres prefiere ocultar: este sacrificio es su presente al espectador. Entre el actor y el público existe aquí una relación similar a la que se da entre sacerdote y fiel. Está claro que no todo el mundo es llamado al sacerdocio y que ninguna religión tradicional lo exige. Por una parte, están los seculares –que desempeñan papeles necesarios en la vida y por la otra, quienes toman sobre sí otras cargas, por cuenta de los seculares. El sacerdote celebra el rito para él y en nombre de los demás. Los actores de Grotowski ofrecen su representación como una ceremonia para quienes deseen asistir: el actor invoca, deja al desnudo lo que yace en todo hombre y lo que encubre la vida cotidiana. Este teatro es sagrado porque su objetivo es sagrado: ocupa un lugar claramente definido en la comunidad y responde a una necesidad que las iglesias ya no pueden satisfacer. El teatro de Grotowski es el que más se aproxima al teatro de Artaud. (Brook, 1973, p. 81-82).

En el libro de Ruiz encontramos la explicación del propósito del procedimiento de Grotowski para el acercamiento a la acción, ya que de modo diferente al camino establecido en Occidente del desarrollo de las habilidades del actor desde la técnica que prepara la voz o el cuerpo para la realización del movimiento, éste no pretende un encuentro desde la exterioridad del método, sino una interiorización que remueva las barreras psíquicas y físicas que bloquean los procesos creativos. Esto que es denominado “vía negativa” nace de una disposición pasiva que posibilita el estado activo del actuante. El sunyata, filosofía budista en la cual todo es vacío, es un camino iluminador que posibilita adquirir una sabiduría basada en la experiencia y no en el pensamiento racional, fue uno de los referentes conceptuales en el camino de Grotowski. Desde la integración de esta filosofía oriental con el pensamiento Grotowskiano el entrenamiento del actor se convierte en un medio más que en un fin para lograr el virtuosismo en la escena. Así, la acrobacia por ejemplo

se convierte en una forma para superar un obstáculo que se debe resolver instintivamente eliminando las barreras físicas y psíquicas que impiden la superación del miedo.

El flujo de la espontaneidad debe encauzarse a través de una disciplina rigurosa para que pueda expresarse desde los impulsos más puros del actor y articularse de una forma precisa en el espacio, es decir, que la partitura que se compone obtiene una forma fluida gracias al complemento que da el entrenamiento físico y vocal con las reacciones que se han originado espontáneamente a partir de las motivaciones personales, como formas que contienen información. De allí que la artificialidad como conjunto de signos vuelva a cobrar vida en el momento de la repetición.

La figura del actor santo de Jerzy Grotowski es de mi interés ya que explora el interior del actor como medio y no como fin ya que desde este punto de vista el arte de la actuación puede ser comprendido como un camino espiritual libre de dogmas, un viaje hacia el interior del ser, donde la mirada no está puesta únicamente en el resultado o en la representación de una obra, sino que el trayecto de sus acciones, exploraciones a nivel vocal y corporal, las repeticiones, entrenamientos, juegos con los elementos escénicos, experiencias sensibles y todo el entramado que le construyen y deconstruyen primeramente como ser, son la preparación sensible que facilitará una actuación sincera. Un actor-actriz podrá expresarse de manera más libre en cuanto más se conozca a sí mismo.

Las experiencias de Grotowski y su grupo de trabajo permiten constatar la estrecha relación existente entre el teatro y el ritual como fuente de herramientas para la investigación del actor, primero en torno al establecimiento de técnicas que le permitan acercarse idóneamente a la representación, en tanto juego teatral, y luego como base de formación personal que lo ubiquen en una búsqueda presentacional más próxima al autoconocimiento.

En suma, mi inquietud acerca de la relación entre el ritual y el teatro ya ha sido abordada, entre otros, por Jerzy Grotowski, y se ha mostrado pertinente a la hora de abordar técnicas propias de la actuación. La originalidad de la presente propuesta de investigación radica en el hecho de que se indagará en torno a un ritual perteneciente a Abya Yala, el de la Ayahuasca, para constatar su relación con el performance y los múltiples aportes que podría realizar al desarrollo de las herramientas creativas del actor.

2.3 El performance

Tomando como complemento a la propuesta de Grotowski sobre el actor performer, la definición de Erving Goffman sobre éste es un concepto valioso que sirve de base en el desarrollo de esta investigación al hablar de un performance como toda la actividad de una determinada persona que en una situación particular influencia de cualquier manera a otros participantes, en otras palabras, es toda acción de un individuo que ocurre en un tiempo-espacio ante un grupo específico de observadores (Goffman, 1959).

Para este sociólogo las personas son como actores que se esfuerzan permanentemente a lo largo de toda su vida en transmitir una imagen categórica de sí mismos frente a los diversos auditorios a los que se enfrentan, a través de la construcción del yo o la identidad y sus fluctuaciones según los espacios que habita, no importando lo que uno sea realmente, sino lo que se logra parecer.

Goffman propone que, en la vida diaria, desde que nos levantamos, utilizamos máscaras que van cambiando según la situación en la que nos desenvolvemos en ese momento, acorde a la interacción que tenemos en ese instante, la creación de esa imagen se da mediante las máscaras del otro, es decir que el yo es creado por el otro. Esta efigie cambia dependiendo de si estamos en lo que él llama el backstage que es donde nos preparamos y estudiamos nuestro papel para salir al Stage o si estamos propiamente en el Stage o la situación social que debemos enfrentar por ser miembros de una comunidad específica.

El pensamiento de Goffman tuvo gran influencia sobre Allan Kaprow, un artista precursor de la conceptualización del performance y el happening el cual publicó en 1957 *Essays on the Blurring of Art and Life [Ensayos sobre el desenfoco del arte y la vida]*. Toda la materia de su investigación apunta en dirección a la transformación de la cotidianidad en arte y el vínculo que hay entre ambas experiencias y en la cual el límite se percibe borroso. El happening y el fluxus de algún modo eliminan los papeles, los actores, las repeticiones o ensayos y los espectadores a diferencia del teatro tradicional que reafirma todos los anteriores elementos.

La noción de performance teatral se entiende, pues, como la puesta in situ de una actriz o de un actor, de una problemática (ficción-simulación) y de un juego. El performance teatral posmoderno, por ejemplo, no performatiza una palabra o un espectáculo, sino una

problemática, que deviene central, no solamente para el teatro, sino para toda la cultura posmoderna (De Toro, 2014, p. 4).

La pregunta por la acción y las teatralidades expandidas toma fuerza en los años 60. Surge la necesidad de separarse del texto dramático, generando así cambios profundos en la concepción del espacio escénico como por ejemplo la liberación de la escena a la italiana, de modo que se descubre un nuevo acercamiento al actor, a la puesta en signo y al espectador, ya que su rol pasivo se ve transformado ante la posibilidad de participación durante el proceso creativo. En este surgir de la parateatralidad o de todos aquellos elementos como el juego, la ceremonia y la fiesta, se llega a una búsqueda que, partiendo del teatro, fue desligándose de él hasta tener autonomía propia. La premisa de estos eventos era clara: “eran eventos para ser experimentados de forma activa y no para ser observados”. (Ruiz, 2012, p. 366).

Así se refería Grotowski a sus nuevas investigaciones que se ligaban con las teatralidades expandidas o la incorporación de lo parateatral:

¿acaso estoy hablando de una forma de vida, de un tipo de existencia, en vez de hablar sobre teatro? Sin duda alguna. Creo que, llegados a este punto, nos enfrentamos a una elección. La de buscar aquello que es más esencial en la vida. Se han inventado diferentes nombres para referirse a esta búsqueda; en el pasado, estos nombres tenían, generalmente, una reminiscencia religiosa. En mi caso, no creo que sea posible inventar nombres religiosos; es más, no siento ninguna necesidad de inventar palabras. (Schechner y Wolford, 1997, p. 232).⁵

Los grupos más reconocidos, en esta vanguardia que propugna una crítica radical a las nociones clásicas de papeles, actores, repeticiones o ensayos espectadores, fueron los colectivos teatrales de Augusto Boal: Teatro Arena y Teatro del Oprimido; el Living Theatre de Beck y Malina; el Teatro Laboratorium de Jerzy Grotowski; el Teatro de Tadeusz Kantor; El Odin Teatret de Eugenio Barba; y el Théâtre du soleil de Ariane Mnouchkine. Todos ellos se aproximaron al performance que desde los años 50 venían realizando diversos artistas plásticos, como Marina Abramovic, Chris Burden y Joseph Beuys, quienes cansados de entender la obra de arte como

⁵ La traducción es mía.

externa el artista (cuadro, escultura, fotografía, dibujo), prefirieron hacer de su propio cuerpo en acción una obra de arte (Danan, 2017).

Richard Schechner, profesor emérito de la Universidad de Tisch School of the Arts de la Universidad de Nueva York y creador del grupo Performance Studies, a finales de los años setenta publica *Essays on performance Theory*, cuya traducción al castellano fue “relación entre el ritual y el performance”, y enfatiza en la *acción corporizada y el comportamiento dos veces actuado*. En otro de sus libros llamado, *Performance, teorías y prácticas interculturales*, considera que las artes como la música, el teatro o la danza hacen parte de los métodos de estudios del performance, pero el estudio de éste es de un espectro mucho más amplio que incluye otras disciplinas que pueden ir desde el género, al planteamiento de lo urbano y la construcción de las presentaciones del yo en la vida cotidiana, de modo que el campo no tiene unos límites fijos. Puesto que el objeto de interés son las acciones humanas que se repiten en cualesquiera de los ámbitos, ya sea en las artes, el juego, las ceremonias o el ritual (Schechner, 2000). Igualmente, Schechner hace una distinción entre lo que **es** “performance” y lo que puede estudiarse **como** performance afirmando lo siguiente: “algo **es** performance cuando en una cultura particular, la convención, la costumbre y la tradición dicen que lo es” (Schechner, 2000, p. 13). Como ejemplos de ello, tenemos la representación de un texto dramático, una puesta en escena o una acción simbólica repetitiva. Pero más allá de lo que “**es**” performance, el “**cómo**” puede ser estudiado desde cualquier ángulo; por lo tanto, existen tantas clases de “**cómo**” como objetos de estudios, es decir, que podemos aplicar la idea anterior donde todo tipo de comportamientos humanos pueden ser estudiados como performance.

A partir de los años 60 y hasta finales del siglo XX, como respuesta a los avances de la ciencia, la medicina, las grandes transformaciones sociales y las nuevas vanguardias, emergen estudiosos del performance como Víctor y Edith Turner, Erving Goffman, Allan Kaprow, Grotowski, Barbara Myerhoff, Augusto Boal, entre otros, pensadores en torno a la misma pregunta que permitiese dar una posible definición al concepto del performance y el significado del fuerte entramado entre vida-juego-ritual-arte. A sabiendas que el performance puede ser estudiado desde tantas perspectivas puedo reconocer que las teorías de Grotowski sobre el actor performer o el actor santo nos acercan a la pregunta por lo fundamental del teatro: el actor, y la relación de su efecto con el espectador; y que el punto de encuentro indisoluble con el performance como estudio es la pregunta por la acción y por quién la ejecuta.

En este sentido, mi punto de interés es tejer un puente entre las teorías del performance que en concordancia con el trabajo de Grotowski me den conocimientos de los conceptos que argumenten el reconocimiento de las cualidades del performance y la presentación del Yo como ente performativo en un ritual de Ayahuasca. En concordancia con lo anterior, servirán como objeto de estudio: el ritual de la casa Sewa con el Taita Juan José, médico de la comunidad Arahuaque que por su estudio con los chamanes y abuelos de varias culturas andinas tiene una mezcla cultural interesante, desde lo simbólico; y el pensamiento con el que se conciben los elementos rituales que utiliza la Maima Rubiela Taquinas médica ancestral de la comunidad Nasa.

2.4 Ritual en el teatro

Las cosmovisiones de las comunidades se expresan mediante la celebración de ceremonias y rituales para establecer vínculos simbólicos con el entorno, las personas o los seres divinos. A través del ritual se recrea la cosmovisión de una cultura, es decir, que sus creencias se actualizan y permanecen como memoria viva en el presente. Su estructura es repetitiva y se realiza en lugares y en tiempos determinados culturalmente (Eliade, 2014).

Las vanguardias artísticas de mediados y finales del siglo XX en la urgencia de encontrar lenguajes que diversificaran sus creaciones y expresaran sus ideas retoman la pregunta por lo primitivo. Antonín Artaud, expone una filosofía que trastoca la consciencia de muchos al ser el primero en buscar lenguajes teatrales fuera del eurocentrismo y acercarse a aquello que en su época para la cultura occidental era “incivilizado” (Innes, 1992, p. 69). El ritual, es la respuesta a su pregunta al ser un medio de conexión entre lo teatral, lo divino y lo orgánico. Sin embargo, la mirada espiritual y esotérica lo puso en un lugar más filosófico que práctico puesto que sus postulados no fueron del todo llevados a la práctica por él mismo. Su discípulo Jean Luis Barrault con confianza en el legado que había recibido de su maestro extrajo ejercicios de algunas tradiciones orientales, por ejemplo, “dividió los ritmos respiratorios en seis principales ‘arcanos’ o combinaciones de los principios masculino, femenino y andrógino, como ejercicios para inducir un estado de trance en que el cuerpo se convierte en órgano del espíritu” (Innes, 1992, p. 125).

A partir del legado de Artaud el teatro se transforma en un laboratorio para explorar la naturaleza de la actuación y para ello debe recurrir al recuerdo de su naturaleza donde se encuentra con aquello primigenio que le concierne a lo humano, una pregunta por su organicidad o estado de

ser que trasciende la tecnicidad y la razón. No significa que antes de Artaud el teatro no atendiera a estas preguntas, pues Stanislavski de igual modo lo hizo, solo que Artaud, reconocía la mente como el problema, puesto que es la causante del caos, el control y la rigidez. Y así, para despojarse de los pensamientos recurrió al ritual, puesto que allí la mente, en estado de trance puede liberar las fuerzas que limitan al actor y dejarlo en su estado real más profundo, este sería el postulado que años después influenciará a Grotowski.

El origen del teatro siempre estuvo conectado al ritual, desde la mirada euro centrista tenemos los mitos griegos, donde dioses y humanos compartían una comunicación desde lo sagrado, el dítirambo y la tragedia (Vernant, 2002). Antecedente a ello el Chamán invoca las fuerzas de la naturaleza para hablar con los espíritus, sanar y restablecer el orden de la comunidad. La jerarquía se disuelve en el círculo alrededor del fuego y todos se convierten en expectantes activos. Por esto cuando las vanguardias de los años 60, 70 y 80 se preguntan sobre el entretendido ritual-teatro las líneas se difuminan; aunque su objetivo no era la religiosidad, existe una búsqueda de religarse a algo profundo que vaya conforme a lo primigenio.

También es el intento de reproducir el enfoque primitivo en una trascendencia espiritual y el efecto catártico de una participación intensa, a lo que se debe el desarrollo de aquellos aspectos que pueden calificar su obra como una forma moderna de la tragedia” (Innes, 1992, p. 25).

Visto de otro modo, el origen del ritual está relacionado con el teatro a través de la máscara y la ceremonia; la representación simbólica de sus mitos toma vida a través de la persona-personaje- y esto conectado con los análisis sobre el performance de Schechner, el Yo se representa a sí mismo. De este tejido ritual-teatro- teatro-ritual deviene el concepto de Grotowski sobre el actor performance, un performance, como lo expone la docente Maribel Ciodaro es el acontecimiento de ser persona(je) y mediante la repetición esto que llamamos presentarse, de estar presente, es re-presentarse, en el acontecimiento del devenir ser (Ciodaro, 2020).

Un ritual es una forma de comunicación simbólica de lo innombrable llevado al cuerpo,

Lo que une a lo científico con lo mítico es el despojamiento del drama hasta llegar al actor desnudo en un escenario desnudo, que también conduce a un foco interno en la psique y a experimentos con comunicación subliminal o física directa (Innes, 1992, p.18).

En suma, se reconoce que el performance en su amplia acepción, desde la definición de Schechner, está íntimamente ligado a las diferentes formas de rituales de cada sociedad. De ahí que las más diversas formas rituales pueden ser entendidas como performance toda vez que involucren el cuerpo de los participantes o performers, un trabajo realizado por dichos cuerpos y la construcción de un espacio.

El performer construye un espacio: Aquí reside el *performance*, y el *performance* puede realizarse solamente *en y para* el espacio construido, el cual está indisolublemente unido al *performer*: [...] No existe un relato puesto que no relata nada y no imita a nadie... No representa nada para nadie. (De Toro, 2014, p. 11-12).

Tenemos pues, que el performance comparte con el ritual tres características básicas: cuerpos presentes; cuerpos presentes que realizan una acción; cuerpos presentes que realizan una acción construyendo un espacio. Finalmente, esos cuerpos en acción que construyen, en su interacción, un espacio, no representan nada, son ellos mismos, se presentan como son.

Por consiguiente, nos interesa entender el ritual de la Ayahuasca como un acto propio de la performance, es decir, como la construcción de un espacio en el cual los participantes o performers por medio de su acción construyen el mismo espacio. Por ende, tal y como ocurre con el performance, es en el espacio del ritual de la Ayahuasca y solo en este espacio donde la acción realizada por los participantes adquiere un sentido.

2.5 Antropología y cosmogonía del ritual de la Ayahuasca o del Yagé

En el ritual mencionado, se ingiere tanto Ayahuasca como Yagé, por tal motivo es indiferente el hecho de que a veces se nombre como ritual de la Ayahuasca o ritual del Yagé. Científicamente el Yagé está compuesta por un lado de *Psychotria viridis* la cual es fuente de N,N-dimetiltriptamina o DMT, una sustancia que actúa como un poderoso alucinógeno, pero que tiene

poca biodisponibilidad, ya que las enzimas monoaminooxidasas (MAO) la degradan en el hígado y el tracto intestinal, este arbusto también es llamado Chakruna. Por otro lado, de *Banisteriopsis caapi* o comúnmente llamado *Ayahuasca* la cual contiene inhibidores de la MAO (IMAO), llamados β -carbolicinas, que resultan necesarios para que el DMT surta efecto. (González, 2014)

En quechua AYA significa Espíritu y HUASCA liana, es decir, que el significado de la palabra es la liana de los espíritus, ha sido utilizada desde la tradición de los pueblos indígenas de gran parte de Abya Yala con fines medicinales y espirituales. La suma de las dos plantas que tras el proceso de cocción adquiere una textura espesa de color marrón es proporcionada por el chamán, Taima, Maima o curandero de la comunidad para ser bebida. Su origen se remonta a las comunidades de las selvas andinas y en la actualidad su uso se ha extendido a varias regiones del mundo, llegando a pueblos y ciudades de diferentes culturas y adoptando formas de mestizaje religioso según las creencias de cada guía espiritual, tales como el hinduismo, cristianismo, budismo, propias de la influencia de la colonización y la globalización.

Para dichas ceremonias los altares son ricos en símbolos de los cuatro elementos: agua, aire, fuego y tierra. También se verifica la presencia de imágenes, velas, ofrendas de alimentos para los espíritus, inciensos y flores. La vestimenta también es importante, el chamán viste con plumas, collares de semillas, colmillos y protecciones que haya recibido de sus guías espirituales o en el transcurso de su aprendizaje espiritual. Cada elemento es un símbolo importante que otorga poderes especiales y guarda secretos sólo conocidos por quién los usa. Los participantes, llamados por algunos taitas, con el término de pacientes, también deben tener una preparación previa a la ceremonia, entre ellos se sugiere días de ayuno de carnes o alimentos procesados, la búsqueda de un propósito e ir vestidos con ropa ligera y cómoda.

La interferencia del pensamiento occidental en el continente abyayalense ha centrado su atención sobre los efectos y componentes del enigmático bebedizo de la Ayahuasca, o Yagé, con un creciente interés de la ciencia por los compuestos químicos de la planta y sus cualidades biológicas. Así, en la década de 1940 sus usos fueron observados por antropólogos que buscaban dar cuenta de su importancia dentro de las mitologías de las culturas que practicaban este tipo de rituales como medios de curación. Ya para la década de 1980 los estudios etnográficos en torno al Yagé fueron numerosos predecesores de la popularidad que tendría en las próximas décadas.

No es simple estudiar el simbolismo de una cultura desde una mirada externa, puesto que para los nativos de Abya Yala donde se practican las ceremonias rituales del Yagé sus creencias

están sustentadas en una experiencia directa con la planta, en la cual ella misma con su espíritu enseña y da visión, todo este tejido es la espiritualidad de las comunidades y el ritual es el medio a través del cual la tierra les muestra el porqué de sus ritos; para un extraño en el área es posible la identificación de lo que sucede allí, pero no necesariamente el sentido, de modo que el estudio con la planta del Yagé desde la visión de los pueblos ancestrales tiene un linaje que solo puede ser entregado desde el mundo espiritual por los jeques, caciques, chamanes, abuelos o sabios que gobiernan los clanes a través del conocimiento de la energía originaria.

Para adentrarnos en este mundo es necesario aclarar que todo lo aquí mencionado, si bien cabe dentro de un campo investigativo, respeta la mirada de aquellos que sostienen sus creencias en los rituales a mencionar y el desarrollo de este trabajo de grado es en gran parte descriptivo y comparativo recopilando las palabras e historias de algunas personas que se dedican a la chamanería como camino espiritual.

Desde mi experiencia personal deseo contrastar y al mismo tiempo poner en diálogo teorías sobre el ritual y la performance para comprender el entretelado del uno con el otro. Esta investigación no es nueva, la relación performance-ritual ha podido analizarse desde diferentes líneas de investigación como la antropología, la sociología y las artes. Grotowski fue un empecinado en enriquecer su trabajo artístico con lenguajes de diversas culturas y sus predecesores continúan con sus creaciones e investigaciones. Por mi parte un interés en profundizar y corroborar a modo de poder extraer conocimiento útil para mi labor como artista en dirección al desarrollo de mi camino espiritual en relación con la experiencia de la planta milenaria: Ayahuasca.

En este sentido el teatro puede ser visto como un camino espiritual libre de dogmas y el actor, única herramienta imprescindible del oficio puede encontrar en este un vehículo para su autoconocimiento. La intención de relacionar los elementos propios del performance de la práctica ceremonial de la Ayahuasca y encontrar en ellos herramientas creativas para el actor surge de la necesidad de comprender cómo desde el ritual y las tradiciones ancestrales andinas podemos implementar estrategias de expansión teórica y práctica para nuestro oficio como actores.

Reconociendo que la relación vida-arte es estrecha, que el origen del teatro se encuentra en los rituales y también que el propósito de la ceremonia de la Ayahuasca es la limpieza de los campos mental, físico y espiritual además de estar compuesta por elementos repletos de simbolismo tal como sucede en la escena teatral, pueden en paralelo a la propuesta del actor santo de Grotowski

servir de escuela para la reivindicación del teatro abyayalense, además de ser una puerta a estados de conexión más sutiles con nuestra propia espiritualidad.

Dentro de esta investigación haremos alusión a la palabra ceremonia como sinónimo de ritual debido a que, en términos coloquiales, los participantes del ritual de la Ayahuasca suelen llamarlo ceremonia de Yagé. Del mismo modo a los procesos de purificación que se generan mediante la medicina a nivel físico, mental y emocional, lo llamaremos catarsis (Kátharsis) haciendo referencia a la definición del diccionario de la lengua española como “purga” o “liberación”, suscitadas por una experiencia profunda.

3 Metodología

Este trabajo posee una modalidad cualitativa, con un enfoque de revisión documental y un método de investigación etnográfico, a través del uso de técnicas como observaciones, entrevistas semiestructuradas y diario de campo.

Por modalidad cualitativa se puede entender aquella que mediante un proceso inductivo busca acercarse al tema de interés de una manera exploratoria, flexible e interactiva, para describir e interpretar experiencias de las cuales sea posible deducir su significado. El enfoque es de revisión documental en cuanto analiza y descubre la cultura y los comportamientos humanos y la relación entre el ritual y el performance por medio de la interpretación, esto es, a partir de un análisis pormenorizado del ritual buscando un proceso de lectura del mismo desde la codificación, la decodificación y la recodificación; privilegiando a quien observa al posibilitar una mirada de reflexión del contexto mediante la investigación etnográfica, de modo que al sumergirme dentro del objeto de estudio pueda hallar conclusiones que, partiendo de mi subjetividad y la de otros participantes del ritual, sirvan como herramientas creativas para el actor. Además, debe decirse, que, en tanto revisión documental, en primera medida, se contextualizan y actualizan dentro de la investigación las teorías de autores que trabajan temas como la antropología teatral, el ritual y el performance.

Usando el método etnográfico me asumo, en tanto sujeto que investiga, como una persona que reconoce su subjetividad en el proceso de investigación, que interactúa en un contexto a través del diálogo y la observación de la vida cotidiana, para entenderlo y avanzar en la construcción de sentidos en torno al ritual de Ayahuasca como objeto de estudio. Por lo tanto, el método implica mi inmersión en un fragmento de la vida cotidiana, es decir, en el ritual de Ayahuasca, y el diálogo con otros participantes sobre éste.

En una primera parte participé como observadora activa de dos rituales de Ayahuasca realizados en la maloca El Jaguar de la finca Sewa, para lo cual tomé la medicina ancestral con dos de los Taitas que suelen visitar la maloca: Rubiela Taquinas y Juan José Giraldo. El segundo paso fue la realización de entrevistas semiestructuradas a algunos de los participantes de la ceremonia que cuentan con una amplia experiencia en el uso de las medicinas ancestrales: Natalia Morales Giraldo, Jorge Ignacio Molina y a la Maestra en Arte Dramático Cindy Johana Cano Naranjo.

Como tercera estrategia registré las experiencias personales de manera escrita en un diario de campo con algunas fotos que me fueron permitidas tomar.

3.1 Investigación/Participación

3.1.1 La maloca El Jaguar

La maloca El Jaguar está ubicada entre los municipios del Peñol y Guatapé en la vereda Quebrada Arriba, en un lugar llamado: Sewa. Este es el territorio de un hombre de nacionalidad francesa llamado Pierre. El espacio cuenta con un arroyuelo de agua limpia que descende de las montañas repletas de bosque virgen. Todo en este lugar es rústico y orgánico, tiene una casa comunitaria para voluntarios que deseen quedarse allí, baños secos, temazcal, maloca para las ceremonias de mambe y maloca para la ceremonia de Yagé o Ayahuasca. Pierre es un estudioso de las medicinas ancestrales y como guardián del territorio que habita, facilita este espacio como un medio para la conexión de diferentes Chamanes o Maimas venidos de otras regiones con las personas de la localidad o todo aquél que desee llegar para aprender.

En la maloca El Jaguar, tuve la oportunidad de participar en diversos rituales de Ayahuasca, dos de ellos, que serán tomados como material de estudio para esta investigación, fueron liderados por el Taita Juan José y la Maima Rubiela Taquinas también conocida en la medicina tradicional indígena como Maima Pantera. El Taita Juan José es un hombre de medicina que cuenta con estudios espirituales de múltiples culturas como la arahuaca, amazónica e hindú, el mestizaje que recibe y transmite es interesante por la unión que logra trazar en sus servicios como médico tradicional y en sus diversas medicinas que van desde el poporo, pasando por el Yagé, capi, yopo, rapé, hasta llegar a la Ayahuasca; como Taita Itinerante ha visitado diversos lugares del territorio colombiano compartiendo su saber. La Maima Pantera es una abuela indígena, medica tradicional de la comunidad Nasa, su maloca llamada “Maloca El Oso Hormiguero”, está ubicada en Pitalito Huila; La Maima se traslada entre dos y tres veces al año a la maloca El Jaguar a compartir la sagrada medicina ancestral como ella misma la llama.

Más que en los chamanes que dirigen la ceremonia, me sumerjo en el acontecimiento de las ceremonias de Yagé que se realizan en la maloca El Jaguar, por el proceso intercultural que allí se promueve y la relación de la práctica ritual con el performance para la deducción de posibles

herramientas creativas para el actor. Busco entrevistar a dos participantes de las ceremonias que tienen un proceso de continuidad en el tiempo con la maloca y la práctica del Yagé y que me permiten profundizar en sus experiencias y percepciones acerca del ritual de la Ayahuasca; al mismo tiempo, que revelaré mis percepciones sobre la participación específica en los rituales mencionados.

3.1.2 Ceremonia de Ayahuasca. Descripción.:

Cada ceremonia tiene una estructura diferente que puede tener variaciones según el Chamán, entre estas está la estructura del espacio y su adecuación, las variantes del día o de la noche, los tipos de medicinas que acompañan el ritual, entre otras. A continuación, describo una ceremonia de Ayahuasca dirigida por el Taita Juan José Giraldo quien, como Taita itinerante, guio una ceremonia de Ayahuasca en la casa Sewa.

3.1.3. Círculo de palabra.

Para este ritual los participantes llegan en las horas de la mañana a la casa Sewa, la cual queda en la montaña del municipio de Guatapé llamada La Piedra, se les pide a las personas que estén en ayunas, pueden beber agua y en casos especiales ingerir frutas ligeras; se sugiere que usen ropa ceremonial como vestidos de colores o prendas suaves. El espacio cuenta con colchonetas y cobijas para la estadía del personal en la ceremonia. En el centro de la maloca hay un fuego que permanece encendido durante todo el ritual. Se organiza un círculo de palabra donde el Taita explica parte del propósito de su medicina, el significado de algunos de los elementos que están en su altar y la importancia del trabajo espiritual que se va a realizar pidiéndole a la madre tierra tener una vida sana y plena. Los participantes pueden hacer preguntas tales como el sitio para hacer la limpieza, la duración de la ceremonia, el efecto de la medicina, a lo cual se procede con recomendaciones.

3.1.4 Uso del Ambil

Mientras el Taita habla, explica sobre el abuelo tabaco y lo comparte. Esta pasta cremosa y amarga llamada ambil es un extracto de las hojas de tabaco que según el pensamiento ancestral indígena inspira el pensamiento dulce, es usado para limpiar y proteger de las malas energías a través de la ingesta, en algunos casos puede generar vómito.

3.1.5 Uso del Ayu o Mambe

Es un polvo verde extracto de las hojas de Coca y del árbol de Yarumo, que tras ser calentadas y pulverizadas está listo para ponerse en la boca, en este caso, por sugerencia del Taita en el lado izquierdo como símbolo de la cercanía al corazón. Este polvo se humedece con saliva hasta formar una bola que puede permanecer allí durante algunas horas, representa a la madre y la palabra dulce, luego de limpiar con el abuelo tabaco, símbolo del padre, se endulza la palabra y la mente con la abuela coca. Mientras tanto se sigue recibiendo el consejo del Taita, quién explica los significados del uso espiritual de estas plantas. Los participantes pasan de mano en mano los elementos, como en una especie de comunión e integración, y los consumen.

3.1.6 Uso del Rapé

Este es un polvo finamente cernido, su base es de tabaco y puede estar mezclado con otras plantas. El Taita puede solicitar a alguno de sus ayudantes que lo suministre a cada persona con un aplicador de rapé llamado Kuripe, este es un tubo a través del cual se sopla por cada fosa nasal el ripo de tabaco, esto genera ardor en la nariz y cabeza, estornudos e incluso vómito. Es considerado uno de los mayores limpiadores de malas energías, malos pensamientos y gripes, abre la conexión con el séptimo chakra⁶ y expande la vibración del corazón, las personas que lo reciben deben sentarse un momento para transitar el estado que les genera.

⁶ Debido a la mezcla intercultural en la actualización de los rituales de Abya Yala, es común el uso del concepto séptimo chakra visto desde la doctrina hinduista, el cual hace referencia a un centro energético del cuerpo, el cual está ubicado en la coronilla de la cabeza. A diferencia de las chakras indígenas que corresponden a un sistema agrícola ancestral.

3.1.7 Pagamento y limpieza

Este proceso es poco común dentro de las ceremonias de Ayahuasca y se realiza con el fin de tener una ingesta de Yagé más ligera, consta de un pago espiritual a la madre tierra a través de las hojas de coca. El Taita ofrece en la mano de cada participante dos manojos de hojas de coca. Se ofrece mirando a cada dirección: oriente, occidente, norte y sur. Se pide permiso mientras suena una caracola y canta una canción en cada una de ellas, luego se cierran los ojos y se visualiza que las hojas de coca son oro que absorbe energía negativa. Con movimientos circulares en acción de recoger se le pide a la madre coca que limpie paso a paso el negativo del cuerpo y la mente: imágenes de sexo, pornografía, muerte, palabras hirientes dichas o escuchadas, malos sentimientos, dolores físicos, mal uso de la sexualidad, irrespeto a la naturaleza, y todo lo que pueda considerarse negativo. El proceso se hace de la cabeza a los pies, al terminar se depositan en el fuego las hojas. Una vez más el Taita ofrece hojas de coca en cada mano y esta vez con las hojas convertidas en oro mediante visualización se realizan movimientos circulares de adentro hacia afuera en señal de entregar y con el corazón se conecta a la sierra nevada de Santa Marta, a un altar que el Taita dice que está allí donde está el corazón de la madre tierra y se le brindan frutas en oro, plantas en oro, inciensos en oro, gotas de agua pura en oro, piedras en oro mediante la hoja de coca que es la que tiene el poder de transformarlas.

Tras este proceso de concentración realizado por todos los participantes se les pide que vayan al río o a la quebrada más cercana y entreguen las hojas pidiéndole al agua que se las lleve al corazón de la madre tierra. Luego se deben quitar la ropa y sumergirse por completo nueve veces de frente al flujo del agua. Esta parte del ritual dispone a los participantes en actitud de concentración y meditación para recibir la medicina. Puede tener una duración de una hora aproximadamente.

3.1.8 El rezo de la medicina:

La medicina debe ser rezada por el Taita con canciones, también llamadas Icaros, acompañados de la Wayra (elemento sagrado hecho de hojas), sonajeros de semillas y tambores; también pueden usarse flautas y dulzainas. Los participantes escuchan y observan.

3.1.9 Ingesta de Yagé y Ayahuasca:

A continuación, el chamán llama a cada participante del ritual a que consuma de la totuma que contiene el brebaje del Yagé y la Ayahuasca. Cuando tiene la persona en frente, hace un rezo en lengua indígena, éste puede ir acompañado de sonidos guturales, silbidos o soplos. El paciente, en actitud de respeto recibe y bebe, algunos de ellos responden al rezo, agradecen o festejan con los demás y todos los participantes responden con un grito alegre, la mayoría de las veces con un Aho.

3.1.10 El viaje de la Ayahuasca:

A continuación, describiré la experiencia desde mi observación participativa, de modo que pueda hablar de la estructura de los acontecimientos desde una intimidad que me ha sido permitida revelar para este trabajo, al mismo tiempo, voy a omitir datos sobre las personas que me acompañaron en la celebración y detalles de sus experiencias que puedan poner en riesgo su intimidad e integridad. La descripción en tanto que subjetiva tiene dos fines: una pregunta interna que surge de mi participación en la medicina y una observación consciente de las singularidades del ritual como acontecimiento propio de la performance.

3.2 Descripción de la experiencia participativa N° 1 del ritual de Ayahuasca con el Taita Juan José Giraldo.

Casa de saberes ancestrales Sewa, maloca El Jaguar.

Fecha de realización: 7/01/2023

Llega el silencio, cada persona se ha acomodado en un lugar cerca del fuego, algunos se abrigan, se recuestan en colchonetas para descansar, mientras otros permanecen sentados en actitud de meditación, es de día, los cantos de los grillos se empiezan a escuchar con gran intensidad, el cielo está despejado, la tranquilidad rodea la periferia del lugar. El Taita habla consigo mismo, o con otros, otros que yo no veo. De vez en vez mira con detalle a algún paciente, realmente su atención está principalmente en el cielo o en cualquier lugar que no es visible, tiene en sus manos

una totuma con cal de conchas marinas trituradas y la lleva con la ayuda de un palillo a su boca donde es humedecido con saliva y hojas de coca para rozar el borde del totumo y acrecentar la concha verde que se va formando, a este gesto se le llama poporear. Su vestimenta al igual que el poporo son parte de la tradición arahuaca, pero además se pueden dar vistos de otras culturas ya que usa collares de plumas y semillas originarias de los pueblos de la amazonia y el putumayo; es preciso mencionar que el altar tiene imágenes de dioses hindúes y de efigies cristianas, piedras, conchas y tabacos. Con facilidad se descubre la hibridación de culturas y creencias que han encontrado en su ritual un lenguaje común: la fe.

Hay un hombre en la ceremonia que se encarga de cuidar el fuego, viste de blanco. Hay mucho silencio y tiempo para pensar, de modo que su presencia y actividad llama la atención. Al mismo tiempo puedo observar las hojas de los árboles y escuchar el río. De a poco, éste suena con más fuerza, trae semillas en su resonar, casi que ruge, pero solo es mi mente, los demás bostezan como si no escucharán ese tigre que se avecina. El Taita, se levanta y lleva unas ofrendas al fuego, un poco de copal e incienso, primero mira y vocifera como si estuviera entregándolo a alguien que yo no veo. Muchas preguntas empiezan a llegar, ideas de todo tipo, siento que tal vez es mejor cerrar los ojos para no pensar tanto, todo está tan tranquilo menos mi mente, el río, los grillos y las maracas parecen aumentar el cascabeleo: alguien vomita. Percibo colores, ¿Puedo ver colores con los ojos cerrados? Hay muchos de ellos, puedo escuchar pequeños gemidos o suspiros alrededor mío, me pregunto qué bebí, quién soy, qué significa aquello que estoy percibiendo.

El cuerpo empieza a incomodarse. ¿Es esto un viaje meramente alucinante? El taita quién carrasquea la garganta llama mi atención. Abrí los ojos y me senté, mis sentimientos estaban encontrados, de a poco empezaba a sentir que no era yo quien estaba allí, que había olvidado cosas simples como sentarse aun cuando lo estaba haciendo, que no tenía control de mis dedos a pesar de que los movía a mi gusto; cuestioné los sabores como una especie de sinestesia entre el gusto y el tacto, la incomodidad de habitar mi propio cuerpo me recordó una pregunta que desde niña me había acompañado: quién Soy Yo, ante el agite de los sentidos debí respirar. Mientras tanto, alguien más vomitó, sentí un ligero alivio como si fuese yo quien hubiera liberado algo.

Primera voz: eres aire, respiré profundo y sonreí como si muchos estuvieran contemplando mi gran escenario, pues en mi mente había tanta gente como no había imaginado: las hojas y los árboles me observaban. Afuera todos estaban concentrados y en silencio. Esa voz la escucharía

reiteradas veces, algo en ella llamó mi atención ¿de dónde venía esa voz? ¿Era mi mente o alguien ajeno a mi quien hablaba?

Un movimiento en la energía ha generado que la percepción de las cosas se vaya transformando, de un momento a otro el piso no es más un punto fijo que te sostiene, puedes ver a la tierra respirar, el fuego que arde está vivo, las plantas forman estructuras exóticas como mandalas. Me pregunto por mis manos y las siento, veo colores e imágenes vivas con los ojos cerrados, puedo viajar en el pensamiento; hay luz, una especie de claridad, aunque también sensaciones que hostigan por su intensidad, miro al mismo tiempo que me siento observada.

El taita saca un elemento para soplar el fuego que llama la atención por su sonido de hojarasca, es construido con hojas gruesas y en forma de abanico, se llama: Wayra. Comienza a cantar, en ese momento la energía se intensifica de modo que las demás personas del grupo son activadas, unas se levantan de sus puestos para ir al baño, otros vomitan sin poder moverse de su sitio. Es un momento de mucho caos, los sentidos se agudizan. Por mi parte, siento un tambor fuerte llamando, pero al mismo tiempo las visiones sobre violencia, guerra, árboles talados, empiezan a llegar sin control, mi pulso se agita al ritmo del tambor, necesito pedir perdón por ellos, acompañar al Taita en su rezo, toda meditación es inútil, debo salir a vomitar.

Éramos un grupo de 15 personas, un coro de sonidos guturales se escuchaba resonar en la montaña, era preciso vomitar, limpiar, soltar el control, en cuestión de minutos todos a mi alrededor estaban en el piso liberando. En cada vómito una máscara de mi ser se desprendía y no era yo, éramos muchos, soltaba todas las que había creído ser, era un pasado repleto de identidades que habían suplantado mi ser esencial ¿cómo lo sabía? No puedo a modo científico definirlo, solo en la experiencia lo comprendía, las veía y escuchaba una por una, como energías implantadas en un guion mental.

Después de esto, uno a uno fuimos volviendo, de manera natural, la sincronía nos fue guiando, de nuevo llegó la paz, pero esta vez acompañado por melodías de flautas y guitarras, fue de todo mi gusto tomar mi quena y ponerme a improvisar, algunas personas comenzaron a cantar y sus voces eran notas dulces, mientras unos observaban, otros danzaban; el taita, en silencio seguía haciendo sus oraciones y pagamentos. Los cantos eran principalmente alabanzas a la tierra, al sol, al universo, a las medicinas, a nosotros mismos, al fuego, a la vida, alguien tomaba la palabra y decía un chiste sin sentido, pero para todos era el mismo lenguaje y la correspondencia eran risas o gestos paraverbales de comprensión.

Segunda totumita, dijo el Taita, yo los voy llamando uno a uno. Tómenla con mucho amor que es una bendición que les va a dar la madre.

Y así fue, pero esta vez el viaje fue mucho más intenso. El día estaba cálido, todos seguíamos cantando alrededor del fuego en tanto el Taita nos iba llamando. El rezo que iba haciendo a cada totuma servida estaba en alguna lengua indígena y a diferencia del primero antes de entregarlo miraba con atención a cada persona.

Bebí el menjurje del Yagé por segunda vez, el sabor añejo y la textura espesa en mi boca me hicieron fruncir el rostro, alguien lejano emitió el sonido por mí, lo cual produjo la sensación de que él mismo lo había tomado. Me senté a respirar. Nuevamente todo estuvo en silencio.

Pude sentir una gran descarga de información que venía de diferentes planos, me hacían ver lo pequeño y grande que es el ser humano. La experiencia arrojaba visiones sobre mi madre, mi padre, mi nacimiento; por momentos abandoné mi cuerpo y observé la tierra desde afuera, el cosmos, la grandeza, el vacío, la nada. Sentí miedo de disolverme y esto me lanzó al vómito una vez más, de manera tan intensa que me costaba sostener la postura, al vomitar sentía una especie de exorcismo del mundo: ruido, imágenes, comidas; demasiada información en forma de códigos que aún no logro traducir, pero que sin duda ahondaba la pregunta de quién soy.

Después de vomitar durante mucho tiempo y perder la compostura volví a mí con gratitud. Algunos compañeros seguían purgándose mientras que otros estaban reunidos alrededor del fuego haciendo chistes y música. Me recosté un momento, el efecto de los colores y las visiones permanecían, el espacio estaba tibio y la tarde comenzaba a caer. Luego de un rato, cuando ya el efecto estaba pasando por completo, algunos continuaban haciéndose rapé, otros ahumaban tabaco y otros empezaron a recoger sus cosas para volver a sus casas. Compartí con algunos sobre la experiencia, hablábamos de viajes maravillosos, de reconocimientos y sanaciones profundas, de cambios en la perspectiva de la vida radicales, de la importancia del rezo, del ritual, de la reconexión con la raíz y la tierra. Para finalizar tomamos algunas frutas y bebimos aromática. Nos despedimos de Juan, de Pierre que es el guardián de la casa Sewa y de los compañeros que quedaban y partimos de nuevo rumbo a casa.

3.3 Descripción de la experiencia participativa N° 2 del ritual de Ayahuasca con Rubiela Taquinas, Maima Pantera:

Casa de saberes ancestrales Sewa, maloca El Jaguar.

Fecha de realización: 24/03/2023

Llegamos a la casa Sewa tipo 5:00 de la tarde, esta vez la ceremonia iba a ser dirigida por la Maima Rubiela Taquinas, también conocida como Maima Pantera, ella es perteneciente a la cultura Nasa y ha estudiado con los abuelos la tradición de la medicina ancestral, teniendo entre ellos valor y reconocimiento. Empecé pidiendo permiso para realizar este trabajo de grado y su respuesta fue: hay que mambearlo y preguntarle a la medicina. Así fue. Ese fue mi propósito para la ceremonia y además de que aquí se resume gran parte de mi experiencia, con el tiempo me he dado cuenta del valor simbólico de esta ceremonia para concretar algunas preguntas de esta investigación.

Para comenzar, la abuela Pantera es una mujer de rostro amable que recibe al lado de su altar a las personas que van llegando. Está vestida de un traje tradicional de su cultura, tiene puesta una corona de plumas y algunos collares con semillas y colmillos. De entrada, te recibe con un abrazo y te dice “bienvenida a casa”. Busqué un lugar para estar durante la ceremonia y charlamos mientras nos disponíamos a empezar. La Maima nos ofreció un soplo de rapé bastante fuerte el cual nos hizo vomitar, luego, saludó a todos, y dio apertura a la ceremonia. Iba llamando uno por uno, su rezo era en una lengua indígena y tocaba con pequeños golpecitos la frente de los invitados antes de entregar el bebedizo. Así fue como comenzó este viaje.

El hombre fuego, en esta ocasión fue el dueño del lugar, su vestimenta es de color blanco y realiza con cuidado cada uno de los movimientos en relación con su labor, el espacio estaba tibio, aunque con un poco de humo.

Un compañero comenzó a tocar la guitarra y junto con su esposa hicieron un coro celeste, la canción decía así: te deseo la paz que hay en la golondrina, en su vuelo perfecto contemplando el mar, y esa fe movedora de cualquier montaña te renueve siempre y te haga soñar, si vivieras horas de melancolía la luz de la luna te venga a abrazar, la más dulce estrella sea tu compañía que como una madre gué tu caminar. Me sentí inundada de lágrimas, no podía, aunque quisiera contener una de ellas, era tan humana, tan sensible, tan viva, los ojos de todos a mi alrededor eran

estrellas que parpadeaban alegres y empáticas y mientras más podía ver su belleza, más los amaba, era la observadora observada y su reflejo era el propio. Cada uno de ellos era el amor mismo recordándome que era amada. Esto me conmovió profundamente animándome a seguir el flujo del océano de lágrimas que tuve contenido por tanto tiempo, un amor que surgía de la verdad de nuestro ser; esto era porque en tanto cerraba los ojos, colores entre blanco, rosado y durazno habían llenado todo el espacio de mi mente. No había pensamiento, sólo una paz infinita, una flor de loto se posó en mi cabeza, yo misma era la flor de loto... la gratitud de ser quien soy.

Apenas hubo terminado la canción, sentí una fuerte presencia en mi espalda, giré para ver quien era y había una mujer sentada detrás de mí, la compañera tenía el rostro manchado y los ojos le brillaban de forma extraña, un corrientazo atravesó mi cuerpo y las ganas de vomitar llegaron, entonces le dije: ven, entra al círculo, no te hagas ahí, ella me sonrió con malicia y replicó: a mí me gusta estar aquí. Me hice a un lado para que ella entrara y en ese momento el tambor acelerado volvió, puse mis manos en la tierra, pedí ayuda puesto que la energía que experimentaba era de un voltaje tan fuerte que me costaba respirar. Observé mis manos y se mancharon tal como había visto el rostro de mi compañera, corrí a algún lugar donde pudiera vomitar, caí inmediatamente al piso, sin fuerza ni control. La purga fue intensa. La motricidad de mi cuerpo se vio reducida, tenía mucho frío y en cada acción percibía este devenir maquínico, esta marioneta articulada que es el cuerpo humano y dudé de que esta fuera mi real identidad.

Luego de sentir el cielo, la tierra me era extraña, preguntas como: ¿Mi cuerpo es controlado por mí o soy controlada por mi cuerpo? ¿Cómo puedo discernir entre lo real de lo irreal? ¿Cómo pienso lo que pienso? ¿De dónde surge el pensamiento? ¿Por qué estoy en la vida? ¿Qué es ser un humano? y otras muchas que en apariencia son simples, pero como senti-pensantes pasamos toda la vida averiguando. En un momento dado, pensé que era una máquina que organizaba mediante el pensamiento sus acciones y su identidad, algo parecido a un robot; luego, la máquina, cubierta de carne, con un sentido del tacto inerte o casi muerto, del oído entretenido, del paladar descontrolado, del inutilizado olfato y con la mente adiestrada por el sentido común me daba la percepción encarnada de ser una zombi o una muñeca de plástico. Pero no estaba satisfecha con esas respuestas, esa no era yo, esa eran los implantes instalados en mi identidad por la cultura y el peso de los traumas de todos los que me antecedieron, por un instante comprendí a Consuelo Pabón cuando afirma “El cuerpo es una masa que varía a medida que es atravesado por diferentes fuerzas que se efectúan y se relacionan afectándolo” (Pabón, 2003; p. 40”).

Entonces, debería volver a edificar mi ser, no sin antes haberlo deconstruido, pensaba en Stanislavski y Grotowski, ahora entendía por qué eran maestros; el devenir frío, la máquina, la zombi, no me daban escape al estado que experimentaba y pedí ayuda a algo verdadero (pensé para mis adentros, en este estado lo único de lo que puedo estar segura es que el agua es), entonces, me acerqué a la quebrada y hable así: “agüita, no sé quién soy, no soy nada de todo esto que he sido toda mi vida, pero tengo la certeza de que tú sí sabes, por favor, enséñame a ver, enséñame a escuchar, enséñame a sentir, enséñame a hablar”. Temblorosa y con un cuerpo en términos artaudianos: aniquilado, me acerqué al fuego, caí rendida ante los ojos de todos quienes también habían librado sus batallas y ante el universo mismo. Mi cuerpo fue acomodándose como respuesta al frío en posición fetal, poco a poco fue retomando su movilidad, su tibieza, el latir armonioso del corazón, el equilibrio perfecto entre la fragilidad y la fuerza. Entonces el fuego habló: tú eres el corazón de este fuego, con la mente puedes pensarte siendo lo que desees, con el espíritu somos un solo corazón.

Una lagrimilla brotaba con ternura, era grato mi sentir. Mis compañeros agotados por sus viajes también reposaban y todos estábamos tendidos como recubiertos por un útero alrededor del fuego.

La Maima también descansaba, ponía inciensos al fuego y hacía comentarios como una madre que cuida de sus hijos y se siente satisfecha de hacerlo. Era momento de descansar, ya era de día y todos nos fuimos quedando dormidos.

Un rato después los pájaros nos despertaron con alegría, la Maima nos invitó a hacer un círculo de palabra y organizar nuestras cosas, compartimos los aprendizajes, las experiencias con mambe y tabaco, luego alimentos como frutas y agua. Era un nuevo despertar, estábamos alegres de estar allí y reconocernos. Antes de salir del sitio, nos hicieron un sahumerio con plantas y nos mandaron a bañar al río.

3.3.1 Puntos en común de ambas experiencias rituales:

- El uso de collares, plumas y semillas en las vestimentas de la Maima y el Taita.
- Uso de elementos ceremoniales.
- El color blanco de la vestimenta de los hombres fuego.

- Lengua indígena en la realización de cantos sagrados y oraciones.
- Aplicación de rapé.
- Presencia del tabaco y las hojas de coca.
- Preguntas que nacen desde el interior de la mente sobre el ser y su naturaleza.
- Ofrendas al fuego por parte de ambos guías espirituales.
- Afectación del cuerpo, liberación de tensiones a través del vómito. Catarsis.
- Intervenciones musicales y corales por parte de los participantes.
- Círculo de palabra abierta.

3.4 Entrevista a Natalia Morales

Música medicina y tomadora de Yagé

Fecha de realización: 21/02/2023

E/ Buenos días, Natalia, me gustaría que de forma espontánea me puedas contar un poco sobre tu experiencia con el Yagé, que te presentes y podamos saber sobre los motivos que te impulsan a ser partícipe de los rituales de esta práctica ceremonial, la importancia que consideras que tiene esta medicina para las personas y los cambios que experimenta tu cuerpo y tu consciencia durante y después del proceso. Tendremos una conversación que te genere confianza, en ella puedo invitarte a profundizar en aspectos de los cuales me vas relatando y también puedes elegir la cantidad de información que compartes.

Empecemos hablando sobre ti, ¿quién eres? ¿a qué te dedicas? ¿cómo ha sido tu proceso con la medicina de Ayahuasca?

R// La pregunta que todos en algún momento nos hacemos es ¿quién soy yo? Yo no sé quién soy, soy hija del universo, de las estrellas, un ser humano como todos en este planeta, vivo acá como me pusieron mis padres, como Natalia Morales Giraldo, una niña que creció en un pueblo, que ama su pueblo y disfruta estar en él. Me gusta la música, ésta ha sido mi universo desde que soy pequeña, hice un estudio tecnológico en la Débora Arango con énfasis en guitarra, mi interés principal es la música medicina, la cual es una mezcla de folclor con cantos que ayuden a crecer,

que sean positivos, como lo quieran entender. Me gusta caminar en la naturaleza, sobre todo donde hay agua y montañas y conocer diferentes tipos de filosofías que me ayuden a solucionar cosas de adentro, que ayuden a sanar y liberar traumas y lo que llevo dentro.

Con la medicina ha sido un proceso muy bonito, yo siento que me salvó la vida. Tomo medicina desde hace 12 años o más, ya perdí la cuenta, y llegué a ella a través de un amigo que me invitó a tomar medicina en el momento en que lo necesitaba, cuando ya no quería estar más en este plano. Ahí conocí el gran espíritu que es la conexión con la vida, aunque sobre la pregunta de qué es la vida no tengo la respuesta, he encontrado una comprensión que hay en el interior que me permite estar acá más plazeramente, no querer salir de este plano. Cuando me di cuenta de que vivir era hermoso sentí que había que sacar muchas cosas, cosas malucas que había en el interior, entonces empecé a tomar Yagé con mucha frecuencia, cada que había oportunidad, iba sin pagar porque el hombre que la brindada tenía una misión de ayudar más que de lucrarse de ello, desde ahí empezó la conexión con esta planta y con la música a través de la medicina, pues ésta me comenzó a enseñar.

E/ ¿Puedes mencionar algunos de los cambios que has experimentado en tu vida desde que iniciaste tu proceso con la Ayahuasca?

R// Cuando empecé a tomar medicina todo cambió, yo era una persona desordenada, no le prestaba atención a las cosas, tenía una rebeldía basada en el desorden, caos mental y externo que resultaba evidente; después de un año, mi mamá que siempre me criticaba porque me iba para esas ceremonias, empezó a notarlos también, ya que no salía tanto como antes, a organizar los espacios, no me vestía de negro porque mi armario era negro totalmente y empecé a vestirme con más colores, empecé a cocinar y cambiar la relación con las personas que me rodeaban, a ser un poco más abierta.

E/ ¿Cuáles son tus acciones previas a la ceremonia de la Ayahuasca?

R// Antes de ir a una ceremonia de Yagé necesito disponerme, centrarme en lo que quiero trabajar en la ceremonia, en este momento que es la música, me concentro en ella propiamente, mi preparación es más mental en este momento. Yo voy con ropa más clara, con un vestuario adecuado para la ceremonia, ropa clara, a veces algunos accesorios, mi poncho de colores, chumbes si hay luna para proteger el vientre, cada vez uso menos plumas, artículos y decoraciones, pero lo que sí me pongo siempre es la guitarra.

E/ ¿Cuál es tu propósito actual para asistir a un ritual de Yagé?

R// En ese entonces la motivación era la sanación, yo creo que durante todos estos años he ido integrando cosas, pero en este momento voy más por servicio, por ayudar en la parte de la música, voy a estudiarla y a levantar un rezo, a agradecer al espíritu ayudando a mis hermanos y cantando para él. Mis motivaciones profundas en este momento son servir.

E/ He podido observar que durante la ceremonia la música es un eje transversal que acompaña e incluso por momentos guía el proceso ritual. ¿Cómo se gesta este proceso sonoro, es espontáneo, ensayado, alguien lo dirige?

R// Dentro de las ceremonias tenemos una familia que se ha formado a través del canto y hemos formado una amistad- hermandad muy valiosa, cuando coincidimos en las ceremonias tocamos todos juntos, también hay otras personas que son de Medellín y de otras partes. Todas las ceremonias son diferentes, hay algunas en las que el Taita empieza a cantar, hay otras que son más libres, otras en las que hay que pedir permiso, igual la medicina es un misterio y como obra es un misterio, por ejemplo: hay ceremonias en las que la medicina no me permite cantar y me lleva a profundizar, te toma por completo, te lleva hasta donde tienes que ir y de ahí no te permite mover porque el cuerpo no responde y hay otras donde la música misma llega. Uno siente la energía de las personas cuando están en la ceremonia, cuando se empieza a densificar, esa es una de las señales cuando se necesita la música, empieza algo denso y para alivianar se empieza a tocar, y uno no decide que toca, sino que canaliza (si se puede decir así) el mensaje que es necesario en ese momento entonces empieza a llegar la energía que me dice desde el interior: “canta esta canción”. Es muy misterioso, todos nos ayudamos entre todos, entonces uno puede sentir a los otros como están y cuando los otros no son capaces de sacar las cosas, los mensajes le van llegando a otros que tienen más experiencia o sensibilidad, los cuales empiezan a canalizar esas energías y a liberarlas en forma de vómito. La energía se fusiona dentro del grupo en ese caso puede ser de ayuda, como decía, una canción o una acción que empiece a subir la energía colectiva.

E/ ¿Crees que existe una catarsis, es decir, un punto de transformación personal o colectivo dentro del ritual?

R// Hay ceremonias específicas en las que hay una catarsis fuerte en el cuerpo, sin embargo, la transformación no se hace inmediatamente, sino que es paulatinamente. Uno se va dando cuenta de la información de la medicina o llega la transformación con el tiempo, cuando se capta el mensaje, porque tu entiendes, a ti te dicen las cosas, directamente por decir cualquier cosa: tienes que ser más gentil con tu mamá, tienes que hacer este trabajo con tu papá, o es necesario este

cambio en tu vida y uno escucha el mensaje directamente, es claro, es firme, sin embargo, ese cambio para algunas personas puede ser inmediato para otras personas no. Por ejemplo, un cambio inmediato que tuve después de la medicina fue tras haber tenido la sensación en una ceremonia de que no debía comer carne, en ese momento me dijeron, no más carne, no más mecató y ese cambio fue inmediato, salí sin gusto por ello, entonces cambié completamente mi alimentación. Hay otras cosas que para mí son más difíciles de transformar, necesitan más tiempo y de ir integrando ese conocimiento que te dejan las ceremonias que se completa y se cumple el objetivo cuando puede aplicarse.

E/ Háblame un poco más del cuerpo, ¿cómo es tu percepción de él mientras estás en la ceremonia?

R// Como te venía contando sobre el cuerpo hay ceremonias en las que la medicina te atrapa y te lleva tan profundo en visiones que éste se queda inmóvil unas horas sin responder a nada, sin embargo, eso no es muy común, no es de todas las ceremonias, en general yo siento que me puedo mover en libre voluntad. Hay momentos en los que he sentido que mi cuerpo se mueve solo y que hace cosas que yo no podría hacer si yo no tuviera medicina, me conecto mucho con el Yoga y empiezo a hacer asanas y movimientos del cuerpo de los cuales yo soy consciente que no soy capaz de llegar porque yo no tengo todavía esa elasticidad, sin embargo, con la medicina los hago, es muy extraño, se elonga el cuerpo. Hay otros momentos que con la música siento que estoy tocando y mi cuerpo es una extensión, es un objeto y se empieza a mover solo, entonces mis manos empiezan a tocar solas el instrumento, yo no estoy ordenando que toque como tocan en ese momento, sin embargo, mis dedos se empiezan a poner en posiciones y de formas que yo no soy capaz técnicamente porque no llego todavía hasta allá, es un misterio completamente. Sin embargo, en otras cosas tengo completa movilidad, puedo ir al baño, caminar, el cuerpo está totalmente presente. La medicina cambia hábitos, te da ánimo para activarse y estar más saludable, entonces no se sienten transformaciones del cuerpo a nivel netamente físico, sino energético y espiritual.

E/ ¿Has tenido la experiencia de sentirte ser observador y observado al mismo tiempo durante algunas de las ceremonias?

R// La medicina te permite pararte en un plano fuera de ti para observar qué es lo que está pasando en tu vida, en algunos momentos puede ser confuso, a ti nadie te explica que las visiones que tienes con la medicina no son la verdad absoluta; a veces aparecen esos juegos mentales en los que la gente cree que es verdad todo lo que ve, y lo más difícil es discernir entre lo que está creando

tu mente desde la percepción y los patrones culturales que se tienen y la realidad. Discernir en esas dos partes es un poco complejo y es en lo que a modo personal más me ha tocado trabajar, la mente propia, te enreda, sin embargo, cuando logras pararte en ese punto de consciencia puedes observar la mente, parar afuera las películas, las visiones, los pensamientos, las percepciones y distinguirlas. Estamos conectados, uno percibe a los otros y los otros lo perciben a uno, se observa al otro y se puede sentir, al mismo tiempo que te observan y te pueden sentir, hay una transferencia de observador y observado.

E/ Para finalizar cuéntame para ti cuál es la importancia del Yagé en relación con nuestra sociedad ¿crees que todo el mundo debería tomarlo?

// La Ayahuasca es una herramienta importante para el mundo, puede que no sea para todo el mundo, pero el que resuena va, hay muchos caminos, pero me parece que las plantas tienen una sabiduría muy profunda y ayudan con el despertar de la consciencia de uno mismo y ayudan a trabajar problemas o traumas que se tienen que solucionar en el plano emocional, físico o mental, ya que expande la mente. Es un antes de la medicina y un después de la medicina. Mi camino es con los abuelos, las raíces, el conocimiento ancestral y lo recomiendo mucho.

3.4.1 Conclusiones

En esta entrevista es posible reconocer desde la mirada experiencial de Natalia el testimonio de la influencia que tiene la Ayahuasca en el comportamiento de las personas que hacen uso de ella, incluyendo cambios en las actitudes y la percepción de sus realidades. A modo descriptivo, la entrevistada, usa la medicina como un medio para la introspección y el autoconocimiento, al mismo tiempo que conoce el mundo y analiza sus relaciones interpersonales; experimenta activaciones a nivel físico y energético, se conecta con su espiritualidad y con capacidades que desconoce dentro de su rango de acción cotidiana, esto quiere decir que descubre potenciales que estaban ocultos desde la expresividad de la voz y el cuerpo. Su referencia indica la realización de una preparación previa al ritual que influye en su modo comportamental dentro de la ceremonia, en la cual, por momentos cumple el rol de música, además de acompañar a quienes tienen menos experiencia con la medicina.

3.5 Entrevista a Jorge Ignacio Molina

Músico, arquitecto, tomador de Yagé

Fecha de realización: 21/02/2023

E/ Jorge, buenas tardes, me gustaría que de forma libre me puedas contar un poco sobre tu experiencia con el Yagé, que te presentes y podamos saber sobre los motivos que te impulsan a ser partícipe de los rituales de esta práctica ceremonial, la importancia que consideras que tiene esta medicina para las personas y los cambios que experimenta tu cuerpo y tu consciencia durante y después del proceso. Tengo una lista de preguntas que nos servirán de guía pero que su orden depende del curso de nuestra conversación. Tienes la libre voluntad de no responder lo que no desees, y te agradezco mucho la participación en esta investigación. Cuéntame de ti, ¿Quién eres, a qué te dedicas?

R// Yo soy un buscador en lo esencial, entonces, yo soy arquitecto, músico y mi camino realmente es buscando la conexión en el arte, me considero un artista, mi definición es más artista, pero enfocado en lo esencial, no en lo formal.

E/ ¿Cuál ha sido tu experiencia con la Ayahuasca?

Mi experiencia con el Yagé ha sido muy decidida, o sea, yo tomé Yagé, porque primero busqué dentro de mí una respuesta que trascendiera el ámbito formal, material de la vida y me invitaron a tomar Yagé una década y media antes de mi primera toma. Entonces mi experiencia fue como una búsqueda primero interior y, después, cuando llegó el momento había algo que era como totalmente nuevo, no sabía que era el Yagé, pero me di cuenta de que la conexión con él fue una experiencia que permitió otro tipo de experiencias más esenciales, más del alma, más de entender que en este mundo hay una visión que con el Yagé se podía de alguna manera percibir como real también. El Yagé es una experiencia sobre la realidad más profunda, sobre lo esencial, entonces ha sido una experiencia de muchos niveles: una es la parte del movimiento del inconsciente y los miedos y enfrentar como la muerte, el Yagé es como una experiencia de muerte, pero la otra es como mirar realmente las dimensiones multidimensionales que uno tiene, alineada como con una espiral de extensión espiritual.

Para mí la experiencia con el Yagé es espiritual, pero para entender que es espiritual significa que trasciende todo el tema del cuerpo, afectando el cuerpo, afectando la cotidianidad de

la vida común y corriente pero ya en un nivel donde uno tiene una percepción que te muestra o me ha mostrado que es significativa. La experiencia con el Yagé es una experiencia del significado de la vida, más que una experiencia de elementos de conciencia alterada; realmente me ha mostrado que es la consciencia que va mostrando la consciencia del mundo, pero ya en relación con lo trascendente; entonces para mí el Yagé es una experiencia de trascendencia en el tiempo de lo cotidiano, donde el miedo es más fácil de poder enfrentar. La sanación de lo físico, mental, espiritual también tiene otro elemento más directo, entonces el Yagé, es pura conexión con la fuente directa de esa multidimensionalidad de las cosas que este mundo no lo produce tan fácil, de pronto una gran meditación; pero el Yagé es una experiencia con las raíces, no solamente con lo esencial, sino también con la raíz de lo que significa la ancestralidad en el territorio, es también un reconocimiento del territorio, tiene que ver con el territorio ancestral, con las raíces más ocultas de las comunidades ancestrales, indígenas, por decir, pero también logra comunicar cosas que en este mundo no te las muestra la sociedad, ni la cultura, ni la historia, es una experiencia directa con lo ancestral.

E/ Jorge ¿Cuáles son tus acciones previas a la ceremonia de la Ayahuasca? ¿existe una preparación?

R// Hay una preparación básica que es: como uno va a hacer una toma, entonces la primera cuestión que es un proceso digestivo, se hace una dieta. Casi siempre uno evita elementos físicamente pesados, porque uno toma Yagé y claro, el Yagé te va a mostrar cosas más sutiles, entonces si no hay preparación a nivel del cuerpo como un ayuno o algo suave, la medicina te va a mandar primero a trabajar en quitarte las cotidianidades de la comida, pero si tú haces un ayuno es mucho más favorable el Yagé.

Para mí la preparación realmente fundamental es una disciplina al menos de intención y de enfoque, una mínima disciplina como saber que uno va a entrar en un campo desconocido, pero tiene que ver directamente con lo interno, entonces la preparación es casi siempre una disposición. Yo dispongo una intención, un reconocimiento de que voy a entrar a algo desconocido de mí mismo, si yo hago el espacio para que esa consciencia esté mayormente receptiva la medicina va a ser invitada a que ella tenga más espacio para hacer el trabajo. La medicina como qué sabe la capacidad de preparación de uno o la capacidad de uno aceptar las experiencias, pueden ser muy sorprendidas pero una parte interna de ella sabe cómo lo puede llevar a una experiencia más profunda. Si uno le da un espacio a la disposición de la medicina ella te va a mostrar que esa

disposición es más útil que ir a tomar medicina como ir a un restaurante, entonces la preparación es esencial, pero más que todo en el tiempo antes de la medicina: meditar, estar más tranquilo, estar más dispuesto como una experiencia muy profunda, que no es lo mismo que simplemente hacer un paseo o ir a una fiesta, es una fiesta de otro nivel.

La experiencia me ha mostrado cosas básicamente formales en lo que es el vestuario, pero hay una cosa muy rara, por ejemplo, a mí me parece que una ropa cómoda es fundamental, es muy distinto ir a una reunión de trabajo que a una ceremonia de Yagé. Una ceremonia es casi que, para estar muy muy tranquilo, entonces la primera parte es la comodidad del vestuario, y elementos que sean más de algodón que de poliéster. He sentido que con elementos de vestidos más suaves la misma frecuencia del cuerpo que se altera mucho se hace más sensible a la ropa. Una vez invitamos a una amiga que se vestía siempre de negro, en una toma le dijimos, ven, colócate otro vestido blanco y ella me dijo que coincidió que esa experiencia estuvo mucho más expandida, muchísimo más liviana y distinta a como tomaba Yagé antes, parece que los colores afectan mucho, el tipo de ropa afecta mucho, entrar en esa escena implica también entrar en el vestuario de esa escena. Muchos de los Taitas por ejemplo que dan medicina utilizan el blanco, ropa que tiene que ver con una frecuencia mucho más suave, la vibración de la medicina también influye mucho en el vestuario; hay otros elementos, como por ejemplo cinturones para uno sentir más fuerza en el nivel del abdomen, pero lo que yo utilizo es ropa blanca y de vez en cuando un chumbe, que es un cinturón de colorcitos, que da como una especie de apretón en el plexo solar, da como voluntad. Entonces, parte del vestuario tiene que ver con tener consciencia del cuerpo energético que está basado en los chacras; y hay una parte de la energía en la cual vos tienes mayor consciencia de control, de un control físico, un empoderamiento. La medicina te va mostrando la forma más cómoda de abordarlo, eso hace parte de la preparación, se aborda de una manera mucho más directa. Mucha gente que toma Yagé con el vestuario normal cambia un poquito cuando ya es una preparación más purificada, digámoslo así: más liviana y limpia; mientras más limpio es más fácil porque ya la mente está más liviana de otras atenciones que la ropa incluso. Si vos te colocas un montón de cobijas es muy diferente a si te colocas solo un trapito que te mantenga como sereno, porque si tienes otro tipo de elementos externos te va a afectar la atención, te va a hacer más atención al cuerpo. la idea es que, yo lo siento así: si la medicina se logra a nivel más interno la ropa que uno tenga debe facilitar ese proceso.

Mucha gente se concentra en cuestiones físicas y ese proceso tapa otros procesos de la experiencia, en la medida que uno va soltando los elementos externos densos va entrando más fácil en la experiencia. Parece ser muy formal, pero tiene su relación.

E/ ¿Qué pasa con tu cuerpo mientras estás en el ritual del Yagé?

R// La medicina es una medicina que es integral, es imposible que el cuerpo no esté afectado, los sentidos del cuerpo lo que realmente hacen es ir al nivel donde el sentido de la unión mente, cuerpo, y digamos el estado del alma, tienen más resonancia y más comunicación; entonces el cuerpo está directamente vinculado con un aspecto de lo sensorial que trasciende lo cotidiano, se te abren más los sentidos internos, la visión se te abre más. La sensación de que el cuerpo es un vehículo que no es simplemente el que es el yo, el cuerpo no es el yo, pero sí muestra que parte del yo está desligado de alguna manera de la parte esencial espiritual mental, entonces el cuerpo está directamente vinculado con una experiencia que conecta la mente y la relación esencial. Mientras que en el cuerpo aquí, en lo cotidiano, hay veces se vuelve únicamente físico, el Yagé te muestra desde lo físico otra experiencia que trasciende lo físico, pero el cuerpo está vinculado y te crea otro tipo de atenciones al cuerpo. En muchas ocasiones cambia la forma de ver el mundo, cómo percibir el mundo a través de los sentidos físicos, la comida, o sea, cambia todo, te confirma otro tipo de cosas intuitivas. Entonces el Yagé lo que hace es que muestra lo intuitivo, pero más aplicado directamente a la relación con el cuerpo, entonces el cuerpo sí influye mucho, te da más elasticidad, más despertar, te da más vitalidad, más consciencia del cuerpo.

E/ ¿Has experimentado cambios a partir de la participación en la ceremonia de la Ayahuasca?

R// En cierta medida he sentido cambios pero han sido como alineados a lo que yo venía trabajando años antes, entonces lo que hace la medicina es confirmar partes de lo corpóreo, menos miedo a que el cuerpo se afecte, uno empieza a sentir la medicina: ¡ve! me está mostrando que sí se puede no darle tanta prioridad a la defensa con el cuerpo, porque el cuerpo está con la defensa de una parte del ego, entonces el Yagé te muestra cómo la medicina está trabajando la trascendencia del miedo a vivir, cómo está la defensa de la relación con el mundo.

La medicina te empieza a quitar las barreras para enfrentarte a una forma de ver el mundo, una forma de mayor conocimiento de sí mismo, el cuerpo también empieza a tener un cambio. El cambio del cuerpo es una repercusión que pasa con la medicina, puesto que éste ya actúa distinto, se defiende menos, tiene más confianza en unas cosas, va purificando otras; entonces sí, el cuerpo

está totalmente vinculado con el cambio en la medicina, unas veces es más sutil que otras. He conocido casos, en que el cuerpo muchas veces en las personas cambia rotundamente de un momento a otro, sobre todo con personas que están muy conectadas con drogas adictivas, están en una situación pesada, y de un momento a otro los lleva a cambiar también las adicciones, o sea, una de las cosas que también el cuerpo muestra es el nivel de adicción y el nivel de apegos al mundo. Entonces lo que hace la medicina es cambiar esos apegos, va moviendo otro tipo de cosas, abre más al arte y una vez más el cuerpo tiene otro tipo de acción, otro tipo de motivación; entonces sí es imposible que la medicina no cambie el comportamiento del cuerpo y las acciones que uno tenga con el cuerpo después de tomar medicina.

Como hay más confianza, parte de tus potenciales físicos empiezan a volverse más con la música en el sentido más intenso, con la pintura; además de las relaciones con los otros, hay otro tipo de acción, hay gente que está más conectada con los procesos culturales, comunidades, todo cambia, las relaciones inclusive.

E/ ¿Has tenido la experiencia de sentirte ser observador y observado al mismo tiempo durante algunas de las ceremonias?

R// Ser observador y ser observado es una experiencia que sucede no siempre en todas las ceremonias y no siempre en todas las experiencias. Hay veces cuando ya pasa, es un nivel de experiencia con la medicina que es como un regalo, o sea, cuando uno ya pasa como ese nivel de consciencia superior, que uno trasciende como todas las formas y se da cuenta que la medicina está mostrando un propósito superior al juicio personal y te muestra una simultaneidad de cosas, es una experiencia que sí me ha pasado y es muy puntual, no es lo que pasa siempre; lo que uno unas veces quiere es como llegar al observador, pero una parte emocional te lleva a tener una experiencia más de búsqueda. El punto de ser observador y observado es un punto más de encuentro mientras que la medicina es muchas veces búsqueda.

Cuando la medicina se conecta con esa experiencia con el ser ya es un estado de consciencia que invita a otro tipo de relación que es un propósito, creo, de todas las conexiones extrasensoriales: conocer, ese es el conocimiento y es la liberación de los significados parciales, ya es un significado más total. Por ejemplo, para explicarlo más claro, hay personas que han tenido experiencias que se han ido como al vacío puro, el mundo desaparece, hay una cuestión que se llama: la desaparición de la realidad aparente. Esa experiencia sí sé que no la ha tenido una sola persona, sino que a muchas personas les sucede, desaparece toda la realidad, pero ya es una observación de la realidad

pura. Entonces ahí es ya donde algo en la medicina es una expresión que trasciende lo que uno conoce en este mundo.

Llegar al observador y al observado es trascender este mundo: de la forma, de la proyección, del cuerpo, de todo, puesto que se te desaparece toda la realidad concebida como la separación; al encontrar el observador y el observado es como un punto de que la unidad ya existe. La medicina tiene un principio de encontrar la unidad, que en este mundo es de alguna manera un aspecto filosófico más que una experiencia directa.

El tejido con los otros es muy sublime porque se abre la conciencia de comunidad, de unidad y de incidir, aparecen muchas incidencias, la relación con el otro empieza a volverse significativa porque es la confianza en lo íntimo. Cuando vos tienes una relación con alguien en la medicina te vuelves como un hermano, es una relación de hermandad, que se comprende como vital y atemporal. La relación con los otros empieza a volverse como una relación de servicio y como un aprendizaje que pasa casi instantáneamente durante el tiempo de ceremonia. En otras experiencias esto es una construcción de años, aquí pasa casi que instantáneamente, entonces el Yagé es una relación que trasciende el tiempo, se abre el corazón, la afectividad, la compasión, la empatía, desde el reconocimiento de que estamos es para recordarnos quienes somos realmente. Por eso es tan difícil entenderlo desde una práctica psicológica. Llegar a este punto de empatía a través de terapias de la mente en estado normal es un proceso muy largo, la medicina desvela un aspecto de la comunicación entre los otros que siempre es empática, siempre es afectiva, siempre. Cuando hay dificultades en las relaciones también se siente mucho, pero una parte de la comunicación empieza a limpiar el espejo y ese juicio de condenación que uno tiene sobre sí mismo va purificando y va sanando, la medicina tiene una sanación de las relaciones.

E/ He podido observar que durante la ceremonia la música es un eje transversal que acompaña e incluso por momentos guía el proceso ritual. ¿Cómo se gesta este proceso sonoro, es espontáneo, ensayado, alguien lo dirige?

R// De los grandes ideales que uno pudiera tener en medicina es que el espíritu de la medicina pudiera provocar su propio ritmo orgánico, porque como decía ahorita: las relaciones que uno tiene con los otros en el fondo no solamente son comunicación sino creación. Sin embargo, ocurre muy de vez en cuando que la misma mentalidad del grupo de los que están tomando produzca un escenario naturalmente puro del arte o de la danza. Pero como los guías o los taitas tienen sus propias metodologías, casi siempre la cuestión con el arte lo induce el mismo Taita. Hay

Taitas que por ejemplo dan la primera copa y este proceso es la interioridad y luego empieza a manifestarse la exterioridad. La interioridad es fundamental para uno sanar el interno, pero cuando viene otro tipo de integración casi siempre aparece la música, la danza y la alegría, entonces hay una manifestación de la celebración, casi siempre sucede al amanecer de las ceremonias si las ceremonias son nocturnas. Lo ideal sería que la misma medicina produjera toda esa parte interna colectiva y después se fuera manifestando el performance, por decirlo así, y sale toda esa manifestación del arte. En todos los casos hay cosas increíbles con el arte, porque los sentidos están más abiertos, hay más armonía, hay menos miedo a expresar las cosas, entonces la música por lo general es lo que se manifiesta de una forma muy integradora. Pero yo lo que siento es que sí es inducido muchas veces por el Taita, otras veces es sorpresivo, simplemente sucede, ocurre lo natural de la expresión porque todo el mundo siente la convocatoria.

E/ ¿Crees que existe una catarsis, es decir, un punto de transformación personal o colectivo dentro del ritual?

R// La catarsis es inevitable en la ceremonia, por lo general todo el mundo acontece un nivel de catarsis, a veces muy personales, otras veces muy exteriores. En cierto nivel del proceso de cotidianidad con los mismos integrantes las catarsis se van volviendo cada vez más interiores y van llegando a un estado más de paz y reconciliación; pero cuando las ceremonias son así iniciadoras para gente nueva, las catarsis tienden a ser muy exteriores y a veces alteran mucho el campo de energía. Entonces las catarsis son inevitables en ceremonias, porque siempre va a tocar partes desconocidas de la propia entidad y a lo desconocido siempre le tenemos cierto temor. La catarsis también es un exorcismo del temor, una alteración energética, pero a medida que la catarsis se va volviendo más interna es mucho más fácil llegar a estados de éxtasis, porque una cosa es la catarsis y otra cosa es el éxtasis, que es una experiencia fuera del cuerpo, es una experiencia de la verdad, la catarsis es una sanación, pero el éxtasis es un espacio de revelación que también está incluido dentro del eslabón de la catarsis. El éxtasis es un viaje que en ocasiones es simultáneo, otras veces correlacionado, otras veces pasa primero un éxtasis y después una catarsis, no es que tenga una secuencia lógica, pero siempre hay catarsis mientras que no siempre hay éxtasis, aunque por lo general sí.

La gente después de una ceremonia sale con un paso más arriba de estar bien. La catarsis es: yo voy a salir a escena y lo que pase me va a llevar a un nivel en el cual me sitúo en otra

identidad de mí que no conozco y puede ser a veces muy conflictiva o puede ser también lo que necesitaba reconocer para tener el punto éxtasis: conocerse más.

E/ Para finalizar cuéntame para ti cuál es la importancia del Yagé en relación a nuestra sociedad ¿crees que todo el mundo debería tomarlo?

R// Dicen muchos abuelos que el Yagé no es para todo el mundo y no todo el mundo es para el Yagé. Yo tengo una tesis: el Yagé es para todo el mundo, pero no todo el mundo es para el Yagé, o sea, hay una función del Yagé que sí es para todo el mundo, sea que no lo utilicen o sí, porque el Yagé es una experiencia de muerte, hay una experiencia de muerte que al estar en este mundo inevitablemente se va a experimentar, entonces no solamente es para el individuo, sino también para las relaciones fundamentales, ya que al trascender la experiencia de muerte encuentran significado en las personas que interactúan en la ceremonia.

Mucha gente toma Yagé y quiere que todo el mundo tome Yagé, eso es un síntoma que el Yagé es para compartir, pero no todo el mundo va a tener aceptación de que se enfrente con situaciones de catarsis de una manera tan directa que de alguna forma van a evitar ese espacio. Entonces el Yagé te va a llevar a una catarsis, pero no todo el mundo está dispuesto a tener una catarsis, por lo tanto, no todo el mundo es para el Yagé, pero es posible que todo el mundo pueda tener una experiencia en el Yagé. Pero también puede tener una experiencia de ese tipo de catarsis con elementos o con medios que permitan liberar el encierro del miedo interior, por eso el Yagé es una liberación del miedo de alguna manera. Entonces este ritual es una forma de liberarse del miedo, es una forma de sanar lo profundo, es una forma conocerse a uno mismo. Para mí es para todo el mundo, pero muchas de las formas de dar el Yagé no son para todo el mundo. Hay muchas pedagogías del Yagé y muchas formas de esas pedagogías también pueden generar miedo, pero hace falta un proceso. Si al menos una persona tuviera una experiencia de Yagé en su vida sería muy saludable. Hay gente que se pierde, pero vuelven, en el fondo saben que es un canal de conexión directa.

3.5.1 Conclusiones

De la entrevista con Jorge Ignacio se pueden observar elementos coincidentes con las respuestas de la entrevista de Natalia Morales y la descripción de mi experiencia personal. De ellas, destacan la búsqueda sobre la naturaleza del ser, el conocimiento del Yo y la deconstrucción de la

identidad; es necesario resaltar los elementos externos que crean significado dentro de la experiencia como la preparación previa a la ceremonia, el uso simbólico del vestuario y el juego de roles dentro del ritual; también están aspectos filosóficos como la pregunta por una experiencia de la realidad más profunda sobre lo esencial, el movimiento del inconsciente, la confrontación de los miedos, la muerte como posibilitadora del cambio. En un nivel somático a todos nos atraviesa la afectación del cuerpo, la trascendencia de éste y con ello la pregunta por el significado de la existencia corpórea. En cuanto al entorno, surge una inquietud por las raíces, la ancestralidad en el territorio, la espiritualidad, la relación cuerpo- territorio de lo cual se desprende la necesidad de recibir sanación física, mental y espiritual. Todo esto en su conjunto incrementa la consciencia del cuerpo energético, la necesidad de mantener un control físico como una forma de empoderamiento sobre el yo, el despertar de la percepción del mundo a través de los sentidos físicos, el cuerpo en un estado más intuitivo, es decir, con mayor elasticidad, vitalidad y conciencia.

Como resultado se llega a una liberación de las barreras para enfrentarse a una nueva forma de ver el mundo, se evidencian cambios en las relaciones con los demás, consigo mismo y una incidencia en la liberación de apegos. Todos estos elementos son de interés para esta investigación ya que se convierten en las herramientas que pueden ser útiles para un actor o actriz, sin que esto signifique que tomar Yagé sea el mejor o único camino para conseguirlos; sin embargo, desde el aporte de este análisis se puede desmitificar el uso de la Ayahuasca e incluso dar cuenta de una forma de estudio única dentro de los rituales de Abya Yala en pro de las artes escénicas. Las experiencias mencionadas sobre la desaparición de la realidad aparente, el observador y el observado visto como un punto donde la unidad existe, el principio de la unidad del ser, las manifestaciones de arte como la música y la danza que surgen desde la celebración y la catarsis como finalidad última del ritual, son equivalentes a algunas características del performance.

3.6 Entrevista a Cindy Johana Cano Naranjo

Maestra en Arte Dramático y participante en la ceremonia de Ayahuasca del Taita Juan José

Fecha de realización de la entrevista: 14/04/2023

E/ Cindy, buenas tardes, me gustaría que de forma libre me puedas contar un poco sobre tu experiencia con el Yagé, que te presentes y podamos saber sobre los motivos que te impulsan a ser partícipe de los rituales de esta práctica ceremonial, la importancia que consideras que tiene esta medicina para las personas y los cambios que experimenta tu cuerpo y tu consciencia durante y después del proceso. Tengo una lista de preguntas que nos servirán de guía pero que su orden depende del curso de nuestra conversación. Una primera parte tendrá un enfoque sobre el ritual y en la segunda parte me gustaría que hablemos sobre tu mirada como actriz sobre este acontecimiento ceremonial. Lo cual influenciará la conversación en dirección a los objetivos de este trabajo de grado. Tienes la libre voluntad de no responder a lo que no desees, y te agradezco mucho la participación en esta investigación.

Primera Parte:

E/ Cuéntame de ti, ¿Quién eres, a qué te dedicas?

R// Mi nombre es Cindy Cano, vivo en El Peñol, hago teatro hace aproximadamente diez años, me gradué como maestra en arte dramático en la Universidad de Antioquia y actualmente estoy estudiando licenciatura en danza. Me he interesado por el teatro físico, la danza, el movimiento y todas esas expresiones a través del cuerpo como objeto de sanación, entonces ha sido esta mi relación con el arte y con el teatro. Me dedico a este oficio por el estado que me genera en el escenario, en el que me hallo tranquila, donde me lleno de paz y he encontrado cómo decirle lo que pienso al mundo y mis ideas.

E/ Cindy, ¿cuál ha sido tu experiencia con la Ayahuasca?

R// He tomado algunas veces, no muchas veces, creo que no más de diez (10) veces. La primera vez que lo hice fue muy especial porque fue en mi cumpleaños, entonces sentí una conexión muy linda con la planta y en ese momento de mi vida como que lo necesitaba, entonces la medicina llegó para abrazarme. Desde ahí me conecté y empecé a interesarme por eso que era el mundo de la Ayahuasca. Con el tiempo llegaron otras tomas, no suelo asistir con frecuencia, pero me agrada mucho tener la oportunidad de hacerlo. Este vínculo se ha dado a partir de la música, porque me gusta mucho que en algunas tomas en las que he estado se hace música en vivo, entonces esa conexión con la música es lo que también me ha llamado de la medicina. Se siente lindo en el cuerpo, se siente lindo en el viaje, en el espíritu, escuchar música mientras estás ahí, haciendo todo el trabajo espiritual con la planta.

E/ ¿Cuáles son tus acciones previas a la ceremonia de la Ayahuasca? ¿Existe una preparación?

R// Digamos que sobre todo a nivel mental sí cambia la disposición porque usualmente soy muy ansiosa, entonces eventos tan trascendentales me causan angustia, me causan ansiedad, me ponen en tensión, pero con la medicina trato de que esa ansiedad no se me interponga, sino que hago ejercicios de respiración una semana antes, trato de pensar que mi cuerpo va a estar dispuesto a un viaje alterado de los sentidos, porque siento que sí se altera mucho el cuerpo entonces ahí hay un poco de miedo. Pero siento que desde las personas que me han rodeado en la medicina o las personas que me han acompañado o los consejos que me han dado es siempre como estar tranquila y entender que uno es lo que es, estar confiado que uno es un ser bonito. Y también respecto a la alimentación es donde más tengo cuidado, es decir, los días previos evito la carne, los frijoles, los granos, las cosas muy pesadas con el fin de mantener liviano el estómago.

Nunca he estado en tensión en cómo me visto para una toma de medicina. Alguna vez una amiga me dijo que no utilizara colores negros u oscuros sino más bien colores cálidos o blancos si se podía, solo que con la ropa blanca no me conecto mucho, entonces trato de ir con ropa clara, pero no le doy tanta importancia al vestuario. Siento que mi trabajo de preparación previo a la medicina es más de meditación, de pensamiento, de estar tranquila, más allá de cómo me vea, o de cómo me voy a maquillar o de qué utensilios voy a utilizar, aunque sí llevo un cuarzo o una piedra especial.

E/ ¿Qué pasa con tu cuerpo mientras estás en el ritual del Yagé?

R// Yo siento que hay una apertura progresiva, el choque no es fuerte, sino que vas entrando en el ritual, hay un buen acompañamiento por los guías, entonces mi cuerpo empieza a transitar Primero pasa por una etapa de miedo, sin importar si he tomado o no antes medicina, porque todas las tomas son distintas. Ya después de que uno se la toma, hay otra conexión con las sensaciones del tacto, no tengo mucha alteración visual, pero sí de la respiración, del corazón, y soy más consciente de cómo tengo mis pies, mis manos, de cuánto frío siento, de cuanto calor y de la energía de las personas que me acompañan. Es como si pudiera sentir muy de cerca a las personas, a los animales, a los árboles, a lo que hay a mi alrededor, o al fuego. Siento que no hay una separación corporal con la energía de lo que me rodea, sino que puedo sentir desde una apertura corporal todo, es decir que mi cuerpo pierde protagonismo y tengo más sensaciones energéticas, no hay tanta importancia del cuerpo como forma, sino que todo se concentra en la energía.

E/ ¿Has experimentado cambios a partir de la participación en la ceremonia de la Ayahuasca?

R// Efectivamente sí, siempre me siento conectada con la naturaleza y con mis propias búsquedas, entonces es un momento de reconocimiento muy íntimo de mi realidad y de lo que yo soy. Puedo ver también lo feo en mí, y la medicina me enseña a aceptarlo todo para darme valor. Entonces allí está el cambio, cuando me acepto tomo el poder, conexión y agradecimiento con la vida. Esto me quita el tedio con el caos, con el mundo, con la vida y me regala un espacio para respirar y sentir que soy hermana de los árboles, del río, de lo que está bien en el mundo y que no hay por qué preocuparse, entonces siento que ahí está el cambio. Yo no salgo de la medicina y digo que quiero cambiar el mundo, eso no me ha pasado, pero al menos conmigo misma sí, me ha ayudado sobre todo a verme como soy y aceptar lo que soy. En cuanto al cuerpo he sentido que tengo réplicas de las tomas, entonces por ejemplo hago una toma de medicina en un mes y después de unos meses tengo un reflejo de la medicina aún en mi cuerpo, en una sensación, olor o pensamiento.

E/ ¿Has tenido la experiencia de sentirte ser observador y observado al mismo tiempo durante algunas de las ceremonias?

R// ¿Las dos cosas al mismo tiempo? ¿cómo si fuera yo misma un panóptico de la situación? puede ser que en algún momento sí he sentido eso, no siempre lo siento y no le doy mucha trascendencia a esa sensación, como que para mí no es tan importante, si bien la siento y lo reconozco. Recuerdo un momento en específico donde estaba mirando el fuego y vi a mi niña interior jugando en el fuego de forma literal, vi una Cindy pequeña jugando con seis años, en ese mismo momento vi la maloca por fuera con todo lo que estaba pasando. Pero esas sensaciones me dan un poco de miedo porque me parece que es una apertura muy amplia de la conciencia y no me siento preparada para vivirlo, entonces le pongo un stop, un pare y digo, no, todavía no, todavía no, la reacción de la medicina es que me pone a vomitar, pierdo la conexión, me mareo. Puedo decir que sí lo he experimentado, pero me da un poco de vértigo verme desde fuera.

E/ Como una participante desprevenida, ¿qué papel cumples tú cuando se están gestando los momentos de musicalidad, sientes que puedes disponerte a participar de ella o que estás condicionada a ser receptora?

R// Las primeras veces era un poquito tímida, me daban ganas de tocar instrumentos, pero como no estaba tan confiada prefería no hacerlo sino vivirlo desde las sensaciones que me

producían las personas que hacían la música y concentrar toda la toma de la medicina en la escucha. Toda la energía que podía sentir desde los estados alterados, desde eso que produce en el cerebro la planta, sus efectos químicos, la concentraba únicamente en la musicalidad, buscaba conectarme desde la meditación o desde una postura; unas tomas después, cuando fui tomando confianza ante la oportunidad de tener un tambor o una flauta cerca trataba de integrarme tocando los instrumentos. Sin embargo, me parece que con el estado alterado es mucho más complejo hacer música, puesto que cambia la relación con el instrumento, se escucha distinto, se agudiza la sensación del sonido, del tacto, el gusto, el olfato y con ello se intensifica la percepción de la voz propia y de los compañeros. Entonces sentía que al hacer música se acrecienta la vibración en el cuerpo, es raro tratar de explicarlo, por ejemplo, nunca he intentado bailar o hacer teatro, pero sí es claro que genera un vértigo porque estás transmitiendo todo desde la música, como si fuera una canalización y diría yo que por respeto a todas las personas que están allí, uno tiene que hacer una música limpia, unos sonidos que sanen y que generen armonía en la ceremonia. El vértigo que genera esta especie de canalización está presente pero la relación con la música va fluyendo gracias a la medicina.

E/ ¿Crees que existe una catarsis, es decir, un punto de transformación personal o colectivo dentro del ritual?

R// Sí, alguien me decía que uno iba a las ceremonias con un propósito, una pregunta, o lo que sea y eso siempre fue importante para mí, voy con sensaciones sobre lo que quiero encontrar con mi cuerpo, o mi profundidad. Para mí sí hay catarsis así uno no tenga esas preguntas, me parece que la medicina es un lugar de catarsis para el ser humano, esas conexiones que uno encuentra con la planta, eso que la planta a uno le dice, o eso que uno puede encontrar de sí mismo en la planta es catarsis. En todas las experiencias de medicina que he hecho he experimentado sensaciones de catarsis, de liviandad, sobre todo cuando vomito, esa es una forma de catarsis muy literal, pero es un ejemplo de la catarsis que la planta puede hacer. Otro ejemplo personal de ello es el nivel de transformación de la relación con mi padre gracias a la medicina, ella te toca esos puntos que sabes que tienes que trabajar y hacen definitivamente catarsis, aunque ahí también depende de la reacción que uno tenga frente a lo que la medicina le dice.

E/ para finalizar cuéntame para ti cual es la importancia del Yagé con relación a nuestra sociedad ¿crees que todo el mundo debería tomarlo?

R// Yo veo el Yagé como una medicina, como un camino de sanación y un camino espiritual que, a diferencia de la medicina tradicional, que ataca solamente el síntoma, te ayuda con el espíritu y realiza sanaciones más profundas que se deben hacer en la vida. El DMT es la sustancia química con la que se altera nuestra médula y la corteza cerebral, me gustaría que el mundo conociera un poco de eso, que las personas se den la oportunidad de salirse de sus estructuras, de su capitalismo y a darse un espacio consigo mismo; siento que en este sentido le haría muy bien a la sociedad, en el sentido del rito y de su uso por las comunidades indígenas debe conservarse como ellos lo ven, y desde una mirada científica pienso que puede haber mayor estudio y uso de las propiedades de la planta.

No sé si todo el mundo esté preparado para una taza de Yagé o una experimentación de ese tipo porque siento que es fuerte, son fuertes los cambios emocionales, los estados profundos que se ven, la oscuridad, lo feo del mundo y uno mismo, cosas que no todo el mundo quiere ver en su espejo, pero sí siento que es una herramienta de transformación social, si es con conciencia y con intención el Yagé es muy interesante.

3.6.1 Segunda parte:

E/ Hablemos sobre algunas percepciones desde tu mirada artística, ¿cómo vives como actriz el acontecimiento ritual en la ceremonia de Ayahuasca?

R// La medicina siempre ha estado cargada de muchos símbolos y creo que esa es la relación más directa que tiene con el teatro o con el arte. Desde que yo llego y me instalo en el lugar donde va a ser la toma de medicina, todo está dispuesto para un viaje, entonces es como si uno entrara como espectador a una obra o un espectáculo, yo siempre lo he visto así. No sé si es porque no me pueda desligar de mi mirada como artista, pero desde que uno toma el carro para llegar al lugar donde es la ceremonia ya está viviendo como un estado escénico, desde el vestuario del Chamán, los elementos que utiliza, la preparación, las palabras previas a la toma de la medicina, las personas que uno se encuentra dentro del espacio. Todo son símbolos que se van ahí gestando para cuando esté la medicina dentro de ti tú puedas conectar o hacer ciertos tipos de interrelaciones con tu vida, con el espacio donde estas. Porque si bien uno está en otro estado mental o en otra sensación física, uno no deja de vivir el presente en el lugar donde está, o al menos yo no soy capaz de no discernir entre el espacio que habito y el efecto de la experiencia, a menos que uno haya tomado muchas

copas de medicina y pierda control sobre su conciencia o sobre su cuerpo, pero la mayoría de las veces, cuando uno no se excede, no pierde conciencia del espacio en el que está.

Pienso que todas las personas que me rodean como el Taita, las personas que me acompañan, -porque siempre hay acompañantes alrededor del Taita- son símbolos y un regalo del universo para uno; entonces siempre los he leído así: como una presentación.

Lo he visto porque a mí me gusta el cine y siempre he querido hacer una película cuando hay una toma de medicina porque me parece que tiene imágenes muy poderosas, regala imágenes con el tabaco, con el rapé, o simplemente cuando se hace la fila para recibir la tacita de Yagé, considero que son momentos muy escénicos que regalan inspiración y sensaciones muy profundas respecto a lo artístico.

En conclusión, siento que es una experiencia artística desde el momento de la instalación, desde que tú vas en el carro para la toma de la medicina ya estás como una espectadora, incluso, espectadora actuante, porque en algún momento llegas a ser protagonista de tu propia historia, de tu propia sensación, digamos entonces, que todo lo que está puesto para el acontecimiento es muy escénico.

E/ Cindy, ¿alguna vez te has preguntado por la deconstrucción de tu identidad, desde la reflexión de quién eres en ese estado alterado de la conciencia y como actriz lo has llevado a algún plano artístico?

R// Digamos que sí he experimentado la multiplicidad de seres cuando estoy con la medicina, sí he podido experimentar o ver a los ojos a varias Cindys, como ver diferentes máscaras o facetas mías, no quiere decir que yo haya experimentado personajes dentro de la medicina más allá de mí misma. Pero de mí misma, he podido ver varias facetas o caras, por ejemplo: de lo oscuro, lo mundano, lo feo, he visto también lo grotesco de Cindy y eso me ha parecido interesante porque han sido caras que de pronto en la cotidianidad quiero maquillar, ocultar, esconder, o no le quiero mostrar al mundo, sino que lo dejo para mí; entonces la medicina me ha mostrado que esas caras también me pertenecen y que también pueden ser lindas, que ese demonio lo puedo abrazar y hace parte de mí.

Y con respecto a si eso lo he llevado de alguna forma al teatro, en este momento no tengo conciencia de que haya sido así, que yo diga, voy a ir a este momento específico y lo voy a traer para la creación, no, pero sí he sentido que cuando estoy en exploración de algunas obras, que de pronto tienen un toque así sanador o de conexión espiritual, siento mucho la medicina en mi cuerpo,

de pronto cuando ponen canciones medicina, cuando hacemos exploraciones de tipo ritual con otros actores en el escenario, ahí como que me vuelve esa réplica de la medicina y digo: “algo se está movilizándose dentro de mí” y lo llevo a escena, pero más como por un recuerdo de cómo me sentía en ese momento a que yo diga conscientemente en la medicina: “¡ve!, esto me sirve para el teatro”. Como que no he sido consciente de eso en las tomas de medicina, pero en el escenario sí he sido consciente de que puedo retornar a esa idea psicológica de cómo es mi cuerpo, o a qué huele, o cómo es el estado de la medicina. A través de la imaginación y de esos juegos que uno se inventa respecto a la memoria emotiva, a una canción o a un movimiento, puedo volver a esa sensación de la medicina.

E/ ¿Crees que la Ayahuasca sirve como una herramienta que posibilita las liberaciones de las tensiones sobre el cuerpo? ¿Piensas que puede haber una relación entre lo que hacemos los actores al respirar, tensionar y soltar el cuerpo, o incluso como decía Grotowski llevar el cuerpo a un estado de aniquilamiento, con la experiencia corpórea que se tiene directamente dentro de una ceremonia de Ayahuasca?

R// Sí, veo que hay una especie de catarsis en ambos momentos, que son parecidas, se pueden dar la mano o generan sensación de libertad, tanto en la Ayahuasca como en el escenario teatral, entonces siento que están relacionadas. No sé exactamente cómo es que se entretejen ellas ahí, pero sí siento que esos dos momentos son importantes para el actor.

Usualmente estos estados se vivencian en la intimidad, en la tras escena o en la preparación psicológica de un personaje y no se comparten con los espectadores y puedo relacionarlo con la experiencia de la Ayahuasca, ya que ambas sensaciones son similares. Un gran ejemplo de ello es los trainings donde el actor llega a un estado de agotamiento tal, que puede desinhibirse incluso de su propia acción, y siento que son esos los momentos más creativos de uno, donde encuentra puntos de giro, que hay un cambio a nivel corporal, mental y es donde más nos alimentamos los actores para nuestras acciones escénicas.

Además, siento yo que por esto hago arte, más allá de los aplausos, el escenario y el público; es por esos momentos en que encuentro la liviandad que hago teatro, danza, o arte, son esos momentos con uno mismo de amor propio, de aceptación, de encontrarse liviano en este mundo físico que a veces es un poco caótico o no es lo que uno espera que sea. De pronto uno tiene unas expectativas respecto a uno mismo y al mundo y de pronto esas expectativas no son reales,

siento que esos momentos de catarsis sí son muy reales, vívidos e importantes para nuestra salud mental y corporal.

E/ Durante la toma de la Ayahuasca se genera un cambio en la percepción de los sentidos. ¿cómo sientes tú que se afecta tu voz?

R// Yo tengo muchos miedos y uno de esos miedos es mi voz, entonces yo siento que nunca me he dado a la tarea de escucharme a mí misma o siquiera de dar mi punto de vista respecto a mi posición sobre el mundo porque... no sé, me cuesta darles palabras a mis sensaciones. Recuerdo que al siguiente día de tomar medicina me sentía muy poderosa para hablar, quería contar precisamente todo lo que me pasó en ese estado la noche anterior, entonces creo que la medicina me dio esa fuerza para hablar y me conectó con mi comunicación, con mi palabra, y aquello que debo sanar. Entonces sentí como un regalo esa posibilidad para hablar, y creo que ha sido un proceso también del reconocimiento de mi propia voz, no sé si todo se le deba atribuir a la medicina, pero la medicina sí me ha ayudado con eso de la aceptación de mí misma y el amor propio, y me ha ayudado también con la aceptación de mi voz, hasta el punto incluso de coger una guitarra y decir: “bueno voy a cantar sin miedo a como se escuche o a que soy afinada o no”. He podido dar mi voz al mundo.

E/ ¿Piensas que la Ayahuasca te permite ponerte en lugares diferentes de los que estás acostumbrada, respecto a las demás personas?

R// Totalmente de acuerdo. La Ayahuasca es una apertura a la consciencia tanto de uno mismo como del otro, entonces si uno se reconoce y acepta como uno es, también puede reconocer al otro. Particularmente esto me ha pasado con la naturaleza, me he dado cuenta de que los árboles están respirando conmigo, de que los animales sienten un montón de cosas y que las montañas están vivas, entonces como que ahí es donde siento que he sido más empática, puesto que eso siempre lo estoy obviando, lo pasé por alto y no le doy a la naturaleza el valor que merece, o a las nubes, al sol, a la luna. Entonces cuando estoy en ese estado de la Ayahuasca puedo reconocer que hay otro. Por eso pensaría que es interesante que el mundo se conecte con estas medicinas que te permiten el reconocimiento del otro y de sí mismo.

3.6.2 Conclusiones:

En la entrevista con Cindy Cano se desarrollaron dos partes. La primera de ellas da respuesta a las preguntas también realizadas a los otros dos entrevistados: Natalia Morales y Jorge Molina. En la segunda parte se propuso una descripción desde la mirada artística de la participante sobre el acontecimiento ritual que en las ceremonias de Ayahuasca ha vivenciado. En el siguiente párrafo, al igual que con las demás entrevistas, describiré los elementos que encuentro útiles para el desarrollo del propósito de la investigación:

Preparación física y mental previa a la participación del ritual: cambios en la alimentación, meditación, ejercicios de respiración. No da importancia al vestuario, sin embargo, realiza modificaciones sutiles en los colores que utiliza debido a las sugerencias recibidas a priori sobre el tipo de vestimenta más adecuado para la participación en el evento.

Experimenta un aumento de la conciencia respecto a la propiocepción y la percepción del espacio, describe cambios a nivel corporal desde los sentidos como el gusto, la vista, el tacto y el olfato, con lo cual se intensifica la extrasensorialidad del movimiento respecto al flujo de energía en su interior y en el entorno.

Es posible observar cambios internos posteriores a la medicina, como empoderamiento, aceptación de sí misma y tolerancia al mundo.

Ha tenido la conciencia de ser observadora que se observa a sí misma mediante ejemplos precisos. Tiene control respecto a lo que desea ver y decide limitar dicha experiencia, ya que considera que ser un panóptico que se observa desde diferentes planos al mismo tiempo hace parte de una apertura de la conciencia mucho mayor a la que está preparada para vivir.

Siente que puede participar como intérprete musical dentro del acontecimiento, pero manifiesta que desde su timidez en un principio prefería no hacerlo reservando su participación y estando en el lugar de observadora y receptora de la música de quienes se decidían a hacerlo. Dice que al intentar hacer música dentro del ritual se intensifica la percepción de los sonidos de los instrumentos, de la propia voz y de los compañeros, ya que hay un acrecentamiento en la vibración del cuerpo, lo cual da la sensación de que se es un canal abierto de comunicación en el cual todo se transmite desde adentro.

Afirma que hay momentos de catarsis dentro del ritual en la siguiente expresión: “En todas las experiencias de medicina que he hecho he experimentado sensaciones de catarsis, de liviandad, sobre todo cuando vomito, esa es una forma de catarsis muy literal, pero es un ejemplo de la catarsis que la planta puede hacer, otro ejemplo personal de ello es el nivel de transformación de la relación con mi padre gracias a la medicina”.

En la segunda parte de esta entrevista, podemos hacer una inducción a la mirada subjetiva de una actriz que de manera desprevenida participa en ceremonias de Ayahuasca. Afirma que no hace uso de esta práctica con la regularidad de una persona tomadora de Yagé. Aquí es posible encontrar una entrevista guiada hacia los intereses netamente teatrales que a mí como diseñadora del proyecto me interesan. Se hizo una contextualización que sirvió como enfoque a la actriz que se cuestiona, lo cual facilitó que desde el conocimiento de la entrevistada en el oficio teatral se obtuvieron las respuestas.

Los elementos más relevantes se encuentran al hacer un paralelo entre la preparación que tiene un actor para desempeñar su oficio y las experiencias que se tienen en una ceremonia de Ayahuasca. A modo de sustracción sus palabras describen lo siguiente:

“La medicina siempre ha estado cargada de muchos símbolos y creo que esa es la relación más directa que tiene con el teatro o con el arte. Desde que yo llego y me instalo en el lugar donde va a ser la toma de medicina, todo está dispuesto para un viaje, entonces es como si uno entrara como espectador a una obra o a un espectáculo.” Esta forma particular de observación propone que desde el momento en el que inicia el acontecimiento se da paso a la presencia de una “experiencia artística”, que desde el momento de la instalación permite ser una espectadora actuante, que en algún momento llega a ser protagonista de su propia historia, de su propia sensación. En conclusión: “todo lo que está puesto para el acontecimiento es muy escénico [...] desde el vestuario del Chamán, los elementos que utiliza, la preparación, las palabras previas a la toma de la medicina, las personas que uno se encuentra dentro del espacio. Todo son símbolos que se van ahí gestando para cuando esté la medicina dentro de ti tú puedas conectar o hacer ciertos tipos de interrelaciones con tu vida, con el espacio donde estas”.

Respecto a la deconstrucción de su identidad expresa haber reconocido en medio del trance diferentes facetas o máscaras de sí misma, caras que no muestra al mundo pero que reconoce que están en su interior, le pertenecen y al aceptarlas las puede abrazar dentro de sí. Esto lo nombra como una multiplicidad de seres que en lugar de estar fuera hacen parte de ella. No ha hecho uso

consciente de la medicina para el teatro, pero a través de la memoria emotiva sí puede desde el escenario volver a sensaciones de la ceremonia para ejercicios actorales.

Hay una catarsis tanto dentro del teatro como de la ceremonia de Ayahuasca que guardan relación. A pesar de que es difícil definirla, estos momentos suelen ocurrir en el interior de los actores, ya sea en la tras escena o en la preparación psicológica del personaje y son precisamente esos momentos donde se puede gestar la creación artística.

En la corroboración sobre el desarrollo de la empatía, Cindy comparte la noción de que la Ayahuasca es una apertura que posibilita el reconocimiento de uno mismo y de los otros ya que en la medida en la que uno se acepta a sí mismo puede aceptar a los demás y esos demás incluye a todos los seres existentes: árboles, animales, nubes, sol, luna, etc.

La medicina, en tanto que ayuda al reconocimiento de sí mismo, puede ser una herramienta que posibilite el encuentro de la propia voz, y la liberación de temores e inseguridades respecto a ella.

3.7 Triangulación

Esta será una triangulación entre el marco teórico, los análisis de las entrevistas y lo experimentado por mí dentro de las ceremonias de Ayahuasca, aplicado al campo teatral que se está abordando: performance, actor santo, y ritual.

Para empezar, será necesario destacar que, aunque mi participación dentro de la ceremonia tenía un objetivo académico, la experiencia ritual tiene como característica la disolución de las barreras entre actantes y espectadores, es decir, que por más que mi participación tuviera un enfoque de observación, el ritual te sumerge en un tiempo-espacio en el cual la experiencia toma la importancia del suceso convirtiéndote en actante. Por lo tanto, la condensación racional de la información es una acción póstuma al acontecimiento y para ello utilizo mi diario de campo y las conclusiones de las entrevistas. Las respuestas de Cindy, Jorge y Natalia siguen la ruta de las preguntas que elaboré para las necesidades de la investigación, y que se hacen con el propósito de esclarecer cuáles son esos puntos que, en coincidencia con las teorías de Grotowski, Goffman o Kaprow, sirven como herramientas creativas para el actor.

Parto de Grotowski como el principal teórico de este trabajo, ya que fue un director e investigador pionero de las vanguardias teatrales rompiendo la manera tradicional como se concebía el arte antes de los años 60' al utilizar métodos de creación pertenecientes a las comunidades de tradición antigua; es por esto que ante el reconocimiento de los diversos rituales de Abya Yala, y en este caso específico el ritual de la Ayahuasca, entablo un puente entre este autor y las tradiciones ancestrales de este territorio. Para que esto sea posible debo ser el puente entre el mundo de las medicinas ancestrales y el teatro; luego de vivenciarlo en primera persona busco indagar en otros que, como yo, pero de manera desprevenida, me den su punto de vista y sustenten la experiencia de una forma más amplia que la mía. Esta acción de puente, es precisamente una de las cualidades de Grotowski para la aplicación las teorías sobre el actor santo en tanto que la experiencia debe pasar por el cuerpo del actuante.

Algunos de los puntos en común de los cuatro testimonios de Natalia, Jorge, Cindy y mi persona, apuntan en dirección a unos cuerpos que estando en un estado de percepción alterada, como lo ocasiona el efecto del bebedizo de la Ayahuasca, se hacen conscientes de las formas sutiles como las energías atraviesan su devenir, lo cual genera preguntas filosóficas sobre el ser y la interrelación con todo lo demás. Las consciencias de estas fuerzas están relacionadas con las búsquedas de Grotowski sobre el teatro como vehículo, al igual que el aprovechamiento de los cantos que él tomo con sus actores para sus exploraciones vocales y que encontramos que tienen tanta importancia dentro del ritual del Yagé. Todos los participantes experimentamos catarsis y establecimos vínculos de empatía, en un convivio horizontal aun cuando reconocimos roles dentro del espacio.

Las experiencias con el ritual de la Ayahuasca hacen parte de un camino que actores y no actores pueden vivenciar, pero si un actor lo realiza podrá corroborar con facilidad que el origen del teatro está en el ritual y que esto aún es vigente, es allí donde surge el paralelo entre el teatro como un medio espiritual para el actor santo y el ritual de la Ayahuasca como herramienta para el conocimiento de sí y también de donde emerge la pregunta de este trabajo.

Respecto a los autores, en relación a las entrevistas, Kaprow es el artista que me aporta la evidencia necesaria para sustentar lo que es un performance y Schechner es aquel profesor que confirma cómo dentro de los rituales también existe ese performance. El sociólogo, Goffman, es un apoyo invaluable puesto que sus teorías sobre la presentación del yo en la vida cotidiana sirven para entender la multiplicidad que devenimos ser en diferentes escenarios, lo cual incluye una

ceremonia, un teatro, una cita, etc. Estas concepciones sobre el performance son el sustento para decir: sí, aquí hay evidencia de la existencia del performance dentro del ritual de la Ayahuasca, ahora que lo sabemos podemos tomar las experiencias de los participantes (entrevistados) para que nos cuenten cuales fueron esos cambios póstumos al ritual (característica propia del performance), sobre la relación que tuvieron con su cuerpo, con su voz, con su estado íntimo, en expansión hacia el convivio, la comunicación, y la creatividad, de modo que, podemos encontrar herramientas creativas para el actor.

Antes de entrar en esas herramientas creativas halladas quisiera profundizar en esos puntos específicos que apoyarán la triangulación aquí realizada, evidenciando la existencia del performance en el ritual del Yagé.

3.8 Elementos que evidencian la existencia del performance dentro del ritual de la Ayahuasca.

Empezaré por retomar la definición de performance para los autores mencionados en el marco conceptual con el fin de desglosar en ítems, los puntos de concordancia entre el performance y el ritual de la ceremonia de Ayahuasca o Yagé.

Dentro del ritual de la Ayahuasca todas las acciones ejecutadas por guías tienen influencia en los participantes, puesto que las prácticas están orientadas mediante directrices que son determinadas por el Chamán y sus ayudantes. Según Goffman “una ‘actuación’ (performance) puede definirse como la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes” (Goffman, 1997, p. 27).

“Empiezan a destacar algunos conceptos precisos en lo que estamos hablando. El primero, la Acción, se refiere a lo estrictamente necesario para crear una estructura acabada. Pero no estamos hablando, aunque pareciera, de lo que hace un espectáculo. El arte como vehículo, ya lo dijimos, es la otra punta de la cadena. La diferencia es radical: en El arte como representación la sede del montaje está en el espectador, en El arte como vehículo está en los artistas mismos. No hay lugar para el espectador. En El arte como vehículo se trabaja con los cantos, la partición de reacciones, los modelos arcaicos del movimiento, las acciones físicas, la palabra tan vieja que es casi siempre anónima” (Sagaseta, 2005, p. 9).

En la ceremonia de Ayahuasca los observadores se convierten en participantes activos de un mismo acto, hay cantos tradicionales y contemporáneos, puede haber danzas de culturas ancestrales y la palabra se comparte en nombre de un origen del cual emergieron todas las cosas. El ritual del Yagé puede estar sustentado como performance desde las teorías de Grotowski, mediante un análisis teatral que trascienda la ritualidad para develar la puesta en escena, donde el fin no es el espectáculo sino el acontecimiento, lo cual mengua el relieve de la actuación tal y como la concibe el arte de la representación. Puede ser por esto que Grotowski justifica su interés por el ritual hasta llegar a la etapa del arte como vehículo y las teorías sobre el actor santo. “Entonces, en lo que considera el punto buscado y alcanzado, Grotowski se ubica en El arte como vehículo. No hablamos de teatro. No hablamos de representación. Tampoco de actor sino de Performer. ‘El Performer es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro. Es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos. El ritual es performance, una acción cumplida, un acto. El ritual degenerado es espectáculo. No quiero descubrir algo nuevo sino algo olvidado’” (Sagasetta, 2005, p. 10).

Este postulado parece evidenciar que más que una pregunta por el teatro desde la forma, la pregunta que conmueve a Grotowski es la de un ser que busca en el arte un medio para conocerse a sí mismo y es en cuanto a sus experiencias personales que puede hallar los elementos para comunicar las preguntas que movilizan su acción. Richards sobre el proceso interior del Performer afirma que la verdadera acción que se produce está enlazada a las motivaciones y memorias de los actantes, a lo cual al observador no le es posible acceder. A este proceso interior Richards lo llama acción interna (Ruiz, 2012, p. 373).

Ante la pregunta ¿Existen elementos del performance que pueden identificarse en los rituales de Ayahuasca realizados en la maloca El Jaguar de casa de saberes ancestrales: Sewa ubicada en el municipio de Guatapé que puedan servir como herramientas creativas para el actor? La respuesta sería: sí, “Todo “se construye”, todo “es juego de superficies y efectos”, lo que quiere decir que todo es performance: del género, al planteamiento urbano, a las presentaciones del yo en la vida cotidiana.” (Schechner, 2000, p. 11).

Para saber cómo estos elementos del performance tienen utilidad dentro del campo teatral se debe volver la mirada al predecesor del performance Jerzy Grotowski y las teorías heredadas sobre el actor santo, además de las conceptualizaciones sobre performance y happening del artista Allan Kaprow en sus *ensayos sobre el desenfoco del arte y la vida*, publicado en 1957, donde

hace un análisis sobre la transformación de la cotidianidad en arte y el vínculo entre ambas experiencias. Sin embargo, para dar el paso desde la vida al arte, y en este caso del ritual a las herramientas creativas del actor, es preciso dar un paso más allá de la imaginación y la conceptualización a través de eso que llamamos creación, porque como dice Chantal Maillard “La creatividad puede definirse como la capacidad de un sujeto para enlazar, asociándolos, unos elementos dispersos; la creación, en cambio, es la capacidad de diseñar mundos posibles: formas actuantes. Una forma actuante es una especial disposición de la realidad –universo poético o narrativo– que tiene la particularidad de transmitirse, de asentarse, de modificar la visión y, por tanto, de formar cultura” (Maillard, 2017, p. 34).

Será necesario entonces en una primera etapa nombrar los elementos del performance que existen dentro de la ceremonia de Ayahuasca, para que finalmente, mediante un esfuerzo se puedan crear ejercicios prácticos con base en la observación.

3.8.1 Se organiza un círculo de palabra donde el Taita explica parte del propósito de su medicina tomado del apartado #2 de la descripción de la ceremonia de Ayahuasca.

Esta primera presentación ubica a los participantes en un rol de observadores, que como invitados deben asumir una comprensión sobre la experiencia que van a vivenciar. Juan, quien en un comienzo era una persona más del espacio, toma el papel de líder Chamán, el discurso se desarrolla desde la figura del Chamán y los participantes adoptamos el papel de “pacientes”. Sin embargo, esta primera aproximación en tanto se presenta realmente como un círculo involucra de manera directa a todos los participantes, de modo que se establece un convivio que los aproxima y los involucra en una misma acción.

3.8.2 Compartir del ambil y de la coca. De los apartados #3 y #4 de la descripción de la ceremonia de Ayahuasca.

Luego de que los participantes asumen el rol de pacientes, llega un convivio que horizontaliza las relaciones entre los que antes eran espectadores, rompiendo las barreras y la sensación inicial de cuarta pared. Aparecen acciones transversales y repetitivas dentro del ritual como lo son el mambe y el tabaco. Poniéndose en práctica la primera consideración que para la

presencia del performance indica Richard Schechner, una acción que se repite en cualquier contexto cultural.

3.8.3 Aplicación del rapé. Apartado #5 de la descripción de la ceremonia de Ayahuasca.

Es la parte que da un inicio simbólico al proceso de transmutación que ofrece el ritual. Se refuerzan las acciones transversales y repetitivas dentro del ritual en tanto performance, tales como por ejemplo los cuerpos que convulsionan y vomitan.

3.8.4 El rezo de la medicina: Apartado #6 de la descripción de la ceremonia de Ayahuasca.

Este es el momento en el que toda la atención se centra en los cantos y oraciones que realiza el Chamán, su gesto, tiene que ver más con la sacralidad de la acción que con una exposición de la forma en la cual los realiza. Sin embargo, este momento es la evidencia de su estatus dentro de la ceremonia y del poder de dirigir sus oraciones en una intención específica que al parecer llena de cualidades la medicina que va a ofrecer. Los observadores muestran respeto y se conectan con devoción en la transubstanciación que presencian, de modo que su participación es activa e incluye -en la mayoría de las personas- un acto de fe. No es posible hablar en este Ítem de una forma de carácter teatral, sino ritual, al actualizar los rezos del Taita en tiempo presente con base en las creencias de los participantes. Al igual que en el Performance, no hablamos de representación, sino de presentación, donde testigos y actuantes se unen para la confirmación de un hecho. La ambientación musical y sonora, sugiere una especie de manifestación donde el arte es el vehículo para la expresión y el llamado de las fuerzas espirituales de la naturaleza.

3.8.5 Ingesta: Apartado #7 de la descripción de la ceremonia de Ayahuasca.

Este es el acto de la comunión, el festejo, el convivio; la manifestación de la unidad que solo puede ser dada con la participación de cada individuo. Nuevamente estamos ante la presencia de un Yo que frente al resto del grupo decide voluntariamente participar en el ritual. Es la confirmación de la sacralidad en los gestos de reverencia, las bendiciones, los cantos y la aprobación colectiva. Las actitudes pueden variar, no hay una forma específica a seguir, sin

embargo, la estructura general es evidente, cuando hay una persona que participa por primera vez, la observación de los demás pacientes influye su conducta de modo que se mantiene un orden. En esta etapa se refuerzan las clasificaciones por roles: Chamán, ayudantes, personas experimentadas o principiantes y cada uno, inconscientemente ocupa un rango. Sin embargo, como en el performance, y al tenor de las teorías de Fernando De Toro, los participantes de la ingesta no representan nada, son ellos mismos, se presentan como son.

3.8.6 El viaje de la Ayahuasca: Apartado #8 de la descripción de la ceremonia de Ayahuasca.

Una de las funciones de la medicina es recordar la unidad entre todos los seres, pero eso no impide que se puedan manifestar los roles, del mismo modo que el flujo del presente no significa la no existencia de las estructuras. Los rituales con la Ayahuasca, sin importar la forma estética de cada Chamán, tienen un orden y un modelo propio de su cultura o del estilo de quien las proporciona, esto quiere decir que la ceremonia tendrá un tiempo de inicio, desarrollo y fin; el devenir es abierto y no determinado, puesto que cada persona puede vivirlo de un modo diferente, de modo que los resultados de la acción ritual están estipulados en un aproximado de tiempo y en el espacio donde se precisa. En este aspecto se aproxima al performance en tanto los sucesos pueden ocurrir de modo diferente y discurrir con un devenir abierto, tal y como Allan Kaprow explica en sus reflexiones sobre la relación entre el arte y la vida cotidiana.

3.8.7 Cantos colectivos, música y danza: De la descripción de las experiencias personales y las entrevistas.

Las manifestaciones artísticas son un eje transversal en las ceremonias de Ayahuasca, los intérpretes musicales suelen llamar la atención y ser recordados como personajes principales después del ritual. Son diversos los testimonios respecto a la naturaleza de la musicalidad y su aparición como acontecimiento, Jorge Molina por ejemplo, sugiere que son momentos que en un principio son guiados por el Chamán; Natalia Morales habla de una conexión directa con la música en la cual ella percibe intuitivamente el momento de compartir su canto en una especie de oración; Cindy Cano reconoce el impacto que tienen las frecuencias de lo que se expresa sobre los otros de modo sensible y afirma que funciona como un canal entre el interior y el exterior; yo puedo agregar

que todo lo anterior sucede en un devenir de las naturalezas de todos los participantes y según la experiencia sensible que estén atravesando. Lo cierto es que los elementos en común demuestran que el arte cumple una función, de la cual emergen diversas interpretaciones. Lo importante entonces no es definir el sitio desde donde nace ese arte, sino la presencia de éste dentro del ritual como un momento propio, necesario para la unión de los partícipes, con unas características novedosas y propias del performance que hacen parte de un acontecimiento mucho más grande: el ritual en sí. Aproximándose esto a la idea de Fernando De Toro sobre el performance, en tanto, es el trabajo realizado por los cuerpos de los participantes el que construye el espacio. De ahí que el ritual sea precisamente lo que es debido al trabajo o la acción realizada por los performers.

3.8.8 Transcurso del tiempo de acción.

Como ya fue mencionado en un punto anterior, el transcurso del ritual tiene una duración aproximada, un ritmo estructurado con antelación por los guías de la ceremonia. Si bien la duración de los efectos de la Ayahuasca en el cuerpo puede variar según el organismo de cada persona, existe una secuencia que demuestra que se debe disponer de entre ocho y diez horas desde que se recibe la sustancia hasta que se cierra la ceremonia, de modo que se tenga una conclusión adecuada. Aún dentro de este orden cronológico, la medicina actúa en el tiempo del Aión: “Aión es el dios de la eternidad al que no le hace falta devorar nada para ser eterno” (Moliní, 2009). Aión es desde la mitología griega la liberación de las líneas estructurales pertenecientes a Cronos, de ahí que el juego, la imaginación y el ritual pertenezcan a su reino. Las acciones de los participantes transcurren en ese estado donde la percepción alterada puede acarrear interpretaciones distintas sobre la duración del tiempo.

3.8.9 Repetición de la acción: De las descripciones de la experiencia personal.

El ritual permite observar con detenimiento la cantidad de acciones repetitivas que realizamos los seres humanos en nuestra cotidianidad, algunos de ellos son: bostezos, posturas, frases, muletilla, gestos, tics en alguna parte del cuerpo, tales como manos, ojos, boca, lengua, pies, entre otras; del mismo modo la aparición de acciones repetitivas que se desarrollan en apariencia conscientemente como ponerle madera al fuego, ahumar un tabaco, masticar hojas de coca, repetir

oraciones, etc, pero que realmente aparecen como causalidad de un impulso corporal o emotivo y no como un hecho consciente o controlado.

Elementos reconocidos en mi experiencia y en las entrevistas, propios del ritual de Ayahuasca, que pueden servir como herramienta creativa para el actor:

A partir de las recopilaciones de las conclusiones genéricas de las entrevistas a Jorge Molina, Natalia Morales y Cindy Cano, en conjunto con mi experiencia como actriz, tras reconocer el arduo camino que debe emprender un estudiante de las artes escénicas, realizo un paralelo entre las cualidades que exige la preparación del actor y las encontradas en la ceremonia del ritual de la Ayahuasca, ya que desde mi modo de ver el teatro es un camino espiritual libre de dogmas y el autoconocimiento que proporcionan los estados de concentración e introspección generados mediante este ritual pueden servir como medio preparatorio para la creación artística y teatral, del mismo modo que desde las culturas originarias se construyen las manifestaciones artísticas de las diferentes tradiciones del mundo.

Retornar la mirada a las expresiones culturales de nuestros territorios en su hibridación debido a la globalización, permite dar relieve a aquellos acontecimientos que con cotidianidad presenciamos y sin embargo ignoramos por falta de conocimiento e incluso conceptos que apoyan las metodologías empleadas desde tiempos inmemorables en el arte Abyayalense. Quiero pensar que, desde las teorías de Goffman, Kaprow y Grotowski cada uno de nosotros es una obra de arte que debe pulirse y hacerse a su propio gusto, cada persona con base en lo que conoce y desconoce de sí mismo y el mundo, construye un universo en el que cumple roles diversos según cada situación en la que se encuentre. En la vida cotidiana es el simple performance de nuestro Yo. Para el actor conocer y jugar con esta conciencia de la vida puede ser un camino hacia la locura o hacia la comprensión puesto que la imaginación es un mundo no menos real que el que se experimenta en una ceremonia de Ayahuasca. Como lo dice Jorge Molina, el Yagé está hecho para todo el mundo, aunque no todo el mundo esté preparado para el Yagé, y sin embargo en la oportunidad que como persona me di al acercarme a las tradiciones de mis ancestros, en calidad de artista hallé un universo de posibilidades para la creación artística, aquí comparto algunas de ellas en relación a las necesidades de los actores y actrices.

3.8.10 Imaginación.

Crear mundos responde a una necesidad, la necesidad de ficción. Tiene un órgano: la imaginación, capaz tanto de fijar las percepciones, de reproducirlas y de jugar con ellas como de elaborar conceptos y teorías. Crear un ‘mundo’ es dar sentido, organizar lo que acontece, transformar el acontecimiento (simultáneo) en suceso (temporal, sucesivo). Crear un mundo es provocar una imagen re-flexiva, re-presentar, mostrarle a la conciencia aquello que la conciencia parece incapaz de ver cuando no está ordenado en un sistema que permite el reconocimiento (Maillard, 2017, p. 17).

La antesala de la representación son los universos imaginados por los creadores, digo la antesala, ya que el proceso de construcción suele diferir del resultado de la puesta en escena, sin embargo, el mundo es creado a través de imágenes y palabras, ya que éste es una proyección del interior de cada individuo, cada uno en su ficción se representa a sí mismo.

El mundo es aquello que hacemos entre todos a partir de nuestras disposiciones, manipulaciones, percepciones, etcétera. Describiendo el mundo sólo nos estamos describiendo una y otra vez a nosotros mismos. ‘Mundo’ es lo que hacemos entre todos. Así que, ¿por qué no hablar de ficción? (Maillard, 2017, p.19)

La Ayahuasca se convierte en una herramienta para la imaginación cuando se logra reconocer que aquellas visiones que se entretajan con sensaciones particulares hacen parte de la sensibilidad de un individuo que pertenece a un todo y desde sus propias percepciones y juicios construye su identidad y la manifestación de su realidad. Como lo sugiere Natalia Morales en su entrevista: “a ti nadie te explica que las visiones que tienes con la medicina no son la verdad absoluta, a veces aparecen esos juegos mentales en los que la gente cree que es verdad todo lo que ve, y lo más difícil es discernir entre lo que está creando tu mente desde la percepción, los patrones culturales que se tienen y la realidad.” Entonces una pregunta puede ser ¿puedes dar cabida suelta a tu imaginación para luego reordenar posibles mundos, libres del condicionamiento del Yo como ente fijo, de modo que se pueda jugar a devenir multiplicidad de seres, cosas, estados y traducirlos en creaciones artísticas?

En el apartado #6 de la descripción de la ceremonia de Yagé donde se expone el “Pagamento y limpieza”, se descubre una acción que a partir de la visualización recrea escenas mentales que se convierten en un gesto psicofísico, del mismo modo que un actor escoge su partitura corporal para representar una escena. El diálogo interior del mismo es el que carga de significado dicha partitura. En el teatro esto es utilizado como un método para potenciar la imaginación de los actores, a través del diálogo interno y encontrar coherencia entre la acción interna y externa. La imaginación es una herramienta muy utilizada en los entrenamientos de diversas escuelas teatrales por su calidad psicofísica; la visualización previa a la ceremonia con el Taita Juan, puede ser empleada como una guía pedagógica que fomenta la creación de múltiples acciones con base en la visualización de colores, sensaciones, historias, etc. al posibilitar a la mente la creación de visiones que estén relacionadas con la tierra, el territorio, la magia y la liberación. El mundo está hecho de palabras y las palabras de ideas.

Sin obviar el propósito que tiene la medicina en su forma ritual, la Ayahuasca actúa sobre zonas de la corteza cerebral generando cambios cognitivos y de la percepción lo cual estimula la imaginación por medio de visiones y este puede ser un salto de la experiencia sensible a la creación de obras artísticas.

3.8.11 Construcciones simbólicas del espacio.

Al llegar a la maloca Sewa se hace notoria la construcción simbólica del espacio, desde las estructuras mismas como lo son las malocas y su relación con la madre tierra, su forma es circular ya que representa el útero femenino, en el centro está el fuego el cual simboliza el corazón de todos, el sol, la vida, y el origen de todos. A su alrededor se encuentran ubicadas las colchonetas de manera que se garantiza la horizontalidad de los participantes alrededor del calor. El altar está al fondo de la maloca, frente a la puerta de entrada y salida, en él están las medicinas, agua, plumas, semillas, velas, ofrendas y demás elementos de poder como la wayra y la chanupa y al fondo de éste hay un árbol construido con barro que representa el árbol de la vida. El puesto que toma el Chamán o la Maima es al lado del altar, sobre una silla, de modo que está en un nivel de visión más alto que el resto de los participantes que están al nivel del piso, en las colchonetas.

Podemos reconocer en este modelo una herramienta creativa para el actor en cuanto a la estrategia de ubicación de los elementos por el simbolismo que recrean para la intención que tienen. A ejemplo de ello, no sería lo mismo que El o La Chamana estuvieran sentados en el piso al mismo nivel de los participantes, esto cambiaría el estatus de la relación inmediatamente; o si su silla estuviera en lugar del lado del altar al lado de la puerta de salida y entrada, tal vez los participantes podrían sentirse encerrados o controlados. En cuanto a la representación de los objetos de poder, dan particularidad a la ceremonia: no fue lo mismo el altar de la Maima Pantera, el cual solo tenía las medicinas y agua, que el del Taita Juan José, quien puso ofrendas e imágenes religiosas; la relación de confianza entre los participantes operó de manera diferente según su modelo de creencias.

En cuanto a los “objetos” de poder, cabe mencionar que su uso es de gran carga simbólica ya que son elementos característicos de las culturas indígenas, las cuales le dieron su lugar dentro del ritual específico y a ello corresponde su uso particular. Tal como en el ritual cristiano se da la transubstanciación del pan y el vino en el cuerpo de Cristo, aquí nada es lo que se percibe a simple vista, el simbolismo espiritual que trae intrínseco cada objeto es una relación con lo sacro de las culturas andinas. Para los espectadores mestizos o extranjeros que desconocen la profundidad de dichas culturas el consenso de aceptación de lo que ven dentro del ritual es un acuerdo similar al que surge en el convivio teatral, ya que aquel ritual del que se participa puede tener principio de realidad no necesariamente igual al de sus creencias religiosas o espirituales. En este caso aquel que da el significado al significante es el Chamán, y es bajo su orden jerárquico que operan las actividades del grupo o comunidad participante.

Esta observación puede ser una herramienta de creación para el actor cuando es mirada como un estudio de los modelos tradicionales o precoloniales de presentación.

3.8.12 Conciencia del observador observado.

Probablemente no sea un mero accidente histórico que el significado original de la palabra persona sea máscara. Es más bien un reconocimiento del hecho de que, más o menos conscientemente, siempre y por doquier, “cada uno de nosotros desempeña un rol” (Goffman, 1997; p.31).

Si bien el acontecimiento propio del performance elimina las barreras entre actores y espectadores, existen unos roles que se mantienen durante el ritual, como el del Chamán, Los Pacientes, El Hombre Fuego y Los Músicos. Es posible observar que cada uno presentándose a sí mismo, ninguna persona está siendo consciente de que en un determinado momento va a desarrollar un espectáculo visible para el resto del grupo y sin embargo lo hace. Existe una línea que separa la vida del ritual, ya que éste la pone en relieve a través del símbolo. En las siguientes afirmaciones tanto de la experiencia personal como de los entrevistados es posible notar el momento donde aquel que mira se hace consciente de ser observado y al mismo tiempo puede observarse a sí mismo. Esto puede ser una herramienta creativa para el actor a la hora de presentar un performance o representar un papel teatral, Incluso puede ser una fuente de inspiración sobre la meta ficcionalidad en la creación de nuevas obras, además de desarrollar la empatía.

A continuación, reescribo unas frases literales de las entrevistas y la experiencia personal, con el fin de sustentar cómo se vive dentro de la ceremonia de la Ayahuasca la consciencia del ser observador y observado, tanto de los participantes que presenciaron el acontecimiento ritual como del individuo que se observa a sí mismo:

- “Llegar a este punto de empatía a través de terapias de la mente en estado normal es un proceso muy largo, la medicina desvela un aspecto de la comunicación entre los otros que siempre es empática, siempre es afectiva” (Tomado de entrevista a Jorge Molina).
- “La medicina te permite pararte en un plano fuera de ti para observar qué es lo que está pasando en tu vida” (Tomado de entrevista a Natalia Morales).
- “Estamos conectados, uno percibe a los otros y los otros lo perciben a uno, se observa al otro y se puede sentir, al mismo tiempo que te observan y te pueden sentir, hay una transferencia de observador y observado.” (Tomado de entrevista a Natalia Morales).
- “Llegar al observador y al observado es trascender este mundo: de la forma, de la proyección, del cuerpo, de todo, puesto que se te desaparece toda la realidad concebida como la separación; al encontrar el observador y el observado es como un punto de que la unidad ya existe” (Tomado de entrevista a Jorge Molina).
- “El punto de ser observador y observado es un punto más de encuentro mientras que la medicina es muchas veces búsqueda.” (Tomado de entrevista a Jorge Molina).

- “Me sentí inundada de lágrimas, no podía, aunque quisiera contener una de ellas, era tan humana, tan sensible, tan viva, los ojos de todos a mi alrededor eran estrellas que parpadeaban alegres y empáticas y mientras más podía ver su belleza, más los amaba, era la observadora observada y su reflejo era el propio” (Tomado de mi diario de campo sobre la experiencia personal en el ritual con la Maima Rubiela Pantera).
- “Podía observar las hojas de los árboles y el río [...] las hojas y los árboles me observaban”. (Tomado de mi diario de campo sobre la experiencia personal en el ritual con el Taita Juan José).
- “Desde que yo llego y me instalo en el lugar donde va a ser la toma de medicina, todo está dispuesto para un viaje, entonces es como si uno entrara como espectador a una obra o un espectáculo, yo siempre lo he visto así. No sé si es porque no me pueda desligar de mi mirada como artista, pero desde que uno toma el carro para llegar al lugar donde es la ceremonia ya está viviendo como un estado escénico, desde el vestuario del Chamán, los elementos que utiliza, la preparación, las palabras previas a la toma de la medicina, las personas que uno se encuentra dentro del espacio. Todo son símbolos que se van ahí gestando para cuando esté la medicina dentro de ti tú puedas conectar o hacer ciertos tipos de interrelaciones con tu vida, con el espacio donde estas” (Tomado de la segunda parte de la entrevista a Cindy Cano)
- “En conclusión siento que es una experiencia artística desde el momento de la instalación, desde que tú vas en el carro para la toma de la medicina ya estás como una espectadora, incluso, espectadora actuante, porque en algún momento llegas a ser protagonista de tu propia historia, de tu propia sensación, digamos entonces, que todo lo que está puesto para el acontecimiento es muy escénico.” (Tomado de la segunda parte de la entrevista a Cindy Cano)

3.8.13 Deconstrucción de la identidad.

Respecto a ‘la puesta en escena’ y el ‘sí mismo’, la opinión general de que todos los seres humanos representamos ante los demás no es nueva; lo que como conclusión habría que

subrayar es que la propia estructura del 'sí mismo' puede concebirse en función de la forma en que disponemos esas actuaciones (Goffman, 1997, p. 268).

Si podemos analizarnos a nosotros mismos como personificaciones de nuestra identidad primaria, también podemos al igual que los actores elegir qué personaje interpretar. Pero esto va mucho más allá, puesto que el observador siempre será el mismo, esta pregunta por el Ser se ha movilizado de la estructura fija para darle paso al devenir Ser. Desde este punto de vista, transformar hábitos y modificar actitudes es posible, al mismo tiempo que para un actor reconocer patrones de comportamiento es una oportunidad para elegir nuevos caminos de interpretación no sólo de sí, sino de los posibles personajes a interpretar en un escenario.

“No somos, sucedemos”, es el título de uno de los apartados del libro “La Razón Estética” donde la filósofa Chantal Maillard se refiere a la urgencia de resignificar la concepción del “ser” modificando los caracteres medievales de su supuesta naturaleza:

El mundo que ha caído se erigía sobre el concepto de ‘ser’ y su dicotomía ser/no-ser. Procediendo a partir de la noción de ser, nuestra mente funciona a la manera de una máquina predecible, lo que en lenguaje constructivista se llama una ‘máquina trivial’ (Maillard, 2017, p. 21).

Esta maleabilidad que suscita el devenir es una confrontación con la muerte y un cambio en el paradigma del tiempo.

Cada ceremonia de Ayahuasca es un reconocimiento de la muerte que segundo a segundo experimentamos mientras vivimos, cuando Jorge Molina se refiere al Yagé como una experiencia de muerte, hace alusión a una muerte simbólica que facilita el surgimiento de partes desconocidas de nuestro ser que han sido coartadas por la identidad, la sociedad y el miedo. Es la oportunidad de darle paso al presente, mediante la liberación del pasado.

Ha sido reiterativo en las experiencias de los entrevistados de que existe un antes y un después de la experiencia con la Ayahuasca, en mi caso particular, al observar las múltiples máscaras que constituyen mi yo, pude acercarme a la idea de que solo estoy siendo limitada por lo que conozco de mí, es decir, que me hago consciente de que aquella forma que expreso es la suma de experiencias de aquello que he absorbido a través de mi propia percepción, los círculos sociales

y familiares, pero todo aquello que aún me es desconocido es una posibilidad infinita de devenir; de allí que esta relación con la muerte, ese “morir” a lo que conocemos de nosotros mismos se convierte en una deconstrucción de las fuerzas que atraviesan nuestra identidad y, por lo tanto, liberan el espectro del Ser como algo fijo y determinado por el devenir Ser ilimitado, cambiante, siempre nuevo, renacido, presente y multidimensional.

3.8.14 Liberación de tensiones sobre el cuerpo.

Este ítem desde mi experiencia me acercó a los postulados de Grotowski sobre el actor que aniquila su cuerpo. Esta experiencia con la medicina rebosa los límites del control mental y físico de la mayoría de las personas, en un retorno a los instintos primarios de la corporeidad de la naturaleza humana. Jorge Ignacio Molina decía que en el ritual “es imposible que el cuerpo no se vea afectado”, además de reiterar la liberación de ciertas resistencias que ejercía la mente sobre el cuerpo, lo cual daba como respuesta, después de la medicina, una mayor sensación de libertad. Natalia Morales atestigua la posibilidad de hacer cosas con su cuerpo que no reconocía que podía hacer fuera de la medicina, como cantos específicos, mudras o posturas del Yoga.

La mayoría de los conflictos psíquicos o emocionales se manifiestan como cargas y tensiones en el cuerpo humano, lo que el Yagé posibilita es un escaneo a nivel mental y energético que reestructura la memoria del cuerpo. Es importante recordar que el uso tradicional de la Ayahuasca es de modo medicinal, su propósito es la curación de todo tipo de enfermedades y es por esto que su conocimiento se le entrega al Chamán quien cumple el rol de curandero. Desde allí no encontramos el cuerpo como causa sino como expresión de “otro mal” que aflige a la persona, algo que necesita ser exorcizado para que pueda retornar a la naturalidad de su esencia.

Grotowski buscaba en el actor santo un ser que liberado de sus inhibiciones pudiese expresar la naturaleza humana.

El Actuante, el hacedor, ejecutante en el Arte Como Vehículo, está en el camino para llegar a este estado, objetivo que solo será posible de lograr a través de un trabajo de desarrollo de sí mismo a partir de un conocimiento profundo de la naturaleza humana (Caixach, 2008. p. 26-27).

Conocer dicha naturalidad implica llevar al cuerpo a su estado más orgánico e instintivo, de modo que “la relajación es una premisa imprescindible para que el actor pueda expresar y transmitir las emociones del personaje de forma libre.” (Ruiz, 2012, p. 182) En mi experiencia con la Maima Pantera fue inevitable intuir aquella naturaleza en un cuerpo transmutado, agotado, aniquilado que tras un reposo está dispuesto a empezar de nuevo, con una mirada más genuina y abierta. La pérdida de control, y la necesidad de tener una consciencia sobre este sofisticado medio se convierte en una respuesta experiencial sobre el método de Grotowski y sus predecesores.

3.8.15 Activación de los resonadores de la voz.

Como sugiere el método Linklater: “Liberar la voz es liberar a la persona y toda persona es indivisiblemente cuerpo y mente” (Ocampo, 2010, p. 18). Uno de los objetivos principales de la ceremonia de la Ayahuasca es la transformación de energías que bloquean el pensamiento y el cuerpo. Tras la liberación de ciertos temores que se albergan dentro del individuo es posible sentir mayor libertad para la expresión, esto incluye la palabra y el canto.

Los resonadores del cuerpo humano son cavidades dentro del organismo que permiten la amplificación de los sonidos generados por el aparato fonador. La activación de éstos se estimula mediante la vibración. Dentro del ritual de la Ayahuasca existen una cantidad de estímulos sonoros que pueden propiciar las experiencias de autoconocimiento de estos resonadores. Desde la imitación, por ejemplo, mantralizar cantos como los que realizan el Chamán o los músicos, resulta un estudio extra cotidiano de la conciencia de la voz. En términos de experimentación, los sentidos están alterados y la percepción de los efectos del sonido cambian, también es posible desarrollar la escucha en un nivel más sutil, lo cual favorece la musicalidad y la afinación.

3.8.16 Acción orgánica.

Cuando se confronta la pregunta por la naturalidad de la acción del actor, estamos hablando de un modelo de representación teatral específico. En el teatro la intención de la actuación puede ser precisamente mostrar la exageración del gesto o representar la hipercodificación de los gestos en una estética particular que está dada por los intereses de los intérpretes sobre la puesta en escena. Cuando Grotowski desarrolla los postulados de un nuevo teatro más experimental no está

precisamente hablando de una actuación naturalista, sino de una búsqueda por una actuación sincera. “¿Cómo conocer y reconocer la moneda falsa en la creación teatral? ¿Dónde se confina la máscara y aparece el ser? ¿Por qué Grotowski no quería, precisamente, enmascaramiento ni a través del telón de la palabra, ni desde un cuerpo gimnástico y virtuosamente entrenado?” (Scheinin, 2005, p. 12). Son preguntas que podemos hacernos respecto a su trabajo, “sin embargo, el actor en el juego escénico traza una ficción que no necesariamente opera como moneda falsa. En este último caso, sería cuerpo fiduciario, especie de cuerpo rentado o cuerpo a crédito, o cuerpo hipotecado en el actor prostituido, en la antítesis del actor santo” (Scheinin, 2005, p. 12). Entonces desde lo que analizo de estas afirmaciones de Scheinin, este postulado guarda relación con el trabajo que inició Stanislavski sobre la verdad escénica, sin embargo, desde las búsquedas del director polaco no es la alusión al término naturalista, sino actuación sincera. Para lograr poner en práctica su método Grotowski recurrió a las tradiciones de algunas culturas que guardaban sentido ritual en sus prácticas, con el fin de volver el cuerpo a ese estado primigenio, donde los impulsos brotarán con la fuerza y naturalidad que corresponde a la acción. En su postulado sobre el actor Performer invita al reconocimiento de la “santidad” que implica ser humano:

El actor de Grotowski dona lo que es. Su hacer es constitutivo. No hay un actor fuera de escena que se adose al escenario en el momento preciso en que tenga indicado intervenir. El actor de Grotowski está en el mundo en estado de actuación” (Scheinin, 2005, p. 13).

Es por todo lo anterior que considero que el ritual de la Ayahuasca puede ser un método para la observación de la actuación consciente, no solamente desde el plano representacional sino también desde la naturalidad de las acciones cotidianas, debido a la disposición de la mente para la observación durante el acontecimiento ritual y al efecto de la sustancia sobre los sentidos de la percepción. Tomado de los testimonios de los entrevistados en todos es coincidente la mirada consciente sobre el cuerpo y la trascendencia de este como medio para entrar en una apertura de la disposición energética del ser. En términos escénicos, la presencia del actor es un estado de disponibilidad activa que facilita la realización de las acciones en un momento indicado, a esto apelaban parte de los laboratorios de Grotowski y es notoria la existencia de un paralelo entre el actor Performer y el participante de los rituales de Ayahuasca aun cuando los objetivos posteriores a la ceremonia puedan ser diferentes. Como estudiante de teatro he descubierto la importancia de

la repetición para la observación consciente de las acciones y la disponibilidad energética que implica la ejecución de cada una de ellas, el estudio de esos impulsos hace parte de una experimentación sensible que también se encuentra en este ritual.

3.8.17 Convivio.

El teatro “No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión conceptual, directa y ‘viva’” (Grotowski, 1970, p. 13). Es el reconocimiento del otro lo que convoca al consenso comunitario. El ritual ha funcionado para el ser humano como un medio para conectar los planos espirituales, materiales, dar orden y explicación del mundo. La convivencia es la tendencia orgánica de la naturaleza humana al tratarse de seres sociables que buscan reunirse unos con otros. Jorge Ignacio Molina nombraba esto dentro del ritual de la Ayahuasca como “la corroboración de que existe la unidad”. El teatro convoca, integra, comunica; en el performance las barreras entre actores y espectadores se disuelven, lo cual hace más subjetiva la relación entre representación y presentación, no hablamos entonces de un convivio teatral, sino de un acontecimiento propio del performance donde las acciones se realizan de acuerdo con el rango o la libertad de expresión de cada individuo, ello determina el papel de observador o actuante según la situación. En la ceremonia del Yagé es posible encontrar estos momentos donde las posturas de observador y observado se diferencian, se entremezclan y diluyen en una cadena de acontecimientos que fluyen con el devenir. La celebración, los cantos, las respuestas colectivas de agradecimiento, la correspondencia entre acciones y reacciones, fortalecen las relaciones de unidad durante el ritual al igual que en el performance, donde la receptividad del espectador y su participación permiten la realización del ritual.

3.8.18 Profundizaciones filosóficas.

Empezaré este apartado citando a la poeta y filósofa Chantal Maillard:

La filosofía puede enseñarnos a apreciar el valor de las máscaras, su utilidad, su pertinencia incluso. Pero, sobre todo, puede enseñarnos a aprovechar las condiciones de la invisibilidad: enseñarnos a jugar, a callar, a actuar sin fin y sin provecho, a gozar del placer de la acción, a fingir: a representarnos. Puede enseñarnos el valor de la representación cuando se ha

perdido la propia imagen, puede enseñarnos a no temer la posibilidad de no recuperarla, y el brindis gozoso por la inestabilidad. Pero, para ello, deberá la filosofía reaprender el silencio, la escucha interior, recuperar el espacio del convite, soltar el lastre acumulado durante siglos, devolver a la palabra su voz primera evitando el zumbido de las palabras inútiles. (Maillard, 2017, p. 90)

El teatro antes de ser representación fue pregunta. Surge como un impulso ante la necesidad de compartir algo que nos inquieta o moviliza y la inquietud por cómo lograr comunicarlo. La filosofía, es al igual que el teatro, amor por el conocimiento.

En los testimonios relatados por los entrevistados y las experiencias personales, es insistente el reconocimiento de que uno de los efectos de la planta es la introspección profunda, lo cual permite entrar en un viaje de reflexión sobre el ser y la vida. Puedo resaltar que he logrado llevar a escena las preguntas que emergen durante una ceremonia de Ayahuasca, hasta el punto de detonar imágenes completamente diferentes a las respuestas que esperaba, puesto que no estoy hablando de una recreación literal de las visiones, sino de un impulso creador que surgen a partir de las sensaciones experimentadas. Cada persona posee una sensibilidad particular, sin embargo, el deseo de conocer es como un juego de niños que naturalmente se aventuran a crecer. En mi caso durante la participación en este ritual fue inevitable tener cuestionamientos por el origen de la vida, del tiempo y del ser humano, sobre los propósitos de estar en el lugar y momento preciso viajando en una roca con cuatro elementos que deambulan por un enorme espacio del cual conocemos tan poco y del cuál suponemos tanto, de la razón de ser de la ciencia y la ancestralidad del mito; cosas que damos por hechas puesto que alguien más les ha dado respuesta pero que con sinceridad ignoramos porque no ha pasado por nuestro cuerpo, sensibilidad y razón y en lugar de ello se alberga en las casillas de la repetición. La filosofía que se despierta en esta ceremonia es de carácter vivencial, surge como conjunción entre el cuerpo y la mente en un estado de conexión con el interior y por consiguiente con todo aquello que nos rodea, incluso muestra que eso que parece estar afuera hace parte del Ser; como dice Chantal en la frase del inicio, es necesario retornar al silencio y escuchar la propia voz.

Algo de lo que siempre estoy sedienta en el arte, más allá del espectáculo y el virtuosismo, -reconociendo la importancia de la técnica de preparación del actor- es la profundidad de la puesta en escena, la cual sin una pregunta carece de contenido y se enfoca solo en la forma, es por esto

que la estética en el arte es una mirada filosófica por lo sensible que guarda relación con el sentido que desea comunicar; por otra parte, los modelos de pensamiento se van transformando en el tiempo y es la filosofía la precursora de estos cambios. En el teatro

Alentar la utilización de una razón estética, en cambio, significa recuperar el instinto creativo que nos permite constituirnos sin fin en/con el entorno en un perpetuo suceder. Comprender, entonces, no es predecir, sino atender a las trayectorias, a los enlaces, a las fuerzas que van siendo, con las que vamos siendo (Maillard, 2017, p. 23-24).

La Ayahuasca puede ser una herramienta creativa para el actor que estimule filosofar la vida cuando integramos el instinto y la razón, que como seres senti-pensantes pueden dar un paso hacia la creación. También es necesario tener en cuenta que

Lo que une a lo científico con lo mítico es el despojamiento del drama hasta llegar al actor desnudo en un escenario desnudo, que también conduce a un foco interno en la psique y a experimentos con comunicación subliminal o física directa (Innes, 1992, p. 18).

Por lo tanto, hay un punto donde la participación en el ritual puede ser de observación y otro de actualización del mito, como herramienta para el actor nos interesa la primera, lo cual justifica la mirada del ritual como un performance y no simplemente la justificación de las creencias en torno a la Ayahuasca como una verdad irrefutable. Pero si algo me ha permitido vivir la planta es la libertad de elegir desde donde observo la realidad.

3.8.19 La voz como herramienta creativa

Al expandir los sentidos mediante una sustancia externa como lo es la ingesta de la planta del Yagé, la percepción del cuerpo y la voz cambian, lo cual es una oportunidad para un reconocimiento del funcionamiento de los mismos a través de la exploración, la observación y el juego. En mi caso, al hacer de esta experiencia un laboratorio en pro de hallar herramientas que permitan la expansión de la labor del actor, descubrí la conexión que existe entre aquello que desea comunicarse y la forma en la que se expresa de manera específica a través del sonido; sonido que antes de ser palabra fue llanto, quejido, jadeo, balbuceo, vibración, y que se emite con la fuerza de

las respiraciones que el cuerpo genera. Esto tiene relación con el estudio consciente de la voz del interprete actoral desde una experiencia de impulsos más que como un entrenamiento rutinario escénico. Sin embargo, dentro de la creatividad que inspira la ceremonia es posible tomar de estas experiencias elementos que permitan crear ejercicios personales como entrenamiento para la voz.

La voz es un circuito musical que acompaña todo el acontecimiento ritual, desde los cantos de los chamanes hasta los suspiros y vómitos en los estados de purga. Ser consciente de los ritmos, los silencios, las armonías que generan nuestros resonadores es un juego que nace desde lo más genuino del ser, por ello, los cantos de los chamanes se parecen a la selva, en tanto que en su diversidad de sonidos rompen el límite cotidiano de la voz hablada e incluso cantada tal y como lo conocemos en nuestra sociedad, en sus características principales encontramos cambios rápidos de tono, colocaciones poco usuales de la voz, libertad en la concepción de lo que es bello, dinámicas en las respiraciones y lo más importante: intensiones.

Pude además observar como las vibraciones generan estados de ansiedad o armonía, lo cual inspira creatividad y mayor consciencia en los participantes.

3.9 Ejemplo personal de creación con base en la experiencia de la Ayahuasca

Son diez (10) los elementos que identifiqué dentro del ritual de la Ayahuasca que sirven como herramientas para el actor: imaginación, construcciones simbólicas del espacio, consciencia del observador observado, deconstrucción de la identidad, liberación de tensiones sobre el cuerpo, activación de los resonadores de la voz, acción orgánica, convivio y profundizaciones filosóficas. Un conjunto de elementos integrados que hacen parte del arsenal teatral y que por su funcionalidad psicósomática favorecen la preparación del actor en lo que respecta a la introspección para el autoconocimiento, la expansión de la percepción, la reflexión, la conciencia del cuerpo y de la voz, la purificación de los sentidos, entre otras.

A continuación, expondré una experiencia personal de creación realizada durante uno de los semestres académicos en la Universidad de Antioquia, en el año 2020, en el cual estaba viendo un curso de actuación llamado “*Otras Poéticas*” con la docente Maribel Ciodaro Pérez. El laboratorio escénico tenía una metodología llamada *Tránsitos de Las Memorias* y es aquí donde mi subjetividad empezó el tejido de lo que fue la muestra final llamada *El Llano Vacío*. Quiero hacer referencia a esta experiencia ya que las preguntas que me movilizaban estaban fuertemente

influenciadas por la Ayahuasca y si bien se alejan de la ceremonia tradicional, toma elementos que desde mi punto de vista era inevitable sustraer debido a la relación directa entre la academia y mi participación en los acontecimientos rituales, en tanto la experiencia me inquietaba de modo particular por el ser, el tiempo y el sentido de la existencia. Encontré relaciones entre el ritual y el performance y noté que el uso de objetos simbólicos particulares me acercaba a una puesta en escena con materialidades orgánicas muy propias del entorno en el cual crecí y en relación con la tierra, algo que es fundamental para las creencias sacras en las comunidades indígenas de Abya Yala. Teniendo en cuenta lo anterior y los nueve (9) herramientas que recibí durante los rituales de Ayahuasca, estableceré un puente directo entre las herramientas que influenciaron la realización del siguiente ejercicio:

Este performance se realizó el 7 de mayo del 2020. Nombre poético del personaje: El Lleno Vacío

Cuerpo escénico: Se refiere a la espacialidad y la puesta de los símbolos sobre el cuerpo. Para su elaboración recurrimos a exploraciones psicofísicas que indicaron la pregunta a desarrollar y póstumamente una cartografía que sirvió como método creativo, así fue la descripción entregada a la docente Maribel Ciodaro:

Mi espacio será sobre un símbolo de infinito hecho de arena.

El cabello y el rostro estarán cubiertos con flores como metáfora de la vida y su levedad.

En el dorso ubico el vacío, por lo tanto, estará pintado de negro con una galaxia en el pecho, estilo pintura corporal, extendiéndose dicha oscuridad en parte por los brazos; el resto de las manos tendrán piel de arena y colgadas a las muñecas unas bolsitas de las que sale esta misma materialidad.

Vestiré una falda blanca, en oposición al negro, completando así la imagen del yin yang, vida-muerte. Inicio-fin.

Los pies tendrán semillas que hacen sonoridades y también estarán recubiertos por arena.

Acción escénica: Es la acción transversal del performance que nace desde la intimidad y se expande en relación con los espectadores.

Entre cantos con instrumentos melódicos y percutivos ofreceré hojas de coca y tabaco a los espectadores y regaré arena una y otra vez sobre el símbolo infinito.

Cuerpo- pensamiento: Esta es una reflexión filosófica sobre la imagen y la acción generada:

Recopilando códigos y juntando las piezas del rompecabezas que han arrojado el proceso creativo que nos moviliza, veo emerger de a poco la pregunta que habito, y que por momentos desea habitarme para ser expresada a través de mi cuerpo. Tal vez y solo tal vez, (porque definir es limitar) es sobre el tiempo, sobre el deseo de comprender qué significa existir, tener un cuerpo, habitar un espacio y ver cómo éste se modifica ante los ojos del espectador- actuante, quien nace y muere, muere y nace, captura sensaciones, imágenes, olores, es consumido por los microsegundos, llegan personas que también se van, la vida se marchita como las rosas que en principio son bellas (y espinosas), el amor se transforma, muta y en ocasiones no sabemos ni siquiera dónde queda; el vacío nos habita y habitamos el vacío. ¿Qué es la vida finalmente? ¿Qué es la vida sin la muerte? No creo que sea posible, estamos atrapados en el flujo constante y destinados al cambio, segundo a segundo morimos y nacemos, por eso danzamos para disfrutar el camino, nuestros pasos son como rocas que desean permanecer, pero nuestras huellas están trazadas en arena del tiempo, y en el mismo instante en que el tiempo nos devora, nosotros le devoramos a él. De repente, existe el no tiempo donde se encuentran flotando la música y los colores, allí el cuerpo reposa y se libera, pintamos, cantamos, encontramos el amor.

Es por todo esto que siento el vacío como un espacio lleno de cosas y es por eso por lo que nos gastamos la vida haciendo muchas cosas. Entonces puedo dimensionar lo que dice Robert Wilson al afirmar que los objetos y los espacios no son solo cosas... y atrevidamente agrego que son una extensión del adentro que se proyecta en el afuera.

3.10 Comentario sobre la experiencia en relación con el ritual del Yagé:

La pregunta sobre la vida, la muerte y el significado del tiempo fueron el motor para la construcción de este performance y su surgir se remonta a una experiencia con el Yagé perteneciente a la época, me preguntaba cómo una experiencia que estaba solo en mi mente podía tener lugar en el tiempo- espacio escénico. De allí que la cartografía fue el mecanismo para poner sobre el cuerpo aquellas preguntas que marcaron mi viaje de Ayahuasca. Todas las visiones alucinógenas me remontaban al territorio, lo cual, influenció la determinación de las materialidades: semillas, hoja de coca, tabaco, arena, cuerpo desnudo y pintado. De la observación de los músicos, surgió el deseo de tocar instrumentos rítmicos y melódicos. De los cantos del Chamán, inspiración para la realización de mis propios cantos con tonalidades nativas. En el

convivio del ritual encontré la familiaridad con la naturalidad de la acción performativa y una nueva mirada sobre la relación con los espectadores a quienes incluí como partícipes de la acción. Si bien este trabajo tenía una metodología artística guiada por la docente, encontré fusionar y relacionar ambas experiencias en pro de un mismo trabajo creativo, novedoso para mí y enriquecedor.

3.11 Construcción de ejercicios personales con base en la experiencia del ritual de la Ayahuasca que pueden tener aplicación en el oficio del actor.

Esta ha sido una creación en base a la fusión de los conocimientos adquiridos desde mi experiencia como actriz y la observación como participante del ritual de la Ayahuasca. Están enfocados en la voz en tanto que es una de las maneras como mejor me expreso en el teatro y me relaciono con la planta del Yagé. Está dividido en cuatro apartados: respiración, sílabas, pronunciación de múltiples sílabas con única exhalación y fraseo con tomas de aire. Es importante nombrar los cantos vibracionales Chamánicos como referente principal para la creación de los ejercicios.

3.11.1 Cantos vibracionales:

Dentro de la tradición andina existen diversidad de cantos sagrados, también llamados Icaros que pueden ser útiles para la exploración de diferentes sonoridades de la voz, aportando características particulares debido a que desde la tradición se activan los resonadores y se colocan las voces para la emisión de los sonidos, facilitando la creación de notas armónicas que fortalecen a su vez la potencia de las cuerdas vocales, ampliando su registro entre notas agudas y graves y dando elasticidad al aparato fonador de modo que se logre mayor dominio de la calidad del sonido: volumen, cadencias, melismas, etc.

He observado en los cantos del Taita Juan una diversidad particular de los sonidos que emite, a ejemplo de ello las oraciones evocan animales, emergen sonidos de la selva, como gotas, sibilancias, lamentos, chasquidos de garganta, sonidos guturales, cambios fuertes de agudos a graves, entre otras. Al final de los cantos que realiza aparece la sensación de que esa voz no es posible de hacer sin afectarse las cuerdas vocales, pero al terminar, ésta sigue siendo dulce y natural. Le he preguntado en varias ocasiones sobre la naturaleza de sus cantos y dice que eso es

muy antiguo, que son cantos que le han enseñado el agua, o las montañas, y que siempre se han cantado así. Dentro de lo que puedo observar, en mi naturaleza de actriz es que sus resonadores se activan según el lugar donde coloca la voz y su expresión nace del reconocimiento de su aparato de manera libre, sin represiones, sin prejuicios. La respiración juega un papel extremadamente importante, puesto que al respirar también produce un sonido. En ocasiones puede parecer que está cantando sin aire o que está usando muy poco del mismo y en otros momentos el golpe con el que emana las consonantes es tan fuerte como un rugido. Para llegar a esto es necesario tener un dominio de la respiración que le ayude a ser dosificada, y en los ejercicios a continuación probaremos diferentes maneras de explorarlo y conseguirlo.

Para el actor, el canto es una herramienta que integra su labor creativa, del mismo modo que añade elementos de higiene vocal para el uso adecuado del aparato fonador. Los ejercicios que busco sustraer a partir de la observación de los cantos del Taita Juan servirán como ejemplo de la relación emisión, resonancia, con el fin de crear un training personal para el calentamiento vocal previo a la actuación.

3.11.2 Tipos de respiración

3.11.2.1 Respiración natural

Es aquella a la cual no se aplica intensidad en la inhalación y exhalación, sino que simplemente se observa el ritmo respiratorio orgánico que tiene cada individuo, incluyendo apneas y suspiros. Para hacerse consciente, la atención puede estar enfocada en diferentes sitios, como las fosas nasales, la garganta, el pecho o el abdomen.

Todo el tiempo respiramos, ser conscientes de ello posibilita un mayor dominio de las emociones y estados por los que se transita. En los momentos de intensidad durante la ceremonia de la Ayahuasca pude observar con claridad que el modo como respiraba tenía influencia dentro de las visiones que tenía y viceversa. Un cambio consciente de la respiración puede ser una palanca para un cambio intencional de actuación dentro de la escena.

3.11.2.2 Respiración alterada

Inhalación y exhalación a gran velocidad por la nariz. Aumenta el ritmo cardiaco, fortalece el diafragma, aumenta la consciencia de la respiración por las fosas nasales.

Tomado de los momentos de catarsis dentro de la ceremonia de Ayahuasca para agilizar el vómito consciente mientras se expresa la alteración de los estados del cuerpo.

3.11.2.3 El soplo

Ponemos un poco de agua en la boca y la retenemos, inhalamos profundamente por la nariz, de un solo soplo emanamos todo el aire por la boca, apretando consistentemente los labios, de modo que el agua salga con fuerza dividida en pequeñas gotas asemejadas a un vapor.

Este ejercicio, parte de la observación de los soplos realizados por el Taita Juan para las limpias energéticas con plantas, por su dificultad, debí ponerlo en práctica repetidas veces y encontré en ello una herramienta para activar y fortalecer el diafragma.

3.11.2.4 Descanso

Inhalación profunda y suave, exhalación por la boca con la glotis elevada.

Este ejercicio está inspirado en los momentos de descanso y equilibrio energético experimentados durante la ceremonia, el propósito es aumentar la capacidad de duración entre una respiración y otra, pero su logro se alcanza debido a la profundización en la serenidad y no mediante el forzamiento de querer durar más, el cuerpo debe estar relajado y la mente sumergida en el placer de respirar.

3.11.2.5 Respiración circular

Este tipo de respiración es una técnica empleada para tocar el instrumento musical australiano llamado “Didgeridoo”. Consiste en exhalar aire retenido en la boca al mismo tiempo que se inhala por la nariz. Para este ejercicio utilizaremos un pedazo pequeño de papel y lo pondremos en frente de nuestro rostro contra una pared. El papel debe flotar contra la pared gracias al golpe del aire que es exhalado con fuerza por la boca. Para que éste no se caiga recurrimos a la respiración circular del siguiente modo: la cavidad bucal tiene un espacio entre la lengua, el paladar

y las paredes musculares del rostro, allí almacenaremos una cantidad de aire que con ayuda de la lengua será empujada con fuerza en el momento mismo en el cual inhalamos por la nariz; para dar continuidad a la columna de aire, la laringe y el paladar deben trabajar juntos abriendo y cerrando sutilmente el conducto respiratorio.

Descubrí su práctica en las ceremonias de Ayahuasca en el momento de ahumar el tabaco de modo tradicional, ya que su humo no se lleva nunca a los pulmones, sino que se saborea, lo cual permite disociar entre la capacidad de aire que guarda la cavidad bucal separada del aparato respiratorio. El dominio de la laringe y la glotis puede hacerse consciente mediante este tipo de práctica analizada sutil y concienzudamente.

3.11.3 Sílabas:

Todos los ejercicios sobre las sílabas son tomados desde el referente espiritual que tienen dichas vocales en los cantos sagrados del Taita Juan. Om, Aum, están dentro de la relación del principio del universo según la simbología hindú, cabe recordar, que la mezcla de culturas es una de las características de los rituales de Ayahuasca que tenemos en la actualidad dentro de este territorio.

3.11.3.1 Sílabas con emisión de sonido largo.

OM: La suma de la vocal “O” con la consonante “M”, es una sílaba que permite la salida del aire a través de una vocal abierta y redonda, generando un sonido sin resistencia, a la altura del tono natural de la voz, permitiendo que la glotis se eleve. Los labios se cierran para cambiar el flujo del aire y el sonido de la boca a la nariz.

3.11.3.2 Sílabas con diptongo.

AUM: El sonido de la vocal “A” se transforma lentamente en una “U” a través de una transformación consciente de la apertura de los labios y finalmente se cierra para terminar en la consonante “M”, siendo la primera un gesto redondo, grande, de mandíbula abierta, pasando por

una expresión en los labios redonda, pequeña, modificando ligeramente el grado de apertura de la mandíbula, para finalizar en un cierre total de la apertura de los labios y la emanación del sonido por la nariz.

3.11.4 Pronunciación de múltiples sílabas con una única exhalación

A se de yuan ka i. En su traducción de manera oral, Juan me cuenta que este es un mantra realizado por los Chamanes que guarda la historia del universo desde el nacimiento hasta su fin. Hace parte de uno de los cantos que realiza durante la ceremonia.

Luego de una inhalación profunda se exhala con fonación las sílabas anteriores en el orden de la frase. Este ejercicio amplía la capacidad de duración del fraseo, activa diferentes resonadores del cuerpo que están en la cara, nariz, boca y pecho, ejercita la musculatura orofacial y ofrece consciencia del cambio de la postura entre vocales abiertas y cerradas.

Hi, hi, hi, hi. La emanación de esta consonante es muy común en los cantos de los chamanes, la “H” tiene el sonido de una “J” y la “I” debe escucharse como un intermedio entre la “i y la e”, en otras palabras, es una “i” pronunciada con la boca en forma de “e”. Las modulaciones varían según la velocidad con la que se realice, los cambios en el volumen, el ritmo e incluso el tono.

Para la realización de este ejercicio vamos a hacer una respiración completa y al exhalar emitimos el sonido “hi” ocho (8) veces en un compás de ocho (8) tiempos, a un volumen constante. Nuevamente se realiza inhalación profunda, exhalación con modulación en el volumen, iniciando en un susurro y aumentando gradualmente hasta un límite confortable para las cuerdas vocales. En la tercera repetición la consonante tendrá variaciones entre el volumen alto y bajo y además agregaremos cambios en el tono en que se emiten, pasando de una voz grave a una aguda y viceversa.

3.11.5 Fraseo con tomas de aire:

Esta es la manera como se escucha uno de los cantos que me enseñó el Taita Juan, luego de escucharlo cantar varias veces durante el ritual; lejos de ser escrito en la lengua nativa a la que

pertenece, esta transliteración recopila únicamente la interpretación literal de su fonación, las pausas propias entre una palabra están evidenciados en los espacios, los caracteres de las comas (,) son los tiempos puntuales donde se respira. La forma melódica interpretada por Juan es muy específica, pero para este ejercicio sólo será suficiente con utilizar la imaginación para construir la melodía. La canción es la siguiente:

Atabarukenetamo more yo bi hi, atabarukenetamo ya ge hi, yagejika yagehi yage hi.

Las vibraciones de estas consonantes sirven como ejercicio de calentamiento para la voz hablada y cantada. Desde la experiencia facilita un reconocimiento de la colocación del sonido en diferentes resonadores, otorgando características particulares en cuanto a la coloratura, brillo y redondez del sonido.

Nota: La presentación de estos ejercicios hacen parte de un aporte creativo que surge del esfuerzo de la observadora por consolidar a partir de su experiencia métodos técnicos para la exploración y el reconocimiento de su voz. No operan como fórmula, pero desde su aplicación personal pueden ser funcionales como parte del camino. La siguiente es una cita sobre la concepción de Grotowski sobre la voz que complementa este apartado:

El actor común y corriente sólo conoce el resonador de la cabeza; es decir, usa su cabeza como resonador para amplificar su voz haciendo que ésta suene más "noble", más agradable al público. Por casualidad, puede a veces hacer uso del resonador del pecho. Pero el actor que investiga muy de cerca las posibilidades de su propio organismo descubre que el uso del resonador es prácticamente ilimitado. Puede explorar no sólo la cabeza y el pecho, sino también la parte anterior de la cabeza, la nariz, los dientes, la laringe, el vientre, la espina, así como un resonador total que en realidad comprende el cuerpo entero, y muchos otros, algunos de los cuales son todavía desconocidos para nosotros. Descubre que no basta usar la respiración abdominal en el escenario; las fases variadas de sus acciones físicas exigen distintos tipos de respiración si quiere evitar dificultades y no encontrar resistencia en su cuerpo. Descubre que la dicción que aprendió en la escuela de drama provoca muy a menudo que la laringe se cierre. Debe adquirir la habilidad de abrir la laringe conscientemente y de asegurarse desde el exterior de que ésta esté cerrada o abierta. Si no

resuelve esos problemas perderá la atención por las dificultades que a menudo encuentra en el proceso de auto penetración y fallará necesariamente. (Grotowski; 1970, p. 30)

La principal herramienta tomada de la participación en el ritual de la Ayahuasca para la elaboración de estos ejercicios es la perteneciente al punto 9.6: activación de los resonadores de la voz. La metodología para su construcción es la observación. Siento que cada herramienta que entrega el ritual del Yagé puede ser una multiplicidad de maneras diferentes de crear, por mí parte, en este ejercicio, busco establecer puentes entre el mundo del actor y el ritual de manera práctica, de modo que no quede solo en información teórica la confirmación de la existencia del performance dentro del ritual y las posibles herramientas, sino que además, por medio de la imaginación puedan darse evidencias de la influencia que ha tenido la planta en mi crecimiento como actriz.

4. Conclusiones

Es posible estudiar una ceremonia de Ayahuasca como un performance, puesto que las connotaciones del mismo tienen características propias del convivio de la performance en el cual entre actores y espectadores se horizontaliza la relación, se disuelven las barreras y existe una participación activa dentro del espacio que tiene como objetivo la transformación; también es posible identificar que el carácter ritual de la acción es repetitiva y se ha actualizado durante siglos, desde la mirada de Schechner todo tipo de acción que se repita dos veces tiene connotación de performance, para De Toro toda actividad o trabajo hecho por los participantes configura el espacio mismo de realización del performance, de modo que sólo en dicho espacio tiene sentido lo que se realiza, tal y como ocurre con el ritual de Ayahuasca.

Sin embargo, los rituales tienen significados espirituales que hacen parte de las creencias de las culturas o el grupo en particular que lo realiza, en ese modus operandi donde la fe tiene gran relevancia e influencia, las personas actualizan sus creencias, a diferencia del teatro donde aparece la representación como acuerdo ficcional de la creación de universos, es decir, que no se encuentra correspondencia entre el ritual con el teatro aun cuando el origen del teatro está en el ritual y en el hacer teatral existan pequeños o grandes rituales de orden operativo, de concentración o de espiritualidad. Desde otro punto de vista el performance rompe con las estructuras convencionales del teatro y podemos empezar a observar elementos de la parateatralidad, dicho concepto sí logra develar que incluso en la vida cotidiana existe una representación del yo, lo cual Goffman define como performance.

El teatro y el ritual están estrechamente conectados, existe un punto medio en el cuál ambos se encuentran y en algunos casos se logran cruzar. El ritual aun cuando es de naturaleza interior expone personalidades y el teatro a pesar de mostrar el reflejo de las relaciones humanas guarda en su profundidad una conexión con el ritual. Ambos hechos derivaron en el cuestionamiento sobre las líneas liminales entre la vida y el arte. Cuando Grotowski se sumerge en los estudios sobre el actor Performer de sus propias palabras pareció dar a entender que seguramente no estaba ya hablando del teatro sino más bien de un modo de vida, de una pregunta por lo profundo del ser humano. Este retorno al origen llegó a ser un postulado de las vanguardias de finales del siglo XX y la idea de que todo es arte porque todo es vida, reanimó la necesidad de definir el concepto. Desde mi punto de vista, de aquello que concebimos como realidad y que nos permite por medio de

símbolos crear significados, el mundo puede ser construido de este modo a través del prisma del arte.

Cuando entramos en el plano de la parateatralidad se hace posible ver el mundo en otros planos y en un sentido goffmaniano, meta teatral o parateatral. Podemos estudiarnos a nosotros mismos como actores de una gran obra de teatro, presentamos nuestra personalidad como aquello que somos; al igual que en el performance se trata de una presentación donde vivimos el acontecimiento.

Para que el acontecimiento de la acción sea escénico, es necesaria la presencia de espectadores. En cierto punto la mirada de aquel que se sumerge dentro de la acción queda nublada por su propio personaje, sin embargo, los momentos de abstracción, escucha y observación, pueden revelar el sentido del performance. Esto sucede con frecuencia durante el ritual de la Ayahuasca. En una primera instancia, por ejemplo, las personas llegan a un escenario que ya está preparado para el acontecimiento ceremonial, todo es nuevo en el espacio: iluminación, velas, olores, inciensos, vestuarios, plumas, semillas, ambiente sonoro, etc. El espectador empieza a ser un participante activo y al mismo tiempo que observa es observado, su modo de vestir tiene influencia, incluso estatus dentro del lugar y esto es determinante también para la persona que lidera la ceremonia ya sea esta Maima o Taita.

Las vanguardias de finales del siglo pasado enfocaron su atención en culturas africanas, orientales o derviches para reinventar la forma tradicional de hacer teatro. En nuestras sociedades occidentales existe la tendencia de estudiar las artes de una manera Euro centrista y la mayor parte de la información que se comparte en las escuelas o Universidades pertenecen al teatro Europeo; es importante no sólo reivindicar las expresiones artísticas y rituales Abya Yala, sino reapropiarse de las herramientas nativas que aún se conservan, ya que en medio del mestizaje de nuestras culturas, es riqueza tener la oportunidad de volver la mirada a aspectos como los son los elementales de la naturaleza, la creencia en la magia, la variedad de credos, las hibridaciones culturales, la mitología comparada, etc. De allí que todo esto pueda convertirse en nuevas metodologías para la creación, y en este caso, como lo estoy formulando, en herramientas creativas para el actor.

Estamos entonces ante una postura donde un acontecimiento ceremonial puede ser estudiado como performance, apoyada en la visión de Grotowski donde “el estado original del ser humano es el Performer” (Sierra, 2015, p. 62). Y en las teorías de Goffman sobre los roles que

ocupan las personas dentro de la sociedad y los personajes que encarnan. Esta búsqueda por la presentación natural del “Sí mismo” (Goffman, 1997, p. 268) tiene un carácter presencial, performativo orgánico, en el que la sinceridad de su actuación oculta la ilusión de la máscara. Para develar esta mirada donde todos somos actuantes es necesario recurrir a los estudios del sociólogo sobre *La presentación de la persona en la vida cotidiana*: “Los actuantes pueden ser sinceros -o no serlo, pero estar sinceramente convencidos de su propia sinceridad-, pero este tipo de sentimiento respecto del rol no es necesario para que la actuación sea convincente” (Goffman, 1997, p. 82). De modo que siendo conscientes o no de aquello que representamos siempre estamos simbolizando. El análisis sobre la realidad y la ficción que hace este sociólogo resulta interesante tanto desde los análisis comportamentales de los individuos como desde el teatro. Si el actor necesita estudiar la naturaleza humana para luego representarla en un escenario a través de un pacto ficcional, primero deberá conocer el subtexto de las acciones que realiza desde un plano netamente instintivo, psicológico y social, para así comprender aquello que suscita la evidencia (acontecimiento) de lo que se oculta tras las intenciones de las acciones, es decir, conocer el personaje desde dentro; para esto, su herramienta de estudio más cercana es él mismo.

Un ritual de esta naturaleza, como lo es el de la Ayahuasca, en la cual el propósito es la sanación y la introspección, puede servir de bucle para el conocimiento del ser y las múltiples máscaras que habita. Su funcionalidad dentro del teatro puede ser múltiple, desde unos rasgos externos como lo son la determinación de las características propias del performance en el ritual de la Ayahuasca, como desde posturas de interpretación interna y subjetiva en los cuales se busque una mayor comprensión sobre preguntas filosóficas y existenciales propias de quien lo experimenta. Como herramientas creativas para el actor podemos desarrollar conceptos o corroborar teorías, puesto que el estudio del teatro no solo se da dentro del escenario, sino que también se nutre desde el conocimiento conceptual, la investigación y una suma de experiencias, que pasando por la subjetividad acompañan el proceso de la construcción y deconstrucción del actor- actriz posibilitando caminos para la creación escénica.

De lo anterior, vuelvo a la parte inicial donde defino las herramientas creativas, como todo aquello que le facilita al actor- actriz encontrarse a sí mismo en su estado más instintivo, de modo que pueda ser un medio para la expresión de su humanidad. En esta investigación descubrimos nueve (9) de ellas dentro del ritual de la Ayahuasca, que, al tener elementos del performance en su estructura, pueden ser tomadas como un foco de estudio para el teatro:

- Imaginación
- Construcciones simbólicas del espacio
- Consciencia del observador observado
- Deconstrucción de la identidad
- Liberación de tensiones sobre el cuerpo
- Activación de los resonadores de la voz
- Acción orgánica
- Convivio
- Profundizaciones filosóficas
- La voz como herramienta creativa

La participación dentro de este ritual es la oportunidad de profundizar desde muchos planos en un acontecimiento performativo que transforma la percepción de quienes la experimentan y puede ser de ayuda para el actor que desee transformar este medio en herramienta.

Referencias

- Brook, P. (1973). *El espacio vacío*. Barcelona: Planeta.
- Caixach, A. (2008). *L'Art com a vehicle [Manuscrit]: la dimensió sagrada de les arts performatives*. Universidad de Barcelona.
- Ciodaro, M (2020). Clases otras poéticas. Facultad de Artes. Universidad de Antioquia. Sede Oriente. Semestre 2020-I
- Danan, J. (2017). *Entre teatro y performance. La cuestión del texto*. En: Vinaver Michel et al. Antología de teorías teatrales. El aporte reciente de la investigación en Francia. Bilbao: Artezblai. pp. 233-250.
- De toro, F. (2014). *¿Qué es performance? Entre la teatralidad y la performatividad*. México: Paso de Gato.
- Eliade, M. (2014). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everiday life*. Nueva York.
- Goffman, E. (1997). *La presentación de las personas en la vida cotidiana*. Buenos aires.
- González, J. Llorens, N. (2014). Las nuevas sustancias psicoactivas. Un reto para la salud pública. España: ADI.
- Grotowski, Jerzy (1970). *Hacia un teatro pobre*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Innes, C. (1992). *El teatro sagrado, el ritual y la vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Maillard, C. (2015). *La mujer de pie*. España: Galaxia Gutenberg.
- Maillard, C. (2017). *La razón estética*. España: Galaxia Gutenberg.
- Maldonado, B y Ruiz, Z. *Abya Yala Wuawgeykuna..* <https://www.upo.es/investiga/enredars/wp-content/uploads/2017/03/Pr%C3%B3logo.pdf> (Recuperado 16/03/2023 8:30 am)
- Moliní, Eugenio (2009). Kairos, Aión y Cronos:Dioses de la gestión y el liderazgo. En:<https://eugeniomolini.wordpress.com/2009/10/12/kairos-aion-y-cronos-dioses-de-la-gestion-y-el-liderazgo/>
- Ocampo, A. (2010). *La libertad de la voz natural*. México: El método Linklater.
- Pabón, C (2003). *Construcciones de cuerpos*. Tesis de doctorado en filosofía. Universidad de París VIII.
- Ruiz, B. (2012). *El arte del actor en el siglo XX*. Bilbao: Artezblai

Sagaseta, J. (2005). Conocer Grotowski, seducción y límites. Presencia de Jerzy Grotowski. *Cuadernos de picadeiro*, 5,9.

Schechner, R (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires.

Schechner, R, y Wolford, L. (1997). *The Grotowski Sourcebook*, New York.

Scheinin, N. (2005). Don de actor: de la ficción al infinito. Presencia de Jerzy Grotowski. *Cuadernos de picadeiro*, 5,12-13.

Sierra, S. (2015). Grotowski, consideraciones sobre el trabajo del actor y el performer. *Revista colombiana de las artes escénicas*, 9,55-65.

Turner, V. (1988). *El proceso ritual estructura y antiestructura*. España: Taurus.

Universidad de Buenos Aires. *Teoría y practicas interculturales*. Secretaria de Extensión y bienestar estudiantil.

https://ia801202.us.archive.org/32/items/performanceyactivismo/Schechner_Performance%20Teoria%20y%20Pr%C3%A1ctica%20Interculturales.pdf (Recuperado 16/02/2023 11:30 am)

Vernant, Jean, y Vidal-Naquet, P. (2002). *Mito y tragedia en la antigua Grecia*. Barcelona: Paidós.