

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 16, Núm. 27

abril-septiembre 2025

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

**Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes**

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



El teatro sagrado desde una aproximación esotérico-hermética

Oscar Moreno Terrazas Troyo*

Rosa María Gutiérrez García**

Roger Ferrer Ventosa***

* Doctorando en Filosofía, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad Autónoma de Nuevo León, México.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3328-4073>
e-mail: oscartroyo7@gmail.com

** Directora de Tesis, Universidad Autónoma de Nuevo
León Facultad de Filosofía y Letras, México.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9828-6235>
e-mail: rosgutig@yahoo.com.mx

*** Codirector de tesis, Universidad de Valladolid
Facultad de Filosofía y Letras, México.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2568-1271>
e-mail: roger.ferrer.ventosa@gmail.com

Recibido: 27 de septiembre de 2024

Aceptado: 15 de enero de 2025

Doi: 10.25009/it.v16i27.2804

El teatro sagrado desde una aproximación esotérico-hermética

Resumen

El presente artículo entrelaza la teoría hermética de Wouter Hanegraaff –y su encuentro con la experiencia sagrada de la conciencia humana– con las teorías teatrales de Antonin Artaud y Jerzy Grotowski, en quienes la búsqueda de un teatro sagrado fue fundamental. Se repasan algunos representantes del New Age contemporáneo para establecer la trascendencia temporal de ciertas prácticas e ideas que se conectan con las propuestas de Artaud y Grotowski, las cuales, en este entrecruzamiento disciplinar, trazan el camino para entender el teatro como forma de vida.

Palabras clave: teatro ritual; conciencia; esoterismo; Artaud; Grotowski.

An Esoteric-Hermetic Approach to Sacred Theatre

Abstract

This article attempts to interlace the hermetic theory of Wouter Hanegraaff and his encounter with the sacred experience of human consciousness, with the writings of Antonin Artaud and Jerzy Grotowski, in which the search for a sacred theater is fundamental. It also reviews some representatives of the New Age movement, to establish the temporal transcendence of certain practices and ideas that are still in force, and which are connected with the theories of Artaud and Grotowski. It is argued that a disciplinary intersection may trace the path to understand theater as a way of life.

Keywords: ritual theatre; consciousness; esoterism; Artaud; Grotowski.



El teatro sagrado desde una aproximación esotérico-hermética¹

Introducción

La tradición hermética, junto con el gnosticismo, constituye una base fundamental en el estudio de diversos fenómenos y creencias que pueden ubicarse, en mayor o menor medida, dentro del término “esoterismo”, entendido *a priori* en Occidente como conocimiento interior (Rudbog, 2013). Este ámbito abarca diversas corrientes, como la cábala, la mística y la alquimia, entre otras, las cuales tienen una característica común: la creencia en una conciencia universal y en la capacidad del ser humano para reconocerse como parte de ella.

Dentro de la hermética, dicha conciencia universal tiene dos aspectos: el *Nous*, la parte divina (con mayúscula), y el *nous*, la parte humana (con minúscula) (Hanegraaff, 2022). Ambos constituyen la capacidad humana para estar y ser en el presente. En el teatro esto es fundamental, pues las herramientas del actor o actriz son su propio cuerpo, su mente, sus emociones, su energía y su presencia. Los teóricos teatrales Antonin Artaud y Jerzy Grotowski fueron más allá en su conceptualización del teatro, para buscar la esencia de lo que hace a un actor capaz de llegar a un estado “divino”, de conexión consigo mismo, con su verdad escénica, con su energía más pura o con fuerzas más allá de lo visible. ¿Cómo entender esta conexión divina en sus propuestas? En este artículo propondremos vínculos entre algunas de sus ideas y las expresadas en el hermetismo y subsecuentes corrientes herméticas, como la New Age contemporánea.

¹ Este artículo se escribió bajo la asesoría de la doctora Rosama Gutiérrez García y el doctor Roger Ferrer Ventosa.

El interés por hacer coincidir el teatro con el esoterismo no es nuevo. En la etapa de lo que Tim Rudbog (2013) discute como renacimiento ocultista y que sitúa a finales del siglo XIX, surgió una búsqueda por realizar un teatro espiritual con corrientes como el teatro de la naturaleza, o como práctica común en círculos como el de la Sociedad Teosófica (Lingan, 2014). En esfuerzos más recientes, en el libro *Mágica belleza* Roger Ferrer Ventosa (2021) retoma la relación entre el teatro y la hermética, proponiendo un recorrido de la concomitancia entre el teatro y el esoterismo en varios momentos de la historia (en la que también destaca a Victor Turner como un antropólogo que buscaba dicho emparejamiento con el ritual) y profundiza en el tópico literario de *Theatrum Mundi*, mediante el cual la obra artística se convierte en un reflejo poético y crítico del mundo real. En este tenor, Artaud creía que ambos mundos –el de la creación artística y el de la realidad– coexisten en diferentes dimensiones, siendo la representación un ideal de la realidad, puesto que en la obra no hay falsedad.

Artaud y Ferrer hablan de ese otro teatro, y en este trabajo se pretende profundizar en el paralelismo que Ferrer divisa al mencionar la búsqueda de Artaud de un teatro “alquímico” que pueda transformar la realidad interna de las personas, así como del “doble” artaudiano como una representación de un ideal social. Se apunta al trabajo actoral como una forma de acercarse al descubrimiento de uno mismo dentro del gran teatro del mundo.

Sumado a ellos, en su libro sobre la hermética Wouter Hanegraaff dice que conviene repensar el término “filosofía”, que se utilizaba para referirse a la parte teórica del *Corpus hermeticum*. Sugiere entenderlo como práctica espiritual que se realizaba, probablemente, en lugares pequeños, con pocas personas y más como una tradición oral que escrita. Esta espiritualidad hermética se practicaba individualmente en la vida cotidiana. Cada tanto, los practicantes se reunían en algún lugar para responder en conjunto inquietudes particulares en la búsqueda por un trabajo en la conciencia, en el desarrollo y eventual unión del *nous* con el *Nous*, para lograr el descubrimiento de la esencia divina en cada uno de los practicantes (Hanegraaff, 2022). Grotowski, por su lado, creía que el dominio del cuerpo y el ir más allá de la técnica podían acercar al actor a un trance consciente donde, a través de la entrega plena y la autodestrucción del ego, podía conectarse de forma profunda con el espectador.

Así, con estas bases, desmenuzaremos los aspectos clave que coinciden en estos pensadores y que podrían dar pista de lo que denominaremos *teatro del nous*.

El *Nous* y la experiencia sagrada como base

La idea general de la hermética es lograr una comprensión profunda de lo que uno realmente es. Se trata de adquirir un estado de gnosis y del *Nous*, que contiene una especie de conciencia universal y funciona con la inteligencia de los procesos naturales de nuestro

planeta y de los seres que lo habitamos, un supra-razonamiento, una inteligencia instintiva que coincide con la terminología de la palabra *Nous* propuesta por Hanegraaff, que une el concepto de ojo y de mente (Hanegraaff, 2022); la mente que ve es una realidad interior, un verdadero ser que une a cada persona con esa inteligencia de la conciencia universal. El *nous* humano parte del *Nous* sagrado; nuestra conciencia atenta del mundo a nuestro alrededor se une a una mente universal que reconoce que existe una realidad y que nos permite experimentarla.

Este *nous* es capaz de observar y de entender (gnosis) lo que es, lo que no es y lo que se percibe (Hanegraaff, 2022), pero para la hermética esto tiene limitaciones por el logos que nos gobierna. En la hermética se entiende por logos el proceso de encarnación al cual el alma se somete al nacer (Hanegraaff, 2022). Es la materialidad de nuestro cuerpo que está sujeta a pasiones, vicios, impulsos y que, por consecuencia, genera una falsa idea del mundo que nos rodea. La mente logos es una serie de programaciones inconscientes que hemos guardado en nuestro cerebro a partir de experiencias e ideas que adquirimos. Esto puede llevarse a casos extremos en los que el abuso o maltrato en la temprana edad lleva a desarrollar psicopatologías graves en la edad adulta (Dunn *et al.*, 2013). También es donde las herencias genéticas condicionantes o traumas físicos y emocionales se graban en el cuerpo.

En la medicina china se considera que existen tres cerebros en nuestro cuerpo, que poseen memorias y tienden a buscar los mismos estímulos una y otra vez. El primero es el mismo cerebro que, gracias a los aprendizajes, va desarrollando conexiones neuronales a través de distintos procesos que involucran la atención (Wittrock, 1992). Otro es el corazón. Se creía que regulaba la parte media del cuerpo y estaba ligado a las emociones. Investigaciones recientes reconocen su labor en el proceso del óptimo funcionamiento del cerebro (Thayer y Lane, 2009). El tercero es el estómago (Xutian *et al.*, 2014), que regula funciones clave en el cuidado del *Qi* (energía). El punto es que todo el cuerpo está interrelacionado de muchas formas y el vínculo entre la mente, los genes, la atención, la alimentación, el espíritu y la energía vital forman el complejo entramado del llamado *embodiment*, donde los traumas, las heridas y el estrés se quedan grabados en el cuerpo. Al identificarnos con él perdemos la conexión con el *Nous*; permite percibirnos como una conciencia que va más allá de las emociones, los sentimientos y el cuerpo, así como de sus procesos químicos y físicos. Maestros espirituales de la New Age, que Hanegraaff coloca como herederos contemporáneos de la tradición hermética (Hanegraaff, 2002), proponen ejercicio diario y abundante agua, además de una dieta vegetariana. Estos postulados se encuentran también en el *Corpus Hermeticum*, el compendio de escritos que dan nombre al hermetismo, como una serie de prácticas comunes entre los seguidores de la hermética: tras reunirse en grupo para la realización de ritos, se ofrecía comida vegetariana a los asistentes (Hanegraaff, 2022). La idea es limpiar lo más posible el cuerpo para tener la menor cantidad de distractores en el momento de acercarnos a la gnosis

de quien realmente somos, una experiencia del *Nous* que sólo podría reconocerse a sí mismo a partir de su materialización. En la hermética este proceso parte de encontrarse con la impureza y los vicios del ser, y es a través del contraste que tendría sentido reconocerse en sí mismo lo que no es puro para distinguir aquello que sí lo es, el *Nous*. A partir de lograr la materialización (*embodiment*) en un cuerpo mortal, es que se alcanzaría la profunda realización de la propia naturaleza divina.

Nuestro *nous* es una extensión del *Nous* divino; la gran revelación en la hermética es darnos cuenta de que nuestra esencia es la divinidad misma, el *Nous* sagrado con el que podemos experimentar el mundo como testigos y creadores en plena libertad, la capacidad que tiene el todo de experimentarse a sí mismo a través de un cuerpo humano (Hanegraaff, 2022).

La limpieza del cuerpo para la hermética es el proceso de reconocimiento de nuestro cuerpo, en el que uno debe permitirse la experiencia humana en su máximo esplendor. Esto nos ayuda a conectar y ver nuestras emociones que nos hacen humanos, mortales, para reprocesarlas (Shapiro, 2018) o revisitarlas, sentir las heridas y completar un camino terapéutico de sanación mental y emocional (Brownell, 2017, p. 156). A medida que uno va siguiendo estos pasos, se hace consciente de los patrones aprendidos, memorias emotivas o condicionantes físicas y mentales para darse cuenta de aquello que no sirve y dar lugar a la expansión de la conciencia y la realización del verdadero ser (Judd, 2011).

Ferrer también establece un paralelismo claro entre el arte, en distintas de sus expresiones, y las características del pensamiento mágico, de las ideas y prácticas que se han perseguido en diversas corrientes esotéricas que parten de la hermética. Propone un origen ritual de la creación artística, en el que los primeros (y actuales) artistas son capaces de conectarse con ese mundo imaginario que se encuentra presente tanto en el *nous* humano como en el *Nous* divino, un mundo donde hay fuerzas con el potencial de elevarnos y de provocarnos visiones claras que comuniquen esta idea central de belleza que busca la hermética, la de llevarnos a una “manía” sagrada (Ferrer, 2021).

De esa manera, el creador se puede conectar con el *Nous* sagrado para expresarlo en su obra. No sólo la comprensión del logos de lo que sucede, de la trama, de lo evidente y perceptible por los sentidos comunes, sino de lo que existe en su interior, en el origen creativo, el silencio que precede a la chispa creadora. Creador de mundos que nos abarcan, que nos reflejan, que nos hacen replantearnos la condición humana y que, en el teatro, se convierten en fieles representaciones de la realidad, sumergiéndonos en la ficción y haciéndonos olvidar por un momento que somos simples espectadores.

Artaud y Grotowski fueron artistas visionarios que transformaron en su tiempo el concepto y la práctica del teatro. Así, a través de la búsqueda por una verdad escénica pura, es que se logra el alcance de la belleza, y es en donde ahondaremos en la idea del teatro

como mundo, del personaje humano con su esencia y del actor divino. Si somos, como mencionamos antes, actores en una representación del *imago mundi* (Ferrer, 2017), ¿quién es el actor que nos representa?, ¿podemos decir que el personaje es nuestro *nous* humano, sometido a la impureza del *embodiment*, y el actor es el *Nous* divino, un testigo silencioso de lo que ocurre en esta representación?

El teatro místico de la crueldad artaudiana

Antonin Artaud fue un fuerte crítico de la tradición cultural europea; la consideraba cruel, pues fomentaba la distracción, la banalidad y el sinsentido. Por esta razón, proponía un teatro que retomara la sacralidad que había percibido en dos momentos importantes de su vida: como asistente a un espectáculo de danza balinesa y como partícipe en un ritual chamánico en México (Artaud, 2024). Artaud, en uno de los polos de la teoría teatral, ha destapado controversias por su historial clínico, con una etapa de esquizofrenia y de abuso de drogas. Sin embargo, como señala Bermel (2014), su teoría teatral no es producto de esas problemáticas, sino de una mente lúcida que pudo trascender su propia personalidad y hoy en día sigue permeando en las discusiones del gremio teatral. Artaud (2004) comienza su libro *El teatro y su doble* con una crítica a esa cultura que no busca saciar el hambre de vivir. El autor describe su cultura en acción como un espíritu presente en todo y que nos hemos olvidado de dotar a las cosas de esta mística, como el logos sin Nous, esa encarnación a la que se ha decidido dejar sin Nous; propone el teatro como un medio por el cual lo “no tan bueno” queda como único recurso para que la vida se asome, para que la fuerza latente de la naturaleza se pueda manifestar libre de ataduras sociales y conceptos “occidentales” de arte y cultura como monumentos a la infamia (Artaud, 2024). Artaud se inclina a la violencia como liberación, a una necesidad desgarradora de hacer explotar las cosas que son bellas por el desenmascaramiento de la falsedad, una irrupción de destrucción de formas y “sombras” falsas.

Eckhart Tolle (2001), autor que pertenece a la corriente del New Age, habla mucho de su propio proceso de iluminación: decidió dejar un doctorado junto con todo lo que tenía y entró en un profundo estado de depresión en el que se dio cuenta de que el sufrimiento no era parte de su esencia; sufría tan profundo que pudo despertar y darse cuenta de que quien sufría era una ilusión, era su mente, su cuerpo, su personaje; pero había un deseo profundo de vivir en el que no existía sufrimiento. Con esta metáfora, quiero proponer la búsqueda de Artaud como una necesidad de despertar de esa vorágine de sensaciones a partir del profundo deseo de ser libre de las formas estancadas para pertenecer sólo a un flujo constante de la vida.

Aleister Crowley (1999), un personaje igualmente controversial en la historia de la magia occidental, describe en su autobiografía el último proceso en el que se enfrentó al abis-

mo: un brote final del ego le lleva a la destrucción de sí mismo y al enfrentamiento con una nada absoluta. A partir de ese momento comienza a escribir sobre Aleister Crowley como si fuera otra persona. Éste puede ser considerado como el momento en que un practicante de la hermética muere en vida, cuando todas las energías de los siete planetas que representaban los males del cuerpo comienzan a diluirse y unificarse en un solo canto, en el que el practicante se une a un feliz final: el de convertirse en divino (Hanegraaff, 2022). Artaud hablaba, desde el proceso teatral, del actor que se sublima a sí mismo, pero la idea del artículo es repensar, como Ferrer, al ser humano como un personaje de su propio *Theatrum Mundi*.

En este intento por hermanar las condiciones de liberación, podemos explorar la belleza de la muerte, del caos, de lo grotesco. Es algo parecido a la búsqueda estética de Artaud (2024), quien, en su capítulo “Teatro y la peste”, en el sueño del Virrey describe metafóricamente como apestados a los actores que son víctimas de un poder espiritual superior a ellos, del que necesitan toda su fuerza para no sucumbir en el crimen de matar la obra, como asesinos que culminan su odio en el asesinato y, después, pierden su fuerza. En cambio, el actor debe responder a un poder que se niega a sí mismo a medida que se libera y se disuelve en universalidad (Artaud, 2024). En ese sentido, nos acercamos de nuevo al *Nous* divino, la luz y la fuerza de la creación constantemente sucediendo en el hermafrodita hermético, que se nutre a sí mismo (Hanegraaff, 2022) y que, al alcanzar un nuevo estado de fuerza, tiene que dar paso al siguiente para no culminar en un punto muerto. Así, a través de lo transgresor, la máscara del personaje-actor y del personaje-espectador se caen para mostrar la esencia de cada uno, obligándoles a ser fieles a esa esencia para que la mentira no vuelva a matar la energía de vida, verdad y belleza.

Para Artaud el teatro de la peste es un espectáculo capaz de contagiar a la sociedad de la enfermedad de esta vida más allá del logos, capaz de revivir todos los símbolos dormidos en el ser humano y de representar imágenes que despierten todos los poderes latentes en cada persona. Artaud hace referencia al azufre y a la magia, al igual que a otras formas de alquimia que pueden analizarse claramente en el trabajo de Roger Ferrer. La alquimia como clara heredera de la parte no espiritual de la hermética (Ferrer, 2021), la peste teatral como potencial para despertar al ser humano desde sus pasiones más dormidas, a través de imágenes y de símbolos, como obra alquímica hermética (Ambelain, 2003).

Artaud (2024) plantea en el capítulo sobre el teatro metafísico una esencia que Occidente ha dejado a un lado, al menos en algunas corrientes teatrales: aquello que no puede expresarse más allá del diálogo, algo que se encuentra sólo en la escena y no en el libreto, una especie de lenguaje que debe ocupar el espacio y dotarlo de habla “independiente de la palabra, [que] debe satisfacer a todos los sentidos [...], que expresa pensamientos que van más allá del lenguaje hablado” (p. 51). Pero también se refiere a un lenguaje teatral evidente y perceptible en

su codificación, y afirma que todo este lenguaje, hecho de movimiento, decorado, corporalidad, iluminación, voz y sonidos, debe estar encaminado a un objetivo concreto, que es el de estremecer más allá de lo comprensible y dotar de un sentido profundo a cada instrumento del lenguaje teatral para un mismo objetivo, en el que nada esté por casualidad, ni sea sólo un adorno, una forma de poesía en el espacio. Es decir, que tenga un carácter simbólico.

Para hacer más evidente el vínculo entre Artaud y la alquimia, basta ver cómo el teórico teatral en el capítulo “Teatro alquímico” afirma la relación entre el teatro y la alquimia usando fundamentos básicos para la vida: encontrar el “oro” como representación de lo sagrado. Expone también la realidad y el teatro como dobles de sí mismos; el teatro como una ventana hacia un mundo arquetípico que podemos encontrar en la tesis de *Mágica belleza* de Ferrer, quien define como clave el pensamiento mágico para entender la representación teatral como un espejo de esa otra realidad. Se puede regresar a la hermética de Hanegraaff, en la que el mundo noético tiene lugar, donde existe un *Nous* divino, que es la fuente de donde emana nuestro *nous* en el que, si el actor parte desde su representación bajo esa conexión profunda con ese *nous*, pudiera atraer al plano teatral la energía arquetípica, tal como pretendían los maestros herméticos al momento de canalizar la luz y vida en los practicantes para alcanzar la plena gnosis. Aunque Artaud no lo denominaba así, su acercamiento fue hacia la hermética por vía de su conocimiento sobre la alquimia; reafirmado, tal vez, por sus experiencias en los rituales chamánicos.

Artaud busca generar imágenes y situaciones de crímenes, erotismo o salvajismo. Grotowski, por su parte, se centra en un encuentro empático entre el actor y el público, y es difícil encontrar un público que esté dispuesto a someterse a la evidencia de sus sombras más guardadas. Lo primero que Artaud (2024) exige es que el teatro debe ser real y honesto. El actor no debe imitar, sino vivir lo que sucede en escena:

Debe permitir, próximo a los principios que le transmiten su energía, y mediante el empleo del magnetismo nervioso del hombre, transgredir los límites ordinarios del arte y de la palabra, y realizar secretamente, o sea mágicamente, en términos verdaderos, una suerte de creación total donde el hombre pueda recobrar su puesto entre el sueño y los acontecimientos (p. 105).

Por el sueño, el pensamiento mágico nos refiere el mundo del imaginario, el mundo arquetípico donde la realidad pura está asentada, donde se encuentran los ideales de nuestra esencia, por lo que el actor debería acceder a ese plano por la vía profunda de su honestidad, que en última esencia es la conexión con el *Nous* divino, nuestra conciencia arquetipo.

Entre los temas que podrían utilizarse para una representación teatral, Artaud (2024) no señala algo específico, no prefiere los temas complejos ni abordar al espectador con

preocupaciones cósmicas y trascendentales sólo le importa que sea real. Con respecto a la técnica, afirma que “el teatro debe perseguir por todos los medios un replanteo, no sólo de todos los aspectos del mundo objetivo y descriptivo externo, sino también del mundo interno, es decir, del hombre considerado metafísicamente” (p. 99). Busca cuestionar la realidad interna de las personas, de lo que son, desenmascarar profundamente al ser humano desde su más cruel honestidad. Artaud pide que el espectáculo use a conciencia sus elementos físicos y objetivos, los elementos perceptibles, la luz, el vestuario, las voces, el ritmo, los movimientos, los objetos y sensaciones para que sean un vehículo de esa realidad interna. En la hermética encontramos evidencia marcada por Hanegraaff (2022): las visiones inducidas, posiblemente, por sustancias que alteraban la percepción; no era importante su veracidad o falsedad, sino que servían como un vehículo por el cual se manifestaba la conciencia del estudiante, visiones de dioses o de creaciones a través de juegos con la luz y los sonidos, que contribuían a que la mente jugara en el mismo plano que el espíritu. De esta misma manera, Artaud busca el ritualismo en el teatro, utiliza todas las herramientas del lenguaje teatral a favor de meter la mente del espectador en el mismo juego de la realidad interior; era una forma de darle vida a esa experiencia teatral.

En cuanto al rol de la puesta en escena, Artaud le deja la responsabilidad al director como creador único, quien habría de hacerse responsable de la reinterpretación desde la palabra abstracta hacia una verdad actuada en el pleno momento de la función; no buscaba eliminar el lenguaje verbal, sino darle un estatus onírico, que la palabra fuera un mensaje cifrado, un vehículo para que se manifestara la vida. Para establecer una comparación, en la espiritualidad contemporánea que ha alcanzado el New Age, prácticas similares han trascendido cientos de generaciones; por ejemplo, la maestra Isha Judd (2011), en su sistema utiliza “facetas”, cuyo propósito es lograr un espacio en la mente con la atención a un punto focalizado en el cuerpo para dar paso al silencio. Otro maestro espiritual contemporáneo, Eckhart Tolle, busca de igual forma alejarse del proceso automático del pensamiento y dar paso al silencio. Con esto podemos establecer similitudes con la necesidad de Artaud de romper con la tradición de la palabra hablada y optar por formas distorsionadas y codificadas del habla para no dejar lugar al razonamiento de la experiencia, sino a la plena atención del fenómeno teatral.

A propósito de la música, en la hermética de Hanegraaff existe un pasaje donde Hermes lleva a Tat a un proceso de iluminación en el que un canto es necesario para la integración de las energías de los siete planetas regentes del logos del ser humano; es una escala en la que cada nota representa a un planeta: mi a Saturno, fa a Júpiter, sol a Marte, etcétera. Dichos sonidos son reproducidos por un canto entre los asistentes al ritual. Cada nota va bajando y alternándose con re, que representa a la Luna, hasta repetirse 22 veces (Hanegraaff, 2022). Artaud (2024) propone una narrativa similar: utilizar la música como un personaje más, que represente una fuerza autónoma que incida sobre la trama y sobre el espectador, que varíe en

sus formas y sonidos y recurra a instrumentos poco convencionales, con la misma intención de que la mente, la preconcepción, el juicio y la interpretación racional no tengan cabida en la lectura. Para ello, no buscaba representar obras escritas, sino provocar el nacimiento de la obra a través del ensayo inmediato de la puesta en escena en torno a lo conocido.

El mágico teatro pobre de Grotowski

En *Hacia un teatro pobre*, podemos encontrar que Grotowski (1992) intenta desenmascarar al teatro, quiere develar su verdadera esencia, definir qué lo convierte en una parte importante en el quehacer cultural y encontrar uno que trascienda el entretenimiento y llegue a convertirse en lo que buscaba Artaud (2024), un teatro sagrado que, como peste, pueda incidir y contagiar de verdad a los espectadores. Grotowski (1992) identificó, en la relación entre espectador y público, dicha esencia que debía contener un esfuerzo mucho mayor en la labor del actor en su búsqueda por lograr esa profunda conexión entre él y el espectador. Quiere un teatro que se aleje de los vicios y egos de la actuación tradicional, como lo haría un estudiante del *Nous*, y así encontrar un teatro profundamente honesto que dependa sólo del poder del actor y, en consecuencia, logre llevarnos a un mundo donde existe un personaje y una situación, y que esto sea profundamente significativo para ambos.

Grotowski busca eliminar todo lo que separa al espectador del actor, que el rol penetre profundamente en el *performer* (como prefería llamarlo), y que éste se abra completamente al papel que debía desempeñar. Si el rol es una fuerza pura, emotiva, que busca reflejar una condición humana para establecer un diálogo del ser humano consigo mismo, el actor debe deshacerse de su ego, vaciarse de todo lo que cree que le representa y abrirse a la experimentación de una realidad alterna, ajena. Una especie de iluminación espiritual en la que el actor parte de su propio vacío para entrar en su papel, que se convierta en testigo de sí mismo, profundamente enraizado en la esencia de su ser. Estas ideas llevaron a personas como Peter Brook (2009) a considerar el trabajo de Grotowski como un claro ejemplo de teatro sagrado.

El autor de *Hacia un teatro pobre* define a sus actores de la siguiente manera:

La diferencia entre “el actor cortesano” y el “actor santificado” es la misma que existe entre la habilidad de una cortesana y la actitud de dar y recibir que surge del verdadero amor, en pocas palabras, el autosacrificio. En el segundo caso, el elemento esencial es ser capaz de eliminar cualquier elemento de disturbio, de tal manera que se pueda trascender cualquier límite concebible. En el primer caso se trata de una cuestión de resistencia del cuerpo; en el otro se plantea más bien su no existencia (Grotowski, 1992, p. 29).

Si interpretamos esta concepción que tiene Grotowski del actor desde una espiritualidad hermética, el actor santificado es un portador del *nous*, capaz de ser autoconsciente y de reconocerse a sí mismo como vía de autotranscendencia, pues no hay otra forma de sacrificar aspectos de uno mismo si no se tiene conocimiento de aquello que es necesario sacrificar.

Cuando Grotowski habla sobre eliminar cualquier elemento que disturbe, podemos remitirnos a la limpieza de la práctica hermética de deshacernos de los vicios obtenidos a través de la encarnación, o del proceso de desidentificación con el cuerpo del dolor del que habla Eckhart Tolle, quien la denomina como una no existencia; pero al definir algo que no existe, le estamos otorgando una existencia. Si lo interpretamos con base en la hermética, esto se refiere a aquello incomunicable de la presencia del *Nous*: la fuente de todo es y no es al mismo tiempo, existe; define su presencia a través de la concientización de que existe, mas no se define como existente ni inexistente. Es una sensación de presencia; es el silencio, el secreto hermético (Hanegraaff, 2022). Se propone, para efectos de este artículo, llamarlo el actor del *Nous*. Éste usa el logos, su propia materialidad y razonamiento, en la máxima posibilidad, es decir, “debe ofrecerse totalmente, con la más profunda intimidad, con confianza, como cuando uno se entrega en amor. Aquí está la clave. Autopenetración, trance, exceso: todo esto puede realizarse siempre que uno quiera entregarse humildemente, sin defensa” (Grotowski, 1992, p. 32).

Grotowski afirma que, al trabajar desde este espacio, la actuación genera alivio en el espectador. En similitud con la espiritualidad contemporánea, Eckhart Tolle (2001) habla de las consecuencias de vivir en presencia, propone que esta conexión profunda de uno con su verdadero ser provoque una evolución en el estado de la conciencia de quienes le rodean, siendo la conciencia una paz interior, podemos considerarla el alivio que propone Grotowski. Cuando un espectador ve la verdad en la escena, se somete a esa verdad empapándose de ella; así, en la hermética, los testigos de las iniciaciones podían aumentar su nivel de limpieza como partícipes del ritual.

Grotowski no sólo propone revisar la actitud del actor, sino también la del espectador mismo. Critica al espectador que buscar ir al teatro para sentirse moralmente superior, al que le gusta ir a ver una obra para conmoverse, porque así lo demanda la práctica social, quien, al regresar a su casa, se sigue comportando como aquel antagonista que despreció en la escena. Pide de parte del espectador una lectura activa de la obra, que sea una persona que genuinamente vaya al teatro a reconectarse consigo misma.

Para alcanzar esa santificación del actor y del director, quien también debe poseer las características del actor y guiarlo, quizá con una mayor experiencia o conexión hacia ese estado de conciencia –tal como lo haría un maestro de la hermética–, Grotowski propone en su método teatral un riguroso entrenamiento, no sólo desde su laboratorio corporal, sino desde el conocimiento de la filosofía y las demás artes, y sugiere formas de aproximarse a

la actuación. Así, con esto en mente, se busca realizar el experimento teórico de empatar la práctica de la filosofía hermética, bajo la aproximación de Ferrer hacia el pensamiento mágico presente en la creación artística, con las teorías teatrales místicas de Artaud y Grotowski.

El teatro del *Nous*

Aquí retomamos ideas que se conectan con la filosofía (práctica) hermética y las teorías teatrales ya mencionadas. Artaud (2024), quien antes había buscado cómo solucionar un problema que él veía en la sociedad europea, creía percibir en el teatro esta vía de escape hacia el enfrentamiento directo entre el ser humano y su profundidad, su esencia, su sacralidad. Criticaba profundamente el teatro que contaminaba el alma, donde ladrones y corruptos podían reírse de sus mismas historias: “Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual [...] e impone a la comunidad una actitud heroica y difícil” (p. 32). Esto abre una interrogante definitiva: ¿será el teatro un vehículo para una terapia social, para una evolución social hacia una mayor libertad y paz interior, como medio a una belleza general?

Para la hermética como filosofía, la belleza es el fin último: “El punto no es escapar de la cueva del cuerpo hacia un estado incorpóreo de bendición espiritual, sino todo lo contrario; nuestro deber es traer belleza al mundo” (Hanegraaff, 2022, p. 107). Una belleza desde la concepción platónica, donde equivale al amor, a la fuente de todo lo bello y lo bueno que se encuentra presente como la última realidad (Hanegraaff, 2022, pp. 190-191) y es esa realidad la que perseguían tanto Artaud como Grotowski en la sublimación del arte escénico: “El actor se entrega totalmente; es una técnica del ‘trance’ y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de ‘transiluminación’” (Grotowski, 1992, p. 10).

Grotowski iba tras el autosacrificio del actor como un acto de amor, de entrega total, en el cual el espectador iba a poder completar el mismo proceso como partícipe y testigo del hecho escénico, siguiendo la búsqueda de Artaud por acercarse al teatro occidental, algo que éste encontró en las expresiones escénicas orientales: “Todo, en esa manera poética y activa de considerar la expresión en escena (Oriental), nos lleva a abandonar el significado humano, actual y psicológico del teatro, y reencontrar el significado religioso y místico que nuestro teatro ha perdido completamente” (Artaud, 2024, p. 52). Esta necesidad de eliminar cualquier significado es lo que los maestros espirituales necesitan para llegar a la iluminación; aquí, la hermética muestra una evidencia histórica que desde hace siglos es buscada por quienes así lo han deseado: eliminar todo concepto, lógica, significado, para encontrarse con una experiencia profunda de quietud, de paz interior, amor y belleza.

El *Nous* hermético es propuesto como la clave para lograr acercarnos a la fuente de vida, a esa mística, a esa experiencia interna más allá del trance. Hanegraaff (2022) en su libro sobre hermética, explica lo siguiente:

El *Nous* debe entenderse simultáneamente en dos niveles distintos que pudieran parecer inconmensurables o incluso contradictorios y, sin embargo, se consideran lo mismo. Ontológicamente es la realidad final mientras que epistemológicamente es la capacidad para acceder o comprender esa precisa realidad, o, en otras palabras, el *Nous* es la capacidad para comprenderse a sí mismo (p. 163).

En términos espirituales actuales, el *Nous* puede equivaler a la presencia de la que habla Eckhart Tolle, la capacidad que tenemos los seres humanos de percibir una realidad profunda, un espacio de silencio dentro de nuestro ser, que no es racional, pero sí es perceptible a través de nuestra propia conciencia, la capacidad de autoobservarnos y de estar alertas a lo que sucede dentro y fuera de nosotros mismos. Y esa capacidad de unirnos a ese *Nous* es lo que nos da la conexión con lo divino, con lo metafísico, con la fuente de luz y vida:

Aquéllos que diligentemente han realizado su labor en el servicio a la divinidad, resistiendo las tentaciones (del cuerpo) de la mejor manera que puedan, mientras escojan la virtud sobre el vicio, van a ser recompensados con la oportunidad de trascender el reino del sufrimiento y unirse con la última realidad noética de Luz y Vida (Hanegraaff, 2022, p. 182).

La práctica del actor iluminado

Para concluir, se enfocará la atención ahora en lo que le importaba más a Grotowski: la relación entre el trabajo del actor y lo que provocaba en el espectador. El actor santo de Grotowski, que nosotros denominaremos “actor iluminado”, es un representante del *Nous*, porque se encuentra en conexión profunda con ese estado de absoluta presencia; no se fija si se equivoca en el parlamento o si su cuerpo está rompiendo las formas teatrales previamente impuestas, si su técnica es correcta o no. Es un actor o actriz que está plenamente entregado a la escena, al momento, a presenciar la vida que le atraviesa, la vida de un personaje o una situación, de un trazo o un sentimiento, que recibe con absoluta apertura y plena conciencia de que su conexión interna con el ser es lo que realmente importa. Artaud y Grotowski buscaban en el actor un trabajo de

liberación, que éste olvidara toda forma anticipada de respuesta en el escenario. Cada actor debe romper con las formas preestablecidas de respuesta ante cualquier estímulo en escena, debe utilizar su cuerpo de una manera completamente consciente en la que esa atención plena que requiere el redescubrir sus posibilidades y sensaciones represente una conexión de absoluta presencia. La atención al cuerpo libera la mente de pensamientos que distorsionan la realidad, pero no basta quedarnos en la mera experiencia corporal.

El cuerpo que usted puede ver y tocar no puede llevarlo al Ser. Pero este cuerpo visible y tangible es [...] una percepción limitada y distorsionada de una realidad más profunda. [...] Así pues, “habitar el cuerpo” es sentir el cuerpo desde adentro, sentir la vida dentro del cuerpo y por lo tanto llegar a saber que usted existe más allá de la forma externa (Tolle, 2001, p. 98).

El actor tendrá un rol central en evidenciar la vida porque no se dejará llevar por la situación preconcebida, no tendrá una predisposición a la motivación del personaje, ni al trazo, pero sí una comprensión total de la obra. Al momento de subir a escena, ha de enfrentarse al vacío, a la presencia absoluta, a la apertura completa a lo que esté sucediendo. Su comprensión e integración del proceso de ensayo deben estar dirigidas hacia una asimilación automática, como las reacciones del cuerpo del dolor, pero su experiencia interna ante tales reacciones es siempre nueva en cada función. Los descubrimientos sobre su personaje serán constantes, no guiados, experimentados una y otra vez. Así se convertirá en reflejo del observador consciente; emanará esa presencia, esa falta de juicio hacia su personaje, hacia los demás personajes que le acompañen en escena y a la situación que esté viviendo en ese mismo instante. De esta manera, el espectador podrá aprehender, percibir, una nueva forma de vivir la vida, sentir la posibilidad de salir del drama de su mente, conectarse en lo más profundo para observarse a sí mismo como actor del gran teatro del mundo (Ferrer, 2021). Capaz de experimentarse, ser el observador, el *Nous* hermético. Su palabra no será lo más importante, sino el lugar desde el cual se expresa.

Tanto actores como director aceptarán el teatro como forma de vida, se habrán de convertir en “atletas espirituales” de su propio proceso de desidentificación de sus personas, pues ¿de qué otra forma habrán de abordar cualquier tema hacia su esencia si no se deshacen del ruido de su mente?, de la ilusión de la interpretación del amor, la muerte, la libertad, la humanidad. Sólo a través de una observación noética de ellos mismos y de su entorno, podrán transmitir nuevas formas de acercamiento a los conflictos humanos para poder acceder y compartir el *Nous* y hacerlo parte de ellos y de la obra.

De este modo, demostramos las teorías enunciadas al inicio de este trabajo, uniendo la hermética con elementos del teatro propuesto por Artaud y Grotowski. Bajo esta línea,

seguimos en el camino de encontrar una experiencia sagrada que pueda compartirse con el espectador y que unifique a los seres humanos para que logren coincidir en un momento sagrado, donde la luz, la vida y el *Nous* se hagan presentes en un profundo acto de belleza y, así, lograr el objetivo final.

La conciencia (*nous*) que requiere la actuación para reconocerse y reconocer al mismo tiempo al actor y al personaje, y el espacio en el que habita esta bifurcación del actor/personaje puede ser considerada una experiencia mística muy similar a las descritas por los practicantes de la hermética, que pueden ser asimiladas naturalmente por los actores en la práctica escénica, y sublimarse a conciencia para lograr estados superracionales, experienciales y autoconscientes en el actor que así construya su proceso de profundización en la fuente de vida que ha de emanar de su ser en cada representación. Si más allá del actor y del personaje, ponemos nuestra atención, como punto de partida para la representación, en aquella tercera conciencia que sostiene la división del actor/personaje que sólo puede existir en el momento mismo de la representación, podrían nacer nuevas posibilidades de creación escénica inmediata, lo que borraría la distinción entre ficción y realidad, llevaría a la conciencia la representación de la verdad escénica y reconocería en nosotros al ser que actúa al actor. Tal vez este reconocimiento profundo pudiera hacer que el espectador se reconozca a sí mismo y abrirle la posibilidad de experimentarse como actor a su personaje y, por consecuencia, experimentar esa tercera conciencia que, al menos por un instante, le libere del drama de su vida.

En fin, este artículo no pretende elucubrar discusiones sobre lo mítico, ni crear conversaciones en torno a lo sagrado o no sagrado desde el concepto religioso, sino a una apertura iniciada por Hanegraaff: explorar el esoterismo desde una posibilidad más empírica, desde la experiencia sensible y de la idea de retorno a las fuerzas primordiales con el objetivo de proponer un nuevo camino para repensar estas cuestiones ampliamente. Sin duda queda mucho por discutir y profundizar, pero retomar la posibilidad de establecer un diálogo entre estas ideas puede ser un buen punto de partida.

Fuentes consultadas

- Ambelain, Robert. (2003). *La alquimia espiritual*. El Jaguel.
- Artaud, Antonin. (2024). *The theatre and its double* (Mark Taylor-Batty, Ed. y Trad.). Methuen Drama.
- Bermel, Albert. (2014). *Artaud's Theatre of Cruelty*. Methuen Drama.
- Brook, Peter. (2009). *With Grotowski: Theatre is Just a Form* (Georges Banu, Grzegorz Ziolkowski y Paul Allain, Eds.). Icarus Publishing Enterprise.

- Brownell, Phillip. (2017). *Gestalt Psychotherapy and Coaching for Relationships* (1ª ed.). Routledge.
- Crowley, Aleister. (1999). *The equinox: Vision and voice - with commentary and other papers*, 4 (2). Red Wheel/Weiser.
- Dunn, Erin C., McLaughlin, Katie A., Slopen, Natalie, Rosand, Jonathan y Smoller, Jordan W. (2013). Developmental timing of child maltreatment and symptoms of depression and suicidal ideation in young adulthood: results from the National Longitudinal Study of Adolescent Health. *Depression and Anxiety*, 30(10), 955-964. <https://doi.org/10.1002/da.22102>
- Ferrer Ventosa, Roger. (2017). Como actores en el gran teatro del mundo. *Laocoonte: Revista de Estética y Teoría de Las Artes*, (4), 109-125. <https://doi.org/10.7203/laocoonte.04.10271>
- Ferrer Ventosa, Roger. (2021). *Mágica belleza: el pensamiento mágico como fundamento original de la teoría del arte*. Dilatando Mentés.
- Grotowski, Jerzy. (1992). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI Ediciones.
- Hanegraaff, Wouter. J. (2002). New Age religion. En Linda Woodhead, Paul Fletcher, Koko Kawanami y David Smith (Eds.), *Religions in the Modern World-Traditions and Transformations* (pp. 249-263). Routledge.
- Hanegraaff, Wouter J. (2022). *Hermetic Spirituality and the Historical Imagination: Altered States of Knowledge in Late Antiquity*. Cambridge University Press.
- Judd, Isha. (2011). *Vivir Para Volar* (2ª ed.). Aguilar.
- Lingan, Edmund B. (2014). *The Theatre of the Occult Revival: Alternative Spiritual Performance from 1875 to the Present* (1ª ed.). Palgrave Macmillan.
- Rudbog, Tim. (2013). *The Academic Study of Western Esotericism: Early Developments and Related Fields*; H.E.R.M.E.S.; Academic Press.
- Shapiro, Francine. (2018). *Eye Movement Desensitization and Reprocessing (EMDR) Therapy: Basic Principles, Protocols, and Procedures* (3ª ed.). Guilford Publications.
- Thayer, Julian F. y Lane, Richard D. (2009). Claude Bernard and the heart-brain connection: further elaboration of a model of neurovisceral integration. *Neuroscience and Biobehavioral Reviews*, 33(2), 81-88. <https://doi.org/10.1016/j.neubiorev.2008.08.004>
- Tolle, Eckhart. (2001). *El poder del ahora: un camino hacia la realización espiritual*. New World Library.
- Wittrock, Merlin. (1992). Generative learning processes of the brain. *Educational Psychologist*, 27(4), 531-541. https://doi.org/10.1207/s15326985ep2704_8
- Xutian, Stevenson, Tai, Shusheng y Yuan, Chun-Su. (Eds.). (2014). *Handbook of Traditional Chinese Medicine* (3 vols.). World Scientific Publishing.