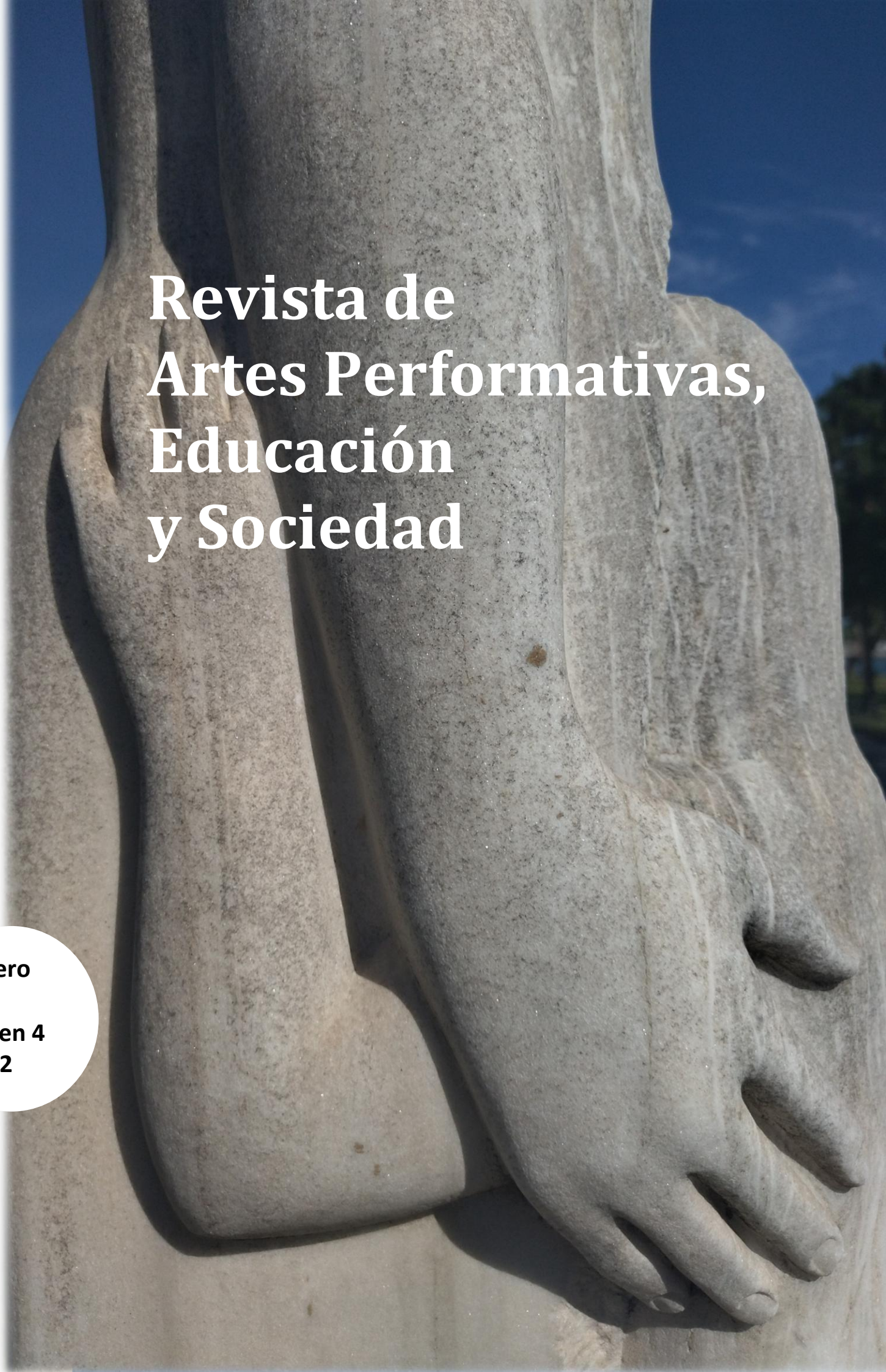


Revista de Artes Performativas, Educación y Sociedad

Número
8
Volumen 4
2022

Revista de Artes Performativas, Educación y Sociedad

RevistaAPES

Volumen 4, Número , 2022

Equipo editorial

Personas editoras

- Dra. Ángela Antúnez Sánchez. Investigadora independiente (España)
- Dr. Emilio Méndez Martínez. Investigador independiente (España)
- D. Xema Palanca Santamaría. Investigador independiente (España)
- Dra. Sara Torres Pellicer. Universidad de Alcalá (España/Argentina)
- Dra. Esther Uria Iriarte. Universidad del País Vasco (España)
- D. Koldobika Gotzon Vío Domínguez. Teatropedagogo y director teatral independiente (España/Grecia)

Consejo Científico

- Dra. Ángela Antúnez Sánchez. Investigadora independiente (España)
- Dña. Patrice Baldwin. Drama for Learning and Creativity (Reino Unido)
- Dra. Marta Domínguez Escribano. Universidad de Córdoba (España)
- Dr. Javier Fernández-Río. Universidad de Oviedo (España)
- Dra. Alicia Gómez-Linares. Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Euskadi, Dantzerti (España)
- Dra. Martha Katsaridou. Universidad de Tesalía (Grecia)
- Dr. José Ignacio Menéndez Santurio. Universidad Isabel I (España)
- Dra. Mercé Mateu Serra. INEFC-Barcelona (España)
- Dr. Emilio Méndez Martínez. Investigador independiente (España)
- Dra. Mar Montávez Martín. Universidad de Córdoba (España)
- Dr. Tomás Motos Teruel. Universidad de Valencia (España)
- Dra. Rosario Navarro Solano. Universidad de Sevilla (España)
- D. Xema Palanca Santamaría. Investigador independiente (España)
- Dra. Ana Pérez de Amézaga Esteban. ESAD de Asturias (España)
- Dra. Monica Prendergast. Universidad de Victoria (Canadá)
- Dra. Rosario Romero Martín. Universidad de Zaragoza (España)
- Dra. Beatriz Sánchez Martínez. Universidad de Oviedo (España)
- Dña.Sanja K. Tasic. Artistic Utopia-UUU y CEDEUM (Serbia)
- Dra. Sara Torres Pellicer. Universidad de Alcalá (España/Argentina)
- Dra. Ester Trozzo. Universidad Nacional de Cuyo (Argentina)
- Dra. Esther Uria Iriarte. Universidad del País Vasco (España)
- D. Koldobika Gotzon Vío Domínguez. Teatropedagogo y director teatral independiente (España/Grecia)
- Dña. Cristina Yarto López. Universidad de Barcelona (España)

ISSN 2659-594X
Editado en Gijón, Asturias, España
por Ángela Antúnez Sánchez, Emilio Méndez Martínez, Xema Palanca, Sara Torres Pellicer, Esther Uria Iriarte y Koldobika Gotzon Vío Domínguez
2022
Revista semestral
https://www.apesrevista.com
Dirección de contacto: apesrevista@gmail.com

Sumario

Editorial. RevistaAPES nº 8 5

Citlalmina: danza sagrada del teatro corporal mexicano. *Lorena Guerra Cristobal* 7

Experiencias

Leer teatro en la escuela. *Montserrat Orozco Cees* 23

Bichito raro: iniciación de un viaje. *Jesus Benjamín Farías* 27

Reseña de libro

Reseña de libro "*Teatro, diseño curricular y diseño de la enseñanza. Prácticas de interpretación curricular de los Profesores de Teatro*", de María Marcela Bertoldi. *Sara Torres Pellicer* 33

Miscelánea

Reseña. Nueva doctora en teatro y educación reivindica el arte dramático como agente de cambio educativo. *Xesca Vela Carmona* 37

IDEA Day Message / Mensaje del Día IDEA. *Sanja Krsmanović Tasić* 41

The Reykjavik Manifesto/ Manifiesto de Reikiavik. *IDEA International Drama/Theatre and Education Association / Asociación Internacional de Drama/Teatro y Educación* 45

Citlalmina:
danza sagrada del teatro corporal mexicano

Citlalmina: sacred dance of Mexican body theatre

Lorena Guerra Cristobal
Candidata a doctora en Psicología Social
por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. México

lorena.guecris@gmail.com

Para referenciar: Guerra Cristobal, Lorena. (2022). Citlalmina: danza sagrada del teatro corporal mexicano. *Revista de Artes Performativas, Educación y Sociedad*, *4*(8), 7-22.

Fecha de recepción: 4 de octubre de 2022
Fecha de aceptación: 22 de octubre de 2022

***RESUMEN*:** En las siguientes páginas se presenta un análisis teórico a partir de algunos fragmentos de los diarios de campo que realicé en 2019 como parte de mi tesis de maestría. Se pretende fundamentar y dar cuenta de un tipo particular de teatro mexicano que aquí se denomina: Teatro Corporal. Para definir su complejidad, valores, objetivos y, el tipo de actor y actriz que de él deviene se emplea un género narrativo o una *poética del movimiento* que permite comprender los fenómenos suscitados en una de las herramientas pedagógicas empleadas para la formación de actores: La danza sagrada de Citlalmina.

ABSTRACT: The following pages present a theoretical analysis based on some fragments of the field diaries that I made in 2019 as part of my master's thesis. It is intended to substantiate and give an account of a particular type of Mexican theatre that is here called: Body Theatre. In order to define its complexity, values, objectives and the type of actor and actress that comes from it, we use a narrative genre or a *poetics of movement* that allows us to understand the phenomena that arise in one of the pedagogical tools used for the training of actors: The sacred dance of Citlalmina.

Agradezco infinitamente al Dr. Fernando Ortiz Lachica por su amable guía y tiempo dedicado a este trabajo.

Apertura

La experiencia comienza en invierno, es 14 de enero y son las 6:45 a.m. Entro al bosque de Chapultepec para llegar a Casa del Lago. Aún hay oscuridad, niebla, frío y silencio. Tengo la sensación de que ingresar a este espacio es irrumpir en otro mundo, como si atravesara el umbral que separa al bosque de la voracidad cotidiana de la ciudad, las prisas, el enajenamiento y el sinsentido. De inmediato pongo atención a mi alrededor. Volteo a todos lados. Siento que alguien me va pisando los pasos. Pienso en la aventura del Héroe, el que emprende, voluntaria o forzosamente, un viaje incierto con ímpetu vital. El que no sabe bien a bien a dónde va; pero tiene fe en el sendero y esperanza en el encuentro con los otros (Campbell, 1972).

Camino más rápido. A lo lejos veo el edificio de una institución bancaria iluminado con luces azules. Encuentro poética la ilusión óptica que marca cada paso, parece que las ramas de los árboles intentan ocultarme ese edificio. Siento que me envuelven para alejarme de ese mundo citadino e insisten en mostrarme algo más. Mi cuerpo tiene la sensación de ser engullido por la ballena (Campbell, 1972), entrar en el vientre, estar con la placenta oscura, en las entrañas de *algo* o sumergirme en el pantano que me lleva al infierno. Pienso en su simbolismo al mismo tiempo que me estremezco. Se sabe que el vientre al igual que lo subterráneo es el lugar de los ricos yacimientos, las metamorfosis, los pasos de la muerte o la germinación de la vida. Pienso que los psicoanalistas dirían que “el infierno, la oscuridad y el frío representan la situación conflictiva de la psique humana por el combate contra los monstruos” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 592). Me digo: Tengo miedo. Sin duda estaba siendo tragada por lo desconocido.

Además, estaba el lago cubierto de neblina, oscuro, con un movimiento lento y fúnebre. Entendí por qué es considerado como “el ojo de la tierra por el cual los habitantes del mundo subterráneo pueden mirar a los hombres, los animales y las plantas. Palacios subterráneos de donde surgen hadas, brujas, ninfas y sirenas que atraen también a los humanos hacia la muerte (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 624).

- ¡Todas son mujeres! - me dije.

A cada paso por el bosque me encontraba constantemente con lo femenino, lo materno, la muerte y el nacimiento, todos asociados a la tierra y al agua. El lago parecía representar el líquido amniótico que protege y rodea al ser que habita un vientre y que aún no ha mirado la luz. Esas primeras aguas, fuentes de vida, centro de regeneración y medio de purificación. Recordé que en las narraciones de distintas religiones, principalmente asiáticas, casi siempre en la orilla del lago hay un templo; pues es ahí donde se desarrollaban misterios nocturnos y abluciones rituales.

- ¿La Casa del Lago será ese templo? - me pregunté.

Aún no lo sé; pero es un lugar artístico donde crece la cultura y ciertamente, es en ella dónde nacen y se fortalecen religiones.

Todo parecía indicar que yo era ese bebé, pequeño ser “indefenso” que no sabe lo que le espera. Este nuevo nacimiento estaba vinculado al arte, específicamente al arte teatral y, para habitar ese mundo, uno debe tener un poeta oculto, uno que hable con el cuerpo. Blanco (2010) afirma que este nacimiento significa elaborar la existencia desde las profundidades de la oscuridad, es un adentrarse en las entrañas, sumergirse en el pantano lenta y profundamente para,

lentamente, salir a la luz con la palabra hecha carne, con la poética capaz de atender y entender la vida (p. 31). Por esta misma razón Zambrano (2020) sostiene que el poeta no puede nacer sin *la palabra encarnada*, es decir, sin emprender la búsqueda de sentido, la aventura que permite no solo otra manera de pensar sino una nueva forma de hacer. Entonces comprendo que el poeta de Zambrano es el Héroe de Campbell y nace con él, una *razón poética*.

> La razón poética es necesaria para cubrir los vacíos de lo racional. Esta razón balbucea en constantes vaivenes: luz-tinieblas, ausencia-presencia, odio-amor, peligro-paz, pasividad-actividad, más a través de ella se siente la vida, el tiempo y sus multiplicidades. Son las infinitas irisaciones que el ojo racional por sí solo no percibe, precisando de la poesía, del ojo sintiente. Un ojo con mirada mediadora, capaz de aunar a las diversas estancias en las que el ser indigente, el hombre, habita a fin de reencontrarse con la sacralidad primigenia (Blanco, 2010, p. 30).

Pero ¿Cómo nace esta razón poética? ¿Se aprende? Estaba claro que el solo hecho de caminar por el bosque, de adentrarse en la oscuridad y andar por la orilla de un lago no era todo lo que debía hacer; pero podía sentir fuertemente el latir de esa sacralidad primigenia de la que tanto habla Zambrano, me hacía sentir una profunda atracción al mismo tiempo que un agudo pánico. La primera prueba estaba frente a mi: vencer el miedo que me producía el ver y sentir a esos seres, guardianes de un conocimiento insondable.

Es bien sabido que el bosque ocupa un lugar muy característico dentro de nuestro imaginario simbólico. Cirlot (1992) afirma que aparece con gran frecuencia en mitos, leyendas y cuentos folklóricos. Sus diversos significados también corresponden al principio materno (p. 101). A la dualidad: muerte y nacimiento o el principio de una transformación profunda. Lo femenino, la oscuridad y el bosque son representaciones del misterio de lo inconsciente (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 195).

> Por ello puede afirmar Jung que los terrores del bosque, tan frecuentes en los cuentos infantiles simbolizan el aspecto peligroso del inconsciente. Zimmer señala que, por contraste a las zonas “seguras” de la ciudad, la casa y el campo de cultivo, el bosque contiene toda suerte de peligros y demonios, de enemigos y enfermedades, lo cual explica que los bosques fueran de los primeros lugares consagrados al culto de los dioses, suspendiéndose en los árboles las ofrendas (Cirlot, 1992, p. 101).

El bosque simboliza la frontera entre lo conocido y lo desconocido, es la línea de oscuridad que acecha a la civilización perfectamente organizada y alumbrada. Es un umbral que, en mi primer encuentro, parecía ser una iniciación, estar a prueba, tener desafíos que vencer, aunque no me sintiera una heroína ni pretendiera serlo.

Toda esta primera experiencia me invitaba a pensar que el taller no se encontrara en el centro del bosque por casualidad, sino que habían puesto delante de mí los terrores de la infancia que en la adultez toman diversas formas y parecía ser una invitación a enfrentarme con aquellos monstruos.

- El trabajo será arduo - pensé.

Después de unos 10 minutos de caminar llegué a la Casa del Lago y encontré una puerta de madera que decía Sala Jerzy Grotowski, asumí que la clase era ahí. Abrí la puerta y entré. En la esquina más lejana del salón estaba Nicolás Núñez, el maestro. Es un hombre de 1.75cm de estatura, delgado, tez blanca, casi calvo, de unos 70 años aproximadamente.

Parece haber un área de trabajo, como si hubiera una línea imaginaria que divide el espacio en dos: uno donde dejas los resquicios de lo mundano y otro que comienza a ser sagrado, como el Dojo[1] de los budistas y de las artes marciales orientales. En el centro del salón había un tambor huichol de mano, una vela blanca dentro de un contenedor y un paliacate rojo. De inmediato imaginé éxtasis y movimiento, tal como lo hacen las danzas, ceremonias y rituales de Aridoamérica y Mesoamérica.

Mi formación previa como performer me permitió entender de inmediato que tenía que quitarme los tenis, las calcetas y entrar a calentar al espacio de trabajo. Minutos más tarde Núñez se levantó y se dirigió a las

[1] Dōjō, lugar de meditación y práctica del budismo zen, y de las artes marciales tradicionales del Japón, o gendai budo.

personas que estaban sentadas en la banca. Les pidió que comenzaran a realizar un autocalentamiento, explicó que esa parte se hacía de manera individual y que posteriormente pasaríamos al trabajo de grupo. Retomó su lugar y siguió calentando. Hice lo mismo. Mientras eso sucedía seguían llegando compañeros.

En el centro de los espejos había un pedazo de papel bond blanco que tenía escrito en vertical las siguientes palabras: Energía, rito, mito, épico, teatro. Me hizo pensar en lo que había experimentado al caminar por el bosque. El maestro dio la instrucción de que hiciéramos un círculo sentándonos en flor de loto alternándose un hombre y una mujer. Domínguez (2018) explica que en los mitos nahuas sobre el origen o la creación del universo, lo femenino y lo masculino son dos opuestos complementarios que, debido a su actividad agrícola y el contacto inmediato con la naturaleza, hacía que concibieran el mundo de manera cíclica. Plantea que uno de estos mitos sobre la creación cuenta que la diosa Citlalicue o Citlalinicue, *la de la falda de estrellas o la gran madre de las estrellas*, parió al dios Técpatl, un navajón de pedernal o cuchillo de los sacrificios que cayó a la tierra en forma de rayo y, al romperse, creó a los 1600 dioses (p. 61). De aquí que el cielo, el sol, el rayo, la lluvia, entre otros elementos originados en lo alto se asocien con la masculinidad y, al caer en la tierra y observar el crecimiento de la naturaleza, esta pasa a simbolizar lo femenino por su capacidad de crear vida, asociada también con la oscuridad, la luna, el agua, entre otros elementos vinculados con el interior o el abajo. Esta forma de ver el mundo llevó a los seres humanos de ese tiempo a establecer los roles de género, simbolizando la necesidad de equilibrar los contrarios que existen en toda la naturaleza para poder preservar la vida. Recordé la Hermenéutica simbólica de Ortiz-Osés (2003), quién sostiene que el significado de la existencia se define como co-implicación de los contrarios, es decir, como sutura o mediación de los opuestos representados por la vida y la muerte, lo real y lo surreal, lo masculino y lo femenino (p. 36), entre otros. Esto parecía representarse en este círculo ¿Cómo un acto tan simple podía significar tantas cosas?

Nicolás nos pidió que *termináramos de llegar*, explicó que el cuerpo ya había llegado a este espacio pero que a veces la mente sigue pensando en otras cosas y que era necesario estar ahí completamente.

- Aprender a pensar, ese es el trabajo del actor - nos dijo.

Los asiduos cerraron los ojos inmediatamente y adoptaron la postura de meditación que se hace en Yoga antes de empezar la práctica. Hice lo mismo pues *donde fueres, haz lo que vieres*. Hubo un tiempo de silencio. Abrimos los ojos cuando Nicolás volvió a hablar, se levantó y nos pidió voltear al espejo donde estaba el papel bond y comenzó a explicar en qué consistía el taller y porqué haríamos el trabajo que seguía.

Se levantaba cuando el hombre sentado a mi derecha, de entre 50 y 55 años, alto, delgado, cabello canoso, vestía casual con pantalones de mezclilla, como si no estuviera preparado para entrenar. Me preguntó:

- ¿Este es un taller de teatro?

- Sí - respondí.

- ¡Ja!

Con esa expresión de desaprobación, se levantó y se fue. Núñez solo volteo a verlo segundos antes de que saliera y continuó con la clase. Me pareció bastante particular que me pasara precisamente a mí este pequeño dialogo, pues me hizo reflexionar: ¿Qué es lo que el común de la gente entiende por teatro?

Para mí es evidente que hay una *Representación Social (RS)* del teatro. Según Moscovici (1979) una RS es una forma de *conocimiento* de sentido común que forma la imagen de un objeto permeada por la postura política, la ideología y/o las creencias de una persona perteneciente a determinado contexto social, en la que los medios de comunicación influyen fundamentalmente en la generación y propagación de dicha RS. En esta representación social del teatro no es necesario llevar ropa de trabajo para entrenar, estar en círculo, tener una vela encendida en el centro del salón, menos cruzar un bosque, símbolo aterrador de lo inconsciente. En esa RS lo que se espera es abandonar el cuerpo, sentarse a pensar analíticamente y seguir, de manera estricta, las instrucciones del director o maestro, pensar racionalmente como se dirán los textos y qué características psicológicas

tendrá el personaje. Nada más alejado de las entrañas y la placenta oscura de la que hablamos líneas arriba. Pero no me malentiendan, esta RS del teatro cumple también con su función, pero abreva de ese ojo racional, técnico, de la memoria más que de la profundidad del ser. En lo particular no me gusta el resultado. Puedes ver en la mayoría de los actores y actrices decir el texto sin alma, miras como pasan las letras por su mente antes de decir el diálogo y terminas por no creerle ni una sola palabra de lo que está diciendo. Por supuesto que el problema no es el texto, sino la falta de conexión consigo mismos y el sentido de las palabras, palabras que no se han encarnado porque no brotan de sus infiernos. El trabajo del actor es ese: hacer surgir la palabra encarnada o, como diría Bachelard (2002), vivir la vida del lenguaje vivo:

> Se les reconoce por una señal íntima: renuevan el corazón y el alma; dan -esas imágenes literarias- esperanza a un sentimiento, vigor especial a nuestra decisión de ser una persona, tonifican incluso nuestra vida física. Desempeñan un papel en nuestra existencia. Nos vitalizan. Gracias a ellas, la palabra, el verbo, la literatura, ascienden a la jerarquía de la imaginación creadora (p. 11).

Para el lector audaz la pregunta esencial que se estará haciendo en este momento será: Y entonces… ¿Cómo es este otro tipo de teatro? ¿Cómo se encarna la palabra? ¿Cómo asciende a la imaginación creadora?

El maestro comenzó a explicar:

> - Este es un esquema del teatro que hacemos, aquí arriba está la energía pura, una energía que debemos alcanzar. Esa energía cuando baja se vuelve ritual, cuando el ritual deja de hacerse entonces hallamos el mito, pues para tener una idea de esa energía pura el ser humano la convierte en eso, en mito. Ahí hay Dioses, llámese Quetzalcóatl, Buda, Krishna o como quieran llamarle. En las distintas partes del mundo tiene nombres diferentes; pero es esto, energía pura. Después está lo épico y ahí, están los Héroes. No hay dioses sino un superhombre que realiza proezas. Cuando la energía desciende encontraremos a los seres humanos con toda su complejidad, con sus conflictos y defectos. Este es el nivel donde está el teatro, este teatro que hacemos, el que nos vuelve a reconectar con la energía pura, pero para eso se necesita trabajar duro, trabajar para encontrar lo épico, el héroe y el Dios. El teatro de ahora ya no nos reconecta con ello, por eso hacemos *dinámicas psicofísicas* para poder desarrollar esa energía a través de la atención. Ser actor es aprender a pensar, pensar en lo que necesitamos en este momento para desarrollar esa energía, Stanislavski decía que teníamos que hacer *como si*, eso significa desarrollar la energía, la actuación es eso, es saber hacer *como si*, es ser extracotidianos, no estar en lo ordinario necesita de un esfuerzo mayor, de entregarse. ¿Si se entiende?

Asentí con la cabeza pues me miraba cuando realizó la última pregunta; pero en realidad no sabía lo que significaban todas esas palabras en la práctica. Yo intuía lo que quería decir aquella explicación; pero no estaba segura de lo que implicaba para ellos y, menos comprendía ¿Qué era la energía pura? ¿cómo lograban *tocarla*? ¿Se logra?... Tal vez era una mujer de poca fe o quizá solo una investigadora explorando terrenos que no son racionales, sino que se entienden mediante la palabra encarnada y aún no empezaba el trabajo físico.

Sin embargo, recordé las primeras páginas de uno de los libros de Núñez (2007) donde explica este mismo esquema. Le había faltado la parte de vuelta en la que plantea el objetivo de este tipo de teatro, *el teatro que trabaja con la condición humana*:

> Establecer este contacto, averiguando quiénes somos para hacer el esfuerzo de pasar a nuestra condición heroica y acercarnos a lo que deseamos ser, los héroes de nuestra propia aventura, para de ahí pasar a nuestra condición mítica, saltando a la posibilidad de encontrar nuestro rito personal que nos religue con la energía pura (p. 16).

Aquella explicación me hacía pensar en Zambrano (2020), *El hombre y lo divino*, que tanto trabajo me había costado entender. ¿Qué energía podría ser más pura que lo sagrado? Zambrano (2020) distingue dos formas primarias con las que el ser humano entiende la realidad: lo divino y lo sagrado; pero como hecho fundamental que permite el surgimiento de ambas, identifica una “forma primaria en que la realidad se presenta al

hombre, la de una completa ocultación, ocultación radical; pues la primera realidad que al hombre se le oculta es la de él mismo" (p. 34).

Pensé en mi tránsito por el bosque. Estar rodeada por esa naturaleza, la oscuridad y la niebla parecían ocultarme algo, como si encerraran un misterio, algo que ellos conocen bien pero que me esconden. De pronto me sentía indefensa ante la magnitud de esos árboles, símbolos de perpetua evolución. Crean vida de donde se pensaba ya no había posibilidad, como un ave fénix que renace de entre las cenizas, como la primavera y el otoño. Son tan altos y fuertes. Permanecen por años albergando distintas vidas: bichos y reptiles se arrastran entre sus raíces, aves viven entre su follaje. Recuerdo que se les relaciona con las tres dimensiones del cosmos: 1) el mundo subterráneo por hundir sus raíces en las profundidades de la tierra, 2) a la superficie por su tronco y sus primeras ramas y, 3) al cielo por su alto follaje atraído por la luz del sol (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 118). De inmediato me pregunto: ¿Por qué no puedo hundir mis pies a la tierra y alimentarme de ella? ¿Por qué no puedo permanecer quieta, atestiguando lo que pasa a mi alrededor? Parecen saberlo todo y yo sé tan pocas cosas. Me siento abrumada ante ese misterio que emana de ellos, ante su belleza, su resplandor y oscuridad que me hacen sentir un profundo respeto y, al mismo tiempo, melancolía, añoranza… Me pregunto quién soy con respecto a estos seres y comprendo que esa es la ocultación radical de la que habla Zambrano; pero hay algo más, no solo lo pienso, sino que mi cuerpo percibe algo, está hipersensibilizado por esta atmósfera. Todas esas sensaciones me permiten pensar: ¿Quién soy? Y más precisamente ¿Quién quiero ser en el futuro? De pronto siento como si me avasallara una necesidad poética: ¡Quiero crear!

Averiguar quiénes somos, como dice Nicolás. Implica saber que hay algo más que no podemos ver a simple vista, algo que está oculto y, para descubrir qué es, es necesario *trabajar duro,* con la *unidad psico-corporal* como yo la llamo, mente y cuerpo en co-implicación para dotar de sentido a las palabras llanas y ramplonas con las que nos expresamos en la cotidianidad y hacer que signifiquen algo más. Entonces me doy cuenta de que este contacto con la naturaleza es lo que me produce tal necesidad, como si en ella existiera la poesía *per se.*

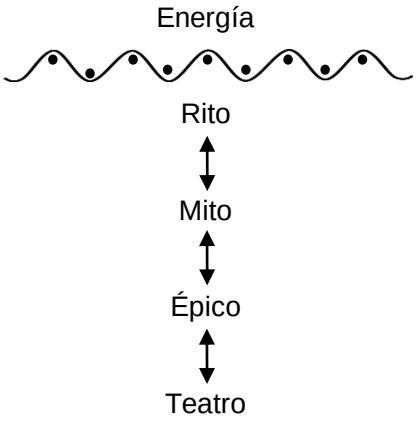
Manuel Cruz, otro maestro de esta misma tradición teatral, quien fue alumno de Nicolas Núñez y actual titular del taller de Teatro Participativo en el Museo Universitario del Chopo, me explicaba esta misma necesidad de la siguiente manera:

> - Lo que verdaderamente somos o, debo decir, *lo que vamos siendo*, porque esto es un proceso y nunca nos conocemos por completo, es consecuencia de un inacabable trabajo de descubrimiento, un tránsito en el que se pasa de lo latente a lo patente, tú dirías de lo inconsciente a lo consciente. Ese es un trabajo que dura toda la vida. Tenemos la necesidad de sacar al exterior lo que hay en las profundidades de nuestro ser. Hacer un viaje al infierno ¿Sabes lo que significa la palabra infierno?
>
> - No - respondí.
>
> - Viene del latín *in* (en el interior) y *fero* (llevar), por lo que infierno significa: *llevar al interior*. Lo que surge de los entrenamientos del teatro que hacemos, nos plantea interrogantes que nos incitan a responder cuál es nuestro lugar en el mundo. Nos movemos entre esos dos polos: la pregunta y la respuesta, como si fuera una danza. Así la construcción escénica no es un espectáculo; sino una generación de sentido que proviene de esos infiernos, de las profundidades de nuestro ser. Se dice fácil ¿verdad? pero implica un arduo trabajo sobre la duela, sobre nuestro cuerpo y mente, *pensamos en movimiento* y luego lo compartimos a los demás en forma de teatro. La cuestión ontológica por antonomasia siempre es: aquí y ahora ¿quién soy?... (M. Cruz, comunicación personal, 1 de agosto de 2022)

Estas palabras coincidían con lo que Nietzsche (2018) llama *el artista genuino* o *dionisiaco,* el que trabaja con su dolor y su contradicción para producir una réplica de la naturaleza (p. 40); pero este actor desea la comprensión de su propia naturaleza y reconoce que queriéndolo o no, somos parte de ella. Según Lledó (1961) el artista es creador porque la esencia de este arte no radica en la realidad, sino en la propia *fantasía*. Su poder creador consiste en dar

sentido a su *estar en el mundo* a través de un imaginario compartido que el actor encarna.

Recordemos que en el centro del salón había cinco palabras escritas:



Núñez (2007) plantea que esta energía pura está fuera del alcance de nuestra comprensión. Por mi parte pienso que esa energía no puede ser otra cosa que lo sagrado. Sí, es muy difícil de comprender porque no tiene rostro, forma, género, no se puede ver directamente como vemos las cosas del supermercado; sino que viene de un fondo ulterior intangible. Es tan inefable que, aún con todo el esfuerzo que hago al escribir estas palabras, no pueden dar cuenta de ello en su totalidad. Pienso que es el cuerpo quién más se aproxima a él, quién puede desbordar el sentido de las palabras. De ahí la importancia de trabajar con la unidad psico-corporal, desarrollar vivencias o *dinámicas psicofísicas* como las llama Nicolás, necesarias para poder tocar, al menos con la yema de los dedos, lo sagrado.

> La esperanza se dirige hacia esta estancia superior, no humana, que envuelve al hombre. Estancia -realidad- que él no inventa: la ha encontrado con su vida. De ahí que siempre haya habido dioses en una u otra forma. Los dioses han sido, pueden haber sido inventados, pero no la matriz de donde han surgido un día, no ese fondo último de la realidad. (...) Es una irradiación de la vida que emana de un fondo de misterio; es la realidad oculta, escondida; corresponde, en suma, a lo que hoy llamamos *sagrado* (Zambrano, 2020, p. 34-35).

Para poder nombrarla "el ser humano la convierte en mito; ya no es energía innombrable, ha adquirido un rostro divino, se ha transformado en deidad, en mito" (Núñez, 2007, p.15). Esta es la razón por la que Zambrano distingue entre lo sagrado y los dioses; ya que estos últimos son el intento del hombre por aprehenderla y, es para poder mirarse a sí mismo, enunciarse, narrarse, comprenderse que descubrió a los dioses.

> El ser humano al no poder mirarse a sí mismo, al no saber quién es y a donde pertenece, al sentirse diferente de lo que le rodea dirige su esperanza hacia una entidad no-humana. Y así, él mismo, que no puede aun mirarse, se mira desde lo que le rodea. Y todo, los árboles y las piedras, le mira y, sobre todo, aquello que está sobre su cabeza y permanece fijo sobre sus pasos, como una bóveda de la que no puede escapar: el firmamento y sus huéspedes resplandecientes (Zambrano, 2020, p. 34-35).

La necesidad de nombrar lo sagrado hace aparecer a los dioses y al mito, menester narrativo intrínseco del hombre. Duch (1998) plantea que más que definir el mito, este se significa, se intuye, escapa de las definiciones de los mecanismos lógicos habituales y pertenece más al ámbito de lo implícito, lo inconsciente y oculto (p. 46).

> "A tal punto que el afán de dar cuenta de [esa realidad] viene a ser un «dar cuento» . Narrar es «echarle un lazo al tiempo» . Y también, transformar la mera duración en vida; esculpir en espacio imaginado la simple existencia; construir a los individuos como personas y personajes de un subjetivo elenco ; trabar causas , motivos y efectos allí donde , sin tal *concordancia de lo discordante*, solo habría , en rigor , entropía y vacío" (Duch y Chillón, 2012, p. 41).

Manuel Cruz me contó que había tomado clases con Lluís Duch[2] en el Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarios (CRIM) de la UNAM. Intuyo un vínculo afectivo particular entre ambos por la forma en la que me hablaba de él, como el de un mentor a su

[2] Lluís Duch fue un antropólogo, monje y sacerdote del monasterio de Montserrat en España, quien vino a México a dar seminarios sobre Mito, religión y Cultura.

aprendiz. Fue a partir de las reflexiones del antropólogo que Manuel Cruz comienza a desarrollar una pedagogía teatral que nombra como *empalabramiento escénico*, el cuál explica de la siguiente manera:

> - Retomo de Lluís el término de *empalabramiento*. Él era catalán, un día que fuimos a comer y me explicó de dónde venía el término. Me dijo que en su idioma no existía esa palabra, que era un neologismo, porque lo que es correcto es *apalabrarse*, esa palabra sí existe en castellano; pero en catalán existe *empalabramiento*. Lo que no le gustaba a Lluís es que en castellano apalabrarse con alguien es pelearse, es *agarrarse a palabras*, te insultas, y él no quería que se pensara en ningún momento en pleito. Entonces utilizó *empalabramiento* para descontextualizarlo de *echar pleito* y para que tuviera la connotación de *poner en palabras*, es decir, se refiere a cómo *hablas de las cosas*, explica cómo el lenguaje es un mecanismo que le permite al hombre entrar en contacto con sus preguntas ontológicas, hacer su viaje al *ínferus*. Me decía que los lenguajes eran muchos y por eso le interesaba cómo lo vinculo con el teatro, me preguntaba: ¿cómo crean? ¿cómo les dices a los actores y actrices que lo hagan? Yo le decía que desde su propio *mithos*, y él decía que siempre se nos olvida que nosotros tenemos nuestro mito personal, fundacional, y si no lo tenemos lo creamos, porque es importante saber de dónde venimos. Aunque romanticemos el pasado, eso no importa, lo que importa es que esa idealización nos permite ir hacia adelante, tratar de ser quien queremos ser. Yo le decía que eso era lo que quería enseñar en el teatro, que no todo fuera mero espectáculo, sino que tuviera este sentido profundo para permitirle al actor ser algo más, dentro y fuera del escenario. Creo que es muy importante el hecho de que, en el teatro, el mito se cuenta principalmente con el cuerpo, con los gestos que son milenario, desde las primeras civilizaciones nos comunicábamos a señas, es decir, con el cuerpo, esa teatralidad ha existido desde siempre, aunque en aquel momento no tuviera una función meramente creativa (M. Cruz, comunicación personal, 1 de agosto de 2022).

Fui a buscar los libros de Duch y, en efecto, él sostiene que “a través del habla, el hombre, empalabra la realidad y se empalabra a sí mismo polifacéticamente. El mito es la concreción histórica de este empalabramiento del paso del hombre por el mundo, la convergencia en imágenes simbólicas de sus multiplicaciones narrativas” (Duch, et al., 2008, p. 22). Entonces comprendí que el *empalabramiento escénico* era poner en el cuerpo (encarnar) esas imágenes simbólicas que emanan del mito. En suma, el empalabramiento escénico es llenar de sentido el vacío de la existencia mediante la co-implicación del cuerpo y la palabra. De ahí la importancia de lo sagrado y lo divino para el teatro corporal.

Comprendí que este proceso era una constante *poíesis*, término que designar *la creación*. Lledó (1961) sostiene que la esencia de este concepto consiste en hacer surgir una realidad, en la que los seres que en ella aparecen, adquieren sentido en esa órbita. Me pregunté lo mismo que Duch ¿Cómo lo hacen? ¿Cómo crean? ¿Cómo llegan a lo sagrado? ¿Llegarán o será otra cosa? La respuesta vendría con una particular práctica ritual: *Citlalmina, la danza sagrada del teatro corporal mexicano,* en la que, a mi parecer, se concretan todas las disertaciones teóricas al hacerse cuerpo

Citlalmina: Poética del movimiento

Citlalmina fue creada por Nicolás Núñez (2007) y sus colaboradores en 1988 en el Taller de Investigación Teatral (TIT) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) (p. 85). Técnicamente, se compone de dos partes:

1. La danza del Sombrero Negro o la Danza del Brujo que aprendieron en su viaje a Nueva Delhi en el *Tibetan Institute of Performings arts* (TIPA). Fundado por el XIV Dalai Lama en agosto de 1959, quien consideró fundamental salvaguardar las artes escénicas tradicionales del Tíbet para que no se perdiera su tradición y filosofía de vida después de la ocupación de China que provocó la huida de cerca de 80.000 tibetanos (TIPA, 2021). Núñez (1987/1991) sostiene que la *Danza del Brujo, del Mago o del Sombrero Negro* narra la liberación del

pueblo tibetano del rey tirano. Sin embargo, estos personajes adquieren un sentido simbólico más amplio que convierte, metafóricamente, al danzante en guerrero que lucha contra el propio ego.

> La danza del sombrero negro es meditación en movimiento. Existen ocho distintas formas que se manejan en diferentes monasterios, y una gran cantidad de variaciones. Cada forma o variación es una secuencia completa. Su estructura es de danza guerrera, cuando menos en la versión que aprendimos, llamada Lha-lhung Pay-dor, cuyo origen pertenece al monasterio Tashi Lhumpo. El danzante guerrero libera al pueblo de la tiranía, dándole muerte al rey malo o al ego, según la versión (Núñez, 1987/1991, p. 29).

2. La Danza Conchera que aprendieron en su contacto con personas consideradas como *guardianes* de la tradición prehispánica como "Gonzalo Alvarado y Armando Álvarez, este último, miembro del grupo de la comadre Teresa" (Núñez; 1987/1991, p. 51). La *Danza Conchera, Prehispánica, Mexica o Azteca* nace, al igual que la Danza del Sombrero Negro, del conflicto propiciado por el enfrentamiento entre dos civilizaciones: los indígenas y los españoles[3].

Mucho me costó comprender esta danza: Un esguince en el pie, dolor de tobillos y rodillas, múltiples ampollas, choques con los compañeros, escozor metafórico en la piel, hasta que un buen día, volé. La danza se realiza todos los miércoles en el TIT. Muestra de la importancia de lo ritual para la pedagogía de este tipo de teatro, a través del cual pude comprender que el movimiento energético, la conjunción de ritmos, sonidos, repetición, esfuerzo y dedicación eran los ingredientes del delirio.

> "La vida humana ha sentido siempre estar ante algo, bajo algo, más bien. El delirio quiere decir que el hombre se sentía mirado sin ver. Sentía la presencia inexorable de una estancia superior a nuestra vida que encubre la realidad y que no nos es visible" (Zambrano, 2020, p. 33).

De pronto el esquema de Nicolás que estaba escrito en los espejos tenía sentido, pues él afirmaba que el rito era energía pura. A mi parecer, lo que esto quería decir es que el ritual tiene la capacidad de conectar con lo sagrado. Para lograrlo había que ser un gran actor, uno que no duda sino que cree firmemente, encarna al guerrero que danza y lucha contra el tirano, al chamán de la tribu, a la bruja con poderes sobrenaturales y que puede convertirse en una joven radiante, se transporta a la antigüedad, canta para recrear a sus ancestros y de pronto, *algo* los posee y ya no son más ellos mismos.

La danza de Citlalmina muestra aquel proceso dionisiaco que describe Nietzsche (2018), en el cual el artista abandona su subjetividad al crear una escena onírica que hace sensible la contradicción y el dolor primordial que aqueja al hombre al no saber quién es y al sentirse constantemente mirado por algo que no puede definir. Aquí, el *yo* del artista resuena desde el abismo del ser y su subjetividad, lo que había construido como *yo*, se convierte en pura imaginación (p. 40).

Citlalmina (Fotografía de Antonio Guerra)

[3] La unión de estas dos danzas puede ser abordada desde un análisis antropológico que devele las convergencias de ambas, así como el estudio de la vestimenta y los instrumentos rituales de Citlalmina que escapan a los alcances de este espacio.

Día 1

Eran cinco para las siete de la mañana. En el fondo del salón estaba Nicolás calentando. Cerca de él había tres hombres y una mujer, todos mayores, de entre 60 y 70 años aproximadamente. Los hombres vestían de pants y playera. Mientras calentaban hacían sonidos guturales. La mujer llamó mi atención. Tenía el cabello blanco con una coleta y una cinta roja amarrada en la frente, como las que usan los danzantes. Tiempo después sabría que ella dirige la tercera ronda de Citlalmina, mujer inexorable que parecía rejuvenecer, estar llena de energía y tener una voluntad inquebrantable. En otro momento descubrí que era una de las fundadoras del TIT, Ana Luisa Solís, una de las tres personas que emprendieron el viaje a Nueva Delhi, al Instituto Tibetano de Artes Escénicas donde nace esta danza.

En el centro del salón estaba el tambor huichol de mano y la vela blanca; pero ahora los acompañaba un paliacate rojo extendido, caracoles[4], ayoyotes[5] y sonajas. Algunas de las chicas que asistieron llevaban blusas de pueblos originarios y se colocaban paliacates rojos en la cabeza, señal de trabajo fuerte. Casi de inmediato Nicolás dio la instrucción de hacer el círculo alternando un hombre y una mujer.

Comenzó a explicar:

> - Actuar es eso, desarrollar la atención. Hacer *como si* es sostener una imagen mental, mantener todo el tiempo una actitud proyectada por ella. Si queremos ser caballos y los imitamos (hizo sonidos y algunos movimientos con las manos tratando de ilustrar lo que hace un caballo), no sirve de nada, no somos un caballo, nadie les va a creer. Tenemos que encarnar esa imagen y un medio para hacerlo es mediante las danzas sagradas. Está comprobado científicamente que sirven para desarrollar la atención y nos enseñan a pensar. Actuar es eso, aprender a pensar, ¿si se entiende esto?

La mayoría asintió con la cabeza.

> - Vamos a realizar una danza, pero no como las que conocemos comercialmente. En esta debemos poner atención para poder identificar quién va a empezar y esa persona es a la que tenemos que seguir. No importa si no se la saben, muévanse. Continuó Núñez.

Luna (2012) sostiene que el término danza, en este contexto, tiene un significado distinto al que se le asigna comercialmente; pues se le utiliza para vincularla con lo sagrado-ceremonial e identificarse con la tradición indígena (p. 4). La característica ceremonial que acompañaba la práctica confirmaban esto, además, según los planteamientos de Nicolás, no podrían ser buenos actores si no nos hicieran creer que son partidarios de las tradiciones prehispánicas.

Nicolás y los mayores fueron al centro del salón. Tomaron los caracoles, los hicieron sonar y pidieron permiso a los cuatro rumbos. Bachelard (2002) lo llama *el cuatro cósmico*:

> Los cuatro puntos cardinales son sobre todo las cuatro patrias de los grandes vientos. Fundan, en muchos aspectos, *el cuatro cósmico*. Entregan la doble dialéctica del calor y del frío, de lo seco y lo húmedo (p. 289).

No es casualidad que se rinda homenaje a los cuatro rumbos haciendo sonar los caracoles. Sería más preciso decir que *se dona el hálito* (el viento) con su sonido, como si fuera el medio susurrante que eleva las plegarias al cielo, tal como lo hace el humo del fuego de la vela. Tampoco es por azar que sean principalmente los ancianos quienes realizan este acto pues Chevalier y Gheerbrant (1986) plantean que, en nuestro imaginario, los ancianos remiten a lo sagrado y, paradójicamente, nos refieren a la infancia, la edad primera de la humanidad, lo ancestral, la fuente del río de la vida. Para la simbólica, lo anciano no es lo caduco como se le considera en la cultura occidental, ávida de experiencias vacías; sino lo persistente,

[4] Instrumento musical de viento que se sopla desde un extremo para producir notas que resuenan en su interior. También nombrado *caracola* o *atecocolli* por su tradición prehispánica en la que se considera que hacer sonar el caracol es un acto místico que se emplea para llamar a las *energías sagradas*.

[5] Son un instrumento de percusión originario de México compuesto por un conjunto de nueces huecas del árbol con el mismo nombre, unidas a bases de piel o tela que se amarran en los tobillos del danzante. Su sonido se asemeja al de una serpiente de cascabel y al de la lluvia. También los puedes encontrar con el nombre de *cascabeles aztecas* o *huesos de fraile.*

durable, lo que participa de lo eterno y que influye en el psiquismo como elemento estabilizador, ser dotado de sabiduría que puede guiar a los más jóvenes en su camino (p. 94). De pronto la atmósfera cambió, se hizo más solemne.

Los nuevos estábamos expectantes. Se comenzaron a oír los ayoyotes. Parecía como si los presentes se multiplicaran. Es muy complejo explicar con palabras la forma de esta sucesión de danzas; pero ambas tienen tantos elementos en común, que comprendí el motivo por el que Nicolás se empeñó en traer la danza tibetana a México. Configuran una narración contada por el cuerpo, gestos ancestrales que te embisten porque han sido parte de la historia de la humanidad desde tiempos inmemoriales.

Debo señalar que la estructura de Citlalmina es de tres rondas que dirigen tres personas diferentes elegidas por Nicolás antes de empezar. Cada una se conforma por la danza tibetana y la conchera. No describiré cuantos pasos a la izquierda y cuántos a la derecha hay que dar para aprender de memoria la secuencia; pues debo decir que lo intenté y fue inútil… menos comprendía su forma y más me perdía de la experiencia, así que trataré de desarrollar una *poética del movimiento* que hable por sí misma; pues para aprenderla es preciso dejarse llevar por el cuerpo, por su forma tan particular de comprender y aprehender; pero esta poética no aparecería sino con el paso del tiempo, mediante la repetición de la danza que se fue metiendo hasta mis huesos y más allá de ellos.

En mis primeros encuentros lo que experimenté fue torpeza, choques, dolor físico y mental. Los obstáculos de la aventura, del camino del héroe, los monstruos internos con los que había que luchar; pero mediante la repetición comenzaron a desaparecer y, en su lugar, surgieron imágenes entrañables.

Día 15

Iniciamos con la danza. Los asiduos y los mayores se fueron a preparar, es decir, se colocaron los ayoyotes en los pies, las cintas en la cintura, los paliacates rojos en la cabeza y tomaron sus sonajas. Mientras esto sucedía, los nuevos seguíamos calentando y observando lo que pasaba. Se crea una especie de *halo* alrededor de ellos, principalmente en los mayores, como una especie de distancia. Toman una actitud solemne y uno sabe inmediatamente que eso es en serio, que es sagrado, si bien no lo es para todos, sí para ellos, y eso inspira un profundo respeto. Al fin y al cabo, es un ritual, una actividad que busca distinguirse de lo cotidiano, "una de las formas más antiguas de expresión, pues el ser humano en cuanto animal social, es un animal ritual que tiende a él en distintas formas" (Douglas, 1973, p. 88).

Se nota el cambio de Ana Luisa a la Guerrera Águila; pues minutos antes Nicolás la había felicitado por recibir este título en un grupo llamado: *La hermandad blanca de Quetzalcoatl*[6]. Los tres hombres que la acompañan: su hermano Danuario[7], Nicolás y Pablo, se convierten simbólicamente en sus compañeros Guerreros. Piden permiso a los cuatro rumbos, haciendo sonar los caracoles en las cuatro direcciones: Norte, Sur, Este y Oeste. Mientras esto sucedía, los demás empiezan a formar el círculo en el que vamos a danzar. A mi izquierda estaba Román, a mi derecha Emilia. Éramos más mujeres. Nicolás dió la instrucción de estar atentos e indicó entrar al tiempo fuerte de trabajo. Lanzó la pregunta con la que trabajaríamos toda la danza:

- ¿Quién soy?

Algo recorrió mi cuerpo en ese momento, como un escozor a ella, sabiendo que sería un trabajo intenso. Comenzó la danza Magdalena, esta primera ronda ha variado entre ella y Xóchitl, quienes tienen diez y tres años en esta práctica respectivamente.

[6] En *El palacio Sagrado* de Antonio Velasco Piña se narra la historia de *La hermandad blanca de Quetzalcoatl* y la forma en que se otorga el grado de Guerreros Águila y Guerreros Jaguar a quienes se forman en el templo-escuela de Malinalco, considerado como lugar de sabiduría y tradición prehispánica. Antonio Velasco Piña, mantenía una relación muy cercana con los miembros fundadores del TIT y da a esta danza el nombre de Citlalmina, la co-protagonista de su libro *Tlacaelel.*

[7] Algunos de los nombres de los compañeros de práctica son pseudónimos utilizados para proteger su identidad e intimidad. Solo se usan los nombres reales de quienes participaron en las entrevistas de un trabajo anterior (Guerra, 2019) y que dieron su consentimiento expreso.

La segunda ronda la dirigió Pablo, quien ofrece su ocarina antes de empezar. Extiende la mano con la que la sostiene hacia el centro, y dirige su mirada a los instrumentos que están ahí, pero parece que ve algo más. Pide permiso para empezar. Mira arriba, al cielo, "manifestación directa de la trascendencia, el poder, la perennidad y lo sagrado: lo que ningún ser vivo de la tierra puede alcanzar" (p. Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 281). Imagino que pide la fuerza suficiente para que más de veinte personas se muevan al unísono junto a él.

Nos movemos a la izquierda y a la derecha, quedamos siempre en el lugar donde empezamos. Hacemos círculos constantemente y movimientos energéticos. Nicolás nos pregunta al finalizar cada ronda:

- ¿Quién soy?

Volvió a lanzar esta pregunta mientras realizábamos los pasos en los que el círculo se contrae, todos quedamos más juntos y hacemos una reverencia hacia el suelo para enfatizar el tiempo. Volvemos a expandir el círculo dando pasos hacia atrás para quedar en el mismo lugar en el que iniciamos y hacemos una reverencia hacia el cielo, los opuestos complementarios: el arriba y el abajo. Con estos movimientos, en mi mente aparecía la imagen de una fogata en medio del círculo, se elevaba cuando nos acercamos al centro y se hacía pequeña cuando nos alejábamos, como si la alimentáramos nosotros, como si fuéramos trozos de madera agitados numerosas veces hasta quedar completamente ennegrecidos, leña que al no ser totalmente sólida; sino tener agua y savia, hace pequeñas crepitaciones, hálitos en forma de plegaria que se elevan al cielo, una hierofanía inagotable.

Según Chevalier y Gheerbrant (1986) el fuego y el agua, son los elementos antagonistas de los ritos iniciáticos de muerte y renacimiento (p. 513). Es el momento en el que más siento conectarme, ligarme con otra *cosa*, llenarme de *algo*. Ya sostenía Bachelard (1966) que lo que cambia velozmente se explica por el fuego y la danza parecía tener ese efecto en nosotros, como si de pronto todos fuéramos colosales, como el cielo, el fuego y la tierra.

> "El fuego es lo ultra vivo, íntimo y universal. Vive en nuestro corazón. Vive en el cielo. Sube desde las profundidades de la substancia y se ofrece como un amor. Desciende en la materia y se oculta, latente. Entre todos los fenómenos, verdaderamente es el único que puede recibir netamente dos valoraciones contrarias: el bien y el mal. Brilla en el paraíso. Abrasa en el infierno. Dulzor y tortura. Cocina y apocalipsis. El fuego es placer para el niño sentado prudentemente cerca del hogar; y, sin embargo, castiga toda desobediencia cuando se quiere jugar demasiado cerca con sus llamas. El fuego es bienestar y es respeto" (Bachelard, 1966, p. 18).

Miro al cielo de repente. No pienso en si invoco o no a Quetzalcoatl, me dejo llevar. Siento y lo registro en mi cuerpo, por esta razón sé que no se me va a olvidar; pues es una experiencia inefable que se hace carne, no solo es un dato registrado en la mente sino que se vive en el cuerpo, en el ser entero. De repente aparecieron unas entidades enormes y resplandecientes danzando entre nosotros, como si por cada uno de los presentes existiera uno de estos seres. Quizá para mi consciencia era más fácil explicarme esa *experiencia oceánica* de lo sagrado visualizando estos seres que se manifestaban como deidades y, con ello, parecía hacerse evidente la sensación de borrarme, dejar de ser yo para ser parte de *ese algo* avasallador, pues nada más importaba en ese momento.

Me repetía la pregunta: ¿Quién soy? No pude responderme así que seguí moviéndome. Hay un paso en el que brincas y das un giro sobre tu propio eje, en este movimiento experimentaba una especie de ligereza, sentía volar mi cabello por los aires y pensaba en una libertad sublime, parecía elevarme, suspenderme en el aire en lugar de ser un simple salto. En otro paso, entrelazamos las piernas con el compañero o compañera de al lado, primero el de la izquierda y después el de la derecha, lo miras a los ojos y giras brincando en el otro pie que te queda en el piso. Román se reía conmigo porque *volábamos*, como si no tuviéramos peso. Sentía que éramos dos niños jugando simplemente a dar vueltas, ser felices por ese acto y querer repetirlo al infinito. De pronto dejé de sufrir[8], me

[8] Por los dolores o torpeza generada por la danza en los primeros encuentros y, mucho más allá de las habilidades físicas: Todo se suspendía, todas las preocupaciones cotidianas,

encontraba riendo dentro de la danza, estaba pletórica y movía mi cuerpo con mucha más facilidad, como si me desprendiera de la pesadez, de los prejuicios y la hiperracionalidad.

Recordé que Bachelard (2002) sostiene que, el fuego al ser el menos atómico distingue dos tipos de fenómeno: 1) el de la ingravidez y 2) el del entorpecimiento, mismos que experimenté en el proceso de encarnación de esta práctica; pues al principio mi experiencia era de entorpecimiento, pesadez, dolor y fatiga hasta que, por medio de la repetición, la persistencia y la imaginación[9] pude experimentar el segundo estadío de ingravidez que Bachelard relaciona con el surgimiento de una *estética de la gracia,* que hace que el danzante, al estar en un estado de ensoñación o delirio producido por el ritual, declare poseer una *fuerza graciosa,* un *poder de vuelo o* sentirse *lleno de gracia.*

> En efecto, por su *sustancia*, el sueño de vuelo está sometido a la dialéctica de vuelos ligeros y vuelos pesados. En torno a estos dos caracteres se acumulan todas las dialécticas del dolor y de la alegría, del impulso y la fatiga, de la actividad y la pasividad, de la esperanza y el pesar, del bien y del mal. (Bachelard, 2002, p. 33).

Ana Luisa comenzó la tercera ronda. Volvió a pasar trotando por dentro del círculo y tocando el tambor. En ella es más evidente la teatralidad, es decir, emplea una actitud extracotidiana, "imbrica una ficción con una representación en el espacio compartido con los otros, que pone frente a frente a un observador y un observado" (Feral, 2003, p. 108). Esta teatralidad está presente en el tambor que la transforma en otra, en la cinta roja que no se coloca antes de empezar la danza sino antes de dirigir la tercera ronda, como indicando un cambio de estado, la aparición de un nuevo ser. Crea una distancia estética entre ella y los demás, al tiempo que alimenta esa curiosidad por saber qué pasará hoy, qué hará Ana Luisa en esta ocasión, qué pasará conmigo, con mi cuerpo y con los otros.

Al verla danzar no es la mujer de 63 años, su cuerpo y sus movimientos son fluidos, rápidos, fuertes, es como si rejuveneciera. Observo lo que sucede y de pronto comprendo que la teatralidad y la performatividad van juntas y le permiten mostrar a la Guerrera Águila, a esa otra que también es y que emerge con más fuerza en este momento. Cuando dirige la danza, su presencia se vuelve más fuerte, es implacable, como si su energía no pudiera contenerse. Inevitablemente nos arrastra a todos, nos mete en su ritmo, el círculo se vuelve más energético, dinámico, potente. Lo repetimos hasta el cansancio. De pronto algo que no nos hacía sentido, ahora lo tiene. Cambia cada vez, quitamos y ponemos gestos, formas, intenciones, fuerza. Siento como algo recorre mi cuerpo y se concentra en el pecho. Tengo la necesidad de sacarlo y hago un sonido diciendo *ra* y vuelvo a dejarme llevar por el movimiento. Ya no distingo si estoy cansada, solo quiero moverme. Terminamos la danza con un círculo en movimiento, cruzamos las manos, juntamos el dedo índice con el pulgar y los anudamos con los dedos de los compañeros de los costados. Seguimos dando vueltas en círculos al mismo tiempo que ejecutamos estos pasos. Nicolás comienza a decir *Mé-xi-co* marcando el ritmo, después todos nos sumamos al sonido y terminamos con fonéticos *ha* que salen desde el pecho hasta terminar con los brazos arriba. Gritamos. Un grito ciertamente liberador. Un hálito que se dibuja en mi mente como el soplo del alma, como la mariposa que sale del cadáver para habitar el Hades. Una donación de energía para aquello más grande que nosotros. Parecemos romper con la ilusión de la autonomía, pues en este momento tenemos la certeza de que nada de lo que ha ocurrido hasta ahora pasaría sin los otros y sin eso que está en el centro, lo que nos permite religarnos: lo sagrado. Es como Bachelard (2002) sostiene: "la prodigiosa intuición de los lazos profundos entre las grandes fuerzas físicas y la vida humana. Alma en movimiento. Pero [hay que enfatizar que] el alma del mundo, renovada en la inspiración del [artista], tiene en todas partes una individualidad profunda" (p. 289).

Nos tomamos el tiempo de terminar de sacar lo acumulado. Permanecemos en posición de caballo o doblando el torso hacía el suelo. Algunos vuelven a gritar, realizan onomatopeyas o contraen un poco el cuerpo.

---

no existía nada más en ese momento más que fuerza, ligereza y dicha.

[9] Pues tuve que dejar de tratar de *aprenderla* racionalmente para *aprehenderla* como se registran las emociones en el cuerpo.

La mayoría cierra los ojos, están sintiendo. Nos volvemos a sentar en círculo, cerramos los ojos y ponemos la palma de la mano izquierda arriba y la derecha hacia abajo, sobre las palmas de los compañeros de los lados, dejamos correr la energía por el círculo, como nos lo indica Nicolás. Después de unos segundos, juntamos las manos frente al pecho o el rostro y agradecemos el haber podido trabajar con el cuerpo y con la mente.

Al terminar me tiré en la duela del salón mientras otros compañeros seguían sentados. Nicolás se acercó a decirnos:

- Regresen - sonreímos.

Me levanté y me dirigí a la banca donde había dejado mis cosas. Me cambié, me despedí de algunos compañeros y salí del salón.

Volví a caminar por el bosque para regresar a casa. Este momento es una experiencia diferente. Ya no hay oscuridad. Son cerca de las 9:15 de la mañana, así que el bosque es sumamente verde con tonos ocres. Hay luz. El sol resplandece y me reconforta. Me parece enormemente bello, sagrado. Es como Chevalier y Gheerbrant (1986) afirman: “el sol puede guiar a las almas a través de las regiones infernales y volverlas a llevar al día siguiente, con la mañana, a la luz” (p. 949). Es como si hubiera salido de la caverna de Platón y me hubiera dado cuenta de que las sombras proyectadas en la oscuridad son, en realidad, pequeñas aves volando por los cielos, como si, de pronto, los monstruos desaparecieran. En contraste, me encuentro con garzas blancas en el lago, tan estéticas, altivas y elegantes. “Símbolos de la ciencia divina por su pico fino y penetrante” (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 523).

A pesar de las ampollas que me gané, quería seguir caminando, no importaba el agotamiento físico. Así que caminé hasta la siguiente estación del Metrobús que tomo para regresar a casa. Atravesé la ciudad por Reforma. La ciudad parecía ser otra, como si la gente no tuviera prisa ni preocupaciones, como si hubiera espacio entre nosotros, algo poco habitual en una de las ciudades más grandes del mundo. Veía por la ventana todos sus paisajes y colores y me parecía hermosa. Me di cuenta de mis pensamientos y me asombré de ellos; pues eran contrastantes. Recordé que tiempo atrás, pasaba por esa misma zona para ir a un trabajo de oficina que no me gustaba y mis pensamientos sobre la ciudad eran lo opuesto a lo que me encontraba pensando en este momento. Estaba de muy buen humor, con mucha energía y ganas de hacer, de crear y de vivir, a pesar de la distancia, el cansancio y el desvelo.

La autenticidad del actor

Me quedaba una pregunta por responder: ¿Quién soy? La respuesta no vino pronto, sino que tuve que pensar en ella durante mucho tiempo. Pensar en movimiento, aprender a pensar, poner atención, estar aquí y ahora, ese es el trabajo continuo del actor, dentro y fuera del escenario. Actuar es un compromiso constante y, debo decir que agotador, pues nadar en contracorriente siempre es una proeza.

- No soy nadie - me dije desde lo más profundo de mi ser.

Pues ciertamente no soy los títulos que he acumulado. No soy la cantidad de dinero que tengo en el banco. No soy deportista, aunque trabaje con mi cuerpo. Tampoco soy un artista famoso que sale en las pantallas de cine ni en televisión, si eso es lo que se considera como artista, tampoco lo soy. Entonces ¿Quién soy?...

- No-soy-nadie - me dije sin pesar, sino en un tono más liberador.

Esto parecía ser lo que pasaba en la danza. Ahí se rompían las sujeciones, compartimos el sudor con el de al lado sin importar sus títulos o posesiones, edad, género o preferencias, elementos que constituyen el *yo*, estás ahí por otra razón, una que no sabía poner en palabras, solo *lo sentía*. Se asemeja al deseo de borrarse, de aniquilar el *yo*, de deshacerse de la máscara con la que nos presentamos ante los demás cotidianamente para ser parte de algo más grande. Tal como Nietzsche (2018) afirma: “es un hacerse pedazos para unificarse con el ser primordial” (p.58). Zambrano (2006) explica este mismo fenómeno de la siguiente manera:

> Es la salida de sí, un poseerse por haberse olvidado, un olvido por haber ganado la renuncia total. Un poseerse por no tener ya nada que dar; un salir de sí enamorado;

> una entrega a lo que no se sabe aún, ni se ve. Un encontrarse entero por haberse enteramente dado.
>
> No es pereza, no es desgana, no es inmoral descuido. No es esquivar el esfuerzo y la fatiga. Vence sin humillar, y aunque haya lucha —angustia y terror en los momentos que preceden a su aparición— el vencido no puede sentir rencor porque era lo que hondamente deseaba. Y al fin, todo se serena en la plenitud (p. 110).

¿Qué pasa cuando el actor o actriz renuncia a su propio *yo*? Entendamos por *yo* a esa ínfima parte de nosotros que está constituida por nuestros contenidos conscientes, es el sujeto de todos los procesos de adaptación, en la medida que son realizados por nuestra voluntad. Sin embargo, no olvidemos que el *yo* no conoce todo aquello que podemos ser, pues este es el campo del inconsciente, de lo desconocido, llegar a ello es la hazaña fundamental de conocerse a *sí mismo*.

> Cuando analizamos a la persona, disolvemos la máscara y descubrimos que lo que parecía individual era, en el fondo, algo colectivo, o, en otras palabras, que la persona no era sino la máscara de la psique colectiva. En el fondo, la persona no es algo *real*. Constituye un compromiso entre individuo y sociedad acerca de *lo que uno parece*. Uno asume un nombre, adquiere un título, representa una función, es esto o aquello. (…) Pese a la exclusiva identificación de la conciencia del yo con la persona, el sí-mismo inconsciente, la auténtica individualidad, está presente ahí, y, si no directamente, sí se hace indirectamente perceptible (Jung, 1993, p. 50).

El actor llega al tipo de teatro que se ha expuesto aquí por la necesidad de deshacerse de la máscara, quiere salir de la realidad para encontrarse a sí mismo, está cansado de las apariencias, del yo que lo agobia. Este encuentro no puede realizarse sin disolver la ilusión de una autonomía pues se ha dado cuenta de que necesita a los otros, no quiere la realidad sino el embeleso de la fantasía que le permite ser lo que quiera ser. Declara un regreso a lo originario, a aquella fuente por la que se queda sin palabras, donde encuentra lo sagrado fortuitamente. Se reapropia de las tradiciones que le han pertenecido siempre, lo que hace un artista genuino como lo llama Nietzsche (2018):

> El genuino sabe algo acerca de la esencia eterna del arte tan solo en la medida en que, en su acto de procreación artística, se fusiona con aquel artista primordial del mundo; pues cuando se haya en aquel estado es, de manera maravillosa, que puede dar la vuelta y mirarse a sí mismo; ahora él es a la vez sujeto y objeto, a la vez poeta, actor y espectador. (p. 43).

Al dejar de ser yo, el actor puede ser lo que quiera, pues ha llegado a romper el velo de las apariencias. Se ha reencontrado, en la locura de la carne, con lo que había perdido: la unidad artística-religiosa-filosófica.

Referencias

Bachelard, G. (1966). *Psicoanálisis del fuego*. Alianza Editorial. Madrid

Bachelard, G. (2002). El aire y los sueños. Fondo de Cultura Económica. México

Blanco, R. (2010). María Zambrano, una mirada entrañable. En Sánchez, A; Sánchez, A; Sánchez, G. (Ed.), *María Zambrano. Pensamiento y exilio.* (pp. 15-34). Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Instituto de Investigaciones Históricas. México

Campbell, J. (1972). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica. México

Chevalier, J. y Gheerbrant, A. Diccionario de los símbolos. Herder, Barcelona.

Chihu, A. (2000). El movimiento revitalizador de la cultura náhuatl. *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades,* 2(3),60-70. [fecha de Consulta 28 de Julio de 2022]. ISSN: 1575-6823. Disponible en: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28220304

Cirlot, J. (1992). *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor, Barcelona.

Duch, L., M. Lavaniegos, M. Capdevila y B. Solares (2008), *Lluís Duch, antropología simbólica y corporeidad cotidiana*. Centro Regional de

Investigaciones Multidisciplinarias (CRIM)/UNAM, Cuernavaca.

Domínguez, M. (2018). Mito, legitimación y memoria social a través de la imagen: la escultura prehispánica de una cabeza de serpiente en Tehuacán, Puebla. *Boletín de Antropología*. Universidad de Antioquia, 33(56), (39-77). [fecha de Consulta 11 de Agosto de 2022]. ISSN: 0120-2510. Disponible en:

https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=55759996004

Douglas, M. (1973). *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú.* Siglo XXI. España.

Duch, L. Y Chillón, A. (2012). *Un ser de mediaciones antropología de la comunicación, vol. 1*. Editorial Herder. España.

Duch, L., Lavaniegos, M., Capdevila, M., Solares, B. (2008). *Lluís Duch, antropología simbólica y corporeidad cotidiana*. Cuernavaca, Morelos. Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias/UNAM CRIM

Escalante, P. (1998). *Los códices*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México

Feral, J. (2003). *Acerca de la teatralidad*. Nueva Generación, Buenos Aires, Argentina

Grotowski, J. (1992). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI. México

Henry, M. (2007). *Filosofía y fenomenología del cuerpo*. Ediciones Sígueme. España

Jung, C. (1993). *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. Paidos, Barcelona

Lledó, E. (1961). *El concepto "poíesis" en la filosofía griega. Heráclito-Sofistas-Platón*, Instituto Luis Vives de Filosofía. Madrid.

Luna, J. (2012). Danza Mexica: Indigenous identity, spirituality, activism, and performance. Tesis de doctorado. University of California.

https://core.ac.uk/download/pdf/145692088.pdf

Moscovici, S. (1979). *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Huemul. Buenos Aires

Nietzsche, F. (2018). *El nacimiento de la tragedia*. Editores Mexicanos Unidos. México

Núñez, N. (1991). *Teatro antropocósmico*. Árbol. México

Núñez, N. (2007). *Teatro de alto Riesgo*. SIGAR. México

Ortiz-Osés, A. (2003). Amor y sentido. Una hermenéutica simbólica. Anthropos, Barcelona.

Sánchez, D. (2015). El teatro participativo y sistema de entrenamiento psicofísico del taller de investigación teatral de la UNAM: un ejemplo de "transteatralidad". Tesis de Maestría. Universidad Veracruzana. https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/42610/SanchezMorenoDaimary.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Stanislavski, K. (1947/1994). *Ética y disciplina. Método de acciones físicas*. Escenología, México

TIPA. (2021). *Tibetan Institute of Performing Arts*. https://tipa.asia/

Zambrano, M. (2006). *Filosofía y poesía*. Fondo de Cultura Económica. México.

Zambrano, M. (2020). *El hombre y lo divino*. Fondo de Cultura Económica. México.