

6



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

## FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

### **EL TEATRO DESDE UNA PERSPECTIVA RITUAL: EXPERIENCIAS DEL TALLER DE INVESTIGACIÓN TEATRAL DE LA UNAM.**

TESIS

Que para obtener el grado de:

LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

Presenta:

VIRGINIA GÓMEZ CISNEROS.



ASESOR: Dra. María Sten Rosenstein.

**SINODALES:**

- Dra. Blanca Solares Altamirano.
- Dr. Oscar A. García Gutiérrez Oscar A.
- Dr. Alejandro Ortiz Bullé Goyri.
- Mtro. Ricardo García-Arteaga Aguilar.



MÉXICO, D. F.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

2002



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**EL TEATRO DESDE UNA PERSPECTIVA RITUAL:  
EXPERIENCIAS DEL TALLER DE INVESTIGACIÓN  
TEATRAL DE LA UNAM.**

TESIS

Que para obtener el grado de:

LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

Presenta:

VIRGINIA GÓMEZ CISNEROS.

Asesor: Dra. María Sten Rosenstein.

**SINODALES:**

Dra. Blanca Solares Altamirano.

Dr. Oscar A. García Gutiérrez Oscar A.

Dr. Alejandro Ortiz Bullé Goyri.

Mtro. Ricardo García-Arteaga Aguilar.

MÉXICO, D. F.

2002

autorizo a la Dirección General de Bibliotecas  
UNAM a difundir en formato electrónico el  
contenido de mi trabajo recd.

NOMBRE:

Virginia Gómez Cisneros

FECHA: 26 de Nov. 2002

FIRMA:

[Signature]

*AL GRAN ESPÍRITU CREADOR*

*AL VENADO AZUL.  
AL ARROZ DE DIOS.  
AL CIELO HERMOSO.*

*A MARIA STEN*



“Oh mi Señor, mi ser entero eres Tú, y esta mente que me has dado es tu consorte.

La fuerza vital, el aliento y la energía que me has dado son tus sirvientes.

Mi cuerpo es el templo en el cual te adoro.

Cualquier cosa que coma, o vista, o haga, es parte de la adoración que realizo en este templo.

Aun cuando este cuerpo va a dormir siento que estoy en unión Contigo.

Siempre que camino, siento que voy en peregrinación hacia Ti.

Cualquier cosa que diga es una oración para Ti.

Así, cualquier cosa que hago en este mundo, de cualquier forma, está todo dirigido a Ti.

De hecho, no hay dualidad en esta vida de unidad Contigo.

Shantanand Saraswati. *Buena Compañía.*

# Í N D I C E

	Pág.
Introducción: ¿ El porqué de esta tesis?.	4
I. Antecedentes del Taller de Investigación Teatral de la UNAM.	11
I.1. Visión del teatro de Oscar Zorrilla. Fundador del Seminario de Investigación Etnodramáticas.	17
I.2. Gabriel Weisz y la teoría neurofisiológica aplicada al teatro.	26
I.3. Nicolás Núñez y los Miembros del TIT-UNAM, sus inquietudes y búsquedas.	32
II. Bases teóricas del Taller de Investigación Teatral.	42
II.1. La filosofía náhuatl como premisas de trabajo del TIT.	45
II.2. Teoría del mito y del rito según Mircea Eliade.	53
II.3. Teoría de Glenn Doman y su aplicación en el TIT.	62
II.4. Teoría del <i>guerrero</i> de Carlos Castaneda y su aplicación por TIT.	77
III. Las técnicas de trabajo del TIT.	92
III.1. Técnicas de entrenamiento del TIT.	109
III.2. Técnicas de Grotowski.	122
III.3. Técnica de la danza tibetana y de la danza conchera.	130
IV. Análisis de algunas representaciones del TIT.	139
IV.1. <i>Tloque Nahuaque: El mito de la creación del universo.</i>	142
IV.2. <i>La tempestad: La transformación del ser humano</i>	156
IV.3. <i>Penélope: La búsqueda de la libertad.</i>	167
IV.4. <i>El vuelo de Quetzalcóatl: El hombre es Dios.</i>	177
V. Conclusión: <i>El espectador como forjador de su propia aventura</i>	213
Bibliografía.	223

Una vez hubo un rey que sintió la necesidad de hablar con un santo; pero no había ninguno alrededor, así que envió a un ministro a y sus sirvientes a buscar por todas partes. Estos escudriñaron todos los bosques y encontraron varios hombres con cabello largo que se suponía eran santos, pero no pudieron encontrar a un santo verdadero. Desesperado, después del primer mes de los tres que le habían asignado, el ministro dijo a uno de sus sirvientes: “¡No hay más remedio; tú tendrás que hacerlo: Te sentarás a meditar, y tal vez en dos meses encajarás en el papel; en cualquier caso, algo de cabello crecerá en tu cabeza y en tu barba!”.

El sirviente hizo esto y el rey vino, lo reconoció como santo y se inclinó ante él. Salvando así la situación, el ministro le dijo al sirviente: “¡Bien hecho!” Ahora córtate el cabello y regresa a tu trabajo, a servirme.” Pero el sirviente dijo: “No, ya nunca más te serviré. Mientras estaba meditando, descubrí lo que en realidad quiero, y eso es lo único que haré a partir de ahora.”

Shantanand Saraswati, *Buena compañía*

## **INTRODUCCIÓN:**

### **¿EL POR QUÉ DE ESTA TESIS?**

En qué medida la experiencia sensorial como tal puede estar cargada de valor o de un significado religioso, en qué medida la sensorialidad puede reflejar, entre los “participantes”, el acceso a una condición considerada sobrehumana.

*Mircea Eliade. Mitos, sueños y misterios.*

Esta tesis es el análisis del trabajo del TALLER DE INVESTIGACIÓN TEATRAL (TIT), de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), con más de veinte años de actividad representacional, así como el análisis de los conceptos con los cuales los integrantes se guiaron para crear las “puestas en escena”.

El conjunto de toda esta información se basó en una investigación interdisciplinaria, cuyo propósito ha sido crear un modelo de *lenguaje representacional*, que ayudó a los integrantes del TIT a definir su quehacer teatral, así como a desarrollar un modelo de entrenamiento y preparación de actores y directores.

Sabemos que toda manifestación artística tiene la potencialidad de transformar la vida. Por esta razón, los integrantes del TIT se propusieron: “que su hacer teatral sea el de crear un espacio donde el espectador participe y se cuestione a sí mismo”.

El arte es una parte de la comunicación humana, que nos invita a reflexionar sobre nuestra existencia, a cuestionar de dónde venimos, cuál es nuestro origen, hacia dónde vamos, y/o quién nos creó. Sin embargo, no se ha podido cuantificar qué tanto una manifestación artística transforma o ayuda a moldear la conducta humana. Lo que sí se reconoce es que el arte en general, así como el teatro en particular, ayuda a ampliar las potencialidades humanas.

Ejemplo de esto fueron las tendencias teatrales que se desarrollaron a partir de 1960, donde se intentaba cambiar la relación de los elementos de la puesta en escena (texto, escenografía, actores) con el espectador. Se buscaba como propósito fundamental que la participación de éste último fuera “activa” o “dinámica”. Los directores de ese momento (Jerzy Grotowski, Richard Schechner, Peter Brook, Eugenio Barba entre otros) tenían como fin que a través de sus montajes “se acentuara la participación y estimulación de los sentidos de los espectadores”.

El teatro, como manifestación artística nos ilustra cómo el hombre se encuentra atascado en sus rutinas, en sus buenos o malos hábitos, en sus problemas personales, familiares o de comunidad. Nos muestra cómo luchar para mejorar nuestra relación con nosotros mismos, con el mundo; nos hace ver nuestras limitaciones, nuestros odios, nuestros resentimientos o remordimientos, e incluso, nuestro deseo de morir o vivir.

El teatro es como si fuera una gran lupa, por medio de la cual se nos permite ver el misterio de la vida en movimiento, del miedo que causa estar vivo, de equivocarnos, de defraudarnos como seres humanos.

El teatro cuestiona: ¿Qué tengo que hacer con mi vida?, ¿Qué es lo que realmente quiero?, ¿Qué tengo que hacer para ser feliz?, ¿Cuándo y cómo voy a morir? Hace evidente las frustraciones y presiones que habitan en el

hombre y que no le permiten llevar una vida a la altura de sus expectativas personales.

El TIT, conceptúa que así como el teatro nos enseña quiénes somos, también nos puede ayudar a decirnos cómo cambiar y superar las limitaciones que nos hemos, o nos han, impuesto.

A lo largo de años de investigación, el TIT se ha convencido que a través de un “teatro participativo”<sup>1</sup> es posible:

- A. lograr cambios importantes en el hombre.
- B. transgredir la creencia de las limitaciones físicas y psicológicas del hombre.
- C. oír al espectador decir: “no puedo porque estoy enfermo”, y que a través de la participación en el espectáculo, llega a superar sus “limitaciones” y adquirir una forma de comportamiento que lo hace sorprenderse de sí mismo.
- D. que el espectador piense de otra forma y se identifique, durante el tiempo que dura la obra, que él es: *el héroe de su propia aventura*.
- E. realizar un modelo representacional que encierra una invitación para desarrollar las potencialidades humanas y que tanto el actor como el director, (denominados por TIT como monitores), así como el espectador, sean capaces de sorprenderse de sí mismos.

Y mientras dura la obra, sean dueños de su propia existencia, que tengan presente que están vivos, que respiran un *aquí y ahora*, donde: “Sólo venimos a conocernos los rostros”, “sólo estamos de paso en la tierra” y lo único que nos queda es:

---

<sup>1</sup>. Según comentarios de Nicolás Núñez, el *teatro participativo* es: “un teatro alternativo”, que le ofrece al espectador como principio la participación, es decir, la posibilidad de incluirse en una dinámica dramática, en un espacio, tiempo, donde lo más importante es la experiencia vivida.

Por un instante haz tú vida tuya y distribuye del árbol florido de tú corazón la felicidad. <sup>2</sup>

En resumen, el propósito de esta tesis es el de analizar el contenido del lenguaje representacional<sup>3</sup> utilizado por el TIT que gravita en:

- a). Analizar el texto que encierra temas de los mitos prehispánicos.
- b). Analizar el espacio, fuera de una demarcación arquitectónica.
- c). Analizar el tiempo, *in illo tempore*. <sup>4</sup>
- d). Analizar los elementos de los cuales se vale el TIT para formar un público participativo.
- e). Analizar los métodos de entrenamiento utilizados por el TIT, que tienen, como fin, entrenarse a sí mismos, como actores y directores, y al mismo tiempo prepararse para guiar la participación del público.
- f). Demostrar que los métodos utilizados por el TIT, conducen a formar un público participativo que se sorprende de sí mismo y de sus potencialidades humanas.
- g). Señalar que en las representaciones participativas, donde el cuerpo, espacio, y tiempo, salen de la esfera exclusivamente utilitaria, y el

<sup>2</sup> *Poesía indígena de la Altiplanicie*: (Selección, introducción y notas de Ángel María Garibay K.); México: UNAM; (Biblioteca del Estudiante Universitario N° 11); 1982; p.211.

<sup>3</sup> *Lenguaje representacional*: Los integrantes del TIT denominan como "lenguaje representacional" al hecho de exponer o expresarse en las puestas en escena en un "lenguaje simbólico", donde el discurso sea "metalingüístico" y tenga tantas posibilidades de significados como interpretes (espectadores), que participen en las representaciones.

<sup>4</sup> *in illo Tempore*: "Es un tiempo ontológico por excelencia, *parmenideo*, siempre igual a sí mismo, no cambia ni se agota. (...), es el Tiempo creado y santificado por los dioses a raíz de sus gestas, que se reactualiza.... la aparición del tiempo sagrado, tal como se efectuó *ab origine*; *in illo tempore*. (...) Tiempo circular, reversible, y recuperable, como una especie de eterno presente mítico que se reintegra periódicamente mediante el artificio de los ritos. M. Eliade. *Lo sagrado y lo profano*, España, LABOR Punto Omega, 1983, p. 26.

espectador entra a una esfera “espiritual”, de convivencia con la naturaleza y el hombre, se forma una “espacio liminal”;<sup>5</sup>

donde: “... no importa si eres sabio, noble o esclavo, todos vamos a la región del misterio”.<sup>6</sup>

Por último, comento que a cada capítulo le antecede una narración, con el objeto de que lector se transforme en un interprete de ella y reflexiones cual es su “sentido”.

La razón por la cual agrego estas narraciones es porque siempre he considerado que todo escrito te debe inducir a una deliberación interpersonal, que te transforme como persona, hasta llegar a ser lo que no se es.

De antemano sé que éstas narraciones pueden ser un elemento de distracción para darle seguimiento al objeto de la tesis, sin embargo creo que estos relatos pueden inducir, por un instante, al lector (como si fuera un espectador) a ser un interprete que determine: ¡Esto es verdaderamente una estupidez! o ¿todo lo contrario?.

Agradezco a todos los seres humanos (familiares, maestros, amigos, enemigos conocidos y desconocidos) que se han cruzado por mi camino y me han brindado su apoyo, amor y confianza en ésta dramática aventura que es la vida.

---

<sup>5</sup> *Espacio liminal*: Este término es usado por los integrantes del TIT para indicar que durante el discurso de la obra (la representación), es el *umbral* donde los espectadores se excluyen (se aíslan, sitian...), de su vida cotidiana para observarse y reflexionar sobre sí mismos. Los integrantes del TIT invitan a los espectadores que durante el tiempo que permanezcan en el *espacio liminal*, suspendan las diferencias: sociales, sexuales, económicas, religiosas, ideológicas...etc., que los separan de los otros hombres, y que por un instante se permitan una nueva convivencia.

<sup>6</sup> M. León-Portilla, *La filosofía Náhuatl*, México, UNAM, 1979 p. 147



“Usted perdone”, le dijo un pez a otro, es usted más viejo y con más experiencia que yo y probablemente podrá usted ayudarme.

Dígame:

¿dónde puedo encontrar eso que llaman Océano? He estado buscándolo por todas partes, sin resultados”.

“El Océano, respondió el viejo pez, es donde estás ahora mismo”.

“¿Esto? Pero si esto no es más que agua... Lo que yo busco es el Océano, replicó el joven pez, totalmente decepcionado, mientras se marchaba nadando a buscar en otra parte.

Anthony de Mello. G. J.. *El canto del pájaro.*

**I****ANTECEDENTES DEL TALLER DE INVESTIGACIÓN  
TEATRAL.**

Mediante la posesión de la mística (del Gran Rostro, "único en conocerse" a sí mismo), el hombre de teatro, y más que nadie, el actor, puede aplicar a su arte toda una forma de pensamiento y un modo de vida espiritual, una mística que lo conduzca, y con el al público, hacia la redención, al restablecimiento del equilibrio original hasta lograr la reunificación...

Oscar Zorrilla, *Antonin Artaud*.

Cuando ingresé a la carrera de teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, me inscribí en la materia de "Teatro Contemporáneo", impartida por el Dr. Oscar Zorrilla.

El propósito de la materia era el de dar a conocer los diferentes enfoques de investigadores, directores y escritores teatrales contemporáneos (Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Richard Schechner, Peter Brook... entre otros), así como sus investigaciones acerca de las raíces del teatro, sus innovaciones escénicas y sus propuestas de lo que para ellos debe de ser el teatro.

Al finalizar el 2º semestre escolar de 1980, Zorrilla invitó a un grupo de alumnos a formar un seminario extraescolar, con el propósito de analizar la visión teatral de Antonin Artaud y cómo esta había influido sobre las ideas

escénicas contemporáneas. Los integrantes del seminario se reunían todos los jueves de 7 a 9 de la mañana.

Después de un año de analizar los diferentes enfoques teatrales, se estructuró una nueva investigación sobre el siguiente tema: ¿las fiestas populares mexicanas son teatro o no?

El propósito, de la investigación, era el de analizar los elementos de las fiestas populares, ( Danzas, oraciones, música, vestuario, feria... etc.), en el área del Distrito Federal, y si fuera posible en otros Estados, con la intención de definir si estas fiestas se podían denominar teatro ó no.<sup>1</sup>

Al mismo tiempo, Zorrilla, nos sugirió analizar los libros de Carlos Castaneda, que narran las enseñanzas que había recibido durante varios años por don Juan Matus, un chamán yaqui del noroeste de México.

En 1981, se incorporaron al seminario Gabriel Weisz y Nicolás Núñez, este último, junto con el grupo que coordinaba, (Juan Allende, Helena Guardia, Héctor Soriano, Jaime Soriano y Pablo Jiménez). El Seminario ya contaba con: Gabriel Labastida, Estela Enríquez, Ricardo Fiallegas, Elsa Colmenares, Georgina Tagore, Javier Carlos, Juan Maya, Martín Llamas, Virginia Gómez... entre otros.

Con estos integrantes, el Seminario se enfoco en: “ reunir, estudiar y sistematizar técnicas y signos rituales existentes en fuentes indígenas y espectáculos populares”.

---

<sup>1</sup> El plan que propuso O. Zorrilla, para el análisis de las fiestas populares consistió en que los integrantes del Seminario, acudieran cada fin de semana a diferentes lugares, y analizaran los diferentes elementos que componían la fiesta. Por ejemplo: la celebración del “El día de los muertos” que se realiza el 1 y 2 de noviembre. los integrantes, se dividieron en grupos y algunos fueron a Oaxaca, otros a Michoacán y otros se quedaron en el D.F.

Para esta investigación, se tomaron como fuente de información los libros de Mircea Eliade, Miguel León-Portilla, María Sten, Mercedes de la Garza, López Austin... entre otros.<sup>2</sup>

Al mismo tiempo se desarrollo un trabajo práctico, con el propósito de indagar y penetrar en diferentes “técnicas rituales”, por ejemplo: la caminata en silencio durante varias horas, que consistía en ascender el cerro del tepozteco, en el Estado de Morelos, donde los integrantes formaban una fila, y mantenían un mismo ritmo de caminata, guiado y sostenido por la persona que iba a la cabeza. A su vez, se buscaba mantener una visión panorámica de 180°. Este ejercicio duraba entre 5 o 6 horas, se comenzaba a las 10 de la mañana y concluía cuando se ascendía el cerro.<sup>3</sup>

Algunas de las consignas que se indicaban para realizar estos ejercicios eran: 1. guardar silencio, 2. tener “confianza” de que nada les va pasar, 3. estar atentos a los “impactos” ( salpicar agua en el rostro, oler algunas plantas...), que reciben y que emocione o recuerdo se produce en ustedes, 4. tener presente que durante el trabajo todos se sienten un solo organismo, 5. mantener la mirada “abierta” (de 180°), 6. mantener su canto interno. (más adelante se explica en que consiste ).

Estos ejercicios prácticos de penetración de “técnicas rituales”, se desarrollaban casi todos los fines de semana, y eran coordinados por Nicolás Núñez, Helena Guardia, Jaime Soriano y Gabriel Weisz.

<sup>2</sup> Algunos de los libros fueron: *El Chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, *Tratado de historia de las religiones*, *Lo sagrado y lo profano*, de Mircea Eliade. *El pensamiento religioso Náhuatl y Maya*, de Mercedes de la Garza. *La filosofía Náhuatl*, de Miguel León-Portilla. *Cuerpo Humano e Ideología*, de Alfredo López Austin. *Vida y muerte del Teatro Náhuatl*, de María Sten.

<sup>3</sup> Tomando como ejemplo la caminata de los huicholes que dura varios días en su peregrinación al Real del Catorce, donde se efectúa la cacería del peyote.

Otras “técnicas rituales” en las que se incursiono fueron: la caminata con ojos vendados, la contemplación sin movimiento, manteniendo una visión de 180°, yoga, el toque del caracol...

Las investigaciones teóricas-prácticas, (1981), dieron como resultado el montaje: *Tloque Nahuaque*, espectáculo que se realizó en el Espacio Escultórico, de Ciudad Universitaria, y que estaba fundamentado en el concepto mítico del Dios prehispánico,<sup>4</sup> y la creación del hombre.

Después de este montaje, (1982), el Seminario fue reconocido por el Departamento de Teatro, de la Facultad de Filosofía y Letras, y se le denominó: *Seminario de investigación Etnodramáticas (SIE)*.

Su propósito principal era: “Abrir un área de la investigación representacional que analice los principios rituales de los cuales surgió el teatro, para establecer un modelo que nos permita proponer la idea de que este teatro es, ante todo, un proceso de trabajo interno, lo cual llevará a enriquecer constantemente el área práctica de la actividad teatral”.

En el mismo año, se monta *Tlahuitépetl: El cerro de la luz*. A esta propuesta representacional se le denominó: *evento parateatral*.<sup>5</sup>

Su objetivo primordial era la de involucrar al público en una participación de acciones psicofísicas, que requerían de una gran concentración, como por ejemplo la caminata con ojos vendados.

Después de este *evento parateatral*, Nicolás Núñez, junto con los integrantes del TIT, se separó del Seminario, el cual, seguía coordinando Oscar Zorrilla y Gabriel Weisz.

<sup>4</sup> *Tloque Nahuaque*, Dios supremo de los nahuas, “el dueño del Cerca y del Junto”. M. León-Portilla, *La filosofía Náhuatl*, México, UNAM, 1979, p. 392.

<sup>5</sup> J. Grotowski define evento *parateatral* como: “teatro fuera del teatro”. Gabriel Weisz lo define como: “La parateatralidad que engloba un proceso interdisciplinario capaz de establecer y resolver un plan de trabajo interno que nos permita hacer consciente el funcionamiento de nuestra fisiología y algunos procesos cognoscitivos”. G. Weisz, *El juego Viviente*, S. XXI, 1986, p. 54.

El TIT se establece en Casa de Lago, ubicada en Chapultepec, y continúan con sus investigaciones de los ritos, con el fin, de estructurar representaciones donde el público participe.

Mientras tanto el SIE se abocó al estudio teórico del *Cerebro Ritual*. El propósito del Seminario, en particular de Zorrilla y de Weisz, era la de verificar: “¿Si hay alguna región cerebral que pueda fisiológicamente ser considerada como asiento de una “zona ritual”, captadora de mitos?, y ¿Si el chamanismo explica cuál fue parte del proceso biológico del teatro?”.<sup>6</sup>

Como resultado de ésta investigación, se organizó una exposición intitulada: *El Cerebro Ritual*.<sup>7</sup> La exposición se dividía en cuatro áreas; en la primera estaba compuesta por carteles donde se describía el funcionamiento del cerebro; en la segunda sala se explicaba el origen de la tragedia griega desde la perspectiva de los Misterios Eleusinos y el mito de Perséfone y Démeter; en la tercera sala se mostraba la vestimenta y reliquias de chamanes huicholes, así como sus cuadros y una explicación del rito de la *Cacería del Peyote* en Real del Catorce, En el Estado de San Luis Potosí. En la última sala, se exhibía un video sobre el montaje: *Tlahuitépetl: El cerro de la luz*.

Debido a la muerte del Dr. Oscar Zorrilla, el *Seminario de Investigaciones Etnodramáticas (SIE)*, se disolvió.<sup>8</sup>

Bajo la dirección de Nicolás Núñez, el TIT ha continuado sus investigaciones en Casa de Lago, con el propósito de crear un “lenguaje representacional”.

<sup>6</sup> En la revista *La Cabra*. Editada por UNAM, 1981, (junio y agosto), se publicó el *Manifiesto*, que explica las razones de la creación del *El Seminario de Investigaciones Etnodramáticas de la UNAM*, (Mayo de 1981)

<sup>7</sup> Se editó por el Seminario de Investigación Etnodramáticas, *El Cerebro Ritual*, México, UNAM, 1984.

También se realizó una exposición, del material investigado, en el Museo del Instituto de Investigación Antropológicas, P.B. de la Torre de Humanidades N° 2. (Del 11 al 31 de enero de 1984)

<sup>8</sup> Oscar Zorrilla murió el 1 de noviembre de 1985.

...¡Qué la vida es un sueño!, ¡Esto no es cierto!. Si uno se descubre como fuente de energía, ¡de luz!, se da cuenta que es una tea que se ilumina a si mismo. Se descubre estando vivo, formando parte del todo, ¡ *DEL COSMOS!*. El descubrirse es despertar del aletargamiento de los hábitos, es despertarse y darse cuenta que el estar vivo es luz, es ver todo lo que nos rodea. De ahí que si observamos la realidad, sea inmensamente más maravillosa y perfecta que la imaginación encasillada por nuestros pensamientos e ideas. La realidad es verdad que existe y camina con o sin reglas... la vida es realidad que camina, aún contra nuestra voluntad, lo que nos permite observarla es nuestro grado de somnolencia o despejamiento.<sup>1</sup>

Oscar Zorrilla

---

<sup>1</sup> Palabras de Oscar Zorrilla dichas en su última clase que impartió en el *S/E* en septiembre de 1985.

## I.1

### LA VISIÓN DEL TEATRO DE OSCAR ZORRILLA.<sup>2</sup>

La vida es realidad que camina,  
aún contra nuestra voluntad (...)  
El teatro es realidad que camina...  
con nuestra voluntad...

Oscar Zorrilla.

¿Conocemos realmente el origen y la función del teatro? Con esta pregunta se inicia el *Seminario de Investigaciones Etnodramático (SIE)*, en 1980.

En un principio, el *SIE* no tenía un nombre definido y era una materia voluntaria dentro del colegio de Literatura Dramática y Teatro. Óscar Zorrilla organizó un grupo de alumnos de la carrera de teatro, con la intención de

---

<sup>2</sup> Oscar Zorrilla: Nació en la Ciudad de México, D. F., en 1934 y estudió en la Preparatoria 5, Coapa. Posteriormente, estudió la Licenciatura de Letras Francesas en la Facultad de Filosofía y Letras de UNAM. También realizó su Maestría, en esta Institución. De 1959-1963, fue profesor de Teatro y coordinador del Centro Universitario Teatral (CUT), mientras Héctor Azar era el Director de esta Institución. En 1964, viajó a Francia para realizar su Doctorado en la Universidad de Montpellier; e hizo su tesis sobre: *Antonin Artaud: Una metafísica de la escena*. A finales de 1967 regresó de Francia y en enero de 1968, comenzó a dar clases de francés en el Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras (CELE). En la década de los 60 es nombrado Director del CELE. Y a mediados de los 70, da clases de Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras, en la Carrera de Literatura Dramática y Teatro. Fue asesor del grupo de pantomima que coordinaba el profesor Juan Gabriel Moreno, (1978) Director del Sistema de Universidad Abierta, de la Facultad de Filosofía y Letras. Coordinador General del Sistema de Universidad Abierta, hasta 1984. En enero de 1985, fue Director de Intercambio Académico y becas en Relaciones Exteriores. Fundador del *Seminario de Investigaciones Etnodramáticas (SIE)*



crear un grupo de investigación dedicado a analizar la situación del teatro mexicano, y no sólo el de las manifestaciones artísticas europeas.

Consideraba que había que voltear la mirada a las tradiciones mexicanas. Decía que él mismo había puesto sus ojos en la cultura francesa: “me vestí de afrancesado y me di de codazos con los ilustrados, y ya ves: aquí tendré que disfrazarme de hugonote...”<sup>3</sup>

La perspectiva de disfrazado de francés intelectual le sirvió para darse cuenta de la riqueza de la cultura mexicana y de que algunas fiestas populares, así como los rituales indígenas, eran un tipo de representación que no se les podía definir como teatro pues:

Tradicionalmente, entendemos por teatro una manifestación exclusivamente occidental localizada en la Grecia Antigua con dos tipos de manifestaciones, la tragedia y la comedia, que se remontan al festival ateniense.<sup>4</sup>

Las diferentes manifestaciones representacionales que se dan en México, fuera de una demarcación arquitectónica teatral, eran evidencias del “teatro mágico”, que: “escapan de la lógica... de las interpretaciones psicológicas, que no están sujetas a la razón, sino a la identificación y a la comunión interna, siendo, por excelencia, un “estado trascendente de vida”.<sup>5</sup>

---

Murió el 1º de Noviembre de 1985.

<sup>3</sup> O. Zorrilla, *Ficción*, México, UNAM, 1977, p.17.

<sup>4</sup> O. Zorrilla, *Proyecto de Investigación del Seminario de Etnodramáticas*, UNAM, 1984.

<sup>5</sup> O. Zorrilla, texto inédito, proporcionado por la Maestra Guadalupe Olivares.

Durante un tiempo, el *SIE* investigó el propósito y los elementos que componían algunas fiestas populares, así como algunas ceremonias indígenas, por ejemplo: la cacería del peyote, realizada por los indígenas huicholes.

Se concluyó que las fiestas populares <sup>6</sup> y los rituales indígenas reflejan modelos paradigmáticos. Es decir, ambos contienen en si mismos un código simbólico que no puede ser interpretado por los esquemas convencionales del teatro.

Tanto las fiestas populares como los rituales indígenas se realizan bajo un *plan maestro* o *código* donde: la narrativa (mito), el tiempo, el espacio, el interprete (chamán, iniciado), y los espectadores entre otros elementos, conforman una unidad constituida por un *lenguaje simbólico* donde la comprensión del sentido del *código* solo tiene significado para los integrantes de esa agrupación. Por lo tanto, cuando se intentaba “reproducir” el mismo *código* para realizar puestas en escenas, bajo la estructura de espacio, tiempo y narrativa de los cánones teatrales se perdía la significación del *lenguaje simbólico* y no se lograba crear un tiempo / espacio sagrado donde el hombre reflexione sobre su existencia, sacralice su vida y se comunique con sus dioses.

Zorrilla observó que el teatro contemporáneo es un despliegue de conflictos psicológico y emocionales, donde al espectador se le involucra en fantasías o nostalgias de “lo que pudo haber sido y no fue”, y se le hace vivir los conflictos de la historia de otro.

---

<sup>6</sup> Algunas de las fiestas populares que se acudió y se observaron sus elementos rituales fueron: La fiesta de los Remedios (Estado de México), en el mes de octubre. La peregrinación que se realiza de Tlatelolco a la Villa ( Distrito Federal) en el mes de noviembre. La fiesta de Chalma (Estado de México), en el mes de mayo. La fiesta del 12 de diciembre en la Villa, entre otras.

Ante las propuestas de investigación de los integrantes del *SIE*, Zorrilla, los invitaba a considerar cuál era “la verdadera razón del teatro en *ab origine*. Hacia hincapié que la intencionalidad del teatro *ab origine* era la de crear espacios / tiempos sagrados donde se fomentaban experiencias que reflejaban la sacralidad de los participantes.

Zorrilla, comentaba, que se debía investigar la forma de estructurar un tipo de teatro donde se involucrara la participación *activa* de los espectadores durante la puesta en escena, con el fin de que el espectador posea un tiempo / espacio para él, donde viva intensamente el instante y recupere su “unidad perdida”, que viva un *aquí y ahora* consigo mismo.

Refería que en el rito se maneja un *tiempo concentrado* y un espacio *liminal* donde los participantes (actores-espectadores), se ‘separaban’ por un instante de su vida cotidiana y, a través de determinados ejercicios (danzas, cantos, oraciones, caminatas), concentraban su atención en sí mismos, siendo esto, un factor importante que modifica la fisiología y la actitud psicológica de los participantes.

Óscar observaba que las puestas en escena tendrían que estar estructuradas con un *lenguaje simbólico* semejante al rito, para que “provoque una profunda *resonancia* en el espectador”, y se den las condiciones adecuadas para que el participante cree su propia experiencia.

En resumen, el propósito del teatro, según Zorrilla, sería el de invitar al espectador a un trabajo interno (de reflexión), a expandir su percepción de ser humano (estimular las áreas perceptuales a través de ejercicios), para ver con mayor claridad lo que le rodea, de romper la cotidianidad, “que le hace dar las cosas por hechas”.

... son más las cosas que existen a nuestro alrededor que no vemos, que las que realmente vemos... un cambio, implica descubrir lo que nos rodea, ver el nopal y sus espinas, ver su respiración... es darse cuenta que todo esta vivo, que estamos vivos, que formamos parte del todo, y que todo es uno.

Todo es indispensable, todo es necesario, todo esta en su lugar, en su tiempo, con su propia historia, todo esta bien, todo respira, todo esta vivo, todo es una unidad en armonía.<sup>7</sup>

La inquietud de Zorrilla era la de inducir las propuestas de investigación, de los integrantes del *SIE* a analizar el rito y sobre la base de los resultados, desarrollar un *modelo representacional*.

Así pues, el Seminario se avocó a investigar y analizar los elementos que constituyen al rito (por ejemplo, basándose en Mircea Eliade, se analizaron las técnicas del éxtasis utilizadas en el chamanismo), con el fin de establecer un *plan maestro* que fuera la base a seguir para desarrollar un teatro donde el espectador participe *activamente* en un tiempo / espacio, donde: “aniquile todos los conflictos nacidos del antagonismo de la materia y el espíritu, de la idea y la forma, de lo concreto y lo abstracto, y fundir todas las apariencias en una expresión única que debió ser el equivalente del oro espiritualizado”.<sup>8</sup>

En síntesis, se buscaba desarrollar un *modelo representacional*, que modificará la conducta sensorial del espectador durante la puesta en

<sup>7</sup> O. Zorrilla. Conferencia dictada en el *SIE*, UNAM, 1984

<sup>8</sup> Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Argentina, Sudamericana, 1979, p. 53

Zorrilla realizó su tesis doctoral sobre Antonin Artaud, en la Universidad de Montpellier, Francia. Él, como muchos otros intelectuales, consideraban a Antonin Artaud como uno de los precursores directos del teatro contemporáneo, y en especial del movimiento denominado *de Vanguardia*.

escena. El resultado de años de investigación, fue el desarrollo de un modelo representacional que se denominó: *parateatralidad*.<sup>9</sup>

La *parateatralidad*, se puede definir como: una manifestación representacional, que gira en torno a un trabajo interno, que consiste en el hecho que: “el individuo logra la transformación de su aspecto, modifica su discurso y cambia el espacio”.

La *parateatralidad* esta sustentada en un *plan maestro* que consiste en un trabajo en proceso que no opta por resultados concretos, pues refleja una realidad interna que se manifiesta a través de sueños, visiones o imaginación

<sup>9</sup> J. Grotowski define el termino *parateatralidad* como: “Teatro fuera del Teatro”. En este tipo de teatro se concentra la atención en un entrenamiento psico-físico del intérprete (actor-director), que lo induce a prepararse como guía de los participantes (público), durante el evento. El espectador, en este tipo de representaciones pasa a ser el sujeto protagónico del hecho, pues se le involucra intelectual, emocional y físicamente. Kazimierz Braun (*Reports*, revista *the drama review*, Vol. 30, N° 3, Otoño de 1986), define a este tipo de teatro como “post” o “parateatro”. Con esto se refiere a un teatro que no pone su énfasis en el escenario mismo y en el producto terminado, sino en el efecto físico, emocional, intelectual o espiritual que consigue tener sobre el intérprete y el espectador. La *parateatralidad* se apoya en otras disciplinas (terapia, meditación), así como en espacios fuera del ámbito arquitectónico del teatro. A su vez, la *parateatralidad* indaga la relación del teatro con el rito, a lo cual, Richard Schechner explica que tanto el rito como el teatro son *performance* y cuentan con la oposición básica entre la función de *eficacia* y *entretenimiento*. Con la *eficacia* se refiere al hecho de que en el rito se *efectúan* cambios, es decir, que los participantes sufren una *transformación*. Con *entretenimiento* determina al hecho del teatro tradicional cuyo propósito es que los espectadores sean *transportados* temporalmente a otra realidad para regresar de nuevo a sus vidas cotidianas sin haber experimentado ningún cambio profundo en sí mismos. Sin embargo, a pesar de ser opuestos, Schechner señala que estos fenómenos se complementan al grado de que ninguna representación será puramente *eficaz* o puramente *entretenimiento*: “En todo *entretenimiento* hay algo de *eficacia* y en todo ritual hay algo de teatro.” (Richard Schechner, *Essays on Performance Theory 1970-1976*, Drama Book Specialists, New York, 1977, p. 87). En el siguiente esquema, desarrollado por Schechner, se expone en qué consiste dicha oposición:

#### EFICACIA

##### (Rito)

Resultados

Eslabón con un otro ausente

Se deshace del tiempo ( tiempo simbólico)

Trae al otro Aquí

Actor poseído (en trance)

Público participa

Público cree

La crítica se prohíbe

Creatividad colectiva

#### ENTRETENIMIENTO

##### (Teatro)

Diversión

Sólo para los presentes

Enfatiza el ahora

El público es el otro

Actor sabe lo que hace

Público observa

Público aprecia

La crítica se aprecia

Creatividad individual

activa, y es un receptáculo que contiene una serie de técnicas cuyo fin es observarse y trabajarse a sí mismo.

El *plan maestro* se sirve de ordenadores, o sea, actores y directores, que son las personas que consideran los ambientes perceptuales e instrumentos que facilitan la experiencia de los participantes. Los ordenadores conocen al *plan maestro* y se les denomina *participantes internos*. describe

El texto sirve como guía para entender la fisiología y la mentalidad del hombre y llevarlo a un cambio de conducta.

Tanto los ordenadores como el texto, da origen a: *el plan de trabajo interpersonal y el plan maestro*.

*Plan de trabajo interpersonal*: que consiste en buscar una trayectoria interna de cada participante que abra la posibilidad de alejarse del mundo cotidiano, para acercarse a otra realidad no siempre palpable, pero que sin embargo existe.

Los ordenadores crean un espacio 'originario', que propicia que el participante, se sienta parte del contorno, o sea del universo.

*Plan maestro*: se sirve de las técnicas internas como externas y tienen como objetivo estimular un proceso comunicativo de cambios de hábitos físicos y psíquicos y propiciar un mejor contacto con la naturaleza.

El monitor aplica en sí mismo el *plan maestro*, que consiste en indagar y practicar un sistema de desarrollo personal, que puede ser: tai-chi, yoga, meditación transcendental, danza conchera..., y éstas, a su vez, le ayudan a desarrollar un conocimiento de técnicas que le permitirán ser un adecuado guía y conductor del evento. Esto es, que el ordenador, tiene el compromiso de familiarizar a los participantes externos (público), con las áreas perceptuales propuestas en el *plan maestro*.

Los invitados o participantes externos deben tener la disponibilidad de involucrarse desde el principio, participando en el desarrollo del *plan maestro*, y realizar un trabajo interpersonal, donde se observe, reflexione y se sorprenda de sí mismo.

Finalmente, Oscar Zorrilla, refiere que: “El objeto del teatro tendría que ser, el enseñar al hombre a vivir en el entendimiento de la armonía con el cosmos”.

*Antes de poder saber quienes somos, tenemos que aprender a dejar de ser lo que no somos.*

Alguien fue una vez a visitar a un Hombre Realizado y le pidió que le diera la meditación. El Maestro le preguntó: “Cuando venías hacia mí, ¿qué viste en el camino?” Recordó solamente que había un burro acostado en la carretera. El Maestro dijo: “¡Muy bien!”. Te daré un pequeño ejercicio, y si lo puedes hacer, entonces te daré el sistema de meditación. Simplemente ve y siéntate en silencio, y saca a ese burro de tu mente. Tómate tu tiempo y regresa cuando lo hayas hecho.” El pobre hombre lo intentó dos horas, pero encontró que el recuerdo del burrito sólo se hacía más y más claro: ¡no podía sacar al burro! Después de las dos horas estaba desesperado, y fue a ver al Maestro y le dijo: “Lo siento muchísimo, pero el burro no sale de mi mente por nada.” El Hombre Realizado dijo: “¡Escucha!” Sólo viste una vez a ese burro y, sin embargo, ni siquiera después de dos horas lo has podido sacar”. Hay una masa de cosas que has acumulado en tu mente a lo largo de las eras. Vida tras vida has recogido todo eso, y te será mucho más difícil deshacerte de aquello con lo que has vivido que quitar algo que sólo viste una vez. Así que no puedes esperar perderlo todo en unos cuantos días. Si entiendes eso, te darás cuenta que es necesaria la disciplina. Si estás decidido y realmente quieres deshacerte de toda esa carga, tendrás que estarte quieto y tener paciencia. Por tu experiencia con el burro debes primero darte cuenta de que no debes tratar de liberarte de nada. No luches con tus deseos; no trates de sacarlos a empujones, no trates de disiparlos sino simplemente despreocúpate de ellos, ten la actitud de ‘no me podía importar menos’. Sólo suéltalos, descúdalos y se irán uno por uno. No forcejees con ello. Te digo que es la única manera de hacerlo”.

Shantanand Saraswati, *Buena compañía.*



## I.2

## GABRIEL WEISZ Y LA TEORÍA NEUROFISIOLÓGICA APLICADA AL TEATRO.

Yo creo que sin la representación interna no existiría la representación externa. Desde tiempos prehistóricos, el hombre tiene un esquema interno que le permite organizar los elementos de tal manera que los va a interpretar y a representar.

Gabriel Weisz

Como ya se indicó, Oscar Zorrilla invitó a Gabriel Weisz<sup>1</sup> a formar parte del *Seminario de Investigaciones Etnodramáticas (SIE)*, cuyo objetivo fue el de investigar la *etnología del drama*, es decir, realizar un estudio comparativo de “situaciones representacionales”<sup>2</sup> de diferentes etnias.

El fin fue el de analizar los principios del rito de los cuales surgió el teatro, con la intención de establecer un *modelo* que permitiera plantear a través del teatro un proceso de trabajo interno para los participantes, tanto

---

<sup>1</sup> Gabriel Weisz se doctoró en Literatura Comparada en 1994; es profesor de tiempo completo en la UNAM. Titular B. Adscrito al Postgrado de Literatura Comparada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Investigador Nacional Nivel Uno del 1º de julio 1992 al 30 de junio de 1995. Algunas de sus publicaciones son: *La máscara de Genet*, México, UNAM, 1977, (Colec. *Opúsculos*, 90/ Serie Ensayos). *El juego viviente: Indagación sobre las partes ocultas del objeto lúdico*. México, S. XXI, 1986. *Tribu del Infinito*. México. Árbol Editorial, 1992. *Palacio Chamánico: Filosofía corporal de Artoud y distintas culturas chamánicas*. México UNAM, 1994.

internos como externos, lo cual llevaría a enriquecer constantemente el área práctica de la actividad teatral”.

Dentro de las investigaciones que se realizaron en el *SIE*, Weisz se concentró en el estudio del funcionamiento armónico del cerebro como un todo, pero con cierta especialización regional, a partir de los dos hemisferios. A su vez analizó cómo la ingestión de ciertas sustancias (enteógenos<sup>3</sup>), en los ritos, estimula ciertas zonas del cerebro provocando reacciones químico-eléctricas que generan imágenes y respuestas de los sentidos. Weisz deliberó si: “¿hay alguna región cerebral que pueda fisiológicamente ser considerada como asiento de una *zona ritual* captadora de mitos?”.

Para conocer el propósito por el cuál Gabriel Weisz (no siendo neurólogo), investigó,<sup>4</sup> el funcionamiento neurofisiológico y su correlación con estados alterados de conciencia, y cómo estos, estaban relacionados con “situaciones representacionales”, se realizó una entrevista que a continuación se publica.

1. En el manifiesto del *Seminario de Investigaciones Etnodramáticas*, publicado en la revista *La Cabra*, en 1981, usted, junto con Oscar Zorrilla, declararon que el teatro puede aportar “algo más” al ser humano... ¿En qué consiste este “algo más”?

<sup>2</sup> Richard Scherchner así como Gabriel Weisz afirman que tanto el rito como el teatro son *situaciones representacionales*, mismas que surgen “... en el momento en que el cuerpo, el espacio y el material salen de la esfera exclusivamente utilitaria”. G. Weisz, *El juego viviente*, Siglo XXI, p. 54.

<sup>3</sup> En el folleto del *Cerebro Ritual*, México, UNAM, 1984, se explica que la palabra enteógenos se ha utilizado para referirse a los trances proféticos, la pasión erótica y la creación artística, así como a aquellos ritos religiosos en que los estados místicos eran experimentados a través de la ingestión de ciertas sustancias. Se prefirió utilizar el término “enteógeno”, a alucinógenos, drogas psicodélicas, psicomiméticas, psicotrópicos y dislépticos.... para referirse al uso de ciertas sustancias en el rito.

<sup>4</sup> El *SIE* fue asesorado en: *Antropología* por el Dr. Jaime Litvak y el Dr. Luis Vargas. *Bioquímica* por el Dr. Alfonso Gárabez y el Dr. Alejandro Bayón. *Etnobotánica* por Timothy Kanab. *Lingüística* por la Lic. Eugenia Lizalde y en *Neurofisiología* por el Dr. Salvador Peláez y el Dr. José Luis Díaz.

G.W.- Decimos que el teatro es un acto vital y esencial. Estos aspectos implican un material ritual y mitológico. Ambos aspectos se encuentran en culturas que todavía viven sus rituales y sus mitos. El estudio de esta forma viva del pensamiento tiene que ver con el acercamiento etnodramático.

2. También en el *Manifiesto* usted y Zorrilla dicen: “invitamos a experimentar en el campo de culturas y disciplinas sumergidas por la avalancha de la explotación falsamente racionalistas y tecnológicas, abrir a “nuevas áreas de conocimiento...” ¿A qué se refieren cuando hablan de “nuevas áreas de conocimiento?”

G.W.- El conocimiento que proviene de una integración de los rituales y los mitos forma parte de una construcción interna del cuerpo. Es posible pensar sobre un entrenamiento subjetivo del cuerpo. Este tipo de entrenamiento está alojado en los rituales y los mitos.

3. Usted habla de: “Técnicas aplicadas a entreabrir el mundo de la percepción...” ¿A qué técnicas se refiere?, ¿Existen técnicas propiamente mexicanas?, ¿En qué consisten?

G.W.- El mundo de la percepción no está explorado. Hablo de una percepción que emerge de una necesidad de esculpir una naturaleza con los materiales de nuestra percepción y nuestra imaginación. El mundo exterior es modificado por el mundo imaginario. Este drama es el que se produce cuando los personajes mitológicos entran en contacto con las facultades mentales. El problema es considerar la mitología y los rituales como objetos externos. Tanto los rituales como los mitos relatan historias de cuerpos mentales. El entrenamiento teatral debe encontrar el significado corporal de estos relatos.

4. También hablan ustedes de un lenguaje dramático *nuevo*. ¿En qué consiste esta *novedad* del lenguaje dramático?, ¿Cuál es la peculiaridad?

G.W.- En la respuesta anterior se alcanzan a indicar los elementos de ese nuevo lenguaje dramático. Un lenguaje que primeramente tiene que hablarle al imaginario corporal y no exclusivamente al imaginario intelectual.

5. ¿En qué consistió la investigación interdisciplinaria del Seminario?, y ¿Por qué es tan importante el estudio de la neurofisiología para el teatro?.

G.W.- La investigación interdisciplinaria buscaba explicar una cierta biología ritual y las maneras en que se empleaba una etnobotánica para afectar la conducta. En la etnobotánica se podía apreciar una cultura de los estados alterados de conducta. Al afectarse la conducta se encontraba un parámetro distinto que podía considerarse como una conducta ritual.

La neurofisiología explica el paso de una conducta a la otra. Por ello, es importante tener un conocimiento básico de estos procedimientos. Desde este punto comienza la construcción de nuestro imaginario biológico. El imaginario biológico también debe formar parte del entrenamiento actoral, donde existe una gran pobreza de imaginarios corporales.

6. Finalmente, le estaría sumamente agradecida que me indique en donde se puede buscar sus puntos de vista (a parte del opúsculo: *El Cerebro Ritual*), que considero básico para estructurar esta tesis y que hasta ahora no se les ha dado la importancia que se merecen.

G.W. Para el lector que no este familiarizado con los términos empleados, y le interese el tema puede consultar las siguientes revistas:

En la revista *Morphé* 11/12 de julio 94/95 "Cuerpo biológico" / "Cuerpo simbólico" (Publicación de la UAP), planteo algunos aspectos sobre la biosemiótica. Desde esa perspectiva se explican elementos que intervienen en el lenguaje.

En la revista *Poligrafías*, No. 1, 1996. "Personificaciones Somáticas" explora otros niveles de una textualidad corporal que se relaciona con el paso de la conducta ritual. Esta revista se publica en la Facultad de Filosofía y Letras. UNAM.

Indico que ésta entrevista es una síntesis que delinea a grandes rasgos el propósito de las investigaciones realizadas por el *SIE*. Reparo que el fin de las investigaciones del *SIE* gravitaban en desarrollar un *plan maestro o código*, tanto teórico como práctico, observando elementos del rito que indujera a establecer un *modelo representacional* donde el hacedor teatral así como el espectador pudieran expandir la percepción de su SER.

Dos demonios se peleaban entre sí por una caja, un bastón y un par de zapatos. Ya caía la tarde y los dos seguían discutiendo. Un hombre que vio esto les preguntó por qué peleaban de esa forma, y qué poderes mágicos tenían esos objetos que les hacía pelear tanto por su posesión. Los dos demonios contestaron a la par: “De esta caja se pueden sacar todas las cosas que uno desea: comida, ropa, joyas, etc. Con este bastón se puede derribar a cualquier enemigo, y con estos zapatos se puede volar por el aire”.

El hombre les dijo: “¿Por una cosa tan simple os estáis peleando? Manténganse unos minutos alejados que yo les repartiré equitativamente”. Alejó de esta manera a los demonios, se puso los zapatos y con la caja y el bastón en la mano, se perdió entre las nubes.

Bukkyo Dendo Kyokai. *La enseñanza de Buda.*

### I.3

## NICOLAS NÚÑEZ, Y LOS INTEGRANTES DEL TIT, SUS INQUIETUDES Y BUSQUEDAS.

...si creemos firmemente en un teatro de recuperación, recuperación de nuestras fuentes, recuperación de nuestro espíritu, recuperación del sentido original de nuestras vidas, para un día estar en un teatro de expansión regocijada...

N. Núñez, *Teatro Antropocósmico*.

En la entrevista que realicé en 1996, a Nicolás Núñez, éste mencionó que a la edad de 14 años consideró:... que las herramientas del teatro son medios de indagación humana, de penetración en la realidad, de manifestación de la interioridad del hombre...”.

Desde entonces, Núñez ha tenido la inquietud de explorar en las técnicas teatrales un conocimiento psicofísico, es decir, conocer el funcionamiento físico, emocional y psicológico del hombre. Esto es: “...conocer los miedos, que son evidencias de alguna zona dañada dentro de nosotros mismos”.

Revisar los condicionamientos de castigo; revisar las zonas del cuerpo que están dormidas, congeladas, por miedo o hábitos. “...tenemos que reacondicionar todo nuestro cuerpo, que es nuestro instrumento y pulirlo,

física y emocionalmente”<sup>1</sup>. Según, dice Núñez, el hombre, en las grandes ciudades está “atomizado”, enclaustrado en sí mismo por el miedo provocado por el desarrollo tecnológico e industrial de nuestra época. Alejan al hombre de su realidad orgánica, o sea, el ser humano no es capaz de dominar su instrumento, que es su propio organismo. No es capaz de descubrir el funcionamiento de cada una de las partes de su organismo y de sus emociones, para auto-regularse.

Nicolás Núñez estudió en el *Centro Universitario Teatral (CUT)*, 1969,<sup>2</sup> que coordinaba Héctor Azar<sup>3</sup>. Aquí conoció a Oscar Zorrilla, quien en aquel

<sup>1</sup> N. Núñez, *Teatro Antropocómico*, México, Gaceta, 1983, pp.15-18.

<sup>2</sup> Los antecedentes de la creación del *Centro Universitario de Teatro (CUT)*, son: En 1952 Horacio Labastida, jefe de Difusión Cultural de la UNAM, nombró a Carlos Solórzano director del Teatro Universitario. En 1954 Héctor Azar fundó el Teatro en la colonia Coapa. En 1955 Jaime García Terrés, Solórzano y Héctor Mendoza promovieron el Teatro Estudiantil Universitario y en las escuelas y facultades surgieron varios grupos dirigidos por Juan José Gurrola, Miguel Sabido, Juan Felipe Preciado y Carlos Castaño. Con el apoyo de la UNAM, se formó el grupo llamado: *Poesía en Voz Alta*. En 1958 Héctor Azar creó la Compañía de Teatro Universitario y el *Centro Universitario de Teatro (CUT)*, y posteriormente el Foro Isabelino.

<sup>3</sup> Héctor Azar: Nació en Atlitxco, Pue., el 17 de octubre de 1930-2000. Fue maestro en letras españolas y francesas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Fue profesor de arte dramático y jefe del Departamento de Teatro (1954-1972) de esa casa de estudios. También fue director de: El Caballito, el Teatro de la Ciudad Universitaria, el Centro universitario de Teatro y la Compañía de Teatro Universitario. A su vez, dirigió el teatro del Departamento de artes escénicas de la UNAM en el cual sobresalen: Héctor Mendoza, Ludwik Margulés, Hugo Gutiérrez Vega, Cuauhtémoc Zúñiga, Luis de Tavira. Este grupo obtuvo, en 1964, el premio mundial en el festival de Nancy, Francia. En su empeño por difundir el teatro, Azar editó una colección de textos al respecto y experimentó técnicas de representación en el Foro Isabelino, el Teatro del Espacio 15 y el Espacio C, fundados por él. Al frente del Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (1965-1972), organizó la Compañía Nacional de Teatro. En 1972 creó el periódico teatral La Cabra, y en 1973 inauguró un despacho privado especializado en asuntos escénicos. Fue director general del Centro de Arte Dramático, A.C. (CADAC). Colaboro en varias publicaciones nacionales y extranjeras; entre las segundas: Conjunto (Cuba), Le Monde (Francia), Revista Hispanae (Estados Unidos) e Ínsula (España). Recibió el Premio Xavier Villaurrutia en cinco ocasiones, y las Palmas Académicas de Francia. Su obra de creación comprende poesía: *Estancias* (1950), *Días santos* (1954), *Ventanas de Francia* (plaqueta con poemas traducidos del francés, 1952), *Teatro: Olímpica* (se ha traducido al alemán y es su obra más representada, 1962), *La appassionata* (1958), *El alfarero* (1958), *Las vacas flacas* (1959), *El milagro y su retablo* (1959), *El corrido de Pablo Damián* (1960), *El amor médico* (traducción en verso de la obra de Molière, 1962), *Inmaculada* (1963), *Higiene de los placeres y de los dolores* (1967), *La capa de plata, La seda mágica* (auto sacramental, 1969), *La cabeza de Apolo* (1971), *Doña Belarda de Francia* (1972), *La cantata de los emigrantes* (1972), *Los juegos de Azar* (1973), *Los muros vacíos* (1973), *El nacimiento en Nogeruas* (auto sacramental, 1974), *Diálogos de la clase médium, La causa de la causa y Adán retorna* (farsas, 1980) y *Las alas sin sombra* (1980); una paráfrasis de La paz y una versión teatral de *El Periquillo Sarmiento*. Ensayos: La Universidad y el teatro (1970), Teatro y educación (1971), El Espacio C, una proposición escénica (1977), Teatro (1977), Ocios, almanaques y meditaciones (1978), Zoon Theatrikon (1978), El teatro con adolescentes (1979) y Arte y política, materias racionales (1981). Hasta mediados de 1986 había dirigido 18 cortometrajes en Cine Verdad y 63 puestas en escena. Desde mayo de 1987 fue miembro de la Academia Mexicana de la Lengua.



tiempo impartía un Taller sobre Antonin Artaud. Zorrilla, conocía las inquietudes de Núñez, y lo invitó a que investigara las raíces culturales del mestizo contemporáneo. Sin embargo, en ese momento, “estaba más preocupado por mi preparación actoral”, dijo Núñez en una entrevista.

Ante la pregunta: ¿qué fue lo que aprendiste en el Taller de Zorrilla?. Contestó: “ Del Taller de Oscar, lo que más me ‘toco’, es la ferocidad de vivir el instante, propuesta por Artaud”.

Al hablar de ferocidad, Antonin Artaud dice: “... cobrar conciencia y dominio de ciertas fuerzas dominantes, ciertas ideas que todo lo dirigen; y (pues las ideas cuando son eficaces llevan su energía consigo) de recobrar en nosotros esas energías que al fin y al cabo crean el orden y elevan el valor de la vida”.<sup>4</sup>

Durante 3 años estudió en el *CUT*, mantuvo una estrecha relación con Héctor Azar y Oscar Zorrilla.

En 1973, recibió una beca para estudiar en la escuela de teatro de *Old Vic*,<sup>5</sup> en Londres, Inglaterra.

En 1974, Nicolás regresa a México, y en la entrevista dice: “...lo más importante que aprendí en Londres, fue que cada actor debe construir su personal sistema de actuación. Esto lo aprendí del actor Peter O’toole.<sup>6</sup> Continúa diciendo: “después de un año de estudiar en Londres, me di cuenta, que hay muy poco que aprenderles a las escuelas del viejo mundo, que

<sup>4</sup> A. Antonin . *El Teatro y su Doble*, p.82.

<sup>5</sup> .La escuela de Teatro del *Old Vic* se localiza en Bristol, Inglaterra

<sup>6</sup> Peter O’Toole decía: “Lo más importante para un actor que comienza, es darse cuenta de que no existe un sistema o escuela que lo vaya a convertir en actor; él tiene que buscar y diseñar su propio sistema. Cada gran actor tiene su sistema, pero sólo le sirve a él. Aprender a actuar, entonces, es aprender a construir nuestro propio sistema de actuación; el que mejor nos convenga, según el tipo de bicho que sea. Una buena escuela de actuación es la que nos da el ambiente adecuado para que cada cual desarrolle su sistema; nos da información y nos deja en libertad para investigar, no nos impone su método”. N. Núñez, *Teatro Antropocósmico*, p. 67.

Latinoamérica, y en particular México, son cofres con un rico tesoro cultural que hay que investigar y enaltecer”.

En 1975, funda, junto con Juan Allende,<sup>7</sup> Helena Guardia<sup>8</sup> y Jaime Soriano,<sup>9</sup> entre otros, el Taller de Investigación Teatral de la UNAM, con sede en “Casa de Lago”, ubicada en Chapultepec.<sup>10</sup>

“Uno de los primeros propósitos del TIT, era que cada participante construyera su particular sistema de actuación”; comenta la actriz Helena Guardia.

En esta etapa, los miembros del TIT cuestionan la estructura teatral occidental y se dedican al estudio de la historia y la literatura de México, con el objeto de encontrar fundamentos más concisos que sustentaran su quehacer teatral.

Con el paso del tiempo en el TIT se dan cuenta e interpretan que las técnicas desarrolladas en el teatro convencional, condicionan al actor a un “enmascaramiento” que no le permite actuar con libertad. “Esto quiere decir que la técnica de actuación sirve para que el intérprete aprenda modos de

<sup>7</sup> Juan Allende: nació en la Ciudad de México en 1940. De 1962- 1967, estudió actuación en la Academia Nacional de Actores (ANDA). También tomó talleres de actuación con Jebert Darien. Participó como actor en múltiples puestas en escena, así como en programas de televisión. Murió el 23 de abril de 1985.

<sup>8</sup> Helena Guardia: nació en la Ciudad de México en 1955, estudió actuación en la Escuela de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1969- 1972; un año estuvo en el Centro Universitario de Teatro UNAM; también estudió en: Actor's Studio de Nueva York, en el Instituto de Lee Strasberg, Nueva York y en el Instituto Tibetano de Artes Escénicas, Dharamsala, India. Ha tomado Seminarios con Richard Schechner. Es miembro fundador del TIT; co-realizadora en el proyecto Teatro de las Fuentes del Teatro Laboratorio de Polonia, con J. Grotowski. Ha participado en Festivales y Seminarios Nacionales e Internacionales. Actualmente es miembro activo del TIT.

<sup>9</sup> Jaime Soriano: Nació en la Ciudad de México en 1955. Después de terminar sus estudios de preparatoria, en 1975 se inscribió al Taller de actuación que impartía Nicolás Núñez en “Casa de Lago”. Después de un tiempo, pasó a formar parte del TIT. En 1980, J. Grotowski lo invitó a participar en el proyecto “Teatro de las Fuentes”, a partir de entonces, mantuvo una estrecha relación con J. Grotowski, participando en diversos proyectos de investigación teatral en el Teatro Laboratorio de Polonia, la Universidad de California (Irvine) y el Work Center of Jerzy Grotowski en Pontedera, Italia. Ha participado en diversos talleres y encuentros de trabajo con Eugenio Barba del Odin Teatret de Dinamarca. Actualmente es profesor titular de la materia de teatro en la Licenciatura en Coreografía de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea y coordina las actividades académicas del Centro de Estudios Latinoamericanos de Antropología Teatral-Escenología. Dejó de ser miembro del TIT en 1986.

<sup>10</sup> Casa de Lago: Centro Cultural de la UNAM. Ubicada en el Antiguo Bosque de Chapultepec, coordinada por Extensión Cultural.

enmascaramiento que usa sobre las máscaras que como ser humano tiene, es decir, no se depura sino que aprende el arte del fingimiento".<sup>11</sup>

Lo que lleva al TIT a cuestionar la verdadera función del teatro. Se preguntan: "¿Sí el origen del teatro griego, o cualquier tipo de acto representacional, está vinculado con el rito?, ¿qué proponía el "teatro" en sus orígenes?, ¿quiénes eran los hacedores del "teatro?", etc.

De estas primeras indagaciones, en 1977, surge la puesta en escena: *Laberinto*, sustentada en el estudio y análisis de *El Laberinto de la Soledad*, de Octavio Paz. A lo cual, Paz dijo:

La tentativa de Nicolás Núñez y su grupo de teatral posee un interés que me atrevo a llamar primordial: redescubrir la inspiración y la lógica de los antiguos rituales.

El teatro es literatura y espectáculo, juego y catarsis pero también es ceremonia de iniciación. Núñez y sus compañeros se han propuesto devolverle al teatro la dimensión sagrada.<sup>12</sup>

Después de esto, surgen dudas y cuestionamientos que los llevan a uno de sus principales objetivos que es: "Desarrollar un modelo teatral" que ayude al hombre a:

reencontrar su unidad perdida,...  
 ...las máscaras podridas  
 que dividen al hombre de los hombres,  
 al hombre de sí mismo,  
 se derrumban  
 por un instante inmenso y vislumbramos  
 nuestra unidad perdida, el desamparo  
 que es ser hombre, la gloria que es ser hombre  
 y compartir el pan, el sol, la muerte

<sup>11</sup> Núñez N, *op. cit.*, p. 15.

<sup>12</sup> Carta escrita por Octavio Paz en 1986, dirigida al TIT.

el olvidado asombro de estar vivo .<sup>13</sup>

Con la convicción de que el teatro puede ayudar al hombre a moldear su condición de “ser humano”, el TIT dirigió su atención a investigar los ritos, pues juzgó que: “En los orígenes del teatro, cuando no existían sistemas de actuación, los intérpretes manejaban su instrumento en relación directa con el universo, esto es, vivían el rito, pero para vivir el rito desarrollaban un aprendizaje especial de su cuerpo como instrumento”.<sup>14</sup>

Por tal motivo, el TIT se preguntó cuáles eran esas las técnicas utilizadas en los ritos que ayudan a los individuos a quitarse las “máscaras podridas”, y “ser vibrante transparencia”, “dejar de ser fantasma con un número...”

abre tú ser, despierta,  
aprende a ser también, labra tú cara,  
trabaja tus facciones, ten un rostro  
para mirar mi rostro y que te mire,  
para mirar la vida hasta la muerte,<sup>15</sup>

El TIT consideró y siguen considerando que el teatro debe de ser un lugar de: “observación de sí mismo, donde el actor se quite sus máscaras, se convierta en un ser auténtico; ...se desenmascare y se conozca sin imposturas, que sea

<sup>13</sup> Octavio Paz, retoma en su obra: *Piedra de Sol*, los conceptos de la cultura prehispánica, donde hace hincapié que el ser humano para ser digno de confianza tiene que ser: “...una luz, una tea, una gruesa tea que no ahuma. Un espejo horadado, un espejo agujereado por ambos lados. Él mismo es escritura y sabiduría. Es camino, guía veraz para los otros. Maestro de la verdad, no deja de amonestar. Hace sabios los rostros ajenos, hace a los otros tomar una cara (una personalidad), los hace desarrollarla. Les abre los oídos, los ilumina... etc. (M. León-Portilla. *La filosofía Náhuatl*, México, UNAM, p. 65. Cita: Códice Matritense de la Real Academia, Facsimilar de don Fco. Del Paso y Troncoso, Vol. VIII).

<sup>14</sup> O. Paz, *Piedra del Sol*, México, UNAM, (Material de Lectura, Serie poesía moderna N° 7) p. 15.

<sup>15</sup> Octavio Paz, *Ibidem.*, p. 21.

real frente a sí mismo y frente a los otros, que se mueva con libertad y viva intensamente el instante de estar vivo".<sup>16</sup>

Teniendo en cuenta que las técnicas utilizadas en los ritos, son herramientas que permiten un desarrollo y reconocimiento de cada una de las partes del cuerpo así como de las emociones, Núñez y los integrantes del TIT se han dedicado al estudio de las mismas y su aplicación práctica dentro del ámbito teatral.

En 1978, Helena Guardia y Núñez, fueron becados por UNAM, para ir a estudiar actuación con Lee Strasberg en el "Actor's Studio" de Nueva York. En este mismo año, conocen a Jerzy Grotowski, quien invita a Núñez a participar en su proyecto: *El árbol de la gente*,<sup>17</sup> en Polonia.

En enero de 1980, Núñez y los integrantes TIT invitaron a Grotowski a venir a México, con el propósito de: "... replantear la estructura actual del teatro, basándose en la indagación de las fuentes del teatro y sus antecedentes rituales".

Los fines que perseguía Grotowski, al venir a México, e ir a San Andrés Cohamiatán, Sierra Huichola, "... era la de entrar en contacto con la tierra, las piedras, los árboles...", ser peregrinos de los diferentes lugares del mundo, cargados de energía... y poder desarrollar ejercicios y técnicas que ayuden al

<sup>16</sup> N. Núñez, *op. cit.*, p. 15.

<sup>17</sup> *Teatro de las fuentes*: Según Nicolás Núñez: "consistió en crear campos de reflexión, propicios para un crecimiento interno. Lo que se hizo fue que durante todo un día, cada participante individualmente, se le introducía a un espacio, dentro de las instalaciones del Teatro Laboratorio, en Polonia, y se les daban algunas premisas sobre el uso del espacio, que estaba totalmente vacío, con una temperatura aproximada de 35° bajo cero. El compromiso de los participantes consistía en no salir de ahí durante un lapso de varios días, nadie sabía cuantos. Se pidió que se dejaran los relojes y se interrumpió todo contacto con el exterior. En el Proyecto participaron todos los integrantes del Teatro Laboratorio, incluyendo a Grotowski. Los ejercicios que se desarrollaron eran propuestos espontáneamente y podían ser iniciativas de cualquiera de los participantes. "Algunas veces el grupo giraba como un solo cuerpo...". Se comía una sola vez al día y se dormía en el piso. N. Núñez, *op. cit.*, p. 28.

ser humano a entrar en contacto con su vitalidad esencial...<sup>18</sup>; siendo esto el propósito del proyecto llamado: *Teatro de las fuentes*.

El grupo que acompañó a Grotowski, a la Sierra Huichola, estaba compuesto por 16 personas, de los cuales 8 eran mexicanos. A su regreso de la Sierra, seleccionó a: Helena Guardia, Jaime Soriano, Pablo Jiménez y a Nicolás Núñez para que colaboraran en el proyecto: *Teatro de las fuentes*. También en la Sierra, invitó a un huichol, Refugio González, a que colaborara en el proyecto y fuera a Polonia.

Este grupo de personas, estuvieron trabajando en el Teatro Laboratorio de Polonia, durante 1980.

En 1981, El TIT nuevamente replantea sus objetivos y se pregunta: ¿quiénes somos?, ¿qué somos como mexicanos?, ¿cuáles son nuestras raíces culturales?, ¿qué tenemos que ofrecer al teatro como mexicanos contemporáneos?, ¿cuál es nuestra identidad?.

Con la inquietud de responder a sus preguntas, el TIT es apoyado por Oscar Zorrilla, quien lo invita a integrarse al *SIE*, que se impartía, como ya se indicó, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Sin embargo, esta integración duró muy poco. En 1982, el TIT se separó del *SIE* y regresó a Casa de Lago para continuar con sus propias investigaciones del rito, como herramientas para constituir un “lenguaje representacional”, donde se establezca un teatro de *recuperación*, es decir, un teatro que induzca a los participantes a reflexionar sobre sí mismos.

Dice Núñez: “...recuperación de nuestras fuentes. Cuando hablo de recuperación de nuestras fuentes, no me refiero al regreso arqueológico a nuestros orígenes, sino al re-contacto con nuestra vitalidad esencial, para poder volver a inventar los juegos que necesita nuestro espíritu, para poder

---

<sup>18</sup> N. Núñez, *Ibidem.*, pp. 31-33.

madurar nuestra condición de seres humanos, corrigiendo nuestros errores... y de esta forma recuperar el sentido original de nuestras vidas".<sup>19</sup>

En 1985-86, Nicolás Núñez, junto con Helena Guardia y Ana Luisa Solís, van a estudiar al *Tibetan Institute of Performing Arts*, ubicado en Dharamsala, al norte de la India. El Instituto fue fundado por el Dalai Lama en 1968 para fomentar y preservar la cultura tibetana.

En este Instituto ellos practican y aprenden diferentes técnicas de respiración, meditación y yoga, así como la danza del "Sombrero Negro", que más adelante explicaré en qué consiste.

Durante este año, en México, los otros integrantes del TIT son coordinados por Jaime Soriano, y se dedicaron a investigar danzas y cantos en diferentes comunidades del Estado de Oaxaca.

En 1986, los integrantes del TIT se reencuentran y solidifican su inquietud de continuar investigando el rito, con el propósito de forjar un teatro donde el espectador sea participante dinámico del acto representacional.

---

<sup>19</sup> N. Núñez, *Ibidem.*, p. 30.

Tong kuo tse pregunto un día a Tchuang tse

- ¿Dónde está eso que llamamos el principio?
- En todas partes,- dijo Tchuang tse.
- ¿Por ejemplo? - preguntó Tong Kou tse.
- Por ejemplo en esta hormiga, - dijo Tchuang tse.
- ¿Y más abajo?
- Por ejemplo en esa brizna de hierba.
- ¿Y más abajo?
- En ese trozo de teja.
- ¿Y más abajo?
- En ese humo, en ese estiércol, dijo Tchuang tse.
- Tong Kuo tse no preguntó nada más. Entonces Tchuang tse tomó la palabra y le dijo:

Maestro, interrogar como tú lo has hecho no te llevará a nada. Ese proceder es imperfecto. Se parece al de los expertos de mercado que juzgan el peso de los lechones apoyando su pie encima (según la profundidad de la huella deducen el peso del cerdo). No preguntes si el principio está aquí o allá. Está en todos los seres. Es por ello que lo calificamos de grande, supremo, entero, universal, total. Todos estos términos se aplican a una sola y misma realidad, a la unidad cósmica.

Transportémonos en espíritu fuera de este universo de dimensiones y localizaciones; y no habrá lugar dónde situar el principio. Alejémonos del mundo de la actividad, donde reina la inacción, la indiferencia, el reposo, lo impreciso, la simplicidad, el ocio, la armonía, y no hallaremos lugar donde calificar el principio. Es lo infinito indeterminado. Es un esfuerzo inútil querer situarlo, querer estudiar a sus movimientos. Ninguna ciencia lo alcanza. El principio que ha hecho que los seres fueran los seres, no está sometido a las mismas leyes. El principio que hizo a todos los seres limitados es ilimitado, infinito. Es inútil preguntar dónde se encuentra.

A. Kielce, *El taoísmo*.



## II

### BASES TEÓRICAS DEL TALLER DE INVESTIGACIÓN TEATRAL.

Silencio  
Crea tu particular guía de trabajo  
Lee a tí mismo  
*TIT.*

Las investigaciones documentales del TIT en las cuales se respaldan sus sustentes teóricos, no están apoyadas por ningún *sistema* académico de investigación, es decir, no utilizan los métodos de exploración de otras disciplina académica (sociología, psicología, historia, etnología, etc.)

El procedimiento a seguir por el TIT lo ha denominado empírico-intuitivo y consiste en la lectura de diversas fuentes bibliográficas las cuales son examinadas para obtener de ellas una *guía* que induzca al TIT a la *experimentación* y que los resultados de ésta, puedan ser aplicados en la *dinámica* (estructurar), de la representación (puesta en escena)

Éste procedimiento empírico-intuitivo que ha observado el TIT, para analizar las fuentes de información, lo ha inducido a instaurar sus particulares *bases teóricas* en las cuales fundamenta su quehacer teatral, y lo ha llevado a desplegar un *modelo teatral* que ha denominan *teatro participativo*.

El TIT ha cimentado el *teatro participativo* aplicando y observando elementos del rito. La finalidad de utilizar estos elementos es que el

espectador, durante la puesta en escena, participe activamente (ejecutando una serie de ejercicios: danzas, cantos, caminatas), fuera de una demarcación arquitectónica ( fuera del teatro) y que durante la representación, el espectador avoque su atención, no en el contenido dramático de la obra, sino, en la auto-observación y reflexión de sí mismo.

Así somos,  
Somos mortales,  
De cuatro en cuatro nosotros los hombres,  
todos habremos de irnos,  
todos habremos de morir en la tierra...  
Como una pintura  
nos iremos borrando.  
Como una flor.  
nos iremos secando  
aquí sobre la tierra.  
Como vestidura de plumaje de ave *zacuán*.  
de la preciosa ave de cuello de hule,  
nos iremos acabando...  
Meditadlo, señores,  
águilas y tigres,  
aunque fuéramos de jade,  
aunque fuerais de oro  
también allá iréis,  
al lugar de los descarnados.  
Tendremos que desaparecer.  
Nadie habrá de quedar.

M. de la Garza, *El hombre en el pensamiento religioso náhuatl y maya*.

## II.1

### LA FILOSOFÍA NÁHUATL COMO PREMISAS DE TRABAJO DEL TIT.

El que hace sabios los rostros ajenos,  
hace a los otros tomar una cara,  
los hace desarrollarla...  
Pone un espejo delante de los otros, los hace  
cuerdos, cuidadosos,  
hace que en ellos aparezca una cara...  
Gracias a él la gente humaniza su querer  
y recibe una estricta enseñanza...

Poesía náhuatl<sup>1</sup>

Una de las primeras inquietudes de investigación y de análisis del TIT, fueron los conceptos filosóficos de la cultura náhuatl. Con el propósito de fundamentar su quehacer teatral.

El TIT estimó que uno de los aspectos más importantes del teatro es de dar a conocer la identidad propia de una sociedad.

Teniendo presente esto, se preguntó: ¿Cuál es la identidad del teatro mexicano?, ¿Cuál es la identidad del mestizo contemporáneo?

Se percató el TIT que el teatro mexicano contemporáneo en su mayoría es una copia de formas extranjeras que intenta ser y hacer como: francés, italianos, españoles. Así pues, se propusieron investigar las raíces culturales del mestizo contemporáneo.

<sup>1</sup> M. León-Portilla, *La filosofía náhuatl*, México, UNAM, p. 192.

Para ello, y tomando en cuenta las sugerencias de Oscar Zorrilla, se utilizó como fuente principal de información y análisis el libro: *La filosofía Náhuatl*, de Miguel León-Portilla.<sup>2</sup> De los diversos conceptos que analiza Miguel León-Portilla el que más le interesó al TIT fue el de las características personales del artista náhuatl así como sus métodos de entrenamiento. El fin del TIT consistía en observarlas, tanto teóricas como prácticamente como herramientas de entrenamiento para los integrantes del TIT.

León-Portilla menciona que al 'artista' se le denominaba como *toltécatl* y era aquel que era capaz de "dialogar con su propio corazón" anota:

*Toltécatl*: el artista, discípulo, abundante, múltiple, inquieto.  
El verdadero artista: capaz, se adiestra, es hábil;  
Dialoga con su corazón, encuentra las cosas con su mente.<sup>3</sup>

Así pues, el TIT, durante muchos años ha utilizado, como mecanismo de reflexión el de "dialogar con el corazón" para llegar a ser un *toltécatl* (artista).

A su vez, los integrantes del TIT, se han cuestionado, teniendo presente la filosofía náhuatl, ¿cuáles eran las funciones y actividades de quienes merecían ese título? :

A lo cual, León-Portilla expone que el artista es un *tlatimini* ("el que sabe cosas" o "el que sabe algo"), y que sus desempeños son:

1. El sabio: una luz, una tea, una gruesa tea que no ahuma.
2. Un espejo horadado, un espejo agujerado por ambos lados.
3. Suya es la tinta negra y roja, de él son los códices, de él son los códices.

<sup>2</sup> Las primeras investigaciones y análisis de la filosofía náhuatl para fundamentar el quehacer teatral se desarrollaron en el Seminario Etnodramáticas, que coordinaba el Dr. Oscar Zorrilla y el Dr. Gabriel Weisz. A su vez se utilizaron un corpus de libros especializados en el tema. Entre ellos: *Cuerpo humano e ideología*, de A. López Austin; *Pensamiento y religión en México antiguo*, de Laurette Séjourné; *E hombre en el pensamiento religioso náhuatl y maya*, de Mercedes de la Garza; *Vida y muerte del teatro náhuatl*, de María Sten...etc. entre otros

<sup>3</sup> M. León Portilla, *op. cit.*, p. 261.

4. El mismo es escritura y sabiduría.
5. Es camino, guía veraz para otros.
6. Conduce a las personas y a las cosas, es guía en los negocios humanos.
7. El sabio verdadero es cuidadoso (como un médico) y guarda la tradición.
8. Suya es la sabiduría transmitida, él es quien enseña, sigue la verdad.
9. Maestro de la verdad, no deja de amonestar.
10. Hace sabios los rostros ajenos, hace a los otros tomar una cara (una personalidad), los hace desarrollarla.
11. les abre los oídos, los ilumina.
12. Es maestro de guías, les da su camino,
13. de él uno depende.
14. Pone un espejo delante de los otros, los hace cuerdos, cuidadoso; hace que en ellos aparezca una cara (una personalidad).
15. Se fija en las cosas, regula su camino, dispone y ordena.
16. Aplica su luz sobre el mundo.
17. Conoce lo (que está) sobre nosotros (y) la región de los muertos.
18. Es hombre serio.
19. Cualquiera es confortado por él, es corregido, es enseñado.
20. Gracias a él la gente humaniza su querer y recibe una estricta enseñanza.
21. Conforta el corazón, confort a la gente, ayuda, remedia, a todos cura.<sup>4</sup>

Teniendo presente los anteriores conceptos, el TIT, dedujo que el conducirse como un *toltecatl*, implicaba ser “dueño de un rostro y un corazón”, es decir, proceder bajo estrictas reglas que le permitan desarrollar un plan de entrenamiento psicofísico donde mantenga: disciplina, voluntad, autorregulación y la voluntad de elegir lo que quiere hacer.

Durante muchos años, el TIT, ha examinado el fundamento del pensamiento filosófico náhuatl, percatándose que el mestizo contemporáneo,

<sup>4</sup> M. León-Portilla. *Ibidem.*, p.65

aunque no sea consciente de ello, es heredero de una alta cultura, *toltecayotl*, que enseña como fundamento principal el “dar sabiduría al rostro y firmeza a los corazones”.

Otro de los cimientos filosóficos náhuatl, que el TIT, ha tomado en consideración es que la obra artística es producto de cómo el artista dialoga con su corazón, pues cuando el artista tiene una idea grande, nacida de su corazón, al plasmarla conmueve el corazón del espectador, siendo esto, el germen principal para que el arte sirva como un “espejo horadado” donde el espectador pueda observarse así mismo y por un instante le cambie la vida, “humanice su rostro” y se sorprenda de su espíritu.

El TIT deduce que a través del arte se puede inducir a los espectadores a reflexionar sobre sí mismo, siendo este concepto la base del “teatro participativo” ya que a través de él, el TIT, busca que durante la puesta en escena, el espectador no sólo realice una serie de ejercicios que estimulen sus áreas de percepción, sino invitarlo, valiéndose de las premisas náhuatl, a que recapacite y cuestione;: “¿dónde estoy?, ¿quién soy?, ¿ adónde voy?

Por ello, el TIT, ha acordado que la columna vertebral, como código de reflexión en sus representaciones sea la filosofía náhuatl, y a través de la concepción de “ser un artista de la vida”, plantearle al espectador el de desarrollar la cualidad de “ ser hombre verdadero” y el de estar bien enraizado sobre *Tlaltipac* (sobre la tierra).

Así pues, el TIT cimienta su quehacer teatral en el análisis y reflexión de los conceptos náhuatl, así como: el estudio de la mitología, del rito, la religión, los símbolos prehispánicos.

Antes de comenzar las representaciones, el TIT, le explica al espectador en que consiste el “teatro participativo”, y se le dan a conocer una serie de premisas tomadas de los conceptos nahuas como: 1. Aquí y ahora mirar a las

estrellas, 2. Sólo venimos a conocernos los rostros, 3. Dialogar con nuestro corazón, 4. Ser un espejo horadado, 5. No es una casualidad que estén hoy aquí, 6. mi corazón es un pájaro que vuela, 7 abrazar a la madre tierra, 8.no para siempre en la tierra solo un rato aquí, 9.¿dónde anda tú corazón?

Durante la representación, se le incita al espectador a realizar algún ejercicio que le permita recordar una determinada premisa, por ejemplo: en la puesta en escena *Cura de espanto*, realizada en el bosque de Chapultepec en 1998-99, a la mitad de la representación se le instigaba al espectador a acostarse boca abajo sobre la tierra, y se le hacía hincapié que “todos nos vamos a morir, y nuestra última morada es la madre tierra, quien nos ha de abrazar y vestir con sus humores”.

Otro ejemplo es: “Dialogar con el corazón”, se le pide al espectador que se coloque en una posición cómoda o relajada, y escuche los latidos de su corazón, que reflexione que es aquello que le causa dolor o preocupación.

La mayoría de las representaciones del TIT, buscan el desarrollo integral del hombre (físico, emocional, mental y espiritual), estableciendo como propuesta ideológica que la explicación de la vida se encuentra en “dialogar con el corazón.

El TIT juzga que el teatro puede “humanizar a la gente” y asentar “rostros sabios y corazones firmes”, puede ser “un espejo horadado, un espejo agujereado por ambos lados”, es decir, un lugar donde el hombre pueda mirarse así mismo y observar que “nada de lo que es humano le es ajeno”, que el teatro es en sí mismo un espacio- tiempo, donde el hombre puede tener una visión concentrada del mundo y de las cosas humanas.

En las representaciones del TIT, el punto de enlace entre el espectador y lo que esta pasando en la obra es el hecho de inducir a que el espectador sea capaz de reflexionar sobre sí mismo que “dialogue con su propio corazón” y



descubra que las respuestas verdaderas nacen del corazón, “vienen del interior del hombre”, y que estas respuestas son “*in xóchitl in cuicatl*, (flor y canto) y es lo único que puede ser verdadero sobre la tierra”, siendo esto fruto de una auténtica experiencia interior, donde el espectador tenga una “auténtica revelación” de sí mismo y determine que es lo correcto o lo incorrecto para vivir atentamente el “instante”, y él, “sea el héroe de su propia aventura”, y que cada acción en la cual participe, sea una reflexión de que la vida hay que gozarla:

“en un día nos vamos,  
 en una noche baja uno a la región del misterio,  
 aquí sólo venimos a conocernos,  
 sólo estamos de paso sobre la tierra.  
 En paz y placer pasemos la vida: venid y gocemos.<sup>5</sup>”

El concepto náhuatl de que: “No para siempre en la tierra: sólo un poco aquí”, el TIT lo ha intentado desarrollar en la mayoría de sus representaciones incitando al espectador a conceptuar que la obra en la cual participa, es igual que su vida, es sólo “un instante”, que: “Sólo a nacer venimos” y que estar parados sobre la tierra (in tlaltípac), es aprender a labrar su propio rostro y corazón, hacerse artistas de sí mismo.

Así pues, la finalidad de las representaciones del TIT, es la de guiar al espectador a que descubra, su gran potencialidad humana, y se sorprenda de sí mismo, se descubra siendo “El verdadero artista”, discípulo de sí mismo, capaz, hábil, se adiestra, dialoga con su corazón:

El verdadero artista todo lo saca de su corazón;  
 Obra con deleite, hace las cosas con calma, con tiento,

<sup>5</sup> M. León-Portilla, *Ibidem*, p. 141

Obra como tolteca, compone cosas, obra hábilmente, crea;  
Arregla las cosas, las hace atildadas, hace que se ajusten.<sup>6</sup>

Los temas de las obras del TIT han sido, principalmente, los mitos prehispánicos, ejemplo: *Tloque Nahuaque*, *Citlalmina*, *Aztlán*, *Huracán*, porque en ellos según el TIT se encuentra las tradiciones y las grandes doctrinas del pensamiento náhuatl, que enseñan como convertirse en un “yoltéotl” (corazón endiosado), que llega a ser un *Tlayolteuhiani*: que es aquel que a través de su arte, “introduce el simbolismo de la divinidad en las cosas” y en su vida.

Concluyendo: el propósito del TIT, por un lado, es el de invitar al espectador a que viva una aventura mítica, sea el héroe, reflexione sobre sí mismo, se reivindique a sí mismo, que viva “un aquí y ahora” tan intensamente como él se lo proponga y que tenga presente que “sólo venimos a conocernos los rostros. Por el otro lado, que cada integrante del TIT investigue y desarrolle su personal método de entrenamiento, que puede ser: yoga, tai-chi, danza conchera, entre otras disciplinas, y que a través de estas: “sean muy entendidos en su corazón, todo esto, si se amonesta bien a sí mismo”, es decir, no engañarse a sí mismo, y sea capaz de transformar su vida ordinaria y se transmute en un *toltécatl*.

---

<sup>6</sup> M. León-Portilla. *Ibidem*, p. 261

Mawlana preguntó: “¿Cuál es el nombre de este joven?”. Se le respondió. “Salf ud –Din (Espada de la religión)”. “Cuando la espada está enfundada no se la puede ver”, dijo el Maestro, y prosiguió: “El verdadero ‘Salf ud-Din’ es aquél que combate por la religión, aquél cuyos esfuerzos están totalmente orientados hacia Dios: él discierne entre lo verdadero y lo falso, él distingue la rectitud y la falta. Combatiendo consigo mismo purifica primero carácter.- el Enviado de Dios ha dicho: “Comienza por tu propia persona”-; él se aconseja a sí mismo: “Eres un hombre que tiene manos, pies, orejas, inteligencia, ojos y boca, al igual que los profetas y los santos que encontraron la felicidad y alcanzaron su objetivo, ¿por qué la puerta está abierta para ellos y no para ti?”. El se hace reproches constantemente; noche y día lucha consigo mismo diciendo: “¿Qué hice, cuál ha sido mi conducta para no ser aceptado como espada de Allah, y como la lanza de la verdad?”

Djalal- ud- Din Rumi, *Fiji –ma- fih*, (en esto está lo que está en esto).

## II.2

### TEORIA DEL MITO Y DEL RITO SEGÚN MIRCEA ELIADE.

El hombre religioso no se da: se hace a sí mismo,... No se llega a ser verdadero Hombre, salvo conformándose a la Enseñanza de los mitos, salvo imitando A los dioses.

M. Eliade. *Lo sagrado y lo profano.*

En 1978, Nicolás Núñez conoció a Grotowski en Nueva York, y después de una entrevista, este lo invitó a participar en su proyecto *El árbol de gente*, cuyo propósito era el de reunir un grupo de personas de diferentes nacionalidades, religiones, culturas; con el fin, de familiarizarse con diversos mecanismos de comunicación donde no se utilizara la palabra.

Al participar Núñez en este proyecto se dio cuenta que una de las intenciones de Grotowski en este trabajo era la de investigar diferentes danzas, cantos, movimientos corporales, sonidos y el uso de instrumentos; sin emplear a palabra. Estas formas de expresión, son elementos utilizados en el rito. Grotowski señalaba que el hombre, al analizar y practicar elementos del rito, podía enriquecerse así mismo y desarrollar su espíritu, así que, una de las funciones del teatro, decía: “es la de compartir con el público elementos del rito que sean alimento para su espíritu”. Estimaba que para enriquecer el

quehacer teatral era necesario recuperar las fuentes del teatro y que estas estaban en el rito.

Grotowski estaba muy interesado en los ritos de las comunidades indígenas mexicanas, pues consideraba que podían enriquecer al teatro, por lo cual le sugiere a Nicolás Núñez y a otros integrantes del TIT, estudiar y analizar los ritos de los indígenas, así como, sus raíces culturales.

Después de haber participado en el proyecto *Teatro de las Fuentes*, los integrantes del TIT y Núñez, en 1980, regresan a México con el propósito de investigar y aplicar estas sugerencias, y así, crear un público participativo.

Para ello, como ya se mencionó, el TIT se integró al *SIE*, el cual, se avocaba al estudio y el análisis de las fiestas populares, así como, sus antecedentes en los ritos prehispánicos. El propósito del *SIE* consistió en investigar y analizar “los principios rituales de los cuales surgió el teatro”.<sup>1</sup> En síntesis, el fin fue el de establecer un modelo teatral que tuviera como base elementos del rito. Con esta mira, se emprendió el análisis de las teorías de Mircea Eliade.

Durante más de 20 años, el TIT, ha mantenido su propósito de sustentar su quehacer teatral en el estudio y análisis del mito y el rito. Ha examinado diversas teorías sobre el mito y el rito elaboradas por antropólogos, teólogos, historiadores, etnólogos, psicólogos, con el fin de establecer una *guía* de entrenamiento para el actor, así como la de asentar un modelo teatral con características rituales, poniendo en práctica el resultado de estas investigaciones en las representaciones; el TIT ha estimado que esto ayudará a “recuperar la sacralidad del teatro”.

<sup>1</sup> En el inciso: “Visión del teatro de Oscar Zorrilla...” se da a conocer una propuesta de un “modelo teatral” denominado: “Parateatral” que fue desarrollado básicamente por Oscar Zorrilla y Gabriel. Weisz.

Tomando como base las teorías del mito y el rito de Mircea Eliade, quien los define como “hierofanías”, que revelan una modalidad de lo sagrado, que son manifestaciones sagradas y forman parte del fenómeno religioso y permiten conocer la “situación del hombre con relación a lo sagrado”<sup>2</sup>, es decir, pertenecen a la “esfera de lo sagrado”. Y fundamenta, Eliade, que todos los integrantes de una comunidad participan en estos “fenómenos religiosos” de diferentes maneras: a través de las danzas, símbolos, animales, plantas, cantos, oraciones..., con el fin de “aproximarse a los dioses” y así: “mantener la santidad del mundo”.<sup>3</sup>

Teniendo presente lo anterior, el TIT llegó a dos conclusiones: la de investigar y analizar las creencias religiosas de la cultura prehispánica, y conocer el funcionamiento neurobiológico del cerebro humano durante su participación en el rito.

Con este fin, decidió analizar y aplicar las teorías de Carlos Castaneda, Mircea Eliade, Glenn Doman, Fritjof Capra, Joseph J Campbell, Daniel Goleman entre otros.

El TIT ha desarrollado un modelo teatral con elementos rituales, el cual ha denominado *teatro participativo*. Lo característico en este tipo de teatro, es la participación del espectador en uno diseño de acciones psicofísicas,

<sup>2</sup> Eliade dice: “Las hierofanías en la acepción más amplia del termino es. “algo que manifiesta lo sagrado”, como: Tabú, ritual, símbolo, mito, un demonio, o Dios... Lo explica en su libro *Tratado de historia de las religiones*. Además, explica los diferentes tipos de hierofanías: Acuáticas, biológicas, tópicas... entre otros.

<sup>3</sup> Existen diferentes teorías sobre el origen y la naturaleza del rito. Las teorías más difundidas son: El evolucionismo, que establece que si pueden llegar a descubrir los ritos de las culturas más primitivas, podrán explicar los ritos contemporáneos. Su principal exponente es el escocés William Robertson Smith. El funcionalismo, explica al rito en términos de relación entre necesidades individuales y equilibrio social. El rito es visto como una respuesta de ajuste y adaptación al entorno físico y social. Los representantes de estas teorías son: el polaco Bronislaw Malinowski y los británicos Alfred Reginald Radcliffe- Brown y Edward E. Evans- Pritchard.

Por último, la historia de las religiones, que investiga el rito como una expresión de lo sagrado, es decir, el reino de lo trascendente o última realidad. Esta teoría esta basada en las investigaciones de los historiadores de las religiones, entre los que sobresalen: Gerardus Vander Leeuw en Holanda, Rudolf Otto en Alemania, Joachim Wach y Mircea Eliade en los Estados Unidos y E. O. James en Inglaterra.

designadas como *dinámicas de acción* que más adelante explicaré, siendo esto, la esencia de las representaciones del TIT.

Mircea Eliade asienta que una de las funciones del rito es la de “reactualizar al mito” esto es, repetir los modelos divinos, donde el hombre al imitar a los dioses, por ejemplo: el ayuno, abstinencia sexual, guardar silencio, orar, meditar..., se mantiene en lo sagrado.

El rito es el “recuerdo reactualizado”, en él, se actualizan ininterrumpidamente los “gestos divinos ejemplares”, y se rememora y conmemora el acontecimiento mítico, repitiendo anualmente las mismas fiestas, creando el calendario sagrado, donde se presenta el “eterno retorno”, de cómo el mundo se sacraliza y cómo “se salva la existencia humana de la nada y de la muerte”. El hombre al participar en el rito, “busca aproximarse a los dioses y participar en el Ser”.<sup>4</sup>

El TIT considera que el teatro, al igual que el rito, debe tener como fundamento la de reactualizar al mito, ya que algunos mitos, son “modelos ejemplares”, que ayudan al hombre a reflexionar sobre sí mismo, a motivarlo a desarrollar sus potencialidades físicas, psicológicas, emocionales y espirituales, es decir, transformar su vida, “hacerse a sí mismo”, “ser héroe de su propia aventura de vida”.

La invitación del TIT, a través del *teatro participativo*, es que los espectadores sean capaces de “reactualizar” su personal mito y descubran en sí mismos su privativa sacralidad, sin las imposturas de las religiones.

---

<sup>4</sup> Mircea Eliade explica que: El hombre, para poder imitar a los Dioses y a los Héroes, debe aspirar a ser “distinto”, asumir una humanidad que imita o repite un modelo trans-humano trascendente. Esto es, sólo se va a reconocer como “verdaderamente hombre”, cuando se “hace a sí mismo”, y se aproxima a los modelos divinos. Dice: “... el hombre religioso sitúa su propio modelo a alcanzar en el plano trans-humano, en el plano que le ha sido revelado por los mitos. No se llega a ser verdadero hombre, salvo conformándose a la enseñanza de los mitos, salvo imitando a los dioses. M. Eliade, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México, FCE, 1982, C. I.

Estima el TIT que su quehacer teatral radica en proponer modelos mitológicos que ayuden al espectador a darse cuenta de su gran potencialidad humana, es decir, de su gran capacidad para cambiar pautas y hábitos en circunstancias cotidianas.

La forma como el TIT ha intentado reactualizar al mito a través del *teatro participativo* es teniendo presente que el mito es una narración donde se cuenta la historia de las aventuras de los dioses o los héroes para lograr un propósito.

Así pues, al desarrollar el TIT, el diseño de sus representaciones tienen como objetivo que el espectador sea el héroe de la historia, es decir, mientras el actor-intérprete representa la historia de un arquetipo (héroe o dios), el espectador realiza, durante la puesta en escena, una serie de acciones (se desplaza de un espacio a otro realizando diferentes ejercicios: danza, movimientos libres, trote), que lo llevan, metafóricamente, a representar la gesta del personaje y los obstáculos que tiene que vencer para lograr su propósito (misión).

Por ejemplo, en la representación *Aztlán*, montada en 1983, que tenía como objetivo realizar, metafóricamente, un “viaje mítico de regreso al origen”, antes de comenzar la representación a los espectadores se les proporcionaba una serie de premisas a seguir. Una de ellas consistía en invitarles a jugar (como cuando eran niños), con la idea que eran *guerreros* que emprendían un viaje en búsqueda de sus “orígenes” (la salida del sol).

Durante el trayecto, a los espectadores, se les incitaba a explorar el hábitat (que era el bosque de Chapultepec), a través de diversas técnicas de movimiento (yoga, caminata lenta, gateo, arrastres), tuvo como fin el que se relacionaran con la naturaleza de una forma diferente o lo cotidiano.



El propósito del TIT, residió en sensibilizar a los espectadores con la naturaleza, estimular sus áreas perceptuales, acentuar su “atención” en los movimientos que ejecutaban y estimularlos a descubrir sus destrezas psicofísicas e invitarlos a dar gracias (a la *deidad* de su preferencia), por el hecho de estar vivos. Después de un largo recorrido, dos horas aproximadamente, los espectadores formaban un círculo para danzarle al sol y “sacrificar sus corazones de una manera alegórica” estando dispuestos a ofrecerse lo mejor de sí mismos.

A su vez, en la representación *Aztlán*, el actor-monitor (intérprete), tuvo como rol el ser un *guerrero* que guía de los espectadores. Sin embargo, el ‘hilo dramático’ de la representación no está determinado por lo que hace o dice el intérprete sino por las “experiencias-aventuras” que vivían los espectadores durante la representación.

Mircea Eliade dice que los personajes de los mitos son “dioses o héroes”, cuya característica es la de tener claro su propósito y sus acciones describen las situaciones por las cuales tienen que aventurarse para lograrlo.

En el *teatro participativo*, el espectador es el héroe de su propia aventura, y el propósito es que descubra que la historia que representan los intérpretes (actor-monitor), no es lo más importante. Lo más importante es que se involucre en la historia, de tal manera que sea el héroe, y esto lo lleve a reflexionar sobre cómo esta y mantiene su condición de ser humano, si tiene un propósito de vida, si se esfuerza por desarrollar sus potencialidades y si alimenta a su espíritu.

Los mitos que selecciona el TIT son aquellos que sirven como modelos hipotéticos, que ayudan a dirigir la atención del espectador hacia sí mismo y ponerlo en contacto con su mundo interior.

Los modelos hipotéticos que se desarrollan en el *teatro participativo*, están constituidos sobre la base de acciones retomadas del rito y son la plataforma del entrenamiento del *monitor*, (designando así al actor- intérprete) pues al espectador se le da como premisa de participación que siga o se deje guiar por el *monitor*, y éste, debe conocer perfectamente el circuito de movimientos o *dinámica* sobre el cual está estructurada la representación. Esto es, las acciones que realizan los *monitores* son modelos ejemplares que imita el espectador.

En el *teatro participativo* es de suma importancia tomar en cuenta el tiempo, pues es la base de las estructuras de las representaciones. En el mito, el tiempo existe, o se cuenta, a partir del momento en que las hazañas de los personajes son ejecutadas.<sup>5</sup> En el *teatro participativo*, el tiempo se determina según la historia que se cuenta, esto es, según la hora (noche, día), en la cual, los personajes realizan sus gestas.

Así pues, la hora en la que se representa la obra, esta determinada por la hora en la cual los personajes de la historia realizan sus aventuras. Por ejemplo en *Aztlán*, se representaba a las 5:30 de la mañana, con el fin de “ver salir el sol”.

El tiempo de duración esta determinado por: 1) el número de participantes, (no es igual guiar a 5 que a 50 personas), 2) la historia que se cuenta y 3) las acciones que tiene que desarrollar el participante.

---

<sup>5</sup> Con respecto al concepto del tiempo M. Eliade expresa que: el *in illo tempore* manifiesto en el mito, va ser reactualizado en el rito como el “tiempo primordial”, es decir, el desarrollo del tiempo en el rito es un “círculo cerrado”, porque se rememora un acontecimiento primordial, y el rito recuerda este acontecimiento y lo repite, dando origen a un calendario sagrado que marca o determina la conmemoración de las obras divinas. “El recuerdo reactualizado por los ritos ( por la reiteración...) desempeña un papel decisivo: es preciso cuidarse muy bien de no olvidar lo que paso *in illo tempore*. El verdadero pecado es el olvido...”. M. Eliade *Lo sagrado y lo profano*, España, Labor Punto Omega, 1983, p. 84. 4. M. Eliade, *Tratado de historia de las regiones*, México, Era, 1981, C. I pp. 25-52.

Según TIT, es que durante el tiempo que dura la obra, el espectador viva un *aquí y ahora*, donde no exista pasado ni futuro, sino un presente donde tenga la oportunidad de observarse y estar consigo mismo y descubra otras facetas de su ser interior, alimentando así su vida espiritual.

Otro de los aspectos importante del *teatro participativo* es el uso de diversos espacios que no están determinados por una demarcación arquitectónica.

Mircea Eliade nos dice que el espacio en el rito esta determinado como “centro”, es considerado sagrado y tiene como función básica la de ser el lugar donde “los hombres se comunican con los dioses”.

Para TIT, la determinación de un espacio adecuado para una puesta en escena esta basado en: a) que el espacio tenga cierta relación con la historia que se esta contando, b) que sea el adecuado para desarrollar los movimientos (*dinámicas de acción*) que proponen la obra y que el espectador tendrá que realizar, c) que la ambientación del espacio ayude al participante en sus reflexiones y el estar consigo mismo.

El TIT fija sus espacios escénicos en función de la historia y busca que sean espacios naturales como: bosques, montañas, así como espacios que son considerados sagrados como las pirámides de Teotihuacan o el bosque de Chapultepec entre otros.

Finalmente, el propósito del TIT es el de invitar al espectador a realizar una serie de acciones, en un tiempo *concentrado*, dentro de un espacio *liminal*, donde por el lapso que dura la obra, no exista diferencias de sexos, religiones, razas, creencias o ideologías..., y que el espectador por un breve instante haga su vida suya y “distribuya del árbol florido de su corazón la felicidad”.

Había un Mahatma que vivía en un solitario lugar bajo un árbol de tamarindo, el cual realizaba un acto devocional de meditación todos los días. Existe una deidad conocida como Narada, que supuestamente es el mensajero del Absoluto y que desciende a la tierra a obtener información para que el Absoluto esté totalmente informado. En una ocasión en que tuvo que hacer uno de sus viajes, llegó hasta este Mahatma y entró en conversación con él, deseando saber qué estaba haciendo.

El Mahatma le dijo: "Bien, todo esto es un drama, y este momento estoy ocupado en el drama de la meditación, ¿quién eres tú?" Narada contestó que era el mensajero del Absoluto y que venía a recoger información acerca de todos los devotos de Dios para mantenerlo al tanto de su bienestar. El Mahatma dijo que aquello era excelente, y le preguntó si podría llevarle un mensaje; Narada dijo que sí y el Mahatma le pidió que le preguntara cuándo vendría a verlo.

Narada se marchó y después de algún tiempo regresó a donde estaba el Mahatma; le dijo que había una respuesta, pero que ésta podría ser amarga y mejor prefería no dársela, ya que su corazón se afligiría. El Mahatma le dijo: "Pero si hay una respuesta del Absoluto, mi corazón nunca sufrirá. No te preocupes, déjame conocer la respuesta". Narada dijo: "Mira este árbol de tamarindo. Tiene millones de hojas y son muy pequeñas; tantas hojas como hay en este árbol, ese mismo número de años tendrás que esperar, después de lo cual Dios vendrá a reunirse contigo; este es su mensaje".

En ese momento el Mahatma cayó en éxtasis y comenzó a danzar de felicidad, completamente fuera de sí. Narada quedó muy desconcertado con este hombre al que había dicho que tendría que esperar millones de años antes de que la unión pudiera tener lugar, y se había puesto a bailar de gozo; le preguntó entonces si realmente había comprendido lo que le había dicho y el Mahatma replicó: "Sí, lo escuché". "¿Qué es lo que escuchaste?" El Mahatma dijo: "Tantas hojas como hay en ese árbol son los muchos años que tendré que esperar para que El venga". "¿Entonces por qué bailas?" El Mahatma contestó: "No voy contar el número de años y de hojas. Todo lo que importa es que he recibido un mensaje del Absoluto, y que va a venir a verme; nunca me dejará abandonado. Esto es lo que realmente importa". Y siguió bailando.

En ese momento el Absoluto en persona descendió y abrazó al Mahatma. Narada estaba muy confundido, y dijo: "Señor, y soy tu mensajero; pero no permitas que quede como mentiroso.

Tú dijiste que sería muchos años y eso es lo que dije al Mahatma; has roto Tu palabra y has descendido inmediatamente. Aún no ha pasado una hora y has realizado lo que supuestamente esperaría años".

Entonces el Absoluto dijo: "Esas categorías son para los hombres ordinarios; si hay alguien especial, entonces las cuestiones de tiempo y espacio, y de Gunas, han de ser ignoradas y el encuentro debe ser instantáneo".

Lo mismo se aplica a las personas de devoción o a las personas de Conocimiento. Si hay algún caso especial en el que sólo exista devoción, nada más que un vehemente anhelo por la verdad, entonces la unión tendrá lugar sin demora.

Shantanand Saraswati. *Buena compañía.*

## II.3

### LA TEORÍA DE GLENN DOMAN Y SU APLICACIÓN POR TIT.

¿Un ser humano puede dejar de funcionar debido a una deficiencia al recibir información, así como puede dejar de funcionar debido a la falta de habilidad para expresarse?

Glenn Doman. *Qué hacer por su niño con lesión cerebral, o con daño cerebral (...)*

En la actualidad se han realizado múltiples investigaciones sobre la fisiología del cerebro y sobre su capacidad para controlar las variadas e intrincadas operaciones del cuerpo, así como las pautas del pensamiento.

El TIT se ha preguntado: ¿Si a través de determinados ejercicios, danzas, movimientos del cuerpo..., se puede moldear y cambiar el funcionamiento del cerebro del espectador durante su participación en la representación?, ¿se puede inducir al espectador a nuevos patrones de pensamiento que provoquen en él una reflexión y cambio de comportamiento?, ¿cuáles son las funciones de las diferentes partes del cerebro humano y cómo a través de determinados ejercicios se puede estimular tales funciones?, ¿en qué medida es posible amplificar la potencialidad del cerebro, en especial en lo que se refiere a la influencia sobre las reacciones del espectador?.

Para responder a estas preguntas, los miembros del TIT han examinado las teorías de Glenn Doman quien, a pesar de haberse dedicado al tratamiento

de niños con lesión cerebral, ha tenido como propósito fundamental la de investigar el funcionamiento del cerebro humano, tanto lesionado como 'sano', con el fin de crear métodos, técnicas y programas, que sean cada vez mejor, y sirvan como guías de tratamiento para niños y adultos con lesión cerebral.<sup>1</sup>

El TIT optó por las investigaciones de Glenn Doman no sólo por que se han dedicado a estudiar el funcionamiento del cerebro, sino porque su objetivo principal fue el de desarrollar nuevos métodos y técnicas, así como programas que sirvan como guías de tratamiento y desarrollo del potencial del cerebro.

De las investigaciones de Glenn Doman, dedicadas al funcionamiento del cerebro humano y su mejoramiento, así como la observación de la cantidad de seres humanos con una lesión cerebral, el TIT tomó en cuenta que, según Doman, todo ser humano padece de alguna lesión cerebral, aunque sea imperceptible.

---

<sup>1</sup> G. Doman. se graduó como terapeuta físico en la Universidad de Filadelfia, y en 1941 fue nombrado Subjefe del Departamento de Terapia Física en el Hospital y Escuela de Medicina de la Universidad Temple en Filadelfia. Mientras desempeñaba este cargo, se dio cuenta que se sabía muy poco sobre las lesiones cerebrales y que "... la mayoría de los profesionales (que se dedican a atender a pacientes) piensan que los niños con lesión cerebral son estúpidos o incluso idiotas..., consideran que los cerebros dañados son incurables.

Doman estudió neurología con el Doctor Temple Fay (quien fue pionero en neurocirugía de cerebros vivos en la década de los 40 en los Estados Unidos), con la finalidad de investigar por qué: "... las terapias físicas que desarrollaban no ayudaban al paciente..."(G. Doman, *Ibidem.* p. 2), y los tratamientos en uso (cirugía ortopédica, masajes en las extremidades, trasplantes de músculos... etc.), no brindaban a los pacientes con lesión cerebral la oportunidad de tener un desarrollo normal.

Doman se dio cuenta que: "Los problemas no son los brazos o piernas débiles, musculatura pobre, órganos del habla mal formados u ojos defectuosos.... sus problemas se originaron en el cerebro debido a un accidente ocurrido antes, durante o después del parto".

Doman llegó a la conclusión que los problemas para el desarrollo normal del hombre se encontraba en la forma de operar el cerebro y que: "...si uno iba a tratar a una persona con lesión cerebral, debería tratar el cerebro dañado, donde estaba la causa, y no tratar el cuerpo, donde se reflejaba el síntoma.

Con el "propósito de investigar, enseñar y tratar en el campo de los pacientes con lesión cerebral", en 1955, Doman, junto con un grupo de investigadores preocupados por el tema (psicólogos, pediatras, educadores, neurólogos, médicos especialistas en rehabilitación, terapeutas, patólogos del lenguaje.), fundaron *The Institutes for the Achievement of Human Potential* en Pensilvania, Filadelfia. Fue el primer centro de investigación y rehabilitación en los Estados Unidos. (G. Doman, *Ibidem.*, ver pp. 2, 10, 56, 111, 332).

Doman, junto con otros investigadores, han llegado a la conclusión de que hay muchas formas de lesiones en el cerebro y, a su vez, existen diversas causas que provocan una lesión.

Doman menciona que existen, por lo menos, “cien factores” (accidentes automovilísticos, tumores en el cerebro, golpes en la cabeza, mal de Parkinson... etc.), que pueden lesionar un cerebro y que uno de ellos es el proceso natural de envejecimiento y muerte de las neuronas.<sup>2</sup>

Los miembros del TIT se han interesado por estos estudios y por el proceso gradual de la muerte de las células nerviosas (neuronas) que provocan la lesión cerebral. Este proceso empieza en la niñez y a partir de los 35 años en adelante cada día que pasa mueren “... alrededor de unas cien mil células del cerebro”.<sup>3</sup>

Asume el TIT que la mayoría de los espectadores tienen un cerebro de “buena calidad” pero que puede estar ligeramente lesionado “por uno de los cien factores”, o básicamente por el proceso de envejecimiento y muerte natural de sus neuronas.

Una de las preocupaciones del TIT ha consistido en analizar y estudiar cómo se puede estimular el funcionamiento del cerebro del espectador a través de la aplicación de algunas de las técnicas o ejercicios desarrollados por Doman y su equipo de investigadores.

---

<sup>2</sup> Las neuronas son el tejido que forma el cerebro y las otras partes del encéfalo, así como la médula espinal, es tejido nervioso, compuesto por células nerviosas, y están formadas por un cuerpo central llamado soma o cuerpo de la célula y por prolongaciones llamadas dendritas. Estas son parecidas a raíces, una de las fibras es más larga que las otras, se le llama axón, tienen como función servir de comunicación con otras neuronas.

<sup>3</sup> G. Doman, *op. cit.* p. 330, hace esta referencia, sin embargo, en las últimas investigaciones se ha observado que el cerebro, es capaz de procesar 30,000 millones de bits de información por segundo y que el sistema nervioso humano contiene 28.000 millones de neuronas (células nerviosas), que se comunican entre sí a través de sus prolongaciones (llamadas dendritas), y su función es la de transmitir la información que reciben de los órganos de los sentidos, a los centros nerviosos, donde se interpretan, registran y almacenan las sensaciones procedentes de los sentidos, se controlan y regulan los movimientos y donde residen: la inteligencia, la voluntad, la memoria. Se ha observado que las neuronas no mueren repentinamente, sino que sufren un proceso gradual de envejecimiento que puede tardar años.

Para responder a sus inquietudes, el TIT ha examinado y aplicado algunos de los fundamentos teóricos y prácticos de las investigaciones.

Uno de los fundamentos teóricos del Dr. Glenn Doman se sustenta en que el cerebro está compuesto por cuatro capas esenciales y que cada una de las cuales tiene una función separada y consecutiva. Es decir, si una de las capas del cerebro está lesionada también se verán afectadas las otras.

Las cuatro capas del cerebro son:

La primera: se encuentra encima de la médula espinal y es llamada *médula*. Es la responsable de la habilidad para mover tronco, brazos y piernas.

La segunda: el *punte* y es el responsable de controlar el movimiento del tronco y extremidades y de mover el cuerpo al arrastre con el vientre sobre el suelo.

La tercera: el *cerebro medio* la cual tiene la responsabilidad de desarrollar la habilidad del infante de colocarse sobre manos y rodillas y la acción de gatear.

La cuarta: la *corteza*,<sup>4</sup> o parte superior del cerebro, responsable de la habilidad humana de caminar erecto.<sup>5</sup>

Teniendo presente la existencia de las diferentes capas del cerebro, y que cada una de ellas puede ser estimulada con determinados ejercicios, el TIT ha

---

<sup>4</sup> Los centros nerviosos están localizados en lóbulos o partes concretas del cerebro, pero otros se hallan distribuidos por toda la corteza cerebral. Los centros nerviosos se dividen en tres:

I.- Centros nerviosos de los sentidos; en cada lóbulo occipital, en la zona de la nuca, se halla el centro de la visión; en el lóbulo temporal: el centro de la audición y el centro del olfato; en el lóbulo parietal, el centro del tacto. En el lóbulo frontal está la sede del centro que "elabora" el pensamiento. Junto a cada uno de estos centros, hay un archivo o "centro de memoria", relacionado con cada sentido.

II.- Centros nerviosos de los músculos voluntarios: La zona que recibe los estímulos del sistema muscular sujeto a nuestra voluntad, se llama área sensitiva y la zona de donde parten los órdenes para mover uno o varios músculos, se llama área motora. Las áreas sensitiva y motora de los músculos voluntarios se encuentran en los lóbulos parietal y frontal, respectivamente. Los centros nerviosos de las dos áreas dirigen distintos músculos, comenzando en la parte superior del lóbulo, por los de los dedos de los pies y los de las piernas y finalizando con los músculos de la cabeza.

III.- Las facultades intelectuales. La corteza cerebral es también la sede del pensamiento y de las facultades intelectuales, como la inteligencia, el lenguaje, la memoria, etc., algunas de las cuales se localizan en los lóbulos frontales y, otras, no tienen una localización exacta.

<sup>5</sup> G. Doman, *op. cit.* Cap. 10, pp. 77-96.



retomado algunos de ellos, por ejemplo: “paso de patrón cruzado”, que consiste: que el cuerpo se inclina lateral por la cintura y, entonces cuando la pierna derecha se mueve hacia delante, el brazo izquierdo también se mueve hacia delante; de manera simultánea, la cabeza se gira un poco hacia la derecha, y viceversa,<sup>6</sup> y el TIT ha desarrollado “circuitos de acciones” para que el espectador las realice. Su propósito ha sido el de estimular las diferentes capas del cerebro del espectador.

Un ejemplo fue la puesta en escena denominada *Quetzalcóatl*, realizada en 1990 y estuvo basada en el mito de *Quetzalcóatl* y su descenso al *Mictlan* en busca de los huesos para crear de nuevo a los hombres.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> G. Doman, *Ibidem.*, p. 95.

<sup>7</sup> El mito de *Quetzalcóatl* narra el viaje del Dios al *Mictlan* en busca de los huesos preciosos para crear de nuevo al hombre y en el se refiere: “Y luego fue *Quetzalcóatl* al *Mictlan*; se acercó a *Mictlantecutli* y a *Mictlancihuatl* y en seguida les dijo: Vengo en busca de los huesos preciosos que tú guardas, vengo a tomarlos. Y le dijo *Mictlantecutli*: ¿Qué harás con ellos *Quetzalcóatl*?”

Y una vez más dijo (*Quetzalcóatl*): los dioses se preocupan por que alguien viva en la tierra.

Y respondió *Mictlantecutli*: Está bien, haz sonar mi caracol y da vueltas cuatro veces alrededor de mi círculo precioso.

Pero su caracol no tiene agujeros; llama entonces (*Quetzalcóatl*) a los gusanos; estos le hicieron los agujeros y luego entran allí los abejones y las abejas y lo hacen sonar.

Al oírlo *Mictlantecutli* dice de nuevo: Está bien, tómalos.

Pero, dice *Mictlantecutli* a sus servidores: ¡gente del *Mictlan*! Dioses, decid a *Quetzalcóatl* que los tiene que dejar.

*Quetzalcóatl* repuso: Pues no, de una vez me apodero de ellos.

Y dijo a su nahual: Ve a decirles que vendré a dejarlos.

Y éste dijo a voces: Vendré a dejarlos.

Pero, luego subió, cogió los huesos preciosos: Estaban juntos de un lado los huesos de hombre y juntos por otro lado los de mujer y los tomó e hizo con ellos un ato *Quetzalcóatl*.

Y una vez más *Mictlantecutli* dijo a sus servidores: Dioses, ¿De veras se lleva *Quetzalcóatl* los huesos preciosos? Dioses, id a hacer un hoyo.

Luego fueron a hacerlo y *Quetzalcóatl* se cayó en el hoyo, se tropezó y lo espantaron las codornices. Cayó muerto y se esparcieron allí los huesos preciosos que mordieron y royeron las codornices.

Resucita después *Quetzalcóatl*, se aflige y dice a su nahual: ¿Qué haré nahual mío?.

Y éste le respondió: puesto que la cosa salió mal, que resulte como sea.

Los recoge, los junta, hace un lío con ellos, que luego llevó a *Tomoanchan*.

Y tan pronto llegó, la que se llama *Quilaztli*, que es *Cihuacóatl*, los molió y los puso después en un barreño precioso.

*Quetzalcóatl* sobre él se sangró su miembro. Y en seguida hicieron penitencia los dioses que se han nombrado: Apantecuhtli, Huictlolinqui, Tepanquizqui, Tlallamáyac, Tzontémoc y el sexto de ellos *Quetzalcóatl*.

Y dijeron: han nacido, o dioses, los macehuales (los merecidos de la penitencia)

Porque, por nosotros hicieron penitencia (los dioses) M. León-Portilla. *La Filosofía Náhuatl*; pp. 183-184; CITA: Ms. De 1558 (Leyenda de los Soles en ( ed. W. Kehmann; Die Geschichte der Königreiche Von Colhuacan unid México), pp. 330-338; AP 1, 40.

Uno de los objetivos de ésta escenificación era que el espectador participara en una serie de ejercicios que estimularan las diferentes capas del cerebro.

En esta representación se le daba al espectador una serie de consignas, en las que se le pedía: guardar silencio, tener confianza de que nada les va pasar, mantener los ojos cerrados hasta que se les requiera que los abran, realizar las órdenes que se les van dando.

Una parte del montaje consistía en acostar al espectador en posición supina (boca arriba), y mientras se narraba el mito de *Quetzalcóatl* y su descenso al inframundo, se le invitaba a que imaginara que él era *Quetzalcóatl* y que descendía a su propio inframundo,<sup>8</sup> donde sólo podía mover sus brazos y piernas y debía mantener el contacto de su columna vertebral con el piso. Se le sugirió que se imaginara que era un pez.

Después de un tiempo, se le pedía que se girara quedando en posición prona (boca abajo), se le proponía que “explorara el inframundo”, y manteniendo los ojos cerrados, se desplazara por el espacio moviéndose sólo con el impulso del vientre, como si fuera una salamandra.

Luego se le pedía al espectador que se colocara sobre manos y rodillas y se imaginara siendo algún mamífero (perro, lobo, pantera, gato etc.), y se desplazara en cuatro patas, gateando. Se le invitaba a reflexionar con que animal se identificaba y que actuará como él. Se le mencionaba que ese era su nahual.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> El inframundo. – Según los nahuas lo llamaban *Mictlan*: “Lugar de los muertos”. “Región a donde iban los que habían fallecido de muerte natural. Se suponía que estaba formado por nueve pisos y que era un lugar en donde reinaba eternamente la oscuridad. Se encontraba en el Norte, rumbo conocido con el término de *Mictlampa*...” Yolotl González Torres, *Diccionario de mitología y religión de mesoamérica*, México, Larousse, 1991, p. 92.

<sup>9</sup> Nahual. La concepción sobre el nahual forma parte de la cosmovisión prehispánica y ha perdurado hasta nuestros días. En las tradiciones populares se definen este término como: el hombre que transforma su cuerpo en animal. López Austin en su libro *Cuerpo humano e ideología*, p 416, menciona a Saler quien ha tratado el aspecto de la polisemia de término nahual y quien divide los sentidos que se dan en cinco categorías: 1. Afinidad que existe entre un ser humano y un animal viviente único. Los destinos de ambos están ligados, y si el nahual es un animal poderoso, la persona será brava y fuerte. Si el animal es herido o muerto, la persona

Se le indicaba al espectador que al gatear se imaginara que ascendía del inframundo y llevaba los huesos del nuevo hombre, sugiriéndole que eran sus propios huesos.

Después se le apuntaba que habiendo salido del inframundo, se pusiera de pie, y se observara a sí mismo como un hombre perfecto.

Cuando ya estaban de pie todos los espectadores, se les inducía, a través de toque de tambores a bailar y cantar libremente, tal como lo sintieran.

Al final, antes de que abrieran los ojos, se les instaba a reflexionar “¿Qué es lo que te hace ser especial sobre la tierra?”

La intención era que los espectadores se percataran de que cada una de las capas del cerebro representa el desarrollo evolutivo del ser humano.

Así pues, la llamada *médula*, está ampliamente desarrollada en los peces. El *punte*, esta desarrollado en las salamandras y otros anfibios, como las ranas.

puede sufrir el daño. 2. El signo de zodiaco en el que ha nacido el niño. El signo determina el carácter o las atribuciones físicas del ser humano (...). 3. El día en que nació una persona, dentro del calendario (...), son importantes tanto el signo como el numeral. 4. El santo patrono de cada pueblo, que es nahual del pueblo. 5. La esencia espiritual de la Tierra. Varios textos recogidos por fray Bernardino de Sahagún se refieren al nagualismo. En ellos se habla de los signos favorables para que una persona alcanzara los poderes de nahualli, de la distinción entre los nanahualtín buenos y los malvados, y de las diferentes formas que podían adquirir los nobles y los plebeyos:

- a. El nahualli es sabio, poseedor de discurso, dueño del depósito, sobrehumano, respetado, grave, serio, no burlado, no sobrepasado.
- b. El buen nahualli es depositario (de conocimiento), hay algo en su interior, guardador, observador. Observa, conserva, auxilia; a nadie perjudica.
- c. El nahualli malvado es poseedor de hechizos, hechiza a la gente. Es dueño de hechizos para seducir; desatina a la gente, hechiza a la gente, hace maleficios a la gente, obra como mago dañino contra la gente, se burla de la gente, turba a la gente.
- d. Y también esto se decía: si el que nacía en (el signo ce quiáhuitl: “lluvia”, es el decimonono signo del ciclo de 260 días o tonalpohualli) era noble, se hacía nahualli, adivino; quiere decir, inhumano. Hacía de algo su nahualli, en algo se transfiguraba; quizá tenía por nahualli una fiera. Y si era macehualli, también ese era su oficio. Quizá se hacía salir en un pavo, quizá en una comadreja, quizá en un perro. Cualquiera cosa era su transfiguración, se hacía su nahualli.
- e. Se dice que así nacía: cuatro veces desaparece en el vientre de su madre; como si no estuviera preñada, así parecía. Cuando crecía, ya muchacho, enseguida bien aparecía lo que era su función. Se decía “Es conocedor del Mictlan, es conocedor del Cielo”... Y nadie era su mujer. Sólo estaba allá, en el templo; vivía como penitente en su interior. Por esto se decía Nahualli, adivino. Texto tomado de Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología: Las concepciones de los antiguos nahuas*. México, UNAM, 1980, (Ver: El Nagualismo) pp. 416 a la 430.

El *cerebro medio*, se encuentra desarrollado en los reptiles, así como en los cuadrúpedos superiores. La *corteza cerebral*, sólo esta desarrollada en el hombre. Entre otras funciones que desarrolla la Corteza cerebral y que distinguen al hombre de las otras especies son las siguientes:

1. La habilidad para caminar erguido.
2. La habilidad para juntar el dedo pulgar con el índice.
3. La habilidad para hablar y escribir.
4. La habilidad para comprender el habla.
5. La habilidad para leer.<sup>10</sup>

Glenn Doman menciona que el cerebro humano representa “ dos billones de años de evolución”, y es “... un órgano fuerte, uno de los más fuertes del cuerpo, capaz de sufrir agresiones severas y aún así sobrevivir”.<sup>11</sup>

A través de sus investigaciones, Doman ha observado que cuando mueren las neuronas en el cerebro, se van perdiendo gradualmente las funciones de la corteza.<sup>12</sup>

Las funciones de la corteza cerebral como: ver, sentir, oír, oler, y saborear; pueden ser estimuladas a través del adiestramiento de las áreas preceptuales, lo que tiene una gran importancia para el TIT, pues se trata de la estimulación de estas áreas.

Doman repara que el cerebro aprende a recibir (recepción), y a emitir (expresión) información a través de las cinco formas sensorias que son: 1. ver, 2. sentir, 3. oír, 4. oler, 5. saborear.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> G. Doman, *op. cit.* p. 81.

<sup>11</sup> G. Doman . *Ibidem.* Ver pp. 79 y 222.

<sup>12</sup> Hace notar que: “Existe infinidad de estudios que indican que el proceso termina en la senilidad, es decir, en la muerte gradual de las células individuales del cerebro, empieza en la niñez y continúa a una tasa constante de aumento durante toda la vida. G. Doman, *Ibidem.* p. 331.

<sup>13</sup> G. Doman, *Ibidem.* p. 102.

Por medio de éstas, el hombre aprende a conocer su medio ambiente y a reconocer cualquier cosa. Este aprendizaje determina la comunicación así como el comportamiento de los hombres ante determinadas situaciones.

Glenn Doman apunta que a medida que las áreas preceptuales se ejercitan de una determinada manera, las células nerviosas del cerebro retardan su envejecimiento y como consecuencia las funciones de la corteza se conservan en óptimas condiciones por más tiempo.<sup>14</sup>

Doman asienta que todo programa de ejercicios para estimular al sistema nervioso central debe tener presente la frecuencia, la intensidad y la duración del ejercicio. “Hay tres formas para ayudar a que el mensaje llegue: incremento en la *frecuencia*, en la *intensidad* o en la *duración* del estímulo...

Lo que hacemos (...), consiste en dar al niño la estimulación visual, auditiva y táctil con una frecuencia, una intensidad y una duración siempre en aumento...<sup>15</sup>

Advierte el TIT que para estimular el sistema nervioso central (la corteza), es importante que todo programa de ejercicios debe tener las características ya mencionadas.

Considerando lo anterior, las “dinámicas participativos” que desarrolla el TIT, tienen como propósito primordial: toda acción, ejercicio o movimiento del cuerpo, que realice el espectador debe ser repetido (frecuencia), durante un periodo de tiempo largo (duración), a su vez, ser realizado con vigor y firmeza

---

<sup>14</sup> Él cree que los cerebros humanos también pueden crecer por estimulación sensorial: “El mundo ha considerado el crecimiento y desarrollo del cerebro como algo predeterminado e inalterable. En cambio el desarrollo y el crecimiento del cerebro es un proceso dinámico y en continuo cambio. Es un proceso que puede detenerse (como sucede cuando hay una lesión cerebral severa). Es un proceso que puede retardarse (como sucede cuando hay una lesión cerebral moderada), pero lo más significativo es que el proceso puede acelerarse (si no fuera así, jamás se pondrían al día al niño con lesión cerebral, muy atrasado)”. G Doman, *Ibidem.*, ver pp. 273, 276, 281 y 282.

<sup>15</sup> G. Doman. *Ibidem.*, Ver pp. 277, 282.

(intensidad). El objetivo es que toda acción que se realice sea una incitación, en aumento, a las áreas perceptuales del espectador, y como consecuencia se estimule su sistema nervioso central y se produzca en él un cambio de percepción.<sup>16</sup>

Un ejemplo de un ejercicio, que ha utilizado el TIT en algunos de sus montajes, para estimular la corteza cerebral del espectador, a través de las áreas perceptuales, es *la caminata con ojos vendados*.

Esta caminata fue ejecutada por primera vez en la puesta en escena: *Tlahuiltépetl: Expedición al monte análogo*, realizada en 1982. En este montaje, al espectador se le daban una serie de consignas, entre ellas: guardar silencio, no hacer comentarios durante el trabajo, tener confianza en la intuición de su cuerpo, escuchar los sonidos, mantenerse al ritmo del que va adelante, seguir las indicaciones, etc.

Se les indicaba a los espectadores que se vendaran los ojos y se mantuvieran "alertas". Mientras tanto, los monitores (actores-intérpretes), los iban colocando, uno por uno, entre las vías del tren, y les pedían que no se movieran hasta que se les permitiera. Cuando estaban todos parados entre las vías del tren, se les inducía a que caminaran muy despacio, tratando de escuchar las pisadas del compañero de adelante y seguirlas. Poco a poco, se iba caminando más rápido hasta llegar al trote.

Esta caminata duraba aproximadamente de 2 a 3 horas, según la cantidad de espectadores.

Durante la caminata, los monitores le daban al espectador ciertos "impactos" o estímulos como: oler algunas plantas del lugar, susúrrales al oído

---

<sup>16</sup> Cuando un organismo se somete a una acción que implica esfuerzo y repetición durante un tiempo, las células nerviosas del cerebro producen una sustancia (neurotransmisores) denominada endorfina y tiene como función aliviar el dolor, producir euforia en ciertas circunstancias o actuar como sedante. Ver: *El cerebro ritual*, México, UNAM, 1984, pp. 9-14.

alguna frase, tocarlos suavemente con ramas, darles a probar alguna sustancia (azúcar, limón, sal), producir sonidos con diferentes instrumentos (piedras, caracol, bramadera).

El propósito de esta caminata era el de bloquear el área perceptual de la vista, que es la que más se usa para ubicarse en un espacio y para estimular y sensibilizar las otras áreas perceptuales (oído, tacto, gusto y olfato) del espectador.

Los miembros del TIT se han percatado que los programas de ejercicios que se desarrollan en *The Institutes for the Achievement of Human Potential*, tienen una gran similitud con los ejercicios, movimientos, danzas, etc. que se efectúan en los ritos.

Por ejemplo, en el ritual de la "cacería del peyote" que realizan los huicholes, se efectúa una larga peregrinación para llegar al Real del Catorce, en San Luis Potosí, deteniéndose a visitar los diferentes lugares sagrados, donde se ejecutan ceremonias de ofrendas. Durante la marcha, los peregrinos, quienes se mantienen en ayuno, realizan danzas, cantos, invocaciones, se vendan los ojos, se "limpian" con ramas, etc. y el maracame (chamán) les da de beber líquidos preparados, con anticipación, con yerbas y agua de los lugares sagrados. Se observa que todas las acciones que realizan los huicholes, durante la peregrinación, tienen como propósito estimular las áreas perceptuales de los participantes, provocándose en ellos un cambio de percepción.

Los integrantes del TIT han observado que al practicar los espectadores, alguna de las disciplinas ya mencionadas, durante un tiempo, estimulan sus áreas perceptuales y su estado mental queda más tranquilo y reflexivo. Estas disciplinas requieren para su asimilación la repetición (frecuencia) de los movimientos hasta que se aprendan. A su vez se necesita persistencia y

firmeza al realizarlos (intensidad) y efectuarlos durante un determinado tiempo todos los días.

La columna vertebral de las representaciones del TIT está determinada por un programa de ejercicios que tienen como propósito involucrar al espectador e inducirlo a que participe, de tal forma, que durante la escenificación él sea el personaje y actor de su propia historia.

Estas “dinámicas participativos”, estuvieron estructurados sobre la base de programas de ejercicios (caminata lenta, trote contemplativo, girar, caminata hacia atrás, meditación..., etc.), con la característica de incrementar la frecuencia, la intensidad y la duración del estímulo hacia los espectadores.

Al aplicar algunas de las teorías y programas de ejercicios del *The Institutes for the Achievement of Human Potential*, el TIT se percató que los espectadores al participar en los programas de ejercicios cambiaban su comportamiento, y se sorprendían de su gran potencialidad para realizar una actividad durante mucho tiempo.

Durante muchos años, el TIT se ha dedicado al desarrollo y práctica de técnicas rituales con el propósito de estimular las áreas perceptuales del espectador y provocar en él un estado de reflexión.

En la actualidad diferentes investigadores, por ejemplo: Helber Benson y William Proctor, de la Facultad de Medicina de Harvard, utilizan técnicas rituales (dentro de un marco científico), con el fin de desarrollar las potencialidades del cerebro humano.

La preocupación de los investigadores ha sido la de aplicar programas de ejercicios a diversas personas, con la intención de amplificar o modificar el funcionamiento neuronal del cerebro y a su vez, modificar el comportamiento humano, con respecto a sí mismo y a su medio ambiente. Lo que han descubierto, a grandes rasgos, es que el cerebro posee una gran capacidad para



adaptarse a cambios. Establecen, Benson y Proctor, que para lograr un desarrollo potencial del cerebro es importante aprender a usar adecuadamente las diferentes partes del cerebro, así como, realizar un programa regular de ejercicios que impliquen un esfuerzo, con el fin de transformar los circuitos mentales arraigados en malos hábitos, rutinas, estados depresivos, stress, etc. El propósito es desarrollar nuevos "circuitos neuronales", donde el hombre desarrolla sus potencialidades que le permitan llevar una vida a la altura de sus expectativas personales.

Aunque la intención de los integrantes del TIT, al desarrollar sus programas de ejercicios, no ha sido terapéutica, algunos espectadores, después de haber participado en la representación han manifestado:

- a) No poder explicar con palabras su experiencia personal.
- b) Que se sienten en paz.
- c) Que les gustaría seguir practicando los ejercicios en los cuales participaron.
- d) Que les gustaría participar en el entrenamiento que desarrollan el TIT.
- e) Su deseo de mejorarse como seres humanos.

Lo más notorio en los comentarios de los espectadores es que se sorprenden de sus potencialidades y se sienten enriquecidos espiritualmente.

El hecho de utilizar por el TIT algunas de las teorías y métodos práctico de Glenn Doman, le permite explicar sus investigaciones desde una perspectiva científica, de tal manera, que el grupo Biosfera II, norteamericano, que colabora con la NASA, se avocó a aprender algunos de los programas de ejercicios desarrollados por el TIT.

Este grupo de investigadores, constata que los programas de ejercicios del TIT son efectivos para provocar cambios de percepción y estimular el

sistema neuronal, originando que la actividad eléctrica entre el hemisferio derecho y el izquierdo se coordinen más y mejor durante ciertos ejercicios.

Se observa que durante la práctica de los ejercicios, el cerebro segrega sustancias químicas que se denominan “neurotransmisores”.

Estas sustancias son las que provocan los cambios de percepción; un ejemplo es la endorfina, que es una sustancia que producen las células nerviosas del cerebro cuando el organismo realiza un sobreesfuerzo físico (correr, nadar, bailar, caminar durante mucho tiempo) Su estructura es muy parecida a la del opio, y es producida con el fin de: aliviar el dolor, o producir euforia en ciertas circunstancias, o bien actúa como sedante.

Considero que el propósito del TIT, de provocar en el espectador un cambio de percepción y de reflexión de sí mismo, se cumple, ya que, por lo general, los espectadores refieren que “se sienten diferentes” comentando:

Sentí que mi naturaleza interior se manifestaba libremente, ya no estaba oprimida, se desvestía de las formas, y este héroe, este santo que soy, se manifestaba y me integraba al todo, al universo, al movimiento... a la sonrisa de saberme vivo.

Ahora me pregunto: ¿cómo no atentar contra mi propia naturaleza?, ¿cómo no olvidarme de que estoy vivo?...<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Samuel, un espectador quien participó en la puesta en escena: *Huracán: Corazón del cielo*. México, D. F., 1985.

Para ser un guerrero un hombre debe estar, antes que nada y con justa razón, terriblemente consciente de su propia muerte. Pero preocuparse por la muerte forzaría a cualquiera de nosotros a enfocar su propia persona, y eso es debilitante. De modo que lo que uno necesita para ser guerrero es el desapego. La idea de la muerte inminente, en vez de convertirse en obsesión, se convierte en indiferencia.

Sólo la idea de la muerte da al hombre el desapego suficiente para que sea incapaz de abandonarse a nada. Sólo la idea de la muerte da al hombre el desapego suficiente para que no pueda negarse nada. Pero un hombre de tal suerte no ansía, porque ha adquirido una lujuria callada por la vida y por todas las cosas de la vida. Sabe que su muerte lo anda cazando y que no le dará tiempo de adherirse a nada, así que prueba, sin ansias, todo de todo.

Un hombre desapegado, sabiendo que no tiene posibilidad de poner vallas a su muerte, sólo tiene una cosa que lo respalda: el poder de sus decisiones. Tiene que ser, por así decirlo, el amo de su elección. Debe comprender por completo que su preferencia es su responsabilidad, y una vez que hace su selección no queda tiempo para lamentos ni recriminaciones. Sus decisiones son definitivas, simplemente porque su muerte no le da tiempo de adherirse a nada.

Y así, con la conciencia de su muerte, con desapego y con el poder de sus decisiones, un guerrero arma su vida en forma estratégica. El conocimiento de su muerte lo guía y le da desapego y lujuria callada; el poder de sus decisiones definitivas le permite escoger sin lamentar, y lo que escoge es siempre estratégicamente lo mejor; así cumple con gusto y con eficiencia lujuriosa, todo cuanto tiene que hacer.

¡Cuándo un hombre se porta de esta manera puede decirse con justicia que es un guerrero y que ha adquirido paciencia!

Carlos Castaneda, *Una realidad aparte*.

## II.4

### TEORÍA DEL GUERRERO DE CARLOS CASTANEDA Y SU APLICACIÓN POR TIT.

Un guerrero no es más que un hombre. Un hombre humilde. No puede cambiar los designios de su muerte. Pero su espíritu impecable, que ha juntado poder tras penalidades enormes, puede ciertamente detener a su muerte un momento, un momento lo bastante largo para permitirle regocijarse por última vez en el recuerdo de su poder. Podemos decir que ése es un gesto que la muerte tiene con quienes poseen un espíritu impecable.

Carlos Castaneda, *Viaje a Ixtlán*.

De acuerdo con la teoría de “el camino del guerrero” el nahual<sup>1</sup> Juan Matus, tiene como propósito la de enseñar a Carlos Castaneda, como puede llegar a ser guerrero.

En términos generales se puede definir que un guerrero es un hombre o una mujer que lucha por desarrollar a su máxima expresión todas sus potencialidades perceptuales como ser humano. Para ello un “guerrero” ahorra

---

<sup>1</sup> En sus libros Carlos Castaneda hace referencia a don Juan como “el nahual”, y don Juan explica: que a un guía se le llama “nahual” y que el nahual es un hombre o una mujer dotados de extraordinaria energía; un maestro dotado de sensatez, paciencia e increíble estabilidad emocional; un brujo, al cual los videntes ven como una esfera luminosa con cuatro compartimientos, como si cuatro esferas luminosas estuvieran comprimidas unas contra las otras. Su extraordinaria energía les permite a los nahuales intermediar: les permite ser un viaducto que canaliza y transmite, a quien fuera, la paz, la armonía, la risa, el conocimiento, directamente de la fuente, del ‘intento’. Son nahuales quienes tienen la responsabilidad de suministrar lo que

su energía y desarrolla su impecabilidad, que consiste en: “hacer lo mejor que pueda en lo que fuese...”

Explica don Juan:

El espíritu de un guerrero sólo está engranado para la lucha, y cada lucha es la última batalla del guerrero sobre la tierra. De allí que el resultado le importa muy poco. En su última batalla sobre la tierra, el guerrero deja fluir su espíritu libre y claro. Y mientras libra su batalla, sabiendo que su voluntad es impecable el guerrero ríe y ríe.<sup>2</sup>

los brujos llaman la “oportunidad mínima”: el estar consciente de nuestra propia conexión con el intento. C. Castaneda. *El conocimiento silencioso*, España, TOP EMECE, 1987, p. 13.

<sup>2</sup> Carlos Castaneda explica en su libro *El conocimiento silencioso*, pp. 15-17: que las enseñanzas impartidas por don Juan habían sido desarrolladas por brujos de la antigüedad, y que existen dos categorías de instrucción: A una de ellas se le denomina “enseñanza para el lado derecho” y se lleva a cabo en estados de conciencia cotidianos. A la otra se llama “enseñanza para el lado izquierdo” y se la practica solamente en los estados de conciencia acrecentada.

Las dos categorías de instrucción permiten a los maestros adiestrar a sus aprendices en tres áreas: La maestría del estar consciente de ser, el arte del acecho y la maestría del intento. Estas tres áreas también se conocen como los tres enigmas que los brujos encuentran al buscar el conocimiento.

La maestría del estar consciente de ser, es el enigma de la mente; la perplejidad que los brujos experimentan al darse cabal cuenta del asombroso misterio y alcance de la conciencia de ser y la percepción.

El arte del acecho es el enigma del corazón; el desconcierto; que sienten los brujos al descubrir dos cosas: una, que el mundo parece ser inalterablemente objetivo y real debido a ciertas peculiaridades de nuestra percepción; y la otra, que si se ponen en juego diferentes peculiaridades de nuestra percepción, ese mundo que parece ser inalterablemente objetivo y real, cambia.

La maestría del intento es el enigma del espíritu, el enigma de lo abstracto.

La instrucción proporcionada por don Juan en el arte del acecho y la maestría del intento se basaron en la instrucción del estar consciente de ser: una piedra angular que consiste de las siguientes premisas básicas:

1. El universo es una infinita aglomeración de campos de energía, semejantes a filamentos de luz que se extienden infinitamente en todas direcciones.
2. Estos campos de energía, llamados las emanaciones del Águila, irradian de una fuente de inconcebibles proporciones, metafóricamente llamada el Águila.
3. Los seres humanos están compuestos de esos mismos campos de energía filiforme. A los brujos, los seres humanos se les aparecen como unos gigantes huevos luminosos, que son recipientes a través de los cuales pasan esos filamentos luminosos de infinita extensión; bolas de luz del tamaño del cuerpo de una persona con los brazos extendidos hacia los lados y hacia arriba.
4. Del número total de campos de energía filiformes que pasan a través de esas bolas luminosas, sólo un pequeño grupo, dentro de esa concha de luminosidad, esta encendido por un punto de intensa brillantez localizado en la superficie de la bola.
5. La percepción ocurre cuando los campos de energía en ese pequeño grupo, encendido por ese punto de brillantez, extienden su luz hasta resplandecer aún fuera de la bola. Como los únicos campos de energía perceptibles son aquellos iluminados por el punto de brillantez, a este punto se le llama el “punto donde encaja la percepción” o simplemente, “punto de encaje”.
6. Es posible lograr que el punto de encaje se desplace de su posición habitual en la superficie de la bola luminosa, ya sea hacia su interior o hacia otra posición en su superficie o hacia fuera de ella. Dado que brillantez del punto de encaje es suficiente, en sí mismo, para iluminar cualquier campo de energía con el cual entra en contacto, el punto, al moverse

El actuar como guerrero permite que se de cuenta:

- A) Que las descripciones que el hombre realiza del mundo que nos rodea son relativas y determinadas: 1- Por la forma como el hombre aprendió a ver al mundo; 2- Por el desarrollo de la capacidad de sus áreas perceptuales.
- B) Que a través de determinados ejercicios se altera la percepción, y como resultado se modifica el comportamiento humano.
- C) Que la esencia de las estructuras que le dan forma al mundo que nos rodea es energía.
- D) Que para captar y sentir energía (potencia activa de un organismo), es necesario practicar un programa de desarrollo de las áreas perceptuales.
- E) Que el programa “el camino del guerrero” encierra: 1- ejercicios que implican un esfuerzo físico, psicológico y emocional; 2- constancia y disciplina; 3- perseverancia.

En el TIT se han examinado algunos aspectos de la teoría del “guerrero” y las condiciones del programa denominado: “el camino del guerrero”, con el propósito de aplicarlo en la dinámica de las puestas en escena. El fin que se propone el TIT es que el espectador al participar, reciba nuevos estímulos para que se altere su apreciación cotidiana del mundo.

---

hacia una nueva posición, de inmediato hace resplandecer diferentes campos de energía, haciéndolos de este modo percibibles. Al acto de percibir de esa manera se le llama ver.

- 7. La nueva posición del punto de encaje permite la percepción de un mundo completamente diferente al mundo cotidiano; un mundo tan objetivo y real como el que percibimos normalmente. Los brujos entran a ese otro mundo con el fin de obtener energía, poder, soluciones a problemas generales o particulares, o para enfrentarse con lo inimaginable.
- 8. El intento es la fuerza omnipresente que nos hace percibir. No nos tornamos conscientes porque percibimos, sino que percibimos como resultado de la presión y la intromisión del intento.
- 9. El objetivo final de los brujos es alcanzar un estado de conciencia total y ser capaces de experimentar todas las posibilidades perceptuales que están a disposición del hombre. Este estado de conciencia implica, asimismo, una forma alternativa de morir.

Esto se logra estimulando al espectador a que desarrolle responsabilidad, auto control, control mental, don de observación, corrección de hábitos, manejo del inconsciente y el cuestionamiento de sí mismo, etc.

A través de sus libros,<sup>3</sup> Carlos Castaneda da a conocer las enseñanzas teóricas y prácticas para llegar a ser un “un guerrero de la libertad total”,<sup>4</sup> o sea, un ser humano que tiene un propósito a cumplir en su vida y depende de él, y además, desarrolla la libertad de elegir una vida impecable.<sup>5</sup>

Estas enseñanzas las recibió de su maestro, el ‘nahual’ Juan Matus, indígena yaquí del norte de Sonora.<sup>6</sup>

A través de sus enseñanzas, don Juan tiene como fin el de guiar a Castaneda por “el camino del guerrero”, que consiste en un conjunto de técnica, las cuales Castaneda debe aprender, practicar, observar y asimilar. Al hacer lo anterior, le permitirá darse cuenta que la realidad circundante es diferente para cada individuo y que está determinada por la manera como los sentidos aprendieron a percibir al mundo.

<sup>3</sup> Los libros de Carlos Castaneda son: *Las enseñanzas de don Juan*, 1989. *Viaje a Ixtlán*, 1979. *Relatos de Poder*, 1985. *El don del Águila*, 1988. *El segundo anillo de poder*, 1979. *El fuego interno*, 1984., *El conocimiento silencioso*, 1987. entre otros.

<sup>4</sup> Don Juan comenta que: “los guerreros de la libertad total son tales maestros del estar consciente de ser, del acecho y del intento, que la muerte no los alcanza como alcanza al resto de los seres humanos. Los guerreros de la libertad total eligen el momento y la manera en que han de partir de este mundo. En ese momento se consumen con un fuego interno y desaparecen de la faz de la tierra, libres, como si jamás hubieran existido. C. Castaneda. *El fuego Interno*. p. 14

<sup>5</sup> Don Juan manifiesta que actuar impecablemente, implica desarrollar los “los atributos del guerrero” que son: control, disciplina, refrenamiento, la habilidad de escoger el momento oportuno, y el intento; estos cinco elementos pertenecen al mundo privado del guerrero, y un sexto elemento, pertenece al mundo exterior y lo denomina como: el pinche tirano. C. Castaneda, *op. cit*, p. 32.

<sup>6</sup> En el Seminario de Investigaciones Etnodramáticas, Oscar Zorrilla indujo a los integrantes a analizar e investigar la información de los libros de Castaneda con el propósito fundamental de poner en práctica algunas de las teorías y técnicas descritas en ellos y aplicarlas en el entrenamiento del actor. Durante su estadía, en el *Seminario de Investigaciones Etnodramáticas*, los miembros del TIT reconocieron la importancia de la información expuesta por Carlos Castaneda y se avocaron a analizarla e investigarla con el propósito de poner en práctica algunas de las teorías y técnicas mencionadas, con el fin, de utilizarlas en las representaciones.

Así pues, los instrumentos del hombre para percibir el mundo son los sentidos, y estos son capaces de captar no sólo la estructura de los objetos y de otros organismos, sino la energía que encierran o contienen.

Don Juan advierte que:

Nosotros percibimos. Este es un hecho innegable. Pero lo que percibimos no es un hecho del mismo tipo, porque aprendemos qué percibir.

Lo que nos rodea afecta nuestros sentidos. Esta es la parte que es real. La parte irreal es lo que nuestros sentidos perciben como lo que nos rodea.<sup>7</sup>

Explica don Juan que la percepción del hombre común lo hace creer que el mundo “es un mundo de objetos”, mientras que el ‘guerrero’, (quien lucha por entrenar y acrecentar la percepción de los sentidos) observa que el mundo que lo rodea está compuesto por “filamentos de energía”. Estos elementos:

Son algo indescriptibles. Y, sin embargo, mi comentario personal sería decir que son como filamentos de luz. Lo que es incomprendible para la conciencia normal es que los filamentos están conscientes de ser. No puedo decirte lo que significa eso, porque no sé lo que estoy diciendo. Lo único que puedo decirte con mis comentarios personales es que los filamentos están conscientes de sí mismos, vivos, y vibrantes, que hay tantos que los números pierden todo sentido, y que cada uno es una eternidad.<sup>8</sup>

La teoría de don Juan Matus fundamenta que todo el universo, y todos sus elementos, formas, cuerpos, estructuras, sustancias... que lo componen, son en esencia energía y están unidos por filamentos que se corresponden.

---

<sup>7</sup> C. Castaneda, *Ibidem*. pp. 55-56.

<sup>8</sup> C. Castaneda, *Ibidem*. P. 66.



En síntesis, el propósito de don Juan es el de entrenar los sentidos, a través de una serie de ejercicios, con el fin de incrementar su capacidad de percepción.

Esto es la esencia del método de entrenamiento de lo que él denomina: “el camino del guerrero”.

Este consiste de un método práctico que adiestra al ‘guerrero’ en: enseñanzas para el lado izquierdo del cerebro (nahual), y enseñanzas para el lado derecho (tonal) Las técnicas que se desarrollan en estos métodos tienen como fin “mover el punto de encaje” o “punto de la percepción”; se encuentra localizado entre los omóplatos y al ser estimulados con un golpe, según las narraciones de Castaneda, se altera la percepción de los sentidos.

Las técnicas de entrenamiento del guerrero, para acrecentar la percepción, según la clasificación de Castaneda, son: 1. La maestría del estar consciente de ser (ejemplo: técnica del “ensueño” que consiste en el control y utilización de los sueños...), 2. El arte del acecho ( control de la conducta: “perder la importancia personal, cambiar los hábitos cotidianos, confrontarse con la muerte...), y 3. La maestría del intento (consiste en aprender a usar la energía, para ello lo primero es ahorrar energía y segundo, manejar los campos de energía que generalmente no se usan y por ello son inaccesibles)

El fundamento teórico que eligen los miembros del TIT, con respecto a la enseñanza de don Juan es que todos los seres vivos son perceptores: “...Los hombres y todos los otros seres luminosos que hay sobre la tierra son perceptores”.<sup>9</sup>

En tanto se analizaban los libros de Carlos Castaneda, el TIT se preguntó: ¿A través de determinados ejercicios, propuestos en los libros, se

<sup>9</sup> C. Castaneda. *Relatos de poder*, 1978. p. 333. Don Juan al explicar sobre “los otros seres luminosos” se refiere a que el hombre está acostumbrado a pensar que el mundo que lo rodea es un mundo de objetos, para él todo es energía. (en el libro *Fuego Interno* se habla sobre este tema).

puede cambiar o alterar la percepción del espectador? ¿Al espectador al participar en los ejercicios, durante la representación, se le afecta la percepción de sus sentidos? ¿Cuál es el comportamiento y entrenamiento de un guerrero, que lo hacen diferente del hombre común, y le permiten ver la realidad desde una perspectiva que transpone al mundo ordinario, poniendo en tela de juicio todo lo que suele llamarse “natural” o “lógico”? ¿En que medida es posible amplificar la percepción del espectador?

Los miembros del TIT, para responder estas preguntas, examinaron la teoría de Juan Matus.

Las técnicas que sustentan este fundamento teórico tienen como propósito: “abrir las alas de la percepción”, que consiste en romper los hábitos de cómo los sentidos perciben el ‘mundo’ ordinariamente. A su vez, aprender a percibir, el ‘mundo’, teniendo presente que ninguna descripción que se realice de él es definitiva y única.<sup>10</sup>

Con el fin de acrecentar la percepción de los sentidos, los miembros del TIT optaron por algunas de las técnicas desarrolladas por don Juan, para usarlas como mecanismos de acción de los espectadores en las representaciones.

El TIT tiene presente que el “camino del guerrero” radica en una serie de técnicas como: ‘dialogar con el corazón’, *el desatino controlado, el acecho, el intento, detener el diálogo interno, la marcha de poder, la impecabilidad, la recapitulación*, entre otras; ellos han elegido algunas de ellas para que el

<sup>10</sup>.- Don Juan explica con respecto a la percepción: “Que no existe un mundo de objetos, sino sólo un universo de campos energéticos que los videntes llaman las “emanaciones del Águila”, y que cada uno de nosotros está envuelto en un capullo que encierra una pequeña porción de estas emanaciones. Que la conciencia de ser es el producto de la constante presión que ejercen las emanaciones exteriores, llamadas “emanaciones en grande”, sobre las “emanaciones interiores”. Que la conciencia da lugar a la percepción, que ocurre cuando las “emanaciones interiores” se alinean con las correspondientes “emanaciones en grande”. La quinta verdad es que la percepción es canalizada porque en cada uno de nosotros hay factor llamado el “punto de encaje”, que selecciona emanaciones internas y externas para alinearlas. El determinado alineamiento que

espectador las practique durante la representación, con el propósito de que éste, durante su participación en la obra: primero, acreciente la percepción de sus sentidos; segundo, observe sus potencialidades humanas y tercero, que intente observar al mundo sin interpretaciones preestablecidas.

Consideran en el TIT, teniendo presente las enseñanzas de don Juan, que si al espectador se le induce a indagar nuevas posibilidades prácticas, aunque sea por el instante que dura la representación, él logrará nuevas experiencias y su conducta habitual cambiará, consiguiendo una forma diferente de percibir.

Por lo tanto, el TIT discurre que el adecuado entrenamiento de los sentidos, le permite al espectador captar todo lo que lo rodea con mayor intensidad y en constante movimiento. El TIT aspira a que el espectador sé de cuenta, que como seres humanos: "...nos convertimos en lo que realmente somos, seres fluidos, siempre en movimiento, eternos".<sup>11</sup> Lo anterior es la base del "estar consciente de ser", que es el cimiento "del vivir como guerrero".

Sobre la gran cantidad de técnica del "camino del guerrero", que describe Carlos Castaneda en sus libros, el TIT, eligió las técnicas que consideró más asequibles para poner en práctica en las representaciones, teniendo presente que la aplicación y el resultado de las técnicas radican en el hecho de que Castaneda las utiliza como disciplina habitual, para desarrollar el "estar consciente de ser" y vivir como 'guerrero'; mientras que el espectador las efectúa como una alternativa de enriquecer "su experiencia de vida", brindándose así mismo, al ejercitarlas durante la obra, la posibilidad de descubrir la gran potencialidad de los sentidos.

---

percibimos como el mundo es producto del específico lugar en nuestro capullo donde está localizado nuestro punto de encaje. C. Castaneda, *op. cit.*, p. 135.

<sup>11</sup> C. Castaneda, *op. cit.*, p. 78.

Algunas de las técnicas que el TIT, ha desarrollado en diferentes representaciones son: 'La marcha de poder', 'abrazar a la madre tierra', 'el desatino controlado', 'parar el diálogo interno', 'el no hacer', 'el camino con corazón', 'dialogar con la muerte', entre otras.

Cada una de estas técnicas tiene como propósito el inducir al practicante a aprender a concentrar su atención en lo que hace, reflexionar en lo que piensa y observar lo que siente.

Por ejemplo, la finalidad de "dialogar con la muerte", implica el darse cuenta y aceptar que "la eterna compañera del hombre es la muerte" y por tal motivo, cuando se tiene que tomar una decisión, cualquiera que sea, se debe consultar a la muerte, con el fin de tener presente que no se es eterno, y siendo consciente de esto, ser responsables de las decisiones que se tomen.

El TIT aplicó esta técnica en la representación denominada *Huracán: Corazón del cielo*, realizada en 1985; en ella se le explicaba al espectador que para participar en la puesta en escena era importante estar dispuestos, metafóricamente, a morir. Se le invitaba al espectador que pensara: ¿Qué había hecho con su vida?, ¿qué había dejado pendiente?, ¿cuál había sido su misión en la vida?, ¿estaba feliz con lo que le había tocado vivir?, ¿le hubiera gustado cambiar algo?... etc. Después de plantearle el cuestionamiento se solicitaba al espectador, que se vendara los ojos, y se le inducía a caminar, señalándole que era su último peregrinar en la vida, se le invitaba a que invocara su muerte, teniendo presente que siempre lo había estado vigilando. Después de una larga caminata, con los ojos vendados, se les introducía a un salón donde se les colocaba en un columpio, que tenía como característica primordial el girar, en vez de balancearse.

Al espectador se le colocaba parado sobre el columpio y se le hacía girar durante 4 minutos aproximadamente, después de este tiempo, se le

bajaba y era introducido en una bolsa de manta. Se le acostaba en el piso diciéndole al oído izquierdo: “haz muerto, y tu muerte te ha acompañado, ya no tienes tiempo para lamentarte...”, luego de dejarlo reposar, se le invitaba a renacer, que saliera de la bolsa. A su vez, se le acotaba que el estar consciente de estar vivo era saber que la muerte siempre nos acompaña.

Con respecto a la técnica “detener el diálogo interno”, en la mayoría de las representaciones, el TIT, invita al espectador no sólo guardar silencio, sino a observar en que están pensando, e intentar tener un solo pensamiento. Se le hace notar al espectador que los pensamientos son producto de la forma como percibimos el mundo, y que una de las maneras de acrecentar la percepción es detener el fluido mental, con el fin de que se de cuenta: “... que lo que nos rodea son emanaciones de energía, fluidas, y siempre en movimiento, y sin embargo inalterables y eternas”<sup>12</sup>

La llamada técnica de “no hacer”, tiene como finalidad romper las rutinas de la vida, y es un juego perceptual que consiste en enfocar la atención en partes del mundo comúnmente pasadas por alto, como las sombras de las cosas.<sup>13</sup>

El TIT, en varias representaciones, le sugiere al espectador que observe su entorno, teniendo presente en poner su atención en lo que generalmente nunca visualiza. Para lograr esto, el TIT ha diseñado una serie de ejercicios que obliguen al espectador a observar de forma diferente el entorno.

Por ejemplo, se le invita al espectador a abrir las piernas y doblando el torso hacia delante, mirar entre las piernas y observar los espacios que hay entre un objeto y otro, entre un árbol y otro, o simplemente que el espectador observe su sombra.

---

<sup>12</sup> C. Castaneda, *Ibidem.*, p. 56.

<sup>13</sup> C. Castaneda, *op. cit.*, p. 327.

Ha desarrollado el TIT variados ejercicios de este tipo en las diferentes representaciones, teniendo como propósito fundamental que el espectador sé de cuenta de que hay diversas formas de ver lo que comúnmente nunca vemos, y que las descripciones que se pueden hacer de la realidad que los circunda son relativas debido a que, generalmente, nunca se ve la totalidad. A sí pues, cada espectador va describir al mundo desde su perspectiva perceptual.

La técnica denominada “marcha de poder” tiene como función la de poder caminar o correr por cerros o montañas en la noche.

La postura corporal que se debe asumir para desarrollar esta técnica es: primero, mantener la columna derecha e inclinar el tronco hacia delante, segundo, plegar los dedos contra las palmas de las manos, estirando el pulgar y el índice, tercero, dirigir la mirada al suelo, directamente al frente y cuarto, doblar ligeramente las rodillas y al desplazarse levantar las rodillas hasta el pecho, siendo los paso cortos, constantes y seguros.

Esta técnica tiene como propósito la de estimular la percepción de los sentidos. Según don Juan, todo ser humano “desarrolla una descripción del mundo”, y una de las formas que determina “la descripción”, es la postura corporal de las personas, así como su manera de moverse, caminar, de colocar las manos y principalmente, la manera de mirar y de dirigir la vista.

Don Juan dice: “para detener esa visión del mundo (o descripción del mundo), que uno ha tenido desde la cuna, no es suficiente el que uno simplemente tenga el deseo, o se haga la resolución. Uno necesita una tarea práctica; esa tarea se llama la “forma correcta de andar”.<sup>14</sup>

Sobre la base de esta técnica, el TIT, durante muchos años, en diferentes representaciones, ha desarrollado en el espectador otras posibilidades de

---

<sup>14</sup> C. Castaneda, *Relatos...*, p. 309.

posturas corporal, así como diferentes estilos de desplazarse, según el espacio donde se desarrolle la obra.

El propósito del TIT, al explorar ésta técnica, es que los espectadores adopten diversas posiciones desacostumbradas, tanto corporales como de la vista, con el fin de que sean conscientes de su postura corporal y a su vez, detecten detalles de su entorno que comúnmente no observan.

Ejemplo de cómo el TIT, desarrolló esta técnica, fue en la representación: *Tonatiuh*, realizada en 1984; en el salón de danza de la Casa de Lago, UNAM, que se ubica en el centro del bosque de Chapultepec.

En esta representación, se convocaba al espectador a las siete de la mañana y se les explicaba, frente a un diagrama, el propósito de la obra y la forma como deberían participar. A su vez, se le indicaba una serie de premisas que eran importantes seguir para lograr el objetivo, que consistía en “alterar la percepción”, de los participantes, y que estos: “tuvieran contacto con lo mejor de sí mismos y ofrecieran su corazón (metafóricamente), a *Tonatiuh*, el sol”.

Una de las premisas que se le daba al espectador, era la de seguir los movimientos de los monitores (actores-intérpretes).

Uno de los ejercicios que se desarrollaba era la “marcha de poder”, haciéndose énfasis en la postura corporal y en todos los puntos anteriormente descritos. Lo que se cambiaba de la técnica “la marcha de poder”, era, que en vez de utilizarla para trotar, se realizaba el desplazamiento muy lentamente, a lo cual, los participantes, al referirse a este ejercicio lo han denominado: “caminata lenta”.

El TIT, observó que las consignas de la técnica de la “marcha de poder”, tienen una gran similitud con otras técnicas de postura corporal, así como de desplazamiento. Por ejemplo en la técnica del tai -chi, se hace hincapié de la adecuada postura de la columna vertebral, así como el de

mantener ligeramente dobladas las rodillas y conservar una mirada periférica de 180°, entre otros aspectos.

Otra de las técnicas descritas por Castaneda que el TIT, ha desarrollado es: “el desatino controlado”, que consiste en “realizar tareas sin sentido”. Por ejemplo Carlos Castaneda comenta que don Juan le asignaba tareas sin sentido como: acomodar leña según cierto diseño, circular la casa con una cadena, barrer la basura de un sitio a otro, etc., la razón de realizar rutinas sin sentido, tenía como fin, la de implantar la idea, en Castaneda, de actuar sin esperar nada a cambio.

Un ejemplo de cómo el TIT aplicó la técnica del “desatino controlado”, consistió en pedirles a los espectadores, durante la representación, que se quitaran los zapatos, e inducirlos a que le explicaran a un árbol si sus zapatos están cansados de cargarlos o no.

En algunas representaciones, el TIT ha inducido a los espectadores a realizar ejercicios que para ellos no tiene ningún sentido o los califican como “descabellados”. Por ejemplo: provocar que los participantes caminen o troten hacia atrás, que se venden los ojos y se dejen mover con las indicaciones de otro de los participantes, que corran de un punto a otro sin detenerse, que troten como borrachos, que dialoguen con sus manos, que le dancen a un árbol, entre otros ejercicios.

El TIT tiene como propósito, al realizar estos ejercicios, que los espectadores, durante su participación en la puesta en escena, cambien, por un instante, sus hábitos de comportamiento hacia ellos mismos y hacia su entorno. La intención es que los participantes actúen sin esperar nada a cambio. Objetivamente, se busca, atrapar la atención del espectador, e inducirlo a realizar ejercicios, que en circunstancias normales, no se atrevería a efectuar.



La finalidad del TIT, al investigar las técnicas descritas por Castaneda, no ha sido la de “transformar” a los espectadores en “guerreros”, sino, la de brindarles, a través de estas técnicas, nuevas posibilidades para estimular sus áreas perceptuales para que con ello, se den cuenta de sus potencialidades físicas, emocionales, mentales y espirituales.

Uno de los conceptos que el TIT mantiene presente cuando va a empezar a montar una representación es preguntarse: ¿ éste proyecto, tiene corazón?.

Esta pregunta tiene como fuente las enseñanzas de don Juan, de: “¿tiene corazón este camino?”, donde invita a reflexionar, si lo que se esta haciendo es lo correcto o no.

Al hacerse esta pregunta, los miembros del TIT, buscan cuestionar su quehacer teatral, y con ello reflexionar: “si el teatro que realizan puede ayudar a los espectadores a deliberar sobre lo mejor de ellos mismos, e inducirlos a que se descubran como los héroes de su propia historia.

Don Juan dice: ...¿Tiene corazón este camino?.

Todos los caminos son lo mismo: no llevan a ninguna parte. Son caminos que van por el matorral. Puedo decir que en mi propia vida he recorrido caminos largos, largos, pero no estoy en ninguna parte. Ahora tiene sentido la pregunta de mi benefactor. ¿Tiene corazón este camino?. Si tiene, el camino es bueno; si no, de nada sirve. Ningún camino lleva a ninguna parte, pero uno tiene corazón y el otro no. Uno hace gozoso el viaje; mientras lo sigas, eres uno con él. El otro te hará maldecir tu vida. Uno te hace fuerte; el otro te debilita.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> C. Castaneda. *Las enseñanzas de don Juan*, p. 134.

**FALTAN  
LAS  
PAGINAS**

**92| A 108|**

Un hombre tenía dos hijos; y el menor de ellos dijo a su padre: Padre, dame la parte de la hacienda que me pertenece; y le repartió la hacienda.

Y no muchos días después, juntándolo todo el hijo menor, partió lejos a una provincia apartada; y allí desperdió su hacienda, viviendo perdidamente.

Y cuando todo lo hubo malgastado, vino una grande hambre en aquella provincia, y cómo se le faltó.

Y fue y se llegó a uno de los ciudadanos de aquella tierra, el cual le envió a su hacienda para que apacentase los puercos.

Y deseaba henchir su vientre de las algarrobas que comían los puercos; mas nadie se las daba.

Y volviendo en sí, dijo: ¿Cuántos jornaleros en casa de mi padre tienen abundancia de pan, y yo aquí perezco de hambre!

Me levantaré, e iré a mi padre, y le diré: Padre, he pecado contra el cielo, y contra ti; ya no soy digno de ser llamado tu hijo; hazme como a uno de tus jornaleros.

Y levantándose, vino a su padre. Y como aun estuviese lejos, lo vio su padre, y fue movido a misericordia, y corrió, y se le echó sobre su cuello, y le besó.

Y el hijo le dijo: Padre he pecado contra el cielo, y contra ti, y ya no soy digno de ser llamado tu hijo.

Mas el padre dijo a sus siervos: Sacad el principal vestido, y vestidle; y poned un anillo en su mano, y zapatos en sus pies.

Y traed el becerro grueso, y matadlo, y comamos y hagamos fiesta:

Porque éste mi hijo muerto era, y ha revivido; habíase perdido, y es hallado. Y comenzaron a regocijarse.

Y su hijo el mayor estaba en el campo; el cual como vino, y llegó cerca de casa, oyó la sinfonía y las danzas.

Y llamando a uno de los criados, preguntóle qué era aquello.

Y él le dijo: Tu hermano ha venido; y tu padre ha muerto el becerro grueso, por haberle recibido salvo.

Entonces se enojó, y no quería entrar. Salió por tanto su padre, y le rogaba que entrase.

Mas él respondiendo, dijo al padre: He aquí tantos años te sirvo, no habiendo traspasado jamás tu mandamiento, y nunca me has dado un cabrito para gozarme con mis amigos; más

cuando vino éste tu hijo, que ha consumido tu hacienda con ramera, has matado para él el becerro grueso.

El entonces dijo: Hijo, tú siempre estás conmigo, y todas mis cosas son tuyas.

Mas era menester hacer fiesta y holgarnos, porque éste tu hermano muerto era, y ha revivido: habíase perdido, y es hallado.

La Santa Biblia: Antiguo y nuevo testamento (S. Lucas 16)

### III.1

## TÉCNICAS DE ENTRENAMIENTO DEL TIT.

¿Tú no conoces la belleza de tu propio rostro?  
 ¡Aleja este impulso que te lleva a la guerra contra ti mismo!  
 Son las garras de tus propios locos pensamientos  
 Los que con rencor hieren el rostro de tu alma quieta,  
 Sabe que tales pensamientos son garras cargadas de veneno  
 Que surcan con hondas heridas la cara de tu alma.

Mevlana Jalaludin Rumi, *Masnavi*.

El propósito de los “diseños de entrenamiento” (se les llama: “dinámicas de acción”), que ha articulado el TIT, es instituir un procedimiento para estimular las áreas preceptuales, lograr un nivel adecuado de condición física, observar las aptitudes emocionales y guiar a la mente a “concentrar la atención” en un solo pensamiento, siendo estos aspectos los elementos esenciales para alimentar al espíritu. El fin es que los practicantes desarrollen, guarden y mantengan la energía de su organismo.

Estos diseños están conformados por una serie de ejercicios basados en las investigaciones tanto teóricas como prácticas.

Generalmente, en el TIT, a los “diseños de entrenamiento” que realizan, suelen denominarlos con diferentes nombres en lengua náhuatl como: *Tonatiuh: ofrecimiento del corazón, Itzpapálotl: mariposa solar, Huitztlampa: el caduceo, Cinteotl: Dios del maíz tierno, Quetzalcóatl: serpiente emplumada*, entre otras.

El TIT ha desarrollado varias *dinámicas de acción* de las cuales, en este capítulo, se examinará la estructura de tres *dinámicas* que son:

A. *Tonatiuh(sol): ofrecimiento del corazón*. Consiste en una serie de ejercicios que le permiten al participante auto-observarse y “ entrar en contacto con lo mejor de sí mismo”.

B. *Tensigrity* (termino empleado por Carlos Castaneda): *energía de la vida*. Gravita en una secuencia de 15 ejercicios para energetizar el organismo.

C. *Huitztlampa: el caduceo*. Radica en una sucesión de ejercicios para auto examinar la gran capacidad del cuerpo para moverse en circunstancias no habituales.

Las “dinámicas” en el TIT son ejecutadas por los monitores (actores-intérpretes), como por los espectadores, que deciden integrarse al grupo para capacitarse.

Se realizan las “dinámicas” tres veces a la semana (lunes, miércoles y viernes), y para participar en ellas es importante acudir con ropa cómoda, trabajar descalzos y ser puntuales.

Antes de comenzar una “dinámica”, los participantes tienen como consigna realizar un precalentamiento (libre), donde ejecuten movimientos de flexibilidad, fuerza, resistencia, etc.

Previo al inicio de la “dinámica”, los participantes, sentados, formando un círculo, se les explica las consignas que se deben seguir durante su participación y estas son:

- A. poner la atención al hecho de estar “aquí y ahora” y ser responsables de ejercitar su cuerpo en todos sus niveles: físico, emocional, mental y espiritual.
- B. guardar silencio (no hacer comentarios durante el entrenamiento)
- C. mantener el ritmo del grupo.
- D. conllevar, el mayor tiempo posible, el “canto interno”.
- E. cuidar al otro ( poner atención de no lastimar al compañero).

F. no competir.

G. evitar provocaciones sexuales.

En el TIT, se subraya que cada "dinámica" es un "espejo horadado", que ayuda al participante a auto penetrar en sí mismo y ver sus debilidades o fortalezas, descubrir, durante su participación, sus "máscaras cotidianas", sus mentiras, su miedo... etc.

El TIT pretende que en las "dinámicas", el participante vaya más allá de sus acostumbrados límites, con el fin, de conseguir armonía física, silencio mental, tranquilidad emocional y paz espiritual.

*Tonatiuh: ofrecimiento del corazón.*

Al crear la *dinámica* llamada *Tonatiuh*, el TIT se basó en el mito prehispánico del sol (*Tonatiuh*), en el cual, los guerreros ofrendaban su corazón a este dios.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Mercedes de la Garza, en su libro: *El hombre en el pensamiento religioso náhuatl y maya*, México, UNAM, 1978, en el capítulo: III "El hombre y su muerte" (pp. 87-114) explica el concepto náhuatl de a donde va la "energía vital" del hombre después de la muerte. Dice: "según los náhuatl, la energía vital de los hombres podía ir a cuatro lugares: el Mictlan o "lugar de los muertos", llamado también Ximohuayan o "lugar de los descarnados". El Tlalocan o "lugar del dios de la lluvia". El Tonatiuhuilhuicac o "cielo del Sol"; y el Chichihuacuauhco o "donde está el árbol nodriza"(...).

Mercedes de la Garza destaca que para los náhuatl uno de los lugares privilegiados donde podían ir los "corazones" después de la muerte era 'el cielo', la región del dios Huitzilopochtli, llamada Tonatiuhuilhuicac o "cielo del Sol". Ahí iban los guerreros que morían en batalla, o siendo prisioneros de guerra.

El cielo es un lugar de premio, donde los guerreros servían al Sol haciendo en su honor una especie de representación guerrera diaria.

En el Códice Florentino dice:

Dicen que allá habitaban  
 Donde era como una gran extensión.  
 Cuando venía el Sol.  
 Cuando aquí salía, entonces gritaban;  
 Perforaban (sus escudos).  
 Se golpeaban con los escudos...

Este homenaje al Sol se hacía en el alba: los guerreros simulaban una batalla y por los agujeros de sus escudos, hechos por las saetas enemigas, lo cual simbolizaba que habían luchado valerosamente, veían al Sol, participando así de su divinidad. En este estado permanecían cuatro años, al cabo de los cuales retornaban a la tierra en forma de pájaros.

Y a los cuatro años  
 Se convertían en pájaros preciosos,  
 En colibríes

El propósito de esta *dinámica* es que el participante reflexione y se esfuerce más allá de las preocupaciones ( situaciones o condiciones), de la vida diaria. Es decir, que a través de la práctica de una serie de ejercicios, el participante, observe: a) su dispersión mental y la canalice a un solo pensamiento (canto interno), b) su estado emocional (enojo, angustia, miedo, celos...), y reflexione que es aquello que lo provoca y c) su condición física y al ejecutar los ejercicios haga un mayor esfuerzo.

El TIT puntualiza que el fin del ejercicio es efectuar una *guerra florida*<sup>2</sup> en el interior de sí mismo, teniendo como reto: “el hacer lo mejor de sí”, y con ello, ofrecer, metafóricamente, el corazón “a quien nos mantiene vivos” el sol (*Tonatiuh*).

La estructura de la dinámica *Tonatiuh*, comprende los siguientes ejercicios: a. acostarse y percatarse del “fluido mental”, o sea, la gama de pensamientos; b. sentarse con la columna derecha y observar la respiración; c. ponerse de pie y con las rodillas semi-dobladas, columna recta y con mirada panorámica de 180°, caminar lento; d. efectuar el “trote contemplativo” durante 30 o 40 minutos aproximadamente, tratando de mantener el “canto interno”; e. reunirse en el centro del salón y practicar la danza huichola que

---

En pájaros flores,  
 Liban allá, donde viven  
 Yaquí en la tierra,  
 Vienen a libar  
 Todas la diversas flores...

<sup>2</sup> La Guerra Florida” era una actividad de suma importancia entre los náhuatl. El mito de Mimixcoa, se narra que los dioses crearon a los hombres para que hicieran la guerra y dieran de comer al Sol y a la Tierra. Mimixcoa son personajes míticos engendrados por la diosa Iztacchalchiuhtlicue “falda de jade blanco” para que hicieran la guerra, y con ello el Sol y la Tierra tuvieran corazones y sangre para alimentarse. Primero se crean cuatrocientos que se metieron en una cueva y no cumplieron con su deber, por lo que se crearon otros cinco mimixcoa, cuatro hombres y una mujer llamados: “serpiente de nube”, “serpiente de águila”, “montaña de halcón”, “señor de ribera” y “hembra cuetlachtli” (especie de lobo). Después de nacer, éstos se metieron al agua de donde salieron para ser amamantados por la diosa de la Tierra. Cuando el Sol les ordenó matar a los cuatrocientos mimixcoa se escondieron primero tras unos mezquites y después uno se metió debajo de la Tierra, otro, dentro de un cerro, otro más en el agua y “hembra cuetlachtli” se metió en el juego de pelota de donde salieron para matar a los cuatrocientos mimixcoa y por fin dar de comer al Sol. (Yolotl González Torres. *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*. México, Larousse, 1991, pp 78 y 118).



los indígenas realizan durante la ceremonia de “cambio de nombres”;<sup>3</sup> **f.** Individualmente, elegir un espacio para gira de derecha a izquierda; **g.** tocar el caracol; **h.** cantar mientras se colocan, unas pulseras de ayoyotes (semillas), en los pies; **i.** caminar alrededor del salón (marcando el ritmo con una sonaja), paulatinamente se convierte en trote-danza; **j.** Formar un círculo y desplazarse (cruzando los pies), de derecha a izquierda; **k.** al detenerse se dan las gracias por “estar vivos” en el mismo espacio, tiempo y ritmo.

La dinámica de *Tonatiuh*, concluye ofreciendo trozos de naranja a los participantes.

*Tensigrity: energía de la vida.*

La estructura de esta “dinámica” está basada en una serie de ejercicios que Carlos Castaneda le enseñó a algunos integrantes del TIT en 1992.

El propósito de la *dinámica Tensigrity*, es la de estimular las áreas receptoras y los puntos de energía del cuerpo.

Carlos Castaneda señalaba, durante la enseñanza de los ejercicios, que la finalidad de ellos era que el practicante aprendiera a usar su energía. Discurría que un *guerrero* es cualquier ser humano que: “usa adecuadamente su energía”, y es capaz de tener disciplina y auto-control.

Consideraba Castaneda que si se realizan los ejercicios con disciplina, el practicante logrará “ahorrar energía” y, al hacerlo, estará aprendiendo a ser “sobrio y sereno”, que son las cualidades del *guerrero*.

<sup>3</sup> Los huicholes antes de llegar a wirikuta, Real del Catorce, para ingerir al “mensajero de los dioses”, Tamatz kayaumare (el Venado Azul) el peyote, realizan una ceremonia durante toda la noche, donde los participantes se “confiesan” en voz alta, sus “deslices”, y en una cuerda los van amarrando para después quemarlos en el fuego, y así purificarse. Después de la ceremonia de “confesión”, el marakame se avoca a cambiarle los nombres a todos los participantes, así como a los objetos.

La característica de los ejercicios consiste en combinar tensión y relajación en un mismo movimiento.

A su vez, Castaneda hacía hincapié en la correcta postura corporal, que reside: en estar de pie, abrir las piernas en simetría con los hombros, semi-doblar las rodillas, mantener la columna vertebral recta, con la postura de hombros abajo y hacia atrás, la cabeza levantada y mantener una visión de 180°.

Después de observar y corregir la postura corporal, la cual, se conservará durante la práctica de la mayoría de los ejercicios, se ejecutan 15 ejercicios diferentes que duran alrededor de 15 minutos.

A continuación se detallan los ejercicios:

1. "puño": se levantan los brazos, con las palmas de las manos hacia el frente, se cierran las manos, se giran los brazos y se bajan con tensión hasta la altura del "hara" (4 dedos abajo del ombligo), o sea, se colocan a 4 dedos abajo del ombligo. El movimiento consiste en subir los brazos relajados y cuando se baja deben estar tensos. El ejercicio se repite 20 veces.

2. "pico": se cierran las manos juntando los dedos, se levantan los brazos a los lados sobre la altura de los hombros, al bajarlos se cruzan las manos frente al "hara". Al levantar los brazos deben ser tensos y al bajarlos se relajan. Se repite 10 veces.

3. "garras": al comenzar el ejercicio los brazos se colocan a la altura de la cintura, se estiran hacia el frente, con las palmas de las manos hacia abajo, se giran, y con los dedos en forma de "garras" para ponerlos a la altura del "hara". Al estirar se relaja y al recoger se ponen tensos. Se repite 10 veces.

4. "orejas": se colocan las manos en "pico", a la altura del "hara", con las palmas de las manos hacia fuera; se suben desde el centro del cuerpo, hasta a la altura de las orejas y a partir de ahí se abren a los lados en tres

movimientos. El ejercicio consiste: al bajar los brazos se relajan y cuando se abren se tensionan. Se repite 10 veces.

5. "espada": se colocan los brazos frente al cuerpo, a la altura del ombligo, pegando los codos al cuerpo y moviendo los antebrazos hacia arriba y hacia abajo "como si fueran espadas y estuvieran cortando": Al bajar los brazos es cuando se ponen tensos. Se repite 10 veces.

6. "2° espada": Este ejercicio es similar al anterior, pero los brazos se mantienen fijos y lo único que se mueve son las muñecas, al elevarse se tensan y cuando bajan se relajan. Se repite 10 veces.

7. "pulgarcito": Los brazos se estiran frente al cuerpo, a la altura del tórax, con las palmas de las manos hacia abajo; lo único que se mueve es el dedo pulgar, al abrir tensionar y al cerrar se relaja. Se repite 150 veces.

8. "apretar la pelota": La postura corporal de este ejercicio es equivalente al anterior, con la diferencia de que en este, las palmas de las manos van hacia arriba y el dedo que se mueve es el meñique, hacia dentro, se pone tenso, y hacia fuera se relaja. La intención es la de imaginar que se tiene una pelota en la mano y el dedo meñique la aprieta. Se repite 100 veces.

9. "sacar pecho": En este ejercicio los brazos están frente al "hara" y se van a mover hacia los lados y hacia atrás, buscando sacar lo más que se pueda el tórax. Al mismo tiempo se estiran las rodillas. Se repite 3 veces.

10. "pistola y cuchara": este ejercicio consiste en una serie de movimientos donde se ejercitan todos los dedos de las manos. La postura corporal de estos ejercicios es similar a la de los ejercicios 7 y 8 con la diferencia que los dedos, índice y pulgar, se colocan en forma de pistola y se mueven hacia arriba y abajo, después se dobla el dedo índice y los otros dedos se desdobl原因 y teniendo las palmas de las manos hacia arriba, el movimiento se practica hacia abajo como: "si fuera una cuchara que se encaja en la tierra".

Este ejercicio se repite con cada dedo, 10 veces, alternando los dedos y los movimientos de “pistola” y “cuchara”.

11. “abrazar”: En este ejercicio los brazos se colocan a la altura del tórax, formando un círculo, “como abrazando una persona”, y se mueven cruzando los brazos, alternando el izquierdo arriba y el derecho abajo, y viceversa. Al cruzar los brazos se tensiona. Se repite 20 veces.

12. “pierna”: En este ejercicio se cruzan los brazos como en el anterior ejercicio, con la diferencia de que se levanta la pierna derecha, tratando de alcanzar los brazos. Al levantar la pierna tensionar y al bajarla relajar. Se repite 10 veces.

13. “2° pierna”: Este ejercicio es parecido al anterior, con la salvedad que en este se levanta la pierna izquierda.

14.y 15. En el ejercicio 14, la pierna derecha se cruza por atrás de la pierna izquierda, mientras la cabeza gira hacia izquierda, y sobre el hombro, se intenta ver la planta del pie derecho. El ejercicio 15 sería como el 14 pero cruzando la pierna izquierda.

La forma como el TIT, ha utilizado los anteriores 15 ejercicios para desarrollar una *dinámica de acción* es:

A. sentarse en círculo y con la voz realizar un ejercicio llamado “vibración”, que consiste en usar las vocales o las sílabas: “OM”, “JU”... u otras. B. Realizar el *trote contemplativo* alrededor de 15 minutos. C. Formar un círculo y ejecutar los 15 ejercicios antes descritos.

Al concluir los 15 ejercicios, se retorna a *trotar* y se vuelve a ejecutar la misma gama de ejercicios. Esto se repite tres veces, lo que permite que la *dinámica* dure una hora y media.

Para finalizar, los participantes, forman otra vez un círculo, cruzan los brazos de modo que el brazo derecho este sobre el izquierdo y se agarran de

las manos. Al mismo tiempo, los participantes, se desplazan cruzando la pierna derecha sobre la izquierda. A una señal, los participantes se detienen y de este modo termina la *dinámica*.

*Huitztlampa: el caduceo.*

En la estructura de la *dinámica Huitztlampa*, el TIT, tomó en consideración los conceptos de la cosmovisión de los nahuas. *Huitztlampa* era un lugar ubicado al Sur, y según los nahuas, era un sitio privilegiado donde los hombres acudían a auto sacrificarse para convertirse en guerreros.<sup>4</sup>

*Huitztlampa*, “lugar de las espinas”, estaba estrechamente relacionado con el mito del nacimiento del Dios Solar, *Huitzilopochtli*. El mito explica que cuando *Coatlicue*, “la de la falda de serpientes”, se encontraba barriendo como penitencia en el cerro de *Coatepec*, cayó del cielo una pluma, que la diosa guardó en su seno, y quedó embarazada. Al enterarse sus hijos: *Coyolxauhqui* y los cuatrocientos *Huitznahua* (que son las estrellas), decidieron matarla.

Cuando se preparaban, del vientre de *Coatlicue* nació *Huitzilopochtli* armado, y con la *xiuhcōatl*, “serpiente de turquesa”, siguió el camino de la izquierda, al Sur, para perseguir a sus hermanos.

---

<sup>4</sup> Lopez Austín explica que los náhuatl concebían que la superficie terrestre estaba dividida en cruz, en cuatro segmentos. El centro, el ombligo, se representaba como una piedra verde preciosa, horadada, en la que se unían los cuatro pétalos de una gigantesca flor, otro símbolo del plan del mundo. A cada uno de los cuatro segmentos de la superficie terrestre se le asignaba un color. La distribución de los colores no era la misma en toda Mesoamérica. En el Altiplano Central, la división más frecuente daba al norte el color negro, blanco al este. El color verde está relacionado con el centro, con el ombligo del mundo. Otros símbolos, entre los múltiples vinculados con los cuatro rumbos del plano terrestre, fueron el pedernal al norte, la casa al occidente, el conejo al sur y la caña al oriente, lo que constituía, (...), una doble oposición de muerte-vida (norte-sur, con los símbolos de la materia inerte y de la movilidad extrema) y hembra-macho (oeste-este, con los símbolos sexuales de la casa y de la caña), como si el eje cielo-inframundo se hubiese proyectado en dos giros de 90°, perpendiculares entre sí, sobre el plano de la superficie terrestre, distribuyendo dos de sus pares de oposición. ( Alfredo López Austín, *Cuerpo humano e ideología*, México, UNAM, 1980, p. 65).

El concepto náhuatl de ir hacia la izquierda, ‘hacia el lado del corazón’, o, ‘hacia el mundo de lo sobrenatural’, *Huitztlampa*, fue el principal aspecto para constituir una serie de ejercicios, que tuvieran como propósito fundamental: el de entrenar el hemisferio derecho del cerebro, y por ende, la parte izquierda del cuerpo.

La invitación del TIT en la *dinámica Huitztlampa*, es que los participantes, mientras practican los ejercicios, imaginen que están realizando un viaje alegórico a *Huitztlampa* para convertirse en *guerreros* que: “saben dialogar con su corazón”.

La ‘dinámica *Huitztlampa*, se realiza de la siguiente forma:

Los participantes se sientan en círculo y hacen vibraciones bucales, mientras golpean rítmicamente en el piso.

Después, de aproximadamente 10 minutos, se levantan y practican el *trote contemplativo*.

Mientras los participantes están realizando el ejercicio se les dan consignas de lo que tienen que hacer, por ejemplo: “pongan atención en su canto interno”, “sigan el ritmo del grupo”, “no tengan miedo a hacer el ridículo”.

Luego de *trotar* por un tiempo, se pide, sin detenerse, que formen parejas, y que una de las personas, cierre los ojos y *trote* hacia atrás, mientras la otra la cuida. En éste ejercicio se da la indicación de que muevan continuamente la columna vertebral, imaginando que es una serpiente.

A continuación, se requiere que la persona que esta ‘cuidando’, a su par, lo acueste en el piso y que siga trotando mientras canta una canción de arrullo.

Al participante que está acostado, en postura fetal, se le sugiere que lentamente se mueva e intente pasar de la postura fetal a curvar la columna hacia atrás, e imagine que es una serpiente que puede morderse la cola, el

cóccix. Posteriormente, se le demanda, que gire hacia su izquierda, quedando a gatas, siga moviendo su columna, se levante y abra poco a poco los ojos.

Subsiguientemente, se le indica que retome el *trote contemplativo*.

Cuando, todos los participantes se encuentran trotando, se invita a elegir nuevamente otra pareja, buscando que la que tuvo los ojos cerrados y fue cuidada, le toque cuidar.

La *dinámica Huitztlampa*, esta dividida en tres etapas que consiste en repetir los anteriores ejercicios. En cada etapa, se elige a tres personas diferentes. La intención es la de 'cuidar al otro' o, 'dejarse cuidar'. El intervalo entre una etapa y otra, esta determinado por el *trote contemplativo*, que se practica por más tiempo. Luego de haber realizado las diferentes etapa, se forma un círculo y avanzando hacia la izquierda, cruzando el pie derecho al frente, se danza durante un rato y a un grito, se detienen todos los participantes y se termina la *dinámica Huitztlampa. El caduceo*.

## NO HAY MONJES EN EL ISLAM

No arranques tu plumaje no puede ser reemplazado,  
no desfigures tu rostro con desenfrenos, ¡Oh hermoso uno!  
Dañar ese rostro que brilla con el sol de la mañana,  
sería grave pecado.

¡Sería pagano estropear un rostro como el tuyo!  
¡La misma luna lloraría por perderlo de vista!  
¿Tú no conoces la belleza de tu propio rostro?  
¡Aleja este impulso que te lleva a la guerra contra ti mismo!  
Son las garras de tus propios locos pensamientos  
los que con rencor hieren el rostro de tu alma quieta,  
sabe que tales pensamientos son garras cargadas de veneno  
que surcan con hondas heridas la cara de tu alma.

No arranques tu plumaje, pero desvía tu corazón de él,  
pues la hostilidad entre ellos es ley de esta guerra santa.  
Si no hubiera hostilidad tal guerra sería imposible.  
Si no tuvieras deseos, no podrías obedecer la ley.  
Si no tuvieras concupiscencia, no podrías abstinencia.

Donde no existen enemigos, ¿qué necesidad hay de ejércitos?  
¡Ah! No te conviertas en un eunuco, no seas un monje,  
porque la castidad está vinculada al deseo.  
Sin deseo la negación del deseo es imposible;  
ningún hombre puede demostrar valor ante un muerto.  
Dios dice: "Gasta", por lo tanto gana dinero.  
¿No es el gasto imposible sin la previa ganancia?  
Aunque el pasaje contiene sólo la palabra "Gasta",  
debes leer "Adquiere primero el después gasta".  
De La misma manera, cuando el Rey de reyes dice, "Abstente",  
ello implica un objeto de deseo del cual abstenerse.  
Nuevamente, "Come", es dicho reconociendo los lazos del deseo,  
y luego "no te excedas", para imponer la moderación.  
Cuando no hay sujeto,  
no es posible la existencia de un predicado.  
Cuando tú no puedes soportar los dolores de la abstinencia  
y no cumples los plazos, no ganas recompensa.  
¡Cuán llevaderos son esos plazos! ¡Cuán abundante es la recompensa!  
¡Una recompensa que encanta el corazón y hechiza el alma!

Mevlana Jalaludin Rumi, *Masnavi*.



## III.2

### TÉCNICAS DE GROTOWSKI

One must learn through “doing”  
and not through memorization of  
ideas and theories.

Jerzy Grotowski.

Es de suma importancia hacer notar que aunque varios integrantes del TIT mantuvieron una estrecha relación con Jerzy Grotowski como discípulos, en el TIT no se han analizado ni puesto en práctica varias de sus teorías concernientes a sus investigaciones sobre *un teatro pobre* o sobre los métodos de entrenamiento del actor.

De las teorías desarrolladas por Jerzy Grotowski, que en el TIT se ha tomado en cuenta, es una de las últimas, la cual él denominó en los años 80's como: la *cultura activa*. Esta consiste en: “descubrir todas las posibilidades del rito y ponerlas en práctica en el teatro..., crear así un teatro de raíz”.

La finalidad del *teatro con raíz*, según Grotowski, es que “el ser humano se encuentre al otro ser humano”, “mirándose a los ojos” y se origine un nuevo código de comunicación, donde se den cuenta que “nada de lo que es humano no es ajeno”.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Esta enunciado lo expreso J. Grotowski, en su conferencia dada en el Centro Universitario de Teatro, en 1980.

Jerzy Grotowski fue uno de los pioneros, entre otros investigadores (Peter Brook, Richard Schechner, Eugenio Barba), que utilizó diferentes técnicas rituales para estimular las áreas preceptuales del espectador dentro del ámbito teatral.

Las técnicas de entrenamiento de Jerzy Grotowski, tenían como finalidad la de desarrollar las potencialidades físicas, emocionales, mentales y espirituales del ser humano. Estas técnicas están sustentadas en sus investigaciones sobre el rito.

En los últimos años se han realizado diversos análisis sobre las investigaciones y sus métodos de entrenamiento para el actor, así como, las técnicas rituales que aplicó Grotowski para inducir a los espectadores a participar activamente durante la puesta en escena.

El TIT, desde 1979, ha utilizado en su desempeño teatral, algunas de las técnicas desarrolladas por Jerzy Grotowski, quien a pesar de haber considerado (en los años 60's) "que el aspecto modular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor",<sup>2</sup> también dijo con respecto al espectador: "Nos interesa el espectador que tiene genuinas necesidades espirituales y que realmente desea analizarse, a través de la confrontación con el espectáculo".<sup>3</sup>

Desde 1975, delinea sus investigaciones sobre qué métodos o técnicas pueden inducir al espectador a: 1. participar activamente durante la representación; 2. estimular sus áreas preceptuales y 3. reflexionar sobre sí mismo.

En los años 70's expone que el centro del evento teatral debe estar dirigido a confrontar al espectador consigo mismo y considera que éste debe

<sup>2</sup> J. Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, México, S. XXI, p. 9.

<sup>3</sup> J. Grotowski, *Ibidem.*, p. 35.

actuar como: “un ‘guerrero’ (...) que sabe que el estar ahí,(dentro del evento), es su última pelea, sólo así podrá ser la primera en su vida. En este sentido es regresar (...) al *estado original*”.<sup>4</sup>

Jerzy Grotowski a este proceso de investigación lo denominó *parateatralidad* y lo definía como: “teatro fuera del teatro” donde cuestiona:

¿Cuáles son las capacidades del Hombre en acción cuando se enfrenta cara a cara con otro Hombre? ¿Qué es creativo en un Hombre al enfrentarse a la presencia viva de otros en una comunión mutua? ¿Cómo es posible – mientras se representan las diferencias entre las personas- lograr un entendimiento humano por encima de las diferencias de nacionalidad, raza, cultura, tradición, educación y lenguaje? ¿En qué condiciones es posible lograr una totalidad inter-humana? ¿Es posible crear una forma de arte distinta a la que hasta ahora conocemos – fuera de la división entre aquel que observa y aquel que actúa, el Hombre y su producto, el receptor y el creador?<sup>5</sup>

Durante este proceso de investigación realiza métodos prácticos de entrenamiento para inducir a los actores a capacitarse como monitores y ser los guías de los espectadores durante la representación.

A su vez, investiga diversos espacios escénicos naturales: bosques, montañas, ríos, con el fin de que al espectador se le permita hacer, percibir y descubrir las diversas posibilidades de su organismo en relación con el espacio.

El TIT, optó por las investigaciones de Grotowski por que éste desarrolla métodos prácticos, dentro del ámbito teatral. Estos sirven como guías para incitar al espectador a irrumpir sus hábitos cotidianos e inducirlo,

<sup>4</sup> Burzynki, Tadeusz y Osinski, Zibignieu, *Grotowski Laboratory*, International Publishers. Warsaw. 1979, p. 109. Citado por Antonio Prieto y Yolanda Muñoz en la tesis: *teatro antropológico como alternativa de comunicación* México, 1982, p. 126.

<sup>5</sup> Grotowski Jerzy, conferencia dictada en Varsovia en junio de 1978, Tr. Alejandro Rojas Bracho.

durante la representación, a entrar en contacto con sus potencialidades (físicas, emocionales, mentales y espirituales), a través de: **a.** observarse a sí mismo; **b.** reflexionar sobre sí mismo y **c.** gobernarse a sí mismo; el fin es que el espectador se de cuenta que él es el único responsable de su vida.

Grotowski llegó a la conclusión que el hombre moderno tiene “engarrotado el espíritu”, y para abrir nuevos códigos de comunicación consigo mismo, considera que es de vital importancia el de desplegar métodos prácticos donde se irrumpa alguno o algunos de los mecanismos que son necesarios para la sobre vivencia humana como: dormir, comer, hablar, desplazarse, etc.

A su vez, desarrolla diferentes ejercicios para estimular las áreas preceptuales del espectador, a través de la cancelación de uno de los sentidos (ejemplo: vendar los ojos mientras se camina), y al mismo tiempo sobre estimular otro de los sentidos (ejemplo: con los ojos vendados desplazarse a otro espacio, teniendo como guía el sonido de un tambor)

El procedimiento práctico que utiliza Grotowski, para inducir al espectador a participar activamente en la representación es el de aportar de una serie de consignas o premisas donde se le explica que es lo que tiene que hacer durante el evento.

El TIT, en la mayoría de sus representaciones, ha utilizado este procedimiento para inducir la participación del espectador, y antes de comenzar la obra, le confieren una serie de premisas, con el fin de inducir su vivencia.

Algunas de las premisas que el TIT suele notificar a los espectadores, para que las considere durante la representación, son equivalentes a las utilizadas por Grotowski:

- a) guardar silencio durante la representación.

- b) no competir.
- c) no adoptar imposturas.
- d) no censurar.
- e) no provocar sexualmente.
- f) no ingerir sustancias alucinógenas.
- g) realizar los movimientos que proponen los monitores.
- h) confiar en los monitores, de que van ser cuidados y nada les va ocurrir.
- i) estar frente al otro, o lo otro, de "buena fe".

Esta serie de consignas, generalmente inducen al espectador a participar activamente en la representación y a reflexionar sobre "el sentido original de sus vidas".

La característica primordial de los métodos prácticos que impulso Grotowski es la de *irrumper* lo convencional en el ámbito teatral, y está relacionada con la utilización del: espacio, tiempo y la acción dramática.

Con respecto al espacio, Grotowski propone efectuar las representaciones fuera de una demarcación arquitectónica, donde los espectadores practican una serie de ejercicios como: trotar, caminar con ojos vendados, revolcarse en la tierra, girar, sentarse a contemplar, realizar yoga, con el fin de alterar la percepción de los sentidos del espectador.

Con relación al tiempo de duración de la representación, Grotowski establece "un tiempo sin tiempo" o "perder el sentido del tiempo" donde se determina la hora para principiar, más no para finalizar, pues la obra depende del grado de involucramiento del espectador.

Tocante a la acción dramática, Grotowski plantea que debe estar compuesta por una secuencia de ejercicios o movimientos que induzcan al espectador al límite de sí mismo y le permitan darse cuenta de sus reservas

potenciales (físicas, emocionales y mentales), y lo lleven a descubrir otras dimensiones de posibilidades de sí mismo.

El TIT, retomó algunos de los planteamientos de Grotowski, como articular las representaciones en espacios fuera de una demarcación arquitectónica y la acción dramática está determinada por una serie de ejercicios que los espectadores tendrán que realizar. Esta serie de ejercicios está diseñada de tal manera que representan las “pruebas” que el personaje dramático tendrá que hacer para cumplir su misión; y los espectadores serán guiados por estas “pruebas” con el fin de que ellos se mimeticen con el personaje principal y se transformen en el héroe de su propia aventura.

La mayoría de las propuestas escénicas del TIT fueron realizadas en espacios “abiertos” como: *Huracán: Corazón del cielo*, *Cura de espanto*, *Penélope*, *Pitao Zig*, *Aztlán*. En todas ellas, los espectadores realizaban una serie de ejercicios determinados para estimular sus áreas preceptuales e inducirlos a reflexionar sobre sí mismos.

Algunos de los ejercicios que el TIT, ha utilizado en varias de las representaciones y que fueron retomados de las propuestas de Grotowski son:

- a) Trote contemplativo: consiste en trotar durante mucho tiempo, con el cuerpo relajado, la columna vertebral recta y con una visión panorámica de 180°. Mientras se trote de esta determinada manera, se debe intentar mantener el *canto interno* que en el capítulo anterior expliqué en que consiste.
- b) Nictémero: reside en que los participantes no duerman durante 24 horas o más, y se mantengan en constante movimiento (caminar, trotar, danzar, tai chi, cantar, tocar instrumentos musicales)
- c) Ascensión al cerro: radica en trepar los cerros cancelando alguno de los sentidos ( vendar los ojos), para estimular otro ( dar a probar alguna

sustancia: azúcar, sal, limón; o producir diversos sonidos con diferentes objetos: ramas, piedras, sonajas)

- d) Motions: consiste en una serie de ejercicios de yoga que tienen como fin el de inducir a los participantes a adquirir diferentes posturas corporales mientras observan su respiración.

Concluyendo: el TIT, retomó de Grotowski que la finalidad primordial del teatro, es la de inducir a los participantes a una *experiencia primigenia*, que Grotowski la explica diciendo que es algo orgánico y consiste en percibir y descubrir el cuerpo.

“Aquel que descubre el cuerpo descubre los cuerpos, es decir, yo descubro tu cuerpo, y a través de eso descubro mi cuerpo. Descubro al mismo tiempo el cuerpo del árbol y el de la tierra, descubro el cuerpo del cosmos”.<sup>6</sup>

El percibir con la totalidad del cuerpo ( física, emocional, mental y espiritual), es vivir intensamente el momento ya que el participante se observa y observa, se descubre y descubre, se percibe y percibe... todas las formas. Es el acceder a estar *aquí y ahora*. Esta *experiencia primigenia* induce al participante a conservar el autocontrol y a renunciar el estar ausente de sí mismo.

---

<sup>6</sup> J. Grotowski, *Ibidem*.

POPOL-VUH

Muy contentos se fueron a jugar al patio del juego de pelota; estuvieron jugando solos largo tiempo y limpiaron el patio donde jugaban sus padres.

Y oyéndolos, los Señores de Xibalbá dijeron:

-¿Quiénes son esos que vuelven a jugar sobre nuestras cabezas y que nos molestan con el tropel que hacen? ¿Acaso no murieron *Hun-Hunahpú* u *Vucub-Hunahpú*, aquellos que se quisieron engrandecer ante nosotros? ¡Id a llamarlos al instante!.

Así dijeron *Hun-Camé*, *Vucub-Camé* y todos los Señores. Y enviándolos a llamar dijeron a sus mensajeros:- Id y decidles cuando lleguéis allá: "Que vengan, han dicho los Señores; aquí deseamos jugar a la pelota con ellos, dentro de siete días queremos jugar; así dijeron los Señores. decidles cuando lleguéis", fue la orden que dieron a los mensajeros. Y éstos vinieron entonces por el camino ancho de los muchachos, que conducía directamente a su casa; por él llegaron los mensajeros directamente ante la abuela de aquéllos. Comiendo esta cuando llegaron los mensajeros de *Xibalbá*.

-Que vengan, con seguridad, dicen los Señores, dijeron los mensajeros de *Xibalbá*: -Dentro de siete días los espera, le dijeron a *Ixmucané*.

-Está bien, mensajeros, ellos llegarán, respondió la vieja. Y los mensajeros se fueron de regreso.

Entonces se llenó de angustia el corazón de la vieja. ¿A quién mandaré que vaya a llamar a mis nietos? ¿No fue de esta misma manera como vinieron los mensajeros de Xibalbá en ocasión pasada, cuando vinieron a llevarse a sus padres?, dijo su abuela, entrando sola y afligida a su casa.

Y enseguida le cayó un piojo en la falda. Lo cogió y se lo puso en la palma de la mano, y el piojo se meneó y echó andar.

-Hijo mío, ¿te gustaría que te mandara a que fueras a llamar a mis nietos al juego de pelota?, le dijo al piojo. "Han llegado mensajeros ante vuestra abuela, dirás; "que vengan dentro de siete días, que vengan, dicen los mensajeros de Xibalbá; así lo manda decir vuestra abuela", le dijo ésta al piojo.



Al punto se fue el piojo contoneándose. Y estaba sentado en el camino un muchacho llamado Tamazul o sea el sapo.

-¿Adónde vas?, le dijo el sapo al piojo.

-Llevo un mandado en mi vientre, voy a buscar a los muchachos, le contesto el piojo al Tamazul.

-Está bien, pero veo que no te das prisa, le dijo el sapo al piojo. ¿No quieres que te trague? Ya verás cómo corro yo, y así llegaremos rápidamente.

-Muy bien, le contestó el piojo al sapo. Enseguida se lo tragó el sapo. Y el sapo caminó mucho tiempo, pero sin apresurarse. Luego encontró a su vez una gran culebra, que se llamaba Zaquicaz.

-Voy de mensajero. llevo un mandado en mi vientre, le dijo el sapo a la culebra.

-¿Adónde vas, joven Tamazul?, dijo le al sapo *Zaquicaz*.

Veo que no caminas aprisa. ¿No llegaré yo mas pronto?, le dijo la culebra al sapo.-¡Ven acá!, contestó. Enseguida *Zaquicaz* se tragó al sapo. Y desde entonces fue ésta la comida de las culebras, que todavía hoy se tragan a los sapos.

Iba caminando aprisa la culebra y habiéndola encontrado el *Vac*, que es un pájaro grande, al instante se tragó el gavilán a la culebra. Poco después llegó al juego de pelota. Desde entonces fue ésta la comida de los gavilanes, que devoran a las culebras en los campos.

Y al llegar el gavilán se paró sobre la cornisa del juego de pelota, donde *Hunahpú* e *Ixbalanqué* se divertían jugando a la pelota. Al llegar, el gavilán se puso a gritar: ¡*Vac-co!* ¡*Vac-co!* [¡Aquí está el gavilán!], decía en su graznido. ¡Aquí está el gavilán!.

-¿Quién está gritando? ¡Vengan nuestras cerbatanas!, exclamaron. Y disparándole enseguida al gavilán, le dirigieron el bodoque a la niña del ojo, y dando vueltas se vino al suelo. Corrieron a recogerlo y le preguntaron:- ¿Qué vienes a hacer aquí?, le dijeron al gavilán.

-Traigo un mensaje en mi vientre. Curadme primero el ojo y después os diré, contestó el gavilán.

-Muy bien, dijeron ellos, y sacando un poco de la goma de la pelota con que jugaban, se la pusieron en el ojo al gavilán. *Lotzquic* le llamaron ellos y al instante quedó curada perfectamente por ellos la vista del gavilán.

-Habla, pues, dijeron al gavilán. Y enseguida vomitó una gran culebra.

-Habla tú, le dijeron a la culebra.

-Bueno, dijo ésta y vomitó al sapo.

-¿Dónde está tu mandado que anunciabas?, le dijeron al sapo.

-Aquí está el mandado en mi vientre, contestó el sapo. Y enseguida hizo esfuerzos, pero no pudo vomitar; solamente se le llenaba la boca como de baba, y no le venía vómito. Los muchachos ya querían pegarle.

-Eres un mentiros, le dijeron, dándole de puntapiés en el trasero, y hueso del anca le bajó a las piernas. Probó de nuevo, pero sólo la baba le llenaba la boca. Entonces le abrieron la boca al sapo los muchachos y una vez abierta, buscaron dentro de la boca. El piojo estaba pegado en los dientes del sapo; en la boca se había quedado, no lo había tragado, sólo había hecho como que se lo tragaba. Así quedó burlado el sapo, y no se conoce la clase de comida que le dan: no puede correr y se volvió comida de culebras.

-¡Habla! le dijeron al piojo, y entonces dijo el mandado:- Ha dicho vuestra abuela, muchachos: "Anda a llamarlos, han venido mensajeros de *Hun-Camé* y *Vucub-Camé* para que vayan a *Xilbalbá*, diciendo: 'Que vengan acá dentro de siete días para jugar a la pelota con nosotros, que traigan también sus instrumentos de juego, la pelota, los anillos, los guantes, los cueros, para que se diviertan aquí', dicen los Señores". "De veras han venido", dice vuestra abuela. Por eso he venido yo. Porque de verdad dice esto vuestra abuela y llora y se lamenta vuestra abuela, por eso he venido.

-¿Será cierto?, dijeron los muchachos para sus adentros, cuando oyeron esto. Y yéndose al instante llegaron al lado de su abuela; sólo fueron a despedirse de su abuela.

-Nos vamos, abuela, solamente venimos a despedirnos. Pero ahí queda la señal que dejamos de nuestra suerte: cada uno de nosotros sembraremos una caña, en medio de nuestra casa la sembraremos: si se secan, esa será la señal de nuestra muerte. ¡Muertos son!, diréis, si llegan a secarse. Pero si retoñan: ¡Están vivos!, diréis, ¡oh abuela nuestra!. Y vos, madre, no lloréis, que ahí os dejamos la señal de nuestra suerte, dijeron.

Y antes de irse, sembró una (caña) *Hunahpú* y otra *Ixbalanqué*; las sembraron en la casa y no en campo, ni tampoco en tierra húmeda, sino en tierra seca; en medio de su casa las dejaron sembradas.

### III.3

## TÉCNICA DE LA DANZA TIBETANA Y DE LA DANZA CONCHERA MEXICANA.

Las cuatro bases de la atención, a saber: la contemplación del cuerpo, la de las sensaciones, la de los pensamientos, la de los fenómenos subjetivos, hace perfectos los “siete elementos de la iluminación”; éstos son: la atención, la búsqueda y el examen de la verdad, la energía, el interés, la concentración de pensamientos y la igualdad de la mente. Y a su vez, esos siete elementos producen la sabiduría y la liberación.  
Alexandra David Neel. *Iniciados e iniciaciones en Tibet.*

Como fue mencionado en otro capítulo, los “diseños de entrenamiento” ( los cuales se les ha denominado: “dinámicas de acción”), que ha realizado el TIT, tienen como propósito el de estimular las áreas preceptuales, lograr un nivel adecuado de condición física, observar las aptitudes emocionales y guiar a la mente a “concentrar la atención” en un solo pensamiento. El TIT consideró que estos aspectos son esenciales para “alimentar el espíritu y que el practicante, desarrolle, guarde y mantenga la energía de su organismo”.

Una de las *dinámicas de acción* en el que el TIT ha puesto mayor énfasis para lograr lo anterior, es el sincretismo que efectuó entre la danza denominada: “el sombrero negro” de origen tibetana y las danzas concheras mexicanas.

La danza de “el sombrero negro”<sup>1</sup> fue aprendida por tres de los miembros de TIT (Nicolás Núñez, Helena Guardia y Ana Luisa Solís), entre 1985-86, en el *Tibetan Institute of Performing Arts*, ubicado en Dharamsala, al norte de la India.

La estructura de la danza que aprendieron, éstos integrantes del TIT, es la *Lha Ihung Pay-dor*, perteneciente al monasterio de *Tashi Lhumpo*, que narra:

Un día, el monje Paljor Dorje, que se había refugiado en una cueva, cerca de Lhasa, tuvo una visión en la que se le indicaba liberar al Tíbet de Lang Darma,<sup>2</sup> y se le mostró cómo hacerlo. El monje ensució a su caballo blanco con polvo de carbón y se puso una túnica negra con forro blanco. Luego viajó a Lhasa y buscó al rey apóstata, para quien ejecutó una danza fantástica, inventada para esa oportunidad. Mientras cumplía con la triple prosternación exigida por el protocolo, sacó de su ancha manga un arco y una flecha, con los que atravesó el corazón de Lang Darma. Luego se apresuró a invertir su manto y cruzó a caballo el cercano río Kyichu; así lavó el polvo de carbón y su cabalgadura volvió a ser blanca, como el interior de su manto. De ese modo consiguió escapar.

---

<sup>1</sup> En las ceremonias tibetanas las danzas forman parte de la religión y son representadas por monjes. Las danzas que sobresalen son las del año nuevo y la del “sombrero negro” donde se representa al “rey malo”.

<sup>2</sup> Cerca del año 792, D.C., Trisong Detsen, (el trigésimo séptimo rey), instauró en el Tíbet la doctrina India de los Pandits, que sostenía que la iluminación se lograba: “sólo por un proceso lento y gradual, que requería buenas acciones y toda una serie de vidas. Este rey proclama al budismo como la religión oficial del Tíbet, indicando que el clero se mantendría mediante donaciones de la familia real y decretando que “las tres joyas” ( El Buda, el Darma y el Sanga. Buda es todo aquel que ha alcanzado la definitiva liberación de sufrimiento; el Darma son las enseñanzas del Buda, Sanga en la orden monástica y también los que han alcanzado la iluminación), no debían jamás ser abandonadas.

Cuarenta años después de la muerte de Trisong Detsen, los ministros partidarios del Bön tomaron el poder y mediante un golpe de estado pusieron a uno de sus nietos: Lang Darma. Siguió un período de persecuciones religiosas, durante las cuales los templos y los monasterios fueron saqueados y destruidos; se prohibió la enseñanza de las doctrinas búdicas y los monjes fueron obligados a adoptar las creencias y las prácticas del Bön. De aquí surge la leyenda del monje Paljor Dorje. Harris Goodman Michael, *El último Dalai Lama*, España. Javier Vergara Editor, 1988, pp. 66-67.

Posteriormente de su retorno de la India, los mencionados integrantes se avocaron a enseñar esta danza a los demás miembros del TIT, y a su vez, se practicaron algunas danzas concheras mexicanas.

Ulteriormente, el TIT, cuestionó: ¿cómo articular la danza tibetana con las danzas concheras mexicanas e integrar una sola danza?.

Para constituir una sola danza, durante varios meses, se analizaron los puntos en común de ambas danzas, llegando a la conclusión que: 1. en sus orígenes eran practicadas por guerreros; en la cultura tibetano *guerrero* se dice *pawo* que significa “persona valiente”. Se le asigna este apelativo al ser humano que en su condición de *guerrero* esta dispuesto a “examinarse así mismo y tiene la valentía de preguntarse: ¿qué es uno, quién es, donde está mi corazón?. El *pawo* mantiene el “corazón despierto” y sabe que “ la bondad fundamental” es lo único innegable que tiene y es lo único *verdadero* que ha heredado desde su nacimiento.<sup>3</sup> Para la cultura prehispánica el *guerrero* es un *Toltecáyotl*, un *árbol florido* que labra su rostro y su corazón. El *guerrero* aprende a dialogar con su corazón y conoce sobre la naturaleza de las cosas. Él tiene un corazón firme como la piedra, un rostro sabio y es hábil y comprensivo. El *guerrero* tiene a Dios en su corazón: *téutl yiollo* y es sabio en las cosas divinas: *in tlateumatini*,<sup>4</sup> y que formaban parte de su entrenamiento; 2. actualmente, siguen constituyen parte de las ceremonias religiosas y son consideradas como técnicas de entrenamiento para “comunicarse” o “relacionarse” con lo divino; 3. a través de la práctica de ellas se puede desarrollar la energía del organismo; 4. en ambas danzas se utiliza la expresión *El es Dios* como repetición para “concentrar la atención” en un solo pensamiento y 5. en ellas se

<sup>3</sup> Referencias en: Trungpa Chögyam, *Shambhala: La senda sagrada del guerrero*, Tr. Marta Guastavino y R. Gravel, Barcelona, Kairós, 1986.

<sup>4</sup> Referencias en: M. León-Portilla, *La filosofía Náhuatl*, México, UNAM, 1979.

sustenta el concepto filosófico de conquistarse a sí mismo a través de “dialogar con el corazón”.

El TIT no sólo tomó en cuenta los conceptos, sino también los puntos en común del aspecto práctico, y sin ninguna metodología académica, guiados por la intuición y por el conocimiento de años de práctica de las danzas concheras mexicanas de algunos integrantes del TIT, y en particular de Armando Álvarez, Capitán de la mesa del Santo Niño de Atocha, se logró realizar un sincretismo de ambas danzas.

Para estructurar este sincretismo, primeramente, el TIT, seleccionó de diferentes danzas concheras mexicanas diversos movimientos (pasos), teniendo presente, según los concheros, que: “el hombre es Árbol Florido y dentro de él fluyen dos fuerzas: el agua y el fuego”; y toda “buena” danza debe propiciar que se trabajen ambas fuerzas en el danzante”.

Así pues, guiados por Armando Álvarez, la danza que se armó de las danzas concheras quedó constituida: A. se emplea el ritmo de la danza denominada *Águila blanca*; B. los primeros cuatro movimientos (pasos de la danza) son los que se realizan en la danza *Tonatiuh* (Tierra, Agua, Viento y Fuego), y está relacionados con el mito cosmogónico náhuatl que narra las diferentes Edades o Soles por las cuales ha atravesado el universo; C. el quinto movimiento (o paso), es de la danza: *Quetzalcóatl: serpiente de plumas preciosas*, y refiere cuando *Quetzalcóatl* se encuentra en el *Mictlan*: “lugar de los muertos”, y el dios *Mictlantecuhтли* le pide que dance para poder darle los huesos para crear al hombre; D. el sexto movimiento es de la danza: *Huitzilopochtli: “colibrí zurdo”*, representa el “barrer” el camino, haciendo la señal de la cruz con los pies, para llegar a *El es Dios* y E. tanto el séptimo como octavo movimientos (o pasos) fueron tomados de la danza: *Águila Blanca*. Uno representa: “viento quemado”, y el otro “fuego quemado”. Cada

uno de estos ocho pasos o movimientos de danza, están conectados por medio de un movimiento (o paso) base de la danza: *Huracán*.

A la danza que floreció del sincretismo de la danza el *sombrero negro* y la combinación de los nueve diferentes pasos (movimientos), de danzas, el TIT la llamó: *Citlalmina: Flechadora de estrellas*.

El TIT tiene como propósito fundamental que esta danza sea una técnica de “meditación en movimiento”, y como tal, se desarrolle control: físico (aprender cada uno de los pasos y hacerlos muy bien), emocional (durante se ejercita “no expresar emociones negativas y no competir con el otro), mental (mantener el *canto interno*), a su vez, controlar el aliento o respiración que según los tibetanos al ser entrenada se: “prende dentro de ti la lámpara que ilumina tú camino”.

A los participantes de la danza *Citlalmina*, se les propone que durante su intervención en ésta, se imaginen que son guerreros que tienen un “corazón despierto” y que están dispuestos a ‘luchar’ por sentir verdadera amistad por sí mismos y lograr sincronizar el cuerpo con la mente.

La danza *Citlalmina* tiene la siguiente secuencia:

Se forma un círculo, se efectúa: 1. danza conchera de permiso ( se hace una señal de cruz con cada uno de los pies acompañados del ritmo de sonajas); 2. se realiza la estructura de los nueve pasos (movimientos), de las diferentes danzas; 3. danzando, con el mismo ritmo se gira alrededor del espacio; 4. se detienen y se dejan en el centro los instrumentos (sonajas, caracoles, y a veces tambores); 5. se realiza la danza del *sombrero negro* y 6. se vuelve a repetir la estructura de los nueve pasos. Este “diseño” se repite 3 veces.

Para finalizar la danza *Citlalmina*, los participantes, manteniendo el círculo, cruzan los brazos (con el derecho sobre el izquierdo), se agarran de las

manos y avanzan de derecha hacia la izquierda y al grito de *ehua* ( en náhuatl 'levantarse', 'estar atento'), se detienen los participantes y termina la danza.

Las características, en términos generales, de los movimientos de la danza son: continuos, centrípetos y centrífugos, se emplea el "patrón cruzado" (que explique anteriormente en que consiste), y se realizan diferentes ritmos.

La danza *Citlalmina* busca, metafóricamente, que el participante al ejecutarla fleche la *valentía* de su esencia, realce su existencia y haga brillar su propio SER.



Los rwandas cuentan que en tiempos muy remotos Imana (Dios), resucitaba a los seres humanos una y otra vez. Un buen día decidió ir de caza y aniquilar a la muerte, para que los hombres siguieran viviendo ininterrumpidamente. Les intimó, pues, a que en aquella ocasión permanecieran todos en sus casas. A la mañana siguiente inició su partida de caza. La distancia entre Imana y la muerte se acortaba a ojos vistas. En aquellos momentos, una mujer anciana que se encontraba fuera, en los campos, oyó una llamada de socorro:

“¡ Apiádate de mí! ¡Escóndeme, que estoy en peligro de muerte!”. Era la muerte misma la que así hablaba. La mujer tuvo compasión de ella y le preguntó: “¿Dónde te voy a esconder?” “Bajo tus ropas”, respondió su interlocutora. Acababa la anciana de acceder a este ruego cuando llegó (la muerte) y le dijo: “¡Lastima que los hombres lleguen a ser víctimas de su propia estupidez! ¡Mientras la muerte encuentre abrigo en el seno de la mujer, todos nacerán con su sello!” A partir de entonces, la muerte sigue presente en el mundo”.

Mircea Eliade, Historia de las creencias y de las ideas religiosas.

## IV

## ANÁLISIS DE ALGUNAS REPRESENTACIONES DEL TIT.

Cuando ellos salieron a saludar al pirul, comenzó todo para mí; todo era silencio: los miraba, me miraban, tocaban las ramas del árbol, acariciaban su tronco. Varias miradas me hicieron seguirlas para entrar al espacio de lava seca, de testimonio, vida y proyección. Mi mente por momentos ahí, por momentos afuera, se preguntaba ¿por qué?, ¿por qué?. Esto se borró con la hora, era el crepúsculo y yo estaba en un lugar "peligroso", lleno de rocas que tenían que saltar y caminar con cuidado. Llegamos a un lugar plano, me rodearon; de pronto, todos al unísono me sacudieron el alma con el sonido del caracol. Ya no había más que pensar, ahí estaba con ellos dejándome ser. Ellos bailaban, gritaban, se desgarraban y corrían por ese espacio, como animales libres y plenos, pero eran hombres y yo estaba ahí.

Ana Luisa Solís, *Teatro Antropocósmico*.

Para analizar las representaciones del TIT es preponderante tener presente, que en todas ellas se ha puesto énfasis en cómo provocar la participación activa de los espectadores.

El propósito fundamental del TIT ha consistido, como se ha citado anteriormente, que el espectador, a través de su participación en la representación, se confronte consigo mismo, de tal manera, que realice una auto-evaluación.

Para lograr que el *centro* de la representación sea el espectador, el TIT, como ya se expuso en otros capítulos, ha analizado diferentes teorías del rito, así como los elementos que lo componen (danzas, cantos, oraciones, peregrinaciones, velaciones)

Previo a toda representación, el TIT, toma en consideración lo siguiente:

1. análisis del mito como base del texto.
2. análisis de conceptos filosóficos de la cultura náhuatl para utilizarlos como premisas de reflexión.
3. investigación de campo (asistir a fiestas populares o ceremonias indígenas que tengan relación con el tema de la representación)
4. instauración de las instrucciones para guiar la participación activa de los espectadores.
5. ejercicios durante la obra ejecutados por los espectadores.
6. delineamiento del rol de los monitores (guías).
7. determinar el “espacio escénico”.
8. definición del “tiempo dramático” correspondiente con el texto.

El propósito de este capítulo es el de analizar algunas de las representaciones realizadas por el TIT, teniendo presente los anteriores puntos.

Abd al Khaliq, sufi del S. XII, consignó en un documento una guía de comportamiento a quienes buscan *dialogar con el corazón*, y consiste en ocho reglas:

1. Has dar dam- “Está presente en cada aliento (aliento vital)”. Respira conscientemente. No dejes que tu atención se extravíe, aunque sólo fuera por el lapso de un suspiro. Acuérdate de ti mismo en cualquier situación.
2. Nazar bar qadam- “Evita los pasos en falso (no acciones incorrectas)”. Ten siempre presente en el espíritu el fin que te has propuesto para cada uno de tus pasos. No olvides jamás que tu deseo es la libertad.
3. Safar dar vatan- “Tú viajas hacia ti mismo”. No olvides que dejas el mundo de las apariencias para ir hacia el mundo de la realidad.
4. Halvat dar endjuwan- “La soledad está en la multitud”. En todas tus actividades exteriores, mantén tu libertad interior. Aprende a no identificarte con cosa alguna, es decir, está exteriormente con las personas, interiormente con Dios. Sé capaz de entrar plenamente en la vida del mundo exterior sin perder jamás tu propia libertad.
5. Yad Kard- “No olvides a tu Amigo, es decir, a Dios”. Que la plegaria de tu lengua (dhkr) se convierta en la plegaria de tu corazón (q’alb)
6. Baz gasht- “Retorna a Dios”. Tu único fin a alcanzar debe ser la realidad.
7. Nigah dasht- “Mantente vigilante”. Aparta todos los pensamientos e imágenes ajenos. Concéntrate en tu actividad exterior e interior. Aprende a retirar tu atención de las imágenes indeseables.
8. Yad dasht- “Recuerda. Sé siempre consciente de la presencia divina”. Habitúate a reconocer la presencia de Dios en tu corazón.

Anton Kielce, *El sufismo*.

143

(El Dios dual)



TESIS CON  
FALTA DE ORIGEN

## TLOQUE NAHUAQUE

Presenta

### EL SEMINARIO DE INVESTIGACIONES ETNODRAMATICAS

ESPACIO ESCULTORICO, UNIDAD CULTURAL, UNAM

Estreno:

13 de mayo de 1982

Temporada:

Mayo-Junio

Funciones:

Jueves, viernes, sábados y domingos a  
las 18:30 horas

Atención público:

Asistir con tenis y ropa de trabajo.

Gracias.

En caso de lluvia se suspende la

función.

Cupo limitado: 40 personas

UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTONOMA DE MEXICO

*Rector*

Dr. Octavio Rivero Serrano

*Secretario General Académico*

Lic. Raúl Béjar Navarro

*Secretario General Administrativo*

C.P. Rodolfo Coeto Mota

*Coordinador de Extensión Universitaria*

Lic. Alfonso de María y Campos

*Director General de Difusión Cultural*

Ing. Fernando Galindo Treviño

*Director de Actividades Teatrales*

Profr. Luis de Tavira

FACULTAD DE FILOSOFIA Y  
LETRAS

*Director*

Dr. José Moreno de Alba

*Secretario General*

Dr. José Pascual Buxó

*Secretaria de Profesorado*

Mtra. Gloria Villagas

*Secretario de Extensión Académica*

Lic. Gonzalo Celorio

*Jefe del Departamento de*

*Literatura Dramática y Teatro*

Lic. Armando Partida

*Coordinador de Humanidades*

Dr. Fernando Pérez Correa

*Espacio Escultórico*

*Coordinadora del Laboratorio de Experimentación*

*de Arte Urbano*

Lily Kassner

44

El teatro se ha visto tradicionalmente vinculado a un texto que eventualmente se traduce en un montaje. Nuestro espectáculo difiere del esquema tradicional en varios puntos esenciales. Como se registraban anteriormente, el teatro regido por un texto queda determinado por él mismo, en cambio, en nuestro espectáculo se organiza por un número de premisas visuales, espaciales y de trabajo personal que dan coherencia al evento. Las premisas visuales toman significado de los aspectos más determinantes en la mitología náhuatl. El concepto de dualidad y el viaje de Quetzalcóatl al Mictlán convergen en la cosmogonía como fenómenos mágicos que explican el origen del hombre.

El montaje queda organizado en el tiempo mitológico, pero no es determinado por texto alguno ya que cada intérprete incorpora las imágenes según su propia sensibilidad.

Las características especiales de nuestro lugar de trabajo nos permiten desarrollar una serie de técnicas corporales que se subordinan a la naturaleza del terreno. Este espacio nos sirve, literalmente, como caja de resonancia para trabajar con nuestros sonidos e imágenes.

Por último, ha de mencionarse la naturaleza del trabajo personal. Este se identifica por una labor especial que cada integrante desarrolla según su propio criterio, pero que se reglamenta por algunas premisas filosóficas del pensamiento náhuatl.

Debe advertirse que el trabajo cumple con una segunda fase, cuya manifestación esencial es que el participante organice sus tareas según su propio cuerpo y aquello que encuentra en el espacio, como parte de sí mismo y como lugar que percibe según sus posibilidades. Así, consideramos que cada persona tiene la libertad de expresarse plenamente incorporándose a una organización especial.

Nuestras premisas son, tanto para participantes internos como para participantes externos:

NO ES UNA CASUALIDAD QUE ESTEMOS HOY AQUI  
VENIMOS A CONOCERNOS LOS ROSTROS  
DIALOGAR CON NUESTRO PROPIO CORAZON  
SER UN ESPEJO HORADADO  
LEERSE A UNO MISMO COMO UNA ESCRITURA  
AQUI Y AHORA MIRAR LAS ESTRELLAS  
MI CORAZON ES UN PAJARO QUE VUELA

Intentamos desarrollar un proceso de cultura activa que deseamos compartir.

---

Esta tarde asistí a un evento en el Espacio Escultórico, un lugar conmovedor e impresionante. 64 gigantescos túmulos triangulares, con ligeras aperturas en los cuatro puntos cardinales. Stonehenge, pero al mismo tiempo a la medida humana. El orden humano rodeando el fluir, el fluir de la naturaleza en lava congelada. La naturaleza al descubierto, el doble significado del ritual: tener orden y tener fluidez. En este espacio se desarrolla una pieza parateatral donde están trabajando gentes sinceras. Aquí se juntan y comparten básicamente buenos sentimientos, sentimientos positivos. Están contando un antiguo mito, lo están contando para nuestra época. Lo hacen a través del ambiente, sonido, movimiento y contacto personal y por esto le estoy muy agradecido y les deseo algo más que suerte, les deseo verdad en su trabajo.

RICHARD SCHECHNER / Febrero/1982/México/Espacio Escultórico

---

## TLOQUE NAHUAQUE

(El dios dual)

### *Dirección del proyecto*

Oscar Zorrilla, Nicolás Núñez y Gabriel Weisz

### *Participantes internos*

Juan Allende, Estela Basurto, Xavier Carlos, Virginia Gómez, Helena Guardia, Gabriel Labastida, Martín Llamas Ríos, Juan Maya, Héctor Soriano y Jaime Soriano

### *Música*

Federico Alvarez del Toro y Betsy Pecanins

### *Interpretación plástica*

Salvador Pinochely

### *Asistente de producción*

Roberto Hernández Angeles

## IV.1

## TLOQUE NAHUAQUE: EL MITO DE LA CREACIÓN DEL UNIVERSO.

Tlamauizkoltik tonal nehua ni tlazohtla  
nehua ni tlazohtla auiak xochimeh  
nehua ni tlazohtla zenzontotol kuikatl  
zan ozenka no koatzin tlakatl  
¡nehua ni tlazotla!<sup>1</sup>

Nezaualkoyotl

En 1981 el Dr. Oscar Zorrilla, junto con los integrantes que constituían el *SIE*, determinaron los objetivos, contenidos y metodología del Seminario donde se estableció:

**OBJETIVOS:** Localizar, reunir, estudiar y sistematizar la documentación bibliográfica y audiovisual existentes sobre las fuentes indígenas y espectáculos populares – prehispánicos, coloniales y contemporáneos- de México. Realizar trabajos de campo para los espectáculos vigentes, previa selección de áreas por asesores especializados. Difundir paulatinamente los resultados de las investigaciones. Experimentar escénicamente elementos dramáticos en que se sustentan los espectáculos indígenas y populares, campesinos y urbanos.

---

<sup>1</sup>: Amo el canto del zenzontle  
pájaro de cuatrocientas voces  
amo el color del jade  
y el enervante perfume de las flores  
pero amo más a mi hermano  
el hombre. (revista *COATLICUE*, México, ISSSTE, N° 3 1981, p. Contra portada)

**CONTENIDO:** Estudio de un lenguaje dramático de raíces indígenas y populares, en relación interdisciplinaria con artes, técnicas y ciencias sociales, en los siguientes campos: rituales y danzas, fiestas y mercados, títeres ambulantes, circos, ferias y carpas. Experimentación corporal y análisis semiológico de las siguientes funciones: intérpretes, participantes, ordenadores, espacios, elementos visuales, sonoros y totémicos; caracterización y movimiento; simbología y mitología. Ruptura con conceptos occidentales y de cánones estéticos burgueses.

**METODOLOGÍA:** exposición inicial, por parte de profesor correspondiente a las distintas fases de estudio, de las características históricas y mitológicas, de la recepción corporal y la interpretación, y de los modelos semiológicos utilizados. Formación de grupos de trabajo para la investigación bibliográfica, la técnica documental y el trabajo de campo. Participación de asesores y especialistas en ciencias sociales. Recopilación, análisis y sistematización de la información obtenida. Sesiones grupales con muestreo documental. Análisis y conclusiones de conjunto, con participación de asesores, profesores, investigadores y estudiantes.<sup>2</sup>

Bajo estos puntos de partida, en el *SIE*, se realizaron una serie de investigaciones teóricas y prácticas, determinadas por una bibliografía básica,<sup>3</sup> donde se efectuaban registros detallados sobre: el teatro y su origen, el rito, el mito, el chamanismo y las técnicas de iniciación.

<sup>2</sup> Programa del Seminario de Investigaciones Etnodramáticas, México, UNAM, 1981, p.1.

<sup>3</sup> Bibliografía básica del Seminario de Investigaciones Etnodramáticas consistía: Benítez, Fernando, Los indios de México, México, Enciclopedia ilustrada mexicana, 1936.

Caso, Alfonso, La religión de los aztecas, México, Enciclopedia Ilustrada Mexicana, 1936.

Cassirer, Ernst, *El mito el Estado*, México, FCE, 1974 (Colección Popular, 90).

Castaneda, Carlos, Serie: *Las enseñanzas de Don Juan, Viaje a Ixtlán, Una realidad aparte, Relatos de poder*,... entre otras obras, México, FCE, 1968 /1978.

Díaz Del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México Porrúa, 1955, 2 vols. (entre otras obras).



A su vez, los integrantes del *SIE* iniciaron un proceso de “indagación” totalmente práctico de técnicas relacionadas con el rito como: largas caminatas, velaciones, danzas, meditación, cantos.

De ambas investigaciones se determinó una serie de delineamientos para realizar un *evento parateatral*, donde se tomo en cuenta: la relación interdisciplinaria del teatro con otras artes, técnicas y ciencias sociales, en los campos: rituales, danzas, mitos, así mismo, diferentes métodos de entrenamientos para el actor basados en técnicas chamánicas.

Los lineamientos que se establecieron para determinar un evento parateatral consistieron en: **a.** el espacio escénico fuera de una demarcación arquitectónica: bosques, montañas; **b.** la utilización del mito como texto dramático; **c.** ejercicios, retomados de técnica chamánica, que estimulen las áreas perceptuales de los participantes; **d.** el actor y el director como monitores o guías de los espectadores; **e.** un tiempo fijado por la sensibilidad del participante ( Mircea Eliade fundamenta como *tiempo mítico primordial o in illo tempore*: el instante (momento) en el cual se “vive plenamente el hecho presente” (*aquí y ahora*). Eliade lo denomina como “tiempo sagrado”<sup>4</sup> ), y **f.** que los participantes sean dirigidos a un proceso de confrontación e introspección personal.

Después de un año, como resultado del proceso de investigación el *SIE*, montó: *Tloque Nahuaque: El Dios Dual*, que fue determinado como representación parateatral y en ella se siguieron los delineamientos antes mencionados.

Uno de los propósitos de los integrantes del *SIE*, al preparar el montaje de *Tloque Nahuaque* fue el de analizar algunos de los conceptos de la

<sup>4</sup> . M. Eliade. *Lo sagrado y lo profano*, C. II.

filosofía náhuatl, y en particular reflexionar sobre el concepto de la creación como derivación de la dualidad y como esta concepción se veía expresada en los diversos mitos nahuas.

Asimismo, el Seminario tuvo presente: el mito de *Ometeotl* “dios de la dualidad”, el mito de la procreación de los cuatro primeros dioses como desdoblamiento inmediato del principio dual (*Ometeotl*), el mito de la creación y destrucción de las diferentes Edades o Soles, el mito de la creación del quinto Sol, o Edad y el mito de *Quetzalcóatl* como creador del hombre.

Asimismo, previo al montaje de *Tloque Nahuaque*, los integrantes del *SIE*, tomaron en consideración algunos conceptos desarrollados por Mircea Eliade sobre el mito.

Así pues, en el *SIE* se reparó que Mircea Eliade asienta que el mito es una “historia sagrada” que incorpora en sí mismo un “modelo ejemplar” donde las acciones son gestas o aventuras realizadas por “personajes míticos” y estos son “dioses o héroes”.

Teniendo presente lo anterior, la “historia sagrada” o “texto” en el cual se sustenta el montaje de *Tloque Nahuaque* tenía como propósito que fuera un “modelo ejemplar” donde se reparará en *Ometeotl* ( Dios de la dualidad), como un solo principio, una sola realidad, por poseer en sí mismo, simultáneamente dos aspectos: el masculino y el femenino, y es el núcleo generativo y sostén universal de la vida y de todo lo que existe. En síntesis, para contextualizar el montaje de *Tloque Nahuaque*, en el *SIE*, *Ometeotl* representó: la dualidad que soporta toda la creación y es un “el principio primordial” que coexiste en cada persona”.

Así pues, en el *SIE*, se consideró: el mito de *Ometeotl*, dios de la dualidad, que vive en el lugar de la dualidad, que es: “el ombligo de la tierra

*Omeyocan*", "que está vestida de negro: *Tecolliquenqui*, el que está vestido de rojo: *Yeztlaquenqui* y que representan la noche y el día.

Los integrantes del *SIE* acordaron que todas las acciones que se ejecutaran durante el evento, tuvieran como fin el de ser *gestas o aventuras*, donde el participante sea el *héroe*, que lucha por conquistar su dualidad y logra observar que él es el sostén de la tierra, que posee simultáneamente el aspecto masculino y el femenino. También, se le proponía ser simbólicamente *Quetzalcóatl*, un espejo horadado, que se observa a si mismo, y es capaz de transformarse en el hombre que él quiere ser.

La estructura anecdótica que los integrantes del *SIE* desarrollaron de la vinculación de los mitos nahuas fue:

En el principio, u origen, vivía en el interior del cielo *Ometeotl*, el dios de la dualidad, que al actuar desde su ombligo o centro, *Omeyocan* lugar de la dualidad, engendra cuatro hijos:

Al mayor llamaron Tlaclauque Tezcatlipuca (Tlatauhqui Tezcatlipuca),..., éste nació todo colorado.

Tuvieron el segundo hijo, al cual dijeron Yayanque (Yayauqui) Tezcatlipuca, el cual fue el mayor y peor, y el que más mando y pudo que los otros tres, porque nació en medio de todos: éste nació negro.

Al tercero llamaron quizalcoatl (*Quetzalcóatl*), y por otro nombre Yagualecatl (Yoalli Ehécatl).

Al cuarto y más pequeño llamaban Omitecitl (Omitéotl), y por otro nombre Maquezcoatl (Maquizcóatl) y los mexicanos le decían Uchilohi (Huitzilopochtli) porque fue izquierdo...<sup>5</sup>

Estos cuatro hijos representan las cuatro fuerzas cósmicas (Dioses-Héroes), que son los creadores: del fuego, del sol, de la región de los muertos,

<sup>5</sup> M. León-Portilla, *La filosofía náhuatl*, p. 95.

del lugar de las aguas, allende los cielos, de la tierra y los hombres, de los días y los meses y en una palabra del tiempo.

Cada uno de estos Dioses vivía:

*Tezcatlipoca rojo* con el lugar del oriente, *Tlapalan*, la región del color rojo; el *Tezcatlipoca negro* con la noche y la región de los muertos, situada en el norte; *Quetzalcóatl* noche y viento, con el oeste, la región de la fecundidad, y la vida y por último el *Tezcatlipoca azul*, ligado con el sur, la región que se halla a la izquierda del sol.

Todos estos dioses procedían desde su centro de acción, situado en uno de los cuatro rumbos del mundo y el dios viejo, *Huehuetéotl*, el principio supremo, observará la acción de los dioses desde el *Omeyocan*. Todo era equilibrio.

Sin embargo, el equilibrio de la creación fue roto por las luchas entre *Quetzalcóatl* y los varios dioses. Cada uno de ellos tratará de predominar, con el fin de regir el destino del mundo y de los hombres. Así pues, la destrucción y creación de cada una de las edades de la tierra, o Sol, son cuatro que fundamentan:

El primer Sol o Sol de Tierra, fue destruido por ocelotes. En él predominó Tezcatlipoca. Los hombres se alimentaban de piñones y fueron comidos por los ocelote. En esta edad vivieron los gigantes.

El segundo Sol es el Sol de Viento; predominó Quetzalcóatl y fue destruido por viento. Los hombres en el cual habitaron en esta edad se alimentaban de mizquitl ("acacia, mezquite") y al llegar el viento fueron convertidos en monos.

El tercer Sol, Sol de fuego, fue destruido por una lluvia de fuego que cayó del cielo. Predominó Tezcatlipoca. Los hombres de esta edad comían cincocopi ("algo muy semejante al maíz"), y al caer el fuego se convirtieron e aves, probablemente gallinas y guajolotes, animales relacionados con Tezcatlipoca.

El cuarto Sol fue Sol de Agua. Predominó Quetzalcóatl, quien puso como Sol a Chachiuhtlicue. Los hombres se alimentaban de una semilla acuática llamada acicintli ("maíz de agua"), y al inundarse la tierra se volvieron peces.

El quinto Sol, la edad actual, es denominado como Sol de Movimiento. En el predomina Quetzalcóatl, quien crea al hombre actual.<sup>6</sup>

En este quinto Sol, *Quetzalcóatl*, desciende al *Mitlan* en busca de los huesos para crear al hombre.

Como ya se dijo, el concepto filosófico que se impulso en la representación de *Tloque Nahuaque* fue básicamente el que toda la creación está determinada por la dualidad y que el ser humano es un reducto de ella.

Las premisas náhuatl que se utilizaron, en el montaje, fueron extraídas de *La filosofía náhuatl* de M. León-Portilla. La forma como se seleccionaron, las premisas, fue que cada integrante leyera cada uno de los capítulos del libro, con la consigna de analizar y determinar, en una frase, cuál era el mensaje más importante del capítulo. El propósito residía en que cada integrante del *SIE* realizara una epítome de lo leído, y que éste, lo empleara como medio de introversión personal. Se especulaba, sí las premisas podrían, al ser usadas en la representación, inducir a la auto-observación y reflexión de los participantes. Por experimentación de los integrantes, se dedujo, que cada una de las premisas determinadas, sí inducían a la auto reflexión. Las premisas que se determinaron, dentro del *SIE* fueron expuestas en el programa de mano que se entregaba a cada uno de los participantes y eran:

NO ES UNA CASUALIDAD QUE ESTEMOS HOY AQUÍ. No es una imprevisión el nacimiento o presencia de cada ser

humano, sino, que “están” *aquí y ahora*, parados sobre la tierra porque tienen una misión que cumplir.

VENIMOS A CONOCERNOS LOS ROSTROS. El nacer, implica labrar un rostro, tener un rostro y conocerse a sí mismos. A su vez, involucra saber, que nos vamos a morir, que sólo estamos un instante sobre la tierra (*tlalticpac*), lo más digno, de un ser humano, es conocer su rostro verdadero.

DIALOGAR CON NUESTRO PROPIO CORAZÓN. Cada ser humano para actuar (física-hacer, emocional-ser, mental-estar y espiritual-conciencia), le conviene preguntarse si su acción es adecuada, justa, proporcionada, apropiada..., con el fin de ser responsables de los actos y consecuencias.

SER UN ESPEJO HORADADO. ( Haber labrado el rostro, que refleje: honestidad, honorabilidad, armonía y equilibrio)

LEERSE A UNO MISMO COMO UNA ESCRITURA. Tener la capacidad de observarse (física, emocional y mental), y aceptar las deficiencias, así como, las cualidades.

AQUÍ Y AHORA MIRAR A LAS ESTRELLAS. Darse cuenta que formamos parte del cosmos, del universo, del caos, del firmamento, del infinito, del vacío, de la creación... que cuando se contempla, somos también contemplados.

MI CORAZÓN ES UN PÁJARO QUE VUELA.

Si se vive como un “guerrero”, en el momento de la muerte, el corazón asciende como un pájaro, a danzarle a *Tonatiuh*, el sol.

---

<sup>6</sup> M. de la Garza, *El hombre en el pensamiento religioso náhuatl y maya*, p. 21.

La investigación de campo, previo al montaje de *Tloque Nahuaque*, consistió en acudir a algunas fiestas populares, así como, ceremonias religiosas para observar el aspecto dual del evento. Por ejemplo, se reparaba cuál era el rol de la mujer y cual el del hombre.

A su vez, se realizaban, fuera del Distrito Federal, por ejemplo en Tepoztlán, en el estado de Morelos, una serie de ejercicios que tenían como fin el de sensibilizar a los actores (monitores), con los espacios naturales.

La instauración de las instrucciones para guiar la participación activa de los espectadores residía en explicarles, antes de comenzar la representación, que la diferencia entre el teatro tradicional que estaba fijado por un texto dramático, y la representación, en la cual iban a participar, estaba establecida por una serie de premisas “visuales, espaciales y de trabajo personal que dan coherencia al evento”. Así pues, se le invitaba a los espectadores a: 1. durante el evento guardar silencio; 2. intentar parar el flujo de pensamientos; 3. tener conciencia de que el proceso de auto observación no es una competencia; 4. atención continua a su trabajo individual; 5. hacer el máximo esfuerzo (físico y mental); 6. no presionar a nadie y evitar ser presionado; 7. evitar y no responder a ninguna proposición sexual; 8. no ingerir ningún tipo de droga; 9. mantener un pensamiento positivo y 10. no comentar la experiencia cuando haya terminado.

Los ejercicios que los espectadores ejecutaban durante la representación de *Tloque Nahuaque*, consistían en caminar, trotar, danzar, contemplar, gritar, cantar, arrastrarse, tocar diferentes instrumentos naturales: piedras, palos...

El rol de los monitores (actores-directores), en *Tloque Nahuaque* radicaba en conocer perfectamente el ‘espacio escénico’ e inducir a los

espectadores, a través de determinados ejercicios a sensibilizarlos en el ámbito fisiológico y mental.

El Espacio Escultórico, ubicado en UNAM, se determinó como el 'espacio escénico' de la representación *Tloque Nahuaque* por ser un espacio de piedra volcánica demarcado en forma redonda, rodeado por 64 gigantescos túmulos triangulares con perceptibles aperturas que determinan los cuatro puntos cardinales.

Las características del Espacio Escultórico, ayudaban a estimular las áreas perceptuales de los espectadores y narraban de manera simbólica (como imagen visual), el mito de la creación del universo.

La definición del "tiempo mítico", o tiempo de duración de la representación se fijó en relación con el concepto de dualidad de día y noche, del rojo de atardecer que se observa en el Espacio Escultórico y el negro de la noche. Por ello, la representación de *Tloque Nahuaque* se iniciaba en el atardecer, que representa el día, para finalizar en la negrura de la noche.

La alineación como se representaba *Tloque Nahuaque*, era la siguiente: se convocaba a los espectadores debajo de un pirul, que se encuentra en los linderos del lado poniente del Espacio Escultórico, ahí se les explicaba: en que consistía la representación, de los diferentes mitos nahuas y como los integrantes del Seminario pudieron conciliar para el montaje, así como el concepto de la dualidad y la creación del hombre por *Quetzalcóatl*.

En esta explicación se hacía énfasis, que como participantes, observaran su dualidad personal y que ellos fueran unos *Quetzalcóatl* que (alegóricamente), se dispone a crear el hombre que se quiere ser. También se les invitaba, a los espectadores, que durante la representación, reflexionaran sobre las premisas antes mencionadas.



Después de la explicación, se les pedía a los participantes que se vendaran los ojos y eran introducidos, por los monitores, al centro del Espacio Escultórico. Antes de quitarse la venda, sentados, se les narraba el mito de la creación del Universo (anteriormente mencionado), mientras tanto, algunos de los monitores se desplazaban, en silencio, por el espacio para esconderse entre las rocas. Cuatro de ellos, se dirigían a cada uno de los puntos cardinales y dos (de los monitores), se quedaban en el centro.

Cuando los espectadores se quitaban la venda, los dos monitores que se encontraban en el centro personificaban al Dios dual (*Ometeotl*) a través de una danza, mientras se tocaba un tambor. Esta danza representaba, simbólicamente, la procreación de los cuatro rumbos o Dioses, que eran figurados por cuatro monitores que se encontraban entre los pilares del Espacio Escultórico que demarcaban a cada uno de los puntos cardinales y también, ellos, cometían su particular danza. Al finalizar el toque del tambor, todos los monitores se congregaban (utilizando un canto personal), en el centro. Inmediatamente se le incitaba a los espectadores que eligieran a uno de los monitores y lo siguieran “como si fueran un *Quetzalcóatl*” que van en busca de los huesos para hacer al hombre.

Ulteriormente, los monitores seguidos por los espectadores, se dispersaban por el Espacio Escultórico. La finalidad consistía en recorrer todo el Espacio, haciendo hincapié en los puntos cardinales con la mira de connotar que todo ser viviente contiene en sí mismo los cuatro elementos y esto es lo que le permite estar vivo.

Al mismo tiempo que se desplazaban, los monitores le planteaban a los espectadores una serie de ejercicios que figuraran, metafóricamente el concepto de la dualidad. Estos ejercicios residían básicamente en la oposición

de la movilidad, del sonido..., ejemplo: correr – detenerse, sentarse- pararse, reptar – costarse, cantar- guardar silencio... etcétera.

Así pues, el propósito de los monitores estaba en inducir a los espectadores, a través de diversos ejercicios, a relacionarse con el espacio de forma diferente a lo habitual.

Posteriormente, al toque del caracol, todos los monitores, junto con los espectadores que los seguían, se dirigían, sucesivamente al centro del Espacio. Ahí se les pedía, a los espectadores, que formaran un círculo; mientras tanto, los monitores tocaban el caracol. A continuación, a los espectadores, se les mostraba a cada uno un espejo, donde reparaban en su rostro, se les expresaba: “Este es el hombre que tu haz forjado”.

Para finalizar la representación de *Tloque Nahuaque*, se le invitaba a los espectadores a salir del Espacio Escultórico en silencio y sin ayuda.

Concluyendo: El esquema parateatral, tenía como propósito el de cambiar la conducta, por ende la percepción de los participantes, a través de algunos elementos rituales, y fue acordada la parateatralidad, como la que: “engloba un proceso interdisciplinario (de investigación teóricos y prácticos), capaz de resolver un plan de trabajo interno que permita tratar de hacer consciente el funcionamiento de la fisiología y algunos procesos cognoscitivos”.<sup>7</sup> Así pues, la investigación fue canalizada a: la exploración de diversos espacios naturales y diferentes posibilidades de relacionarse con ellos, premisas que indujeran a los participantes a la reflexión, ejercicios que provocan, en el participante, cambios preceptuales. Bajo estos fundamentos fue estructurada la representación de *Tloque Nahuaque*.

---

<sup>7</sup> *El Cerebro Ritual*, p.19.

¿Por qué sostenemos credos que nos separan?  
 Sólo una cosa importa ser oída;  
 Que el amor fraterno llene todos los corazones.  
 Sólo hay una cosa que el mundo necesita saber,  
 Sólo hay un bálsamo para todos los dolores  
 humanos,  
 Sólo hay un camino que conduce hacia los  
 cielos,  
 Este camino: humana compasión y amor.  
 Max Heindel.

Un joven fue a ver a un sabio cierto día y le preguntó: señor, ¿qué debo hacer para convertirme en un sabio?. El sabio no contestó. El joven, después de haber repetido su pregunta cierto número de veces con parecido resultado, lo dejó y volvió al siguiente día con la misma demanda. No obtuvo tampoco contestación alguna, y entonces volvió por tercera vez y repitió su pregunta: señor, ¿qué debo hacer para convertirme en un sabio?.

Finalmente el sabio lo atendió y se dirigió a un río que por allí corría. Entró en el agua llevando al joven de la mano. Cuando alcanzaron cierta profundidad, el sabio se apoyó en los hombros del joven y lo sumergió en el agua, a pesar de sus esfuerzos para desasirse de él. Al fin lo dejó salir, y cuando el joven hubo recuperado el aliento, el sabio interrogó:

-Hijo mío, cuando estabas bajo el agua, ¿qué era lo que más deseabas?.

Sin vacilar contestó el joven: aire, quería aire.

-¿No hubieras preferido mejor riquezas, placeres, poderes o amor? ¿No pensaste en ninguna de esas cosas?.

-No, señor, deseaba aire y sólo pensaba en el aire que me faltaba- fue la inmediata respuesta.

-Entonces – dijo el sabio –, para convertirte en un sabio debes desear la sabiduría con la misma intensidad con que deseabas el aire. Debes luchar por ella y excluir todo otro fin de tu vida. Debe ser tu sola y única aspiración, día y noche. Si buscas la sabiduría con ese fervor, seguramente te convertirás en un sabio.

Max Heindel, *Conceptos rosacruz del cosmos*.

## FORO SOR JUANA INES DE LA CRUZ

Centro Cultural Universidad

Fecha: 25 de septiembre a las 21:00 hrs.

Evento: Música y poesía de Sor Juana

Salvador Escobar

Introducción

# LA TEMPESTAD

de William Shakespeare



Lo que aprendemos escuchando las palabras de otros lo olvidamos rápidamente. Lo que aprendemos con la totalidad de nuestro cuerpo lo recordamos durante toda nuestra vida.

FUNAKOSHI GISHIN

La filosofía que Shakespeare nos ofrece en La Tempestad está ligada a su contacto con grupos o pandillas del 1600 en Inglaterra con las cuales estaba involucrado.

Shakespeare, como profundo conocedor de las pasiones humanas, nos muestra magistralmente en sus obras los resortes internos que nos mueven al amor, al poder, a los celos, a la avaricia, a la angustia, etc. En La Tempestad nos muestra el resorte que nos impulsa a mejorar nuestro espíritu, a tomar profunda conciencia de que estamos "tejidos con la misma substancia que los sueños" y que si "los más suntuosos palacios se disolverán", es importante aprender a guiar nuestro sueño/vida educando y regulando la energía de nuestro pensamiento, para no quedar atrapados en los juegos de poder y gloria con que nos deslumbra la materia.

El aprendiz, dentro del sistema mágico que nos propone Shakespeare en La Tempestad, "poco a poco descubre las leyes sutiles que rigen la trama de la vida, y aprende que la calidad de sus obras depende del dominio de sí mismo, de lo que él es. Su trabajo exterior es el soporte de una metamorfosis interior." Esta metamorfosis no está comprometida con la visión limitada de una realidad en la que reinan el crimen y la competencia, sino con la realidad que sostiene el desarrollo integral del cosmos.

Este conocimiento no es exclusivo de Europa, ni de las pandillas solares con las que se juntaba Shakespeare. Lo encontramos también en Oriente, en Mesoamérica y en el resto del mundo, desde tiempos inmemoriales y hasta la fecha. Las celebraciones solares como la que, a nuestro juicio, se da en La Tempestad son el hilo dorado con el que se teje la flor y el canto de todas las culturas, en todos los tiempos.

Con este trabajo nuestra intención es conciliar el espacio escénico con la exploración que cada uno de los participantes haga —a través de nuestros ejercicios— de su espacio interior.

Nuestra exploración participativa en La Tempestad es un acercamiento a esta conciliación.

Los invitamos, por tanto, literalmente, a una conspiración. Es decir, a respirar juntos aquí y ahora, descubriendo y trabajando nuestro rostro, nuestro corazón, tanto a través del texto de Shakespeare como de nuestros ejercicios.

Shakespeare diseñó, en un punto determinado de la obra, la aparición de las energías de la Tierra. Nosotros, en este mismo punto, incluimos el área participativa, que sin traicionar la intención fantástica de Shakespeare, nos invita a realizar un viaje alegórico a nuestro mundo interno, proporcionando al participante una plataforma de introspección que le permita vivir el espectáculo que está dentro de él mismo.

Bienvenidos a la pandilla.

Nicolás Núñez

## LA TEMPESTAD de William Shakespeare

Exploración de teatro participativo basada en la obra de Shakespeare y desarrollada por el Taller de Investigación Teatral/UNAM.

Versión en español: Nicolás Núñez y Manuel Núñez Nava

Por orden de aparición:

CAPITAN	REFUGIO GONZALEZ
CONTRAMAESTRE	ARMANDO ALVAREZ
ALONSO, REY DE NAPOLES	CONRADO MERCADO
ANTONIO, HERMANO DE PROSPERO	RAUL ADALID
GONZALVO, VIEJO CONSEJERO	ENRIQUE GILABERT
SEBASTIAN, HERMANO DE ALONSO	JOSE JUAN DE LA O
FERNANDO, HIJO DEL REY DE NAPOLES	JUAN PABLO FRANCO
TRINCULO, BUFON	BALTAZAR OVIEDO
ARIEL	MARIA CLARA ZURITA
MIRANDA	GRIZELDA NUÑEZ
PROSPERO, LEGITIMO DUQUE DE MILAN	NICOLAS NUÑEZ
CALIBAN, SALVAJE Y DEFORME ESCLAVO	JOSE ARTURO RAMIREZ
ESTEFANO, REPOSTERO BORRACHIN	ARQUIMEDES PERAL
HADAS	ANA LUISA SOLIS
DUENDES	JULITTA TOMASZEWSKA
ASISTENTES DE DIRECCION	ANGELICA ARAIZA
ESCENOGRAFIA Y VESTUARIO	JULIO GOMEZ
COREOGRAFIA	HECTOR SORIANO
VOZ	XAVIER CARLOS
ATREZZO	DENIS LE TURQ
ASESORES DEL TALLER	EDWIN ROJAS
DIRECCION ESCENICA	VIRGINIA GOMEZ
	GUILLERMO HENRY
	HELENA GUARDIA
	PILAR URRETA
	MARGIE BERMEJO
	FERNANDO LLERANDI
	ANTONIO VELASCO PIÑA
	FERNANDO DE ITA
	NICOLAS NUÑEZ

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

---

---

### GUIAS PARA EL AREA PARTICIPATIVA

- 1) Estar dispuestos a participar de buena fe y con la seriedad con la que jugábamos de niños.
  - 2) Traer tennis, pañoleta y ropa cómoda (de preferencia pants).
  - 3) Guardar silencio y estar atentos a lo que sucede dentro y fuera de nosotros, aquí y ahora.
  - 4) Tener confianza. Todos los impactos han sido diseñados profesionalmente.
  - 5) Aceptar el área participativa como un campo liminal en donde las diferencias sociales, sexuales, ideológicas, o la competencia, quedan momentáneamente suspendidas.
  - 6) Seguir nuestras indicaciones.
  - 7) No imponernos con movimiento o ritmo personal sino fundirnos con el ritmo o acción del grupo.
  - 8) Al comenzar el área participativa mantener nuestro canto interno. El canto interno es una palabra o frase que nos ayuda a mantener la atención en el aquí y el ahora.
  - 9) Por último, les pedimos que se vuelvan un poco nuestros cómplices y guarden el secreto de lo que en La Tempestad les suceda, ya que la sorpresa es un elemento importante del viaje, que si se hace con frescura y sin trampas es una experiencia que nos alimenta.
- 
- 

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## IV.2

### LA TEMPESTAD: LA TRANSFORMACIÓN DEL SER HUMANO.

Estos actores, como había prevenido, eran espíritus todos y se han disipado en el aire, en el seno del aire impalpable; y a semejanza del edificio sin base de esta visión, las altas torres, cuyas crestas tocan las nubes, los suntuosos palacios, los solemnes templos, hasta el inmenso globo, sí, y cuanto en él descansa, se disolverá, y lo mismo que la diversión insustancial que acaba de desaparecer, no quedará rastro de ello. Estamos tejidos de idéntica tela que los sueños, y nuestra corta vida se cierra con un sueño.

William Shakespeare, *La tempestad*.

Después de la puesta en escena *Tloque Nahuaque: el dios dual*, En 1982, los integrantes del SIE, montaron la puesta en escena denominada: *Tlahuitepetl o Monte análogo*, que se realizó a siete kilómetros de Tepoztlán, Morelos, durante los meses de octubre y noviembre de 1982. El propósito de los integrantes del SIE, al montar *Tlahuitepetl*, gravitó en investigar algunas técnicas rituales que sirvieran para cambiar la conducta de los participantes.

Así pues, el móvil primordial del evento giraba en torno a un trabajo interno, que residía en que los participantes se auto-observaran y se relacionaran de forma diferente a lo cotidiano con la naturaleza.

En el *Monte análogo*, al igual que en *Tloque Nahuaque*, no tuvieron como matriz estructural un texto que se interpretara o emitiera (dramático), sino, que el texto fungía como un “plan maestro” o guía, que se refería “el viaje iniciático” del individuo que pretendía conocerse así mismo.

Este “plan maestro” determinaba un ‘esquema’ donde se demarcaba la trayectoria del evento y los ejercicios que se ejecutaban.

La preparación del “plan maestro” o guía se creó a partir de los textos: *El Monte Análogo* del escritor francés, René Daumal, y *Mantic ut Tair* (*La Conferencia de los Pájaros*), de Farid Uddin Attar, que consiste en un compendio de enseñanzas sufi, escrito en el siglo XII. Ambos textos resumen una expedición al mundo del conocimiento personal. Por ejemplo en *Mantic ut Tair*, se describen las peripecias del itinerario místico que realizan unos pájaros ( golondrina, halcón, gorrión), en busca de Simorgh (lo divino), y cómo cada ave se va quedando en el trayecto a causa de su particular debilidad: avaricia, arrogancia, temor, envidia, soberbia, vanidad.

A su vez, en *El monte análogo*, el escritor, plantea las aventuras de ascensión para llegar a la cúspide de una montaña, donde se encuentra “la verdad” ( lo divino), la obra es una reflexión de cuáles son las cualidades y defectos humanos que permiten o impiden llegar a “lo divino”.

A partir de esta propuesta escénica, los integrantes del *SIE*, sustituyen los denominativos de los términos usados en el teatro convencional de la siguiente manera: al texto = plan maestro, al actor = monitor, al director = ordenador, al espectador = participante y teatro = parateatralidad.

Finalmente, el propósito del *SIE* consistió en: “abrir un área de la investigación representacional que analice los principios rituales de los cuales surgió el teatro, para establecer un modelo que propone la idea de que el



teatro es, ante todo, un proceso de trabajo interno, lo cual nos llevará a enriquecer constantemente el área práctica de la actividad teatral".<sup>1</sup>

En términos generales la representación *Tlahuitepetl* se desarrolló de la siguiente manera:

Se convocaban a los espectadores ( cupo limitado de 50 participantes), en la plaza de Tepoztlán, a las 10 de la mañana. De ahí, eran conducidos en un camión hasta los linderos del cerro llamado *Tlahuitepetl*. Después de descender del camión, se convocaba a los participantes a realizar un círculo donde se les exponían las premisas que tenían que observar como medio de reflexión (fueron las mismas que se utilizaron en *Tloque Nahuaque*: mi corazón es un pájaro que vuela, dialogar con el corazón), y se indicaban, a su vez, las instrucciones que se debían seguir durante el evento. Entre las más importantes estaban: guardar silencio y tener confianza en los monitores de que cuidarían a los espectadores de que nada les acontecería durante el evento.

Ulteriormente, se les indicaba a los espectadores que se vendaran los ojos, y eran colocados entre las vías del tren y se les inducía a caminar. En esta etapa, se les invitaba a recapacitar que era aquello que les impide llegar a la cima de la montaña (a la cima de sí mismos)

Luego de caminar, los espectadores con los ojos vendados, tres horas aproximadamente, eran conducidos a un desfiladero donde se les sentaba para que contemplaran el paisaje. Enseguida, se les trasladaba a una cañada donde efectuaban un circuito de ejercicios de yoga. A continuación, a los participantes, se les pedía que siguieran a los monitores reparando en caminar lentamente manteniendo una visión panorámica de 180°. Consecutivamente,

---

<sup>1</sup> *El Cerebro Ritual*. Pág.. iii.

se llegaba a una planicie donde se les estimulaba, para que se relacionaran con el medio circundante (la naturaleza), libremente. Después de un tiempo, se les invitaba a ascender por un tronco que conducía a la cima de la montaña. Estando en la cima, los espectadores, eran acostados, e inmediatamente, los monitores, tocaban el caracol cerca de los cuerpos de los participantes. Para finalizar, se les instigaba a desplazarse y explorar el espacio. Pasado un tiempo, se hacía un gran círculo, donde se daban las gracias por haber asistido a la representación y se les indicaba que: “ascender la montaña implicaba haber desarrollado confianza en sí mismo y es el primer paso para llegar al espíritu”. En ese momento sonaba un caracol, y se inducía a los espectadores, a regresar a la plaza de Tepoztlán, en silencio.

Al finalizar la temporada de *Tlahuitepetl*, los miembros del TIT que se habían integrado al Seminario decidieron retirarse de éste, para continuar con su individual proceso de investigación práctico, no tanto teórico, sobre las técnicas rituales y su aplicación en el ámbito teatral.

En seguida del montaje *Tlahuitepetl*, los del TIT, montaron: *Aztlan*, en 1983, *Tonatiuh*, en 1984, *Huracán*, en 1985. Virtualmente, en 1987, el TIT se plantó el montaje de *La Tempestad* de William Shakespeare, teniendo como propósito la de unificar la estructura del teatro convencional con la estructura del susodicho “teatro participativo”.

Los parámetros que se observaron en el TIT para proceder al montaje de *La Tempestad*, se sustentaron, por un lado, en delineamientos del teatro tradicional que residieron en: 1. determinar el texto a interpretar, 2. seleccionar actores (que no eran miembros del TIT), que caracterizaran los personajes, 3. establecer al director (Nicolás Núñez), 4. determinar el espacio escénico dentro de un teatro (Foro Sor Juana Inés de la Cruz, localizado en el

Centro Cultural Universitario), 5. establecer la escenografía y efectos sonoros que ambientaran la puesta en escena, 6. diseñar el vestuario acorde con la época propuesto en la obra. Por otro lado, se delinea el área participativa teniendo presente: 1. la “dinámica de acción” donde se determinan los ejercicios y la trayectoria del evento, 2. a los monitores (los miembros del TIT), como guías del evento 3. el espacio fuera del teatro (Espacio Escultórico), 4. utilizar las premisas nahuas (mencionadas en el capítulo de *Tloque Nahuaque*), para inducir la reflexión de los participantes.

El análisis literario que el TIT hizo para el montaje de la obra dramática, no se sustentó bajo ninguna metodología académica, sino el procedimiento que se siguió fue que cada miembro que componía el elenco, leyera la obra y se percatara: ¿qué representa, a nivel personal, la imagen simbólica de Próspero?, ¿cuál es el problema fundamental que Próspero tiene que resolver?, ¿qué tanto te pareces a Próspero, o a los otros personajes?, ¿qué implica vivir adecuadamente?

Después de varias reuniones, donde cada integrante exponía su particular punto de vista, se llegó a la concepción de que Próspero representaba simbólicamente al héroe (o guerrero), que lucha por desplegar lo mejor de sí mismo y conquistar “la sabiduría de sí mismo”: ser independiente y poder sobrevivir a cualquier circunstancia, conocer los personales límites, conocer las propias emociones y manejarlas, tener auto-control en cualquier circunstancia, poseer una visión positiva de la vida, actuar adecuadamente aceptando la responsabilidad de las decisiones y asumir “que todo acaba con la muerte”; todo lo antepuesto permite expandir el espíritu y lograr una apropiada y justa conducta.

El TIT, asumiendo lo anterior, tuvo como propósito fundamental la de puntualizar en la puesta en escena *La Tempestad*, que cualquier ser humano puede lograr ser el “hombre de sabiduría” que simboliza Próspero siempre y cuando, “aprenda a dialogar con su propio corazón” y sea consciente de su conducta inadecuada o injusta y preexista la intención de modificarla.

La forma como el TIT escenificó *La tempestad* residió de la siguiente manera: antes de comenzar la puesta en escena se le indicaba a los espectadores que leyeran la guía para participar que era: 1. Estar dispuestos a participar de buena fe y con la seriedad con la que jugábamos de niños. 2. Traer tenis, pañoleta y ropa cómoda (de preferencia pants). 3. Guardar silencio y estar atentos a lo que sucede dentro y fuera de nosotros, aquí y ahora. 4. Tener confianza. Todos los impactos han sido diseñados profesionalmente. 5. Aceptar el área participativa como un campo liminal en donde las diferencias sociales, sexuales, ideológicas, o la competencia, quedan momentáneamente suspendidas. 6. Seguir nuestras indicaciones. 7. No imponernos con movimiento o ritmo personal sino fundirnos con el ritmo o acción del grupo. 8. Al comenzar el área participativa mantener nuestro canto interno, (el canto interno es una palabra o frase que nos ayuda a mantener la atención en el aquí y ahora). 9. Por último, les pedimos que se vuelvan un poco nuestros cómplices y guarden el secreto de lo que en *La Tempestad* les suceda, ya que la sorpresa es un elemento importante del viaje, que si se hace con frescura y sin trampas es una experiencia que nos alimenta.

Ulteriormente se introducía a los espectadores (que no eran más de 50), al espacio, y eran colocados en semicírculo. La escenografía consistió en la imagen de una pirámide en medio de arena de mar.

La representación fue montada en dos escenas, en la primera se relataba que: Próspero, a través de su magia induce a su genio Ariel que desate una tempestad para que naufraguen los usurpadores de su trono. Al lograrlo, Ariel guía a los náufragos a una serie de peripecias con el fin de que reflexionen en lo que hicieron contra Próspero y su hija Miranda.

Se hace hincapié en la escena de la relación de Fernando (hijo del rey) con Miranda, quienes se enamoran y se comprometen en matrimonio, Próspero, quien está ufano con la relación invoca a los genios para que realicen una gran representación y así festejar. Cuando Próspero 'invoca' a los genios, a través de Ariel, se le invita a los espectadores que se levanten y pasen al escenario (aquí terminaba el 1° acto).

Ya en el escenario, Próspero les explicaba a los espectadores que ellos eran los "verdaderos genios" y que la "verdadera representación" se desarrollaba dentro de cada uno de ellos y para poder observarla era necesario vendarse los ojos y emprender una larga peregrinación *interna* que les permita darse cuenta que es lo mejor o lo peor de cada uno de ellos, teniendo presente que "nada de lo que es humano no es ajeno".

La trayectoria que se siguió fue la de guiar a los espectadores con los ojos vendados, en forma de serpiente, al Espacio Escultórico ( alrededor de un kilómetro de distancia del Foro Sor Juana). Al llegar al Espacio Escultórico, se le indicaba a los espectadores que se desvendaran los ojos. Se les introducía al Espacio, dentro de este se formaba un círculo y Próspero decía: "Mientras trabajan por su vida, también trabajan por su muerte, la verdad de ser hombre, se encuentra dentro de cada uno de ustedes". Inmediatamente, los monitores ponían frente a los espectadores un espejo para que se observaran el rostro. Al finalizar los monitores guiaban a los espectadores de retorno al

Foro. Ya ahí, la obra finalizaba con las disculpas de Próspero por haber utilizado su magia.

Concluyendo: La intención del TIT, de unificar el teatro convencional con el teatro participativo, no se logró, ya que para los espectadores les era confuso en propósito de la puesta en escena, y no entendían cuál era la relación entre la obra de Shakespeare, y el de llevarlos a caminar con los ojos vendados. Consideraban que eran dos espectáculos inconexos, y que el montaje del 1° acto, estaba mal dirigido, el vestuario era ridículo y en general las actuaciones eran malas.

Con respecto al área participativa, los espectadores comentaban que no se lograba una adecuada introspección, por que el viaje alegórico al mundo interno era excesivamente apresurado, y no se daba el tiempo necesario para serenarse. Sin embargo, la mayoría de los comentarios, coincidían en expresar: "me parece interesante como teatro experimental".

Había un rey que un día organizó una gran exhibición universal. Invitó a expositores de todo el mundo y se instalaron puestos con todo tipo de cosas hermosas. La gente se reunía ahí para comprar cualquier cosa que le gustara. Había una mujer especial que se paseaba alrededor de los puestos y los examinaba cuidadosamente, pero no compraba nada. Así lo hacía día tras día. La gente se preguntaba por qué la mujer seguía viendo las cosas, mas nunca compraba nada. Intentaron persuadirla, pero ella dijo que compraría sólo dos días para que terminara la exposición, algunas personas le recordaron que le quedaba muy poco tiempo - que sería mejor que se decidiera rápidamente, pues de otro modo perdería la oportunidad de comprar algo. Dijo que quería esperar todavía a ver lo que en realidad le agradaba. Así continuó hasta el último momento, cuando los puestos estaban a punto de cerrar para siempre. Entonces fue hacia el rey y, tomando su mano dijo: "Esta mano ha organizado tan hermosa exhibición, quiero comprarla." Y preguntó el precio. El rey le dijo que era difícil imaginar que él mismo estuviera en venta, o que su mano pudiera venderse. Había otras cosas que podían ser compradas, pero no el rey. Sin embargo, la mujer replicó: "Es usted quien ha hecho posible tal belleza; así que lo quiero a usted, no a las cosas." El rey dijo: "Si en realidad me quieres a mí, sólo me puedes tener por amor, no por dinero." Así que la mujer manifestó que estaba preparada y que se entregaría a sí misma con gran devoción al rey. Y entonces, dado que ella misma se entregaba al rey, obtuvo al rey, y todas las cosas en la exhibición que le pertenecían al rey, le pertenecieron a ella. No tenía razón alguna para comprar algo, porque ahora todo era suyo. Podía usar todo lo que quisiera cuando quisiera; no tenía que reclamar, no tenía que recoger. Es, pues, sólo entregándose al Param-Atman o "Ser Universal" (Absoluto o Dios), a través del amor, que se gana todo. Ese es el camino que necesitamos seguir.

Shantanand Saraswati, *Buena compañía.*

Un tipo de teatro así no es para toda la gente. Por eso nos vemos obligados a trabajar con un número reducido de asistentes. Los riesgos que corremos nos obligan a hacer algunos comentarios: nuestras dinámicas participativas están diseñadas básicamente para unificar la mente y el cuerpo. Requieren de cierta disposición física y mental: son campos de fricción que en este montaje utilizamos discretamente. Los campos requieren tener buena disposición para participar. Si el espectador únicamente pretende observar, seguramente se desilusionará: no hay nada que ver, sólo algo que hacer. A los que participen en esta aventura, les ofrecemos la complicidad de una pandilla que se junta a respirar con libertad de movimiento corporal y mental, en una lucha por mejorar nuestra calidad de ser, aquí y ahora.

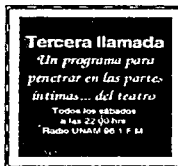
**Requisitos básicos:**

- 1.- Un voto de confianza para participar de buena fe.
- 2.- Asistir con ropa para salir al bosque.
- 3.- Voluntad de trabajo física y mental.
- 4.- Seguir las instrucciones.

Gracias  
Taller de Investigación Teatral, UNAM.

**Universidad Nacional Autónoma de México**

- Dr. José Sarukhán  
Rector
- Mtro. Gonzalo Celorio  
Coordinador de Difusión Cultural
- Mtro. Ignacio Solares  
Director de Teatro y Danza
- Lic. Raymundo Figueroa López  
Director de Casa del Lago
- Lic. Mauricio Castro  
Subdirector de Casa del Lago
- Lic. Antonio Crestani  
Jefe del Departamento de Teatro
- Lic. José Gordon  
Jefe del Departamento de Prensa y Relaciones Públicas
- Sra. Trinidad Cerezo  
Jefe de la Unidad Administrativa
- Sr. Alberto Hernández  
Jefe del Departamento de Producción



**Teatro Rosario Castellanos  
de Casa del Lago**  
Antiguo Bosque de Chapultepec  
Entrada por Reforma.

Estreno: 19 de enero de 1996.

Funciones: jueves y viernes / 20:30 hrs.  
sábados y domingos / 19:00 hrs.

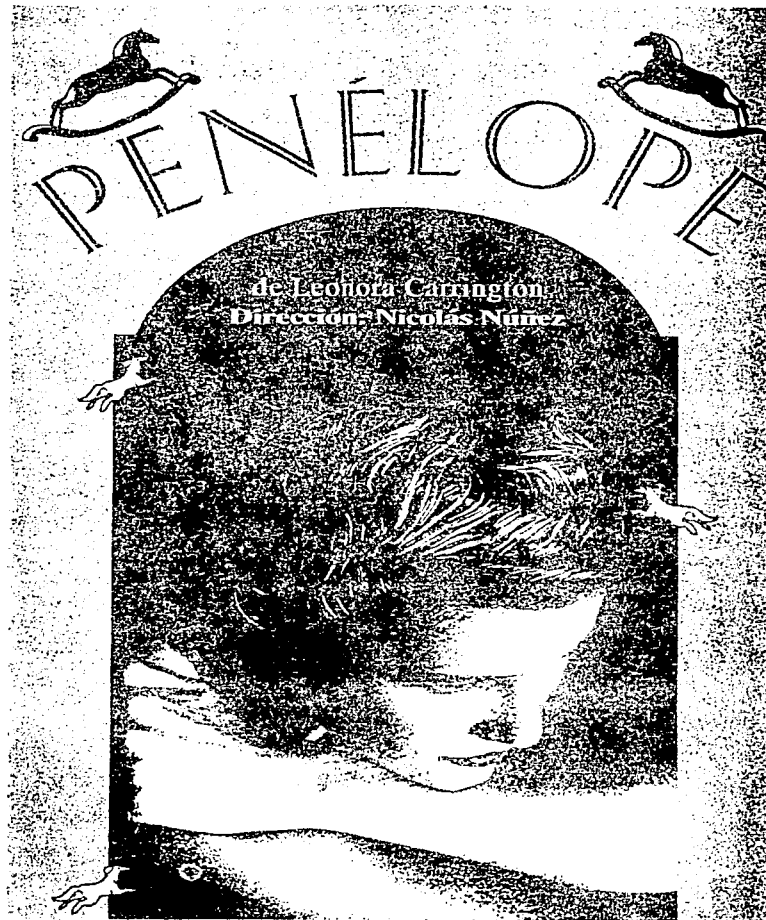


FONCA

INBA

Taller de Investigación Teatral / UNAM.

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**





Penélope es una mujer joven que lucha por lograr la victoria de la imaginación, la recuperación de la magia en la vida cotidiana, la posibilidad del vuelo-viaje a partir de cada instante. Es alguien que abre el umbral de su percepción hasta rozar el vértigo de la locura y sostener la postura extraordinaria de intentar llevar a "la imaginación al poder", logrando así su propia transfiguración. Esta es posible sólo si se cabalga el "caballo del instante".

En este trabajo el participante tiene que disponerse a cabalgar su mundo interior, pues es sólo a través de la recuperación de su propia riqueza interior que se puede lograr una transportación-transformación.

El teatro es una tradición milenaria. Hoy día es uno de los últimos reductos donde se pueden encontrar conviviendo lo sagrado y lo profano.

Durante largos períodos, la mujer ha sido excluida no sólo del teatro sino también del instante político-social, olvidando el rol primordial que para las grandes civilizaciones tuvo como sacerdotisa del tiempo y del espacio. Su estatus sutil y feroz reinaba incontestable desde las entrañas de los escenarios.



Tal vez el momento es propicio para que las mujeres recuperen ese rol esencial, sagrado y profano. Todos nosotros deberíamos intentar recuperar el fludo mágico en nuestras vidas. Probablemente, una intuición latente nos hizo acercarnos a *Penélope*, la historia de una mujer que se transfigura a sí misma. La urgencia de la sociedad por la magia y religión es impostergable. En este contexto, la besita teatral, sagrada y profana, tiene su lugar. De cara al tercer milenio, es para nosotros una especie de hierofante contemporáneo que puede llegar a oficiar el sacramento de una cultura activa. Entendemos como cultura activa dentro del teatro el proceso de evolución de la conciencia que investiga con seriedad "quiénes somos". Una causa cíclica oscilando entre el orden y el caos, que sobrepasa la ficción de hacer parecer y gestiona que algo, -tal vez sencillo, directo y honesto-, no parezca sino que realmente "suceda".

En este enclave es donde establecemos la complicidad con un espíritu transgresor e inspirador como lo es el de Leonora Carrington, oficiante surrealista de la cultura de nuestro tiempo, inspirada tanto por los mitos celtas como por los mayas, generosa cazadora de mundos interiores para alimentar la conciencia.

Así como asumimos el riesgo, y ordenamos este experimento definido como teatro participativo, que busca contar un cuento de hadas, transformándolo en un evento épico de libertad interior y elevarlo al estatus de un evento mítico, con los principios de un posible ritual personal.

Nos hemos apoyado en el esquema propuesto por Víctor Turner para establecer la circulación que va del cuento de hadas al evento épico, al mítico, y al posible rito personal, si se reconoce, como dice Markal, "la relación, inequívoca entre la naturaleza y el conocimiento" para intentar devolvernos el contacto con los bosques -exteriores e internos- desde otra perspectiva: la más antigua y olvidada: la mágica.



#### Reparto por orden de aparición:

Penélope  
Rocafra  
Tártaro  
Gato  
Muñeca  
Vaca  
Pájaro  
Soldado  
Demetrio  
Polifelipa  
Barón de Filicoco  
Néptuno  
Enriqueta  
Invitada  
Maud

Mariana Giménez  
Helena Guardia\*  
Hugo Esquinca  
Nadyeli Forcada  
Carolina Cortés  
Virginia Gómez\*  
Xavier Carlos\*  
Daniel González  
Luis Arturo Castellanos  
Avelina Correa  
Rubén Mar\*  
Nicolás Núñez\*  
Herendy Avila  
Ana Luisa Solís\*  
Griselda Niño

Asesor dramaturgico:  
Gabriel Welsz



Escenografía e iluminación:  
Alejandro Luna

Vestuario:  
Keté Cebal

Asistente de escenografía:  
Hugo Miguel González

Entrenamiento especial:  
Edwin Rojas

Realización de escenografía:  
Lauro García

Sonido:  
San Pedro Post

Asesor del taller:  
Antonio Velasco Piña

\*Monitores:  
Héctor Palma  
Edwin Rojas  
Cecilia Albarrán  
Francisco Lerdo de Tejada

Asistente de dirección:  
Ricardo García

Efectos especiales  
Alejandro Jara

Sonidos y tambores:  
Héctor Palma  
Rubén Mar  
Ana Luisa Solís  
Asistente de iluminación  
Hugo Heredia

Dirección: Nicolás Núñez

Diseño de joyería: PLADI

Vino: "L.A. CETTO", Agencia de Publicidad Jordal S.A de C.V.

Personal Técnico: Carlos Torres y Héctor López

Esquemas informativos para ayudar a entender el sentido de nuestra investigación.

Estamos convencidos de que el teatro puede ofrecer al público una alternativa de contacto diferente a la que recibe de la cultura electrónica.

**Riño**  
Es sagrado  
Lo hacen Hierofantes  
Busca su relación con el cosmos

**Teatro**  
Es profano  
Lo hacen actores  
Busca su relación con el comercio

Ambos: Hierofantes y actores  
hacen uso de una  
poderosa herramienta:

La actualización del instante.

Circulación histórica  
del teatro:

↓ Rito ↑  
↓ Mito ↑  
↓ Épico ↑  
↓ Teatro ↑

Circulación de nuestra investigación.

"La imaginación es más importante que el conocimiento"

Einstein



## IV.3

### PENÉLOPE: LA BÚSQUEDA DE LA LIBERTAD.

Mira mis orejas sonrosadas, Penélope... ¿Comprendes que soy un animal sagrado? Escucha bien lo que voy a decirte: los destinos de la casa de los Cuatropies son numerosos. Todas las hijas de la familia nacen a la medianoche; lo sé porque soy la partera de la familia. Los varones Cuatropies son de raza débil y perversa; son hombres que no conocen la magia; sienten miedo cuando escuchan ruidos extraños en la noche...pero no olvides que también ellos nacieron de noche, y no carecen de poder. Hay un hombre de cabellos largos y de ojos salvaje que pertenece a esa raza y que es enemigo de la magia; puede trazar siete círculos alrededor de sí mismo, corriendo como el viento, con mayor rapidez que la mayor parte de las hechiceras. Es peligroso. No puedo decirte más.

Leonora Carrington, *Penélope*.

Ulteriormente a la puesta en escena de *La Tempestad*, los miembros del TIT, montaron: en 1988, *Citlamina*, en 1989 *Dos mujeres*; adaptación de la obra *Casa de muñecas* de Ibsen, en 1992, *La Serpiente Emplumada*, textos de Poesía náhuatl y de William Shakespeare, en 1993, *Los Cenci*, de Antonin Artaud.

En 1995, Leonara Carrington autorizó que el TIT monte su obra *Penélope*, que había escrito en 1946, basada en su cuento: *La dama oval*, que escribió en 1939, donde la protagonista del cuento, asume juegos de exagerada fantasía sexual con su caballo llamado Tártaro y es castigada por esa razón por su padre, quien quema el caballito de balancín, simbolizando, comenta la escritora: “quemar la libertad femenina de la imaginación”.

Apoyados por los comentarios de Leonora Carrington y el análisis literario de Gabriel Weisz, hijo de ésta, el TIT, tuvo como objetivo que la puesta en escena de *Penélope* indujera a los participantes a darse cuenta, que cada uno de ellos “en su mundo interior” está habitado por una serie de imágenes simbólicas que se han visto reprimidas y sólo observándolas, reflexionando en lo que significan, se puede lograr la libertad de sí mismo y de su espíritu.

La metodología que aplicó el TIT para realizar el montaje de *Penélope*, consistió en analizar la obra buscando identificar su relación con el mito, ya que en ella se maneja un “código simbólico”, donde cada uno de los personajes representa un símbolo paradigmático por ejemplo: *El caballo Tártaro* (sinónimo de: averno, infierno, abismo, perdición condenación), representa la “imaginación femenina” y encarna una multiplicidad de acepciones alegóricas que le permiten al héroe (Penélope), acceder al mundo del misterio, mágico, donde al cabalgarlo (imaginativamente), es conducido a percatarse: de la vida, la muerte, la sexualidad, el erotismo, la adivinación, la fantasía de cabalgar por el mundo de las “tinieblas de la psique” donde se expresan las mil y una posibilidades de la mente. El caballo ctónico, como tal, representa: la noche, el misterio, portador de la muerte y de la vida, encarna la sexualidad, el sueño, la reproducción, la impetuosidad del deseo...etc. *La vaca* simboliza: la hembra misteriosa, el principio femenino, origen del cielo y la tierra, la partera, la que asiste al nacimiento de la “iluminación”.<sup>1</sup> *El gato* alude, con su actitud socarrona, dentro de la obra, a la heterogeneidad entre

<sup>1</sup> .-Entre los germanos la vaca nutricia Audumla es la primera compañera de Ymir, primer gigante, nacido como él en el hielo derretido: ella es el antepasado de la vida, el símbolo de la fecundidad... Ymir como Audumla son anteriores a los dioses. Ella es la nube hinchada de lluvia fertilizadora que cae sobre la tierra cuando los espíritus del viento, que son las almas de los muertos, matan el animal celeste y lo devoran para

lo benéfico y lo maléfico, él posee cualidades mágicas que le permiten transitar “por el tiempo”, espectador de las tinieblas del pasado y clarividente del futuro.<sup>2</sup> *La muñeca*, manca y vieja, carcomida por los años, personifica la pérdida de la niñez, de la inocencia, del estado anterior a la falta, del estado edénico. *El pájaro*, dentro de la obra, es sinónimo de presagio, es el agorero que ilustra “la libertad de volar”, de transitar por la inmortalidad del espíritu, el que enseña al alma escaparse del cuerpo y recorrer la inmensidad del cielo, de la libertad.<sup>3</sup> La correlación, en el texto, de todos estos arquetipos, entre otros, son figurados como juguetes, que adquieren movimiento sólo para el personaje protagónico, Penélope. Ellos, constituyen un metalenguaje, dentro de la obra, que induce a Penélope, a cuestionarse y reflexionar sobre la libertad femenina de imaginar y cómo conquistarla.<sup>4</sup>

---

resucitarlo luego en su piel. de la que lo habían previamente despojado. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, España, Herder, p. 1044

<sup>2</sup> En la tradición celta un gato mítico castiga en la Navegación de Mael-Duin a uno de los hermanos en un castillo desierto donde la tropa había baqueteado, apoderarse de un aro de oro. El ladrón es reducido a cenizas por una llama que brota de los ojos del gato, la cual vuelve enseguida sus ojos. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Idem*, p. 525.

<sup>3</sup> En el mundo céltico, el pájaro, en general, es el mensajero o el auxiliar de los dioses y del otro mundo. La diosa galesa Rhiannon (gran reina), dice un corto pasaje del Mabinogi de Pwylli, tiene pájaros que despiertan a los muertos y adormecen (hacen morir), a los vivos por la suavidad de su música. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Idem*, p. 155.

<sup>4</sup> Leonora Carrington nació en Lancashire en 1917, y fue hija de un acaudalado industrial textil y de una madre irlandesa. Ésta era una fabulista que nutrió la imaginación de la niña con cuentos, historias de fantasmas, relatos épicos de los dioses nórdicos... etc. A edad temprana, atraída por las ideas místicas, quería ser monja. sin embargo, decidió centrar su energía en cultivar su vida interior y en manifestarse en contra de las limitaciones que se le imponían por ser mujer. Su interés por la filosofía contemporánea, hizo que conociera mejor que muchas otras mujeres de la época, al ser humano y por eso inició una rebeldía en contra de las estructuras sociales machista que le impedían su desarrollo artístico y psíquico. Estudió un breve periodo en la Chelsea School of Art de Londres y después se inscribió en la escuela de arte de Amédée Ozenfant, aunque encontró poco estímulo para sus pinturas, ella reconoce, que fue aquí donde aprendió a dibujar con destreza infundiéndole a su vez, la importancia del oficio y el uso adecuado de los materiales. Fue también durante esta época que Carrington entró en contacto por primera vez con el surrealismo. La reproducción de la pintura de Max Ernest, *Dos niños amenazados por un ruiseñor*, (1922), en la portada del libro *Surrealismo*, de Hebert Read (que su madre le regaló en 1936), le causó una fortísima impresión, y reconoció en ella el tipo de pintura que intuitivamente buscaba realizar. El encuentro inicial con Max Ernest en Londres, en 1936, resultó ser aún más decisivo. Entablaron una relación, y pocos meses después, como pareja se mudaron a París y después al sur de Francia, para huir de los celos de la esposa de Ernest. Los dos años que pasó Leonora Carrington en Francia y su estrecha relación con Max, fortalecieron el sustrato intuitivo y asociativo de su obra. Tanto en su pintura como en su literatura, muestra una clara tendencia a hacer límites indefinidos entre conceptos aparentemente contrarios: el sueño y la vigilia, el pasado, el presente

Por otro lado, se exploraron diferentes espacios escénicos donde se resaltó la imagen simbólica de los personajes, con el fin de provocar las imágenes internas de los participantes.

El esquema que se utilizó, en el TIT, para la caracterización de los personajes, consistió en que los actores introyectarán las imágenes de los personajes y evaluarán qué tanto esos símbolos forman parte de su bosquejo interno, y las utilizarán como medio de prospección y expresión personal.

---

y el futuro, la vida y la muerte, lo real y lo imaginario... dejando de verlos como conceptos excluyentes. Dentro de su búsqueda, Leonora considera; "todo está conectado con algo más", e intenta encontrar esas conexiones tanto en su vida como en sus obras.

La relación de Ernest con Leonora, a pesar de las diferencias de edad y posición profesional, dio lugar a un intenso intercambio estético recíprocamente enriquecedor.

Los simbólicos personajes animales con los que ambos artistas se identificaron durante ese periodo —el de ella, el caballo blanco de la leyenda céltica y de la nursery de su infancia, el de él, "Loplop", el ave superior, aparecen en las pinturas y escritos que produjeron en Saint-Martin. En este tiempo, Carrington escribió narraciones sobre coerción, rebeldía y liberación femeninas usando avatares animales.

Leonora utiliza el caballo como símbolo de la liberación psíquica y sexual, especialmente femenina, representando a caballos en cópula.

A pesar de contarse entre los surrealista, reflexiono sobre como estos artistas, ven a la mujer como u objeto, a pesar de la época y en sus obras. la mujer era solamente la proyección de sus propios sueños, de feminidad.

Con la primera Guerra Mundial, Leonora sufre una separación de Ernest, quien es encarcelado y ella huye a España donde sufre un colapso nervios y es hospitalizada y medicada sin ser su voluntad. Esta experiencia de "locura" y encierro le ayudó a conocer sentimientos de ella que van a determinar su vida como artista.

Al salir del hospital, se refugia en la embajada mexicana en Lisboa y después se casa con Renato Leduc, quien le ayuda a huir del patriarcado familiar y de los conflictos bélicos europeos.

En 1943 se traslada a México y se divorcia de Leduc por tener diferentes concepciones del mundo e intereses, él como político y ella como artista. Más tarde se caso con el húngaro Emerico Weisz. Junto con ella, muchos artistas y pensadores surrealistas emigraron hacia la Ciudad de México y formaron el grupo de los "Contemporáneos".

En 1944, Leonora, conoció a su más importante mecenas, Edward James, quien junto con su esposo, Weisz, la ayudaron a intensificar sus estudios, pinturas y libros. Entre sus obras escritas, la más importante es la obra de teatro *Penélope*, escrita en 1946, basada en su cuento anterior, *La dama oval*.

A su vez, en esta época, se enfrasco en estudios acerca del budismo tibetano, la cábala, el gnosticismo (creencias judeo-cristianas ocultas), y el hermetismo (creencias antiguas que combinan el conocimiento científico y el místico). Muchas de estas creencias paganas fueron de interés para Leonora, por la posición en que colocaban a la mujer, con más poder del que tenían en la cultura occidental.

A partir de 1946, y después del nacimiento de su primer hijo, Leonora, va intentar, a través de su pintura, resolver el conflicto que le causaba el machismo, representando en su obra, la unión de lo masculino con lo femenino dando como resultado un huevo, que simboliza el "origen de algo nuevo".

En diversas obras aparecen figuras de diosas como Hator, diosa del cielo que se representaba como una vaca y simbolizaba una agente de salvación. Esta imagen aparece en la obra *Penélope* como un símbolo de magia y conexión con el mundo de la imaginación.

En 1957, Alexandro Jodorowsky estrenó su obra de teatro, *Penélope*, y en 1962, ella misma la produce. Información tomada de: *Cuarenta siglos de arte mexicano*, (Tomo II Arte moderno y contemporáneo, México, Herrero, 1989. *Memorias de abajo: Carrington*, España, Ediciones Siruela, 1985. Carrington Leonora, *El séptimo caballo y otros cuentos*, México, S. XXI, 1992.

Los conceptos filosóficos náhuatl que se utilizaron como premisas de reflexión fueron: “leerse a uno mismo como una escritura”, “aquí y ahora mirar a las estrellas”, “mi corazón es un pájaro que vuela” y “dialogar con nuestro propio corazón”.<sup>5</sup>

La intención del TIT, con respecto al montaje de *Penélope*, fue la de unificar el teatro convencional con el área participativa que durante muchos años ellos habían estado desarrollando. Para lograr esta conexión se realizó un adecuado análisis literario, asesorado por Gabriel Weisz, con una excelente escenografía e iluminación (de Alejandro Luna), y un adecuado diseño del vestuario (de Keté Cebral), todo unido dio como resultado claridad del mensaje que se quería transmitir a los espectadores.

La obra fue montada en tres actos de la siguiente forma:

El primer acto se realizó en el teatro Rosario Castellanos, en Casa de Lago. La escenografía consistía en unas mamparas pintadas de rojo, unos cubos de madera de igual color y un caballo de balancín.

Este escenario representaba una habitación donde se encuentra encerrada Penélope desde su niñez con sus juguetes: un gato, una vaca, un pájaro, la muñeca, el soldado y Tártaro, su caballo, de quién esta enamorada. Durante casi 18 años ha sido cuidada por su institutriz, Rocafría, quién es su única conexión con el exterior. En la escena se hizo hincapié de la relación “fantástica” de Penélope con sus juguetes y en particular con Tártaro.

El conflicto de la escena, consistió en que le es comunicado a Penélope por medio de Demetrio, su hermano, el cual no ha visto durante muchos años, que ya es adulta, que debe terminar con su mundo de fantasías, pues va ser presentada a la sociedad.

---

<sup>5</sup> Estos conceptos filosóficos nahuas fueron extraídos del libro de M. León-Portilla, *La filosofía Náhuatl*.

El Segundo acto se efectuó en el Salón de Recepción de la Casa de Lago, donde los espectadores son introducidos al espacio ofreciéndoles una copa de vino, con el fin de que fungieran como los invitados de la fiesta donde el padre de Penélope, Neptuno, y su esposa, (madrastra de Penélope), Enriqueta, van a presentarla y quedan sorprendidos por su inadecuada conducta. El conflicto de esta escena radicó en el hecho de que ella se niega a someterse a las reglas impuestas por su padre, para poder ser aceptada por la sociedad, y decide lanzarse por el balcón en pos de Tártaro (el caballo), para poder continuar con la libertad de imaginar.

El tercer acto se representó en el Bosque de Chapultepec. En este acto, se inducía a los espectadores a seguir a Penélope y a Tártaro, en búsqueda de la libertad de imaginar.

Para lograrlo, el TIT, al finalizar el 2º acto, invitaba a los espectadores a lanzarse por el balcón ( metafóricamente), y los inducían a formar una hilera de mujeres y otra de hombres, y guiados por los personajes que representaban a los juguetes, eran llevados en completo silencio, al oscuro bosque, siguiendo el ritmo de los tambores.

En el bosque, se dividían a los espectadores en pequeños grupos que eran conducidos por un monitor (personaje), que los invitaba a explorar el espacio y hacer "con libertad", lo que quisieran. A su vez, se les indicó, que al oír el toque de un tambor acudieran al lugar donde este se encontraba. Ahí se formaba un círculo, estando en el centro Tártaro con Penélope, se prendían unas velas, y se decía: "la libertad se encuentra dentro de ti", en ese momento Penélope y Tártaro salían del centro del círculo y se perdían en la oscuridad del bosque. Con esto finalizaba la obra.

Concluyendo: En la puesta en escena de Penélope se logra unificar elementos del teatro convencional con el teatro participativo debido a que:

1. el texto fue determinado como “dramaturgia hermenéutica” donde se utiliza un metalenguaje sustentado en imágenes arquetípicas (como son los juguetes), que evocan el inconsciente colectivo, y el conflicto dramático, radicó en lograr que los espectadores evocaran sus “imágenes arquetípicas”, y reflexionaran que era aquello que les impedía vivir con “libertad”.
2. Los elementos como: escenografía, iluminación, vestuario, música, fueron manejados para ilustrar las imágenes simbólicas propuestas en la obra.
3. Los espacios escénicos fueron determinados para ilustrar los personajes del texto, con el fin, de que los espectadores los imaginara dentro de ellos, y a su vez, inducirlos a que participaran activamente.
4. Los espectadores fueron integrados desde el 1º acto no como observadores del espectáculo sino como elementos integrantes de la representación.
5. Todos los actores que interpretan un personaje funcionan como monitores.
6. El mensaje de la obra de que: “la libertad de imaginar se encuentra dentro de cada uno de ellos”, era claro para los espectadores.
7. El “tiempo dramático”, se transformaba en un tiempo que dependía de la sensibilidad de los participantes, donde terminaban “perdiendo la noción del tiempo” ( la obra comenzaba generalmente a las 7:30 PM., sin embargo, no se determinó una hora para finalizar, pues esto, dependía de la participación e involucramiento de los espectadores en el evento).

Para la mayoría de los espectadores la puesta en escena fue:

Una obra muy ambiciosa, que logra sorprender al espectador más escéptico. Fue una propuesta original, que buscaba involucrar en carne propia, a aquel que se disponía a mantenerse pasivamente.



El espectáculo se convertía en una profunda experiencia personal. Se abrían las puertas a lo convencional, y la sensibilidad propia sale galopando. De manera inesperada, el bosque se convertía en escenario, y nosotros mismos tomamos el papel de actores.

La obra entera está manejada a través de símbolos. Cada personaje tiene un significado más allá de lo expuesto. Para entender la propuesta escénica hay que cerrar los ojos a la lógica y la metodología, y dejarnos acarrear al mundo de los sueños. Comentó uno de los espectadores.

Con respecto al por qué la escritora denomina a su obra *Penélope*, y si tiene alguna relación con el mito griego de la reina *Penélope* que vive muchos años encerrada en una torre, esperando el regreso de *Ulises*, quien había acudido a la guerra de *Troya*. La reina *Penélope*, siendo asediada por *Antinoo*, para que se casara con él, pone como pretexto, que se casará cuando termine de tejer una tela para un ropaje a *Laertes*, padre de *Ulises*. Sin embargo, lo que teje de día, lo desteje de noche, con el fin de dar tiempo a que regrese *Ulises* de la guerra.

En realidad no me atrevo a decretar que el guión de la obra de *Leonora Carrington* tiene correspondencia con el mito de la *Penélope* griega, sin embargo se observa cierto paralelismo, pues la *Penélope* de *Carrington* personifica a una mujer que no desea respetar las reglas impuestas por sociedad, ni los requerimientos masculinos (a través de la imagen simbólica del padre: *Neptuno*), de que “debe” desposarse para ser reconocida como una “digna mujer”. Ante esta disyuntiva ella prefiere “lanzarse por el balcón en busca de la libertad que esposarse y guardar las apariencias”. La *Penélope* griega, se niega (veladamente) a desposarse con *Antinoo*, se revela en contra de las reglas varoniles, de que sólo puede ser reina si esta esposada e inteligentemente emplea el ardid para mantenerse “libre”.

He aquí la relación  
que solían pronunciar los ancianos:  
en un cierto tiempo  
que ya nadie puede contar,  
del que ya nadie ahora puede acordarse,  
quienes aquí vinieron a sembrar  
a los abuelos, a las abuelas,  
éstos, se dice,  
llegaron, vinieron,  
siguieron el camino,  
los que vinieron a barrerlo,  
vinieron a terminarlo,  
vinieron a gobernar aquí en esta tierra,  
que con un solo nombre era mencionada,  
como si se hubiera hecho esto un mundo pequeño.  
Por el agua en sus barcas vinieron,  
en muchos grupos  
y allí arribaron a la orilla del agua,  
a la costa del norte,  
y allí donde fueron quedando sus barcas,  
se llama Panutla.  
quiere decir, por donde se pasa encima del agua,  
ahora se dice Pantla (Pánuco).  
en seguida siguieron la orilla del agua,  
iban buscando los montes.  
algunos los montes blancos  
y los montes que humean...  
Además no iban por su propio gusto,  
sino que sus sacerdotes los guiaban,  
y les iba hablando su dios.  
Después vinieron  
allá llegaron,  
al lugar que se llama Tamoanchan,  
que quiere decir "nosotros buscamos nuestra casa".  
Y allí permanecieron algún tiempo.  
Y los que allí estaban eran los sabios,  
los llamados poseedores de códices.  
Pero no permanecieron mucho tiempo  
los sabios luego se fueron,  
una vez más entraron en sus barcas  
y se llevaron la tinta negra y roja,  
los códices y las pinturas,  
se llevaron todas las arte,  
la música de las flautas.  
Y cuando iban a partir

convocaron a todos los que iban a dejar,  
les dijeron:

“Dice el Señor nuestro,  
Tloque Nahuaque  
que es Noche y Viento,  
aquí habréis de vivir,  
aquí os hemos venido a sembrar,  
esta tierra os ha dado el Señor nuestro,  
es vuestro merecimiento, vuestro don.  
Ahora lentamente se va más allá  
El Señor nuestro, Tloque Nahuaque.  
Y ahora también nosotros no vamos,  
porque lo acompañamos  
a donde él va,  
al Señor, Noche, Viento,  
al Señor nuestro, Tloque Nahuaque  
pórquese va, habrá de volver,  
volverá a aparecer,  
vendrá a visitaros,  
cuando esté para terminar su camino la tierra,  
cuando sea ya el fin de la tierra,  
cuando esté para acabarse,  
él saldrá para ponerle fin.  
Pero vosotros aquí habréis de vivir,  
aquí guardaréis vuestro don, vuestro favor,  
lo que aquí hay, lo que aquí brota,  
lo que se encuentra en la tierra,  
lo que hizo merecimiento vuestro  
aquel a quien habéis seguido.  
Y ahora ya nos vamos,  
le seguimos,  
Adonde él va”

Enseguida se fueron los portadores de los dioses,  
los que llevaban a cuestras los envoltorios,  
dicen que les iba hablando su dios..  
Y cuando se fueron,  
se dirigieron hacia el rumbo del rostro del sol,  
se llevaron la tinta negra y roja,  
los códices y las pinturas,  
se llevaron la sabiduría,  
todo se llevaron,  
los libros de cantos y las flautas.  
Pero se quedaron  
Cuatro viejos sabios,  
El nombre de uno era Oxomoco,

El de otro Cipactónal,  
 Los otros se llaman Tlaltetecuín y Xochicahuaca.  
 y cuando se había marchado los sabios,  
 se llamaron y reunieron  
 los cuatro ancianos y dijeron:  
 “¿Brillará el Sol, amarecerá?  
 ¿Cómo vivirán, cómo se establecerán los macehuales ( el  
 pueblo)  
 porque se ha ido, porque se han llevado  
 la tinta negra y roja (los códices.  
 ¿Cómo existirán los macehuales?  
 ¿Cómo permanecerá la tierra, la ciudad?  
 ¿Cómo habrá estabilidad?  
 ¿Qué es lo que va a gobernarnos?  
 ¿Qué es lo que nos guiará?  
 ¿Qué es lo que nos mostrará el camino?  
 ¿Cuál será nuestra norma?  
 ¿Cuál será nuestra medida?  
 ¿Cuál será el dechado?  
 ¿De dónde habrá que partir?  
 ¿Qué podrá llegar a ser la tea y la luz?”.  
 Entonces inventaron la cuenta de los destinos,  
 los anales y la cuenta de los años,  
 el libro de los sueños,  
 lo ordenaron como se ha guardado,  
 y como se ha seguido  
 el tiempo que duró  
 el señorío de los Toltecas,  
 el señorío de los Tepanecas,  
 el señorío de los Mexicas  
 y todos los señoríos chichimecas.<sup>1</sup>

Códice Matritense de la real academia.

<sup>1</sup> M. León-Portilla, La filosofía Náhuatl, cita en pp. 277-279: Informantes de Sahagún, Códice Matritense de la real academia, fol. 191, r. 192 v. AP I, 92.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

# EL VUELO DE QUETZALCOATL

Dirección

**NICOLAS NUÑEZ**

CON :

*Carmina Arcos, Avelina Correa,  
Nad'xeli Forcada, Virginia Gómez,  
Helena Guardia y Rodolfo Jacuinde*

TALLER DE INVESTIGACION TEATRAL  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

través de un ritual personal, realizado en la Ciudad en donde los hombres trabajan su rostro sagrado, re-definirse.

Este evento forma parte de las celebraciones oficiales mexicanas "Del Siglo XX al Tercer Milenio" y será una manera de retomar Teotihuacan como el canal de alimento mítico que fue en su origen. La Ciudad en donde los hombres se convierten en dioses será el espacio en donde el teatro de fin/principio de milenio funcionará como herramienta para conectarnos con algunas de nuestras raíces más profundas, revitalizándonos y compartiéndolo con el resto del mundo.

Quetzalcóatl en Teotihuacan, cultura, sueño y realidad, manantial de posibilidades para proyectar desde sus piedras el vuelo de uno de los arquetipos más fascinantes y elocuentes de la historia humana.

Funciones :

18 Febrero, 24 Marzo, 21 Abril, 19 Mayo, 16 Junio, 21 Julio,  
18 Agosto, 15 Septiembre, 13 Octubre, 10 Noviembre, 8 Diciembre  
y 31 Diciembre.

REQUERIMIENTOS :

- Zapatos para caminata
- Ropa cómoda y térmica
- Es necesario inscribirse con anticipación al teléfono : 55.53.68.61

Quetzalcoat133@yahoo.com

- Cupo limitado

180

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Los objetivos del TIT/UNAM son :

## "EL VUELO DE QUETZALCOATL"

### TALLER DE INVESTIGACION TEATRAL / UNAM TEOTIHUACAN 2000

*Qué es el Taller de Investigación Teatral de la UNAM y cuáles son sus objetivos y metas ?*

El Taller de Investigación Teatral de la UNAM es un taller dedicado al estudio y análisis teórico y práctico de los diferentes modelos dramáticos ancestrales (rituales) y contemporáneos, a la puesta en escena de los resultados obtenidos en las distintas etapas en el desarrollo de sus investigaciones y al entrenamiento actoral.

El TIT/UNAM ha realizado investigaciones en comunidades indígenas ; en Polonia y Francia, al lado del Maestro Jerzy Grotowski ; con Lee Strasberg, en el Actor's Studio de Nueva York y con Richard Schechner en la Universidad de Nueva York ; en la India, con el Tibetan Institute of Performing Arts ; en el Old Vic de Inglaterra.

Ha realizado más de cuarenta montajes y giras por la mayoría de los países europeos.

Ha impartido talleres y seminarios en Austria, Brasil, Colombia, Estados Unidos de Norteamérica, España, Francia, Gran Bretaña, Italia y Perú.

- Lograr el desarrollo equilibrado de la mente y el cuerpo a través de una actividad estética.
- Utilizar al teatro como un campo de reflexión personal y social.
- Rescatar y difundir nuestras raíces y sabiduría antigua y darles un sentido contemporáneo.
- Teatro Participativo. Promover una cultura activa en donde el público no sea un mero espectador pasivo, sino el héroe de su propia historia. Es decir, facilitarle un campo de reflexión personal que, a través de ciertas acciones, lo lleve a una posible transformación.

### Qué es EL VUELO DE QUETZALCOATL

Utilizando como modelo al arquetipo de Quetzalcóatl, nuestro taller desarrolla su más reciente investigación : una estructura dramática de Teatro Participativo.

Esta acción dramática consiste en 12 horas de trabajo continuo : Nictémero.

¿Quién está invitado a participar en un Nictémero ?

Una persona adulta que sin importar oficio, sexo, nacionalidad o creencias, está dispuesta a pararse en el umbral de sí misma y a auto observarse, reflexionando durante 12 horas el sentido de su vida, y a

## IV.4

### EL VUELO DE QUETZALCÓATL: EL HOMBRE ES DIOS.

El verdadero artista todo lo saca de su corazón

Obra con deleite, hace las cosas con calma, con tiento. Obra como tolteca...

Poema náhuatl.

Ulteriormente a la puesta en escena de *Penélope*, el TIT, en 1998, montó *Cura de Espantos* donde se entretajieron textos de William Shakespeare (Hamlet, Otelo, Macbeth), El Marqués de Sade (*Los ciento veinte días de Sodoma*), Octavio Paz (*La piedra de sol*), Calderón de la Barca (*La vida es sueño*) y extractos de poesía náhuatl. El modelo en el cual se sustentó la estructura dramática fue *La Divina Comedia* de Dante Alighieri y el antiguo mito de *Quetzalcóatl* en su descenso al inframundo.

En términos generales, el propósito del TIT, en la representación *Cura de Espantos* fue el de instigar a los espectadores a un viaje alegórico al inframundo, que metafóricamente implicaba un viaje al interior de cada uno de ellos y la búsqueda de sus raíces. Al iniciar la representación, a los espectadores (con cupo limitado de 50 personas), se le narraba el mito de *Quetzalcóatl* y su descenso al inframundo en busca de los huesos para formar al hombre. A continuación se les invitaba a cubrirse la cabeza con una bolsa hecha con papel de china y eran conducidos en una barca (figurada con trozos

de madera amarrados con lazos), al corazón del bosque de Chapultepec. Una vez ahí, en el inframundo, los espectadores eran conducidos en completa oscuridad, guiados por una luz, a diferentes escenas donde se representaba como monólogo: la indecisión de Hamlet, los celos de Otelo, la lujuria de Sade y la ambición de Macbeth. Enseguída, los espectadores eran impelidos a un lugar solitario para que reflexionaran cual era su particular “pasión humana”. Posteriormente, los asistentes acudían a un ‘centro’, que estaba determinado por la luz de un cirio. Ahí se les indicaba que formaran un círculo y se desplazaran de izquierda a derecha (danzando). Al detenerse, uno de los monitores declamaba: poesía náhuatl, fragmentos de la *Piedra de Sol* y de *La vida es un sueño*. A continuación se les estimulaba a que vieran el cielo, formaran parejas y se vieran a los ojos, después, se acostaran y: “abrazaran a la madre tierra”. Al ponerse de pie, aún formando un círculo, a cada uno de los espectadores se les efectuaba una ‘limpia’ con ramos de flores.

Inmediatamente, se emitían cantando algunos nombres de los dioses prehispánicos, y se les indicaba a los espectadores que siguieran al portador de la luz (el cirio que había demarcado el espacio), para retornar al lugar donde se había iniciado la obra (en Casa de Lago). El trayecto de regreso se hacía danzando, bajo el ritmo de tambores, sonajas, ocarinas, flautas.

Al llegar a Casa de Lago, los espectadores formaban dos hileras y se pedía que prendieran la bolsa de papel de china, que al principio habían utilizado para cubrirse la cabeza, simbolizando quemar “el miedo que implica el estar vivo” y por un instante: habiendo conquistado sus “propios huesos”, participar en: “la gloria que es ser hombres y compartir el pan, la muerte, el olvidado asombro de estar vivo”.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> O. Paz, *Piedra de Sol*, México, UNAM, (Serie poesía moderna N° 7), 1957, p. 15.



Posteriormente de la puesta en escena de *Cura de Espanto*, el TIT, en 1999, inició el proyecto para el montaje *El Vuelo de Quetzalcóatl* que tenía como objetivo: "la de estructurar una representación que celebrará la llegada del nuevo milenio".

En un principio, el TIT tenía como intención la de realizar una representación que durara 24 horas continuas durante los 365 días de todo el año 2000.

Sin embargo, esto no fue posible por diversas circunstancias (entre ellas: falta de apoyo económico y de difusión de instituciones culturales o privadas, así como, falta de claridad en el proyecto)

Los aspectos que se tomaron en consideración para el montaje del *Vuelo de Quetzalcóatl* fueron: 1. el espacio: Teotihuacán por ser el lugar donde se origina "la cultura madre" del mundo prehispánico (mitos cosmogónicos, el calendario, distintas formas de ritos), y principalmente, por aludir a ser el "lugar que tiene como propio transformar a uno en dios";<sup>3</sup> 2. texto; diversos mitos que están relacionados con los atributos de *Quetzalcóatl*; 3. el tiempo "dramático", de 12 horas de duración, el fin era efectuar un nictémero (velación); 4. el personaje principal: *Quetzalcóatl*, como héroe que tiene como misión la de crear al hombre; 5. cupo de 50 espectadores por función, con el fin de poderlos guiar adecuadamente; 6. los monitores como hierofantes (que fungen como guías en el evento y representan un papel); 7. ejercicios que mantuvieran despiertos a los

<sup>3</sup> M. León- Portilla, *Idem.*, p.298. Explica que los nahuas relacionaron a Teotihuacán, con los grandes mitos cosmogónicos y situaron en ella el origen del Quinto Sol, el principio de la edad en que vivimos. Además, menciona que en los himnos transmitidos por los informantes se alude al modo como fueron edificadas las pirámides y se da una explicación del significado de la palabra Teotihuacán. Integrada ésta por la raíz de teutl, dios, la partícula que indica causa, ti, y los sufijos, hua de posesión y can de lugar, Teotihuacán valdría tanto como "lugar que tiene por propio transformar a uno en dios" o "lugar donde los hombres se transforman en dios".

espectadores; 8. instrucciones para guiar la participación; 9. premisas de reflexión basadas en la filosofía náhuatl; 10. representar 13 funciones, una cada luna llena, durante todo en año 2000; 11. iniciar el 31 de diciembre de 1999 y finalizar el 1 de enero del 2001.

Previo a la puesta en escena, el TIT, efectuó un proceso de investigación de campo, que consistió en asistir a Teotihuacán, con el fin de dar a conocer el proyecto a diversas personas de la comunidad, y a su vez, participar en diferentes ritos y establecer relaciones con “chamanes” teotihuacanos, que actualmente, realizan diversas ceremonias que están vinculadas, según ellos, con los antiguos ritos prehispánicos.

Después de varios meses de: entrenamiento de los monitores, investigación de campo, análisis de los mitos relacionados con *Quetzalcóatl*, clasificación de los ejercicios a utilizar durante la obra, etc., se estableció que el propósito de la puesta en escena el *Vuelo de Quetzalcóatl* residía en inducir alegóricamente a: “cada integrante de la representación (monitores y espectadores), a ser *Quetzalcóatl* y asumir como misión heroica la de cruzar la noche (no dormir), “dialogando con su corazón” para transmutarse en Dios”.

El *Vuelo de Quetzalcóatl* se estructuró teniendo la siguiente secuencia: todos los viernes cercanos a la luna llena, se iniciaba la representación del *Vuelo del Quetzalcóatl*. Los espectadores eran convocados a las 8 de la noche, frente a la puerta 2 de las pirámides de Teotihuacán, donde se encuentra la gran pirámide del Sol. Ahí, tres de los monitores del evento, esperaban a los asistentes, a veces llegaban 8, 10, 40, o cero, la asistencia dependía del clima, del tráfico o simplemente de las ganas de querer participar en un evento donde sigilosamente se sabía que no se podía dormir y que había que realizar una serie de ejercicios que implicaban un gran esfuerzo físico.

A eso de las 8:15 P. M., los tres monitores invitaban a los espectadores a subir a su carro y seguirlos, pues el evento se iniciaba a dos kilómetros de ese lugar.

Los espectadores sin saber que preguntar, se adherían al pedido, y eran guiados a un terreno que generalmente fungía como “Centro de purificación y armonización de la energía humana”. Su dueño era Don Faustino, chamán de la tradición teotihuacana. Él había simpatizado con el proyecto y había accedido rentarles al TIT, el espacio.

En la oscuridad de la noche, bajo la luz de la luna, los espectadores, entre risitas nerviosas, descendían de su coche y los monitores, en total 7 hierofantes nocturnos, vestidos en pants verde hojarasca y un paliacate rojo ciñendo la cabeza, invitaban a los asistentes que fueran al baño, les explicaban que la jornada era larga y después ya no podrían ir. Luego de un tiempo, se formaba un círculo donde se explicaba: - Ustedes están aquí por su propia voluntad, esperan ‘ver’ una representación, sin embargo, no hay nada que ‘ver’, la invitación del TIT, consiste, como propuesta escénica, el de inducirlos a que dejen de ver el afuera, para a incitarlos a ‘ver’ el interior de ustedes y observen y reflexionen que sienten, o piensan, ante determinados ejercicios.

El TIT como Taller de Investigación, durante 25 años, se ha avocado a la investigación de diversas técnicas rituales, con el fin: 1. estimular las áreas preceptuales; 2. canalizar el “fluido mental” hacia un *canto interno*; 3. tener presente que “nada de lo que es humano nos es ajeno” y toda emoción, desde las más aberrantes, a las beatitas no nos son extrañas y 4. aceptar que la aventura más elevada del espíritu es saber que todos nos vamos a morir y que está en nuestra voluntad decidir cómo.

Esto es para nosotros, los miembros del TIT, el camino del 'guerrero', el camino de *Quetzalcóatl*, al cual los estamos invitando a participar, a que cada uno de ustedes, con su propio rostro, sea un *Quetzalcóatl*, que esta dispuesto a ser el héroe de su propia aventura, y que tiene como misión convertirse así mismo en Sol, en Dios. Nuestro peor enemigo, para lograr lo anterior, no esta afuera o al lado, somos nosotros mismos, decían los del TIT.

-Para lograr su propósito, todos los héroes tienen que atravesar una serie de pruebas, y ustedes, durante el evento, serán héroes y de forma alegórica, cruzaran una serie de "pruebas", que implican un sobre esfuerzo: físico, mental y emocional; para lograr participar activamente durante toda la noche, y juntos, podamos ver salir el Sol y ofrendar lo mejor de sí mismo.

Durante el evento, le vamos a pedir: guardar silencio, o hablar solo lo necesario, no ingerir ninguna droga, mantener el canto interno, seguir nuestras indicaciones que se les darán durante el evento. Por último, los invitamos, " como acto de buena fe", en confiar en nosotros, ¡nada negativo les va a pasar durante la noche!, lo único que aspiramos es inducirlos a " auto sacrificar", lo que deseen ustedes de sí mismos. Les recordamos, que están en Teotihuacán: "donde los hombres se hacen Dioses". Les decíamos buena suerte en esta aventura.

A continuación, se invitaba a los espectadores que formaran dos columnas, una de mujeres y la otra de hombres, y eran guiados en caminata lenta, a un *tonalámatl*<sup>1</sup>, que se encontraba a 500mts.

Este *tonalámatl* mide aproximadamente 5 metros de diámetro, esta circuncidado por una zanja de concreto pintada de azul y esta elevado a 2

---

<sup>1</sup>*Tonalámatl*: "libro del tonalli", libro donde se registraban la cuenta del tonalpohualli que consiste en la cuenta de los días o del destino. Este calendario ritual registraba el periodo de 260 días formado por 20 símbolos combinados con 13 numerales y su fin era augural.

metros del piso y sobre su superficie tiene pintados los 20 símbolos de los días náhuatl que se observan en el “calendario Azteca”.

Al llegar los espectadores frente al *tonalámatl*, para poder entrar a él, un monitor, sin decir palabra alguna, les lava las manos, tomando agua de una jícara que contenía pétalos de rosas y velas flotantes. Al ser introducido, el participante, se le pedía que tomara de un pequeño canasto, un papel “adivinatorio” donde está escrito el nombre del símbolo que iba a ocupar.

–“Es tu mano izquierda quien ha tomado tu destino”. Le decía un monitor al participante, y le ofrecía una copa de vino, mientras era conducido al lugar del símbolo que había tomado.

Cuando todos los participantes se encontraban formando parte del *tonalámatl*, uno de los monitores, se dirigía al centro, que estaba marcado por: un *bastón de mando*, que consistía en un madero de caoba de dos metros de alto, con un diámetro de 25 cm, y estaba vestido con listones rojo y negro y en la punta tenía una piedra de obsidiana en forma de hoja; éste ‘axis mundi’ fue autorizado por el General Miguel Luna junto con otros 13 generales de “grupos de danza prehispánica conocidos como concheros –Aztecas-Chichimecas de tradición oral. Lo sacralizaron en la iglesia de *Santiago Tlatelolco* en junio de 1999. A los pies, del *bastón de mando* se encontraban 7 caracoles que lo rodeaban, un cirio y junto a él un sahumador, de donde se desprendía el aromático humo del copal.

El monitor que se había acercado al centro, se hincó frente al sahumador, y tomando copal de una pequeña bolsa que le colgaba del cuello, le añadió, prestamente, lo levanto entre sus manos y con él saludo a los cuatro rumbos (puntos cardinales), mientras, susurraba una oración. Inmediato, se detuvo, teniendo enfrente la pirámide del sol expresó en voz fuerte:

¡ Oh príncipe Quetzalcóatl!  
 Es la tierra región del brevísimo instante  
 ¿Solamente en la tierra hemos venido a conocernos?  
 ¡Oh, mi dios dador de vida,  
 Yo poeta en todo tiempo te busco  
 En la región del brevísimo instante...<sup>5</sup>

Ulteriormente, el monitor se levantó y se dirigió hacia cada uno de los participantes que se encontraban a su alrededor y acercándose a cada uno de ellos, mirándolos a los ojos les denunció:

1. Tonacatecuhtli, Cipactli: cocodrilo, origen, vejez; *felicidad*.
2. Quetzalcóatl, Ehecatl: viento, movimiento, creatividad; *armonía*.
3. Tonapohualli, Calli: casa, resguardo, recogimiento; *reflexión*.
4. Huehuelcoyotl, Cuetzpallin: lagartija, fecundidad, principio creador de las cosas; *creación*.
5. Chalchiuhtlicue, Coatl: serpiente, energía, sabiduría de la naturaleza; *sabiduría*.
6. Tecuciztécatl, Miquiztli: muerte, revaloración, reposo; *camino expirar de evolución*.
7. Tlalóc, Mazatl: venado, gozo por la vida, inquietud, agilidad; *intuición*.
8. Mayahuel, Tochtli: conejo, numen de la luna, fecundidad de la tierra; *placer*.
9. Xiuhtecuhtli, Atl: agua, movimiento, transparencia, fuerza; *perseverancia*.
10. MitlanteCutli, IzcuIntli: perro, lealtad, fidelidad, guía del camino; *aventura*.
11. Xochipilli, Ozomatli: mono, arte, sensualidad, salud; *recreación*.
12. Patécatl, Malinalli: hierba torcida, regeneración, raíz de salud; *cambio*.
13. Tezcatlipoca, Acatl: caña, calor, energía celeste, inteligencia; *firmeza de vida*.

<sup>5</sup>Poesía Indígena de la Altiplanicie. N° 11, 211 pp.

14. Tlazolteotl, Ocelotl: jaguar, oscuridad, profundidad, velocidad; *valor*.
15. Rojo Tezcatlipoca, Cauautli: águila, renovación, depuración, visión; *elección*.
16. Itzpapalotl, Coscacuauhtli: halcón, viento, reflexión; *consideración*.
17. Xolotl, Ollin: movimiento, actividad, creatividad; *compasión*.
18. Huaxolotl, Tecpatl: pedernal, luz, compresión, aguzamiento; *sacrificio*.
19. Tonatiuh, Quiahuitl: lluvia, tiempos cambiantes, tiempos destructores, tiempo creadores, licor sagrado de la tierra; *paz*.
20. Xochiquetzal, Xochitl: flor, fin último, belleza, creatividad, conocimiento; *amor*.<sup>6</sup>

Al finalizar éste monitor, otro de ellos, le indicaba a los espectadores:

¡No es una casualidad que estemos hoy aquí!, ¡No es una casualidad que nos haya tocado el símbolo que nos toco!, ¡aquí y ahora mirar a las estrellas!, (después de un tiempo de observar el cielo), -De las estrellas del cielo, pasemos a mirar las estrellas de los ojos de nuestros compañeros. (Cada participante intentaba mirar a los ojos de los demás), -¡Tú eres yo!, ¡ Nada de lo que es humano me es ajeno!

A continuación, con la copa de vino, que se les había entregado al entrar al *tonalámatl*, se les invitaba a brindar, a los participantes, para que: “todos los seres humanos vivan en paz”.

Inmediatamente, sonaba un tambor, y se le instigaba a los participantes a formar una columna, como serpiente, intercalándose hombre y mujer. Se le pedía, a los participantes, que siguieran al monitor que poseía el sahumador, pues se iba a iniciar una peregrinación a “nuestras raíces”.

-¡Vamos a recorrer el camino de nuestros abuelitos, esos que se transfiguraron en Dios!. Aunque sea larga la caminata, no se desesperen, les garantizamos que vamos a llegar.

Así se iniciaba una larga caminata. Nadie sospechaba del esfuerzo físico que iban a realizar, nadie sospechaba de la oscuridad de la noche, nadie sospechaba del silencio, del canto de los grillos, de las viejas sombras de los árboles que amenazan como fantasmas y hacen detener la respiración, de las miradas de los habitantes del lugar, que conocían la ‘intención’ del evento y guardando silencio brindaban una sonrisa que expresaba: “ahí van otra vez, EL Gran Espíritu Creador los guíe”.

En efecto, nadie sospechaba que iban a transitar alrededor del circuito de 13 kilómetros que rodean a las pirámides de Teotihuacán. Esta caminata estaba fijada por el ritmo musical de los ayoyotes que portaban en los pies los 7 monitores. No era fácil mantener la atención en el *canto interno*, ni era fácil reflexionar en lo que significaba el símbolo del *tonalámatl* y como estaba relacionado con nuestra particular forma de vivir. ¡No era fácil! : el frío de la noche, los ladridos de los perros, el miedo a ser lastimado o el cansancio..., hacia que los participantes se preguntaran: ¿Cuándo va terminar esta penitencia?

Más de dos horas duraba la ‘penitencia’, más de dos horas sin poder decir: ¡No más!, más de dos horas para regresar.

Seguidamente, al regresar al espacio, los participantes eran conducidos hacia donde se encontraba una enorme fogata que era atizada por otro de los monitores, quien invitaba a los participantes a sentarse alrededor del fuego.

---

<sup>o</sup> Adaptación de varios textos: M. León-Potilla, *La filosofía náhuatl*, López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, Mercedes de la Garza, *El hombre en el pensamiento religioso náhuatl y maya*, Y. González Torres, *Diccionario de mitología de mesoamérica*, entre otras fuentes.



Él monitor, siempre atizando la fogata, reveló: cada una de las edades de la tierra, o Sol, las dudas y temores del arrogante *Tecucistécatl*, las penitencias que realizó el buboso *Nanahuatzin* para poder sacrificarse en el fuego y así convertirse en Sol, también se reveló el sacrificio de todos los dioses para que el Sol se moviera.<sup>7</sup>

Posteriormente, a la larga narración, los espectadores adormilados, se ponían de pie, eran conducidos hacia el *tonalámatl*, en todos se manifestaba el cansancio del tiempo.

Era aproximadamente la una de la mañana, habían trascurrido 5 horas y nadie sabía que más les esperaba: ¿Adónde nos llevan?, ¿qué nueva locura nos espera?... ¡Espero aguantar!. Con este pensamiento formaron un círculo a un lado del *tonalámatl*. Ahí, los participantes escuchaban: “Como héroes han recorrido la ciudad sagrada, han tocado sus puerta, han librado su primera prueba, ahora, es momento que descansen y se alimenten”. ¡Pasen!.

Con estas palabras eran introducidos a un cuarto, que fungía como cocina, ahí se encontraba una mesa con viandas: galletas, sandwiches, café, té, fruta, quesos, refrescos, nueces, cacahuates, pasas, vino...etc. Los 7 monitores se avocaban a ayudar a los participantes a servirse los alimentos.

Los espectadores no podían creer que se les brindaran alimentos: ¡En el teatro eso no sucede!, ¡En el teatro todo es de a mentiritas!..., ¡Aquí se come de verdad!, ¡Aquí, no hay nada que ver, solo hay que vivir!

Más tarde, cuando los monitores observaban que los espectadores habían satisfecho su hambre, dentro del cuarto, los incitaban a exponer su anterior experiencia. Cada participante exteriorizaba su miedo, sus deseos, sus enojos... y finalmente, su gran sorpresa de sí mismos por haber aguantado tan

<sup>7</sup> El texto que se narró se encuentra al final de éste capítulo con el título de *Nanahuatzin*.

larga caminata, por estar ahí, por no salir huyendo, por saber que el estar ahí era una verdadera locura, por sacrificar: “no puedo, pobre de mí, cómo se atreven a obligarme a caminar tanto”.

La magia de esta locura consistía en que: “cada uno es responsable de estar aquí”, “cada uno es responsable de su particular *aventura* y no existe la comparación, todo es”.

Enseguida, los monitores, les explicaban a los espectadores que iban a comenzar la ‘segunda prueba’, y era importante tener presente que:

-Si en la primera prueba fue la resistencia, en ésta, es la tolerancia. Tengan presente, que lo que más nos afecta no es lo que los otros dicen de nosotros, sino, lo que nosotros pensamos de nosotros mismos, escúchense, observen si se toleran, si son capaces de “dialogar con su corazón”.

Posteriormente, todos salían del cuarto, formaban un círculo y uno de los monitores decía:

-Vamos a ir a un recinto sagrado a escuchar las enseñanzas de Quetzalcóatl. El camino no es fácil, es largo y se requiere paciencia y tolerancia para cruzar todas las vicisitudes y poder llegar hasta el sagrado recinto. Todo lo que escuchen durante el trayecto deben utilizarlo como campo de reflexión personal. Es importante que consideren que no es importante lo que sucede afuera, sino, lo importante es lo que sucede dentro de ustedes.  
¡Miren a las estrellas!, con esa imagen en su mente, cierren sus ojos y véndense.

Mientras tanto, el monitor que portaba el sahumador, expresaba:

Una sola vez se va nuestra vida: ¡Aquí!  
Solo venimos a conocernos, sólo estamos de paso en la tierra.  
¡Ojalá se viviera para siempre, ojalá nunca hubiera uno de morir!

En tanto vivamos con el alma  
No hay que vivir en vano  
En paz pasemos la vida <sup>8</sup>

Nuevamente se formaba una columna, como serpiente, ¡ahora ciegos los participantes!, conducidos por la fuerza de uno de los monitores y la protección de los otros.

Otra vez la sorpresa, otra vez sin saber a donde iban a parar, otra vez intentando tener confianza en 7 “locos” que los guiaban en la oscuridad de la madrugada, donde los ruidos penetraban las entrañas, donde al avanzar, se oían: gritos, llantos, susurros, cantos, también: aromas, sensaciones, etc., todo un calidoscopio de estímulos. Después, la fina voz de dos mujeres (monitores), cantando los nombres de los dioses prehispánicos, luego, el silencio. Cada espectador fue introducido al vientre de la madre tierra.

Sí, lentamente, sólo con la luz de 7 fugaces lámparas de mano, los participantes, avanzaron aproximadamente 500mts. por el interior de una gruta, donde la astucia de los monitores se ponía a prueba, ya que había que evitar que los espectadores se lastimaran, pues las rocas del lugar asechaban las cabezas de los participantes.

Finalmente, detrás de las vicisitudes, se llegaba a una caverna, ahí se colocaban sentados, en círculo y a cada uno de los participantes, se les colocaba en las manos una pequeña copa de tequila y se les invitaba, nuevamente, a brindar por: “nuestros huesos y por nuestra carne que nos ha traído hasta aquí, brinden por estar *aquí y ahora*”. Después, se les incitaba a que se quitaran la venda y para su sorpresa: *completa oscuridad*. Cada participante sometido a su particular asombro, se frotaban los ojos con el fin

de *ver*, y nuevamente, no había nada que *ver*, ¡absolutamente nada! En el susurro de la obscuridad, cuatro voces femeninas intercaladas, rememoraban: el mito de *Chimalma* y como queda preñada, el nacimiento de *Ce Acatl Topiltzin Quetzalcóatl*, las penurias de éste para lograr sobrevivir, sus hazañas para llegar a ser *rey*, sus penitencias para llegar a ser *hombre*, sus sacrificios para llegar a ser *Dios*. Inmediatamente, mientras se encendía un cirio, se revelaba la doctrina de *Ce Acatl Topiltzin Quetzalcóatl* de cómo criar y educar a los hombres para llegar ser un *Toltecáyotl*: aquel que se sacrificaba así mismo, aquel que “dialoga con su corazón”, aquel que tiene *in qualli yiollo*, *in tlapaccaihioviani*, *in iollótetl* (su corazón bueno, humano y firme), y trasluce que *téutl yiollo* (tiene a Dios en su corazón) y es “sabio en las cosas divinas (*in tlateumatini*).<sup>9</sup>

Al finalizar, los espectadores, por sugerencia, se acuestan y “abrazan a la madre tierra”. A continuación, las 4 monitoras que representaron la escena, invitan a los participantes a retirarse a los lados, para regar agua y una de ellas dice:

Tlamauizkoltik tonal nehua ni tlazohtla  
 Nehua ni tlazohtla auiak xochimeh  
 Nehua ni tlazohtla zenzontotol kuikatl  
 Zan ozenka no koatzin tlakatl  
 ¡nehua ni tlazotla!

Amo el canto del zenzontle  
 Pájaro de cuatrocientas voces  
 Amo el color del jade  
 Y el enervante perfume de las flores

<sup>8</sup> *Poesía Indígena de la Altiplanicie*, op. cit.

<sup>9</sup> El texto que se interpretó, lo adaptó el TIT, sobre la base de *El Evangelio de Quetzalcóatl* de Díaz Frank y se encuentra al final de éste capítulo con el título: *Ce Acatl Topiltzin Quetzalcóatl*

Pero amo más a mi hermano el hombre.<sup>10</sup>

Ulteriormente, los 7 monitores con sonaja en mano, junto con los participantes, bailaban la danza de *Quetzalcóatl*, de la tradición de los concheros, que narra la trayectoria del dios, en su descenso al inframundo en busca de los huesos de los antepasados para con ellos, crear al nuevo hombre. Al terminar, fueron instigados a buscar una pareja y mirarse a los ojos, después de haber transitado por tres parejas, con el cansancio reflejado en el rostro, todos se sientan en círculo, y de forma espontánea, cada uno, si así lo desean; “habla su corazón, diciendo: pongo a la Madre Tierra por testigo que yo...”.

Son pocos los que hablan, la vergüenza siempre está presente.

De pie los participantes, son sahumados con el viejo humo de copal. Antes de partir, de ese santuario sagrado, donde todavía se encuentran entre la excavada tierra, tepalcates prehispánicos, se vuelven a vendar los ojos, y mientras los van sacando por una escalera oxidada, el monitor que sahumó expresa:

Por un breve instante  
Has tu vida tuya en la tierra,  
Y distribuye del árbol florido de tú corazón, la felicidad.<sup>11</sup>

Al salir de la madre tierra, de la caverna, los participantes son conducidos a un paraje, donde son acostados en postura fetal, y con la suave voz de una mujer (monitora), se les estimula a que se muevan libremente y que cuando lo deseen se quiten la venda.

<sup>10</sup> Revista: *Coatlícue*, op.cit., p. Contra portada.

<sup>11</sup> *Poesía Indígena de la Altaplancie*, op. cit.

Para este momento, se denotaba el alba, han pasado 9 horas, los espectadores, no saben si es un sueño, o es un aberrante instante de sorpresa y cansancio.

Ahí, en el frío del amarecer, los participantes son conducidos a la cocina, para que descansen y tomen un refrigerio. Nadie habla, la mente se “ha detenido”, “se ha adormilado”, solo el instante es importante.

Han pasado muchas horas, es el momento de librar la última batalla, es el momento, de cruzar la última prueba.

No hay mayor explicación, los participantes se han acostumbrado a ser conducidos, ya no cuestionan, solo anhelan ver salir el Sol.

Todos los participantes son trasladados a un cuarto, donde se les invita a danzar libremente, para después de un tiempo, ser conducidos, uno por uno, al *tonalámatl*. Al participante, antes de subir, a la viga pintada de rojo, que sirve como puente para llegar al centro del *tonalámatl*, se le dice: tú has sido el héroe de tu propia aventura, ve, cruza, sacrifica tú corazón, esa es tu última prueba.

Mientras se atraviesa el puente, un monitor que se encuentra dentro del *tonalámatl*, marca los pasos de la danza *Quetzalcóalt*, y como van penetrando los participantes al espacio, se incorporan al movimiento. Cuando han cruzado el puente metafórico, se baila nuevamente toda la danza de *Quetzalcóalt*, se hizo hincapié en los pasos (movimientos), que narran el ascenso del Dios portando los huesos del inframundo.

Antes de finalizar, se realizan una serie de 4 movimientos de yoga mientras se espera que aparezca el Sol.

Cuando los huesos de los participantes “ladran de cansancio”, y lo único que los sostiene es el anhelo, se ve en el horizonte, detrás de la pirámide del Sol, aparecer a *Tonatiuh*. Todos gritan, aplauden, brotan lágrimas y suenan 7 caracoles dando las gracias al astro por estar ahí, por permitirnos ver su rostro.

Para finalizar, dos de los más viejos monitores, a cada uno de los participantes, le amarran un delgado listón rojo en la mano izquierda, mientras expresan:

Despierta, ya el cielo se enrojece,  
 Ya se presentó la aurora,  
 Ya canta los faisanes color de llama,  
 Las golondrinas color de fuego,  
 Ya vuelan las mariposas  
 Ya el Sol acaricia tu rostro  
 Y tu existencia está amarrada a un rayito de su luz <sup>12</sup>  
 ¡Tú eres Dios! ¡Él es Dios!

Así terminó el *Vuelo de Quetzalcóatl*.

Concluyendo: en todo rito se observa un mito en acción, y está compuesto de un lenguaje pentadimensional, que consiste en un código simbólico, y algunas de sus funciones son: la de dar sentido a la existencia, cambiar patrones de conducta, desarrollar las potencialidades humanas, aceptar la muerte, percibir la realidad de manera no habitual, comunicarse con lo divino, en síntesis, descubrir el lado sagrado de sí mismo.

Se observa que en la puesta en escena *El vuelo de Quetzalcóatl*, fue sustentada en mitos nahuas, y tenía como fin el de inducir a los participantes, en suma, a descubrir su lado sagrado. La pregunta es: ¿ esta representación es un rito?, no mi atrevo a denominarla, sin embargo, los participante, aún los

más escépticos, declaraban: “no tener palabras para explicar su experiencia, sólo los movía el anhelo, como si en ello les fuera la vida, de ver salir el sol”.

---

<sup>12</sup> M. León-Portilla, *op. cit.* p. 173



## *Nanahuatzin*

Igual que hoy, desde hace muchos años los grandes señores y los viejos ya se reunían aquí, en Teotihuacan, el “lugar donde los hombres se hacen dioses”.

Lo hacían de esta misma manera: alrededor del fuego para contar y oír grandes historias de conocimiento. Fue aquí, donde se supo que el Sol, ese que vemos todos, no es el único que ha habido. Han existido otros; otros cuatro, según decían los abuelitos. —Decían que el Sol de antes, el más viejo, el primero que hubo, se murió porque los jaguares lo hicieron pedazos, y se lo tragaron, y que se tragaron también a los hombres que había en aquel entonces, se tragaron las casas, los árboles y a todos los otros animales. Todo se acabo.

Luego se formo el otro Sol, que ya era el segundo, y se formaron otros hombres, otros árboles, otros animales. Ya había vida otra vez. Pero un día que empieza a soplar bien fuerte el aire. Y ahí va, arrastrando todo lo que había. Hasta al mismo Sol. Nadie supo a donde lo fue a aventar el viento. La cosa es que la tierra otra vez se queda a oscuras. Ya no había Sol otra vez.

Dicen que los hombres que se salvaron de la arrastrada del viento se convirtieron en monos, en changos. Y que nomás andaban brincando de un lado para otro en la oscuridad.

Ya cuando la tierra estuvo un buen tiempo a oscuras, entonces apareció un Sol nuevo, el tercero, que se acabó porque una vez, en lugar de agua, empezó a llover lumbre del cielo y ese Sol también se hizo lumbre. Y toda esa lumbre llovió sobre la tierra. Todo se quemó, puras cenizas había sobre la tierra. Los hombres se convirtieron en pavos.

Dicen que en el cuarto Sol la tierra se cubrió de agua y que los hombres que había entonces, para poder vivir en esa agua, tuvieron que convertirse en

peces. Ese Sol también se acabó con toda esa agua y otra vez hubo pura oscuridad. Fue entonces cuando los dioses, los grandes señores y los viejos se reunieron aquí también. Esta vez para ponerse de acuerdo en lo que se tenía que hacer para que naciera otro Sol.

Dijeron que aquel que fuera capaz de ofrendarse, de ofrendar su propia vida, sería quien se convertiría en Sol, quien se convertiría en la nueva luz proyectada sobre la tierra. Al oír esto, Tecucistécatl, gran guerrero y señor, poseedor de riquezas, se levantó y dijo arrogantemente: “Yo seré ese Sol, yo seré esa luz”.

—“¿Quién más se ofrendará?”, se preguntaron los demás mirándose entre sí. Sólo silencio hubo por respuesta. Entonces Tonacatehcutli, se dirigió a Nanahuatzin, el más humilde, callado y enfermo de todos los presentes: “Tú también te ofrendarás, Nanahuatzin”.

Sorprendido, Nanahuatzin se fue descubriendo el rostro poco a poco y recorriendo con la mirada a los demás decía: “¿Por qué me han escogido a mí, siendo que ellos poseen riquezas y proyectan tanta energía, tanta vitalidad?. Yo soy indigno de este acto. No tengo para ofrecer más que mi tristeza y mi cuerpo cubierto de llagas con pus y maloliente”.

Entonces Nanahuatzin sintió como un estremecimiento seguido de una voz interna que le decía: “Tú corazón Nanahuatzin, ofrece tu corazón”. El rostro de Nanahuatzin se iluminó con una sonrisa, y mirando nuevamente a los demás, les dijo: “Gracias señores. Gracias por honrarme de esta manera”. En ese momento se mandó que se encendiera la hoguera, a la que los viejos llamaban la “Roca Divina”. Y se mandaron construir dos montículos, uno para Nanahuatzin y otro para Tecucistécatl.

Montículos que hasta ahora permanecen en este lugar en forma de pirámides. Sobre estos montículos hicieron ayuno y penitencia: Nanahuatzin y Tecucistécatl.

Contaban los abuelos que Tecucistécatl hacía su penitencia de una manera muy elegante y ostentosa. Decían que sus ramas de abeto eran plumas de quetzal, que sus bolas de grama eran de oro y que las espinas que usaba eran de jade muy bien pulidas. También decían que la sangre le escurría era esencia de coral y que el incienso que usaba era muy genuino copal.

En cambio, decían, la penitencia de Nanahuatzin era deberás penitencia, porque sus ramas de abeto eran nueve cañas verdes que las tenía amarradas en manojos de tres, sus bolas de grama eran puras barbas de ocote.

Decían que los piquetes que se hacía eran con verdaderas espinas de maguey y que lo que le escurría era su propia sangre. No tenía ningún incienso. El olor que lo acompañaba era sólo el que salía de las llagas de su cuerpo.

Cuando Nanahuatzin y Tecucistécatl terminaron sus ayunos y penitencias descendieron de sus montículos y fueron conducidos hasta donde ardía la hoguera, la "Roca Divina". Allí Tecucistécatl fue ataviado con un tocado de plumas de garza. La cabeza de Nanahuatzin sólo fue ceñida con papel. Luego colocaron a los dos con los rostros hacia las llamas y dando preferencia a Tecucistécatl los señores le decía: "¡Vamos, Tecucistécatl!, ¡Arrójate al fuego!, ¡Que la Roca Divina te consuma!, ¡Conviértete en el Sol!, ¡Conviértete en la luz!.

Con mucha decisión, Tecucistécatl retrocedió para tomar impulso. Y cuando estuvo cerca del fuego, a punto de arrojarse, sus ojos y su boca se

abrieron enormemente, detuvo su impulso y se quedó parado frente a la hoguera.

Tecucistécatl supo que el fuego en verdad lo consumiría, que desaparecería de la tierra. ¿Quién cuidaría entonces de sus riquezas?. Esto fue lo que hizo dudar. Tecucistécatl detuvo a su salto. El apego a su riqueza. Se cuenta que cuatro veces intentó su salto y cuatro veces la misma duda lo detuvo.

En verdad a los dioses les hubiera gustado que el elegante Tecucistécatl hubiera sido quien se convirtiera en Sol. Así que decepcionados e indignados con éste, se dirigieron a Nanahuatzin: “¡Anda, Nanahuatzin!, ¡Inténtalo tú!, ¡No te arrepientas!, ¡Necesitamos al Sol!. ¡Necesitamos la luz!. Nanahuatzin se acercó un poco más al fuego, platicó un instante con él y girando hacia los cuatro rumbos, desde el centro, fue diciendo:

“Mi corazón se eleva  
hacia ti mi vista fijo  
junto a ti y a tu lado  
oh, Señores dador de Vida,  
Ipalnemohuani”.

Y Nanahuatzin saltó al fuego. Ahora entendía, ahora comprendía porque los dioses y los viejos llamaban a esta hoguera la “Roca Divina”. En ella no se moría, se nacía de otra manera. Pronto la tristeza y la enfermedad de Nanahuatzin desaparecieron, su cuerpo ardía con regocijo y su rostro nuevamente se iluminaba con una sonrisa que ahora se hacía permanente.

Tecucistécatl, apenado, se acercó a la hoguera y al ver la felicidad de Nanahuatzin, también comprendió que el salto a ese fuego era la adquisición de otro tipo de riqueza. Y también se arrojó a la “Roca Divina”.

Entonces los dioses, los viejos y los grandes señores estuvieron esperando en silencio por donde saldría el Sol. Unos miraban hacia el norte, que es la región donde están los muertos; otros se quedaban mirando hacia el sur, donde dicen que hay espinas. Otros más miraban al poniente, donde está el lugar de las mujeres. Pero los que primero vieron la luz fueron aquellos que miraban hacia el rumbo del color rojo, hacia el oriente. Por ahí empezó a asomar su rostro Nanahuatzin transformado ahora en Sol.

Dicen que su brillo era tanto que si uno se le quedaba mirando fijamente le lastimaba los ojos. Pero los dioses de todos modos se le quedaban mirando y no se sabe si los ojos le lloraban porque la fuerte luz les lastimaba o porque estaban muy contentos por el nacimiento del nuevo Sol.

De pronto, a poca distancia detrás de Nanahuatzin fue saliendo otro Sol, igual de brillante y que también lastimaba los ojos. Era Tecucistécatl. El rostro de felicidad de los dioses se fue transformando en un rostro de preocupación. En ninguna época antes se había visto esto: dos Soles proyectando su luz sobre la Tierra. “¿Así también será posible la vida?”, se preguntaba. Se dice que uno de ellos se enojó bastante por la aparición del segundo Sol, y tomando por las orejas a un conejo que en ese momento pasaba por ahí, lo zarandó y lo lanzó fuertemente, estampándolo en el mero centro del rostro de Tecucistécatl, opacando su brillo y su luz. Y también se dice que, a partir de ahí, Tecucistécatl que había nacido como un Sol, se transformo en la Luna.

Y el Sol y la Luna, Nanahuatzin y Tecucistécatl, de repente ya no avanzaron más, se quedaron fijos en un punto, ahí en el oriente. Y los dioses dijeron: “de nada sirve que haya salido el Sol si no se mueve. Así no

podremos vivir. Ahora es necesario que todos no ofrendemos para darle fuerza y que reanude su camino”.

Estos se ofrendaron y el Sol recibió esta fuerza de la ofrenda de las vidas de los dioses, pero ni aún así pudo moverse. Entonces vino Ehécatl, dios del viento. Con la mano derecha detuvo a la Luna, mientras sopló fuertemente contra el Sol hasta llevarlo a lugar donde ahora vemos que se oculta. Luego soltó a la Luna, y en ese momento Nanahuatzin y Tecucistécatl reanudaron su movimiento. Así, mientras uno desaparece para descansar un rato, el otro cumple con su recorrido, proyectando su luz sobre la tierra. Desde entonces, esta es la época del Quito Sol. El equilibrio de la vida depende del equilibrio entre: el Sol, la Luna y la Tierra. Adaptación de Rodolfo Jacuinde.

*Ce Acatl Topilzin Quetzalcóatl*

He: Chimalma hacia penitencia en el Templo de Cinteopa. Solía ir cada mañana a bañarse en una gruta muy hermosa, al pie del monte, en cuyo interior había una fuente de aguas puras.

Vi: Si, Chimalma hacia penitencia en el Templo de Cinteopa. Solía ir cada mañana a bañarse en una gruta muy hermosa, al pie del monte, en cuyo interior había una fuente de aguas puras.

Na: Un día en especial, al terminar su baño, se sentó al borde del agua, y observó que algo brillaba dentro de ella. Iba a tomarlo pero se le adelanto un pez, el cual, asomando su cabeza por entre las aguas, le presenta una cuenta de jade.

Ca: Tomó Chimalma la cuenta de jade y para guardarla la coloco debajo de su lengua. De regreso a sus labores tragó inadvertidamente la piedra, de lo cual resulta preñada.

Na: Siendo Virgen quedo preñada.

He: Sí, siendo Virgen quedo preñada.

Ca: De esta manera fue engendrado Quetzalcóatl.

Na: El sitio donde se le apareció el pez anunciador fue llamado desde entonces Michintlauhco.

Ca: Chimalma esta comprometida con Mixcóatl, quien cuando se dio cuenta de su embarazo molesto consulta a los oráculos, quienes le contestaron:

Na: Es preciso que cuides de la mujer y de su hijo, pues ha llegado a la tierra la esencia del cielo, se ha manifestado el espíritu de Gracia.

Vi: Tenia Mixcóatl dos hermanos envidiosos y rapases por cuya causa fueron llamados Zoltón, el usurpador, y Cuiltón, el devorador.

Na: Zoltón y Cuiltón mataron a Mixcóatl. Cuado Chimalma se entero se fue a la cueva del pez agorero y allí dio a luz a Quetzalcóatl.

He: Chimalma murió inmediatamente después del parto.

Ca: Zoltón y Cuiltón mandaron matar al niño Quetzalcóatl, quien resistió hasta que sus agresores creyeron matarlo al arrojarlo finalmente en un manantial.

Vi: Pero Quetzalcóatl no murió, su cuerpecito floto por el agua. Fue recogido por un asistente sacerdotal quien a causa de los prodigios que rodearon su nacimiento le puso por nombre Ce Acatl Topiltzin

He: Ce Acatl Topiltzin Quetzalcóatl fue su nombre histórico.

Na: Dadas sus cualidades supraterrenas, antes de cumplir catorce años pudo Quetzalcóatl acaba con el poderío de los usurpadores y dedicarse en Xochicalco a su entrenamiento sacerdotal. De allí paso a Tulancingo y allí aprendió cómo buscar la divinidad en su interior, cómo invocar a aquel que esta en el interior del cielo, a aquella que tiene falda de estrellas, cómo hablar con aquel que hace aparecer las cosas, con la del vestido negro, el del traje rojo, con la que de estabilidad y soporte a la tierra, con el que es actividad en todo el universo.

Ca: Al terminar su instrucción fueron a buscarlo los Toltecas para que fuese rey sobre ellos, allá en Tula.

Vi: Su gobierno en Tula fue justo y prudente hizo grandes obras durante varios años hasta que Tezcatlipoca lo embriaga y lo hace caer en incesto con su hermana.



Na: Se horrorizo de sí mismo, abandono Tula y vago hacia el Sur haciendo penitencia.

Ca: Pasaron largos años de acentuada mortificación que permitieron que Quetzalcóatl se rectificara y purificara, de tal manera que a su paso por Chichén Itzá despertó gran admiración.

Vi: Lo mismo que en Cozumel.

Ca: En su paso por Cholula los Cholultecas le pidieron que se quedara.

He: Fue en Cholula donde comenzó Ce Acatl Topiltzin Quetzalcóatl a dictar sus enseñanzas.

Vi: Gran admiración y respeto lo acompañaron durante todos sus años de estancia en Cholula.

Ca: Finalmente decidió que tenía que continuar su viaje puesto que la vida es un continuo peregrinar.

He: Trataron de disuadirlo pero no lo lograron.

Na: Quetzalcóatl partió hacia el oriente hasta llegar al mar.

Ca: Al llegar a la orilla del agua divina, Ce Acatl Topiltzin dio instrucciones para que fuese construido un templo de leña. Cuatro días estuvieron sus compañeros acarreando leños, para disponerlos con arte en forma de templo. Al cuarto día, habían levantado una pirámide.

He: Cuando todo estuvo listo, ascendió a la cúspide.

Vi: El mismo se prendió fuego, nadie más lo hizo. El mismo levantado los brazos hizo arden todo el templo y se incendió.

Na: Se escuchó entonces un estruendo como de tormenta que se expandió sobre la tierra. Una sombra ocultó el rostro del sol y haciendo giros cayo una lluvia de flores.

Ca: Dicen los viejos que cuando murió sólo durante cuatro días estuvo ausente. En ese tiempo fue a morar a la región de los muertos.

Vi: ¡Mictlán!

Na: Otros cuatro días vagó por las regiones superiores – Tlalocan- donde fue a proveerse de rayos. Y al octavo día salió la gran estrella de la mañana llamada Quetzalcóatl, se manifestó en el alba y en el atardecer. Solo entonces fue que entronizó como guía y señor de los cielos.

Vi: La gente se preguntaba: ¿ podrá acaso alguien regresar de entre los muertos?, ¿ ocurrió antes algo semejante?.

Ca: Quetzalcóatl dejó escuchar su voz, dijo: ¡ Alegraos, se acerca un nuevo día, el día en que mi rostro tenga que regresar, ¡ entonces me verán!.

He: En ese día magnifico se abrirán las puertas de oro y vendrán en matrimonio los pueblos de la tierra al templo de los cuatro rumbos. Se manifestará la señal de unidad en un árbol erguido.

Na: Quetzalcóatl resucitado abordó su balsa de serpientes y se alejó en el mar rumbo al oriente y cuentan los viejos que de está manera entro en el cielo.

Ca: Todo esto ocurrió en el año Ce Acatl, el mismo de su nacimiento.

Vi: Y dicen los viejos, los que saben, que Quetzalcóatl no murió. Una vez más habrá de venir a reinar.

SILENCIO.

Se tocan ocarinas, silencio.

(SE ENCIENDEN CUATRO VELAS EN CADA UNO DE LOS PUNTOS CARDINALES)

He: Quetzalcóatl con sus enseñanzas no trajo la luz.

Vi: Y nos dijo: El sabio es luz, es tea, es espejo horadado por ambos lados, suya es la tinta negra y roja, suyos los códices. Él mismo es escritura y

sabiduría, camino, guía veraz para otros; conduce a las personas y a las cosas, es una autoridad en los asuntos humanos.

Ca: Un maestro verdadero no deja nunca de amonestar; así hace sabios los rostros ajenos, hace a los demás tomar un rostro y desarrollarlo, abre nuestros oídos, nos ilumina. Es maestro, ofrece un camino.

He: Pone un espejo delante de los demás, los hace cuerdos, cuidadosos; hace que en ellos aparezca identidad, se fija en lo que hace, regula su camino, dispone y ordena, aplica su luz sobre el mundo. Por eso conoce lo que hay sobre nosotros lo mismo que la región de los muertos.

Na: El falso sabio, en cambio, es como un médico que no nos atiende, un hombre sin cordura: dice que sabe acerca de Dios, que tiene sus tradiciones y las guarda. Pero es solo vanagloria; solo tiene vanidad. Dificulta las cosas, es jactancioso, inflado; es un torrente, un peñascal.

Vi: Es falso, encubre las cosas las torna más difíciles, las destruye; hace perecer a quien crea en él, a fuerza de misterios, de secretos, acaba con todo.

Ca: El verdadero sabio da vida; conoce por experiencia las hierbas, piedras, árboles y raíces. Tiene ensayados sus remedios, examina, experimenta, alivia las enfermedades. Está Dios en su corazón. Diviniza con su corazón las cosas, dialoga con su propio corazón.

Na: Quetzalcóatl nos dijo: aunque te abandonen tus amigos, aunque te vituperen tusa guerreros, piensa ¿qué deseas hacer?, ¡Hazlo!, ¿Quieres tomar otro rumbo?, ¡Tómalo!. Escucha a tu corazón y actúa. Vete al sitio del dolor, al campo de batalla, donde logran los decididos la victoria. Ese es el premio de vivir en la tierra.

He: Ámense los unos a los otros, ayúdense los unos a los otros. Socórranse en la necesidad con la manta y la camisa, la joya, el salario, el alimento.

Na: Den limosna a los hambrientos, aunque tengan que quitarse su comida. Viste al que va en harapos, aunque ustedes mismos se queden desnudos. Socorre a los necesitado, aún a costa de tu propia vida. Mira que es una nuestra carne y en una nuestra humanidad.

Ca: Pon junto a nosotros a quienes son las manos y los pies del pueblo; no con indiferencia los saludes, no con negligencia soportes nuestras cargas.

Vi: Si alguno te sobrepasa, vaya él delante. En la entrada no seas el primero. Cuando se hable, que comiencen los demás. Y si Ometéotl no te señala, no tomes la delantera.

Na: Si te dan aquello de que tiene necesidad, en el último lugar, no te enojés. Y si no te dan nada, agradece por ello. Así lo quiso el cielo; es merecimiento.

Vi: No con prisa anheles tu comida, antes, se moderado, austero, verifica que los demás coman primero. Entonces toma agua y lava sus manos y sus bocas. Que no por ser nobles al hacer esto pierdes tú nobleza, ni caerán los jades, las turquesas de tus manos llenas. León – Portilla Miguel, Op. Cit. pág. 173

He: Que tus fuerzas no te envanezca. De tu convicción no te jactes. No construyas tu casa sobre tus propias creencias. Eres tan solo un pajarillo, una cuenta de jade, apenas una pluma.

Ca: En cofre ajeno no te metas. En plato de otro no te apoyes, no te invites por ti mismo al convite, que tu suerte no dependa del azar. Es peligroso.

Na: No procedas sin reflexión, ni te entregues sin precaverte. No comiences tu trabajo sin analizar, sin considerarlo serenamente, no te impongas. No aceptes lo que no mereces, no abuses de lo que no haz creado, de lo que no es tu prerrogativa.

Vi: No te hagas del rogar, no siempre busques que te ofrezcan, no dos veces seas advertido, pues corazón tienes dentro de ti, no reclámenos lo que no te pertenece.

He: Un día alguien le pregunto: Señor, he procurado seguir tus enseñanzas, y llegar a ser Tolteca: Águila, Tigre, un guerrero, una persona de experiencia propia. Pero cuando contemplo el dolor y la miseria humana mi corazón vacila: ¿Quizá no estoy haciendo nada?.

Na: le respondió: De la miseria y la pobreza humana no te aflijas; no te enfermes por ello, ni te atormentes, ni tus entrañas adelgacen. Haz lo que está al alcance de tu mano, eso es lo correcto.

Ca: Sé un guerrero. No desfallezca tu corazón ante lo torcido, ante lo que es doloroso. Antes bien arrójate al ser del cielo, a aquel que nos da vida.

He: Con toda tu fuerza, con todo tu aliento, átate a lo alto, ve junto a él, arrójate a él. Y ocurrirá que él mismo se haga raíz de tu propio ser.

Na: No te concentres en las plumas y en los jades que perecen. Mira arriba a lo que no excede, al interior del cielo. Allí está el tesoro de Ometéotl, el Gran Espíritu, el verdadero, el amigo, el amado, el que otorga, el que determina, el que da, quita y hace crecer.

Ca: Hay muchas maneras de vivir muchas de morir.

Vi: Pero sólo hay un medio para escapar de nuestro destino humano: si cada uno ofrenda su propio corazón y, adelantándose a la muerte, la burla en sacrificio. Sólo así llegaremos a ser dioses.

Na: ¿Acaso no has escuchado a los mayores, cuando disponen de sus muertos, decir de esta manera: ¡ ya es Dios!?, ¿ y no has escuchado esta canción: Despierta, ya amanece, ya empiezan a cantar las aves de oro, ya van volando las múltiples mariposas?

Ca: No te engañes. Los muertos no mueren despiertan. Quienes aquí vivimos no vivimos, soñamos. Morir es hacerse Dios, Sol, Luna, Estrella, Viento, Mar, Tierra. Es serlo todo, siendo nada.

Vi: Compréndelo: Los muertos despiertan del sueño de esta vida. Cuando muere nuestra humanidad, nada se siente, es como si despertase de un sueño profundo, y se convierte en Dios. No importa que fueran sabios, nobles, o esclavos: todos van a la región del misterio.

Na: No dos veces se vive en la tierra, no dos veces se muere. Única es nuestra vida. Buenos o malos es solo apariencia, buena o mala pintura son nuestras acciones, un color que el tiempo y el olvido disiparán.

He: ¿La vida sobre la tierra, es nuestra verdadera casa?. Aspirante, observa las señales: en otro sitio se encuentra nuestra verdadera existencia.

Na: Todos los héroes se forjaron del mismo modo: con angustia y dolor.

Ca: No lloremos por los que se han ido, aquí nadie quedara para siempre. ¡No para siempre en la tierra!

Vi: Nosotros, en este instante, en esta caverna, estamos en el umbral de ser los héroes de nuestra propia aventura. Con un poco de entrega podremos hacer volar nuestro corazón.

He, Vi, Na, Ca: ¡Nuestro corazón es un pájaro que vuela!.

Se cuenta que los cinco hijos del rey irlandés Eochaid, un día que fueron de cacería, se encontraron perdidos, cercados por todas partes. Como estaban sedientos, partieron uno por uno en busca de agua. Fergus fue el primero “y llegó a una fuente en donde encontró a una anciana de pie. El aspecto de la vieja era éste: más negro que el carbón era cada pedazo y parte de su cuerpo, de la cabeza al suelo; comparable a la cola de un caballo salvaje era la grisáceo y metálica masa del pelo que crecía en la parte superior de su cabeza, tenía en la cabeza una hoz, un colmillo verduoso que se curvaba hasta tocar su oreja y con ella podía cortar la rama verde de un encino en pleno florecimiento; tenía los ojos oscurecidos y nublados de humo; la nariz ganchuda, de aletas amplias; la barriga arrugada y pecosa, de diversas maneras enferma; deformes y torcidas las pantorrillas, que terminaban en pesados tobillos y un par de enormes patas; tenía las rodillas nudosas y las uñas lívidas. Toda la descripción de la dama era de hecho asquerosa. ‘Así eres ¿no es verdad?’, dijo el muchacho. ‘Así mismo soy’, contestó ella. ‘¿Es verdad que estás cuidando la fuente?’, pregunto él, y ella dijo: ‘Es verdad’. ‘¿Me das permiso de llevarme un poco de agua?’ ‘Te lo doy –consintió ella-, pero primero has de besarme en la mejilla’. ‘De ningún modo’, dijo él. ‘Entonces no te he de conceder el agua’. ‘Te doy mi palabra –dijo él-, de que prefiero perecer de sed antes que darte un beso’. Entonces el joven regresó al lugar adonde estaban sus hermanos y les dijo que no había podido conseguir el agua”.

Olioll, Brian y Fiachra de la misma manera fueron en su busca e igualmente llegaron a la misma fuente. Cada uno de ellos le pidió el agua a la vieja, pero le negó el beso.

Finalmente fue Niall y llegó a la misma fuente. “ ‘¡ Déjame tomar agua, mujer!, le gritó. ‘Te la daré –dijo ella- si me das un beso’. Él contestó: ‘No sólo te daré un beso sino que te abrazaré’. Entonces se inclinó a abrazarla y le dio un beso. Cuando terminó dicha operación

y él la miró, no había en el mundo entero una joven de porte más gracioso, ni universalmente más hermosa que ella: de la cabeza al suelo, cada una de sus parte podía ser comparada a la nieve recién caída que yace en los surcos; redondeados y exquisitos eran sus brazos, sus dedos, largos y delgados tenía las piernas derechas y de adorable color; unas sandalias de bronce blanco embellecían sus pies blancos y suaves y la tierra que pisaba la ceñía un amplio manto del más fino vellón de color escarlata y en dicho indumento un broche de plata blanca; tenía brillantes dientes como perlas, ojos grandes y regios, la boca roja como el fruto del fresno. 'Esto mujer, es un conjunto de encantos', dijo el joven. 'Eso es verdad'. 'Y ¿quién eres tú?', insistió él 'El Poder Real soy yo', y pronunció lo siguiente:

'Rey de Tara. Yo soy el Poder Real ...?'

'Ve ahora -dijo ella- a tus hermanos y lleva contigo el agua; de hoy en adelante, para ti y para tus hijos ha de ser para siempre el reinado y la fuerza suprema... Y así como primero me has visto fea, brutal y repugnante, y al final hermosa, así es el poder real porque sin batalla, sin feroces conflictos no puede ganarse; pero al final, aquel que es rey no importa de qué, se muestra siempre gentil y hermoso.

Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*.



V.

## CONCLUSIÓN:

### EL ESPECTADOR COMO FORJADOR DE SU PROPIA AVENTURA.

El héroe, ya sea dios o diosa, hombre o mujer, la figura en el mito o la persona que sueña, descubre y asimila su opuesto (su propio ser insospechado), ya sea tragándose o siendo tragado por él. Una por una van rompiéndose las resistencias. El héroe debe hacer a un lado el orgullo, la virtud, la belleza y la vida e inclinarse o someterse a lo absolutamente intolerable. Entonces descubre que él y su opuesto no son diferente especies, sino una sola carne.

J. Campbell, *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito.*

El propósito del TIT, durante todos los años de investigación, ha sido el de establecer un modelo teatral con características rituales.

Ellos han tenido presente, que a través del teatro, se puede inducir a los espectadores a reflexionar sobre el sentido de su existencia y lo referente a su presencia sobre la tierra de que es pasajera porque: "¿Es verdad que se vive sobre la tierra?, no para siempre en la tierra: sólo un poco aquí".

El TIT observa que cada espectador, conlleva en sí mismo un código de símbolos personales que están relacionados con los símbolos antológicos de la humanidad, y que estos, han sido expresados a través de los mitos y ritos.

Así pues, la propuesta fundamental, del TIT, ha consistido en estructurar un modelo de teatro, donde se induzca la participación activa de los

espectadores, siendo esto lo primordial. Para lograrlo, han utilizado diversas técnicas rituales (anteriormente expuestas y explicadas), con el fin de que los espectadores: estimulen las áreas perceptuales, reflexionen sobre la muerte y de ¿cuál es el sentido de su existencia?, se relacionen con la naturaleza de forma diferente a lo habitual, exploren sus potencialidades y alimenten su espíritu.

Con respecto a los ejercicios que se han utilizado para estimular las áreas preceptuales, se ha tomado en cuenta que el participante realice un mismo ejercicio, durante un tiempo prolongado, sea continuo y se maneje el “patrón cruzado” (véase capítulo II.3). Durante todos los años de investigación y exploración, de este procedimiento de efectuar los ejercicios, el TIT, ha constatado, a través de los comentarios de los participante, que después de 30 a 45 minutos de estar practicando el ejercicio, los coparticipes, experimentan alteraciones sensoriales: “como si los sentidos estuvieran más despiertos”. Científicamente se ha comprobado que después de un lapso de tiempo ( 30 minutos aproximadamente), de estar efectuando un ejercicio (correr, nadar u otra disciplina), las células cerebrales, neuronas, tienen una mejor oxigenación, a su vez, se producen cambios bioquímicos ( sustancias químicas, que son denominadas como neurotransmisores), que permiten que las personas físicamente sean capaz de resistir la fatiga durante más tiempo, que sus sentidos (la vista, el oído, el tacto, el gusto, el olfato), se agudicen y perciban de forma diferente a lo cotidiano y que se provoque una relajación natural de la tensión nerviosa.

El procedimiento, que el TIT, ha establecido para estimular a que los espectadores realicen los ejercicios, ha sido el de provocarlos a que realicen su “máximo esfuerzo”, condicionándolos a pensar que ellos son los héroes de

su propia existencia y que los límites para lograr el cometido, no se los impone nadie, sino ellos mismos, con su forma de pensar de si lo pueden lograr o no. Lo importante aquí, es el de inducir al espectador a pensar que lo que están haciendo, por estúpido que les parezca, va ser benéfico para su persona.

Con respecto al de inducir a los espectadores a recapacitar sobre ¿cuál es el sentido de su existencia?, el TIT, ha utilizado como guías de reflexión, básicamente, algunos de los conceptos de la filosofía náhuatl, así como, el mito de Quetzalcóatl.

La razón por la cuál el TIT retomó la filosofía náhuatl para sustentar su quehacer teatral, es porque se consideró, que como mestizos contemporáneos, era importante averiguar sus “raíces culturales” para actualizar, a través del teatro, los principios de “una adecuada forma de vivir”, sustentada en las ideas: filosóficas, éticas, teológicas... de los prehispánicos.

El concepto náhuatl en el cuál el TIT, ha puesto mayor énfasis, es el de que el hombre al nacer no esta totalmente hecho, que a través de las enseñanzas de un *tlamatinime* va adquiriendo y desarrollando un rostro (te-ix-cui-tiani, te-ix-tomani). El adquirir un *ixtli* un rostro, implica deliberar y dialogar con el “corazón”(yóllotl). Así pues, aquel que “dialoga con su corazón”, cuestiona que es lo correcto o incorrecto de su conducta, es aquel que sabe ir “en pos de las cosas” con dignidad, sabe vivir sobre la tierra con “verdad”, teniendo presente: “ No para siempre en la tierra: solo un poco aquí”.

El TIT, ha considerado, que el teatro, como órgano artístico, puede funcionar como un *tlamatinime*, que consigue influir a los espectadores a adquirir “un rostro y un corazón” induciéndolos a cuestionarse: ¿cuál es el

sentido de su existencia?, ¿de donde vienen?, ¿quiénes son realmente?, ¿cuáles son las frustraciones de su historia personal?, ¿cómo están muriendo?, etc., y logra que los espectadores “dialoguen con su corazón”.

En la mayoría de las representaciones del TIT, no se ha enfatizado en la historia dramática de los personajes, sino, se ha puesto énfasis en inducir a los espectadores a que reflexionen sobre su particular historia personal, utilizando, como ya se menciona en los capítulos anteriores, conceptos de la filosofía náhuatl.

Como resultado de estas reflexiones, según acotaciones de los participantes, es que les permite darse cuenta, que las respuestas de cómo guiar su existencia no se encuentra en la enseñanza de los psicólogos, sacerdotes, padres, amigos, etc., sino, en saberse a sí mismos preguntar cuál es la misión o propósito de su existencia, y como “héroes”, lograr realizarlo venciendo los obstáculos que se presenten.

La intención de estas reflexiones, es que los espectadores se den cuenta que sus limitaciones físicas, emocionales, mentales y espirituales, están determinadas por la forma de pensar que tiene de sí mismo, y sólo cultivando el hábito de “dialogar con el corazón”, se puede modificar comportamientos inadecuados, que no inducen a desarrollar al máximo las potencialidades humanas.

El TIT observa que los conceptos nahuas, son una invitación a ser cada instante mejores seres humanos. Se tiene presente que lo único real sobre la tierra es que “todos nos vamos a morir” y que la única “verdadera libertad” es que cada ser humano puede ser un héroe que cultiva su vida.

En cada representación, el TIT, ha buscado, que los espectadores exploren sus potencialidades humanas y que se den cuenta, que forman parte de un intrincado mapa cósmico.

Durante todos estos años de investigación, el TIT, ha instaurado un “plan” (al cual denominan “dinámicas de acción” como se explicó anteriormente), para realizar sus puestas en escenas donde se toma en consideración: que los actores fungan como monitores o guías de los espectadores, y sean como “hierofantes” que provocan a los participantes a realizar un mayor esfuerzo, y los conducen a una experiencia extra cotidiana.

El tema que ha predominado, en la mayoría de sus representaciones, es el mito de *Quetzalcóatl* y su descenso al inframundo en busca de los huesos para hacer al hombre. Una de las razones por la cual se ha utilizado un mismo tema, es porque este mito en particular, es una invitación para que cada ser humano (interpretan en el TIT), sea un *Quetzalcóatl*, que baja (metafóricamente), al inframundo de sí mismo, “dialoga con su corazón”, extrae lo mejor de sí, y hace el hombre que le gustaría ser.

El TIT ha explorado diferentes espacios escénicos, con la intención que los ejercicios que se les proponen a los espectadores, cumplan el cometido de provocar cambios de percepción. Así pues, se ha determinado qué ejercicios funcionan mejor en espacios abiertos ( bosques, ríos...), y cuáles en espacios cerrados.

Se ha observado, que las técnicas rituales (danzas, cantos, caminatas, meditación), al ser utilizadas en el ámbito teatral, como método de entrenamiento, de forma sistemática y continua, y de aplicarlas como medio de indagación interna, provocan cambios de percepción y de conducta, induciendo al participante a tener una “visión interior espiritual” de sí mismo,

donde se desafía a la lógica ordinaria, el análisis y a la descripción. Pues la mayoría de los participantes suelen manifestar, después de haber participado en un evento, "no tener palabras para explicar su experiencia".

Los elementos que han fungido como utilería, en las diversas puestas en escena han sido diferentes instrumentos musicales como: el caracol, los ayoyotes ( pulseras que se utilizan en los pies), tambores, sonajas, bramadera... etc., con el fin, de a través del sonido provocar, como en el rito, un ritmo: persistente, invariable, firme, duradero, constante que estimule la sensibilidad de los participantes. Se tiene presente que al manejar estos instrumentos, de una determinada manera, provocando vibraciones o manteniendo un mismo ritmo..., remitan al participante a una experiencia "pentadimensional" ( originando un nuevo código personal de movimientos para relacionarse con lo circundante), donde se mueven con mayor seguridad y soltura, donde no hay explicaciones a través de un lenguaje racional.

Todas las puestas en escenas del TIT han tenido como finalidad la de simbolizar las: dificultades, dudas, miedos, cuestionamientos, deseos, apegos, ignorancia... etc., del hombre para lograr ser el hacedor y héroe de su propia existencia y así lograr morir con dignidad.

Así pues, la invitación al participar en una representación del TIT, es que cada espectador, forje su propia aventura durante el evento, y que ésta va ha depender de que tan comprometido y dispuesto esté para realizar lo que se le propone, asumiendo que la descripción de su "realidad" está determinada por su particular "experiencia", de cómo vivir intensamente el instante.

Para finalizar, a título personal, quiero mencionar, que el desarrollo de ésta forma de hacer teatro, con características rituales, no es el resultado del trabajo de una sola persona, sino de un equipo, por tal motivo, soy consciente

que el intentar hacer un análisis y remembranza de las investigaciones que se han realizado durante todos estos años, no he expuesto, en su totalidad, todas las indagaciones o propuestas que cada uno de los integrantes del TIT ha desarrollado, y que todas sus exploraciones fueron dirigidas para instrumentar “el teatro participativo”.

Actualmente, la mayoría de los miembros que trabajaron para darle contextura a esta forma de hacer teatro, han emigrado del TIT, por diversas razones. La pregunta es: ¿Si ésta forma de hacer teatro subsistirá, y si es un método que otras personas quieran aprender y desarrollar?... En realidad no me atrevo a responder, “solo en tiempo lo dirá”.

Cerrando diré: que durante muchos años formé parte de ese equipo de “locos”, que exploraban una forma diferente de hacer teatro, desde *Tloque Nahuaque*, en 1982, hasta *El vuelo de Quetzalcóatl*, 2001. Observo que la invitación de Oscar Zorrilla de retomar los conceptos nahuas y aprender como artistas a “dialogar con el corazón” es uno de los conocimientos más propios para logra transformar nuestro ordinario e individual punto de vista, para lograr expandir la percepción del SER, para lograr ser mejor artista cada instante, y por que no, para lograr ser mejor ser humano. Creo que el artista que dialoga con su corazón, es capaz de darse cuenta que “nada de lo que es humano le es ajeno” y por ende produce actos creadores que no están alejados de la esencia humana, él engendra metalenguajes grandes, ideas grandes, representaciones grandes, nacidas de su corazón y al plasmarlas conmueve el corazón del espectador y en el ámbito de la vivencia, de la experiencia profunda con el acto creado, por un instante se le cambia la vida al espectador y accede darse cuenta que él es sagrado. Anhele que como artistas realmente “dialoguemos con el corazón” y nos trasformemos en verdaderos “héroes

artísticos” de nuestra propia existencia y logremos vivir en equilibrio y armonía con nosotros mismos y con los seres que nos rodean, sin abuso de poder e inadecuadas interpretaciones: que no solamente se ilustre la personalidad, sino se lustre el espíritu.

Levántate, ataviate, ponte de pie,

Goza del hermoso lugar,

La casa de tu madre, tu padre, el Sol.

Allí hay dicha, hay placer, hay felicidad.

Condúcete, sigue a tu madre, a tu padre, al Sol.

Tu corazón lo sabe:

¡una sola vez venimos a vivir!.

Danza , canta:

*Tlacatlé*: señor nuestro

*Tloque Nahuaque*: el dueño del cerca y el junto

*Ipalnemohuani*: aquel por quien todos viven

*Yohualli-Ehecatl*: noche, viento, invisible, impalpable

*In ixtli*: rostro sabio

*In yollotl*: corazón firme

*Moyocoyatzin*: el dios que se inventa y piensa así mismo

*Ometéotl*: El ES DIOS.

*Totecuiyó in ilhuicahua in tlalticpac que in mictane*

(Señor nuestro, dueño de los cielos, de la tierra, y de la región de los muertos).

Tú corazón lo sabe:

¡Que cante!.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> M. León -Portilla. *La filosofía Náhuatl*, PP. 164-171.



## BIBLIOGRAFÍA:

- ARTAUD, Antonin; *El Teatro y su Doble*, (Tr. Enrique Alonso y Francisco Abelenda), Argentina, Sudamericana, 1979, 149 pp.
- ARTAUD, Antonin; *Viaje al país de los Tarahumaras*, (Pról. Notas y De. De Luis Mario Schnider, México. SEP, 1976, 189pp. (SEP SETENTA- 184).
- BARBA, Eugenio; *Las Islas Flotantes*. (Tr. Toni Cots), México, UNAM. 1983. 275pp. (Fotog.).
- BARTHES, Roland; *Mitologías*, (Tr. Héctor Schmucler), México, Siglo XXI, 1981, 257pp.
- BIBLIA, La Santa: Antiguo y nuevo testamento*, México, La biblioteca Mexicana del Hogar, S. F., 689 + 231pp. ( S. Lucas, 16)
- KIELCE, Anton; *El taoísmo*, México, Editorial Gali, 1992, 150pp.
- BROOK, Peter; *El Espacio Vacío: Arte y Técnicas del Teatro*, España, Ediciones Península, 1973; 201 pp.
- BUKKYO Dendo Kyokai, *La enseñanza de Buda*, Japón. Kosaido Printing Co., 611 pp. 280.
- CARRINGTON, Leonora; *Penélope*, adaptación del texto por TIT, 1995.
- CASTANEDA, Carlos; *Fuego interno*, México, Edivisión, 1984, 375pp.
- CASTANEDA, Carlos; *Relatos de Poder*, (Tr. Juan Tovar), México, Fondo de Cultura Económica, 1978, 386 pp.
- CASTANEDA, Carlos; *Las enseñanzas de Don Juan*, (Tr. Juan Tovar), México, Fondo de Cultura Económica, 1980; 302pp, (Colec. Popular N° 126).
- CASTANEDA, Carlos; *Viaje a Ixtla*, (Tr. Juan Tovar), México, Fondo de Cultura Económica, 1979; 368 pp. (Colec. Popular N° 143).
- CASTANEDA, Carlos; *Una realidad aparte*, (Tr. Juan Tovar), México, Fondo de Cultura Económica, 1985, 302pp, (Colecc. Popular N° 135).
- CASTANEDA, Carlos; *El don del Águila*, México, Edivisión, 1988. 294 pp.
- CASTANEDA, Carlos; *El segundo anillo de poder*, México, POMAIÉ, 1979, 330 pp.
- CASTANEDA, Carlos; *El fuego interno*, México, Edivisión, 1984, 345 pp.

- CASTANEDA, Carlos; *El conocimiento silencioso*, México, TOP EMECE, 1987, 265 pp.
- CAMPBELL, Joseph; *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*, (Tr. Luisa Josefina Hernández), México, Fondo de Cultura Económica; 1980, 372pp. (Laminas y Dibujos)
- COLLIN, Rodney; *El desarrollo de la luz*, (Tr. Dr. Gustavo Cortés Farias y Mario Puga), México, Distribuidora Yug, 1973, 420pp, (Dibujos y Diagramas)
- COLLIN, Rodney; *La pirámide de fuego*, México, Ediciones Sol, (S. A.), 31pp. (Grabados)
- CASO, Alfonso; *El pueblo del Sol*. México, Fondo de Cultura Económica, 1958, 125pp. (Figuras de Miguel Covarrubias)
- DAVID- NEEL, Alexandra; *Iniciados e iniciaciones en el Tibet*. México, Posadas, 1984, 228 pp.
- DJALAL- UD- Din Rumi, *Fihí -ma- fihí. (en esto está lo que está en esto)*, Argentina, Ediciones del peregrino, 1981, 281pp.
- DOMAN, Glenn;. Doman, *Qué hacer por su niño con lesión cerebral, o con daño cerebral (...)*, México, Diana, 1996, 418pp.
- GARZA. Mercedes de la; *El hombre en el pensamiento religioso náhuatl y maya*, México, UNAM, 1978, 143pp.
- ELIADE, Mircea; *El Chamanismo y las Técnica Arcaicas del Extasis*, (Tr. Ernestina de Champourcin), México, FCE, 1982, 454pp.
- ELIADE, Mircea; *Iniciaciones Místicas*, Madrid, Taurus, 1975.
- ELIADE, Mircea, *Mitos, sueños y misterios*; Argentina, Febril Editora, 1961, 277pp.
- ELIADE, Mircea; *Lo sagrado y lo profano*; España, Labor/ P. O., 1983, 185pp.
- ELIADE, Mircea; *Tratado de historia de las religiones*, (Tr. Tomás Segovia), México, ERA. 1981, 452pp.
- ELIADE, Mircea; *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, España, Herder, 1999, 613 pp.
- EVANS, Schultes, Hofman Albert; *Plantas de los dioses: Orígenes del uso de los alucinógenos*, (Tr. Alberto Blanco), Gran Bretaña, Fondo de Cultura Económica, 1982; 192pp.
- FUENTES, Carlos; *El naranjo*, México, Alfaguera Literaturas, 1993, 253pp.

- GARZA, Mercedes de la; *El hombre en el pensamiento religioso Náhuatl y Maya*; México: UNAM; 1978; 141pp. (Serie cuadernos N° 14)
- GOLEMAN, Daniel; *La inteligencia Emocional: Por qué es más importante que el cociente intelectual*; México, Javier Vergara Editor, 1995, 397 pp.
- GORDON, Wasson, R.; Hofmann Albert y Carl A. P. Ruck; *El camino a Eleusis; Una solución al enigma de los misterios*, (Tr. Felipe Misterios), México, Fondo de Cultura Económica, 1980, 232pp. (Brevarios-305)
- GROTOWSKI, Jerzy; *Hacia un Teatro Pobre*, (Tr. Margo Glantz), México, Siglo XXI, 1979, 233pp. (Dibujos)
- GROTOWSKI, Jerzy; "Artaud y el teatro de la Crueldad"; (Tr. Carlos Manzano), España, Fundamentos, 1972, pp. 7-18.
- GUENON, René; *Simbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, México, Valle de México.
- HEINDEL, MAX; *Concepto rosacruz del cosmos*, Argentina, Ediciones Argentina, 1962, 477pp.
- HUXLEY, Aldous, Maslow, A. H., R. Bucke, et al.; *La experiencia mística y los estados de conciencia*, (Tr. David Rosenbaum), Barcelona, Kairós, 1980, 316pp.
- JIMENEZ, Sergio; Edgar Cevallos; *Técnicas y Teorías de la Dirección Escénica*, México, UNAM, 1985, (2 TOMOS) 2° t. 349pp.
- JUNG, C. G. y R. Wilhalm; *El secreto de la Flor de Oro: Un libro de la vida China*, (Tr. Roberto Pope), Argentina, Paidós, 1972, 135pp.
- KIELCE, Anton; *El sufismo*, México, Editorial Gali, 1992, 155pp.
- LEON-PORTILLA, Miguel; *La filosofía Náhuatl*, (Pról. Ángel Ma. Garibay), México UNAM; 1979, 411pp.
- LOPEZ, Austin Alfredo; *Cuerpo humano e ideología*, México, UNAM, 1980, 490 pp.
- ( S. A.); *Los misterios de Eleusis*, México, Ediciones Sol, 1954, 47pp. (con Grabados).
- LOWEN, Alexander; *Bioenergética*, (Tr. Andrés Ma. Mateo), México, Diana, 1979, 339pp. (Dibujos)
- MASLOW, Abraham H., Ram Das, et al.; *Más allá del Ego, Textos de Psicología Transpersonal*, (Tr. Marta Guastavino), Barcelona, KAIROS, 1982, 419pp.

- MELLO, Anthony de, G. J., *El canto del pájaro*, (Tr. Jesús García-Abril), México, Editorial SalTerrae, 1982, 215 pp.
- MEVLANA, Jalaludin Rumi, *Masnavi*, Tr. A. H. Halka, Argentina, DERBIS INTENATIONAL, 1984, 191 pp. (T. 2)
- MCLUHAN, Marshall; *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, (Tr. Ramón Palazón), México, Diana, 1980, 443pp.
- MIRLAS, León; *Artaud y el teatro moderno*, Argentina, Librería "El Ateneo", 1978, 145pp.
- MIRALLES, Alberto; *Nuevos rumbos del Teatro*, España, Biblioteca Salvat, 1979, 144pp. (Fotografías)
- Mitos Indígenas*, ( Estd. Preliminares m Selec. Y N. de Agustín Yañez), México, UNAM, 1979, 190pp.
- NIETZSCHE, Friedrich; *El Nacimiento de la Tragedia*, (Tr. Andrés Sánchez Pascual), España, Alianza Editorial, 1978, 278pp.
- NUÑEZ, Nicolás; *Teatro Antropocósmico*, México, Gaceta, 1983, 92pp.
- OUSPENSKY, P.; *Fragmentos de una enseñanza desconocida*. (Tr. Dorothea Dooling, et. al.), Argentina, Hachette, 1977, 511 pp. (Diagramas)
- OUSPENSKY, Peter.; *Psicología de la posible evolución del hombre*. (Tr. Anibal Ferrari), Argentina, Librería Hachette, (S.A.), 109pp.
- PAZ, Octavio, *Piedra de Sol*, (Int. Ramón Xirau), México, UNAM, (S.A.), 22pp. (Material de Lectura, Serie poesía moderna N° 7)
- Poesía Indígena de la Altiplanicie*. (Selección, introducción y notas de Ángel María Garibay), México, UNAM, (Biblioteca de Estudios Universitarios N° 11, 1982, 211 pp)
- Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*, (Tr. Adrián Racinos), México, Fondo de Cultura Económica, 1979, 185pp. (Colec. Popular N° 11)
- RICHARDS, Thomas, *At work with Grotowski on Physical actions*, Londres, ROUTLEDGE, 1994, 135 pp.
- RUIZ LUGO, Marcela, Ariel Contreras, et. al.; *Glosario de términos del Arte Teatral*, México, ANUIES, 1979, 307pp.
- SAHAGUN, Bernardino de Fr.; *Historia General de las cosas de Nueva España*, (Notas Miguel Acosta), México, Nueva España, 1946, 693pp. (Colecc. Atenea, T.I., contiene los libros I a VI), (T. II Contiene los libros VII\_XI)

SCARDUELLY, Pietro; *Dioses, Espíritus y Ancestros, Elementos para la comprensión del sistema ritual*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

SERJOURNE, Laurette; *Pensamiento y religión en el México antiguo*, (T. A. Orfelia Reynal), México, Fondo de Cultura Económica, 1973, 220pp. (Dibujos)

Seminario de Investigación Etnodramáticas, Facultad de Filosofía y Letras, *El Cerebro Ritual*. México, UNAM, 1974, 26pp. (Fotografías, diagramas y mapas)

SHANTANAND, Saraswati, *Buena compañía*, Londres, S.E.M., 1985, 117pp.

STANISLAVSKY, Constantin; *Un actor se prepara*, (Tr. Dagoberto de Cervantes), México, Diana, 1978, 267pp.

STEN, María; *Vida y Muerte del Teatro Náhuatl*, México, SEP., 1974, (Sep./Setentas N° 120)

TEMKINE, Raymonde; *Grotowski: Ensayo*, Venezuela, Monte Avila Editores, 1974, 206pp.

T. HALL; Edward; *La Dimensión Oculta*, (Tr. Felix Blanco), México, Siglo XXI, 1982, 255pp.

TORQUEMADA, Fray Juan de; *Monarquía Indiana*, (de. Preparada por Miguel León-Portilla), México, UNAM, 1976, 450pp. (Inst. de Invest. Históricas, V.-III y V.-IV)

SHAKESPEARE, William; *La Tempestad*, México, Aguilar, 1991. 979-1023 pp.

WEISZ, Gabriel; *El juego viviente*, México, Siglo XXI, 1986.

ZORRILLA, Oscar; *El teatro mágico de Antonin Artaud*, México, UNAM, 1977, (Textos de Teatro N° 4)