



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

“ETNOFENOMENOLOGÍA DEL TEATRO CORPORAL EN MÉXICO”

IDÓNEA COMUNICACIÓN DE RESULTADOS

PRESENTA:

LORENA GUERRA CRISTOBAL

2173800776

PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN PSICOLOGÍA SOCIAL

DIRECTOR(A): Dr. Carlos Fernando Ortiz Lachica

SINODAL: Dr. Manuel Antonio Lavaniegos Espejo

SINODAL: Dra. Martha Lilia de Alba González

IZTAPALAPA, CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE, 2019

AGRADECIMIENTOS

A mis padres y hermanos
Por acogerme en cada momento difícil y encontrar
las palabras precisas para hacerme persistir en el intento.

A Manuel Cruz
Por el apoyo incondicional
y todas sus enseñanzas.

A Irma y Aarón
Por emocionarse conmigo en cada logro
y escucharme en las adversidades.

Al Dr. Fernando Ortiz Lachica
Por la invaluable orientación, el acompañamiento y
la apertura hacia esta investigación.

A los performers conocidos
Por permitirme entrar en sus mundos.

Índice

INTRODUCCIÓN.....	7
CAPITULO I.....	11
El trayecto biográfico de la investigadora	11
Antecedentes.....	12
Marco teórico.....	25
La problemática del cuerpo.....	25
De su relación con la subjetividad	29
El imaginario.....	33
CAPITULO II.....	37
Dispositivo metodológico.....	37
Proceso de elección metodológica	37
La etnografía encarnada.....	39
La fenomenología y las entrevistas en profundidad	44
El producto etnofenomenológico.....	46
CAPITULO III	47
La experiencia en el campo	47
La incidencia de la investigadora en el campo	47
El inicio: Jugarse el cuerpo.....	48
La práctica y su estructura pedagógica	51
CAPÍTULO IV	69
Los performers conocidos	69
La compleja construcción de subjetividades	69
Conclusiones.....	127
Referencias	131
Anexos.....	136

INTRODUCCIÓN

El Teatro Corporal es una práctica que deriva de la reflexión de distintos artistas escénicos que reconocen al cuerpo como territorio del *conocimiento de sí*, es decir, como territorio en el que el performer puede aprehender y desarrollar diferentes significados sobre sí mismo, su relación con los otros y su contexto. Este es el tipo de teatro que admite la capacidad de agencia del performer, tensa la línea divisoria entre ficción y realidad, utiliza el imaginario como espacio liminal de creación en el que se desarrolla un nuevo *éthos* a partir de la práctica corporal de lo *mítico-ritual* y anula la categoría del personaje para reconocer que la acción, el movimiento y la experiencia hacen posible el surgimiento de nuevas subjetividades. Llamaremos *performer* no solo al que se dedica a la actuación sino al de la vida cotidiana que se recrea así mismo mediante su práctica corporal.

Resulta difícil expresar en 130 páginas la profunda complejidad de la constitución del performer, que incesantemente crea y recrea nuevos mundos en la medida en que desarrolla un *conocimiento y una práctica de sí*, que se asume como palabra encarnada, que escribe con su cuerpo e incorpora en él sus convicciones, que trata de ejercer un *dominio sobre sí mismo* y busca una relación auténtica con los otros, verdadera, sentida, el que hace de su vida una *estética de la existencia*. Resulta difícil enunciar las vidas performáticas de los que hicieron posible estas líneas y más complejo reducir a un número determinado de páginas el laberinto del mito y el rito, del imaginario y el teatro, de la repetición y el movimiento, del acontecimiento y el cuerpo. Sin embargo, haré mi mayor esfuerzo por comunicar el mundo de esta práctica.

Decidí nombrarla como Teatro Corporal debido al énfasis de los pensadores teatrales desde los años veinte sobre el cuerpo como lugar de la verdad. Descubierta por las Ciencias Sociales en la década de los sesenta, interesadas por la cuestión del cuerpo como lugar de despliegue de los dispositivos de control. Parecen suposiciones distintas y contradictorias pero veremos que este proceso constituye las dos caras de una misma moneda.

El Teatro Corporal es conocido con distintos nombres, llámese *teatro de contacto o teatro total, teatro de movimiento o danza-teatro, teatro gestual o teatro físico, teatro posdramático o teatro performático*, la cuestión es la misma: ¿Cómo subvertir los dispositivos de control para crear cuerpos expresivos, extra-cotidianos, no sujetos a las

normas sino capaces de comunicar y afectar al otro? He decidido nombrar a esta práctica como *Teatro Corporal* ya que sus métodos de aprendizaje escénico se basan en el entrenamiento físico para desarrollar experiencias vivenciales vinculadas a *lo mítico-ritual* que rebasan los escenarios teatrales para constituirse como un *éthos*, es decir, como una forma de vida. Por lo tanto, el Teatro Corporal es una práctica que propone al cuerpo como aquel que hace posible la generación de *conocimiento de sí* y de un *éthos* desde lo sensible.

Este tipo de teatro es, ante todo, una práctica estética de resistencia a las estructuras sociales fácticas, es una crítica encarnada a las formas preestablecidas de existencia, una serie de gestos que intentan expulsar desde sus entrañas todos aquellos autoritarismos, totalitarismos y dogmas. Tales críticas no dejan fuera a la academia, ni a los investigadores e investigadoras que se desarrollan en estas instituciones y que, la mayoría de las veces, buscan establecer su interpretación como verdad. Sin embargo, al ser la que escribe, parte de ambos mundos y proponer, metodológicamente, la creación de una *etnofenomenología* que incluye una *etnografía encarnada*, dedico algunas páginas a esclarecer mi *trayecto biográfico* asumiendo que ninguna persona puede despojarse de su historia y que es esta, la que inevitablemente le acompaña a la hora de interpretar su propio mundo y el de los otros. Por esta razón y como un ejercicio de *autorreflexividad*, hago explícitos ciertos datos que, a mi parecer, se relacionan directamente con el tema en cuestión y forman parte sustancial de la interpretación de los datos obtenidos en el campo.

Desarrollo una propuesta metodológica que he denominado como *etnofenomenología*, que me vi forzada a crear debido a que no existía investigación previa que dé cuenta de lo que ocurre entre las cuatro paredes de los talleres de Teatro Corporal, así como de los significados compartidos en la práctica, situada específicamente, en México. Me demandó un trabajo de descripción densa que involucra la *observación participante* de y desde los cuerpos. Se siguen los supuestos de Bourdieu (2000) y Wacquant (2006) quienes sostienen que la investigadora o investigador debe someterse *al fuego de la acción in situ* para comprender, desde el cuerpo, los procesos de construcción de significados y constitución de sí por los que pasa el performer. En este punto desarrollo el supuesto de crear conocimiento desde la experiencia vivida, es decir, desde la corporalidad, motivo por el cual era fundamental realizar el ejercicio de autorreflexividad antes mencionado.

Con la etnofenomenología podía sostener, metodológicamente, el objetivo de no reducir la complejidad del fenómeno a supuestos individuales y psicológicos ni a generalidades culturales o del contexto social sino ver y experimentar en mi propia carne el conjunto complejo de creación del sujeto por el que pasan otros cuerpos en práctica.

Propongo una psicología social transdisciplinaria y no dicotómica, que genere conocimiento desde el cuerpo y no solo desde la comodidad de su escritorio. Propongo conocer y construir el concepto de performer como aquel que se crea y se re-construye a sí mismo desde sus actos, su cuerpo y reconocimiento de su capacidad de agencia. Las preguntas que entraña esta investigación son múltiples y se van transformando en el transcurso de estas páginas que desean *problematizar* cómo se constituye la subjetividad del performer a través de la práctica de Teatro Corporal en México y cuáles son los significados y características de dicha práctica. Lo que implica conocer los relatos que constituyen este mundo y los que rechaza, las formas y modos de hacer, los significados que se construyen entre los cuerpos así como los motivos por los que el performer decide pertenecer y permanecer en ella.

Esta es una investigación sobre Teatro Corporal pero sobre todo es una investigación sobre la carne, la experiencia, el/la artista, el hijo/hija, el padre/madre, el alumno/a, el maestro/a, el performer.

CAPITULO I

El trayecto biográfico de la investigadora

En toda investigación, el dato que más influye es el *sujeto cognoscente*, quien expone su punto de vista e ilumina y transfigura la realidad desde la cual está situado. Por esta razón, es preciso esclarecer desde qué lugar emite su propio juicio, quién escribe, cuál es su trayectoria y construcción biográfica. Lluís Duch (1998), nos dice sobre los científicos sociales y su relación con la interpretación de la cultura y el mito que: “confesamos así, a menudo de una manera velada y críptica, no tan solo nuestras presuposiciones, que más o menos podemos dominar y discernir, sino sobre todo, nuestros prejuicios, nuestro *mito constitutivo*” (p. 26).

Al ser esta una investigación *desde el cuerpo*, mi formación cultural, intelectual y corporal, son imprescindibles para esclarecer las estructuras y formas de pensamiento que, queriéndolo o no, he *incorporado* a mi forma de estar en el mundo, fueron ellas las que me facilitaron y dificultaron en algunos puntos, las experiencias durante el trabajo de campo. En consecuencia y siguiendo mi postura política en la que rechazo los totalitarismos que merman el pensamiento crítico, hago explícitos ciertos datos autobiográficos que, a mi parecer, se relacionan directamente con el tema en cuestión, asumiendo que ninguna persona puede despojarse de su historia y que es esta, la que inevitablemente le acompaña a la hora de interpretar su propio mundo y el de los otros. Con esto pretendo esclarecer las representaciones de la cultura en las que he crecido, las creencias a las que me adscribo y a las que rechazo, así como mi trayectoria corporal que precede el desarrollo de esta investigación y que influyó en mi desempeño dentro del campo y en la forma de interpretar lo ocurrido en él. Esto con el fin de eliminar el *velo místico* que envuelve a los investigadores por el hecho de borrar dentro de la propia interpretación de los acontecimientos con la excusa de conseguir una mayor objetividad que los coloca en una posición de poder, justificando así los juicios emitidos sobre aquellos que le abren su mundo sin pedirle nada a cambio, con la pretensión de separarse de sus propios intereses para erigirse sobre un discurso de verdad incuestionable que probablemente proceda de su historia personal y su particular forma de ver el mundo. (Por motivos de espacio mi relato continúa en los *anexos* con el título de este apartado: *el trayecto biográfico de la investigadora*).

Antecedentes

Es casi imposible hablar de teatro y no hablar de Stanislavski, exponente de la renovación teatral del siglo XX, quién fue el primero en tratar de sistematizar el arte del actor. El autor estaba en una época en la que el teatro quería reconstruir lo visible, el objetivo era reproducir los acontecimientos humanos con exactitud y el cuerpo era una cuestión olvidada, subordinada al logos, a lo racional. En este contexto el teatro de Shakespeare se vuelve el más importante de todos los tiempos. Sin embargo, tanto Shakespeare y Stanislavski como Moliere y Chejov, buscan un *realismo psicológico* basado en los personajes del texto dramático. El dramaturgo era la figura más importante del teatro ya que él asignaba los roles que se mostrarían en escena así como las motivaciones psicológicas de cada personaje. El trabajo del actor era memorizar cada una de las palabras que el dramaturgo había escrito y reproducirlas con precisión. El director se encargaba de convertir el texto en acciones y las dotaba de *intencionalidad* para reforzar las ideas del dramaturgo. Sin embargo, “a Stanislavski no le bastaba la precisión en la reconstrucción de lo visible: tenía que procurar la verosimilitud en el proceso psíquico. Pero la puesta en escena requería ir más allá de lo visual, partir más bien del interior de lo dramático, del interior de la vida del personaje” (Sánchez, 2015, p. 39). Stanislavski buscaba una interpretación *verdadera*.

El actor era el último en esta estructura de creación escénica, se había convertido en el *peón* de la escena al prestar su cuerpo para cumplir los fines de alguien más, llámese dramaturgo, director o público. El actor tenía que encarnar al *personaje*, prestarle su territorio, darle cuerpo. Lo que el actor sentía o pensara no era relevante, lo relevante era el personaje y sus motivaciones psicológicas las cuales había imaginado el dramaturgo. Sin embargo, al no conseguir una interpretación verdadera, sentida u honesta, Stanislavski fue el primero en preocuparse por algunos aspectos relacionados con el actor, por lo que su primera respuesta a esta búsqueda de la verdad lo llevó *al interior* del ejecutante, a su propia memoria y algunos aspectos psicológicos. En este proceso desarrolla el concepto de *memoria emotiva* retomando algunas conclusiones del psicólogo francés Armand Ribot (1839- 1916) y, partiendo de sus conclusiones sobre la presencia de una memoria afectiva en el ser humano, investigó el papel de ésta en la creación escénica. La *memoria emotiva* era considerada como sensaciones que se habían experimentado en una situación determinada y que se quedaban

en la memoria. No eran detalles lógico-rationales sino impresiones, emociones que se experimentaban a través del cuerpo. Su objetivo era evocar “las sensaciones que se conservan en la memoria emocional para actuar de un modo nuevo, auténtico, productivo y consecuente. Despertar de su sueño a la atención, la imaginación, el sentido de la verdad, la fe, el pensamiento y, a través de ellos, el sentimiento. De llegar a realizarlo, reconocería que [los actores] cuentan con memoria emocional” (Stanislavski, 2003, p. 2016).

Stanislavski tuvo que buscar otra forma de llegar al *sentido de la verdad* que pretendía y desarrolló *el método de acciones físicas*. “La vida aparecería en escena como resultado de la acumulación de una multitud de detalles sensibles que provocarían, tanto en el actor como en el espectador, impresiones que activarían la emoción y el movimiento psíquico, suficientes en ese momento para satisfacer la necesidad de la representación de la vida” (Sánchez, 2015, p.39). Su método de acciones físicas no hubiera sido posible sin la ayuda de Meyerhold, director y teórico teatral ruso con el que trabajó en los años veinte y quién comenzó a desarrollar un procedimiento de preparación actoral basada en el cuerpo. Meyerhold (1971/1986) sostenía, como muchos otros, que el trabajo desarrollado desde el teatro clásico consideraba al actor como un *obrero* que ejecutaba, física e intelectualmente, las ordenes de un director y un dramaturgo y que no permitía desarrollar la capacidad creativa del actor. Por tal motivo, sostenía que “el nuevo actor debe tener capacidad de excitación reflexiva, junto a una elevada preparación física. En definitiva, estudiar la mecánica de su propio cuerpo, porque ese es su instrumento. El actor debe ser un virtuoso de su cuerpo” (Oliva y Torres, 1997. Citado en: Pérez y Galeano, 2006, p. 21). Esto es lo que denominó como *biomecánica*, en la que sostenía que “la interpretación del actor no es otra cosa que la coordinación de las manifestaciones de su excitabilidad. No es necesario vivir el miedo sino expresarlo en escena por una acción física” (p. 198).

Meyerhold había puesto su atención en el cuerpo pero había apartado los aspectos psicológicos y emocionales del actor apostando al desarrollo de una psicomotricidad que permitía el perfeccionamiento de la técnica de actuación a través del entrenamiento físico. Encuentro aquí una similitud con la psicología social experimental de los años veinte que desarrolla el *modelo biologicista causal* en el que un estímulo físico puede ser dirigido o conducido, provocando una reacción. El cuerpo es visto como un organismo del cual hay que

aprender su mecánica. En esta concepción el cuerpo sigue siendo *un medio para*, que responde a estímulos y produce respuestas. Sin embargo, el método de acciones físicas de Stanislavski es uno de los primeros planteamientos centrados en el cuerpo del actor que constituirá las bases de lo que hoy conocemos como Teatro Corporal.

Uno de los antecedentes que vinculan a la psicología social con el teatro, lo encontramos en Jacob L. Moreno con *el teatro de la espontaneidad*, quien buscaba la *verdad escénica* en la interacción actor-público y sostuvo la idea de que “todos, quienes realizaban la representación así como quienes iban a verla, debían llamarse actores ya que interactuar significa actuar con el otro y con el público. No son solo los actores los que interactúan entre sí, sino que también el público interactúa con los actores” (p. 18). Esta propuesta rompía con las convenciones teatrales clásicas y buscaba la verdad en la interacción, es decir, en lo social. El autor fue el pensador más radical de este tiempo ya que presentaba una fuerte resistencia a las estructuras sociales fácticas en las que incluía al teatro clásico por considerar que sus formas de creación impedían el desarrollo del ser humano. Se muestra a continuación:

En la civilización [conservadora] que hemos desarrollado, la espontaneidad se utiliza y se educa mucho menos que, por ejemplo, la inteligencia y la memoria. El sentido de la espontaneidad en cuanto función cerebral, revela un desarrollo más rudimentario que cualquier otra de las funciones fundamentales del sistema nervioso central. (...) Parecería que no hay nada para lo que los seres humanos estén peor preparados y el cerebro humano menos dotado que para la sorpresa. El cerebro normal responde de manera confusa, pero nuestros test psicológicos de sorpresa revelan que los individuos fatigados, aplastados por las máquinas, de nervios destrozados, responden en forma aún menos adecuada; no tienen a mano respuesta alguna ni reacción orgánica inteligente que oponer a los golpes repentinos que parecen provenir de ninguna parte. El hecho de poseer una preparación cultural y tecnológica elevada parece coincidir de manera alarmante con una mayor inmovilidad de pensamiento y acción.

Esto explica por qué los actores de teatro convencional y sus dramaturgos muy pocas veces son capaces de producir un trabajo espontáneo. Para la producción de estados espontáneos y de ideas espontáneas se requieren individuos que hayan pasado por un aprendizaje específico. Este aprendizaje dará como resultado individuos que habrán aprendido a dar forma rápidamente a sus propias inspiraciones y a reaccionar inmediatamente ante las de los otros (Moreno, 1947/1977, p. 75).

Una de las características del teatro de la espontaneidad era la oposición a las estructuras sociales fácticas que, según el autor, *crean personas fatigadas y con nervios destrozados* para conservar y reafirmar su poderío. Su preocupación iba dirigida a devolver

al sujeto su capacidad de acción a través del teatro, por lo que señalaba la importancia de romper con los modos tradicionales de creación escénica, al respecto, Moreno (1947/1977) menciona que:

En el mejor de los casos, el teatro convencional está consagrado a la adoración de los acontecimientos muertos; una especie de culto a la resurrección. Por consiguiente, para poder crear de la nada, al menos la apariencia de una realidad presente, la institución del teatro debe transformarse en un *deus ex machina*. Estos reformadores del teatro no han comprendido que la patología de nuestro teatro forma parte de un proceso más vasto de desintegración, la patología del conjunto de nuestra cultura (p. 48).

En *la estructura del yo* llamó *roles* en lugar de personajes a lo realizado por cada actor en escena y señalaba la existencia de un imaginario que permitía el surgimiento de lo espontáneo. Moreno (1947/1977) señala una *metapraxis* como aquella práctica que hace emerger imágenes mentales, en su mayoría épicas, desde la ilusión de un mundo real que se crea en la práctica teatral. “La polaridad entre realidad e ilusión le es indispensable a la metapraxis, la ilusión de un mundo real es tan importante como la realidad de un mundo ilusorio. La metapraxis es el lugar en el que nuestra pregunta eterna acerca de la libertad de la voluntad recibe una respuesta adecuada” (p. 70). Nuestro autor señalaba ya, la importancia de una *realidad alterna* como espacio liminal de creación. El teatro de la espontaneidad fue el antecedente de su conocido *método psicodramático* y el primero en señalar la importancia de la libertad o espontaneidad del actor en el proceso creativo.

El teatro de la espontaneidad estaba enfocado en la creación de puestas en escena pensadas como una *situación social experimental* que les permitía a los participantes desarrollar un *conocimiento de sí*. Moreno era el caso contrario de Stanislavski, tenía muchos conocimientos sobre medicina, psiquiatría y psicología pero pocos en el ámbito teatral. Al oscilar entre la psicología y el teatro y siendo su principal objetivo el desarrollo de la espontaneidad, la calidad en la representación escénica disminuía, motivo por el cual fue fuertemente criticado ya que los asistentes no le perdonaban a los actores su falta de estética en la representación. En el contexto de Europa y Estados Unidos de los años veinte sus planteamientos escénicos se adelantaban a su tiempo por lo que sus trabajos no fueron bien recibidos. Posteriormente, optó por llevar el método de teatro de lo espontáneo al contexto terapéutico, ámbito en el que era bien recibida la creación de los participantes sin la exigencia

de una estética. Sin embargo, al alejarse de las técnicas desarrolladas en el teatro, se aleja también de las temáticas que ocupan a la psicología social para centrarse en lo terapéutico.

Murray y Keefe (2007) afirman que el término *teatro físico* apareció en la década de 1970 relacionado al mimo y su desarrollo en países como Gran Bretaña, Francia y Norte América. El término fue utilizado por compañías jóvenes decididas a resistir al realismo psicológico y el naturalismo propuestos por el teatro clásico donde el actor estaba limitado a desarrollar habilidades técnicas que servían a una estructura teatral jerárquica y autoritaria. Los autores, señalan que prácticamente todos los avances sobre el entrenamiento actoral del siglo XX se basaron en el cuerpo desde los hallazgos de Stanislavski con su *método de acciones físicas* y de Meyerhold con la *biomecánica*.

Tanto el mimo como el clown tienen orígenes compartidos que se remontan a la antigüedad griega y “su legado sobrevive a través de la adaptación y la reinvención de compañías errantes en la Edad Media, la comedia del arte en los siglos XV y XVI, la pantomima y la arlequinada en la Europa del siglo XIX, las películas burlescas de Buster Keaton y Charlie Chaplin, la re-inventión del teatro francés en Vieux-Colombier de Jacques Copeau a principios del siglo XX, y culmina en los experimentos radicales de Etienne Decroux, Jean Louis Barrault y Jacques Lecoq en Francia desde la década de 1940” (Murray y Keefe, 2007, p. 19)

Jacques Lecoq es considerado como el precursor del *teatro del gesto* y la influencia más significativa del Teatro Corporal europeo. Es el primero en basar su pedagogía en la práctica corporal desde el juego. Desarrolla un entrenamiento actoral del mimo, aunque paulatinamente quiso separarse del término por considerar que los actores entrenados en este género eran exagerados y poco auténticos. Lecoq desarrolla su pedagogía teatral centrada en la sensibilidad corporal y la desarticulación de las *estructuras sociales* que pensaba estaban profundamente encarnadas en el mimo. Creía, al igual que Moreno, que el actor nunca podría involucrar al público contemporáneo si no se liberaba de dichas estructuras, por lo que la base de su pedagogía se centraba en el concepto de *máscara neutral* o *máscara de la calma y el silencio*. Con este concepto trata de “devolver a los estudiantes a una condición en la que solo se conoce el mundo a través del gesto, el movimiento y el tacto, todo lo cual en su análisis, precedió originalmente a la palabra” (Murray y Keefe, 2007, p. 21).

El autor emprende la búsqueda del significado para una interpretación real o verdadera y para ello basaba su pedagogía en dos estados: neutralidad y juego. La preocupación del autor por la neutralidad provenía de la exageración de gestos faciales de los mimos los cuales pretendía erradicar desde el concepto de *máscara neutral*, para lo cual consideraba primordial sensibilizar el resto del cuerpo. El autor también quería *deseestructurar* los “movimientos corporales de los patrones o hábitos sociales cotidianos y encontrar una relación con la materia que, en la medida de lo posible, no esté contaminada ni informada por el conocimiento, la emoción, la anticipación o la experiencia” (Murray y Keefe, 2007, p. 145). Propositiones que fueron criticadas por considerarlas como una búsqueda de la esencia del actor y contra el proceso cultural dentro del cual se desarrolla el performer. Sin embargo, su pretensión era meramente estética por lo que buscaba comportamientos y *acciones extra-cotidianas* en sus actores a través del entrenamiento físico.

Otra de las inquietudes del autor era ayudar a los estudiantes a abrirse corporal y psicológicamente a una gama de posibilidades que los auxiliaran como actores y creadores de teatro, por lo que recurrió al *juego* como mecánica de apertura y disposición al trabajo. Lecoq consideraba que el juego exitoso debía tener ritmo, tiempo, espacio y forma para producir placer y ligereza. Sostenía que era la condición necesaria para el desarrollo de la creatividad y el espacio donde los significados fluyen, "en el que la posibilidad prospera y en el que las visiones se multiplican. La ruta hacia la disponibilidad es a través del cuerpo y el movimiento. La apertura física y emocional/psicológica están en simbiosis entre sí" (Etchells, 1999, 53. Citado en: Murray y Keefe, 2007, p. 147). Sin embargo, también consideraba que el actor requiere una distancia entre él y el papel que representa en escena, por lo que seguía sosteniendo el concepto de *personaje* separando el quehacer escénico de la vida personal del actor.

El cuerpo empezaba a mirarse de otra manera, era aquel en el que se incorporaban¹ *patrones y hábitos sociales* de los que tenía que deshacerse el actor para conseguir una interpretación verdadera. Comenzaba a considerarse la unión entre cuerpo y mente desde lo

¹ Esta palabra será utilizada en el transcurso de esta investigación siempre señalando la dimensión del cuerpo. Por lo que *incorporar*, significa que se encuentra en el cuerpo, que se agregan y se naturalizan de actuar, gestos o movimientos que, la mayoría de las veces se realizan de forma imperceptible.

observado en los entrenamientos. Esta búsqueda de la verdad escénica señalaba un trabajo sobre sí mismo que tenía implícita la resistencia hacia las imposiciones de la cultura. Los autores citados hasta aquí, buscaban una estética en la interpretación que pudiera conmover y ser creíble para el público.

Entre los años veinte y cuarenta, la ciencia sostenía los supuestos epistemológicos del positivismo postura que tiende a cuantificar todo lo visible, a ser solo lo tangible y observable lo que se considera como verdadero. Perspectiva dominante que se encuentra implícita en los autores citados anteriormente. El teatro, aun sin querer ser una ciencia, también se ve afectado por los saberes desarrollados por las ciencias sociales que son “tributarias en su nacimiento, del sentido moderno de ciencia, signado por la centralidad normativa del concepto de método. *Methodos* –palabra griega cuyo significado alude a un camino por medio del cual aproximarse a lo que debe conocerse– en su sentido moderno, adquiere el significado de un concepto unitario que implica la exclusión del error mediante verificación y comprobación” (Palma y Pardo, 2012, p. 104). Encontramos una relación entre los supuestos de creación teatral y los supuestos epistemológicos de las ciencias sociales. Ambas querían conocer la naturaleza del ser humano y es desde el conocimiento disponible en su época como se acercan a él. Sin embargo, por caminos distintos, unos centrados en la praxis y otros en la teoría han llegado a descubrir el cuerpo como espacio de *incorporación*, como territorio de las relaciones de poder-saber que buscan dominar sus impulsos. El Teatro Corporal descubría que era posible *resistir*.

El termino Teatro Corporal así como sus otras denominaciones se utilizan “como una forma abreviada para identificar una variedad de prácticas asociadas con el laboratorio de Jerzy Grotowski” (Murray y Keefe, 2007, p. 14) quien es el primero en sustituir el término *actor* por *Performer* ya que no es visto como sujeto pasivo que sigue la estructura de un texto determinado; sino que indica el reconocimiento de la capacidad de agencia del performer en la creación escénica. Grotowski (1968/1992), desarrolla un *método de investigación del comportamiento escénico* que intenta ir más allá del perfeccionamiento de una variedad de técnicas corporales, “se dirigió a profundizar en la búsqueda de un entrenamiento más verdadero para el actor, en el sentido de obtener de este un compromiso real, profundo y auténtico que le permita sobrepasar la atención sobre los aspectos técnicos de su trabajo y

vencer las resistencias, bloqueos y dificultades personales, un trabajo de liberación creativa del actor y no un fin o condicionante de las capacidades expresivas” (Sierra, 2015, p.56). El actor, ya no es visto como alguien pasivo que presta su cuerpo para materializar los deseos de alguien más; sino como un performer, aquel que está inmerso en un proceso de construcción constante y que no puede ser separado de sus vivencias ni de su corporalidad, por lo que estas características son las que hacen posible el surgimiento de una representación vinculada a un *conocimiento de sí*. Grotowski, con su búsqueda basada en el entrenamiento como laboratorio y como posibilidad de liberación y conocimiento de sí a través de las herramientas que ofrece la actuación, se desplazaba a otros terrenos epistemológicos que no implicaban necesariamente la creación de personajes, sino que era el performer mismo el que se mostraba en el escenario.

Por otro lado Eugenio Barba (1986), sostenía que el entrenamiento era un proceso de desestructuración del performer ya que pensaba que el cuerpo socializado “no está preparado para la *presencia*, está demasiado corrompido y colonizado por el hábito como para alcanzar ese estado corporal” (Murray y Keefe, 2007, p. 139). Grotowski estaba concentrado en volver al actor performer por medio de un conocimiento de sí que después se vería en el escenario pero para Barba esta desestructuración era el proceso necesario para hacer cuerpos expresivos que generaran un impacto significativo en el espectador. Utiliza el término *presencia* o *biografías escénicas* para señalar la intención de construir en el actor un cuerpo escénicamente vivo y para ello, considera que hay que llevar al actor a un estado de *pre-expresividad* similar a lo que Lecoq llamaba *máscara neutral*. “Esto deja el cuerpo del intérprete individual en un estado en el que existe en un nivel básico de organización que elimina las diferencias individuales y la idiosincrasia. Es precisamente en este punto de pre-expresividad, argumenta Barba, que el cuerpo del actor se vuelve escénicamente vivo y, por lo tanto, puede convertirse en una presencia que atraiga al espectador” (Murray y Keefe, 2007, p. 140).

Para el desarrollo de las biografías escénicas Barba recurre a la antropología para entender el proceso cultural por el que son *moldeados* los cuerpos y distingue entre dos términos: *inculturación* y *aculturación*. El primero, lo ocupa para señalar el proceso “de absorción pasivo sensorial-motora del comportamiento diario de una cultura dada. También

es importante reconocer que la inculturación es más que una construcción mental o psicológica, sino que está profundamente encarnada e informa la postura, porte, movimiento y gesto.” (Murray y Keefe, 2007, p. 140). El segundo es el proceso desarrollado en el arte escénico, inminentemente corporal, que mediante sus entrenamientos desarrolla una desestructuración de los dispositivos o saberes incorporados en el cuerpo. “Los bailarines de ballet modernos y clásicos, los mimos y los artistas de los teatros orientales tradicionales han negado su *naturalidad* y han adaptado otro medio de comportamiento escénico. Han experimentado un proceso de *aculturación* impuesto desde el exterior, con formas de estar de pie, caminar, detenerse, mirar y sentarse que son diferentes de lo cotidiano” (Murray y Keefe, 2007, p. 141). Proceso que constituye y hace cada vez más evidente que el Teatro Corporal no solo se opone a las formas de creación del teatro clásico dominante sino que constituye una resistencia hacia las estructuras sociales fácticas que actúan desde los cuerpos.

En Estados Unidos se ha desarrollado una larga lista de compañías teatrales y artistas icónicos en las últimas cuatro décadas cuyo trabajo se ha basado en el movimiento, el trabajo corporal y el *conscimiento de sí*. Compañías y artistas como “Mabou Mines, Bread and Puppet Theatre, Open Theater, San Francisco Mime Group, The Living Theatre, Robert Lepage, Richard Foreman, Robert Wilson, Anne Bogart y SITI, The Wooster Group, Goat Island, the adaptors, Dell'Arte y Pig Iron Theatre podrían examinarse adecuadamente a través de las múltiples lentes de la perspectiva de los teatros físicos” (Murray y Keefe, 2007, p. 16).

En México y América Latina tales conocimientos llegan tardíamente. Sin embargo, encontramos que los creadores escénicos mexicanos tienden a incorporar en sus entrenamientos algunos de los rituales de los pueblos originarios considerándolos como la *máxima* expresión de nuestra cultura. Lamus (2010) sostiene que los diferentes países latinoamericanos “reconocieron el aporte de las culturas vernáculas para la cohesión simbólica de sus naciones. (...) Dentro de este contexto se comienza a hablar de la visión de [los pueblos originarios y] de sus expresiones, por lo que se [toman] en cuenta los imaginarios colectivos” (p. 262), que son la reinterpretación de una parte de la historia. Entre los años treinta y los sesenta, se suscitó una oposición a la introducción de principios artísticos y sociales de la cultura europea que enfatizaba la importancia de desarrollar nuestra propia identidad cultural. Los “diversos regímenes políticos incrementaron el interés por recuperar

y reconstruir una cultura prehispánica, así como formas de creación artística descentralizadas de los principios europeos, lo que motivó la admiración [de la imagen de los pueblos originarios]” (p. 263). No obstante, estos imaginarios son construidos desde la conquista, de tal forma que lo que se nombra como *raíces prehispánicas* son ya un híbrido entre lo europeo y lo que quedó de los pueblos originarios.

La defensa de una identidad cultural basada en las costumbres originarias fue apoyada por grupos de intelectuales y artistas que circularon escritos en los que señalaban la necesidad de desarrollar una cultura independiente de la europea. Según Lamus (2010), los principales focos iniciales de esta postura, estuvieron ubicados en México, Perú y Argentina. Esta es otra de las características del Teatro Corporal en México, ya que diversos grupos siguen sosteniendo este argumento y desarrollan parte de su entrenamiento corporal a partir de lo que hoy conocemos como *rituales prehispánicos*. Sin embargo, estos rituales son adaptados para cumplir con fines específicos del entrenamiento o del producto teatral. Algunos historiadores y arqueólogos contemporáneos (Matos, 2015; López, 2015; Duverger, 2015; Johansson, 2015; Chávez, 2015) mencionan que es prácticamente imposible saber con exactitud cómo eran dichos rituales originalmente, por lo que sostienen la tesis de que la conquista fue una guerra de indios contra indios ya que el imperio azteca se había impuesto a muchos otros. Estos imperios buscaban liberarse de los aztecas, por lo que la llegada de Cortés les favoreció para poder derrocarlos. La imagen difundida mediáticamente sobre nuestro pasado prehispánico construyó un imaginario que transmite una identidad cultural basada en los aspectos más destacables de nuestras raíces culturales. Sin embargo, la tesis anterior está sustentada en los grandes imperios como los aztecas y los mayas, por lo que consideran que es imposible conocer con exactitud la naturaleza de las danzas, rituales o costumbres prehispánicas y señalan que se ha hecho una reinterpretación de estos tipos de vida desde nuestra hibridación cultural.

Sin embargo, algunos pensadores europeos reconocían la potencialidad de los rituales indígenas. Artaud (1984) veía en México una cultura corporal que era posible llevar al teatro y sostenía que:

La cultura no está en los libros, ni en las pinturas, ni en las estatuas, ni en las danzas; está en los nervios y en la fluidez de los nervios, en la fluidez de los órganos sensibles. (...) Los antiguos mexicanos no

separaban la civilización de la cultura y la cultura de un conocimiento personal repartido en el organismo entero. Es en sus órganos y en sus sentidos donde los mexicanos, como todas las razas puras, habían aprendido a llevar su cultura, que se convertía en última instancia en el más alto título, un refinamiento de su sensibilidad. (...) El indio, ineducado, se muestra en frente de nosotros, europeos, semejante a un civilizado en alto grado (p.23).

Artaud (1984) afirmaba que México cometía un error al querer adoptar las formas culturales de Europa ya que el primero poseía una cultura vivaz y dinámica, mientras que el segundo preconizaba una cultura racionalista y tecnológica que destruía al ser humano y que había creado su “imbécil contradicción escolástica entre espíritu y materia” (p. 38). Por ello su defensa de un *teatro de la crueldad* que busca impactar o sacudir brutalmente al espectador con imágenes crudas en donde las acciones se priorizan a las palabras. Sostenía que una idea sólo puede ser hecha visible en el cuerpo. Este es el principal supuesto del Teatro Corporal. Artaud insistía en el concepto de *realización* en oposición a *representación*. Sostenía que para *realizar*, es preciso, abandonar los lenguajes aprendidos y poner en juego la corporalidad. En términos de Artaud: “se buscaba lo imprevisible, tan incapaz de repetición como cualquier acto de la vida. En una palabra, con este teatro, nos reunimos con la vida en lugar de separarnos de ella. No se va al teatro a ver, sino a participar” (p.120). Para realizar, es necesario ser espontáneo, aprehender ese otro lenguaje que permita encontrar nuevas posibilidades de respuesta. Las propuestas de Artaud, adelantaban las de Grotowski pero este último sería quién tendría mayor incidencia en el pensamiento de artistas y compañías contemporáneas debido a que el primero se centró en la teoría y el segundo en el entrenamiento o pedagogía teatral que permitió la difusión de sus ideas por todo el mundo.

Entre sus alumnos encontramos a Nicolás Núñez (2007), pensador mexicano de Teatro Corporal que vincula la práctica escénica con procesos rituales de las tradiciones mexicanas y sostiene que existe una diferencia que surge en *el acto de repetir* que hace posible, una *desprogramación* del cuerpo y la mente. “La desprogramación, o descondicionamiento, va en contra de nuestros procesos físicos cotidianos que vuelve el movimiento menos automático y provoca que la conciencia física se agudice. (...) si las técnicas cotidianas del cuerpo, específicas para una determinada cultura, se suspenden, esta suspensión es, en sí misma, un descondicionamiento de la percepción” (p. 74). A esta desprogramación Richard Schechner (2002) le llama *conducta restaurada* a partir del ritual

y afirma que los comportamientos sociales observados en rituales son formas de conducta que restauran las acciones realizadas en el pasado a través de procesos de reinterpretación, es decir, a través de la repetición (p. 187). Dicha desprogramación solo es posible a partir del cuerpo vivido, “el cuerpo fenoménico, el que al mismo tiempo que se da en la experiencia, la posibilita. Es el cuerpo como realidad vivida, es el cuerpo habitado por la conciencia: cuerpo concienciado o conciencia corporeizada” (Rábade, 1998, 92. Citado en: Sabido y Cedillo, 2015, p. 80).

Eugenio Barba (1986) plantea un proyecto de antropología teatral, en el que sostiene uno de los legados más importantes sobre el arte del actor: el pensamiento en acción en el cual se integran los aspectos teóricos, prácticos y éticos. En *carta al actor D.* le reclama al actor convencional su falta de compromiso con el quehacer teatral, como se muestra a continuación:

Tu cuerpo solo dice una cosa: *obedezco a una orden dada desde el exterior*. Los nervios, el cerebro, la columna vertebral no están comprometidos, y sólo tu epidermis querría hacer creer que todo esto es vital para ti. No percibes en ti mismo la importancia de lo que quieres hacer partícipe a los espectadores. (...) Tu trabajo es una forma de meditación social sobre ti mismo, sobre tu condición de individuo en una sociedad, y sobre los acontecimientos que tocan lo más profundo de ti a través de las experiencias de nuestro tiempo (p. 33).

Barba, al igual que la mayoría de los autores citados concibe al teatro como espacio de resistencia ante el orden social impuesto y ve a las personas que lo conforman como aquellos *inadaptados* que jamás se han sentido parte de ese orden. “Uno de los fenómenos más importantes de la historia moderna, *la Commedia dell’Arte*, surgió de la necesidad de algunos individuos de juntarse. Eran personas que siempre habían hecho oficios de mala reputación: bufones, charlatanes, saltimbanquis, acróbatas y prestidigitadores. O bien hombres y mujeres de vida *irregular*, es decir, que infringían abiertamente las reglas dominantes. Estos individuos –los primeros actores profesionales de los tiempos modernos– transformaron su desviación, su *asociabilidad*, al reunirse en un grupo” (Barba, 1986, p. 291).

En los autores anteriores puede encontrarse los principales supuestos que caracterizan al Teatro Corporal, tales como una insistencia en las prácticas corporales, en primer lugar, como proceso de desarrollo escénico (expresividad) y, en segundo lugar, como resistencia a las estructuras sociales fácticas. En este sentido, el Teatro Corporal es práctico, experimental

y sincrético. Rompe las barreras entre la danza, el teatro, el performance y la política personal. “Heddon y Milling sugieren que las prácticas de teatro físico han articulado claramente una celebración de la diversidad en la vida social australiana, una diversidad que en parte ha sido impulsada por un creciente deseo de distanciarse de muchas de las fuerzas culturales asfixiantes y colonizadoras de Europa y Gran Bretaña en particular. Este diseño basado en el cuerpo se centra más en las culturas y prácticas de la costa de Asia y el Pacífico” (Murray y Keefe, 2007, p. 16). Además se desplazan del término de actor al de performer haciendo con ello énfasis en su espontaneidad y libertad creativa así como el carácter procesual de construcción en el que todo sujeto está inmerso.

Más tarde, el *Teatro Expandido* comienza a teorizar sobre las estructuras jerárquicas que se retoman en la creación centrandolo su análisis en el espacio y la disposición arquitectónica de los recintos teatrales que segmentan a dramaturgos, directores, actores y espectadores, priorizando la observación antes que la participación y el movimiento, por lo que estos tipos de teatro hacen una crítica a la estructura social dominante y buscan generar un nuevo orden. Para ello, han a algunas disciplinas como la filosofía, sociología, antropología, psicología, psicoanálisis, entre otras pero la investigación en el campo de la psicología social sobre estas temáticas es prácticamente nula.

Sin embargo, poco se ha pensado en las implicaciones que la práctica teatral tiene para quien se dedica a ello, lo que implica una observación minuciosa del entrenamiento actoral entendido como espacio liminal de creación, en el que el cuerpo y los afectos del actor son la materia prima de su creación escénica. Es preciso pensar en las implicaciones que tiene para ellos realizar dicho trabajo así como las características que lo definen y los significados que le atribuyen, ya que son ellos quienes realizan una práctica constante que involucra su cuerpo, su mente y sus afectos.

Las investigaciones realizadas a partir de esta preocupación por el cuerpo y sobre los procesos escénicos están llevando a nuevos planteamientos de investigación para entender cómo es que contribuyen en la construcción de los performers y cómo inciden en su vida diaria. Esto enfatiza la importancia de realizar investigaciones transdisciplinarias que nos permitan una mayor comprensión de nuestros fenómenos de investigación.

Marco teórico

La problemática del cuerpo

Las investigaciones realizadas sobre la problemática del cuerpo se han desarrollado desde disciplinas como la antropología, la filosofía, la sociología, la psicología, entre otras, mientras que el teatro se ha visto en la necesidad de comprender el cuerpo desde su praxis escénica, por lo que frecuentemente recurre a las ciencias sociales y las humanas para poder comprender lo que sucede en ella. Sin embargo, la investigación sobre estas temáticas relacionadas con el cuerpo y la constitución del sujeto son casi inexistentes en el campo de la psicología social debido a que esta temática es relativamente reciente y cobran fuerza entre la década de los sesenta, setenta y ochenta, época en la que diversas áreas del pensamiento y del arte, pasaban por una crisis en sus planteamientos, de las cuales la psicología social no se ha recuperado.

Para muchos investigadores el cuerpo es un reciente hallazgo como campo de estudio que ha dado lugar al *Giro Corporal* del siglo XXI, término utilizado por primera vez por la filósofa y bailarina norteamericana Maxine Sheets-Johnstone (1966/2015) quien realizó una investigación fenomenológica sobre la experiencia de la danza. El término fue utilizado por la autora para referirse a la creciente ocupación de las Ciencias Sociales por el cuerpo como objeto de estudio. El giro corporal señala que lo importante es devolverle a la persona su carnalidad, ya que el positivismo lógico se había limitado a lo racional y negaba toda posibilidad de conocimiento a través de él.

Los estudios basados en el cuerpo retoman hallazgos como los de Marcell Mauss (1934/1979), quien desarrolla el concepto de *técnicas corporales*. Plantea que el cuerpo es adaptado, modificado o educado mediante distintas técnicas desarrolladas para los usos del cuerpo, generalmente impuestos por la educación o ideología dominante de un contexto específico. “Una de las razones por las que estos actos se [incorporan] más fácilmente en el individuo, es precisamente porque se yuxtaponen en función de la autoridad social” (p. 354). Supuestos que, como hemos visto, sigue el Teatro Corporal.

Mauss (1934/1979) toma una serie de ejemplos para explicar cómo se establece una *forma correcta de hacer*, lo que implica un uso determinado del cuerpo en distintas disciplinas que lo van modificando a través del tiempo. El autor lo encuentra en algunos deportes y artes tales como natación, boxeo, danza, teatro, entre otros. En este sentido, se advierte una conexión con Mauss (1934/1979) ya que el Teatro Corporal también realiza una crítica a las *técnicas corporales* que el autor define como “la forma en que [las personas], sociedad por sociedad, hacen uso de su cuerpo en una forma tradicional” (p. 337). Mauss (1934/1979) sostiene que las normas sociales de un determinado contexto delimitan modos de llevar el cuerpo que se desarrollan de manera socio-histórica y establecen formas de desempeñarse corporalmente en un ámbito específico. En palabras del autor, “Sé perfectamente que el andar, que el nadar como las demás cosas de este tipo, son específicas de determinadas sociedades. Sé que los polinesios no nadan como nosotros y que mi generación no ha nadado como lo hace la generación actual” (p. 337).

No obstante, Merleau-Ponty (1945/1993) sostiene que “la acción encarnada, la cual es nuestra forma de *estar en el mundo*, toma los esquemas habituales y los desarrolla, *in situ*, con competencia y habilidad. Los aplica y los modifica cuando es necesario” (Crossley, 1996, p. 101). La perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty señala que la primera relación del ser humano con el mundo consiste en su *acción encarnada* dentro de él. Esta idea, es correspondiente a las planteadas por el Teatro Corporal y nos permite entender a la práctica como aquella acción encarnada dirigida a modificar o crear un hábito. La clave de esta perspectiva se encuentra en la forma en la que los hábitos corporales adquiridos conforman la base de nuestro estar en el mundo, lo que sugiere que “somos nuestras acciones y es en virtud de esas acciones carnales que asumimos una posición en el mundo social” (Crossley, 1996, p. 101).

Foucault (1977/1992) sostiene que las relaciones de poder situadas en un espacio-tiempo, logran instalarse como hábitos que modifican las formas de percibir el mundo y pueden ocupar el espesor mismo de los cuerpos casi de manera imperceptible (p. 156). Esto es posible mediante dos formas de ejercicio: 1. la disciplina en las prácticas corporales individuales que por medio de la educación, intentan maximizar sus capacidades productivas y minimizar sus resistencias instituyendo un *biopoder*. 2. la *biopolítica*, que desde el

ordenamiento institucional generan formas particulares de poder mediante las normas y los discursos oficiales sobre la salud, la longevidad, la sexualidad, la natalidad, entre otras, que circulan en la esfera pública y que establecen formas de estar en el mundo, es decir, determinan las subjetividades. Del biopoder, Foucault (1976/2002) generó el concepto de *cuerpos disciplinados*, los cuales entiende como aquellos controlados históricamente que involucran una determinada economía gestual, incidiendo en la forma de ejercer su erotismo, sus capacidades motoras y su potencial productivo. Sin embargo, es preciso establecer una distinción entre esta concepción de *disciplina* de Foucault y lo que el Teatro Corporal entiende como tal, ya que este último la plantea como condición necesaria para desarrollar, en primer lugar *cuerpos expresivos* que se comuniquen de forma extra-cotidiana. En segundo lugar, *cuerpos en resistencia* a los *dispositivos biopolíticos* empleados por las estructuras sociales fácticas que le impiden su expresividad y comunicación corporal subvirtiendo tales dispositivos. Además la disciplina es aquí entendida como una *ascesis*, es decir, como un *ejercicio de sí* a través del cual se transforma el sujeto y accede a un cierto modo de ser, a un gobierno y *conocimiento de sí* mismo.

La modernidad supone que se *posee* un cuerpo y le asigna características negativas asociadas con los deseos y las pulsiones, lo que implica un posicionamiento epistemológico en el que se concibe al deseo como carencia y al cuerpo como el lugar de castigo. Por otra parte, Le Breton (1990) explica, desde un posicionamiento distinto al de Merleau-Ponty y Foucault, que con la metáfora del *cuerpo máquina* de la modernidad, se termina de subyugarlo al pensamiento lógico. Le Breton es contundente al afirmar que el cuerpo moderno implica: 1. la ruptura del sujeto con los otros al establecer una estructura social de tipo individualista, 2. la ruptura con el cosmos en el que las materias primas que componen el cuerpo no encuentran ninguna correspondencia en otra parte, y 3. la ruptura consigo mismo al poseer un cuerpo más que *ser un cuerpo* (p. 8). El análisis de Le Breton (1990) atribuye la pérdida de estos significados y del compromiso, al hecho de que las sociedades modernas están orientadas a la producción de mercancías, estableciendo “una estructura social de tipo individualista” que a través del biopoder trata de maximizar las capacidades físicas de la persona para mirarla como si fuera una máquina productiva. Al no tener tiempo para nada más que para producir, el sujeto experimenta un *alienamiento* que lo lleva a la pérdida del sentido por lo que no genera un compromiso con lo que hace sino que lo hace de manera

mecánica. Hegel (2010) ya señalaba a un alma alienada como conciencia infeliz separada de la realidad a la cual pertenece, por lo que se produce un sentimiento de desgarramiento y desunión, un sentimiento de alejamiento, enajenamiento y desposesión de sí. Fernández (2013), por otra parte, llama a estas características como *estrategias biopolíticas de vulnerabilización* que crean sujetos de vidas grises al mantenerlos en aislamiento (p. 66), o como señala Le Breton en las líneas anteriores, desvinculados de sus estructuras sociales, de los otros y de su propio cuerpo.

Encontramos otro análisis que puede ser relacionado con el pensamiento Merleau-Pontiano, en el que sostiene la hipótesis de que el individuo se liga con su entorno a partir de su accionar encarnado en el mundo y que este vínculo genera significados. “el significado no es producido por una conciencia trascendental o constitutiva, sino por un sujeto-cuerpo comprometido” (Crossley, 1996, p. 101) con aquello que hace, por lo que es prudente sostener que la relación con el cuerpo es uno de los principales productores de sentido.

Otros enfoques, realizados desde la sociología y la antropología se interesan en la investigación desde la experiencia corporal y ya no como un objeto de conocimiento, lo que implica un desplazamiento en las formas metodológicas de realizar investigación. En esta tendencia nos encontramos con Bourdieu (2000) y Wacquant (2006). El primero desarrolla el término de *habitus* para describir la asimilación de valores, actitudes, patrones de comportamiento y formas de sentir que se convierten en parte de nuestra conducta diaria, la cual se percibe como individual. Este es un término que reconoce al cuerpo como el territorio de encarnación de tales dispositivos. El segundo autor, se interesa por el boxeo y documenta su experiencia al iniciar tal deporte y retoma a Bourdieu señalando que “si es verdad, que *aprendemos con el cuerpo* y que el orden social se inscribe en el cuerpo, a través de esta confrontación permanente más o menos dramática pero que siempre deja un gran espacio a la afectividad, entonces es imperativo que el/ la [científica social] se someta al fuego de la acción *in situ*, que sitúe en la medida de lo posible todo su organismo, su sensibilidad y su inteligencia en el centro del haz por la necesidad de una sociología no solo del cuerpo sino a partir de [él] como herramienta de investigación y vector de conocimiento” (P. 16). Siguiendo su propuesta Wacquant (2006) experimenta su transformación corporal al involucrarse en el mundo del boxeo, por lo que él mismo toma los entrenamientos y documenta su

transformación. Se propone entender cómo el ámbito pugilista tiene sentido desde el momento en que el investigador, se involucra en el mundo de las personas que desea conocer y experimenta con el cuerpo lo que a ellos les sucede. Para Wacquant (2006) “El gimnasio es el vector de una *desbanalización* de la vida cotidiana al convertir la rutina y la remodelación corporal, en el medio de acceder a un universo distintivo. El carácter monástico, casi penitencial, del *programa de vida* pugilístico transforma al individuo en su propio campo de batalla y lo invita a descubrirse o, más bien, a crearse a sí mismo” (P. 51). Este crearse a sí mismo implica: el cuerpo y los significados que se desprenden de la práctica, que lejos de generar cuerpos disciplinados, como refiere Foucault (1975/2002), crea *sentido* a partir del compromiso con lo que se hace desde el cuerpo. Se advierte aquí, la similitud entre la *desbanalización de la vida cotidiana* que señala nuestro autor y la posibilidad de la *desprogramación* del sujeto que plantea el Teatro Corporal. Estos enfoques de investigación proporcionan un acercamiento mayor sobre los significados que las personas desarrollan en sus prácticas corporales. El compromiso, tanto en el Teatro Corporal como en el deporte se advierte como una autodisciplina cercana a la *ascesis* que conduce, a una reapropiación del cuerpo como resistencia ante el biopoder y la biopolítica. Así, las denominaciones revisadas hasta aquí impiden la reducción de esta problemática a elementos puramente cognitivos.

De su relación con la subjetividad

Para Foucault (1976/2002), el cuerpo está sujeto a las formas históricas de conducta (que en Merleau-Ponty pueden entenderse como hábitos) que se inscriben en él, creando *modos de subjetivación*, es decir, formas de experimentar, formas de hacer con y desde el cuerpo por lo que es preciso decir que la subjetividad se crea, es un *proceso performativo* que se genera desde la experiencia, desde la *acción encarnada* tal como lo señalaba Merleau-Ponty. Por lo tanto ambas perspectivas no son mutuamente excluyentes sino que proporcionan dos análisis diferentes sobre el cuerpo. Este es uno de los puntos sobre los que trabaja el Teatro Corporal, ya que plantea la posibilidad de romper con las sujeciones a partir de la acción corporeizada, *in situ*, en la práctica que genera una *desprogramación* del cuerpo, y permite la creación de nuevas subjetividades. Para los fines de esta investigación entenderemos la subjetividad como un proceso *poiético*, es decir, un proceso de creación

constante que genera formas de ser, sentir y actuar que se *naturalizan* a través del tiempo pero que siempre pueden ser subvertidas mediante las prácticas corporales. Se propone al cuerpo como el territorio de generación de nuevas subjetividades.

La subjetividad no es solo los afectos, sentimientos o percepciones sino que es un proceso más grande y complejo mediante el cual el sujeto se constituye y se da forma a sí mismo. Este concepto implica, como lo advertían los pensadores de Teatro Corporal, el reconocimiento de una subjetividad impuesta por las estructuras sociales fácticas. Foucault (1999) señala que esas instituciones, las cuales representan y ejercen una relación de poder en los sujetos, establecen lo que *debe ser* mediante los *juegos de verdad* que entenderemos como aquellos saberes que son, en su mayoría, aceptados y que inciden sobre la forma de ser, pensar y actuar, y que determinan la forma del sujeto de ver y relacionarse con el mundo. “Hay en efecto una historia de la subjetividad, o mejor, de la manera en que el sujeto hace la experiencia de sí mismo en un juego de verdad, dado que ese proceso por el que el sujeto se constituye es la *subjetivación*” (Foucault, 1999, p. 16).

Sin embargo, los practicantes de Teatro Corporal parecen poner en acción los discursos de los pensadores antes citados y proponer una manera de soltar, desprogramar o desarticular tales modos de subjetivación, por lo que la subjetividad aparece como un proceso de creación constante sobre el *conocimiento de sí* como *ontología crítica* de la humanidad misma. “Es en tanto que libres y capaces, no solo de constituirmos como sujetos de nuestro saber, o de ejercer o padecer relaciones de poder, sino de habernos constituido en sujetos morales de nuestras acciones. Esa actitud, ese *éthos*, implica vivir una vida filosófica en la que la crítica de lo que somos es a la vez un análisis histórico de los límites que se nos han establecido y un examen de su franqueamiento posible” (Foucault, 1999, p. 17).

En este punto, no debe confundirse el conocimiento de sí con una práctica solipsista o culto a sí mismo que lleve al desprecio o dominio de los otros sino que es exactamente lo contrario, una práctica de liberación como condición necesaria para la creación de un *éthos*, de una forma o estilo de vida, un poder ejercido sobre uno mismo y no sobre los otros, es decir, un *gobierno de sí*. Esta postura no asume una verdad interior que debe ser descubierta por el sujeto como esencia constitutiva sino que se consolida mediante sus experiencias vividas, es decir, mediante la *práctica de sí*. Foucault (1999) sostiene que “la libertad es la

condición ontológica de la ética, pero la ética es la forma reflexiva de adoptar la libertad. Cobra, entonces, su sentido adecuado el cuidado de sí como condición pedagógica, ética y también, ontológica, para ser alguien capaz de libertad, que se crea y refunda en una libertad que es siempre creación de sí. Práctica y ejercicio mediante los cuales, en la elaboración y transformación de uno, cabe acceder a cierto modo de ser”. Al rechazar el supuesto de una esencia constitutiva del sujeto y proponer que puede desujetarse de las imposiciones culturales para crear nuevas subjetividades por medio de una práctica de sí, creo pertinente llamar de aquí en adelante al sujeto como *performer* enfatizando su práctica teatral que posibilita el proceso performativo de constitución de sí, por lo que llamo performer no solo al actor sino al sujeto de la vida cotidiana que se recrea mediante su práctica corporal.

La práctica de sí como acto de liberación, se encuentra en un proceso que atañe al cuerpo a través de la realización de actos estéticos y, si es verdad que se aprehende con el cuerpo, surgen algunas preguntas: ¿Qué sucede con el performer? ¿Qué es lo que incorpora y que crea a partir de ello? ¿Es posible crear nuevas subjetividades? ¿Qué mecanismos y/o conceptos podrían hacer posible esta desestructuración de las imposiciones de la cultura?

Al ser el teatro una práctica que necesita de la presencia de los performers es también una práctica del cuerpo como lugar de la *repetición*, concepto que Deleuze (1968/2002) insistirá en aclarar que “repetir no es agregar una segunda y una tercera vez a la primera, sino elevar la primera vez a la enésima potencia. Desde este punto de vista de la potencia, la repetición se invierte al interiorizarse. (...) La repetición es la transgresión. Pone la ley en tela de juicio, denuncia su carácter nominal o general, en favor de una realidad más profunda y más artística” (p. 22). En este repetir dentro de la práctica de Teatro Corporal, el participante experimenta sensaciones que modifican su forma de concebir el mundo. Lo que él había entendido como un concepto dado, de pronto ya no lo es, “es mediante una sensación que se ve comprometido el orden subjetivo. Es mediante los afectos y los perceptos que la percepción y la lógica del sentido del performer se desestabilizan (...) y da acceso a la zona de indeterminación en la que el performer ya no se reconoce” (Farina, 2005, p. 85). Este espacio en el que la persona no sabe bien quién es, la concibe el Teatro Corporal como una oportunidad de desprogramación, de des-sujetamiento de esas normas sociales que ya no tienen sentido para el que vive y produce experiencias.

Schechner (2000) en este punto sostiene que existen *fenómenos transicionales* como marcos de juego o experiencias culturales que se presentan como una realidad dinámica, en la cual la persona reconoce elementos que son *yo* y otros que son *no yo*. Desde la experiencia teatral, Schechner (2000) describe un acercamiento sobre el trabajo del actor en el que distingue algunos elementos que podrían considerarse como *reales* (elementos del *yo*) y *ficcionales* (elementos del *no yo*) así como nos permite ver la concordancia entre realidad y ficción en la creación escénica y de sí mismo, para ello hace referencia a la actuación de Sir Lawrence Olivier quien interpreta a Hamlet y explica lo siguiente:

Durante los talleres-ensayos, los actores juegan con palabras, cosas y acciones, algunas de las cuales son “yo”, y otras “no yo”. Para el final del proceso “[esta] danza entra en el cuerpo”. Así Olivier no es Hamlet pero también no es no Hamlet. Lo opuesto también es cierto: En esta producción de la obra, Hamlet no es Olivier, pero también no es no Olivier. Dentro de este campo o marco de doble negatividad se mantienen activadas la elección y la virtualidad. (...) Las jerarquías que por lo general ponen en marcha la realidad como “real” y la fantasía como “no real” se disuelven “por el momento”, el momento del juego. (...) Todo eso es también una definición del proceso taller-ensayo, el proceso ritual, el proceso performativo (p. 184).

El juego y el ritual son desempeños corporales, producciones de *ficción o fantasía* con base en el movimiento corporal que hace posible el juego, el ritual y la escena teatral. Asimismo, la performatividad se consigue a partir de la repetición de actos, es decir, por movimientos que producen experiencias que van tomando forma en el espesor de los cuerpos y que constituyen una manera de interpretar el mundo. En este supuesto, se asume que la construcción de conceptos solo es posible a través de la experiencia encarnada, a lo que Deleuze (1988) llama *percepto* y entiende como “un conjunto de percepciones y de afectos que sobrevive a aquél que las experimenta” (Deleuze y Parnet; 1988, p. 96). Estas se forman mediante la experiencia vivida de un concepto desde lo sensible generando una nueva interpretación, un nuevo sentido. Por lo que la constitución del performer, es decir, el proceso de subjetivación no es solo mental sino que es corporal porque al ser imaginada la posibilidad de ser otro, ese que aún no es, su posibilidad de existencia requiere del cuerpo y el movimiento, del cumulo de *sensaciones y afectos*.

Judith Butler (1997) complementaría la idea de *performatividad* al definirla como *una repetición estilizada de actos*. Este término fue acuñado por Butler (2002) a partir del

pensamiento de Foucault, reflexiona sobre el género y sostiene que “se produce mediante la estilización del cuerpo y, por lo tanto, debe entenderse como la manera mundana en que los diversos tipos de gestos, movimientos y estilos corporales constituyen la ilusión de un yo con género constante” (p. 172), por lo que entiende el género como una construcción en la *temporalidad social* y sostiene que no hay una esencia ni una identidad sólida y constante; sino que esta, se construye por medio de los actos (corporales) realizados a través del tiempo y de las necesidades que el contexto le demanda.

Retomamos el ejemplo del género para resaltar el trabajo de reconstrucción que hace el performer que atañe la complejidad de todo su ser, por lo que la performatividad nos ayuda a comprender como en la práctica de Teatro Corporal la persona puede experimentar la sensación de haber sido uno antes, otro cuando se es nuevo en la práctica y se comienza a experimentar un cumulo de sensaciones y afectos, uno más mientras lleva a cabo la puesta en escena, y otro que se ha producido a partir de las experiencias vividas. Esto constituiría el planteamiento de un proceso performativo que construye una multiplicidad de seres que se manifiestan en la práctica, llámese teatro o cualquier otra que permita la libre expresión del ser.

De acuerdo a las características del Teatro Corporal, que hemos descrito anteriormente, la creación de una puesta en escena no es el fin principal; sino que es un instrumento que hace posible la constitución del performer que emerge de la experiencia sensible facilitando su propio conocimiento, lo que constituye la posibilidad de creación de otras subjetividades.

El imaginario

El espacio liminal de creación no es solo el espacio físico en el que se llevan a cabo los entrenamientos, debe entenderse, en primera instancia, como el conjunto de imágenes que la persona evoca y por medio de las cuales desarrolla su expresión artística, lo que entenderemos como imaginario. Al sostener una fenomenología del Teatro Corporal, es necesario plantear el imaginario como aquel espacio liminal en el que se desarrolla el acto creativo. Durand (1979/2004) plantea que “una fenomenología de lo imaginario, ante todo,

debe prestarse con complacencia a las imágenes y “seguir al poeta hasta la extremidad de sus imágenes sin reducir jamás ese extremismo, que es el propio fenómeno del impulso poético” (Bachelard, 1957/2000, p. 198)” (p. 29), es decir, seguir al actor en el fenómeno del impulso *poiético*. Y continua diciendo que “para poder vivir esas imágenes, todavía es preciso que la imaginación sea suficientemente humilde para dignarse a llenarse por completo de imágenes” (ibídem), lo que habla del proceso por el cual se construye la subjetividad.

Las imágenes no son arbitrarias sino que están dotadas de significados, los cuales pueden coincidir con la historia de vida del performer pero principalmente derivan de arquetipos compartidos socialmente. En los entrenamientos de Teatro Corporal, dichos arquetipos se pueden manifestar a través de las experiencias rituales que se desarrollan con el grupo, por lo que el performer se identifica con ellos y constituye el imaginario social que lo dota de significado. Los arquetipos los entenderemos como aquellas imágenes que forman estructuras de pensamiento y comportamiento y que comunican una serie de valores y hábitos. Estas imágenes surgen del movimiento, de la práctica que las coloca en el presente por medio del cuerpo. Provoca una afectividad en el practicante al estar profundamente arraigadas en su contexto pero en un contexto más remoto, lejano e histórico que se reactualiza y se nos cuenta a partir de mitos y rituales.

Detallemos más el imaginario. Lacan propone el término de *imago* que entiende como “primeros productos de lo imaginario, son ilusorias, no objetivas, [construidas desde] los afectos, pero muy poderosas como articuladoras de la realidad y de la experiencia vivida” (Fernández, 2003, p. 161). Winnicot afirma la existencia de un estado intermedio entre la realidad y la ficción que se presenta en el infante como *fenómeno transicional* de constitución del performer, por lo que señala la importancia de estudiar “la sustancia de ilusión, que se le permite al bebé, y que, es inherente al arte y la religión” (Winnicot, 1971, p. 5. Citado en: Schechner, 2000, p. 183)

Al generar una experiencia, el Teatro Corporal recurre a los elementos del imaginario que estrechan la línea divisoria entre realidad y ficción ya que la segunda, dentro de la creación actoral es el espacio liminal en el que se lleva a cabo la resimbolización de acontecimientos pasados, presentes o futuros. En este espacio, es donde las viejas subjetividades van sustituyéndose por nuevos significados. Serán los elementos del

imaginario los mismos que le permitan al actor de Teatro Corporal religarse, comunicar con el cuerpo y con todo su ser las simbolizaciones que en este espacio físico y simbólico se generen. ¿Cuáles son los elementos del imaginario?

Para explicarlo nos centraremos en los planteamientos de Durand ya que, a mi parecer, es quien mejor desglosa sus elementos constitutivos. Como ya hemos dicho, la imagen será su elemento central, la cual, no se puede reducir a una definición concreta sino que tiene miles de significados y, por tanto, es dinámica, espontánea y desarrolla su propia lógica para poder ser entendida, es decir, es performativa. Durand define las imágenes como *símbolos* que dotan al performer de significados y que está constituida por el *significante* y el *significado*. El significante es lo que hace aparecer la imagen, es la afección percibida por los sentidos que comienza a tener lógica o explicación cuando se sitúa en un contexto. El significado es la imagen mental que surge del significante, de la afección. Para que esto ocurra necesita del *signo*, que es una determinante que cierra las posibilidades de interpretación, es una señal clara y concisa. “Puede decirse que el símbolo, no es del campo de la semiología sino de la incumbencia de una semántica especial, es decir, que posee más que un sentido artificialmente dado, pero tiene un poder de repercusión esencial y espontáneo” (Durand, 1979/2004, p. 34).

La razón por la que tiene tal poder de repercusión es porque emplea un lenguaje metafórico que se expresa a través del cuerpo. Por lo tanto es en este nivel donde todas las metáforas se igualan por el significante que hace aparecer esa representación, primero en la mente y que se materializa e interpreta con el cuerpo. Los símbolos solo son asequibles desde una afección corporal.

CAPITULO II

Dispositivo metodológico

Proceso de elección metodológica

Al no existir investigación previa que nos brinde descripciones precisas sobre la práctica de Teatro Corporal en México, es necesario abordar una metodología que nos permita conocer dichas características así como los significados que se comparten en la práctica. Sin embargo, la etnografía no me permitía ir a la profundidad del performer, a su vida cotidiana y trayecto biográfico, necesario para conocer si la desprogramación o desarticulación que proponían algunos pensadores de Teatro Corporal sobre los modos de subjetivación, era posible. Motivo por el cual decidí desarrollar mi propia metodología a la cual llamé *etnofenomenología*, ya que no encontré metodología existente que me permita evitar la separación entre individuo y sociedad. Con la etnofenomenología podía sostener, metodológicamente, el objetivo de no reducir la complejidad del fenómeno a preceptos individuales ni a generalidades culturales o del contexto social sino ver y experimentar el conjunto complejo de creación del performer construyendo un conocimiento desde la experiencia corporal.

Al llegar al punto de decidir que metodología sería la adecuada para conocer el proceso de subjetivación del performer y al mismo tiempo desarrollar una descripción densa que dé cuenta de las características de la práctica, nos encontramos con una problemática: cada una de las metodologías que consultaba estaban enfocadas a uno de los aspectos que este escrito pretendía indagar. Al inicio pensé que lo más adecuado era plantear una *etnografía* como metodología ya que considera a los performers como agentes activos, asume que la sociedad siempre está en perpetuo cambio, tiene un enfoque dinámico y parte epistemológicamente de fundamentos hermenéuticos en los que no ve al sujeto como objeto de estudio sino como *sujetos de conocimiento* desde las *metodologías horizontales* que sientan las bases para el desarrollo de una metodología cualitativa contemporánea, que tiene como características los siguientes puntos:

1. Son situadas. El contexto no debe interpretarse como reduccionismo sino como claves interpretativas que nos permitan comprender los significados de un grupo o sociedad

determinada. Por tanto, la investigación es situada y debe ser consciente de los contextos políticos, históricos, económicos, sociales y culturales del entorno que se investiga.

2. Son naturalistas. Significa que no se produce un escenario como en el caso de los psicólogos experimentales, quienes ponían a los sujetos en una situación ficticia dentro de un laboratorio sino que interpreta el fenómeno en su contexto natural, es decir, en la vida cotidiana.

3. Es interpretativo. Se enfoca en esclarecer los acuerdos o marcos desde los que se construye el sentido, y

4. Es múltiple, heterogéneo, diverso y conlleva un pluralismo metodológico, lo cual no significa mezclar por mezclar sino un proceso reflexivo de aproximación al campo congruente con los supuestos epistemológicos de la investigación.

Vasilachis (2006) aclara este tránsito entre la epistemología tradicional centrada en el *sujeto cognoscente* (el investigador/a) y el *sujeto conocido* (los performers a investigar). El primero, dentro de la epistemología tradicional tendría que mantener la distancia que asegure la pretendida objetividad, relacionándose con los otros de forma jerárquica, lo cual replica las estructuras de poder que esta investigación así como el Teatro Corporal, critican. Sin embargo, en la etnografía contemporánea hay un desplazamiento del concepto de *objeto de estudio* a *sujetos conocidos* con el que su epistemología plantea una relación horizontal y dialógica que reconoce la importancia de la colaboración del otro para la construcción del saber.

La metodología contemporánea nos permite seguir los supuestos de Wacquant (2006), Bourdieu (2000) y de la antropología del cuerpo en los que sostienen la necesidad de realizar una investigación desde el cuerpo y ya no sobre él. Por lo tanto, decidí realizar una *etnografía encarnada* que implica una *observación participante* dentro de los entrenamientos de Teatro Corporal en México y me coloca en el campo desde una horizontalidad en la que hago y experimento exactamente lo que ellos realizan. Esto con el fin de contestar mi primera pregunta de investigación: *¿Cuáles son las características y los significados que se comparten en la práctica de Teatro Corporal en México?*

La etnografía encarnada

En los antecedentes he dado un panorama sobre los orígenes de esta práctica contestando a la pregunta ¿qué es el Teatro Corporal? En este apartado me centraré en quiénes son los que la conforman y qué es lo que hacen en ella. Para contestar estas preguntas decidí que la observación participante se realizara con los siguientes *criterios de inclusión*:

Se eligieron grupos de teatro que basaran su entrenamiento en:

1. Experiencias vivenciales.
2. Entrenamiento físico o mayor movimiento corporal que en el teatro clásico.
3. Mayor participación o trabajo grupal que en el teatro clásico.
4. Mayor libertad creativa al actor que en el teatro clásico.
5. Que tengan como objetivo la creación de productos teatrales (puestas en escena, obras de teatro).
6. Que esté ubicado en la CDMX o área metropolitana.

Criterios de exclusión:

Se descartarán aquellos grupos que:

1. Realicen teatro terapéutico, psicodrama, teatro foro, teatro del oprimido y similares debido a que lo que nos interesa conocer es la constitución del performer que se dedica de forma profesional al teatro y no para otros fines.
2. Grupos que afirmen hacer Teatro Corporal que no tenga una estructura pedagógica o un entrenamiento constante.

Se desarrolló el trabajo etnográfico en tres centros culturales de la UNAM ubicados en la Ciudad de México:

1. Taller de Teatro Antropocósmico. Ubicado en La Casa del Lago Juan José Arreola del Bosque de Chapultepec.
2. Taller de Teatro Participativo. Ubicado en los talleres libres del Museo Universitario del Chopo.

3. Taller de Clown y comedia física. Ubicado en El Centro Cultural Universitario de Tlatelolco en su Unidad de Vinculación Artística (UVA).

El termino *taller* tiene un peso importante para esta investigación y para los practicantes, al no estar dentro de un programa de estudios formales aquellos que los frecuentan son, primordialmente, personas interesadas en el arte teatral y/o en su desarrollo personal conformando una gran diversidad de sujetos. Sin embargo, este trabajo se centra en los y las que han permanecido un largo tiempo en este tipo de talleres que pueden o no oscilar entre ellos e instituciones educativas formales para construir su propia formación como *performers*.

El taller de Teatro Antropocósmico en Casa del Lago se ha impartido por 48 años en este lugar y por el mismo maestro, por lo que había personas que tenían treinta años o más realizando este tipo de entrenamiento. La clase estaba constituida por veintidós personas aproximadamente (debido a que había personas que llegaban solo a la actividad de los miércoles y no eran constantes no puedo calcular el número exacto) de entre 18 y 73 años de edad. Sus ocupaciones eran diversas, solo cinco personas se dedicaban al teatro pero para sostener los requerimientos de la vida diaria también se veían forzados a desarrollar otra actividad que les remunerara económicamente. Eran empleados en instituciones de gobierno, comerciantes, se dedicaban a los bienes raíces, entre otros. Los demás se dedicaban a actividades similares eran propietarios de aseguradoras, negocios familiares o personales, escritores, estudiantes o maestros de posgrado, entre otros. La mayoría con un nivel de licenciatura concluido aunque no se dedicaban a ello. Eran ocupaciones con horarios flexibles que les permitía invertir su tiempo en la práctica del teatro y las artes escénicas. Los más jóvenes mencionaban no continuar con sus estudios temporalmente por centrarse en otra forma de aprendizaje y de generación de conocimiento proporcionada por las artes en general y estudiaban en talleres de distintos lugares de la Ciudad de México. Algunos residían en las colonias aledañas al Bosque de Chapultepec, vivían en Polanco, La Condesa o Tlatelolco, otros en Coyoacán, unos más vivían en zonas como Iztapalapa, Pantitlán y Texcoco. La mayoría de las edades de los integrantes se centraba entre los 50 y los 70 años.

El taller de Teatro participativo del Museo del Chopo fue el último que incluí en la investigación por mi cercanía con algunos miembros del grupo y del entrenamiento. Sin embargo, se tomó la decisión de incorporarlo para contrastar algunos supuestos que comenzaron a emerger del trabajo etnofenomenológico en el grupo de Casa del Lago. No sabía si lo encontrado solo se daba en este espacio por la particularidad de la práctica, el maestro y sus miembros y, además, no podían ser comparados con el grupo de Tlatelolco debido a la diferencia entre los entrenamientos y supuestos que los sustentan. Si bien ambos pertenecen al Teatro Corporal, corresponden a dos técnicas y tiempos históricos distintos del mismo.

El taller tiene 26 años impartido por el mismo maestro. Cuando llegué a la primera clase del Museo Universitario del Chopo me encontré con que la mayoría de los compañeros a los que yo conocía no se habían inscrito en este semestre lo que dificultaba mis criterios de inclusión, los pocos que conocía tenían menos de un año en el entrenamiento y casi ninguno se dedicaba a las artes escénicas. Para la parte fenomenológica decidí buscar a los performers que habían entrenado aquí por más de dos años y se dedicaban a las artes escénicas.

La clase estaba constituida por 30 personas de entre 16 y 50 años pero la mayoría de los participantes eran jóvenes estudiantes de la UNAM de licenciatura o posgrado en áreas de ciencias sociales y humanidades. El grueso de las edades se centraba entre los 23 y 30 años. La mayoría mencionaba el deseo de entrar a la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) por lo que se encontraban ahí para prepararse para el examen de admisión, otros no mencionaban escuela alguna pero sí el deseo de hacer teatro de manera profesional, lo que no necesariamente implicaba pertenecer a alguna institución. Curiosamente los más grandes eran químicos, biólogos, físicos, y una bioquímica investigadora que trabajaba en el Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional (CINVESTAV) realizando estudios sobre fertilidad. Ellos estaban ahí por otras razones, argumentaban que su trabajo les demandaba todo su tiempo, les agotaba mucho y habían decidido comenzar a hacer algo que les gustara y que tenían olvidado. La bioquímica tenía una razón particular, quería hacer difusión de la ciencia a través del teatro. Sus lugares de residencia iban desde colonias aledañas a ciudad universitaria, hasta La Obrera, Naucalpan, Nezahualcóyotl, Aragón, Cuautitlán, Ecatepec e Indios Verdes.

En la UVA de Tlatelolco todos los participantes eran nuevos en este grupo y no contaban con experiencia previa en clown, comedia física o teatro. No obstante, el grupo tenía una gran diversidad de performers formados en artes escénicas, había narradores orales o cuentacuentos, músicos y bailarines, uno de ellos dedicado durante algún tiempo al performance, jóvenes de 13, 15 y 17 años que incursionaban en distintos tipos de danza o entrenamientos físicos como defensa personal, grupos de *boy scouts*, entre otros, pero ninguno en teatro, lo que dificultó los criterios de inclusión y opté por elegir a los que habían sido constantes en el entrenamiento. Los maestros eran los titulares de este taller por primera vez. El rango de edad de los practicantes comprendía de los 13 a los 50 años. La mayoría con licenciatura terminada. Solamente un par de los integrantes vivía en esta zona, mientras que los demás iban desde Indios Verdes, Iztapalapa, La obrera, La Guerrero y La Escandón. Algunos eran docentes de primaria, otros diseñadores gráficos de una editorial, maestros de música, estudiantes de secundaria o preparatoria, una estudiante de maestría en Estudios Latinoamericanos de la UNAM y una persona dedicada a los bienes raíces.

En los tres grupos había por lo menos un par de extranjeros en cada uno, me encontré con españoles, argentinos, guatemaltecos, colombianos y rusos. La mayoría se encuentran en México por una residencia de estudios o por motivos laborales. Algunos habían tomado la decisión de vivir en México hace ya varios años. En los tres grupos la diferencia de edades y nacionalidades no es un impedimento para realizar el entrenamiento corporal, y en la creación escénica o la convivencia esta diferencia de edades y nacionalidades parecía enriquecer la experiencia y el aprendizaje.

Las características generales que tienen en común la mayoría de los performers conocidos son:

- Cuentan con un nivel de estudios alto, al menos de licenciatura.
- Los mayores tienen hijos pero no permanecen casados ni viven con alguna pareja.
- Los jóvenes son solteros y sin hijos.
- Mencionan no profesar alguna religión pero sí sentirse atraídos por filosofías de vida como el budismo, el hinduismo, las tradiciones prehispánicas mexicanas o en su

defecto, hacen alusión a creencias sobre *las energías, lo místico o mágico* sin darle algún nombre específico.

Para el desarrollo de la etnografía encarnada tomé los tres entrenamientos simultáneamente. El taller de Teatro Antropocósmico de Cada del Lago se impartía lunes, miércoles y viernes de siete a ocho treinta de la mañana. El taller de Teatro Participativo del Museo Universitario del Chopo se impartía de seis treinta a nueve de la noche los días lunes y jueves. El Taller de Clown y Comedia Física del Centro Universitario Tlatelolco lo tomé los sábados de diez a dos de la tarde. Este trabajo se desarrolló por un periodo de cuatro meses.

En cada clase en la que estuve como observación participante realicé diarios de campos titulados, fechados y detallando el contexto. Los diarios contienen relatos sobre mi experiencia corporal en cada ejercicio así como relatos sobre la interacción y desempeño de los integrantes de cada grupo, de la estructura pedagógica de cada taller y el papel del maestro en él. Estos diarios los escribía al terminar la práctica por lo que en ellos pueden verse los afectos desarrollados y el cúmulo de sensaciones experimentadas. Por lo que se procedió a categorizarlo y escribir notas sobre cada experiencia vivencial. Proceso que me permitió objetivar mis experiencias y emprender un proceso reflexivo sistemático sobre lo que sucedía conmigo y con los compañeros de práctica. Con ellos desarrollé el análisis anticipando algunas categorías que se fueron reafirmando o eliminando con lo obtenido en las entrevistas. Los diarios de campo “se hacen desde el primer contacto con el escenario, puesto que las notas proporcionan los datos que son la materia prima de la observación participante, hay que esforzarse por redactar las más completas y amplias notas de campo que sea posible, esto exige una enorme disciplina. La elaboración sistemática de notas significa que cada nota debe estar fechada, titulada y contextualizada” (Sánchez, 2013, p. 107).

La fenomenología y las entrevistas en profundidad

En un segundo momento de la investigación me enfoqué en responder la segunda pregunta de investigación: *¿Cómo se constituye la subjetividad del performer a partir de la práctica de Teatro Corporal en México? y ¿Qué papel tiene el cuerpo en este proceso de constitución de sí?*

Para contestar estas preguntas utilizaremos la *metodología fenomenológica* que sostiene que el mundo tiene una estructura en la que *las partes*, entendidas como piezas y momentos se relacionan y construyen el todo. “Las piezas son partes que son independientes y pueden estar separadas de la totalidad, mientras que los momentos son partes que no pueden entenderse por separado de la totalidad” (Langdridge, 2017, p. 170). En esta investigación las piezas serían los performers que conforman el conjunto de la práctica de Teatro Corporal. No se trata de la suma de los performers sino de lo que crean en colectividad. Los performers (las piezas) pueden existir independientemente de la práctica teatral pero la práctica de Teatro Corporal no puede existir sin ellos.

Esta postura metodológica tiene profundas implicaciones teóricas ya que no existiría una división entre individuo y sociedad, motivo por el cual hemos optado por desarrollar una *metodología etnofenomenológica* ya que sostiene “la necesidad de pensar cuidadosamente sobre el modo apropiado de investigación en cualquier situación, de modo que nos resistamos a reducir artificialmente la complejidad de la experiencia humana a variables individuales” (ibídem) o a variable completamente sociales.

Este enfoque fenomenológico nos permite atender de cerca la experiencia vivida, de modo que prioricemos la forma de pensar de los participantes en una relación ética entre el investigador y el participante, además de “complementarse con una crítica teórica social si nos involucramos con ideas de la hermenéutica” (Langdridge, 2017, p. 170) supuestos que comparte con la etnografía encarnada.

En esta fase de la investigación se realizaron *entrevistas en profundidad* para comprender el impacto de la práctica en la constitución del performer. En esta parte participaron ocho performers pertenecientes a los grupos observados que se eligieron de acuerdo al *muestreo de variación máxima* “donde buscamos activamente reclutar un conjunto

de participantes con una experiencia común pero con características de fondo variadas (por ejemplo, en términos de edad, sexo, sexualidad, etnia / raza, clase, discapacidad etc.). La idea es que estas diferentes perspectivas en una experiencia permitirán al analista identificar aquellos elementos que son comunes a todos los participantes y aquellos que varían de acuerdo con algún factor demográfico” (Langdrige, 2017, p. 172). También se buscó que tuvieran por lo menos un año en la práctica y/o hayan sido constantes, al menos, en el periodo de entrenamiento en el que estuvo presente la investigadora y se dedicaran a alguna rama de las artes escénicas.

De esta manera se eligió a las siguientes personas:

Del taller de Teatro Antropocósmico:

- Fabiola, mujer, 38 años, Bailarina y Músico. Un año en la práctica de Teatro Corporal.
- Rodolfo, hombre, 58 años, Performer. Aproximadamente 20 años en la práctica.
- Ana Luisa, mujer, 63 años, Performer. Más de 30 años en la práctica.

Del taller de Teatro Participativo:

- Alan, hombre, 22 años, Malabarista. Dos años en la práctica.
- Dalia, mujer, 32 años, Performer. Cinco años en la práctica.
- Mariana, mujer, 50 años, Cuenta cuentos y performer. Aproximadamente cuatro años en la práctica de este taller y el de Teatro Antropocósmico.

Del taller de Clown y Comedia Física:

- Bran, hombre, 53 años, Bailarín y Performer. Menos de un año en la práctica de Teatro Corporal.
- Anne, mujer, 27 años, Músico. Menos de un año en la práctica de Teatro Corporal.

Al ser entrevistadas en profundidad cada una de ellas tiene una duración de aproximadamente dos horas, mismas que se transcribieron y codificaron de acuerdo al marco teórico y a algunos temas que surgieron en el trabajo de campo y las narraciones de los entrevistados. Se procedió a sistematizar la información de manera que pudiera presentar las similitudes entre los entrevistados que dan cuenta del impacto de la práctica en la constitución de sí del performer.

El producto etnofenomenológico

Como resultado se pretende producir un *texto etno-fenomenológico impresionista* para explicar los significados de los grupos observados así como el impacto de estos en la constitución de sí mediante el uso imaginativo de metáforas y símbolos que logren comunicar el sentido de las experiencias de los participantes. A este texto se añadirán las descripciones obtenidas de las entrevistas a profundidad que tienen por objetivo, “elaborar una descripción (textual) estimulante y evocativa de las acciones, conductas, intenciones y experiencias humanas tal como las conocemos en el mundo de la vida” (Ayala, 2008, p. 420), supuestos que se comparten con el producto etnográfico impresionista por lo que el texto etnográfico y el fenomenológico son compatibles en su totalidad.

El *texto etno-fenomenológico* debe ser capaz de expresar la interpretación del fenómeno en su totalidad, es decir, la relación entre el performer y lo social para dar cuenta de los significados. Debe contar también con un lenguaje poético prestando atención al *cómo* se escribe para llevar al lector a una “epifanía” de significado, por lo que será narrativo ya que busca describir los procesos de Teatro Corporal en México en los que se desempeñan los actores y el sentido que le atribuye la persona a los mismos. Objetivo que intentaré cumplir en las siguientes páginas.

De lo anterior se propusieron como objetivos específicos, los siguientes:

1. Describir las características de la práctica del Teatro Corporal en México.
2. Conocer cuáles son los significados que se comparten en la práctica de Teatro Corporal en México.
3. Analizar si existe un cambio de subjetividad en la constitución de sí del performer.
4. Explicar el proceso por el que pasa el performer para la desarticulación de un modo de subjetivación.
5. Conocer el papel del cuerpo en dicho proceso.

CAPITULO III

La experiencia en el campo

A partir de este punto utilizaré fragmentos de mis diarios de campo (que por motivos de espacio y formato requeridos para la presentación de este documento se encuentran en el apartado de anexos), los cuales transcribo y comento para ilustrar el tema en cuestión, así como darle un panorama amplio al lector sobre lo ocurrido en la práctica. Los diarios no se presentan cronológicamente sino que tomo algunos de ellos para explicar y brindar una descripción densa sobre temas específicos. Más adelante sumo fragmentos de las entrevistas realizadas a los participantes para construir *el texto etnofenomenológico* que se describió en el capítulo anterior así como mi interpretación y análisis sobre de lo encontrado.

Los diarios de campo contienen también descripciones sobre los compañeros de práctica. Algunos nombres que aparecerán en ellos son pseudónimos que emplee para proteger la identidad e intimidad de los participantes, con excepción de la mayoría de los performers entrevistados que, en un acto de confianza y solidaridad con este trabajo, decidieron utilizar su nombre real para, en sus propias palabras, *dar fe de su existencia y veracidad*.

La incidencia de la investigadora en el campo

Aun cuando soy practicante de Teatro Corporal desde hace siete años, no era consciente de lo que mi corporalidad suscitaba en el campo. Pensé ingenuamente que no incidía mi género ni mi complexión, ya que existe mayor cantidad de mujeres en dichos grupos y las complexiones no eran algo en lo que pusiera demasiada atención. Sin embargo, fue en las primeras clases de cada taller, en el periodo de conocimiento de los compañeros, donde comencé a darme cuenta sobre cómo influía mi físico y mi trayectoria corporal en él.

En las clases se hacía evidente, en mi corporalidad y desempeño, que tenía un entrenamiento cercano a la práctica, que no me era ajena y, contrario a lo que plantean algunos académicos ortodoxos que recomiendan estar alejados de los temas que investigamos, con la excusa de alcanzar una mayor objetividad y pueda *sorprendernos* lo que encontramos en el campo y no normalicemos lo que observamos, encontré que a los y las

compañeras les llamaba la atención mi desempeño. Esto hacía que la expectativa hacía mí creciera pero lejos de sentir competencia se interesaban por saber quién era yo, de dónde venía, qué hacía y por qué comprendía los elementos de la práctica. Esto me permitió entrar con facilidad al grupo hasta el grado de que me consideraran como parte de ellos e incluso, algunos compañeros que estaban por primera vez en este lugar pensaban que era parte de este grupo desde hace algún tiempo. Mi integración fue mucho más orgánica. Mi implicación con el tema lejos de ser un obstáculo, me facilitó mi *estar en el campo* y el acercamiento a los compañeros de práctica. La forma en la que me movía en el campo era menos invasivo para ellos, no eres un intruso, al contrario, me volví *su cómplice*. Mi presencia suscitaba un comportamiento en mis compañeros, en este caso beneficioso para mí, podía platicar con ellos y saber quiénes eran y qué hacían con mucha facilidad. Sin embargo, esto implicaba un intercambio ellos también deseaban saber quién era yo.

Mi género importaba, mi complexión física y mi trayectoria corporal fueron elementos centrales en la forma en la que sucedieron las cosas, mi profesión y la institución académica a la que pertenezco también eran datos importantes que permitieron que se me pensara como parte de ellos. (Ver Anexos, apartado de: *La incidencia de la investigadora en el campo*, Fragmento 1).

El inicio: Jugarse el cuerpo

Desconocía las implicaciones que tenía realizar una investigación desde el cuerpo, la bibliografía etnográfica no hablaba sobre el cuerpo de la investigadora, ni el impacto en todas las áreas que la conforman. Más precisamente, no alcancé a dimensionar lo que esto significaría como alumna, tanto del área de investigación como de la práctica, como hija, hermana, amiga, colega. Fue sobre la marcha, sobre el impacto de la práctica en mi cuerpo y en las áreas de mi vida cotidiana que comenzó a adquirir significado la postura política de *jugarse el cuerpo* junto a los compañeros que formaron parte de esta investigación, un trabajo tan intenso como enriquecedor.

Inicié el trabajo de campo en el taller de Teatro Antropocósmico de Casa del Lago el 14 de enero de 2019. Conseguí el acceso a través de mi maestro de teatro, quien conoce a Nicolás Núñez y quien amablemente aceptó que me integrara a su grupo para realizar la *observación participante*. Tan pronto como comencé el trabajo corporal me encontré con obstáculos desde la primera clase. (Ver Anexos, apartado de: *El inicio: jugarse el cuerpo*, Fragmento 1).

El taller de teatro antropocósmico estaba basado, mayoritariamente, en *danzas sagradas*, un área que no había tocado y que me impactó en las primeras clases debido a un dato de mi trayectoria corporal que no había contemplado y que a mi parecer no era importante y no se relacionaba con el tema en cuestión. (Ver Anexos, apartado de: *El inicio: jugarse el cuerpo*, Fragmento 2). Sin embargo, resultaba que también era importante el accidente automovilístico que había sufrido hace algunos años y que ahora lleva en mi cuerpo. En ese suceso me lastimé la parte del tobillo del pie izquierdo y desde entonces tenía la sensación de que, en ciertos momentos, de pronto algo se movía o acomodaba en esa articulación. Resultaba que con el impacto de la práctica de las primeras clases de este taller, me había hecho un esguince en la misma zona.

Esta fue la parte más frustrante. Pasaban los días y la molestia continuaba, los traslados se hicieron un auténtico calvario, el bosque de Chapultepec me quedaba a hora y media de mi casa, tenía que tomar taxi, metro, metrobus y caminar para llegar unos minutos antes de las siete de la mañana, hora en que comenzaban los entrenamientos. Pese a esto, continúe con mi trabajo, experimentando cada una de las clases con el dolor y agotamiento, tanto físico como psicológico, que me causaba el no poder desempeñarme al cien por ciento. Esas fueron mis primeras dos semanas, hubo días en que llegaba a casa con el pie hinchado, la frustración se hizo más grande e intenté de todo para que pasara el esguince lo más rápido posible. Los días que no iba a clase evitaba moverme, así que permanecía avanzando con el trabajo de mesa, los médicos me decían que necesitaba reposo, un lujo que no podía darme. Los miércoles en este taller, están dedicados a realizar la danza de Citlalmina, una práctica fuerte corporalmente y que impacta directo en las articulaciones de los pies. (Ver Anexos, apartado de: *El inicio: jugarse el cuerpo*, Fragmento 3).

El esguince me duró cerca de dos semanas. Tuve que repetir el proceso de recuperación que había llevado en el accidente sin dejar de asistir y realizar las prácticas de la mejor manera posible. A la siguiente semana ya podía realizar todos los ejercicios con normalidad. Una vez sorteados estos obstáculos comencé a realizar las actividades propuestas a un ritmo más fluido. Sin embargo, también se volvió evidente que mi percepción sobre las experiencias vivenciales se veía afectada por mi malestar corporal.

La práctica también impactaba en mi vida personal, las fiestas o reuniones nocturnas con los amigos comenzaron a disminuir, prefería verlos en la tarde y regresar temprano a casa. Las horas de descanso se volvieron fundamentales al igual que la alimentación. Por lo que irse de fiesta ya no era una opción, implicaba un desgaste físico que no podía permitirme, al igual que sacrificar horas de descanso y cuidados de alimentación que afectaban mi desempeño en las clases y que comprometían la experiencia de los compañeros. Narro a detalle esta experiencia en los anexos. (Ver Anexos, apartado de: *El inicio: jugarse el cuerpo*, Fragmento 4).

Sin embargo, había llegado a un punto importante sobre la etnografía encarnada que los libros no hacen explícito: La trayectoria corporal no solo se refiere a las disciplinas por las que ha pasado la investigadora o investigador, ni a las representaciones sociales de su cultura sino a los acontecimientos físicos que se han quedado incorporados (en su cuerpo) y que pueden afectar, limitar o condicionar su desempeño dentro del campo. Los Libros de teatro tampoco hablan del dolor o agotamiento físico por los que pueden pasar los performers, ni hacen referencia a la disciplina que debe llevar fuera de la práctica. Las implicaciones, para quien decide llevar una investigación en su cuerpo, deben considerarse antes de decidir realizar una investigación de esta manera ya que significa un cambio que puede afectar todas las áreas de su vida.

Además, debido a las características de las experiencias vivenciales de los talleres, en los que muchas cosas se realizan con los ojos cerrados, en un estado de emoción extrema creada colectivamente o momentos exaltados de experiencia ritual, la observación se complica. Las perspectivas metodológicas, principalmente de la etnografía en sus formas tradicionales, así como los consejos metodológicos clásicos, se ponen en tela de juicio.

Privilegiar la vista no ha funcionado aquí, tampoco el hecho de mantenerse *alejado* de lo que ocurre o experimentarlo desde la razón. No se puede hacer el trabajo pensando todo el tiempo en ¿Qué significará esto o aquello? Cuando las instrucciones son estar *aquí y ahora, atentos* a todo lo que pasa en el grupo y en el cuerpo, ¿Qué hace una investigadora cuando la principal instrucción es *sentirse* o *dar lo mejor de sí* en el trabajo con el otro?

Propongo utilizar la *experiencia vivencial como herramienta reflexiva* ya que no se privilegia uno de los cinco sentidos sino que es el cuerpo en su totalidad con su cumulo de pensamientos, resistencias, miedos o virtudes el que nos permitirá comprender los significado y la naturaleza de la práctica. Así el mundo al que nos acercamos se hace más claro, hay más detalles que contar y es más difícil olvidarlos por el hecho de haberlos sentido, experimentado o vivenciado. Lo racional viene después, en el momento en que la investigadora se sienta a escribir lo ocurrido y trata de explicarse, de objetivar, todo ese cumulo de afecciones.

La práctica y su estructura pedagógica

¿Qué se hace en estos talleres? ¿Cuál es el proceso por el que pasan los y las performers? ¿Qué implicaciones tiene para los practicantes? ¿Cuáles son los significados que se generan y se comparten en la práctica? estas fueron algunas de las preguntas que me llevaron a plantear el proyecto etnográfico. Aun cuando soy practicante de Teatro Corporal en México no dejó de sorprenderme lo que pasaba en el campo. La estructura pedagógica de cada taller constituyó una parte fundamental de lo que ocurría, por lo que la primera clase de cada uno de ellos será la que nos permitirá comprender sus características específicas y las implicaciones que tenía en el aprendizaje, desempeño y significación de la práctica así como establecer los aspectos que tienen en común los tres talleres y que caracterizarán la práctica de Teatro Corporal en México.

Teatro antropocósmico.

Era un taller en donde el entrenamiento contenía algunos elementos de *psicoterapia corporal* basada en Wilhelm Reich tales como el concepto de *atención, conciencia, energía*, así como el marcado objetivo de *deshacer el caparazón o la coraza cotidiana*, mencionados por Nicolás en el transcurso del taller. También había elementos de Freud y el psicoanálisis tales como la indagación en la niñez, el trabajo sobre la sexualidad y los tabúes creados alrededor de ella así como diversas reflexiones sobre el miedo a la muerte. Se asumía que estos tópicos contenían *represiones* que formaban una rigidez corporal. Había un eclecticismo teórico que se ponía en práctica. El objetivo principal era deshacer esa coraza o desprogramar el cuerpo de los modos de subjetivación socialmente establecidos. La práctica estaba fuertemente centrada en el cuerpo y se buscaba reconectar al performer con lo que Núñez llama *energía pura* a través de *dinámicas psicofísicas* que aquí llamaremos *experiencias vivenciales*.

El taller de teatro antropocósmico o de Investigación Teatral de Casa del Lago era una experiencia que además se ligaba con pensadores como Carlos Castaneda y Antonio Velasco Piña, con quienes habían trabajado con los miembros fundadores de este taller durante algunos años. Entre las filosofías de vida se encontraban pensadores de la contracultura y la *new age* como Gurdieff y Ouspenski quienes creían que la evolución de la humanidad es el resultado del crecimiento interior individual y es la meta de todas las religiones. Nunca se hablaba de *técnicas de actuación*, todo el entrenamiento estaba centrado en un conocimiento y conciencia de sí, que impactaba en la construcción de la subjetividad de los performers. Se nombraba frecuentemente a Stanislavski, Grotowski y Artaud, autores que forman parte de los creadores del Teatro Corporal contemporáneo. Incluía también referencias a algunos académicos que han estudiado la religión, el mito, y/o las prácticas rituales tales como Nietzsche, Eliade, Turner, Campbell, Schechner, entre otros.

La estructura de la clase estaba centrada en el silencio y la introspección, por lo que en cada sesión uno entraba sigilosamente al salón, dejaba sus cosas y calentaba en silencio. Al inicio Nicolás acostumbraba a hacer alguna reflexión que nos introdujera a la práctica que haríamos ese día sin dar lugar a preguntas, a excepción de los viernes, día en que se abordaban

las dudas. Sin embargo, la mayoría de las veces, los integrantes no compartían sus inquietudes o puntos de vista. Las explicaciones parecían no ser tan necesarias como la práctica. La mayoría del trabajo estaba centrado en lo individual aunque se hiciera un trabajo grupal. Por esta razón, la interacción con los compañeros se volvía un tanto más difícil, menos orgánica, aumentaba la distancia entre unos y otros. Tenía que aprovechar esos minutos después del trabajo o los trayectos de la entrada del bosque de Chapultepec a Casa del Lago esperando encontrarte con algún compañero o compañera para poder hablar con alguien. El ambiente era solemne. Había una atmósfera de *reflexión* constante en el grupo, concentrados siempre en lo que les estaba pasando y en las instrucciones de Nicolás. El maestro es muy solícito pero mantenía una distancia entre él y sus alumnos, no hablaba con nadie, si acaso intercambiaba algunas palabras con quienes tenían más tiempo en este lugar y se iba con premura al terminar cada clase. Esto hacía que se creara alrededor de él un *halo místico* que lo colocaba en un lugar distinto a cualquier maestro, él era un gurú, quien poseía un conocimiento extra-cotidiano que transmitía en la práctica.

La mayoría de las experiencias vivenciales estaban ligadas al rescate o reinterpretación de la tradición prehispánica mexicana desde la inclusión de algunas palabras del náhuatl, el nombramiento de sus deidades en momentos específicos, así como la incorporación de una *danza conchera* como parte medular del entrenamiento, misma que conllevaba una comprensión, mediante el movimiento, de su filosofía de vida. No solo había una reapropiación de elementos rituales y filosóficos de esta tradición sino que, se vinculaban con el pensamiento budista-tibetano. “Todas las ramas del budismo, toman la experimentación, la puesta en práctica y la observación de las enseñanzas como una vía fundamental para aprender mediante la experimentación. Precisamente esa experimentación personal es también una de las causas de que la ética se lleve a los campos más diversos de la vida cotidiana” (Alonso y Serrano, 2014, p.56). El budismo tibetano y la tradición prehispánica mexicana comparten el supuesto de la práctica como generador de conocimiento, por lo que el cuerpo es la parte central que lo hace posible y que nos permitirá comprender gran parte de los significados que se comparten en práctica. (La experiencia de mi primera clase en este taller en la que se pueden ver los aspectos descritos hasta ahora se

encuentran en los Anexos, apartado de: *La práctica y su estructura pedagógica*, Fragmento 1).

A partir de estas dos filosofías de vida los miembros fundadores del taller crearon la danza de *Citlalmina* que está constituida por una *danza conchera* mexicana y la danza tibetana del *sombrero negro*. Ambas filosofías de vida parten del supuesto de que mediante la práctica de la danza el performer puede *arrancar el ego de raíz*.

La estructura de la *danza conchera*, como ellos mismos le llaman, está conformada por diez pasos que hacen alusión a los cuatro elementos: agua, tierra, fuego y aire, así como a la unión del cielo y la tierra, al movimiento del universo y pasos de petición a los cuatro rumbos. Es difícil para mí explicar los pasos por escrito pero intentaré dar una idea al lector/a de la forma de cada uno de ellos y de lo que evocaban en mí.

Había un *paso base* o *de transición* con el que se empezaba la danza y al que se regresaba después de cada uno de los *pasos de elementos* (agua, tierra, viento, fuego) y de los *de petición*. Siempre se empezaba con el pie izquierdo, contrario a las creencias que consideran que hacerlo es de mala suerte. El paso base se inicia golpeando la duela con el pie dando impulso a un pequeño salto para levantar levemente la pierna. Al caer, se repetía este movimiento del lado derecho para posteriormente marcar cuatro pasos: izquierda, derecha, izquierda, derecha y poder volver a comenzar con el izquierdo. Era una serie de saltos continuos en los que los ayoyotes resonaban de acuerdo al movimiento del cuerpo como haciendo una música que marcaba el ritmo y la velocidad en la que permanecería la ronda. Este paso me hacía sentir dos cosas: al inicio, pesada, como si el cuerpo no estuviera preparado para tanto salto y golpeteo sobre la duela, a veces sentía mi cuerpo comenzar a dejar el letargo de las mañanas con un ligero dolor en la espalda que me hacía pensar que se estaba acomodando o preparando para la actividad. Mientras más lo repetía, mi cuerpo se iba soltando, se hacía más ligero, ágil. Mi forma de estar se fue transformando hasta hacer aparecer en mi cabeza la imagen de un chapulín evocada por mis movimientos. Cada uno de los integrantes tenía su propia forma de hacer los pasos, algunos eran más energéticos o fuertes, mientras que otros lo hacían de manera suave y fluida.

El siguiente era el paso que hacía alusión al elemento *agua*, en el que avanzabas de forma lateral hacia el lado izquierdo marcando tres golpes con el pie izquierdo, cruzando el derecho por delante, volviendo a colocar el izquierdo al lado para cruzar el derecho por detrás de él y terminar con los pies juntos para volver a repetir esto hacia el lado derecho y quedar en el mismo lugar. Venía una imagen a mi cabeza con este paso, me imaginaba sobre un río, los pasos creaban un burbujeo blanco del encuentro con mis pies dentro del agua. Mi cuerpo se movía así, inclinándose hacia la derecha o la izquierda como el fluir del agua. Este era el paso más complicado para mí porque no sabía cómo entrar en él para quedar con los pies juntos y comenzar de nuevo. Sin embargo, el movimiento del grupo hacía que simplemente me moviera sin prestar demasiada atención a la forma en que lo hacía. Tras repetirlo cada miércoles, hubo un momento en el que cree mi propia versión del paso, muy parecido a como lo hacían los demás, que me permitía disfrutarlo al no preocuparme por la manera exacta en la que tenía que hacerlo y poder caer en tiempo y forma para continuar con la danza.

El paso de *tierra*, en el que se adopta una postura parecida a la de caballo pero con las piernas más flexionadas como en media sentadilla, se coloca la mano izquierda a la altura de la cara a una cuarta y media de distancia con la palma hacia el centro, la mano derecha permanece flexionada hacia el plexo, la mirada se dirige hacia ese mismo lado, algunos miran hacia el cielo. En una de las manos llevan la sonaja que sigue el ritmo del cuerpo. Saltan cinco veces avanzando un poco hacia la izquierda, al ritmo del tiempo base. Se repite hacia el lado derecho. La espalda está recta. Me hacía pensar, primero en una postura de Taekwondo que se llama *Sonnal montong maki*², en segundo lugar, en una guerrera o guerrero preparado para la batalla. Los pasos eran firmes, como en una posición de combate, bien plantados en la tierra.

El paso de *fuego*, el que más me gustaba repetir. El círculo se convertía en un mánдалa que se contraía y se expandía. Se avanzaba hacia el centro al ritmo base y se hacía una pequeña inclinación al llegar al centro, se alejaban al mismo ritmo y, particularmente yo, veía al cielo. Más que evocar una imagen de fuego como una fogata o el movimiento de las flamas, pensaba en una plegaria que se elevaba de la inclinación al cielo y más allá de él. Sentía gozo.

² Es una defensa (en coreano: Maki) a una altura media (Montong), en la que se detiene el ataque con el canto de la mano (esta postura de la mano se llama Sonnal).

Aire. Para mí el paso de libertad. Se giraba hacia el lado izquierdo con la pierna derecha flexionada delante de la izquierda y los brazos flexionados hacia el cielo. Se marcaba el término del giro haciendo un pequeño salto para terminar con ambos pies plantados sobre la duela y volvías a retomar el vuelo hacia el lado contrario. Me parecía muy estético, evocaba un ave en mi cabeza sin saber exactamente cuál.

Los siguientes pasos no sé si tienen un nombre específico, tanto en el libro de *Teatro de Alto Riesgo* como en el folleto que se me proporcionó al llegar al taller no viene una descripción de cada paso ni se especifica si tienen nombres particulares. Los que acabo de nombrar los sé porque, en una ocasión, Nicolás decía los elementos antes de realizar los pasos. Así que los siguientes los nombraré de acuerdo a mi percepción o a la información que una de las entrevistadas me proporcionó.

Dos pasos más de permiso. En el primero se inclinan hacia abajo con ambas manos, como haciendo énfasis con la sonaja, dan vuelta hacia la izquierda e invierten la postura inclinando ligeramente su cuerpo con sus manos hacia arriba. Giran hacia la derecha y repiten. En el segundo paso giran hacia el lado izquierdo, con la pierna derecha marcan un paso en el aire, como sacudiendo el pie y lo colocan un paso atrás de donde se encontraba el izquierdo. Se repetía dos veces para terminar marcando las aristas de una cruz con la punta del pie derecho. Se hacía lo mismo del otro lado. Estos pasos en conjunto me hacían pensar en todas las direcciones, el cielo y la tierra como una idea de unificación o universalidad.

Había otro paso que veía con los danzantes. Consiste en dar un gran salto y caer con las rodillas flexionadas y hacer énfasis con las manos hacia la tierra. Yo imaginaba un golpe con ambas manos. Se repiten del lado derecho. Das un giro completo al ritmo de la música y vuelven a quedar con las rodillas flexionadas y los brazos estirados como dando el golpe. Repites esto para el lado contrario.

El último paso, llamado *antropocósmico* por una de las entrevistadas. Es el paso que se realiza en parejas. Lo ideal es realizarlo entre un hombre y una mujer pero difícilmente se lograba en su totalidad. Consiste en enlazar la pierna y el brazo con el otro, mirarse a los ojos y girar en esa posición con la sonaja en la otra mano a la altura de la cabeza. Había algunos compañeros que hacían un contrapeso haciéndome girar más rápido y fuerte. No se presentaba ninguna imagen en mi mente. Debo decir que recuerdo en especial a dos de mis

compañeros, el primero, uno de los mayores, un hombre de entre 60 y 70 años, tez apiñonada, canoso, usaba lentes, complexión robusta, de 1.65 de estatura aproximadamente, en este trabajo lo llamaré Danuario. Me tocó estar a su lado varias veces en esta danza, cuando pienso en este paso, pienso en él. El segundo, lo llamaré Román, un hombre de entre 30 y 35 años, de 1.75 de estatura aproximadamente, delgado, cabello negro, un poco largo. Eran de los pocos que me miraban a los ojos y me sonreían. Me parecían cálidos y juguetones, cada uno a su manera. Román era el que hacía el contrapeso en este paso y me hacía girar más rápido. Con ambos me daba la impresión de ser dos niños jugando a dar vueltas. Era uno de los momentos más claros de felicidad dentro de la danza.

La danza se termina haciendo girar todo el círculo dando vueltas, a su vez, cada uno de nosotros sobre nuestro propio eje levantando y bajando las manos. Volvían al paso base para finalizar. Entre cada uno de estos pasos se regresa al paso base o de transición. No sé si he nombrado en el orden correcto a este *alfabeto corporal*, como lo llaman ellos. Esta solo era la primera parte. Seguía la danza tibetana, la más ajena, difícil de aprender y de explicar para mí.

No puedo describir cada uno de los pasos, después de un trimestre de hacerla constantemente no me los aprendí en su totalidad y son tantas formas que no terminaría de explicarlo. La mayoría de estos van acompañados de una ondulación o vaivén de los brazos que me hacía pensar que era una alusión al movimiento del agua, tal como una de las entrevistadas lo menciona: *era como un movimiento del mar*. Dos de los movimientos me hacían pensar en flechadores que disparaban al centro del círculo y al cielo. Pensaba en el nombre de la danza cada que hacíamos eso: *Citlalmina, flechadora de estrellas*.

Había tres diferentes momentos en los que parecían focalizar la energía del *kiap* al centro del círculo. Esta postura la tengo clara. Te posabas sobre uno de tus pies, y el otro permanecía flexionado en el aire, la mano izquierda permanecía, también flexionada, a la altura de la cabeza con la palma extendida. La otra hacía un círculo pasando por delante de la cabeza, extendiéndose en su totalidad y arrojando *algo*, con otro *kiap*, al centro del círculo. Con ello finalizabas la danza tibetana. Estaba llena de sonidos energéticos que contrastaban con la suavidad de los movimientos. Esta era solo la primera ronda. La danza completa está constituida por tres rondas dirigidas por una persona distinta a la que había que seguir. Cada

ronda iba aumentando la velocidad. (Mi experiencia sobre la primera vez que hice esta danza se encuentra en Anexos, apartado de: *La práctica y su estructura pedagógica*, Fragmento 2).

Esta danza se repetía cada miércoles y mi experiencia se fue transformando a medida que la repetía y pude identificar en ella una jerarquía en el grupo: había *mayores*, es decir, personas de entre 60 y 70 años que además eran los miembros fundadores del taller o tenían mucho tiempo en la práctica. Se les respetaba por su trayectoria en el taller y, especialmente a la mujer mayor, se le consideraba como poseedora de un conocimiento ancestral. Estaban *los asiduos*, quienes tenían un tiempo considerable en la práctica, como mínimo un año en ella, se les consideraba parte del grupo y ya tenían incorporada la danza. *Los nuevos* quienes no tenían incorporada la danza y no se les consideraba como parte del grupo ya que podían no regresar en cualquier momento.

Esta, era la parte medular del entrenamiento en este taller, la que enseñaba al performer a pensar.

Teatro Participativo

Este taller tenía otra estructura pedagógica. La primera parte de la clase estaba constituida por experiencias vivenciales que oscilaban entre el juego y el ritual. Las distancias entre unos y otros eran más cortas, había más interacción entre los miembros del grupo. El maestro era alguien de fácil acceso, a quién podías dirigirte a preguntarle cualquier cosa. Se caracterizaba por ser amigable, bromista y sarcástico, elementos que contribuían a verlo como alguien cercano aunque no igual a los alumnos.

El trabajo físico era tan intenso como en Casa del Lago pero en el taller de teatro antropocósmico, muchas de las experiencias vivenciales se realizaban desde el supuesto de una interioridad por lo que la mayoría de los ejercicios se hacían con los ojos cerrados, sintiendo el principal foco de atención lo que le pasaba a cada uno *adentro* de sí mismo. En el Museo del Chopo, la mayoría de los ejercicios se realizaba con los ojos abiertos y en interacción con los demás. La atmósfera era jovial y lúdica, lo que permitía acortar las distancias entre unos y otros así como una interacción más horizontal entre los miembros del

grupo. No había *mayores* que se respetaran por su trayectoria en el taller o por alguna sabiduría ancestral. Hasta el momento, todos éramos iguales. (Mi experiencia sobre la primera clase se encuentra en los Anexos, apartado de: *La práctica y su estructura*, Fragmento 3)

Después de las dos semanas del periodo de inscripciones, llegamos a ser 29 alumnos, entre ellos un argentino, estudiante de doctorado de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Seguimos siendo mayoritariamente mujeres. También comenzó a disminuir la tolerancia. Cada clase la puerta se cerraba a las 6:45 p.m., en los quince minutos de tolerancia que el maestro daba para llegar a clase. Nadie entraba después de esa hora aunque permanecieran tocando la puerta. Comenzábamos calentando en círculo. A diferencia del inicio de clase con Nicolás aquí no había ambiente solemne, algunos platicaban mientras calentaban aunque lo hacían en voz baja. Algunos más se hacían señas a la distancia, se sonreían y continuaban con el trabajo hasta que Manuel daba la indicación de comenzar a caminar, ahí era donde empezaba el silencio. Después de un tiempo comenzábamos a trotar. No sé cuánto tiempo permanecíamos en el trote pero después, el maestro comenzaba a dirigirnos por la experiencia vivencial que tenía planeada para la clase. Casi todas exigían un esfuerzo físico importante, siempre con el énfasis de tener *la mente aquí y ahora*, en el acto.

Sin embargo, a medida que avanzábamos, había elementos rituales que provenían del grupo de Casa del Lago, ya que Manuel había sido alumno de Nicolás hace algún tiempo por lo que también aquí se danzaba una versión de *Citlaltlaminá* que constaba solo de la parte prehispánica. Se hacía *Tonatiuh*, otra de las experiencias vivenciales creadas en el Taller de Investigación Teatral de Casa del Lago y se realizaba un ejercicio sobre la *danza interior* propuesta por Grotowski.

Sin embargo, la experiencia ritual más importante de este taller era la secuencia de acciones físicas que construimos a partir de tres secretos de cada uno de nosotros. Más que una danza interior se volvió nuestro *ritual personal*, la plegaria de cada uno, el ritual de transformación con el que se superaban algunas situaciones de nuestra vida cotidiana. Esa construcción escénica de acciones físicas, después fue acompañada de un texto que tenía la particularidad de estar asociado con lo que queríamos comunicar, con un afecto o impulso por decir algo en palabras de otro autor. Las secuencias, los movimientos y los textos nunca

se nos impusieron, ni se nos sugirieron, todo era creación nuestra y el maestro solo hacía algunas indicaciones que iban más hacia la fuerza o postura del cuerpo, muy al estilo de Eugenio Barba: Trabajar en puntas, conectar los movimientos con la columna vertebral, tensar el cuerpo y hacer ejercicios de respiración entre las acciones que podían ser rápidos y energéticos o lentos y suaves. El cuerpo se iba transformando, dejaba de ser rígido y se volvía fluido, ligero, libre. (Para profundizar sobre lo observado y vivenciado en el proceso de construcción escénica ver Anexos, apartado de: *La práctica y su estructura*, Fragmento 4)

Después de más o menos dos meses de trabajo repitiendo constantemente nuestra secuencia de acciones, comenzamos a pasar a presentar nuestras secuencias frente a nuestros compañeros. Aquí era cuando Manuel daba algunas recomendaciones sobre cómo dar más presencia, fuerza, voz o intensidad a nuestro trabajo, éstas las compartía con el grupo pero eran indicaciones específicas para cada uno de nosotros. Mientras más avanzábamos en el taller, la secuencia física dejó de ser individual y comenzamos a trabajar en parejas, ajustando lo que habíamos encarnado en todo el proceso anterior. No importaba si los textos eran de libros diferentes, si los movimientos eran radicalmente distintos, era un trabajo de escucha y atención para ese otro cuerpo con el que tenías que crear. Poco a poco se generaba un nuevo ritual compartido, se creaba otro sentido, otra secuencia y otra historia. Después de algunos días de trabajo se volvía a presentar frente al grupo lo creado en parejas, pero este no era el fin del proceso.

Mientras esto sucedía, algunos compañeros comenzaron a desertar o a ser inconstantes en la práctica, cada día éramos menos. La construcción de secuencias era un proceso de *repetición* constante, de experimentación y de acontecimiento. Sin embargo, eran menos los omentos exaltados de emoción colectiva, el trabajo se volvió cada vez más personal por lo que disminuía la interacción entre los miembros del grupo en el tiempo que repasábamos la secuencia. Cuando me detenía a verlos, todos parecían concentrados, inmersos en ese otro mundo que habían creado dentro de ese salón. No obstante los que desertaban eran a quienes más trabajo les constaba realizar la construcción escénica de esta manera. Terminamos el taller 12 personas. La última parte del proceso de creación escénica trabajamos en grupos de cuatro o cinco. Una vez más se creaba un nuevo sentido colectivo,

la experiencia era más rica y dinámica. Todos colaboraban para crear un producto estético desde cada uno de nuestros cuerpos, era un ambiente solidario y muy energizante.

En el taller de teatro participativo del Museo del Chopo había un énfasis dirigido a la construcción escénica, las experiencias vivenciales se utilizaban para *deseestructurar* a los performers, es decir, romper prejuicios, normas sociales, estereotipos que repercutían en la percepción sobre sus capacidades físicas y expresivas. Este proceso creativo despertaba inquietudes sobre la escena teatral, el cuerpo, la psicología y los otros, así que todas las dudas se abordaban en la hora teórica. Como tarea permanente debíamos llevar una pregunta relacionada con las artes escénicas y muchas veces estaban relacionadas con las experiencias vividas en la clase anterior o el proceso completo. Esta hora teórica se abordaba desde las inquietudes del grupo y no desde una secuencia histórica o plan ortodoxo que se les impone a los alumnos y que muchas veces escapa a sus intereses. Esta parte tampoco era una forma tradicional de abordar la teoría.

Para explicarnos lo que intentaba hacer el maestro con los procesos del taller en la segunda clase nos hizo un esquema del proceso de trabajo (Ver anexos de este apartado, fragmento 4). Contenía un elemento central: *El Monstruo*. Una vez más me encontraba frente a una figura mítica. Este no era una fantasía sino la metáfora de un proceso por la que pasaba el performer. El monstruo se ubica en el mundo de lo imaginario, dentro del momento de la creación, es un ser contingente, no existe por sí mismo sino que depende del ser humano que lo construye como objeto. Es todo aquello que está mal visto, que está fuera de la norma, lo grotesco, lo siniestro y lo abyecto. Representa todo lo que no es aceptable a la luz de la moral. Es un ser liminal creado por la humanidad entera, representa nuestros más profundos impulsos, la parte *animal* que inevitablemente habita en nosotros. Sin embargo, al ser monstruoso es también rechazado por el propio monstruo, es aquello que no se quiere mostrar a nadie más y, por tanto, está constituido por nuestros secretos. Es aquello que nos inquieta, lo no familiar, lo ominoso (*Unheimliche*, en alemán). Por tal motivo es la parte fundamental de la resistencia a la norma, a la moral previamente establecida, es lo que permite el cambio.

El monstruo es la metáfora de un ser que se transforma. Es, en primera instancia, confrontación, nos permite reconocer aquello que negamos ser por todos los medios posibles, es *lo otro*, aquello que no queremos ni creemos ser “de ahí la sensación de otredad que

experimentamos con el monstruo. Ese llevar a otra forma es [crear otro ser]. Por ello es que sentimos esa sensación de otredad asombrosa. Lo monstruoso es lo otro. El monstruo muestra, es el espejo del ser humano, quién lo ha creado, ha salido de él, de sus entrañas” (Santiesteban, 2000, p. 99). Representa la multiplicidad de seres que somos.

La creación escénica estaba repleta de nuestra memoria, de nuestras experiencias significativas, positivas o negativas, que constituía nuestro trayecto biográfico. Esta memoria no era algo etéreo que se ubicaba en alguna parte intangible sino que se evocaba desde el cuerpo y se repetía hasta generar un acontecimiento que daba nuevo significado y cause al completar la acción. En este taller se consideraba que un performer podía ser él mismo en el escenario.

La parte teórica creaba un ambiente seguro, de libre expresión donde nadie se sentía juzgado ni intimidado, podías expresarte sin temor, el conocimiento se construía compartiendo pensamientos y sentimientos, por gusto y no por obligación. Las *compartinencias* estrechaban los lazos de los compañeros y reforzaban el aprendizaje de las experiencias vivenciales. Tener diferentes edades y ocupaciones, aquí tampoco era un obstáculo para la construcción del conocimiento.

Clown y comedia física

La interacción con los compañeros en este taller era aún más orgánica que en los anteriores. Ellos parecían no tener problema en compartir quienes eran y lo que hacían. Parecían estar más interesados en conocer a los miembros del grupo al punto que los maestros hicieron un grupo de WhatsApp para facilitar la comunicación entre todos. En las primeras semanas del taller se fue creando un clima solidario, de confianza y crecimiento colectivo. Los compañeros apoyaban a los otros miembros, no había hostilidad ni competencia, íbamos conociendo las capacidades de cada uno sobre todo físicas, nos dábamos cuenta de las dificultades por las que pasaban algunos y más que enfatizar el error se le apoyaba complementando o experimentando lo que sí se podía hacer. Mi forma de hablar con los compañeros, principalmente adultos y hombres, se fue modificando con la interacción, pasé de hablarles de *usted* a tutearlos y saludarlos con un abrazo.

La clase era larga, cuatro horas seguidas era un horario difícil pero muchas veces no sentía el paso del tiempo. Sin embargo, el receso era lo más importante. En las clases posteriores nos reuníamos casi todos en el espacio de la cafetería o sus alrededores, las chicas de 15 y 17 años platicaban con los hombres de 50, no importaba la edad, ni el género. Nos gustaba platicar sobre que habíamos hecho en la semana, como habíamos sentido la clase y cuáles eran las dificultades o habilidades de cada uno. Tomábamos café o comíamos algún aperitivo. Poco a poco fuimos conociéndonos más, todos estaban llenos de habilidades, había músicos, cuentacuentos, percusionistas, actores, bailarines, cantantes, psicólogas, maestras, doctorantes, la mayoría con una amplia experiencia en el escenario pero casi nadie en teatro ni en clown, comedia física o Teatro Corporal. Todos comprendíamos que estábamos en un periodo de aprendizaje y éramos amables con ello.

Hay que resaltar que este clima se dio mientras Paolo dirigía las clases. Estuvo un poco más de un mes con nosotros y la clase se fue modificando. Hay que recordar que era la primera vez que los maestros eran titulares de un taller de este tipo, así que pude notar que aprendían con nosotros, en la práctica pedagógica. Aquí también pretendían dar teoría pero esta si la habían planteado de manera estructurada, es decir, ellos elegían qué temas se abordaban en ella, todo relacionado con el clown. Sin embargo, en esta había un notorio desinterés de los compañeros, lo que les dificultó el trabajo a los maestros y por lo que la teoría pasó a segundo plano. En la primera clase (Ver Anexos, apartado de: *La práctica y su estructura pedagógica*, Fragmento 5) habían dividido la práctica de la teoría, similar al proceso que se vivía con el taller de Teatro Participativo, pero al ver la respuesta de los alumnos no se volvió a hacer la división entre teoría y práctica sino que Paolo la fue explicando en la medida en que hacíamos los ejercicios.

La clase se dividió en tres: La primera parte era de calentamiento y ejercicios sobre técnica o expresión corporal. Este era un taller completamente centrado en el juego y la técnica de Lecoq quien pensaba que el juego era el mecanismo que permitía al performer abrirse a experimentar y tener una mejor disposición al trabajo así como permitía alejar al performer de las formas cotidianas de expresión corporal para crear un cuerpo distinto que se presentara en escena. El calentamiento no era como en los talleres anteriores, se realizaba en círculo mirándonos unos a otros, casi sin movernos de nuestro lugar y dirigido por el o la

maestra. Movíamos articulaciones y nos estirábamos un poco. Los ejercicios de técnica estaban todos basados en el juego. Paolo comenzaba con un ejercicio básico e iba incrementando la dificultad si lográbamos pasar el nivel anterior sin problemas. La segunda parte era de creación escénica, trabajábamos con uno o dos compañeros y creábamos un número a partir de una situación que nos ponía Paolo. En este taller el objetivo principal era este: la creación escénica y el proceso de trabajo era más cercano al teatro clásico. La tercera parte era la presentación frente a los demás de los números creados. Recibíamos los comentarios de Paolo y las retroalimentaciones de nuestros compañeros sobre la técnica, puntos que habíamos trabajado en la primera parte de la clase y nos hacían señalamientos sobre lo que no habíamos retomado. Ahí aprovechaba Paolo para darnos un poco de teoría, decimos quien había planteado ese ejercicio, por qué y para qué se hacía. A veces simplemente nos decían lo que habían sentido o pensado mientras nos veían. (Ver Anexos, apartado de: *La práctica y su estructura pedagógica*, Fragmento 6)

Paolo tenía una gran habilidad para dirigir al grupo y solucionar los problemas que se presentaban, principalmente relacionados con la pena o nervios de estar frente a los compañeros. Nos fuimos encariñando con Paolo, no era ni *el mentor* ni *el gurú*, se le consideraba como uno más del grupo, quien tenía más experiencia y el que nos ayudaba a resolver los problemas que se presentaban en el escenario. Había más horizontalidad, un clima y compañerismo de ensueño que se vería afectado con el cambio de maestros.

En la segunda parte del taller, Claudia retomaría las clases y dejaríamos de ver a Paolo. La formación de cada uno y los estilos de enseñanza se hicieron presentes y era inevitable comparar el proceso por el cual nos había llevado el primero y por el que nos estaba llevando la segunda. Claudia no era tan espontánea como Paolo, a ella le gustaban las cosas más estructuradas, más desde una enseñanza ortodoxa de teatro clásico en donde la precisión, la técnica y el virtuosismo eran el principal objetivo. Ella tenía una clara preocupación por sacar los números que presentaríamos al final del taller. El juego, la improvisación y creación escénica espontánea fueron disminuyendo. Si presentábamos algún número, no nos daba tiempo para crearlo ni en colectivo ni individualmente, todo se realizaba a partir de sus instrucciones. Parecía que el tiempo apremiaba. Tengo la impresión de que se sentía presionada por él y, por lógica, nosotros también.

La estructura del taller en este periodo fue radicalmente distinto. La primera parte de la clase seguía siendo de calentamiento dirigido y colectivo, una más de las diferencias con los otros talleres en los que el calentamiento no era dirigido. En seguida pasábamos a la acrobacia, en donde nos ponía en línea frente a las colchonetas para pasar a hacer marometas, paradas de cabeza, vueltas de carro, entre otras cosas. Esta fue la parte más confrontante para mí y que el lector tendrá que tener en cuenta al momento de leer mi juicio. Nunca me ha gustado la acrobacia, el miedo se apodera de mi cuerpo. Fui una alumna difícil en esta parte. No tuve avance y la frustración cada vez se hizo más grande en mí, aun con todo la amabilidad de Claudia y mis compañeros, quienes siempre me apoyaron en todo lo que pudieron y fueron pacientes conmigo. Esto afectaba mi desempeño en la siguiente parte de la clase, estaba más cansada, física y mentalmente. Algunos de los compañeros tenían problemas parecidos aunque no tan notorios como el mío. Mientras más avanzábamos en esto, los compañeros empezaban a llegar más tarde, sabían que empezaríamos con la acrobacia. En los minutos de receso comentaban su disgusto por el énfasis en ella y el cambio en la estructura del taller. Al parecer no era algo que le agradara a la mayoría aunque siempre se disponían para el trabajo.

Terminamos el taller 12 personas. Solo cinco desertaron, una cantidad muy baja en comparación con los talleres anteriores, en los que más del 60% de los alumnos no terminaba el curso. Hay que considerar que este era el único taller que prometía tener una presentación en el escenario abierta al público. La experiencia de la escena parecía ser lo que los mantenía en el taller.

Los números finales, se fueron creando cerca de un mes antes de la presentación, sobre la habilidad que cada uno consideraba tener. Así, si alguien era percusionista, utilizaba cajones o tambores en su número de clown y lo complementaba con la habilidad del compañero o compañera con la que le había tocado trabajar. Ninguno de los participantes utilizó la acrobacia ni los malabares en su presentación.

Los problemas empezaron a surgir en el momento en que dejamos de jugar y pasamos al perfeccionamiento de la técnica. Nos reuníamos en los recesos con silencios prolongados, rompiéndolo para hacer manifiesto el malestar que nos aquejaba a todos:

- *¡Por qué primero nos consienten y nos tratan como niños y después nos piden ser adultos!* Exclamó Martín sarcásticamente. Todos reímos y asentimos.

Nos sentíamos presionados, trabajábamos las cuatro horas sobre los números escénicos, los cuales eran minuciosamente dirigidos, sin dar lugar a la espontaneidad del performer. Algunos compañeros comenzaron a negarse a trabajar con otros. Unos por el tiempo que podían dedicarle a la creación escénica fuera de clases y otros por el autoritarismo que se presentaba en algunos. El compañerismo se había fracturado, intentábamos recuperarlo pero solo se lograba parcialmente cuando estaba Paolo. En una de las clases que le tocaba a Claudia, fue él e hicimos acrobacia pude realizar algunas cosas que no había logrado en clases anteriores. La diferencia estaba en que Paolo me había explicado punto por punto como hacer una acrobacia y no me sentía expuesta. Otros de los ejercicios los realizamos en grupos de tres personas donde dos ayudaban a otro. Me sentí más segura y realicé algunas actividades con éxito. Todos parecían estar contentos con su regreso y fue con él con quien cerramos el ciclo en la presentación final, ya que Claudia no podía estar con nosotros en esa fecha.

Me encontré en un taller distinto a mi formación. Aunque el entrenamiento corporal seguía siendo el centro de la creación, se llevó de una forma distinta. Los maestros eran muy jóvenes en comparación con los anteriores y era la primera vez que tenían a su cargo una clase de este tipo. No tenían treinta años de experiencia como Manuel y Nicolás. Aun no generaban una estabilidad en su forma de enseñanza ni un asentamiento en el Centro Cultural Tlatelolco, por lo que no había asiduos ni mayores. Las referencias a Lecoq y las técnicas de mimo son, históricamente, el inicio de lo que he nombrado como Teatro Corporal. Lejano en tiempo, forma de enseñanza y de ejecución al contemporáneo. Aunque, en teoría, la construcción de un clown implicaba una búsqueda personal que los maestros llamaron *esencia*, la práctica no estaba ligada al performer más que superficialmente con la elección de habilidades que permitían según los maestros una mayor seguridad en el escenario.

Otra de las diferencias que advertía sobre los otros dos talleres fue la falta de organización y disciplina. Uno podía entrar a la hora que quisiera y los maestros esperaban a que la mayoría estuviera presente para comenzar la clase así como la ausencia de Claudia en la presentación del trabajo final del taller indicaban una falta de organización, compromiso

y disciplina. Sin embargo, había logrado tener un contraste entre las formas de enseñanza en México y me permitiría explicar las repercusiones que tiene para el performer.

Como el lector podrá advertir tenemos cuatro estructuras pedagógicas en los tres talleres descritos. Por lo que el maestro o maestra se vuelve una figura importante en estos talleres, ya que su formación y carácter, son elementos de suma importancia para el impacto de la práctica en los performers.

Hasta este punto podemos decir que la práctica de Teatro Corporal se basa en los siguientes elementos:

- La práctica oscilan entre el juego y el ritual.
- Se centra en la desarticulación, desprogramación o desestructuración de los modos de subjetivación incorporados en el cuerpo, para transformarlos en *cuerpos expresivos*.
- El entrenamiento físico tiene como finalidad el desarrollo de la *atención* con diversos objetivos:
 1. Para la producción de estados exaltados de emocionalidad en el juego o en el ritual y garantizar el funcionamiento del mismo.
 2. Para concentrarse en el *aquí y ahora* creando una realidad alterna y dejando las asociaciones afuera del aula.
 3. Para concentrarse en las sensaciones, emociones, afecciones o pensamientos generados por el movimiento.
 4. Para modificar la experiencia física, mental y/o emocional.
 5. Para aprender a pensar, lo que significa poner atención a cosas importantes, verdaderas o sustanciales para el performer. no seguir estereotipos.
 6. Para generar un registro corporal que constituye un conocimiento de sí
 7. Para evitar accidentes tanto en escena como en el entrenamiento. El cuidado del otro es fundamental.
 8. Para *arrancar el ego de raíz*, es decir, poner atención a nuestros impulsos.
- Todos sostienen, al menos teóricamente que el performer debe *buscar su esencia, conocerse así mismo o enfrentar su monstruo*.

- Sostienen el supuesto del compromiso y la disciplina al no permitir la entrada después del tiempo de tolerancia, al repetir acciones hasta conseguir una expresión distinta.
- Utilizan danzas sagradas o rituales de pueblos originarios de distintas partes del mundo como parte de su entrenamiento.

Era indispensable describir esta estructura pedagógica para entender el impacto de la práctica en el performer, así como la apropiación de los significados compartidos y las vivencias experimentadas en ella. Entonces ¿Cómo era este proceso de *conocimiento de sí*? ¿Cómo lo experimentaba el performer? Era tiempo de contestar nuestra segunda pregunta de investigación.

CAPÍTULO IV

Los performers conocidos

La compleja construcción de subjetividades

Las historias que se obtuvieron en las entrevistas contienen un sin número de datos que podrían analizarse desde distintas perspectivas. Sin embargo, para los fines de esta investigación y después de haber realizado las transcripciones correspondientes así como su codificación, se buscó que los testimonios pudieran construir una narrativa que permita al lector comprender lo que significa para los performers la práctica de Teatro Corporal en México así como su proceso de conocimiento de sí. Se pensó la forma de ordenar los hallazgos para comunicar, de una manera más clara, la interrelación de las categorías así como la explicación teórica sobre el proceso de construcción de subjetividades de los performers.

Investigar este último punto implicó ir más allá del entrenamiento teatral e indagar sobre los motivos y circunstancias por los que decidieron dedicarse y permanecer en ella. Se presenta un análisis amplio con fragmentos de entrevistas así como de diarios de campo que intentan comunicar el sentido de las experiencias mediante testimonios estimulantes y evocativos de las acciones, conductas, intenciones y simbolizaciones que hace el performer dentro y fuera de la práctica. Uno de mis objetivos al elegir esta forma es expresar la interpretación del fenómeno en su totalidad, difuminando la escisión entre el sujeto y lo social al construir los significados.

1. Los vacíos de sentido (La estructura social).

Llamó mi atención que desde el inicio de las entrevistas los performers manifestaban una clara oposición a las *estructuras sociales fácticas* tales como la familia tradicional mexicana, el trabajo y sus jornadas laborales de más de ocho horas, la escuela y su forma ortodoxa de enseñanza, relacionada con algunas instituciones educativas así como con parte

del teatro clásico. Todas ellas se encuentran agrupadas dentro del círculo gris representado en la ilustración 1 que abordaremos a detalle en el transcurso de este apartado.

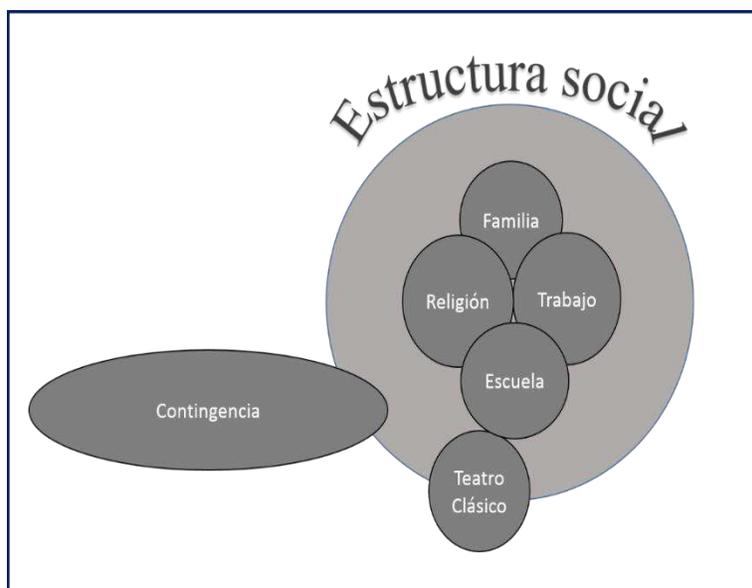


Ilustración 1. Relación de categorías del universo: Estructura Social.

El círculo más grande representa el universo de lo que llamaré *estructura social*. Dentro de él se encuentran cuatro esferas que se tocan entre sí, indicando la estrecha relación que constituye el centro de las narrativas sobre la estructura social. La esfera del *teatro clásico* se encuentra parcialmente dentro del universo ya que los entrevistados mencionaban

una oposición a la forma de enseñanza y de creación escénica del teatro clásico por estar cerca de formas ortodoxas y autoritarias que le adjudicaban también a la educación formal y que diferenciaban de la práctica de Teatro Corporal. Sin embargo, en algunas ocasiones utilizaban la forma de creación del teatro clásico para desarrollar puestas en escena y retomaban algunos de sus supuestos como *la verdad escénica*, *la creación de personajes*, *la técnica*, el énfasis en *la precisión*, entre otros. Se mostraba, en algunos casos, una inconsistencia entre lo planteado en los entrenamientos y lo que se utilizaba a la hora de crear una puesta en escena, como si estos se encontraran separados. El óvalo con el nombre de *contingencia*, se encuentra casi fuera del universo ya que es este *estado contingente* que se genera por las estructuras sociales fácticas, el que lleva al performer a emprender una búsqueda de sí mismo, por lo que al mismo tiempo pertenece a otra familia de categorías, mismas que se irán agregando hasta construir una constelación más grande y compleja que explique el proceso performativo de construcción de subjetividades.

El primer relato que surgió en las entrevistas fue el de *la familia*, comprendida en su forma tradicional, es decir, padre, madre e hijos, así como sus representaciones sociales que

determinan los estilos de vida de sus miembros. De ella derivaba un sentimiento de obligación y cumplimiento de las expectativas, principalmente y como es de esperarse, por las exigencias y deseos de los padres, como se puede observar en el testimonio de Bran, bailarín de 50 años, participante del taller de clown y comedia física. (Ver Anexos, apartado de: *1. Los vacíos de sentido*, Fragmento 1)

Tanto a Bran como a la mayoría de los performers se les imponía una forma de vida, un *deber ser* que lejos de contribuir a su orientación en el mundo se presentaba como un obstáculo para la completud de su ser. A esto se le añadía otra estructura social como la *educación* institucionalizada, había una correspondencia entre el pensamiento de la familia y la carrera que se le obligó a estudiar, misma que hacía más grandes los sinsentidos. El padre de Bran intentaba construir un sujeto que incorpora las normas sociales de su contexto, lo que implicaba una reproducción de estereotipos de género propios de una familia binaria (hombre - mujer). Sin embargo, no es solo en esta imposición donde se encuentra una disfuncionalidad en la estructura educativa (Ver Anexos, apartado de: *1. Los vacíos de sentido*, Fragmento 2).

Algunas disciplinas e instituciones artísticas muestran la misma estructura. Se presenta la danza como disciplina formal que elige y forma cuerpos, construye una estética en la que se sobrevalora la juventud y se denigra y excluye a la vejez. Pero además, habla de una vejez que inicia a los veinte años, formando así otro sistema de creencias sobre las capacidades del performer, su manera de concebir el mundo y relacionarse con él así como sobre lo que puede o no hacer en el tiempo de vida *útil* al que puede aspirar. Esto implica una elección de una corporalidad dentro de las disciplinas, en este caso de la danza, en la que se prioriza la juventud, agilidad, delgadez, simetría, fuerza y el virtuosismo, al mismo tiempo que introduce una concepción de la vejez como aquella persona con capacidades limitadas, inmóvil e inútil (Ver Anexos de este apartado, Fragmento 3).

Se advierte tanto en el relato de Bran como en el de Fabiola (que se muestra en el Fragmento 3 de los anexos), el rechazo hacia la forma de pensar de algunas institución educativa que forma *cuerpos disciplinados* e incorpora en su comunidad aspiraciones específicas que acompañarán al performer en el transcurso de su vida. (Ver Anexos de este apartado, Fragmento 4).

No era una historia sobre la discriminación que viven los artistas por el simple hecho de ser artistas o por su forma o capacidades corporales, tampoco sobre oprimidos, ni víctimas ni violentados sino que evidenciaba una problemática más grande, un sistema de creencias profundamente arraigado que todo el tiempo intenta dominar al performer para ajustarlo a sus parámetros. Dudaban de ellos mismos por el constante cuestionamiento a sus impulsos, haciéndolos sentir y/o pensar que se encontraban condenados a una vida gris, experimentaban un sentimiento de muerte simbólica a cuentagotas. Estamos frente a la vereda de los *dispositivos biopolíticos* que pasaron “de la concepción de la muerte que se abate brutalmente sobre la vida como consecuencia de las epidemias, a una consideración de la muerte que en forma permanente e imperceptible se desliza en la vida, la corroe perpetuamente, la disminuye y la debilita” (López, 2013, p.118) creando con ello enfermedades como el estrés, la ansiedad y la depresión, mismas que atañen al cuerpo. No obstante, la narrativa no solo nos señala el énfasis en el control o la apuesta por crear una multitud de cuerpos disciplinados y obediente como custodios del poder sino que se trata de un peldaño más profundo e intangible, se trata del *control de los deseos* (Ver Anexos de este apartado, Fragmento 5).

No es solo la familia la que intenta alinear los impulsos del performer a la norma sino que es una red compleja que trata de frenar, por cualquier medio, la búsqueda de sí mismo. Aparecían otras estructuras como la religión, la escuela o universidad, el trabajo y el lugar de residencia (el contexto). Todas ellas en complementariedad, es exactamente el ejemplo de las instituciones al servicio del poder, ellas constituyen el dispositivo biopolítico que señala muy bien Foucault (1976/2000) poniendo de ejemplo a la medicina y el derecho. A él “no le pasaba desapercibido el rol político del médico que en el contexto de la revolución se convierte en un funcionario del Estado. Al hacer de su naturaleza biológica el objeto de sus estrategias políticas aspira a gestionar a la población de la muerte, puesto que es gracias al *mortalismo* que, paradójicamente, el dispositivo ha impulsado tan lejos sus propios límites” (López, 2014, p. 119). Tampoco pasaba desapercibido para los performers ese absurdo de las estructuras sociales actuales que estaban lejos de acogerlos y poco les importaba su constante sentimiento de muerte. El performer es también un ser contingente que se encuentra “directamente relacionado con el nacimiento y la muerte y con las insoslayables acotaciones de la libertad humana. La contingencia puede ser considerada como una especie de *estado natural* que nunca deja de determinar, a menudo negativamente, la presencia, el pensamiento

y las actividades del ser humano en este mundo” (Duch, Lavaniegos, Capdevila y Solares, 2008, p. 177). La preocupación de las estructuras sociales ya no es religarlo a sus raíces, costumbres y comportamientos cívicos para llenar el vacío de sabernos finitos sino que la intención es justamente lo opuesto, crear vidas grises en cuerpos sumisos.

Deleuze (1968/2002) ya había señalado el siguiente paso en la biopolítica, si bien la ideología de las estructuras sociales ya se había *incorporado*, es decir, estaba en nuestros cuerpos, era necesario dominar también nuestros deseos, lo que da cuenta de ese todo complejo que somos y que no podemos ver de manera separada con dicotomías simplistas, sin el cuerpo no existen los deseos (la mente) y viseversa, porque ante todo, somos *máquinas deseantes*. Según Fernández (2013):

“Más allá de las efectivas y aún vigentes disciplinas sobre los cuerpos que inauguró la modernidad temprana, estaríamos en presencia de aquello que advirtió tempranamente Gilles Deleuze cuando indicaba que las nuevas tecnologías de dominio del llamado capitalismo global pasarían por el control de los deseos. Decir que los deseos se controlan instalando subjetividades consumistas sería banalizar la cuestión. Se trata más bien, del *control del poderío del deseo*, de modo tal que las potencias deseantes de los y las [performers] no alcancen las intensidades suficientes para configurar los agenciamientos necesarios que puedan correr los bordes de lo posible, com-poner sus vidas de otro modo, transformar sus condiciones de existencia” (p. 71).

Aparecían las estructuras sociales fácticas presionando al performer para no seguir con la búsqueda de sí mismo. Había un rechazo y un estigma hacia la necesidad de mantener una relación con el propio cuerpo. Es indudable que el hallazgo más importante del siglo XX había sido el cuerpo como lugar de dominación política, por medio del cual se reprimía cualquier acto de libertad o intento de reapropiación de la vida misma. La religión, no se quedaba al margen, sino que surge como aquella que intenta dominar los impulsos, ya no digamos sexuales sino corporales, por medio de la supresión del movimiento y todo aquello que lo incite. Esto incluía a las artes, quienes por antonomasia son las creadoras de los *locos*, de aquellos de pensamientos distintos, del cambio y la rebeldía, estrechamente relacionadas con el cuerpo y el movimiento. Bran daba cuenta de ello en su relato (Ver Anexos de este apartado, Fragmento 6).

La religión, ya no es aquella estructura que nos permitía re-ligarnos sino que se presentaba como un *sinsentido* que utiliza el pecado como dispositivo de control de los

cuerpos y los deseos, y como consecuencia, delimita la relación del performer con lo sagrado. Volvía a hacerse notar su terrible obsolescencia. Esto explica la respuesta de todos los entrevistados cuando les preguntaba si profesaban alguna religión, la respuesta era homogénea, negaban profesar alguna y además manifestaban provenir de familias religiosas pero haber rechazado o separado de la religión familiar (Ver Anexos de este apartado, Fragmento 7).

Las respuestas reflejan “la crisis pedagógica del mundo moderno que inunda por supuesto a todas las instituciones e instancias educativas formales —pero que las rebasa con mucho para abarcar el completo proceso de reproducción cotidiano de la cultura—, [así como atañe a todas las generaciones sin distinción de edad, género o formas de vida.] Esta crisis, a decir de Duch, se deriva tanto de la desestructuración de estos ámbitos de acogimiento como de la incapacidad de los entes situados y llamados a llevar a cabo la tarea de esas transmisiones vitales” (Duch *et al.*, 2008, p. 30). Por otro lado, el contexto, el lugar donde vivían era importante. Bran adjudicaba la religión de sus padres y su forma de pensar al pueblo donde pertenecían: *recuérdate que venía de un lugar muy chico, era un lugar muy apartado, muy lejos de la ciudad*, fueron algunas de sus palabras. El contexto al ser el lugar por el que circulan las transmisiones culturales así como sus interpretaciones y apropiaciones, determina (sin que esto signifique que no pueda cambiarse) la forma de pensar de sus habitantes (Ver Anexos de este apartado, Fragmento 8).

Rodolfo habla de una *necesidad interna* que podemos interpretar, en primer lugar, como este vacío que deja mirar a los corresidentes que habitan su contexto inmediato y que él, al igual que para la mayoría de los performers, no logra comprender el sentido de lo que hacen. En segundo lugar, puede interpretarse como la manifestación de una *resistencia* ante dichas estructuras sociales que no se manifiesta en un primer momento, como postura política militante sino que se experimenta como una *sensación sentida*³ (felt sense) a través del cuerpo que los conduce a la necesidad de emprender la búsqueda de *su* lugar en el mundo. Más que una postura política se habla de una decisión ontológica. Eliade (1959/1981) sostiene que

³ Término desarrollado por Gendlin y que Ortiz (2016) la define como algo que es al principio difuso, para lo que no se puede encontrar palabras, pero que se siente en el cuerpo. Ponerse en contacto con la sensación sentida es prestar atención a lo que uno sabe implícitamente, pero no puede decir y tal vez nunca ha intentado poner en palabras (p. 73).

“instalarse en un territorio viene a ser, en última instancia, consagrarlo. Cuando la instalación ya no es provisional, como entre los nómadas, sino permanente, como entre los sedentarios, implica una decisión vital que compromete la existencia de la comunidad por entero. *Situarse* en un lugar, organizarlo, habitarlo son acciones que presuponen una elección existencial: la elección del Universo que se está dispuesto a asumir al *crearlo*” (p. 23). Sin embargo, Bran al igual que Rodolfo no se sentiría identificado con su contexto, lo que sucedía en él los hacía entrar en un *estado de contingencia*, es decir, estar en permanentes situaciones de conflicto o angustia, mal, muerte y/o pérdida. “La contingencia es el estado natural del ser humano que vive siempre oscilante entre lo posible y lo imposible, en perpetua alerta a lo que puede suceder, por lo tanto, inevitablemente abierto a lo imprevisto” (Duch *et al.*, 2008, p.34) Una vez más, la estructura social los arrojaba al caos.

Las instituciones educativas, la universidad aparece en el relato de Rodolfo como aquella posibilidad de transformación de sus condiciones de existencia. (Ver Anexos de este apartado, Fragmento 9). Se empieza a vislumbrar la función primordial de una *estructura de acogida*, la cual entenderemos como “esos ámbitos, donde tradicionalmente se llevaban a cabo las transmisiones de lo que el hombre debe saber para aprender a orientarse de manera responsable en el mundo, la ciencia y la sabiduría, el conocimiento de su cuerpo, de su alma y de sus sentidos, para hacer frente a los azares del destino. Duch los denomina *estructuras de acogida*, espacios donde el hombre como *capax symbolorum*, se orienta culturalmente respecto del lugar que le corresponde en el mundo” (Duch *et al.*, 2008, p. 28). Sin embargo, en el relato de Rodolfo al igual que en la mayoría de los performers la escuela no termina de estar por completo fuera de los dispositivos de dominación aunque, sin duda, es el espacio donde se pueden encontrar con mayor frecuencia personas capaces de llevar a cabo la transmisión de valores y saberes.

La resistencia se manifestaba en cada una de estas estructuras debido a que la obsoleta forma de transmisión cultural reproducía estereotipos que creaban un desplazamiento en la célebre frase de descartes *pienso y luego existo a tengo imagen, luego existo*, como narra Rodolfo al contarnos una experiencia que vivenció en una entrevista de trabajo donde le pedían cierta imagen que no era congruente con sus creencias, expectativas o forma de ser (Ver anexos de este apartado, Fragmento 10).

Tal apariencia vuelve a colocar en el centro al cuerpo como superficie sobre la que se impone una imagen del yo; pero que no es más que una apariencia que refiere a un nivel de velamiento que oculta el ser o lo real pero más allá de ello, impide la vinculación genuina con los otros, desarrollando prácticas solipsistas que poco dignifican al performer. Los entrevistados afirmaban sentirse, dentro de trabajos en instituciones clásicas, *desvinculados de los otros* y de sí mismos, enajenados o *autómatas*, describían un estado de letargo y de agotamiento mental, que se manifestaba, de nuevo, en el cuerpo (Ver anexos de este apartado, Fragmento 11).

Volvía a manifestarse la resistencia ante los *modos de subjetivación* (estructuras sociales) y su forma de pensar el mundo. Vuelvo a insistir aquí en que esta resistencia no debe verse como simple contraculturalidad o izquierdismo, no se referían a una elaboración teórica sobre las relaciones de poder o de opresión en los trabajadores sino que su malestar venía de su propia experiencia encarnada, de sentirse asfixiado por la imposición de una apariencia que volvía a recaer en la limitación del movimiento del cuerpo y de los deseos. Sin embargo, había una certeza, sabían que dentro de los parámetros de las estructuras actuales no se encontraba su lugar en el mundo. La contingencia era el vínculo hacia la *poíesis*, la creación de su propio mundo. Para ello debían emprender la *búsqueda* de sí mismos.

La *poíesis* no solo implicaba una búsqueda interna sino que en ella se generaba un proceso creativo en el que la transformación de los performers implicaba, también, la apropiación de las estructuras sociales fácticas para volver a dotarlas de sentido y convertirlas en estructuras de acogida.

Según Luis Duch (2008) existen cuatro tipos de estructuras de acogida:

1. Codescendencia (familia). Conformada por las relaciones afectivas y de parentesco;
2. Corresidencia (ciudad). Constituida por las relaciones cívicas, éticas y políticas propias de un determinado lugar.
3. Cotrascendencia (religión). Compuesta por las relaciones culturales y religiosas.

4. Comediación (mass media). Formada por las narrativas de los medios de comunicación.

Y yo agregaré dos más:

5. Coaprendizaje (educación). Constituida por las relaciones basadas en la enseñanza-aprendizaje y desarrollo de las capacidades del performer.

6. Codignificación (trabajo). Constituida por las relaciones laborales que dignifican al ser humano.

Se definen por ser “ámbitos abiertos a la transmisión de saberes o ejercicio de una pedagogía humana y humanizadora. [Sin embargo], la crisis pedagógica del mundo moderno que inunda por supuesto a todas las instituciones e instancias educativas formales, se deriva de la desestructuración de estos ámbitos de acogimiento” (Duch *et al.*; 2008; p. 30). Nuestro autor atribuye su desvirtuación a la extrema racionalización que lleva consigo la desimbolización de la experiencia y su reducción a consensos formales.

Al leer lo anterior el lector notará la similitud de estas estructuras de acogida con los círculos que conforman lo que he nombrado como *estructura social*. Al tratarse, según mi parecer, de las dos caras de una misma moneda, he decidido diferenciar dos estadios dentro de ella. El primero, referente a la crisis por la que pasa el performer quien no encuentra, dentro de la ideología que conforman las estructuras dominantes, su lugar en el mundo y señala su obsolescencia y refrenda la necesidad de volver a dotarlas de sentido. Este es el estadio de lo que llamo *estructura social* o *modos de subjetivación* en palabras de Foucault, y que, según las narraciones anteriores, da cuenta de una relación de poder ejercida por una multiplicidad de instituciones y sus representantes, que anula las posibilidades de re-creación del performer. El segundo, será lo que utilizaremos como *estructura de acogida*, en la que el performer logra dotar de nuevos significados a las estructuras, reapropiándose las e incorporándolas en su día a día. Esto pone de manifiesto un proceso circular de creación de significados en el que siempre se vuelve a las mismas estructuras haciendo un esfuerzo por regenerar la transmisión de saberes que puedan dominar la contingencia, evidenciando la necesidad inherente del ser humano de ser acogido por sus congéneres.

2. La Resistencia poiética

El siguiente grupo que encontré estrechamente relacionado con la estructura social y que fue parcialmente abordado en el apartado anterior, es el universo que llamaré *poiésis*. Utilizo este concepto para señalar todos los relatos sobre el cambio de percepción que tiene el performer sobre sí mismo, así como las formas de pensamiento que abandona y a las que se adscribe en su proceso de *re-creación*. Es el proceso creativo que hace pasar al performer del *no-ser* al *ser*. Son las categorías que se desprenden del estado de contingencia y que conforman una resistencia ante las imposiciones culturales. Constituyen la *potencia*, fuerza,

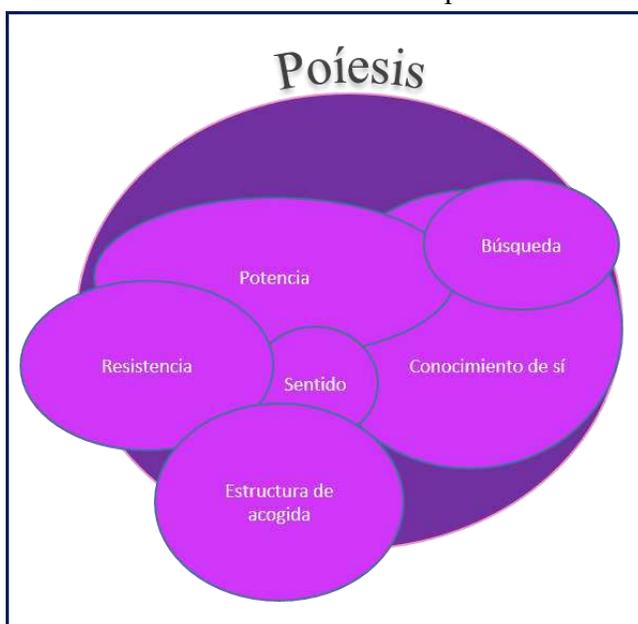


Ilustración 2. Relación de categorías del universo: *Poiesis*.

esfuerzo o voluntad del performer para emprender la búsqueda de sentido. En este proceso se recrea a sí mismo y le confiere un nuevo significado a las estructuras sociales fácticas convirtiéndolas en *estructuras de acogida*. Este es un proceso de creación constante, en el que experimenta en carne propia la tensión de los dispositivos biopolíticos y el poderío del deseo contra sus pulsiones y anhelos, mismos que permiten encarnar la

resistencia a las imposiciones de la cultura creando una posibilidad de cambio y transformación que atañe tanto al sujeto como a su medio social.

En la ilustración 2 podemos ver la relación de categorías que constituyen el universo de la *poiésis*. En él, se encuentra la *búsqueda* con una parte fuera del círculo más grande, debido a que es la que deriva de la contingencia, estado ontológico en el que surgen preguntas como *¿Quién soy?* y *¿A dónde voy?* que nos vincula con el universo de las estructuras sociales. Vemos también un círculo más grande: *el conocimiento de sí*. Este círculo contiene casi por completo a la categoría de *búsqueda* debido a que se percibe, en un primer momento, al estado de contingencia como un problema individual en el que deben cambiarse a sí mismos.

Sin embargo, es en la poíesis y en el éthos donde mejor podemos apreciar la estrecha creación del sujeto y la sociedad como un mismo proceso. Utilizo el concepto de performer para señalar todos los relatos que dan cuenta de un *conocimiento de sí* que le permite al sujeto *la re-creación de sí mismo* así como generar un *éthos*, es decir, una *estética de la existencia*.

El *deseo* y el *sentido* son el centro del universo poiético, son los articuladores del proceso de construcción de nuevas subjetividades. Encontramos del lado izquierdo dos círculos más: *la potencia* y *la resistencia*. Ambas “se afirman contra la ley, trabajan por debajo de las leyes [y] pueden ser superiores a ellas” (Deleuze, 1968/2002, p. 23). La potencia deriva del deseo del performer de encontrar su lugar en el mundo que, a su vez, constituye la resistencia ante los modos de subjetivación impuestos por las estructuras sociales fácticas. Estas dos categorías, por actuar por fuera de las normas sociales nos vinculan con *el éthos*, la creación última del proceso de subjetivación.

Entenderemos de aquí en adelante a la poíesis como aquel hacer que genera un *conocimiento de sí* a través de lo experimentado y sentido, es decir, a través del cuerpo. Este conocimiento es difícil de expresar con palabras y necesita de un proceso prolongado de comprensión y comunicación. En la poíesis “la palabra no está ahí, en el mismo sentido que las *obras* de las artes plásticas. Nada está ahí en sí. No hay ninguna materia cuya sorda resistencia haya sido [dominada] por la forma. La obra poética tiene un ser de tipo ideal. Está supeditada a la [repetición], sea en el sentido propio del juego escénico, sea en el de la recitación o la lectura” (Gadamer, 1976/1998, p. 125). Esto implica, que es el cuerpo como lugar de la repetición, el centro de la creación poética, es a través de él como se hace posible la repetición del juego escénico y donde se incorporan los significados.

Lo primero que se identificó en la narrativa de este universo fue la *búsqueda* del performer de su lugar en el mundo, misma que se vinculaba con el deseo de pertenecer a la comunidad artística. Cuando se les cuestionó qué los había llevado a los talleres, la respuesta era homogénea (Ver anexos del apartado 2. *La resistencia poiética*, Fragmento 1). Todos habían experimentado estados de pérdida. Se presentaba la contingencia que es “al mismo tiempo insoslayable y siempre necesita de ser simbólicamente dominada” (Duch, 1998, p. 26). Es en ese estado en el que el performer experimenta la necesidad de salir de él, de manera

que emprende la búsqueda, en palabras de Duch, de una *praxis de dominación de la contingencia* (La experiencia vivencial sobre la muerte que menciona Fabiola en el Fragmento 1, se encuentra en los anexos de este apartado, Fragmento 2).

Nicolás invitaba a los alumnos a meterse en sus recuerdos, a reflexionar, a liberarse. Con sus indicaciones se repetía una cinta en nuestras cabezas que generaban otra vivencia en el aquí y ahora. Tenías la libertad de decidir, la oportunidad de re-crear eventos pasado y posibles futuros. Mi experiencia fue distinta a la de Fabiola sin que esto signifique que no fue importante para mí, al contrario, me había movido bastante y me había colocado en un estado de contingencia, de pérdida simbólica. En las narrativas de los performers este estado de contingencia variaba, algunos no experimentaban la muerte de alguien cercano pero sí estados de mal o pérdida, tal es el caso de Mariana quien experimenta un divorcio y comienza su vida artística (Ver anexos de este apartado, Fragmento 3).

Se hacían innegables cuatro puntos: 1. que la práctica de Teatro Corporal en México no se quedaba solamente en el salón de clases sino que trascendía a otras esferas de su vida cotidiana, de tal forma que el performer encarnaba los supuestos de su práctica. 2. Que el proceso poético no solo creaba puestas en escena o performers capaces de expresarse histriónicamente sino que formaba una nueva subjetividad, otra forma de estar en el mundo. 3. Justificaba mi elección de nombrar como poíesis a este conjunto de categorías ya que se habla de un modo de creación, “una educación eminentemente creativa, que justo se abre para dejar pensar, dejar aprender, dejar vivir, dejar crear, en suma, para dejar ser en libertad, de acuerdo a la propia dignidad” (Zapata, 2006, p. 139), sin darse cuenta, se creaban a sí mismos al tiempo que generaban otros valores éticos y cívicos que permitían una forma distinta de vincularse con los otros. 4. Empezaba a evidenciarse lo que llamaremos *potencia*, es decir, aquella fuerza (por decirlo de algún modo) que impulsaba a los performers a continuar con su búsqueda y a persistir en su práctica. Desarticulaban con ello, los dispositivos biopolíticos que se les había impuesto. Esto no era posible sino a través del deseo latente que los impulsaba a la acción y constituía la potencia. En términos psicoanalíticos lacanianos, la potencia sería eso de lo que carece el performer y que, por tanto, anhela y jamás alcanzará. Sin embargo, entenderemos al deseo desde su otro ángulo en el que se vuelve la potencia que crea condiciones para la dicha y la plenitud hasta recuperar sus cuerpos de

aquellos modos de subjetivación que impiden su re-agenciamiento. “Potencia y no carencia para pensar el deseo. Desde esta perspectiva, se piensa el deseo como una potencia productiva que impulsa a la acción; que pone los cuerpos en acción, que inventa o imagina, en el anhelo o búsqueda de sus realizaciones. Se trata de las alternancias posibles de carencias y potencias a lo largo de los complejos devenires de una vida, a su vez, permite establecer un sujeto de deseo que se produce en el acontecimiento, siempre en acto” (Fernández, 2013, p. 6). Como también lo experimentaba Ana Luisa (Ver anexos de este apartado, Fragmento 4).

En el relato de Ana Luisa, ya había una re-apropiación de la familia convirtiéndola en su estructura de acogida. La relación entre la potencia y la resistencia cada vez se hacía más clara, no solo permitían recuperar el cuerpo sino que la resistencia los colocaba en la liminalidad, en lo *outsider*, lo otro. Esta condición implica una re-invencción, una creación constante, de nuevo una póesis que permitía el re-agenciamiento del performer a la enésima potencia, para ampliar sus posibilidades de imaginar, sentir y vincularse con los otros, creando así, una estructura de acogida. El último punto no es menos importante ya que el propio re-agenciamiento permitía vincularse con los demás de una forma distinta, más *auténtica*. (Ver Anexos de este apartado, Fragmento 5)

Fabiola explica (en el Fragmento 5) que ser *auténtico*, *conectarse con el otro* y *buscar adentro* eran elementos que se decían constantemente en la práctica y que el performer había encarnado desde una experiencia vivencial que hacía emerger un sentido innegable, difícil de ignorar y que hacía que el performer se mantuviera en la práctica, se levantara a las siete de la mañana cada día o sorteara las peripecias del día a día para llegar a su práctica, una que se había vuelto sagrada por brindarle la posibilidad de *despegar a otros mundos*. Ana Luisa había pasado 48 años de su vida en el taller de teatro antropocósmico. Tomó la decisión ontológica de permanecer en este lugar por toda su vida, se había instalado ahí, en este territorio, en la Casa del Lago del Bosque de Chapultepec hasta consagrarlo y organizarlo, había hecho la elección del universo que estaba dispuesta a asumir al crearlo. Retornaba a él eternamente como la expresión inmediata de *la voluntad de poder* en términos Nietzscheanos o de *la potencia* en Deleuze, pero “esta voluntad de poder no significa en absoluto querer el poder, si no, por el contrario, sea lo que fuere lo querido, llevarlo a la enésima potencia, es decir, extraer de ello la forma superior” (Deleuze, 1968/2002, p. 31). La resistencia y la

práctica de Teatro Corporal en México constituyen un espacio liminal de creación en el que se forman nuevos significados pero ¿qué hizo cada uno de estos performers para recuperar su cuerpo y conferir de sentido a sus estructuras sociales?

3. El cerebro del cuerpo.

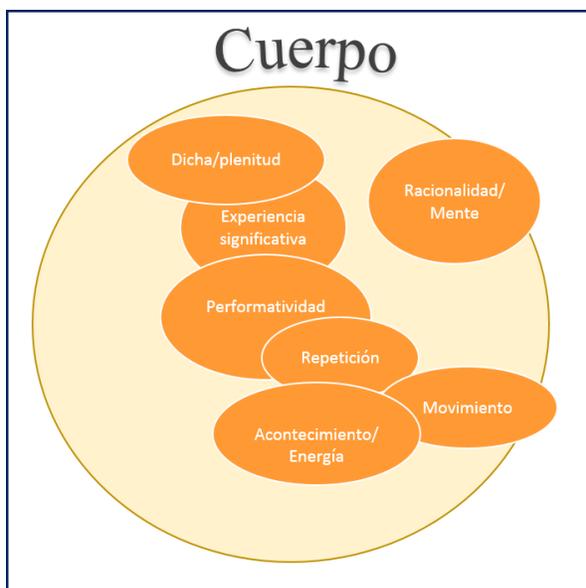


Ilustración 3. Relación de categorías sobre el cuerpo.

Cómo es de esperarse, las narraciones que se presentaron en las entrevistas estaban ligadas a las experiencias vivenciales realizadas en la práctica y, la mayor parte de ellas, implicaban narrativas sobre *el cuerpo*. Era un territorio en el que se desarrolla *experiencias significativas* que trascienden y acompañan al performer durante toda su vida. Se hacía posible la recuperación del cuerpo (de los modos de subjetivación o estructuras sociales fácticas) por la *dicha y plenitud* que se generaba y compartía con los otros y se

experimentaba al trabajar con el cuerpo desde lo ritual.

En la ilustración número tres vemos la relación de categorías que se asociaron directamente con el universo del cuerpo sin que esto implique que son todas, ya que la mayoría de los universos anteriores tocan esta esfera. Constituye el centro de una *galaxia* compleja. La mayoría de las categorías que pertenecen a otros conjuntos se relacionan con el cuerpo en algún punto. Podemos ver siete categorías dentro de él siendo *la racionalidad o la mente* la que se encuentra más separada del resto y parcialmente fuera del universo ya que es esta, al igual que la categoría de *movimiento*, la que nos vincula con el juego, otro de los universos de análisis. De nuevo, se aprecia la conjunción entre cuerpo y mente siendo esta última inseparable de la primera, evidenciando y reafirmando nuestra hipótesis de que no existe escisión alguna entre ellos.

En el centro del cuerpo, encontramos a la *performatividad*. Es ella quien permite la resistencia y la poíesis, es decir, permite el cambio de sujeciones así como la creación o adhesión a otras. Lo anterior no sería posible sin *la repetición* constante de actos que permiten el *movimiento* corporal y, es en él, donde surge el *acontecimiento* que los performers llaman *energía*. Esto permite un cambio momentáneo dentro de la práctica al crear una realidad alterna a la vida cotidiana y puede constituir *experiencias significativas* desde lo experimentado en el cuerpo generando estados de *dicha y felicidad*. Este proceso trasciende el aula y los compañeros de práctica para formar parte de su vida cotidiana. Permite la reapropiación del territorio corporal del performer y genera un exceso de significados que trasciende lo corpóreo.

Es preciso recordar que el trabajo corporal de cada taller depende en gran medida de los maestros y su formación teatral. Estos detalles se abordaron en la descripción densa sobre el campo. Sin embargo, retomaré algunos de las experiencias vivenciales que se realizaron en la etnografía encarnada para que el lector tenga claridad del proceso por el que pasa el performer y los significados que se generan dentro de él.

Las narraciones estaban repletas de *experiencias significativas* relacionadas con la práctica, dotaban de sentido tanto su quehacer escénico como su vida cotidiana. Algunas de estas experiencias habían empezado en otros talleres previos a los que a esta investigación le incumben pero decidí retomar uno de los fragmentos de Rodolfo que me permite explicar con cierta facilidad lo que pasa en los talleres de teatro antropocósmico y teatro participativo con respecto al cuerpo. (Ver Anexos del apartado: 3. *El cerebro del cuerpo*, Fragmento 1).

Rodolfo narraba una experiencia significativa, es decir, un suceso que se recuerda explícitamente por haber afectado el cuerpo, el comportamiento y el estado emocional. Se relaciona con la pedagogía empleada por el maestro o maestra y tiene como característica facilitar el aprendizaje tanto para la escena como para la vida misma. Es también una poíesis que se señala como individual por el hecho de percibirse en el cuerpo y evocar un imaginario. Se percibe un *adentro* para poder poner en palabras lo que se experimenta. Sin embargo, este “adentro” es compartido por la mayoría de los performers, los relatos son similares y apuntan a un *acontecimiento*, es decir, aquello que se experimenta a través del cuerpo pero que, sin embargo, lo rebasa, lo excede y entra en materia incorpórea, es aquello intangible que se

experiencia en el aquí y el ahora, dentro de una realidad alterna que tampoco tiene tiempo. Convierte al cuerpo en territorio de placer, dicha y felicidad, en la “abundancia de lo impalpable, que le permita tener valor entre las superficies con las que se relaciona, en el retorno que hace pasar todo lo interior afuera y todo lo exterior adentro” (Foucault, 1969/1999, p. 12). El acontecimiento es generado por el movimiento del cuerpo, por su agitación y excitabilidad que al ser evocado en un entorno ritual se experimenta como *una posesión* al hacer cosas que no se imagina poder hacer o sentir. En un principio no hay palabras para explicarlo y lo más cercano a esto en las narrativas es lo que los performers llaman *energía*, como explicaba Fabiola en la parte tibetana de la danza de Citlalmina, en donde hablaba sobre *el cerebro del cuerpo*, metáfora que le permitía comunicarme una forma de aprendizaje no racional sino sensible, es decir, a partir del acontecimiento del cuerpo (Ver anexos de este apartado, Fragmento 2).

La *energía del movimiento* es, sin duda el acontecimiento que se genera a través del propio cuerpo y con los otros cuerpos. Es lo que le permite re-crearse, cambiar el sentido que se le asigna a las cosas. Fabiola hablaba (en Fragmento 2) de un gozo, de una plenitud creada en el movimiento del cuerpo y que lo desbordaba. Su relato no me era ajeno, lo había experimentado en mi propia carne. La danza me había costado mucho trabajo al principio, desde la coordinación y entendimiento del ritmo del grupo hasta el esguince en el pie que había sufrido los primeros días del entrenamiento. Mi experiencia había ido avanzando a medida que repetía la danza cada miércoles a las siete de la mañana (Ver anexos de este apartado, Fragmento 3).

Los diarios de campo los escribía después de la práctica, así que estaban llenos de experiencias que no podía poner en palabras en ese momento, usaba los términos que venían a mi mente al recordar lo sucedido. El lector notará la similitud entre los dos relatos anteriores y el mío. Usamos términos como *energía y movimiento* para explicar lo que sucedía y afectaba nuestro estar en el espacio, además había una forma de explicarlo al hacer referencia al cuerpo *la cosa que se expande y se contrae en mi pecho y que no es ningún órgano sino que es un algo que se experimenta a través del movimiento*, fueron mis palabras al intentar explicar lo que acontecía en esta práctica. Rodolfo lo había explicado diciendo: *algo que estaba pasando aquí* y se tocaba el pecho mientras terminaba la frase. Fabiola le llamaba *la*

energía del movimiento y experimentábamos el mismo obstáculo: la forma lógico-racional de aprender. Fue hasta que dejamos de pensar en cuantos pasos se daban a la izquierda y a la derecha como empezamos a sentir, comenzamos a acontecer desde *el cerebro del cuerpo*. Sin darnos cuenta habíamos roto un modo de subjetivación: el aprendizaje lógico racional que priorizan las instituciones educativas. Estábamos cambiando de subjetividad. ¿Cómo era esto posible? ¿Cómo había sucedido?

Para mí también constituían experiencias significativas que generaban un estado de dicha y plenitud, me hacía querer repetir la danza una y otra vez. Esta repetición no debe entenderse como secuencia mecánica sino como lo que señala Deleuze (2002):

“Esta repetición se hace eco, de una vibración más secreta, de una repetición interior y más profunda en lo singular que la anima. No es agregar una segunda y una tercera vez a la primera, sin elevar la primera vez a la enésima potencia. (...) En el teatro de la repetición se experimentan fuerzas puras, trazos dinámicos en el espacio que actúan sobre el espíritu sin intermediarios, y que lo unen directamente a la naturaleza y a la historia, un lenguaje que habla antes de las palabras, textos que se elaboran antes que los cuerpos organizados, caras previas a los cuerpos, filtros y fantasmas anteriores a los personajes todo el aparato de la repetición como *potencia*” (p. 34).

Lo que se sentía en el pecho era un agolpamiento de historia, tanto de lo que me pasaba antes de llegar a la clase, de aquello que pasó hace treinta años así como de historias que estaban incluso antes de mi nacimiento, aparecían *imágenes arquetípicas* que no se quedaban solo en el concepto sino que se hacían carne, se vivían en nuestros cuerpos, como si nos desollaran por dentro para volver a crearnos, ese era el acontecimiento.

Los performers señalaban un *sentir interno* o un *adentro* que se manifestaba en casi todos los relatos. Sin embargo, el hecho de que todos experimentáramos o nos explicáramos las cosas de una manera muy similar ponía en evidencia que el acontecimiento era *el retorno que hace pasar todo lo interior afuera y todo lo exterior adentro* desdibujando la línea divisoria entre ambos términos. Más aún, el cuerpo es el punto de eterno retorno, el nodo que nos indica a dónde hay que regresar para olvidar que algún día vamos a morir.

Alan, menciona haber dejado el circo por las exigencias de sus padres como consecuencia del abandono de la escuela, se había metido a trabajar de lo que le era posible en ese momento, un trabajo que solo era para conseguir dinero y que no tenía ningún otro

significado. Señala sentir que su cuerpo se agota y perder el interés en todo. Esta sensación es el nodo, lo que le indica regresar al circo, persistir en ello, resistir. Rodolfo decía haber intentado sobrevivir de otras maneras que no tenían que ver con el teatro y comienza a percibir una serie de sinsentidos que afectaban su cuerpo, de nuevo regresa al teatro. Bran comienza a desempeñar un papel administrativo en una institución artística, las sensaciones de su cuerpo eran las mismas que las de los anteriores y regresa al escenario. Podría seguir con los ejemplos, en cada uno de los performers hay un relato similar, que apunta a que es el cuerpo el que nos arroja al eterno retorno. Repetir a la enésima potencia. Es esta repetición la que permite el cambio a una nueva subjetividad, nuestra forma de estar en el mundo, como señala Foucault (1969/1999):

Es necesario dejarlos desarrollarse en el límite de los cuerpos: contra ellos, porque allí se pegan y se proyectan, pero también porque los tocan, los cortan, los seccionan, los particularizan, y multiplican las superficies; fuera de ellos también, ya que juegan entre sí, siguiendo leyes de vecindad, de torsión, de distancia variable que no conocen en absoluto. Los fantasmas no prolongan los órganos en lo imaginario; topologizan la materialidad del cuerpo. Es preciso, pues, liberarlos del dilema verdadero-falso, ser-no ser (que no es más que la diferencia simulacro-copia reflejada una vez por todas), y dejarlas que realicen sus danzas, que hagan sus mismos, como *extra-seres* (p.13).

Pero ¿qué es el cuerpo para los performers? ¿Cómo se explican a sí mismos lo que les acontece? Al hacerles la primera pregunta me encontré con la dificultad que presentaban los performers para explicarlo, oscilaban entre el discurso dominante que separa al cuerpo, al alma, al espíritu y a la mente y trataban de ligarlo con su experiencia vivida, con el cumulo de acontecimientos experimentados en la práctica (Ver anexos de este apartado, Fragmento 4).

La práctica de Teatro Corporal, es una práctica performática que rompe con los *ideales* tanto sociales como teóricos. Notaba la dificultad que presentaban para poder explicar lo que significaba el cuerpo para ellos. Era evidente que poner en palabras todo lo aprehendido, todo lo acontecido no era una tarea fácil pero podía identificar que se estaba construyendo una gramática, otra forma de explicar el cuerpo. Aunque seguía la idea del cuerpo como *instrumento* o como *lo que habitamos*, como cosa que se usa y que es diferente del ser, de la esencia de lo que somos, estaba también un discurso sobre las otras posibilidades del cuerpo como ese que *expulsa cierta energía* y que permite al performer ser visto de una

manera distinta, el cuerpo creador junto con el cuerpo transgresor, el que está fuera de la norma, el que no cumple con los ideales. El orden de las ideas, de las palabras, el sentido del cuerpo comenzaba a ser distinto (Ver Anexos de este apartado, Fragmento 5).

Rodolfo sostenía que el cuerpo era pensamiento, atención, energía, palabras, el cuerpo era mente y viceversa, no había escisión, era el territorio de lo posible. Este es el cuerpo del que hablo, aquel que se desborda de significado, que se transforma así mismo y modifica su contexto, el que permanece aconteciendo porque siempre está en proceso de construcción, deviene en acto, en dos palabras, es performativo.

Nos queda por explicar la *performatividad*. Se crea después del acontecimiento al constituir una experiencia significativa que emerge del cuerpo y que es difícil de cuestionar porque se experimenta como una certeza, es innegable el estado de plenitud, innegable las cosas que se hacen posibles dentro y después de él. El acontecimiento implica un cambio momentáneo en el que se experimenta una energía que emerge del movimiento, que va de afuera hacia adentro y que, inmediatamente después, busca devolverlo al afuera por medio de los gestos o la expresión corporal porque no puede explicarse, en ese preciso instante lo que le sucede, con palabras sino que la excede, la sobresaeta y se comunica con el cuerpo.

La performatividad implica un proceso de comunicación sea con actos o con palabras pero solo es performativo cuando se ha generado un cambio de ideas o creencias en oposición a sus convicciones previas. Al intentar comunicar el nuevo sentido (corporal o verbalmente) a alguien más se era *performativo*. Tomaré de ejemplo el caso de Bran quien intentaba comunicarles a sus padres su deseo de ser bailarín y su rechazo a la religión de su familia por estar en contra de lo que él deseaba hacer. Mencionó ciertas palabras como *yo no voy a la iglesia*, aunque no explicara explícitamente el por qué no, sus actos lo decían: *eran cuatro horas para bailar, imagínate lo que es eso*. Estaba cambiando de subjetividad y estaba siendo performativo, lo que implica que en cuanto el performer se suelta de un modo de subjetivación necesita inmediatamente sujetarse de otro que le de sentido, por lo que el proceso de creación es constante y es este lo que constituye la performatividad. Alan lo explicaba como una transformación de sí en la que pasa de ser un chico tímido a una *con carácter* (Ver anexos de este apartado, Fragmento 6).

Uno podría pensar que el Alan de antes era así, tímido, y que esa era su *esencia*, parte de su *ser* pero resultaba que en la medida en que iba recuperando su cuerpo y realizando actos que deseaba hacer, el Alan que él mismo conocía, cambiaba su forma de pensar y de relacionarse con los otros. Se había producido un cambio “así, el referente del performativo no será ya simplemente una sustancia preexistente, sino un acto, un movimiento dinámico de modificación de lo real” (Felman, 1980: 104. Citado en: Boccardi, 2010, p. 26).

Es bien sabido que el término *performatividad* se le atribuye a Austin (1962/1990) al desarrollar la idea de que lo que enunciamos implica un acto en el mismo sentido. El autor elimina la sustancia preexistente del sujeto y coloca al acto como su centro constitutivo. Sin embargo, estos usos del lenguaje forman convenciones sociales. En el transcurso del tiempo mientras más dominio toma un discurso en la esfera social los modos de comportamiento se vuelven sólidos, es decir, más gente se comporta de la misma manera constituyendo un modo de subjetivación. Para Austin (1962/1990) emitir un enunciado lleva consigo una fuerza implícita que está sujeta a determinados usos del lenguaje regulados por las convenciones sociales. El autor señala que la validez del acto está garantizado por su repetición en la comunidad. Sin embargo, hemos visto en el transcurso de este apartado que los performers presentan una resistencia a las normas sociales preestablecidas, y que lo que enuncian, la mayoría de las veces, apunta a lo que aún no es, emprendiendo un proceso de *desarticulación* de lo que se dice y lo que se hace en su comunidad, es decir, de las normas sociales que circulan en su contexto. Volvemos a la poíesis, el proceso constante de creación y re-creación del que surgen las estructuras de acogida. Austin (1962/1990) sostiene que para que un acto del habla sea efectivo debe contar con el reconocimiento y apoyo de los otros, quienes constituyen el contexto. La *fuerza* implícita de lo enunciado que plantea el autor, sería, en este caso, lo que hemos nombrado aquí como *sentido*, que contiene no solo el señalamiento sígnico del lenguaje sino que implica una *hermenéutica simbólica* de la potencia deseante del performer. Más que del signo, hablamos del símbolo que se presenta. “Más que del significado hay que preguntarse por el sentido inalcanzable, límite de lo humano y resultado de un inagotable proceso de elaboración sobre lo que se consideran las cuestiones vitales de la existencia” (Solares, 2012, p. 15). Por lo tanto, es la estructura de acogida el nuevo contexto engendrado y la que hace posible la performatividad, ya que es en ella donde son aceptados los nuevos actos. Alan en un acto del habla simbólico nos dice *soy el protegido*,

porque es así como se siente dentro de su nueva comunidad, su gramática cambia, la forma de describirse a sí mismo cambia, al mismo tiempo que se vincula con los otros de una forma diferente. Él se descontextualiza porque ya no es el *sin carácter* sino que al cambiar su contexto se vuelve *el invulnerable, el protegido*.

Hablamos entonces, de la formación de una nueva subjetividad que cimbra el cuerpo y forma otra gramática por su *repetición* constante (en el sentido en que la hemos descrito) tanto del acontecimiento en el cuerpo como del discurso que crea para explicarlo. Esta otra gramática implica un nuevo orden de certezas o sentidos incorporados y, por tanto, puestos en acción y, al mismo tiempo crea su propio contexto de validación del acto. Volviendo a reafirmar que es un ser contingente que necesita ser acogido por sus congéneres. Sin embargo, no hay que perder de vista que Butler (1990/2007) señala que la performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que logra su efecto mediante su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente (p. 17). ¿Qué significa que sea sostenida culturalmente? Implica que esta nueva subjetividad puede convertirse en un modo de subjetivación si alcanza los niveles dogmáticos y totalitarios que caracterizan a las estructuras sociales fácticas pero además implica que puede modificarse.

La nueva gramática que señala a lo que aún no es, constituye una *gramática de la esperanza*. “Pues, a pesar de la siempre posible perversión del lenguaje humano, especialmente en nuestros días, hoy y siempre, *solamente el hombre puede construir y analizar la gramática de la esperanza*, abrigar, alimentar y concebir un mundo a partir *de lo que aún no es*” (Bloch citado en Duch, *et al.*, 2008, p. 22). La gramática de la esperanza implica la restitución del significado de las palabras dotándolas de esa misma saturación de potencia que presentan los cuerpos de los extra-seres que menciona Foucault. La semiótica se vuelve insuficiente en este terreno ya que se limita a la transmisión de significados racionales y demostrables consecuentes con el proyecto moderno de razón que pretende cuantificar hasta la propia experiencia. “A través del habla, el hombre, *empalabra* la realidad y *se empalabra a sí mismo* polifacéticamente. El mito es la concreción histórica de este *empalabramiento* del paso del hombre por el mundo, la convergencia en imágenes simbólicas de sus multiplicaciones narrativas. Pero por ello, también, testimonio de las perversiones del

poder” (Duch, *et al.*, 2008, p. 22). La pregunta que nos queda ahora es ¿Cómo se construye esta gramática de la esperanza que no solo implica el cambio en el significado de la palabra sino que, para dotarla de potencia, necesita de la experiencia corporal? La respuesta es extenuante, implica un análisis del proceso de simbolización en el que se embarca el performer.

4. La simbolización de cuerpos insumisos.

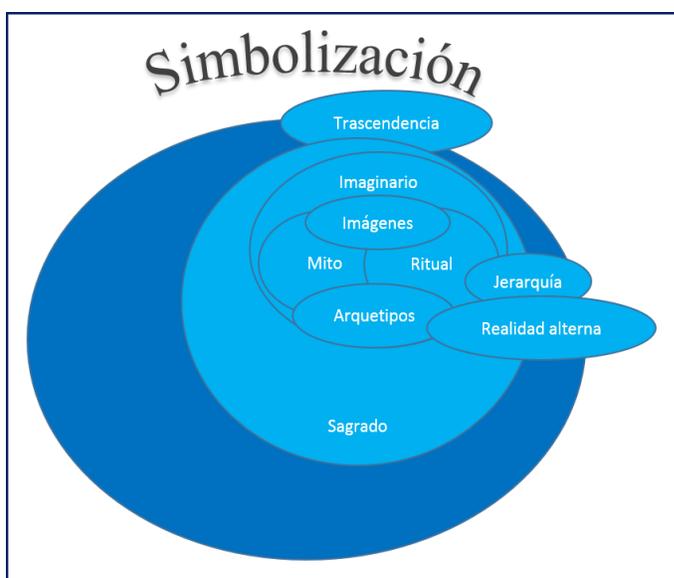


Ilustración 4. Relación de categorías de la familia: Simbolización

Descubrí en la narrativa de los performers así como en la etnografía encarnada un elemento central: *el proceso de simbolización*. El cuarto grupo de categorías que emergía de las narrativas de los entrevistados y de los diarios de campo fue el proceso de simbolización que desarrolla el performer en la práctica. Es el universo que caracteriza al Teatro Corporal mexicano y se encuentra estrechamente relacionado con la performatividad y el acontecimiento.

En la ilustración 4, se muestra la relación de categorías de la familia *simbolización*, en la que aparecen varios círculos contenidos, a su vez, en otros. Es este el universo más complejo. Presenta una variedad de conceptos que se han desarrollado en tesis completas, por lo que aquí cada uno estará orientado a explicar la práctica de Teatro Corporal en México así como el proceso de simbolización que permite al performer dotar de sentido su propio mundo. En él, notamos que el óvalo de nombre *trascendencia* se encuentra parcialmente fuera del universo, para señalar que lo producido en la práctica supera (o trasciende) el espacio de práctica y se lleva a otras esferas de la vida cotidiana del performer. Nos indica que es esta categoría la que liga a la simbolización con otro universo: el *éthos*. Encontramos un círculo

más grande que todos, quizá a simple vista no sea evidente debido a que contiene la mayoría de las categorías, lo que señala la importancia de *lo sagrado* en el proceso de construcción de nuevas subjetividades, al estar en el centro y contener la mayoría de conceptos. El siguiente círculo, mayor en dimensión, es el del *imaginario*, que ya he definido en el marco teórico como un conjunto de imágenes simbólicas construidas y/o evocadas desde la práctica colectiva. Mito y rito son los siguientes círculos que observamos. Están estrechamente relacionados y son los que conforman la mayoría del imaginario. Estas dos categorías son imprescindibles para modificar la forma de expresión, tanto escénica como en la vida cotidiana, del performer. Al implicar el cuerpo, los relatos míticos no se quedaban en la palabra sino que es necesario encarnarlos para comprender, reapropiar o crear un nuevo significado, por lo que el entrenamiento a menudo se convertía en una práctica *ritual* o en una *vivencia mítica*. Por lo tanto, cada experiencia que se percibía como individual provenía del mito, es decir, de las narraciones, tradiciones y costumbres propias del desarrollo de la humanidad, de los problemas, facetas o aspectos de la vida que ha tenido que superar el ser humano en el transcurso de su historia. En el Teatro Corporal estos relatos míticos son asociados al imaginario de la tradición prehispánica y a la influencia del budismo y otras religiones, que debido a la globalización se han establecido en México. Se crea aquí un sincretismo cultural que une estas cosmovisiones por el arquetipo implícito del héroe que sostiene a las tradiciones originarias. Genera creencias compartidas sobre la forma de estar en el mundo y una filosofía de vida a partir de la práctica de un *ritual de cuerpos insumisos*. Vemos por un lado, dos óvalos cercanos al mito y al rito, las imágenes y los arquetipos que se evocan a partir del trabajo corporal. Por otro lado encontramos la *jerarquía* que produce el ritual entre ciertos miembros del grupo y la realidad alterna como ese espacio liminal de creación en el que permite la reactualización del acontecimiento mítico. Esta parcialmente fuera del universo porque esta realidad alterna también es producida por otro universo: el juego.

Es el acercamiento a lo sagrado lo que nos permitirá explicar la permanencia en la práctica, la resistencia a las estructuras sociales fácticas y el cambio de subjetividad de los practicantes. Este universo se relaciona con la incorporación de un nuevo *éthos* al mismo tiempo que implica a todas las categorías pertenecientes al universo del cuerpo. Lo sagrado se producía a partir de la repetición y del acontecimiento. Mientras más se repetía un

ejercicio, un movimiento y/o un gesto más se notaba la diferencia, algo cambiaba al realizarlo. En el de teatro antropocósmico en Casa del Lago se repetía cada miércoles la danza de Citlalmina, constituyendo la espina dorsal de este taller y la forma de pensar del grupo. Nicolás, el maestro, se refería a ella como la experiencia vivencial más fuerte y que más fricción produce. (Ver anexos del apartado: 4. *La simbolización de cuerpos insumisos*, Fragmento 1)

Cuando Nicolás mencionaba la *fricción* y *elegir la frecuencia molecular* aparecía una imagen en mi cabeza. Imaginaba un átomo con sus electrones corriendo de un lado al otro, a una velocidad impresionante que hacía aparecer líneas ondulatorias. El movimiento, la atención o la mente, y el cuerpo, volvían a aparecer juntas. Era otra forma de tratar de explicar el acontecimiento pero implicaba que se podía generar con la conjunción de tres elementos: agua, limón y azúcar que pasan a ser, a mi entender, *cuerpo, movimiento y repetición*. Entonces ¿Qué era la fricción? ¿Qué se producía con estos tres elementos? Nicolás hablaba de lo que he llamado como acontecimiento. Entonces podía sacar otra conclusión: el agua de limón era el acontecimiento que se producía con cuerpo, movimiento y repetición. Cuanto más repetía este ritual más notaba la diferencia, algo me acontecía, algo que no sabía explicar muy bien pero que me conmovía, me cimbraba al mismo tiempo que producía en mí un estado de plenitud. Cada vez que repetía la danza era distinta, lo que me ocurría era diferente aunque podíamos decir que repetíamos exactamente lo mismo. En Citlalmina comencé a apreciar el vínculo con algo más. Mi estar se fue transformando en esas repeticiones (Ver anexos de este apartado, Fragmento 2).

La práctica tomaba un tinte sagrado difícil de explicar debido a su intangibilidad. Podría fácilmente decirse que lo que acabo de narrar solo era mi percepción. Podría decirse que lo experimento de esa manera por mis creencias personales y, seguramente algo hay de eso. Surgía una pregunta ¿Soy solo yo? ¿Cómo saber que experimentan los performers al realizar este tipo de prácticas? Estaba llegando a otros terrenos. Lo que era evidente era el desbordamiento del cuerpo, la sobresaturación de acontecimientos, éramos los *extra-seres* que describía Foucault (1969/1999). Aquí podíamos explicar a la performatividad como el acontecimiento que reactualiza el sentido de una forma de estar en el mundo, mediante la repetición de actos (o gestos) para re-incorporarlos, darles un nuevo significado y lograr ser

lo que el ser humano desee ser. Reactualizar significa volver contemporáneo algo que ha estado desde el principio: el mito y el rito, la imagen y la acción. Pero ¿qué tipo de imagen era? ¿Qué tipo de acción se realizaba? Lo que se reactualiza es el arquetipo, esa imagen mítica que ha estado ahí desde que tenemos uso de razón. Jung (1964/2002) ya lo advertía: “la única certeza evidente es que cada generación parece haberlo conocido como transmisión conocida desde tiempos anteriores. Así es que podemos suponer con seguridad que se *originó* en un periodo en que el [ser humano] aún no sabía que poseía el mito de un héroe; es decir, en una era en que aún no reflexionaba conscientemente sobre lo que decía. La figura del héroe es un arquetipo que ha existido desde tiempos inmemoriales” (p. 69).

En la cita anterior Jung señalaba dos cosas importantes: la imagen del mito de un héroe y el ser humano que no reflexionaba conscientemente sobre lo que decía. Más adelante Jung (1964/2002) sostiene que este ser humano hacía cosas sin saber por qué las hacía, pero en todo caso, el hecho era que hacía, realizaba actos sin reflexionarlo demasiado y, ponerlo en palabras, indicaba un estadio posterior que lo convertiría en *homo sapiens*, el ser humano sabio, el que razona. Sin embargo, el hecho de que Jung afirme que antes de llegar a este punto lo que pasaba era que se actuaba, vuelve a colocar la atención en el cuerpo como territorio de la acción que se encarna y, a su vez, transforma la manera de entender el mundo. Durand (2004) sostiene que la imaginación de un movimiento corresponde a la imaginación de una materia que casi siempre está relacionada con la naturaleza (p. 25). (Ver anexos de este apartado, Fragmento 3).

En la historia del ser humano, se sabe que los primeros rituales que se realizaban eran danzas previas a la caza, funerarios o de fertilización para obtener los alimentos proporcionados por la tierra. En ellas se imitaban movimientos correspondientes al crecimiento de plantas y árboles. Estos movimientos producían el acontecimiento tal y como lo hemos descrito líneas arriba y es esta potencia la que lo vuelve a transformar en *homo religiosus*. “En el fondo, la religión no es sino un síntoma de la cuestionabilidad del ser humano. O, si se prefiere, mientras el ser humano se encuentre sometido a la contingencia, será un posible *homo religiosus*, es decir, alguien que, con expresiones y comportamientos muy variados, creerá (no, sabrá) que entre el *aquí histórico* y el *allá metahistórico* existe algún tipo de continuidad, de relación, de analogía” (Duch *et al.*, 2008, p. 144). La

continuidad era la contingencia, se danzaba para no morir de hambre, se danzaba para poder seguir viviendo. Actualmente se danza para poder superar los estados de contingencia a los que nos enfrentamos día con día. Enfrentarlos solo era posible a través de la incorporación del arquetipo del héroe (Ver anexos de este apartado, Fragmento 4).

Se experimentaba una batalla entre el bien y el mal, lo que señalaba el pensamiento nietzscheano de generación de la moral pero este aún no lo abordaremos. Lo que me interesa es reafirmar lo que señalaba Jung (1964/2002): “El mito heroico universal, por ejemplo, siempre se refiere a un hombre poderoso o Dios hombre que vence al mal, encarnado en dragones, serpientes, monstruos, demonios y demás, y que libera a su pueblo de la destrucción y la muerte. La narración o repetición ritual de textos sagrados y ceremonias, y la adoración a tal personaje con danzas, música, himnos, oraciones y sacrificios, sobrecoge a los asistentes con numínicas emociones (como si fuera con encantamientos mágicos) y exalta al individuo hacia una identificación con el Héroe” (p. 76). La contingencia arrojaba al *homo sapiens* a volver a su estado anterior en el que repetía actos, sin poderse explicar exactamente por qué lo hacía pero sí sabía lo que producía: poder sobrellevar su contingencia. Rodolfo era el héroe de su propia historia, indicaba un agenciamiento de su cuerpo y de lo que le acontecía, de los lugares, personas y formas en las que y con las que decidía estar en el mundo. Los dragones, los demonios y las serpientes eran aquellas estructuras sociales fácticas que pretendían imponerle un estilo de vida que lo hacía sentir muerto. La batalla era esa, no caer en la tentación de seguir la corriente, de ceder *el territorio*, es decir, *el cuerpo y la vida a alguien* más. No permitir que ese alguien decida los actos que debe hacer y no los que quiere hacer.

Explicué ya que para Austin (1962/1990), la performatividad es una obligada conexión entre lenguaje y acción, por lo tanto, sería el mecanismo por el cual el mito (la imagen, el lenguaje, la narración o la historia) se encarna o mejor dicho, se re-encarna. Al repetir descubría que “el verdadero sujeto de la repetición es [el performer]. Porque la repetición difiere por naturaleza de la representación, lo repetido no puede ser representado, sino que debe ser siempre significado, enmascarado por lo que lo significa, enmascarando, a su vez, lo que significa. No repito porque reprimo. Reprimo porque repito, olvido porque repito. Reprimo porque en primer lugar, no puedo vivir algunas cosas o algunas experiencias

más que bajo la forma de la repetición” (Deleuze, 2002, p. 45). Lo sagrado es una de esas formas, es también un acto pero este tenía la característica de ser completamente epifánico, diferente a la realidad cotidiana y es sabido y/o sentido por el cuerpo. Produce una serie de imágenes que constituyen el imaginario, como la hoguera en el centro del círculo que venía a mi mente mientras danzaba. “Se trata siempre del mismo acto misterioso: la manifestación de algo *completamente diferente*, de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo *natural, profano*. Al manifestar lo sagrado, un objeto cualquiera se convierte en otra cosa sin dejar de ser él mismo, pues continúa participando del medio cósmico circundante” (Eliade, 1959/1981, p. 10). El tambor huichol, los ayoyotes, los caracoles, las sonajas, las ocarinas, las cintas y los paliacates rojos cobraban este significado, nos remitían al imaginario socialmente constituido de lo que creemos que eran nuestros antepasados.

Nicolás repetía constantemente que el objetivo de la práctica era *sostener una imagen mental* pero estas no eran de cualquier tipo sino que eran *imágenes arquetípicas*, en las que se encuentran similitudes aunque provengan de culturas de distintas partes del mundo. Remiten a las formas de vida y pensamiento de nuestros antepasados y tienen la característica de ser entendidos o modificados desde el contexto sociocultural del performer. Aparentemente estas imágenes son motivaciones personales pero se presentaba la misma narrativa en todos los performers entrevistados, lo que volvía a señalar su creación colectiva. “Tales experiencias parecen mostrar que las formas arquetípicas no son, precisamente, modelos estáticos. Son factores dinámicos que se manifiestan en impulsos, tan espontáneamente como los instintos” (p. 74) tal como la performatividad y el acontecimiento.

Si seguimos estos puntos con minuciosidad, encontramos que la muerte, la imagen del cuerpo inerte, es la contingencia la que comienza a producir las preguntas ontológicas, cimbra nuestro ser y produce el surgimiento del *homo sapiens*, quien desea controlarlo todo, predecir, prevenir o aplazar la llegada de ese momento fatídico. Jung (1964/2002) señala que “el hecho es que hacen cosas sin saber por qué las hacen. Me inclino por la opinión de que, por lo general, primeramente se hicieron las cosas y que sólo mucho tiempo después fue cuando a alguien se le ocurrió preguntar porque se hacían” (p. 73). Los performers parecían

compartir este hecho, tener el impulso de hacer antes que racionalizar (Ver anexos de este apartado, Fragmento 5).

Sabemos que Fabiola había llegado a este taller por la muerte de un ser querido, al mismo tiempo que llegaban personas a los otros dos talleres por haber experimentado la pérdida de algo ya sea de la pareja, la escuela, el trabajo o por el sentimiento de muerte simbólica por no poder alcanzar lo anhelado. Por supuesto que había una *disposición al trabajo* porque ellos mismos tenían el impulso de salir a buscar, lo que implicaba experimentar y en ese camino, creaban. “si intentamos ver tal situación con los ojos del creyente, quizá podamos comprender, cómo el hombre corriente puede liberarse de su incapacidad y desgracia personales y dotarse (al menos temporalmente) con una cualidad casi sobre humana. Con mucha frecuencia, tal convicción le sostendrá por largo tiempo e imprimirá cierto estilo a su vida” (Jung, 1964/2002, p. 77). Esto quedaba claro con Ana Luisa, quien se había inclinado a la filosofía de vida de las tradiciones mexicanas siendo esta danza y el taller de teatro antropocósmico los que la habían conducido por ese camino. Sin embargo, había una razón más poderosa implícita en esta danza. Se relata en los anexos de este apartado (Ver Fragmento 6).

Como se relata en el fragmento 6, los miembros fundadores habían experimentado la pérdida de un ser querido. Juan era la pareja de Ana Luisa y el hermano de Nicolás. Helena era, en ese tiempo, esposa de Nicolás, por lo que en la raíz de la danza, tal y como la conocí en este taller, se encontraba la muerte de Juan, esta se había constituido en una práctica de *dominación de la contingencia*, de liberación de cualquier sentimiento de incapacidad y de desgracia personal. Solo podía llevarse a cabo realizando actos corporales que saturaban al cuerpo de sentido. Además, ese hecho doloroso había llevado a Ana Luisa a sumarse a un cierto estilo de vida, *la mexicanidad*, que le permitía sobrellevar la pérdida, la usencia, el vacío. Además nos mostraba una relación estrecha con uno de sus maestros: Antonio Velasco Piña, con quien la enseñanza no era unilateral, no era fría, lógica, objetiva sino todo lo contrario, muy cercana, preocupada por el performer en su conjunto y no solo en la adquisición de conocimiento o habilidades. Este era otro de los puntos importantes y característicos de la práctica que también abordaré a detalle más adelante. Me concentraré en la idea que se presentaba en su narración sobre que la repetición de gestos te conectaba con

algo más: *el cuerpo conecta con estos gestos tan antiguos, tan ancestrales y te embiste*, fueron sus palabras. Era de nuevo el arquetipo y el mito encarnado, vivido. Resultaba que adoptar o recordar una actitud mítica era posible repitiendo *gestos antiguos* y que estos estaban en un entorno ritual y solemne como este, o en el terreno del juego como el que se crea en el taller de teatro participativo (Ver anexos de este apartado, Fragmento 7).

El juego era la otra cara del ritual pero este punto lo explicaré más tarde. Lo que quiero señalar en el fragmento anterior es la asociación de imágenes arquetípicas a través del cuerpo, de posiciones o movimientos concretos que nos remiten a un imaginario de ciertos lugares o tiempos. *Te embiste*, decía Ana Luisa para explicar lo experimentado y lo asociado al re-encarnar el mito o la imagen arquetípica. Entonces, mediante el cuerpo se asociaban posturas o actitudes que históricamente pertenecían a otro tiempo. El que recordaba era el cuerpo, el que permitía la asociación era el cuerpo, por lo que el arquetipo no solo es imagen e imaginario sino que es, ante todo, cuerpo. La postura y el movimiento evocan la imagen. Los performers presentan una necesidad de movimiento para poder dominar los estados de malestar y permitirles seguir viviendo, piensan en *hacer cosas con el cuerpo* antes que en buscar explicaciones lógicas, antes que en hacer cosas con palabras.

El mito vivido solo podía ser tal a partir del ritual. Mito y rito también estaban juntos en este complejo proceso de construcción. El arquetipo no se evocaba conscientemente, no se pensaba en un primer momento, no se sabía específicamente que al encarnarlo potenciaría al performer, mucho menos era consciente que a través de ello le permitiría sobrellevar, momentáneamente, sus estados contingentes sino que se realizaban actos intuitivamente con los que adoptaban otra actitud, la actitud del héroe, imposible de adoptar en la vida cotidiana. El rito como creador de realidades alternas evocaba las imágenes arquetípicas constitutivas, a su vez, del mito, del modelo esencial de los dioses que les permitía tomar el control de sus propias vidas. “En resumen, el [ser humano] religioso aspira a ser distinto de lo que encuentra que es en el plano de su experiencia profana. [El ser humano] religioso no se da: se hace a sí mismo, aproximándose a los modelos divinos. Estos modelos, como hemos dicho, los conservan los mitos, los conserva la historia de *los gesta divinos*” (Eliade, 1959/1981, p. 62). Por lo tanto la poéesis está íntimamente relacionada con el mito y el rito.

Había un *proceso de simbolización* dentro de cada acto realizado, algo que se quería decir pero que era imposible con palabras, ya que no se alcanzaba a expresar todo lo sentido y experimentado, toda la saturación de significados, por lo que es la acción realizada corporalmente la que se presentaba como el mejor canal de comunicación (Ver anexos de este apartado, Fragmento 8).

El cuerpo que encarna la imagen arquetípica comunica su reinterpretación, su sentir y su sentido, lo desborda a tal grado que es preciso significar objetos que lo hagan comunicable, se suman elementos simbólicos como las cintas, los paliacates, los caracoles, ayoyotes, sonajas, etc., porque el sentido excede al cuerpo y se presenta una necesidad de hacerlo explicable para el otro pero como no se puede decir exactamente con palabras se utilizan objetos que le permiten al performer comunicar lo experimentado, su sentido, al mismo tiempo que le permite al otro (quién este sea) entender lo que el performer experimenta desde la lectura compleja de todos los elementos. Exige del receptor un trabajo de *hermenéutica simbólica* que a través de la repetición, se complejiza más y más, porque al experimentar cada vez algo distinto, se presenta la necesidad de comunicar esa nueva experiencia y se modifican los elementos, las formas de hacer, hasta crear una estética como la de la danza de Citlalmina. “Los estudios más recientes interpretan el mito (junto con el rito), sobre todo, como una forma o estructura muy versátil que expresa los lugares fundamentales del pensamiento humano, del comportamiento social y de la práctica artística” (Meletinski, 2001, p. 08)

Hemos visto que los performers rechazan las instituciones religiosas dominantes por adherirse a los modos de subjetivación e instalar una biopolítica para mantener su poderío. También he señalado que el arquetipo tiene la característica de ser similar en cualquier parte del mundo “a pesar de que la forma específica en que se expresan es más o menos personal, su modelo general es colectivo. Se encuentran en todas partes y en todo tiempo. Funcionan cuando surge la ocasión con la misma forma aproximada en todos nosotros” (Jung, 1964/2002, p. 72). Ana Luisa menciona en un fragmento de la entrevista, que habían *hermanado* la danza tibetana y la parte de la mexicana, para ellos significaba buscar *la raíz común*, aquella que no conoce de identidades superfluas, no distingue razas ni creencias (Ver anexos de este apartado, Fragmento 9).

La *comunicación semejante* a todos los demás y las *raíces interconectadas* de las que hablaba Fabiola en el Fragmento 9, eran metáforas intuitivas del mito, el cual tiene las mismas características que he descrito con el arquetipo y es repetitivamente reinterpretado, adaptado al contexto sociocultural del performer, a sus imágenes y a sus actos. Su función es generar sentido en el ser humano. Según Duch (1998):

“El mito es reinterpretado en función de las nuevas variables que surgen en los trayectos vitales de los individuos y de las colectividades. En este sentido puede afirmarse que la existencia humana nunca, en ningún presente, llega a explicar exhaustivamente todas sus potencialidades. La fijación definitiva del mito, como ocurre también con el deseo, conlleva inevitablemente a su destrucción como tal. Por eso puede afirmarse sin vacilar que la pretendida fijación del mito nunca llega a interrumpir definitivamente la capacidad poética del ser humano: La función del mito no puede ser sustituida por una actitud histórica cualquiera. Lo que verdaderamente ocurre es que, siempre y en todo lugar, el ser humano se encuentra sometido a nuevos procesos de *remitificación*, íntimamente vinculados a las propias peripecias biográficas, las cuales, con frecuencia, dan lugar a situaciones inéditas, que resultan muy difíciles de dominar conceptualmente. El mito, el trabajo del mito (parafraseando a Hans Blumenberg), es pues algo omnipresente, móvil y flexible en la existencia concreta de los individuos y de los pueblos; es, para resumir, una exposición y un reflejo global y enciclopédico de los diversos problemas, fases y aspectos de la vida real” (p. 27).

Todos los performers entrevistados que habían experimentado la danza de Citlalmina, afirmaban sentirse en un ritual y, ciertamente, eso era. Nos quedan algunas preguntas acerca de él ¿Qué características tiene? ¿De qué tipo de ritual hablamos? Comenzaré aclarando algunos aspectos diferenciales entre la conceptualización clásica del ritual y el tipo específico que he descrito en el transcurso de estas páginas.

Turner (1967/1980) entiende el ritual como “una conducta formalmente prescrita, en ocasiones no dominadas por la rutina tecnológica, y relacionada con la creencia en seres o fuerzas místicas” (p. 21). Podemos advertir en los relatos anteriores que esta idea de *fuerzas místicas* estaba presente en la danza de Citlalmina, aunque no se hacían demasiado explícitas, se nombraban, en ocasiones, deidades prehispánicas como Ometeotl, Tonatiuh, Quetzalcoatl, Citlalmina, entre otros que podríamos entender como las fuerzas místicas que señala Turner. Sin embargo, he señalado que esta sensación de conexión con lo sagrado, es ante todo un acontecimiento producido por el movimiento corporal y los elementos simbólicos que acompañan la práctica y que, a su vez, evocan al mito y constituyen el rito.

En otro de sus trabajos Turner (1969/1988) afirma que *los símbolos rituales* “vinculan el orden orgánico con el sociomoral, proclamando su unidad religiosa fundamental por encima de cualquier conflicto que pueda producirse dentro de dichos órdenes. A lo largo del proceso ritual, poderosos impulsos y emociones asociados a la fisiología humana, en especial a la fisiología de la reproducción se desprenden de sus propiedades antisociales y se vinculan a los componentes del orden normativo, al que prestan una vitalidad adicional, haciendo así deseable lo obligatorio” (p. 62). Afirmer que hay una conducta antisocial equivale a interpretar el deseo como carencia y no como potencia. Nos coloca en otros supuestos epistemológicos, en otras interpretaciones, por lo que en lugar de hablar de una conducta antisocial como una carencia de *algo* o cómo *disfunción*, la nombraré como una *conducta de resistencia* la cual les permite establecer sus propias normas sociales al re-apropiarse de la cultura desde una práctica secular, ya que lo que se desea es la vinculación con los otros de una manera más *auténtica* y menos utilitaria que intenta no establecer un dogma ni un Dios preciso sino que lo deja abierto a la interpretación.

Por otra parte Turner, al mencionar que el ritual hace deseable lo indeseable nos muestra una versión del ritual como un dispositivo coercitivo y emocional para alinear al performer a los parámetros morales de la comunidad a la que pertenecen. Esta conceptualización es desarrollada por destacados antropólogos como Radcliffe-Brown, Durkheim, Clifford Geertz, entre otros, quienes lo conciben como ámbito de la experiencia en el que de manera ejemplar confluyen sentimiento y significación, constituyendo una perspectiva estructuralista de análisis del ritual. Sin embargo, al mencionar el *orden orgánico* advertimos en Turner y en la comunidad de Ndembu en la que realiza su trabajo etnográfico, una idea esencialista de *lo orgánico* desde la que se construyen roles sociales desde lo biológico, por lo que el ritual pasa de ser una manera de vincular al ser humano con lo sagrado y con sus congéneres, a ser un dispositivo más de control de los deseos y de ejercicios de poder sobre los sujetos involucrados, lo que es, prácticamente, el inicio de incorporación de un dispositivo biopolítico. “El control que por medio del ritual ejerce lo social sobre lo individual se torna aquí absoluto, gracias sobre todo a su invisibilidad. El ritual sería en este sentido el instrumento idóneo para la incorporación-naturalización de normas, códigos y clasificaciones, haciendo del cuerpo social una presencia permanente en cada cuerpo

individual” (González, 2006, p. 507). Sin embargo, me encontraba frente a otro tipo de ritual y otro tipo de comunidad en la que operaban estos aspectos del mito de una manera distinta.

Los autores mencionados hasta ahora, han desarrollado sus trabajos etnográficos en diferentes comunidades originarias, en donde la interacción es más estrecha, se comparten espacios comunes durante distintos periodos del día así como una religión característica y un modo específico de orden comunitario. Sin embargo, en los modos de vida en zonas urbanas, de desarrollo económico y tecnológico, marcadas por la *globalización*, es decir, “por el proceso por el cual el capital, los bienes, los servicios, el trabajo, las ideas y otras formas culturales se mueven libremente a través de las fronteras internacionales. Aunque en el pasado podíamos suponer que los comportamientos e ideas que observábamos o sobre los que preguntábamos en una comunidad particular eran de algún modo originarios de esa comunidad, en la actualidad debemos literalmente preguntar de qué lugar del mundo podrían provenir” (Angrosino, 2012, p. 124). En las zonas urbanas las formas de comprender el mundo suceden de manera muy distinta a las comunidades originarias. Tal es el caso de la Ciudad de México y de los grupos de Teatro Corporal en los que sus miembros provienen de todas partes, de otros países o de otros estados, al mismo tiempo que, quienes tienen la posibilidad, acostumbran viajar, principalmente, a países europeos para obtener mayores conocimientos relacionados con el teatro o difundir sus ideas. De esta manera se construyen *comunidades de interés* que no están ligadas a un lugar determinado, por lo que son menos fijas que en las comunidades originarias descritas por los autores anteriores. En la Ciudad de México día con día hay que trasladarse por horas para llegar a los lugares de trabajo, la escuela, casa o los centros culturales. En todos los talleres analizados había personas que pasaban por lo menos una hora en el transporte público o particular para poder llegar a la clase de teatro correspondiente, por lo que no eran una comunidad que compartiera actividades durante su día a día sino que se creaba por un interés común: el teatro. Otra diferencia entre las comunidades originarias y lo que he llamado como *comunidades de interés* es la diversidad de religiones y filosofías de vida que se concentran en la ciudad o que *importan* de sus viajes o estancias en otras partes del mundo, por lo que los miembros de una comunidad de interés no necesariamente comparten una misma religión o filosofía de vida. Otra diferencia es que estas comunidades al estar dentro de la globalización presentan una constante exposición a los mass media y una dependencia de las tecnologías que difunden

diferentes maneras de estar en el mundo, por lo que los tiempos y la forma de vida en la Ciudad de México no tiene nada que ver con el contexto en el que se realizaban los rituales de los autores antes citados. “La mayoría de las veces, continuaremos siendo investigadores ligados a un lugar, pero tendremos que recordarnos a nosotros mismos que el "lugar" en el que estamos participando y observando puede no ser ya la realidad social o cultural total para todas las personas que están afiliadas de una manera u otra a esa comunidad” (Angrosino, 2012, p. 125).

Nos encontramos frente a una problemática de la etnografía contemporánea, la cual nos hace preguntarnos sobre la readaptación de rituales de distintas partes del mundo con sus correspondientes filosofías, a la vida contemporánea. Tesis que no nos corresponde abordar aquí. Sin embargo, este fenómeno de la globalización me permitía explicar por qué dos rituales originarios de distintas partes del mundo se encontraban juntas. Además, el rechazo a las estructuras sociales fácticas entre las que se hallaban las instituciones religiosas, en las que advertían este deseo de control sobre sus vidas mediante la incorporación y naturalización de sus normas, ocasionaban el retorno a las filosofías de vida originarias o *ancestrales* como vías de transformación. La diferencia entre los rituales de las instituciones religiosas y las ancestrales era la idea de vincularse con los antepasados, quienes poseían un conocimiento que podía darle un nuevo sentido a la forma de estar en el mundo. El conocimiento y la vejez están íntimamente ligados en esta forma de vida, por lo que se marca una línea ascendente por la que se llega a *la forma superior* “gracias a la operación selectiva del pensamiento en el eterno retorno, gracias a la singularidad de la repetición en el eterno retorno mismo. [Se llega a la] forma superior de todo lo que es: He aquí la identidad inmediata del eterno retorno y del superhombre”. Los extra-seres, el superhombre o los performers eran aquellos quienes poseían la *voluntad de poder*, quienes rechazaban todo acto de dominación, los héroes de su propia vida, quienes repetían incesantemente para extraer su forma superior.

Schechner (2000) en las celebraciones *Kaiko* de los tsembagas, en las Tierras Altas de Papúa Nueva Guinea, encuentra que:

“Durante los ciclos de kaiko hay paz. La transformación de la conducta de combate en performance es el centro teatral del kaiko. Esa transformación es idéntica a la acción que ocupaba el centro del teatro griego, y qué pasó de los griegos a toda la historia del teatro en occidente: La caracterización y la presentación de acontecimientos reales o posibles - el argumento, la trama o la acción dramática

elaborada por personas, dioses o genios - constituyen una transformación de conducta real en conducta simbólica. La transformación teatral Parece ser de dos clases: 1) eliminar conductas antisociales, ofensivas y disruptivas con gestos y exhibiciones ritualizados; y 2) inventar personajes que representan acontecimientos ficticios o hechos reales ficcionados porque se actúan (como en el teatro o el cine documental o los espectáculos de los gladiadores romanos)” (p.24).

Schechner (2000) sigue la interpretación del ritual de Turner y advertimos en él, elementos con los que no puedo estar de acuerdo, ya que el kaiko también era una danza que pretendía eliminar las conductas violentas o antisociales de algunos miembros de su comunidad. No rechazo la idea de que el ritual ayuda a estrechar relaciones mediante actos o gestos ritualizados pero es indudable que nos encontramos en otro territorio. Si bien dentro de esta práctica ritual se crea una *realidad alterna*, es decir, un espacio liminal de creación en el que se producen conductas que no podrían suceder de otra manera (en la cotidianidad), esta realidad alterna produce el surgimiento de los extra-seres y por tanto genera una experiencia significativa que es simbolizada a través de la repetición de gestos arraigados tanto en el imaginario como en el cuerpo. Al experimentar lo sagrado, es decir, este acto epifánico completamente diferente de la realidad cotidiana que es sentido y/o sabido por el cuerpo, la conducta se transforma y trasciende el espacio del grupo y del ritual, se incorpora, se lleva en el cuerpo y en el pensamiento, constituye una filosofía de vida, una forma de estar en el mundo que rompe con la división entre lo real y lo simbólico porque se asume el arquetipo del héroe como modelo de vida.

La transformación teatral que señala Schechner, no inventa personajes sino que encarna e incorpora actitudes y valores que le permiten ser el héroe. Advertimos en el grupo de teatro antropocósmico una noción del guerrero (otra forma de nombrar al héroe) que por antonomasia es, aquel ser indomable. El guerrero deja de ser ficticio para asumir esa conducta en cada momento de la vida, cada vez que la contingencia aparece el guerrero o el héroe lo enfrenta con fortaleza y dominio sobre sí mismo. Por lo tanto, la realidad alterna es una realidad creada por un umbral que señala el cambio del tiempo profano al sagrado y que tiene la función de reactualizar un acontecimiento mítico mediante el ritual, mediante el cuerpo.

En este proceso se evidenciaba que cuando el sujeto emprende un proceso de *creación de nuevas subjetividades* necesita, forzosamente, sujetarse de otras que le permitan seguir viviendo. El performer no puede quedarse en blanco, completamente desestructurado o vacío,

esto implicaría su eliminación total. Por el contrario, necesita de otras formas de estar en el mundo, emprendiendo un proceso paralelo en el que se suelta de las estructuras sociales fácticas a medida que se va sujetando de otras que le confieran sentido. Hemos visto que estas otras estructuras de las que se sujeta, el performer las convierte en estructuras de acogida por lo que no es simplemente el paso de una estructura a otra existente sino que, en este tránsito, hace su propia interpretación, les da un nuevo sentido y se las apropia experimentándolas como una creación en la que ha participado activamente.

Encontrar una danza conchera y una tibetana juntas, era una consecuencia del mundo globalizado en el que vivimos hoy pero también la búsqueda incesante de los performers por dominar sus estados de contingencia. Las danzas se habían descontextualizado de sus orígenes. No eran los originarios ni sus descendientes los que lo practicaban, sino que parte de la globalización permitía que estas danzas rituales pudieran ser reapropiadas por los contemporáneos, personas de otro tiempo y otro lugar que producían un nuevo sentido. La resistencia de los performers ante las estructuras sociales fácticas los había llevado a la práctica mítico-ritual como dispositivo de recuperación del cuerpo. Habían subvertido la utilización del ritual como dispositivo biopolítico y de control de los deseos. Nos encontramos entonces con un ritual de reconstrucción, un *ritual de cuerpos insumisos*.

No obstante, se advertían algunas conductas que podrían convertirse (en un futuro) en la reproducción dogmática del ejercicio de poder. (Mariana, describe la estructura de la danza. Su relato se encuentra en los anexos de este apartado, Fragmento 10).

Mariana nos narra (en el Fragmento 10) la estructura del ritual de Citlalmina. Había una jerarquía dentro del grupo, refleja *el orden social* que advertía Turner y otros autores en sus observaciones en rituales de comunidades originarias. Sin embargo, al ser una comunidad de interés esta jerarquía estaba marcada por el maestro y su círculo cercano al cual llama *pandilla*⁴, quienes ahora conformaban *los mayores*. Por otra parte, se encontraban *los asiduos* quienes no formaban parte de la pandilla, no eran los miembros fundadores y no tenían tantos años dentro de la práctica como ellos, pero que, acudían al taller por largos periodos de

⁴ En el libro *Teatro de alto riesgo*, Nicolás narra a detalle quiénes y cómo se conforma esta pandilla. Con el paso del tiempo este pequeño grupo íntimo se ha ido reduciendo y modificando, siendo Nicolás y Ana Luisa el centro.

tiempo, dominaban la práctica y se reproducían la forma de hacer y de pensar de los mayores. En el último nivel estaban *los nuevos* quienes no dominaban la práctica, no compartían (aún) su filosofía de vida y además, no pertenecían al grupo. Se reproducía el mismo patrón social de posiciones de poder. Los mayores representaban una autoridad y un estatus social, eran quienes poseían el conocimiento de las danzas originarias, sus filosofías de vida y, además eran *los guerreros* y quienes habían tenido la oportunidad de crear un taller en el centro del Bosque de Chapultepec, el lugar sagrado.

Mariana había tenido una experiencia significativa en la danza, al sentir la vibración del caracol en la vagina. Presentaba la necesidad de comprender lo que le sucedía por experimentarlo en una zona tabú así que acude a Ana Luisa y adopta su explicación para explicarse a sí misma lo que le sucede y, en este proceso, refrenda la jerarquía, la autoridad que representa Ana Luisa para ella, le tiene confianza. Más que maestros en el sentido común de la palabra son guías espirituales.

Nicolás designa a la persona que llevará la danza ese día. Según lo que pude observar en los tres meses de duración del taller, le da oportunidad a los asiduos de aprender a llevarla una vez que nota que la danza está *incorporada* en ellos. Otro aspecto que dividía al grupo en tres. La mayoría de las veces era dirigida por tres mujeres distintas y solo un par de ocasiones me tocó ver que la llevaban hombres pero estos eran parte de los mayores, mientras que en el caso de las mujeres se les permitía dirigirla a quien tuviera la danza incorporada. Había hombres asiduos que nunca me tocó ver que la dirigieran aunque fueran constantes en la práctica. Nuevamente se refrendaba la jerarquía y se colocaba a la mujer en un estatus mayor, casi podría decirse que esta danza era esencialmente de mujeres y quien tenía el mayor rango era Ana Luisa (Ver anexos de este apartado, Fragmento 11).

En su explicación había un poco de reconocimiento sobre esta estructura jerárquica pero también había elementos prácticos propios de un grupo itinerante que iba cambiando con el paso del tiempo y que dejaba *abierta* la posibilidad de integrar elementos. Es cierto que uno podía llegar e incorporar sus instrumentos, alguna vez llevé una sonaja y nadie objetó nada. Sin embargo, a la hora de tocar los caracoles nadie más se sumaba a ello. Al hacer los círculos de la danza tibetana se esperaban las instrucciones de Nicolás para hacer uno o dos círculos. También es cierto que repetía en la práctica que lo único que se necesitaba para estar

en el círculo principal, en el que se encontraban los mayores y los asiduos, era *aprehenderse* la danza lo cual implicaba muchas cosas que iban desde la capacidad motriz de cada uno, el tiempo y la constancia dedicadas a la práctica, la actitud, la intención y el significado que se le atribuía a la danza y era *leído* desde la forma estética de realizarla que, a su vez, implicaba simpatizar con una serie de elementos que constituían un *éthos*, una forma de estar en el mundo.

Si bien encontré elementos que señalaban un orden y una distribución de estatus y poder dentro del grupo, también era cierto que en este ritual no se asignaban roles que marcaran un deber ser y así como era flexible la incorporación de instrumentos y de formas de hacer y dirigir la danza también había una flexibilidad en cuanto a las personas que participaban, no importaba género, ni preferencia sexual, ni religión ni estatus social, ni edad ni color de piel. Lo importante era la aprehensión de la danza y lo que se generaba al repetirla. Mariana había mencionado (al igual que yo en otro momento) que se colocaban un hombre y una mujer antes de realizar la danza *como para equilibrar las energías*. En esta danza había una jerarquía por el dominio de la práctica pero no había una imposición de roles, hombres y mujeres hacían exactamente los mismos pasos, la misma *coreografía* o *alfabeto corporal*, como lo llama Nicolás. Mujeres y hombres estaban hombro con hombro realizando el mismo esfuerzo. A diferencia de los rituales que relata Turner (1969/1988) en Ndembu en los que se yuxtaponía el *orden orgánico* con el *sociomoral* aquí no había nada que nos señalara un *deber ser* marcado en la danza sobre los roles de género ni sus respectivas expectativas de comportamiento social o su función reproductiva. Al contrario, se subvertía la idea de la mujer abnegada al momento de ver a tres mujeres de distintas edades dirigir un grupo de personas con tanta energía y contundencia. La danza no era ortodoxa, tenía una forma y una estructura preestablecida que marcaba un plan de juego y que permitía al mismo tiempo enseñar a los nuevos otra forma de estar en el mundo.

Es cierto que el ritual tiene que ser interpretado de acuerdo al contexto sociocultural de quienes lo practican. Que no existieran tales diferencias de género ni una imposición moral era signo de una sociedad contemporánea en resistencia que busca incesantemente reconstruirse. En este sentido el ritual es ante todo una práctica corporal donde los performers se reapropian de sus cuerpos, se recrean así mismos y a los otros, “mediante actos-de-ser,

experiencias de lo otro o topografías interiores, lo que está en juego es el conjunto de experiencias extremas, de simbolismos, de performances, normalmente de naturaleza religiosa, que generan matices dinámicas e inagotables de conceptos, de metáforas, de fuentes iluminadas de definiciones, que se empeñan por hacer visibles los encubiertos actos-de-ser. Entonces no hay aquí, no puede haber una relación causal entre las estructuras sociales y los procesos rituales” (Díaz Cruz, 2000, p. 66). La reconstrucción exigía entonces violentar los patrones habituales de la conducta, confrontar constantemente las *programaciones* que habían incorporado por el dispositivo biopolítico de las estructuras sociales fácticas que hacían sentir al performer vulnerable, muerto en vida, gris. Había un conjunto de simbolizaciones en torno a la danza, al ritual (Ver anexos de este apartado, Fragmento 12).

Mencionaré algunas de las simbolizaciones realizadas para que el lector comprenda la importancia del pensamiento simbólico y las metáforas que cada uno de los objetos o elementos, adquiere en este tipo de entornos. Mariana mencionaba *el pilar*, donde “la comunicación con el Cielo se expresa indiferentemente por cierto número de imágenes relativas en su totalidad al *Axis mundi*: el pilar (cf. la *universalis columna*), escala (cf. la escala de Jacob), montaña, árbol, liana, etc.; d) alrededor de este eje cósmico se extiende el *Mundo (nuestro mundo)*; por consiguiente, el eje se encuentra en el *medio*, en el *ombigo de la Tierra*, es el Centro del Mundo” (Eliade, 1959/1981, p. 24). En el verano, Citlalmina se danza alrededor del ahuehuate *el sargento*, por lo que el árbol o el pilar del salón simbolizan la comunicación o la conexión entre el cielo y la tierra.

El hecho de tener que cruzar el bosque antes y después del taller de Teatro Corporal también hacía que se crearan muchas simbolizaciones en torno a él. El bosque, separaba la vida citadina, la muchedumbre, el ruido y el caos de la naturaleza, la tranquilidad del lago, el canto de los pájaros y la danza. El bosque de Chapultepec era el umbral, “la frontera que distingue y opone dos mundos y el lugar paradójico donde dichos mundos se comunican, donde se puede efectuar el tránsito del mundo profano al mundo sagrado. El umbral, la puerta, muestran de un modo inmediato y concreto la solución de continuidad del espacio; de ahí su gran importancia religiosa, pues son a la vez símbolos y vehículos del tránsito. Allí, en el recinto sagrado, se hace posible la comunicación con los dioses; por consiguiente, debe

existir una *puerta* hacia lo alto por la que puedan los dioses descender a la Tierra y subir el hombre simbólicamente al Cielo” (Eliade, 1959/1981, p. 19).

La puerta no era el taller de teatro antropocósmico sino la danza de Citlalmina, la flechadora de estrellas, quien metafóricamente, lo que flechaba, lo que cazaba eran sueños, deseos, impulsos. Citlalmina era una danza sagrada hecha para *maquinas deseantes* que querían conocer *la forma superior* que señalaba el mismo Deleuze, es decir, realizar la danza o lo que se desee a la enésima potencia, hacer siempre lo máximo posible, tener siempre la voluntad de poder.

Sin embargo, Ana Luisa tenía razón al decir que había cosas que estaban en el inconsciente pero yo diría que se encuentran registradas en nuestro cuerpo, en nuestro forma de hacer. Manuel, el maestro del taller del Museo del Chopo, había sido alumno de Nicolás durante cuatro años por lo que parte de sus enseñanzas fueron retomadas por él y utilizadas de una forma distinta. En el taller de Teatro participativo solo se danzaba la parte conchera una vez al semestre, tenía un sentido meramente práctico en el que la intensión no era conectarse ni con filosofías de vida ni generar un cambio sustancial en el performer. Aquí se utilizaba como una herramienta más de trabajo que podía ser aplicado al teatro. No obstante, en las narraciones de los performers de este taller se observa la misma sensación de estar en una actividad mística y/o ritual que los lleva a experiencias sobre lo sagrado (Ver anexos sobre este apartado, Fragmento 13).

La parte inconsciente que nos señalaba Ana Luisa para explicar lo que pasaba en el permiso asociaba al ritual con el mito, de nuevo evocado por el cuerpo y por lo elementos simbólicos que lo cimbraban. “De hecho, el análisis de los ritos permite revisar los mitos: el rito reencarna al mito en el tejido de la vida social. Lo arranca de las brumas de una interpretación demasiado subjetiva. Pero el rito tiene además otras virtudes poéticas, dado que se encuentra en los orígenes del teatro” (Walter, 2013, p.108). Lo inconsciente era el imaginario, todos teníamos la imagen de lo que significaba la danza socialmente, de los antepasados prehispánicos y los motivos por los que se hacía. Implicar el cuerpo detonaba la experiencia sagrada. En las respuestas de Manuel se advertía la construcción del *éthos* a los principios de *autoregulación*, vinculados al esfuerzo físico. Antes de pasar a explicar este punto me parece preciso entender la función del juego en la creación del *éthos*.

5. Insumisión lúdica.

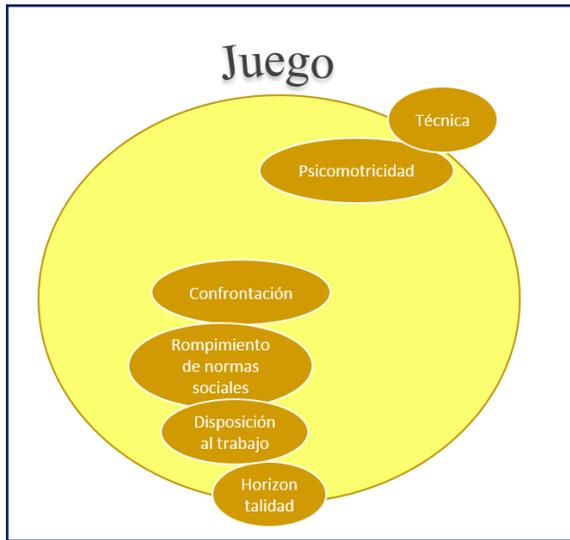


Ilustración 5. Relación de categorías del universo: Juego

El siguiente universo que nos encontramos es el del *Juego*, la otra cara del ritual, muchas veces desdeñado por no representar la seriedad de la vida. Sin embargo, comparte componentes del ritual tales como la producción de una realidad alterna en la que se realizan *actos-de-ser*, el movimiento, la implicación del cuerpo así como la producción de un estado de dicha y/o plenitud.

La actividad lúdica como acción dramatizada produce momentos de intensa emocionalidad mediante el movimiento y el contacto corporal con los otros. Genera en los participantes una *confrontación* consigo mismos por las interpretaciones sociomorales incorporadas y desarrolladas por los modos de subjetivación que, mediante el juego, se transgreden o subvierten. Había un *rompimiento de normas sociales* que impactaba la subjetividad del performer. La confrontación y el rompimiento de normas sociales producían el mismo efecto que el ritual: la reapropiación del cuerpo y la agencialidad del performer. El juego generaba una *disposición al trabajo* que permitía la colaboración entre compañeros tanto en el ámbito lúdico como en la construcción escénica. A diferencia del ritual, en la experiencia lúdica se experimentaba una *horizontalidad* que permitía hacer del grupo de teatro una estructura de acogida.

Por otro lado en el taller de clown y comedia física el juego era una herramienta para desarrollar habilidades físicas, por lo que se hacía énfasis en la *psicomotricidad* o el desarrollo de habilidades físicas enfocadas al perfeccionamiento de *la técnica* de actuación. Este taller estaba más cercano al teatro clásico, por lo que en el esquema de la ilustración cinco se observa a la psicomotricidad y a la técnica, alejadas de las otras categorías ya que esta manera de utilizar el juego nos volvía a vincular con las estructuras sociales fácticas que

reproducían lugares de poder que utilizaban el cuerpo como lugar de instalación de dispositivos biopolíticos. Sostenían una idea del cuerpo como máquina funcional que había que entrenar para desarrollar habilidades físicas (Para conocer la experiencia del juego y la confrontación ver anexos, apartado de: 5. *Insumisión lúdica*, Fragmento 1).

El ejercicio relatado en el fragmento 1 fue el primero que realicé en la primera clase de teatro que había tomado en mi vida y recuerdo llegar a mi casa con una intensa emoción, un estado de *plenitud* por caracterizarlo de algún modo, era más que dicha, era júbilo y felicidad desbordante que me hacía sentir así: en *plenitud*. Este estado había sido provocado por el juego, estaba impactada por el hecho de haber propinado y recibido un montón de nalgadas de hombres y mujeres adultas, un acto que en la vida cotidiana era impensable. Se había roto un tabú, una parte del cuerpo que normalmente es intocable y que está hipersexualizada pasó a ser solo carne, sin ninguna connotación lasciva ni conservadora. Era una zona lúdica, un espacio de juego, de nuevo, se creaba otro sentido, se rompían creencias, normas sociales y pautas de comportamiento. Esta actividad había marcado mi vida, pues fue esta experiencia (y las que le siguieron) las que me hicieron continuar con mi formación como performer.

El juego estaba muy cercano al deporte, había reglas que se tenían que seguir para crear una realidad alterna, el cuerpo entraba en otro estado, se producía una epifanía, momentos de emoción colectiva desde lo lúdico, por lo que también se volvía una experiencia significativa. “Las competiciones deportivas son rituales ideados para producir situaciones de tensión dramática y una victoria final. Las reglas relativas a la consecución de cómo sí y cómo no está permitido ganar posición de tiro, o impedir que el contrario la alcance, han sido elaboradas y reformadas durante décadas para *mejorar el juego*, para generar momentos de emoción colectiva” (Collins, 2009, p. 86). Volvía a preguntarme si era solo yo la que experimentaba estos estados pero los performers narraban algo muy cercano (Ver anexos de este apartado, Fragmento 2).

En el relato de Mariana se nota claramente *la confrontación*. En la vida cotidiana, tocarle los glúteos a otra persona podría significar un montón de cosas indeseables, grotescas, violentas. La nalgada puede evocar situaciones de maltrato o abuso. Tiene implicaciones a nivel de la memoria corporal que no se tomaban en cuenta al realizar el juego. Alguien te

toca, ese es el hecho y además para algunos (en los que me incluyo) no representa ninguna amenaza ni agresión sino que simplemente es un juego. He realizado este ejercicio muchas veces y he notado que algunos compañeros o compañeras cuando observan que alguien está en desventaja frente a algún compañero, toman su lugar para liberarlo y hacen frente a quien representaba el cazador. En el tiempo que llevo en este taller también he notado la actitud que toman algunas mujeres, no solo en este ejercicio sino en otros que requieren de fuerza y contacto con los otros. Las mujeres lo realizan por *conformidad social*, algunas solo eligen como parejas de juego a otras mujeres con la misma actitud, no se tocan, no danzan y no juegan. Esta actitud muestra, no solo el rol social que se nos ha impuesto, en el que la agresividad no puede ser pensada en nosotras sino que evidencia nuestra historia corporal como mujeres en la que hemos sido objeto de toda clase de abusos físicos, psicológicos, verbales, emocionales, etcétera y que se presentaba ahí, en la acción, entre los cuerpos. Tal como el arquetipo evocado en el ritual mediante el movimiento, las experiencias y las trayectorias corporales también se manifestaban. Los hombres por otro lado, no presentaban esta actitud, ellos jugaban, se tocaban, se retaban y se reían. Sin embargo, había mujeres que interpretaban este tipo de actividad de otra manera, como nos narraba Dalia cuando nos decía que era un ejercicio: *muy chistoso y tribal, era como un reto, muy de desafío, me gustaba eso, que nos desafiara.*

Mediante el juego también se evocaba un imaginario por las posturas corporales, volviendo a reafirmar que el imaginario es cuerpo pero había otro elemento: *el desafío*, característica infalible del arquetipo del héroe en el que simbólicamente se acepta el destino “de uno, a través de enfrentar un gran desafío (ya sea externo o interno) y luego dominarlo con una dirección clara, valor y perseverancia, que es el núcleo de este arquetipo universal, el mito de la heroína/héroe. Esta perseverancia para enfrentar la adversidad extrema es la base de muchas iniciaciones rituales chamánicas” (Levine, 2015, p. 68). El desafío era esta confrontación con la trayectoria corporal y con los dispositivos biopolíticos que actuaban en cada cuerpo. La perseverancia y/o la repetición permitían darle un nuevo sentido a lo acontecido (Ver anexos de este apartado, Fragmento 3).

La confrontación y la adversidad habían desaparecido. La heroína había enfrentado el desafío y lo había dominado. En este trayecto lograba recuperar su cuerpo, su capacidad

lúdica y expresiva, superaba hechos probablemente traumáticos que estaban en su memoria, en su cuerpo. Lo que se repetía era el mismo hecho que se experimentaba como violento y se revertía la forma de entenderlo o recordarlo, ahora lo enfrentaba y con ello creaba una versión distinta de sí misma, era un triunfo (Ver anexos de este apartado, Fragmento 4).

La finalidad no era ganarle al otro sino obtener un conocimiento sobre sí mismos, sobre las capacidades corporales y expresivas, al mismo tiempo que se combatía el ego, el impulso de ser superior o doblegar a otro ser humano. Características que encontramos en la danza de Citlalmina *arrancar el ego de raíz*, nos decía Ana Luisa y Romina. Esta era otra forma de incorporar una serie de valores y cosmovisiones. Por lo que “la finalidad expresa del juego -obtener el triunfo por medio del superior ejercicio de habilidades atléticas, y respetando las reglas de la competición- es su contenido superficial. Lo que motiva a la gente a ir al estadio [como a realizar este tipo de actividades lúdicas] es, primordialmente, la experiencia de asistir a un ritual de gran éxito, éxito que es consecuencia de haber sido diseñado para que todos los ingredientes rituales estén presentes en alto grado y, en especial, para que se produzca una intensa emoción en un recinto donde la interacción corporal de una multitud que sigue expectante el desarrollo del juego puede amplificarla” (Collins, 2009, p. 85).

Al mismo tiempo que esto sucedía había una *disposición al trabajo* motivada por el deseo de aprender a hacer teatro. No era un grupo terapéutico, no se estaba en ese lugar para superar algún trauma explícitamente y sin embargo, muchas veces sucedía, se superaban experiencias no satisfactorias del pasado al vivenciarlas de una manera distinta, lo que les permitía continuar con su formación como performers. El territorio de desafío y resignificación era el cuerpo, era la acción la que daba nuevos sentidos. En otra experiencia vivencial sucedía algo parecido (Ver anexos de este apartado, Fragmento 5).

Aunque este no era propiamente un territorio lúdico me servirá para explicar la *disposición al trabajo* que se presentaba en mi relato. Hubo un momento de confrontación, incluso de miedo, cuando supe que el ejercicio consistía en dejarse tocar por los otros sin importar su género, hubo un momento en el que cruzó por mi mente la idea de ser vulnerable pero este pequeño instante se disipó cuando respiré y escuché la pregunta de Nicolás *¿quién soy?* En la experiencia vivencial había otra intensidad: aprender a conocerse a sí mismo *¿yo*

era ese sentimiento escalofriante que pasó por mi cabeza y cruzó mi cuerpo durante unos instantes, o era algo más? ¿Quién era? Se asumía en esta experiencia que el contacto evocaría recuerdos, sensaciones que podrían ser gratas o traumáticas ¿quién era yo frente a esta situación? De inmediato experimenté una performatividad en mi manera de comprender el ejercicio yo tendría que superar el desafío y la forma en la que lo experimentara me convertiría en performer, es decir, aquel que se re-crea a sí mismo en el acto. De nuevo, estaba en el fondo del argumento de Nicolás el arquetipo del héroe o heroína que lucha contra la serpiente, el dragón o el monstruo. De pronto, al igual que en las nalgadas, el cuerpo no estaba hipersexualizado, no había zonas tabús ni lugares prohibidos, había sensaciones, experiencias y simbolizaciones que permitían la resignificación de un acto que evocaba un hecho traumático o no grato. Se reconstruían las capacidades sensitivas y los vínculos con los otros. De nuevo se rompían normas sociales y se percibía una horizontalidad ya que todos pasaban por la misma situación. (Lo que se experimentaba con esto se encuentra en los anexos de este apartado, Fragmento 6).

Los prejuicios, es decir, las normas sociales incorporadas, llevadas en el cuerpo, actúan y generan una reacción al instante. La confrontación es este pequeño instante de batalla en el que el performer rompe con todo tipo de estereotipos sociales como el hecho de pensar el cuerpo adulto tocado por jóvenes, la idea de hombres tocando el cuerpo de una mujer o incluso el hecho de una multitud de personas tocando un solo cuerpo. Sin embargo, aquí había otras interpretaciones (Se muestran en los anexos de este apartado, Fragmento 7).

Fabiola invitaba a otras mujeres a persistir, a repetir, a resignificar. La idea del juego permitía explorar situaciones o darles un nuevo sentido. Además encontraba los mismos elementos que en Mariana un sentimiento de liberación al terminar el desafío. Simbólicamente el juego era el camino del héroe en el que la satisfacción y la re-simbolización venían al completar el desafío (Ver anexos de este apartado, Fragmento 8). En un ámbito lúdico también se experimentaban acontecimientos que permitían un cambio al crear una realidad alterna a la vida cotidiana. Se generaban *experiencias significativas* desde la sensación de tener una energía desbordante que te permitía ser otro, más capaz, más ágil, más hábil y casi invencible, como el cuerpo de los dioses. Este acontecimiento es el que

genera estados de *dicha y felicidad*. Al juego así como “a los deportes no se les reconoce un estatus similar al de otros rituales formales; se los suele considerar como actividades lúdicas, la otra orilla de la ribera sería de la vida. Y, no obstante, son muy efectivos en lo referente a facilitar a sus asistentes momentos exaltados de experiencia ritual y muchas los prefieren a los rituales religiosos (como resulta evidente los domingos en que sus respectivos horarios coinciden)” (Collins, 2009, p. 86). Los practicantes de Teatro Corporal se encontraban oscilando entre estas actividades lúdicas y el ritual solemne pero ambas partían del supuesto de generar un conocimiento sobre sí mismos. Rompían con los estereotipos sociales creados por las estructuras sociales fácticas y permitían la poíesis, la re-simbolización.

En el taller de clown y comedia física no se oscilaba entre estos dos elementos, el ritual y el conocimiento sobre sí mismos nunca estuvieron en la base del entrenamiento, lo que se buscaba era formar actores y explorar las habilidades físicas de cada participante. Sin embargo, encontré elementos que me permitían comprender la otra orilla del juego y del teatro. (Se narra a continuación uno de los ejercicios dentro de este taller así como lo que yo experimenté en él en los anexos de este apartado, Fragmento 9).

No había nada de solemne en este lugar, y sin embargo, la confrontación se daba, había una realidad alterna que permitía momentos exaltados de emocionalidad que se producían con el movimiento. No obstante, en este taller la *horizontalidad* era más visible. El juego producía la cooperación entre los miembros del grupo, la armonía y el rompimiento de estereotipos o normas sociales, se notaba en el receso, en los momentos de charla, cuando una chica de 15 años hablaba con un hombre de 54 sobre lo que hacía en la semana. (La forma en la que se percibía al grupo se encuentra los anexos de este apartado, Fragmento 10).

El juego propiciaba este clima quimérico y estrechaba los lazos entre unos y otros al tiempo que te confrontaba con el *deber ser*. Este era el lugar para hacer cosas estúpidas, era otra realidad alterna en la que se exploraban posibilidades de acción que estaban mal vistas socialmente, alguien *respetable* no puede ser torpe ni estúpido pero los participantes querían ser estúpidos profesionales, como los maestros habían definido al clown en la primera clase. La construcción escénica se basaba en ello.

La horizontalidad puede apreciarse con mayor claridad en este grupo, Paolo no asumía un lugar de poder sino que se le percibía como parte del grupo y todos participábamos en las creaciones escénicas dando nuestros puntos de vista. Había un ambiente solidario entorno a la creación escénica en el que las críticas se recibieran positivamente, era efecto de todos los juegos que se hacían previo a la construcción, estábamos más receptivos, al igual que la construcción que se hacía en el taller del Museo del Chopo después de Citlalmina. Al parecer los ingredientes rituales del juego junto con el movimiento, propiciaban la apertura a la creación, estimulaban la imaginación y la comunicación. Los cuerpos en movimiento, los acontecimientos producidos en él así como el contacto con los otros, nos disponía al trabajo en equipo, principio fundamental del teatro en el que se requiere de la voluntad y el empeño de todos para lograr una puesta en escena.

A medida que avanzábamos en el taller fuimos explorando más las herramientas de técnica de actuación pero el clima seguía manteniéndose hasta el cambio abrupto de maestros. Claudia estaba más centrada en la actuación, en la precisión y la técnica. Poco a poco nos fuimos centrando en el desarrollo de habilidades físicas, dejamos de jugar, Claudia era minuciosa en la forma de ejecutar alguna acción, sus instrucciones eran más precisas. El interés estaba en la creación de los números que se presentarían al final del taller al público en general, elemento que no encontrábamos en los otros dos talleres. En el de Nicolás nunca se hacía una construcción escénica aunque el taller era de teatro. Con Manuel se hacía una construcción escénica centrada en el performer, en sus impulsos y preocupaciones lo que hacía que la acción estuviera conectada con sus deseos personales y se convirtiera en algo significativo para el performer, una forma de comunicar algo que no podía o no quería expresar con palabras. No había una presentación final. En el de Clown sí la había y generaba una presión en los maestros e impactaba en los alumnos ya que la forma de estar y crear en había cambiado radicalmente. A medida que nos alejábamos del juego y nos concentrábamos en el perfeccionamiento de *la técnica* el grupo dejó de cooperar con los demás, dejamos de divertirnos y comenzamos a presionarnos (Ver anexos de este apartado, Fragmento 11).

Se evidenciaba la importancia de la horizontalidad y la cercanía con los maestros que facilitaba el aprendizaje y creaba un ambiente armónico. Cuando Anne señala que Claudia era *más maestra*, se refiere a una concepción del maestro como figura de autoridad, alejado

del grupo, reproducción de lugares de poder desde la pedagogía. En efecto Claudia era *más maestra* y había dejado de lado los ingredientes esenciales para la creación, no solo escénica sino del performer (Ver Fragmento 12).

Se volvía a hacer evidente la conducta de resistencia, la insumisión. El performer necesita el reto, el desafío que le permita superarse, se opone a crear desde algo que no le haga sentido así como a las formas de enseñanza dogmáticas o autoritarias, tanto en el teatro como en la vida cotidiana. Esta era una de las características más importantes del performer que constituiría su resistencia ante la vida, una postura que no provenía de lecturas, teorías o cátedras académicas sino desde su cuerpo y su experiencia vivida. La resistencia era contra todo aquello que quisiera dogmatizar su cuerpo, lo que se hace con él y con sus deseos. La creación en este ámbito se volvió una competencia de habilidades, el clima grupal era hostil, agotador. El énfasis en la técnica no permitía el juego y mucho menos los elementos rituales. Los números finales fueron dirigidos minuciosamente coartando la creatividad del performer quien pasaba a ser una simple maquina desligada de sus deseos (Ver Fragmento 13).

La diferencia entre ambos maestros era el juego, la manera de dirigir al grupo, de permitir la creación desde los deseos del performer, más espontáneo dando lugar a la expresión de cada uno y no limitándola por el perfeccionamiento de la técnica o la creación de un *cuerpo disciplinado*, adjudicado al teatro clásico por no permitir la libre expresión del performer sino utilizarlo como territorio de reafirmación de los poderes fácticos. La técnica y la psicomotricidad eran herramientas para desarrollar técnicas corporales en las que el cuerpo es modificado mediante distintos ejercicios en los que, al tiempo que encarnas un ritmo, incorporas también los ejercicios del poder, restándole capacidad de agencia al performer, haciéndole pensar y sentir que lo que hace siempre está mal o no es suficiente. “Una de las razones por las que estos actos se superponen más fácilmente en el individuo, es precisamente porque se yuxtaponen en función de la autoridad social” (Mauss, 1934/1979, p. 354).

Nos habíamos desplazado de la problemática de experimentar y comunicar mediante *actos-de-ser* a la problemática de producir, a la cual el circuito teatral dominante está sujeta. Se empleaban ejercicios para hacer hábiles a los performers y eso tenía implícita una idea de productividad. Ya no era el ser lo que importaba sino producir. Nos encontrábamos frente a

la problemática de las relaciones de poder que logran instalarse como hábitos y modificar las formas de percibir el mundo ocupando el espesor mismo de los cuerpos casi de manera imperceptible. Esto era posible mediante el biopoder “la disciplina en las prácticas corporales individuales que por medio de la educación, intentan maximizar sus capacidades productivas y minimizar sus resistencias instituyendo un biopoder” (Foucault, (1976/2002, p. 156). Los participantes de este taller podrían haber sido los cuerpos disciplinados que definía Foucault (1976/2002). Sin embargo, nuestros entrevistados percibían esta relación de poder reproducida entre la idea del maestro como autoridad impuesta, alejado del grupo, ortodoxo y que cuarta la posibilidad de expresión del performer. Había una inconsistencia entre lo que habían definido como clown en las primeras clases y lo que sucedía al final (Ver Fragmento 14).

La resistencia volvía a manifestarse en la definición del clown que Anne nos daba: *el ser que no cuadra en la sociedad, que no funciona como la sociedad capitalista lo exige, el que funciona como él quiere*. Estaba definiendo al performer de Teatro Corporal el que crea su propia lógica. Volvíamos a la poíesis pero, como expliqué en páginas anteriores, no solo implicaba la creación escénica, ni los entornos laborales, familiares o educativos, la creación más grande era él mismo, lo que implicaba la generación de un *éthos*.

6. La voluntad de existir (Éthos).

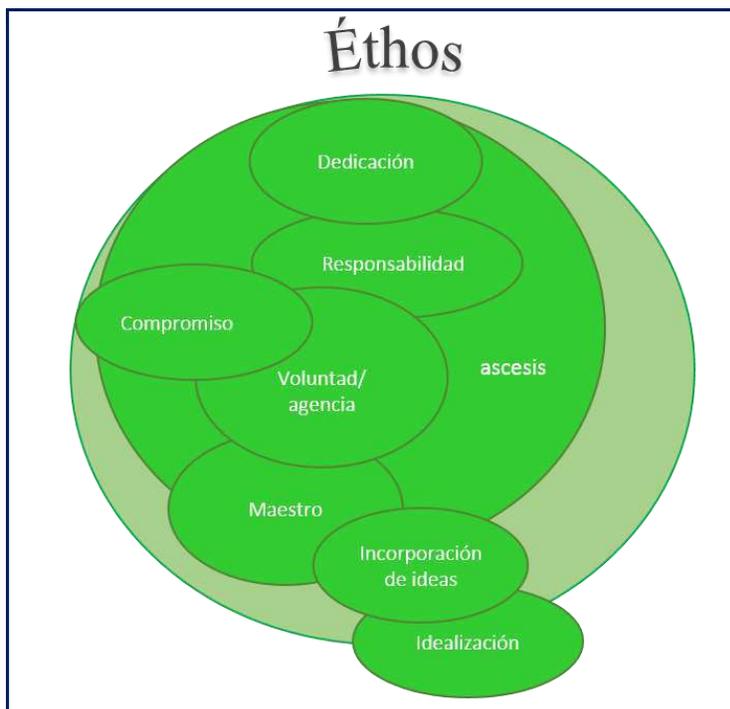


Ilustración 6. Relación de categorías del universo: Éthos.

Hemos visto casi por completo el proceso por el cual el performer se construye a sí mismo al tiempo que dota de sentido a sus estructuras de acogida. Este proceso se consume con lo que Duch (2008) nombra como *pedagogía de los sentidos humanos*, en ella señala que “enseñar a ver, oír, gustar, palpar, oler, es algo primordial si se tiene en cuenta que los humanos vivimos y habitamos en el mundo (en nuestro mundo) por mediación de los sentidos

corporales, que son los administradores de la ambigüedad inherente a la condición humana” (p.153). Sin embargo, los performers han aprendido a ver, oír, gustar, palpar, oler a confrontarse consigo mismos a partir de esas experiencias relacionadas a la contingencia. Podemos afirmar que el Teatro Corporal realiza este trabajo pedagógico sobre los sentidos humanos al desarrollar sus entrenamientos desde una práctica mítico-ritual que inevitablemente involucra a los sentidos. Considerando que los performers conocidos tienen por lo menos dos años en este proceso, quedan algunas cuestiones por resolver. Me preguntaba ¿Cuál es el resultado de esta enseñanza? ¿Qué es lo que produce? ¿Qué tipo de sujetos se crean? Nos encontramos con el *éthos* que identifiqué en las entrevistas y que impregna todas las narraciones sobre la práctica.

En la ilustración 6 encontramos las categorías que hemos relacionado con este universo. En él, vemos ocho círculos. En el centro y con mayor proporción hallamos la esfera referente a la *voluntad o agencia*. Esta categoría no solo señala lo que se desea sino que se encuentra íntimamente relacionada a la idea de libertad. Nos remite de nuevo a la acción, una acción

tomada con plena consciencia e incluso en contra de lo que la mayoría dice que se debe o no hacer. La voluntad o agencia no solo se relaciona con lo que se anhela sino que es, ante todo, poder. Se trata de un poder que no se ejerce sobre los otros sino sobre sí mismo. Hay una *voluntad de poder*, un agenciamiento. Por lo tanto, implica la búsqueda de lo posible, de otra existencia potencial. La voluntad es la encarnación de la resistencia o la resistencia llevada en el cuerpo, en cada acto, transformada en un estilo de vida, en un *éthos*. Sobre este círculo encontramos otros tres: *dedicación, responsabilidad y compromiso*. Los óvalos son casi de proporciones idénticas pero el de responsabilidad es un tanto más grande. Hay una exaltación de esta actitud ya que si la voluntad es un poder ejercido sobre sí mismo como acto de libertad, lo que se crea con él es responsabilidad de uno mismo, producto de la *dedicación*, el empeño y el *compromiso*. Cada paso que se da en el camino del héroe no es uno más, sino que tiene una implicación ontológica. Cada acto realizado tiene profundas raíces, está simbolizado y, por tanto, es sagrado. Las tres categorías constituyen la *ascesis*, es decir, una práctica de sí que recupera la corporalidad para crear una forma de estar en el mundo, una manera de ser como elaboración artística de sí mismo. Se establece un compromiso, una *estética de la existencia* que le permite soportar la contingencia y decidir, al menos simbólicamente, la forma en que desea morir.

En la parte inferior de la categoría de voluntad y agencia encontramos otras tres íntimamente relacionadas: en las que la figura del *maestro* es central, ya que es él quien desarrolla y lleva al performer por la práctica pedagógica de los sentidos humanos. Veremos que la relación alumno-maestro será distinta a la establecida en el mundo occidental en la que existe implícitamente una relación de poder. En el Teatro Corporal el maestro tiene un trato cercano con el alumno que permite la *incorporación de ideas*, una mayor apertura al trabajo que facilita el aprendizaje y es, uno de los elementos más importantes para la conformación de una estructura de acogida. Por otra parte, el maestro constituye, primordialmente, un modelo ejemplar al que se le atribuyen características de perfección. Generado por el proceso de simbolización y la relación estrecha entre maestro y alumno, las prácticas mítico-rituales desarrollan, en algunos casos, la idea del maestro como un gurú o guía espiritual constituyendo una *idealización del maestro*. Vemos en este punto la posibilidad de inclinarse al otro lado de la balanza, se advierte una actitud acrítica de algunos performers que podría conducirlos a la construcción de totalitarismos, dogmas y relaciones

de poder, en las que podría participar el maestro si lleva la relación más allá del aprendizaje y obedece a necesidades personales que pueden crear situaciones de lucro, narcisismo, el ejercicio de una sexualidad abusiva y/o el dominio sobre los otros.

Había un elemento central en la figura del maestro, no se les considera como cualquier otro sino que constituye alguien difícil de encontrar, son para el performer, un descubrimiento. Los maestros eran comparados con otros para explicar el tipo de relación que establecían y lo que los había llevado a permanecer con ellos por un largo periodo de tiempo. (Mariana nos relata su experiencia con dos maestros cuentacuentos y sus métodos de enseñanza. Ver anexos del apartado: 6. *La voluntad de existir (Éthos)*, Fragmento 1).

El distanciamiento de los cuerpos, la inmovilidad, la estructura inapelable en donde el alumno debe hacer *a pies juntillas* lo que el maestro desea, sin dar lugar a la expresión del performer y mucho menos a sus inquietudes, son elementos que se consideran *ortodoxos*, faltos de creatividad e inhumanos, *fríos*. El trabajo corporal, el estrechamiento de los cuerpos no puede ser de ninguna manera *frío*, por el contrario, genera formas distintas de vincularse con los otros y esto implica la relación de saber del alumno con el maestro. Para que el proceso de aprendizaje se vuelva una estructura de acogida el maestro procura la creación de un *ambiente de nobleza* como el que imaginaba Marina al ver por primera vez a los cuentacuentos (Ver anexos de este apartado, Fragmento 2).

El ambiente de nobleza también era una idealización, tanto del grupo como del maestro, que se rompe mientras más tiempo se comparte con las personas involucradas pero esta idea, este deseo, constituía *la gramática de la esperanza*, eso que aún no es, la búsqueda de lo posible, el intento incesante de crearlo. La cercanía y la nobleza debían ser características del maestro si la práctica estaba centrada en el cuerpo y si el objetivo era crear una *pedagogía de los sentidos humanos*. Los performers buscaban a maestros que les permitieran expresarse de otra manera, maestros cercanos y accesibles (Ver anexos de este apartado, Fragmento 3).

El *rechazo* que narra Alan era la afirmación del lugar de poder-saber del maestro convencional quien cortaba la *esperanza* de crear algo más, algo distinto. El proceso pedagógico humanizador implica una charla de inquietudes que podían o no estar relacionadas con la clase pero que indudablemente conducía a la comprensión del alumno sobre sí mismo, sobre sus deseos y potencialidades. Se trata de facilitarle un *conocimiento*

de sí que excede las técnicas, las aulas y los escenarios para armonizar la vida con el pensamiento, el cuerpo con el logos. (Los performers destacaban las características de sus maestros como se relata en los anexos de este apartado, Fragmento 4).

La cercanía con el maestro, la accesibilidad, la disposición a escuchar, no solo verbalmente sino atento a la gramática de los cuerpos, a lo que se dice a través de ellos como lo señala Mariana al decir *detecta en algunos alumnos esa parte, pues timidez*. Esa timidez o torpeza no era superada mediante el perfeccionamiento de la técnica ni por la repetición constante de ejercicios psicomotrices que desarrollaran habilidades físicas sino que vencer la timidez era posible por la cercanía con el maestro, quien *tiene una manera de impulsar a cada uno de la forma en que lo necesita* busca diferentes caminos, lo que implica un método de enseñanza flexible basado en el conocimiento de sí del aprendiz, como nos contaba Rodolfo líneas arriba sobre su experiencia con su primera maestra de Teatro Corporal. (Ver Fragmento 5).

La maestra o el maestro eran la pieza fundamental para la formación del *éthos*. Una forma de vida empieza a crearse sin someter al performer a relaciones de poder, sino que “le permite su constitución. Las acciones que realiza el [sujeto] se dan en el contexto de una existencia que se abre a la posibilidad y a la libertad. La ética como *arte de resistir* consiste en la capacidad de conducir la propia vida, de constituir modos de vida no fascistas, no controlados, no estereotipados por las modernas tecnologías de poder” (Foucault, 1999: 387 citado en: Giraldo, 2011, p. 140). En todos los discursos seguía estando la resistencia y es preciso volver a enfatizar que esta no era una militancia desde lo académico, desde la exacerbación de lo racional o teórico sino que estaba sujeta a una noción de verdad sentida. (Ver anexos de este apartado, Fragmento 6).

La verdad es sentida antes que pensada. No es un discurso sino una sensación que resolvía una inquietud de sí. No es territorio de la cabeza sino de todo lo otro que es el cuerpo. Se tenía la seguridad de que ese era su lugar en el mundo. Hablo de la verdad no como esencia sino como “un *éthos* que consiste en la *producción de sí mismo*, en la *constitución de sí*. La verdad no se supedita al espacio de la norma, sino que se sitúa en el ámbito de la autoconformación del [performer]” (Castro, 2002, 335-336 Citado en: Giraldo, 2011, p. 139).

El maestro o maestra, tal como se mostraba en los relatos de los entrevistados tenía una tarea más profunda de la que se le otorga hoy en día. Es el que debe conducir al aprendiz al develamiento de la verdad y esta se refiere a un conocimiento profundo sobre sí mismo. Por esta razón, la elección de establecerse o permanecer en un lugar así como la elección de una profesión se vuelve una decisión ontológica, un acto de resistencia ante las normas establecidas y las relaciones de poder-saber porque no obedece el orden social sino a sus pulsiones. Esto le permite reafirmar su libertad, recuperar su capacidad de agencia, decidir cómo vivir y metafóricamente decidir cómo morir. Lo explica Rodolfo en relación a su primera maestra de Teatro Corporal y la primera vez que había tocado un escenario, experiencias que habían conformado la certeza de haber encontrado su lugar en el mundo. (Ver fragmento 7). En la experiencia vivencial Rodolfo Experimentaba una certeza, una verdad incuestionable porque se manifestaba en el cuerpo, hacía que su paso por este mundo tuviera sentido. Lo importante era *el aquí y el ahora* que tanto habíamos escuchado en la práctica. Estas palabras manifestaban una pre-ocupación por el presente. “Para el *éthos* moderno el alto valor del presente es indisoluble del deseo de imaginarlo de otro modo y de transformarlo. Es un ejercicio que capta lo real para confrontarlo con una *práctica de libertad* que al mismo tiempo respeta y viola lo real.” (Giraldo, 2011, p. 139). Respeta lo real en tanto que quiere construir otro mundo, otra realidad, otra posibilidad de ser y, lo viola porque para ello, debe tener un espacio liminal de creación, una realidad alterna en la que experimenta distintas formas de sí a través de actos que permiten al performer ser.

Las áreas en las que impactan este tipo de maestros no se limitan al aula sino que tocan otros aspectos de la vida del performer y pueden ser tan íntimos como para cambiar por completo su vida, como nos narra Ana Luisa líneas arriba sobre su relación con Antonio Velasco Piña en la que él es quien la persuade a irse al Tíbet para salir del duelo. En este punto se evidencia la relación tan estrecha y personal que puede establecerse con el mentor, tan cercana como para estar en esos momentos. El maestro la había conducido a una práctica de dominación de la contingencia que más que enseñarle artes escénicas le enseñaba una *estética de la existencia*, es decir, un estilo de vida que abre al performer la posibilidad de resistir a los poderes que intentan dominarlo pero que fundamentalmente le permiten superar la contingencia. La cercanía con el maestro permite el surgimiento de la estructura de acogida de coaprendizaje que la dotaba de la potencia necesaria para seguir viviendo. La relación

alumno-maestro que se establece en este ámbito no obedece a las relaciones de poder-saber impuestas por las estructuras sociales fácticas. El maestro se pre-ocupa por todos los aspectos de la vida del alumno, no solo del aprendizaje como desarrollo de habilidades o de técnicas sino que se encarga de dotar al aprendiz de los elementos necesarios para superar cualquier contingencia y continuar con el conocimiento de sí, siendo el performer la obra más importante.

El desarrollo del *éthos* está íntimamente ligado a la relación afectiva entre alumno-maestro, que genera paralelamente la *idealización* del segundo, al que se le mira como alguien que posee conocimientos que se desean alcanzar y por esta característica constituye un modelo a seguir, es alguien al que desea parecerse, por lo que vuelve a constituir para el performer lo que aún no es. Nicolás no era este maestro que acabo de describir, no era cercano a sus alumnos, con los únicos que tenía cierta relación era con *los miembros fundadores*. Mantenía una distancia estética con sus alumnos, casi no hablaba con nadie y debido a este distanciamiento y a las características rituales de su taller se le consideraba como gurú o guía espiritual. Se le atribuía un *halo místico* que propiciaba un profundo respeto hacia él. La idealización era más grande y evidente. A Manuel y a Paolo se les admiraba por su sinceridad pero también se les reconocía sus errores, eran humanos y por tanto eran falibles. En los alumnos de Nicolás parecía haber una idea implícita de perfección que hacía que para los alumnos representara una autoridad. (Ver Fragmento 8) No obstante, había un afecto por él. (Ver fragmento 9).

Aunque no había una relación cercana con los alumnos sus enseñanzas seguían siendo una pedagogía de los sentidos humanos, que enseñaban a dominar la contingencia, esto señalaba que no era necesario que el maestro se involucrara en todas las áreas de la vida del alumno para conducirlo a un conocimiento de sí. Nicolás y Manuel invitaban a sus alumnos a sumergirse en sus recuerdos y hacer consciencia de cada movimiento. La transformación solo era posible a través de la *ascesis* como práctica de sí. El performer manifestaba una voluntad, un poder ejercido sobre sí mismo. Había un objetivo claro: la *auto-creación*. (Ver Fragmento 10).

Nicolás marcaba el inicio del *tiempo fuerte de trabajo* en cada práctica. El ejercicio del chamán lo hicimos en las primeras clases del taller y fue en esta en la que explicó la

importancia del tiempo fuerte de trabajo, la voluntad, la energía y el mantenimiento de una imagen mental (Ver Fragmento 11). Utilizaba diversas alegorías para explicar su objetivo: cambiar la subjetividad del performer. Una de las metáforas empleadas en la práctica del chamán eran *los actores de oro y de plomo*, creaba una imagen de la voluntad o el empeño. Estaba comparando dos actitudes frente la vida: el que no se compromete y por tanto no se responsabiliza de nada y el que trabaja y hace en cada intento lo mejor posible. La potencia estaba relacionada con la voluntad sobre sí mismo, si uno hacía siempre el máximo esfuerzo ejercía un dominio sobre sí mismo, se aprendía que las cosas podían suceder de otra manera porque a través de este máximo esfuerzo se generaba el acontecimiento y entonces surgía la performatividad, la sensación de ser potencialmente otro. *Mover a voluntad la energía* era crear un acontecimiento mediante el movimiento, significaba sostener la imagen mental de ser un chamán y asumirse como tal, eran actos de ser porque devenías en chamán, no te creías chamán sino que te convertías en uno dentro de esa realidad alterna. Al mismo tiempo y casi de manera imperceptible, como si ese no fuera el objetivo principal y con el pretexto de hacer teatro y crear actores se incorporaban ideas, valores a través del movimiento, el cuerpo y los sentidos. Cuando Nicolás nos dice: *mira mi mano, es blanca, no hay nada que ocultar, no hay mano negra, soy honesto*, y nos hacía pedir permiso al compañero para entrar en su energía de forma respetuosa. Había una serie de valores que se realizaban. Más que hablar, más que convencernos de lo que estaba bien o mal, más que dar razones por las que ser honesto era indispensable para las relaciones humanas, se hacía, se ponían en actos, realizábamos acciones que implicaban un profundo respeto por el otro, por su cuerpo, su vida, sus emociones y su historia. Además, había otros aspectos que implicaban la voluntad como un dominio de sí. El hecho de aprender teatro a través del ejercitamiento del cuerpo y no solo de la lectura de textos, implicaba también una voluntad al igual que la hora y los días del taller (Ver Fragmento 12).

La práctica, el conocimiento y el gobierno de sí generaban la dedicación y el compromiso consigo mismos y con el quehacer escénico. No por razones económicas, no por satisfacer a alguien más sino por la dicha de dedicarse a una actividad que les da sentido a su vida. La creación de esta intensa dedicación estaba relacionada con dos tipos de estructura de acogida: El *coaprendizaje* constituido por las relaciones basadas en la enseñanza-aprendizaje que no sometían al performer a ninguna relación de poder y permitían el

desarrollo del conocimiento de sí, así como la *codignificación*, o la dedicación al trabajo digno en el que tampoco se imponían relaciones de dominación sino que estaba constituida por las relaciones laborales que dignifican al ser humano. (La forma en la que se experimentan el compromiso, la responsabilidad y la dedicación se encuentran en los anexos de este apartado, Fragmento 13).

Las simbolizaciones no son inventos del ser humano sino metáforas de los deseos que constituyen la potencia, la fuerza de voluntad que genera la ascesis. El éthos en este ámbito, es una filosofía de vida ligada a la libertad, tal como la simbolización del vuelo de las aves que hace Fabiola e interpreta como señal de haber llegado al lugar correcto, a su lugar, esta es la *gramática de la esperanza* que no se dice con palabras sino que se hace y se comunica con actos, con el cuerpo pero también implicaba una *estética de la existencia*, una forma de vida en libertad con un *cuidado de sí* que no implicaba individualismos como se entiende actualmente sino que refiere a defender y respetar la libertad cuidando de no ejercer ningún dominio sobre los demás y teniendo sobre todo la firme convicción de no permitir ninguna imposición sobre uno mismo. Se hace de la vida misma un acto de resistencia, una *Libertad* de la existencia que *funda* la posibilidad de acciones específicamente humanas (no determinadas por la naturaleza) en la naturaleza, y una *ética de la existencia* como abertura y cuidado no ya de mi existencia como sujeto del trabajo, de la vida y del lenguaje, sino de mi existencia como libertad. Cuidado como el mantener abierta esta dimensión de libertad en el ejercicio permanentemente a recomenzar de la crítica. *Cuidado de sí* como *cuidado de la libertad* que somos, como mantenimiento y conservación de nuestro ser en su simplicidad y superficialidad a través del ejercicio de demolición permanente de la naturaleza en nosotros (Díaz, 2002: 46).

Vuelvo a señalar que esta ascesis no se quedaba en el aula, implicaba un hacer constante, una forma de re-crearse. La voluntad, la dedicación, la responsabilidad y el compromiso impactaban en otras áreas de la vida del performer. Rodolfo nos cuenta la manera en que la práctica impactó en la reducción de su consumo de alcohol y el cambiar de las convivencias con amigos en estos ámbitos, por otros. (Ver fragmento 14).

El sentido estaba ahí y se experimentaba como gozo. Además recuperaba el cuerpo, no había esta saturación de alcohol y drogas, primero, porque no se tenía tiempo. La práctica es tan importante que se manifiesta como prioridad. Rodolfo sabía que el lunes a las siete de la mañana tenía que estar en la Casa del Lago del Bosque de Chapultepec. Nadie lo obligaba, no iba a ganar un premio ni dinero, no se iba a quedar sin trabajo, no reprobaría una materia, era un compromiso que había hecho consigo mismo, una disciplina como ascesis que recuperaba el cuerpo y reemplazaba la saturación de drogas y alcohol por la saturación de sentidos y acontecimientos.

El *éthos* del performer, consistía en “hacer de la vida una obra de arte mediante la crítica permanente de nuestro ser histórico y del tipo de racionalidad política que se nos ha impuesto, es una actitud crítica frente a nosotros mismos y aquello que pensamos, sentimos y hacemos. La tarea que nos impone la *Aufklärung*, por tanto, no consiste en descubrir lo que somos, sino en rechazar el tipo de individualidad que se nos ha impuesto durante siglos.” (Giraldo, 2011, p. 139). El *éthos* se constituye como una forma de vida que consistía en un *hacer verdadero*, en una forma de vida *auténtica*. El hacer verdadero o la acción verdadera implicaba un decir verdadero, sentido, honesto. El modo de vida era un correlato coherente con su práctica, con la forma estética que le daban a su vida, con la decisión de no doblegarse, de no someterse a los dispositivos de poder. El *éthos* era una práctica de resistencia ante los modos de subjetivación dominantes y una práctica de dominación de la contingencia como prueba del dominio y del cuidado de sí. Subvirtiendo el ritual como dispositivo coercitivo, subvirtiendo la religión como norma, dotando de sentido su quehacer cotidiano. Es ante todo una crítica constante al tipo de ser humano que le han impuesto, es una gramática de la esperanza porque cree profundamente en lo que hace, cree profundamente en lo posible.

El *éthos* es el performer mismo, es la verdad, es el cuerpo, la acción y el movimiento porque “el decir veraz es el *ser* del sujeto, pues la verdad no depende de los valores sintéticos del sujeto, no es un accidente en el sujeto. La verdad es el sujeto, porque el asunto es de *éthos*, de modo de ser, de *aletheia* como *éthos*, de la verdad misma, y no su conocimiento, sino su vida, su acción (Díaz, 2003: 109110). Es un *éthos* como práctica de liberación y resistencia como prueba de que el ser es un performer que se crea y modifica así mismo, en la que se fortalece, recupera su cuerpo y reconstruye su mundo.

Conclusiones

He dado cuenta del proceso por el que pasa el performer en su práctica. El Teatro Corporal ha planteado la posibilidad de desarticular al performer de los modos de subjetivación para crear cuerpos expresivos. Este supuesto se ha mantenido hasta nuestros días con el desarrollo de entrenamientos centrados en la corporalidad, pero ha constituido un giro en su planteamiento que lo propone como resistencia ante los modos de subjetivación socialmente establecidos mediante el proceso creativo. Tal como los deportes se centran en la modificación física de los deportistas, en el Teatro Corporal, el centro es la modificación del ser a través del entrenamiento del cuerpo y la mente, motivo por el cual el cuerpo se vuelve la materia de incorporación de preceptos que conforman un modo de estar en el mundo, una nueva subjetividad.

La desarticulación, desprogramación, desbanalización o desubjetivación del performer es posible mediante un proceso poiético de re-creación constante de sí mismo que cambia su percepción, al mismo tiempo que le confiere un nuevo significado a las estructuras sociales fácticas para convertirlas en *estructuras de acogida*. Esto solo es posible por la contingencia en la que el performer experimenta en carne propia estados de malestar, muerte o pérdida, ya sea por el fallecimiento de un ser querido o por la sensación de muerte a cuentagotas que percibe en la tensión de los dispositivos biopolíticos y el poderío del deseo contra sus pulsiones y anhelos.

En este proceso el performer presenta la necesidad de conferirle sentido a su vida y es el motivo por el que se coloca a sí mismo en el centro del problema. Constituye una *ontología crítica de performer mismo*, es decir, de su forma de ser y de actuar. El centro de la cuestión es el performer como el que presenta la necesidad de ser acogido por sus congéneres y es en la medida en que reafirma esta relación como puede construir nuevos modos de ser.

El performer en tanto ser contingente y crítico de sí mismo anhela siempre lo que aún no es y realiza acciones para hacer posible el surgimiento de ese otro que también puede llegar a ser. El *deseo* y el *sentido* son la potencia del universo poiético. Se subvierte aquí el pensamiento que constituía al deseo como carencia y constituye un cambio epistemológico

en el cual el deseo es el motor del performer que establece su voluntad de existir mediante el reconocimiento y uso de su capacidad de agencia que recupera al cuerpo de los modos de subjetivación. El ser que presenta la voluntad de existir busca y crea *prácticas de dominación de la contingencia* que tienen como característica *una pedagogía de los sentidos*, una educación eminentemente creativa y abierta, que le permita expresarse en libertad a través del cuerpo y tener la certeza de realizar una actividad digna y constitutiva de sí. Esto solo es posible mediante un cambio ético y ontológico que llevaba a ciertos performers a permanecer en la práctica por más de 30 años. La permanencia puede explicarse a partir de conferirle a su práctica y *hacer* cotidiano la característica de ser *sagrado*. Lo que permite este cambio es la repetición y el acontecimiento que se producen por el movimiento del cuerpo y permiten la *performatividad*, el cambio de una sujeción a otra que es primordialmente contrastante con la anterior.

La práctica de Teatro Corporal en México crea experiencias significativas que dotan de sentido la vida entera del performer. Son sucesos que se recuerdan explícitamente por haber afectado el cuerpo, el comportamiento y el estado emocional, pero estos se quedan fijos en la memoria por haber generado acontecimientos que sobresaturan el cuerpo de emociones, afecciones y sensaciones que no pueden ser comunicadas a alguien más con exactitud, crean un territorio corporal de dicha, placer y felicidad. Es el territorio en el que se desarrollan *experiencias significativas* que trascienden y acompañan al performer durante toda su vida y hacen posible la recuperación del cuerpo (de los modos de subjetivación o estructuras sociales fácticas) por la *dicha y plenitud* que se genera y comparte con los otros. Es el lugar de lo posible porque a través del acontecimiento y la repetición de actos esencialmente mítico-rituales surge la performatividad.

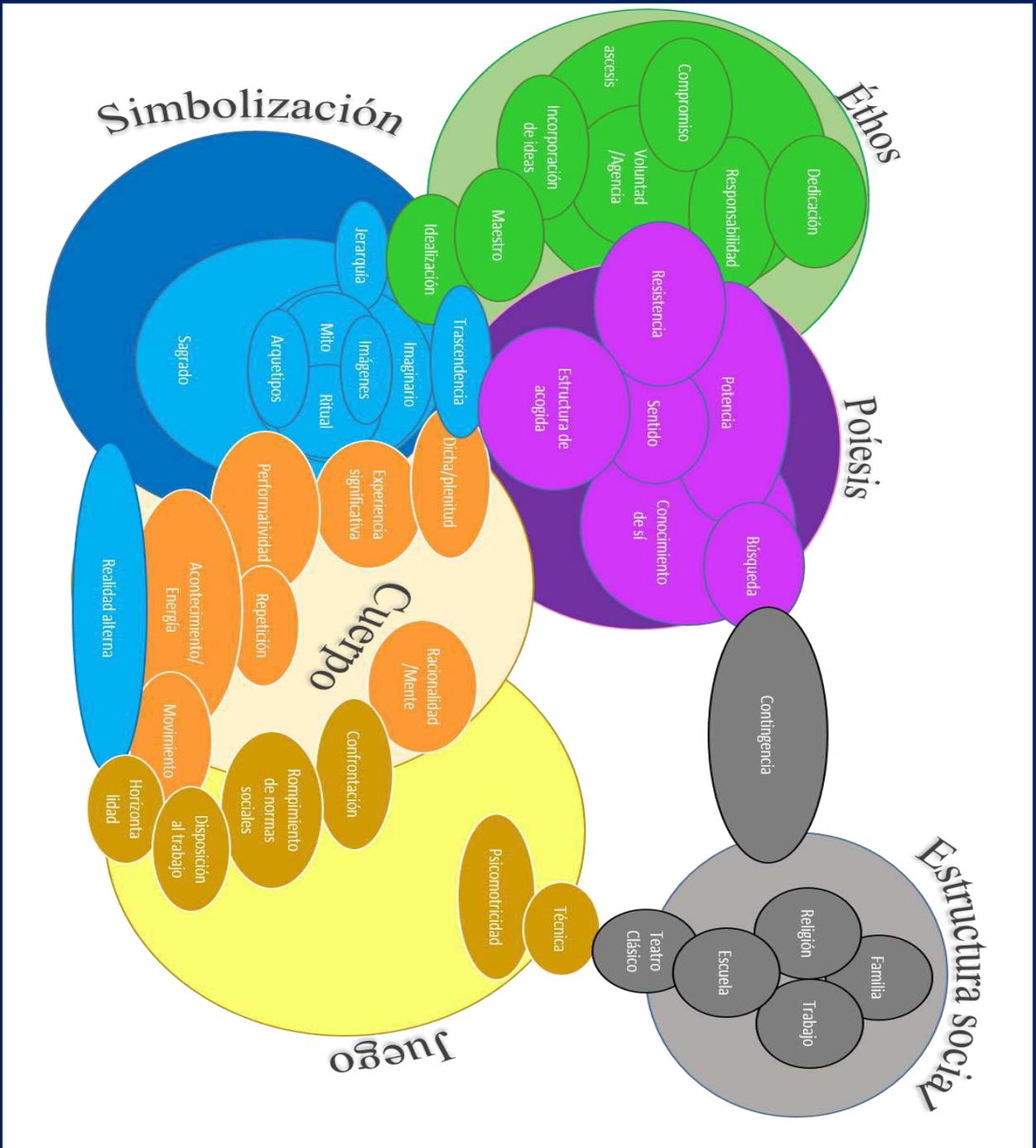
El cuerpo no es aquí el que se encuentra dentro de las normas sociales, no el que se mira siempre como el lugar de castigo, tampoco el de las representaciones sociales en las que encontramos formas de ser mujer u hombre, o modos preestablecidos de belleza, de ser saludable, deseable, joven o viejo. El cuerpo que se propone es el de lo posible, son los *cuerpos insumisos*, de performers que se apropian de su carnalidad y que por ello lo constituyen como el lugar de *resistencia*. Es el lugar de la *creación de sí*, de los que a pesar del dolor o pérdida consiguen una potencia vitalista a través de su práctica, misma que se ha

convertido en *sagrada* por hacer posible una *gramática de la esperanza*. Este es el cuerpo de la psicología social, el que no distingue entre individuo y sociedad, cuerpo o mente, realidad o ficción sino que es ante todo saturación de acontecimientos. El supuesto de una interioridad es una metáfora de lo experimentado en el cuerpo que ha sido generado desde la práctica colectiva. El cuerpo, en este sentido, también es el lugar por antonomasia de creación de lo sagrado. La vivencia mítico-ritual así como el juego evocan *imágenes arquetípicas* que abren al performer a nuevas posibilidades de ser y se van incorporando de manera imperceptible, por la repetición de gestos que más que desarticular el cuerpo, desestructuran al performer completo. Sin embargo, comprendí que el performer no puede quedarse totalmente desestructurado, por lo que emprende un proceso paralelo en el que poco a poco va incorporando valores y actitudes difundidas en la práctica.

Por lo tanto, se postula al cuerpo como el principal generador de sentido al *re-ligarlo* con su entorno a partir de su accionar encarnado en el mundo y, es este vínculo, el que genera sentidos que constituyen al *performer comprometido* con un mundo posible. La práctica de Teatro Corporal es una forma de crear nuevas subjetividades que generan un *conocimiento, práctica y agenciamiento de sí* a través del cuerpo. La incorporación en el entrenamiento de lo mítico-ritual así como su readaptación señalan el desplazamiento de una ética individualista a una construcción de un *éthos* basado en el *no egoísmo* como filosofía de vida y *estética de la existencia*.

Mediante el proceso de simbolización el performer logra subvertir (al menos parcialmente) los modos de subjetivación preestablecidos. La creación del *éthos* como voluntad de existir que se produce a través de la *pedagogía de los sentidos humanos* es la creación última del proceso de constitución de sí y de nuevas subjetividades. En él, observamos que la figura del *maestro* es central, ya que es quien desarrolla y lleva al performer por la práctica pedagógica de los sentidos humanos formando una *ascesis, es decir, una práctica de sí* que recupera la corporalidad para crear una forma de estar en el mundo, una manera de ser como elaboración artística de sí mismo. Se establece un compromiso, una *estética de la existencia* que le permite soportar la contingencia y decidir, al menos simbólicamente, la forma en que desea morir.

El proceso completo se presenta en la siguiente ilustración:



CONSTRUCCIÓN DE NUEVAS SUBJETIVIDADES

No obstante, quedan algunos aspectos para futuras investigaciones en los que se analice a profundidad las implicaciones de esta ética del no egoísmo, los posibles escenarios a los que nos llevarían así como las implicaciones de la figura del maestro como autoridad o gurú en los procesos pedagógicos. De igual manera nos queda resolver otra pregunta que surgió al final de la investigación ¿Es lo sagrado el elemento necesario para el desplazamiento de una subjetividad a otra?

Referencias

Alonso, M. y Serrano, A. (2014). Budismo: una ética aplicada. *Revista de ciencias sociales y religión*, 16 (21), 55-71

Angrosino, M. (2012). *Etnografía y observación participante en investigación cualitativa*. Madrid, España. Ediciones MORATA.

Araiza, A. y Gisbert, G. (2007). Transformaciones del cuerpo en psicología social. *Revista Psicología: Teoría e pesquisa, Volumen* (23), 111-118. Recuperado de:

<http://www.scielo.br/pdf/ptp/v23n1/a13v23n1.pdf>

Artaud, A. (1984). *México y viaje al país de los tarahumaras*. México. Fondo de Cultura Económico.

Austin, J. (1962/1990). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona, España. Editorial Paidós.

Ayala Carabajo, R. (2008). La metodología fenomenológico-hermenéutica de m. van manen en el campo de la investigación educativa. Posibilidades y primeras experiencias. *Revista de Investigación Educativa*, 26 (2), 409-430.

Barba, E. (1986). *Más allá de las islas flotantes*. México. Grupo Editorial Gaceta.

Bourdieu, P. (2000). *El oficio del científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad*. Barcelona, España. Anagrama.

Boccardi, F. (2010). La performatividad en disputa: acerca de detractores y precursores del performativo butleriano. *Revista internacional sobre subjetividad, Política y Arte*, 5 (2), 24-30.

Butler, J. (1997). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid, España. Editorial Síntesis.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Argentina. Paidós Editorial.

Carvajal, M. (2015). El entrenamiento del actor en el siglo xx: fundamentos etimológicos, ontológicos, científicos y pedagógicos. (Tesis doctoral). Universidad de Barcelona. España. Recuperado de:

<https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/298177/mcm1de1.pdf;jsessionid=77DAE4E3CF91D498B8E6012FC9B934C5?sequence=1>

Chávez, X. (2015). Prácticas funerarias en el Templo Mayor. En Eduardo Matos Moctezuma. (Coord.), *Óbras 7: Tríptico de la muerte*. (pp – pp). México. El Colegio Nacional.

Collins, R. (2009). *Cadenas de rituales de interacción*. Barcelona, España. Anthropos editorial.

Del Mármol, M. (2016). Una corporalidad expandida. Cuerpo y afectividad en la formación de los actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata. (Tesis Doctoral). Universidad de Buenos Aires. Argentina. Recuperado de:

<http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4096>

Deleuze, G. (1968/2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Argentina. Amorrortu editores.

Deleuze, G. (1993/1997). *Qué es la filosofía*. Barcelona, España. Anagrama.

Deleuze, G. y Parnet, C. (1988). *El abecedario de Gilles Deleuze*. Recuperado de:

http://88.27.249.81/psico/sesion/ficheros_publico/descargaficheros.php?opcion=textos&codigo=203

Duch, L. (1998). *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*. Barcelona, España. Herder.

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

Durand, G. (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México. Fondo de Cultura Económica.

Duverger, C. (2015). El origen de los aztecas. En Eduardo Matos Moctezuma. (Coord.), *Óbras 7: Tríptico de la muerte*. (pp – pp). México. El Colegio Nacional.

Farina, C. (2005). *Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y pedagogía de las afecciones*. (Tesis doctoral). Universidad de Barcelona. Barcelona, España. Recuperado de:

http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/43042/1/TESIS_CYNTHIA_FARINA.pdf

- Fernández, A. (2013). *Jóvenes de vidas grises. Psicoanálisis y biopolíticas*. Buenos Aires, Argentina, Biblos.
- Foucault, M. (1975/2002). *Vigilar y castigar*. Buenos aires, Argentina, siglo XXI.
- Foucault, M. (1976/2000). *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Buenos Aires, Argentina. Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (1992/1977). *La microfísica del poder*. Madrid, España. De La Piqueta.
- Foucault, M. (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona, España. Editorial Paidós.
- Foucault, M. y Deleuze, G. (1969/1999). *Theatrum philosophicum seguido por Repetición y diferencia*. Barcelona, España. Editorial Anagrama.
- Gadamer, G. (1976/1998). *Estética y hermenéutica*. Madrid, España. Editorial Tecnos.
- Goffman, I. (1963/2006). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos aires, Argentina. Amorrortu editores.
- Giraldo, R. (2011). Modernidad y parrhesía. Michel Foucault y la cuestión de la resistencia como éthos. *Revista de Estudios de Filosofía*, (44), 137-147.
- González, O. (2006). Ritual. En Andrés Ortiz-Osés y Patxi Lanceros. (Ed.) *Diccionario de la existencia* (506-510). Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias. UNAM: México. Editorial Anthropos.
- Grotowski, J. (1968/1992). *Hacia un teatro pobre*. Buenos aires, Argentina, siglo XXI.
- Hegel, G. (2010). *Fenomenología del espíritu*. Madrid, España. Universidad Autónoma de Madrid.
- Jung, C. (1964/2002). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, España. Editorial Paidós.
- Lamus, M. (2010). *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico*. Bogotá, Colombia. Luna Libros.
- Le Breton, D. (1990). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires. Nueva visión.
- Levine, (2015). *Trauma and memory. Brain and body in a search for the living past*. Berkeley, California. North Atlantic Books.
- López, A. (2015). Cuerpo humano e ideología. En Eduardo Matos Moctezuma. (Coord.), *Óbras 7: Tríptico de la muerte*. (pp – pp). México. El Colegio Nacional.
- López, C. (2014). La biopolítica según la óptica de Michel Foucault: alcances, potencialidades y limitaciones de una perspectiva de análisis. El banquete de los dioses. *Revista de filosofía y teoría política contemporáneas*. Vol. 1 (1). 111 – 137. Recuperado de: http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/iigg-uba/20140702044644/09_lopez.pdf

Marxen, E. (2009). La etnografía desde el arte. Definiciones, bases teóricas y nuevos escenarios. *Alteridades*, 19 (37), 7-22. Recuperado de:

Matos, M. (2015). Vida y muerte en el Templo Mayor. En Eduardo Matos Moctezuma. (Coord.), *Óbras 7: Tríptico de la muerte*. (pp – pp). México. El Colegio Nacional.

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74714813002>

Mauss. M. (1934/1979). *Sociología y Antropología*. Madrid, España. Tecnos.

Meletinski, E. (2001). *El mito. Literatura y folclore*. Madrid, España. Editorial Akal.

Merleau-Ponty, M. (1945/1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, España. Planeta-Agostini.

Meyerhold, E. (1971/1986). *Teoría teatral*. Madrid, España. Fundamentos.

Moreno, J. (1947/1977). *El teatro de la espontaneidad*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Vancu.

Murray, S. y Keefe, J. (2007). *Physical theatres. A critical introduction*. Nueva York. Routledge.

Ortíz, F. (2016). Psicoterapia corporal. Bases teóricas de la práctica. México, Editorial PAX.

Pérez, M. Y Galiano, M. (2006). Las Artes Escénicas en la modernidad. Meyerhold, un acercamiento del Teatro a la Danza. *Danzararte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga. Volumen(1)*, 18-25. Recuperado de:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2879458>

Sabido, O. y Cedillo, P. (2015). Miradas de las ciencias sociales al cuerpo en México: Tendencias temáticas y abordajes disciplinares. En Elsa Muñiz. (2015). *El cuerpo. Estado de la cuestión*. (63–100). Ciudad de México. La Cifra editorial.

Sánchez, J. (2013). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México. Paso de Gato.

Sánchez, R. (2013). La observación participante cómo escenario y configuración de la diversidad de significados. En María Luisa Tarrés. (Coord.), *Observar, escuchar y comprender. Sobre la tradición cualitativa en la investigación social*. (93 – 123). Ciudad de México. El Colegio de México y FLACSO.

Santiesteban, H. (2000). El monstruo y su ser. *Revista relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 81 (21), 94 – 126.

Schechner, R. (2000) *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Argentina. Libros de Rojas/uba

Schütz, A. (1993). *La construcción significativa del mundo social*, España, Paidós.

- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Argentina. Libros de Rojas/uba.
- Sheets-Jonstone, M. (1966/2015). *The Phenomenology of Dance*. University USA. Temple University Press.
- Sierra, S. (2015). Grotowski, consideraciones sobre el trabajo del actor y el performer. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas, Volumen (9)*, 55-65. Recuperado de:
http://artescenicass.ucaldas.edu.co/downloads/artescenicass9_6.pdf
- Solares**, B. (2012). Gilbert Durand, imagen y símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico. *Revista Mexicana de ciencias políticas y sociales*, volumen (56), 13 – 24. Recuperado de:
<http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/article/view/30241/28095>
- Stanislavski, C. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona, España. Editorial ALBA.
- Turner, V. (1967/1980). *La selva de los símbolos*. Madrid, España. Editorial Siglo XXI.
- Turner, V. (1969/1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid, España. Editorial Taurus.
- Vasilachis, I. (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona, España. Editorial Gedisa.
- Wacquant, L. (2006). *Entre las cuerdas. Cuaderno de un aprendiz de boxeo*. Buenos Aires, Argentina. Siglo XXI.
- Walter, P. (2013). Para una arqueología del imaginario medieval. Mitos y ritos paganos en el calendario cristiano y en la literatura del medievo (seminarios en México). Ciudad de México. Instituto de Investigaciones Filológicas. UNAM.
- Zapata, J. (2006). Educación poiética: digno derecho del género humano. *Revista Interdisciplinaria de Filosofía y Psicología: Límite*, vol. 1 (13), 137-168. Recuperado de:
<http://www.redalyc.org/pdf/836/83601308.pdf>

Anexos

Índice

<i>El trayecto biográfico de la investigadora</i>	140
El campo social.....	140
El campo académico.....	144
Posicionamiento entre los especialistas.....	146
Su trayectoria corporal.....	147
<i>La incidencia de la investigadora en el campo</i>	149
<i>Fragmento 1</i>	149
El inicio: Jugarse el cuerpo.....	152
Fragmento 1.....	152
Fragmento 2.....	152
Fragmento 3.....	153
Fragmento 4.....	153
La práctica y su estructura pedagógica.....	154
Fragmento 1.....	154
Fragmento 2.....	162
Fragmento 3.....	167
Fragmento 4.....	175
Fragmento 5.....	183
Fragmento 6.....	191
Los performer conocidos.....	192
1. Los vacíos de sentido (La estructura social).....	192
Fragmento 1.....	192
Fragmento 2.....	193
Fragmento 3.....	193
Fragmento 4.....	193
Fragmento 5.....	194
Fragmento 6.....	194
Fragmento 7.....	195
Fragmento 8.....	195
Fragmento 9.....	196
Fragmento 10.....	196

Fragmento 11	198
2. Resistencia poiética	198
Fragmento 1	198
Fragmento 2	199
Fragmento 3	202
Fragmento 4	203
Fragmento 5	203
3. El cerebro del cuerpo	204
Fragmento 1	204
Fragmento 2	205
Fragmento 3	205
Fragmento 4	206
Fragmento 5	207
Fragmento 6	208
4. La simbolización de cuerpos insumisos	208
Fragmento 1	208
Fragmento 2	209
Fragmento 3	212
Fragmento 4	212
Fragmento 5	213
Fragmento 6	213
Fragmento 7	214
Fragmento 8	215
Fragmento 9	215
Fragmento 10	215
Fragmento 11	216
Fragmento 12	218
Fragmento 13	219
5. Insumisión lúdica	225
Fragmento 1	225
Fragmento 2	227
Fragmento 3	227

Fragmento 4.....	227
Fragmento 5.....	228
Fragmento 6.....	230
Fragmento 7.....	230
Fragmento 8.....	230
Fragmento 9.....	231
Fragmento 10.....	232
Fragmento 11.....	232
Fragmento 12.....	232
Fragmento 13.....	233
Fragmento 14.....	233
6. La voluntad de existir (Éthos)	234
Fragmento 1.....	234
Fragmento 2.....	234
Fragmento 3.....	234
Fragmento 4.....	235
Fragmento 5.....	235
Fragmento 6.....	235
Fragmento 7.....	236
Fragmento 8.....	236
Fragmento 9.....	236
Fragmento 10.....	236
Fragmento 11.....	237
Fragmento 12.....	239
Fragmento 13.....	240
Fragmento 14.....	240

El trayecto biográfico de la investigadora

El campo social

Crezco en el contexto de la década de 1990, en el seno de una familia tradicional mexicana. Vivo durante los primeros cinco años de mi vida con mis padres, mis abuelos y tíos maternos, residentes de una colonia de la delegación Coyoacán en la Ciudad de México pero originarios de Paracho¹, reconocido como *la Capital Mundial de la Guitarra*, ubicado en el centro de la meseta purépecha de Michoacán, lugar donde nacieron mis abuelos: José y María, cuyos nombres dan cuenta de su pertenencia a la religión católica, la cual rechazaría desde los seis años. Mis padres nunca fueron asiduos a las misas de los domingos lo cual me permitía distanciarme de ellas. Mi rechazo a esa edad era silencioso, no se lo comunicaba a nadie y en ocasiones cuando decidían si ir o no, contribuía con algún comentario para no asistir, a veces lo conseguía. Poco a poco dejamos de frecuentar la iglesia, pero eso no significaba que mis padres dejaran de creer en ella, el rechazo solo era mío, una certeza que se manifestaba en mi cuerpo haciéndome sentir incómoda, como si no cupiera en ese lugar. Otras veces recuerdo entrar en la iglesia de Paracho y sentir un escalofrío que me enchinaba la piel, la atmósfera del lugar no me gustaba, los rostros de los santos y el Cristo ensangrentado, que siempre estaba en el centro, me hacían sentir miedo y una profunda tristeza, pero ninguno tanto como *El Señor del Santo Entierro* que se encontraba en un ataúd de cristal, también ensangrentado, con una expresión de sufrimiento en el rostro que estaba del lado derecho de la iglesia. La misa me parecía tediosa, no entendía porque las personas se reunían y no se hablaban, por qué se levantaban, se sentaban y se arrodillaban cuando el sacerdote lo indicaba, los asistentes me parecían opacos y obedientes, nada de lo que ocurría tenía sentido para mí. No obstante, realicé la primera comunión. En el catecismo nadie sabía explicarme por qué tenía que tener *temor de Dios*, qué era lo impuro, lo malo, lo que no se debía hacer y por qué. Todo era aprendido de memoria y había que repetirlo sin comprender lo que se decía, sin cuestionar. La primera vez que curse el catecismo logré dejar de ir, me aburría estar ahí sentada sábados y domingos cuando podía estar jugando con mis tíos, primos o haciendo deporte. Lo tuve que retomar a la edad de diez años, para mi familia era algo que tenía que hacer y para ellos yo ya era muy grande por lo que no podía dejar pasar más tiempo, así que lo hice y no volví a pararme en la iglesia. El pretexto era el Taekwondo, deporte que practicaba los domingos, las tareas que tenía que entregar el lunes, tener listo el uniforme o simplemente quedarme cuidando a mi hermana. Mis padres nunca me obligaron a ir, lo que facilitó mi distanciamiento.

¹Palabra Chichimeca que significa ofrenda.

La familia de mi madre ha tenido una estructura patriarcal, en la que mi abuelo, quien sigue la tradición del oficio de las guitarras, es el jefe de familia al que no se puede contradecir, un hombre conservador, autoritario y con problemas de alcoholismo durante largo tiempo. El lugar de la mujer en esta familia estuvo marcada por la sumisión de mi abuela, ama de casa, quien con nueve hijos se desvivía en los quehaceres del hogar. Una familia migrante que buscaba una mejora económica en la década de 1970 en la Ciudad de México, historia de muchas otras. Así que crezco entre viruta, aserrín, sumisión y machismo, una estructura familiar con la que no me identificaría, tal vez por la rebeldía de mi madre ante la misma. Los hombres de su familia tienen una fuerte cultura del deporte. Mi abuelo era atleta, corría maratones organizados en la Ciudad de México y entrenaba en las mañanas en el Bosque de Tlalpan y nos llevaba cada domingo. Mis cinco tíos y tres tías, entonces adultos jóvenes y algunos aún adolescentes, mis padres, mi abuela y mi primo dos años menor que yo subíamos aquel cerro y en la cima comenzábamos jugando fútbol, seguíamos con *tochito*, voleibol, basquetbol, béisbol, siempre juegos en equipo. El cuerpo estaba lleno de adrenalina y era mal visto quedarse sentado, primero, porque eras tachado como flojo y, segundo, porque no convivías con los demás miembros de la familia, así que era una forma de mantenerla unida. Se volvió una tradición subir aquel cerro. Esto inició la relación con mi cuerpo, el deporte y la naturaleza y fue una de mis primeras formas de socialización.

Mi padre, un hombre campesino, muy delgado cuya complexión heredaría (en el trabajo de campo este dato se volvería importante), nacido en Xochicoatlán, Hidalgo, el mayor de cinco hermanos, de padres también campesinos y analfabetas que vivieron en condiciones de pobreza. El nombre del pueblo proviene del náhuatl, en un principio era *Xochicuahuitlan* que significa *el lugar donde los árboles florecen*, no se sabe cuándo ni cómo se fue modificando este nombre hasta quedar como *Xochicoatlán*, *el lugar donde abunda la flor de serpiente*, hace alusión al Liquidámbar o Suchiate, que alberga bromelias y orquídea tigrina (*Stanhopea tigrina*). Está ubicado en la Sierra Madre Oriental en donde mayoritariamente se hablaba náhuatl ya que estaba constituido por pueblos indígenas, un municipio pequeño y pobre que al inicio de la conquista fue su refugio. La caza era una actividad cotidiana que realizaban los hombres de la familia de mi padre, no por diversión sino para sobrevivencia, así que recuerdo haber comido tlacuache guisado por mi abuela, armadillo, mapache, tejón, jabalí, zorros, zorrillos, recuerdo ver las pieles de gato montés, patas disecadas de cuachacal o temazate en casa de mis abuelos. Dejarían de hacerlo debido a la prohibición de esta actividad y la postura política que se ha creado alrededor de ella. Mis tías junto con mi abuela, se encargaban de los gallos, gallinas, polluelos y guajolotes, así como de las plantas de tomillo, orégano, cebolleja, hierbabuena, perejil entre otras que usaban como especias así como de los arbustos de zarzamoras que crecían en el traspatio y que machacaban hasta producir un jugo de color morado oscuro que

endulzaban con azúcar y que yo comía felizmente. Como es de esperarse, debido a la historia y las costumbres del pueblo, mis abuelos: Prudencio y Sabina, tienen prácticas arraigadas a las tradiciones indígenas mexicanas, tales como el uso medicinal de hierbas, la consulta con brujos o chamanes para la cura de algún malestar tanto físico como psicológico a través de pequeños tés, ingestas de hierbas medicinales o pequeños rituales que se volvieron familiares y parte de mi vida. Recuerdo su aroma impregnando mi cuerpo, con ellas me hicieron limpias, me curaron de espanto o simplemente aliviaron algún dolor de estómago de mi infancia. Incluso antes de nacer, me cuentan que el embarazo le había sentado muy mal a mi madre y que ningún doctor de la ciudad podía curarla, sus padres y hermanos estaban muy preocupados, ya lo habían intentado todo, ella había perdido mucho peso, no retenía ningún alimento por lo que sobrevivíamos con sueros, todo el tiempo estaba mareada, así que mi padre decidió llevarla a su pueblo con un brujo que le hizo una limpia. Al siguiente día, como por arte de magia, recuperó la sonrisa y el apetito. Mi hermana y yo naceríamos en la ciudad pero con la ayuda de una partera.

El cuerpo en estas prácticas es esencial y es visto como un todo ligado a la tierra, a sus elementos y a la comunidad a la que pertenece, en oposición a la medicina occidental, en la que los médicos, a los cuales mi abuelo Prudencio llama carniceros por intervenir en el cuerpo a la menor provocación sin tomar en cuenta el estado psicológico y las creencias de aquellos que los consultan. Es curioso darme cuenta que esta misma creencia es la que sostiene Artaud, desde otro lugar, al plantear *el cuerpo sin órganos* para hacer referencia a la forma en que la medicina occidental lo conceptualiza como una serie de engranajes que pueden funcionar separados del performer.

Las dos familias tenían versiones cercanas de los rituales, iban desde encender una vela que cambiaba la atmósfera de la habitación, la cual elevaba la plegaria de quien la encendía, pasando por lo ocurrido con mi madre, hasta baños en té de eucalipto para aliviar alguna fiebre o resfriado que generalmente se realizaba en una tina de baño en medio de un cuarto cerrado por todos lados para guardar el vapor y el olor de la planta. Para mí, era como una especie de demostración de afecto entre mujeres ya que eran mi madre y/o mi abuela las que generalmente entraban a bañarme en esta habitación. Por ser la mayor de mi familia me tocaría en algún momento de enfermedad realizar este baño a mi hermana menor. Curiosamente estos baños solo se hacían cuando eras infante, yo no tenía más de diez años. Era como si el cuerpo se llenara de afecto, como si este pudiera curar todo mal que se albergara en él.

No tengo ningún familiar que se llame a sí mismo o se le asigne el nombre de chaman, brujo o bruja, incluso cuando se habla de este tipo de personas de manera explícita en ambas familias, se les nombra con desdén o temor, principalmente en la familia de mi madre. Sin embargo, esto no ha impedido que, aun negando estas creencias, se realicen este tipo de prácticas en ambas familias. Quizá esto da

cuenta de la discriminación por la que pasan y pasaron la gente indígena de nuestro país a los cuales se les impedía hablar en cualquiera de sus lenguas y propagar sus creencias. Realizando esta investigación tuve que indagar más sobre mis raíces así que me vi en la necesidad de saber de dónde venían mis abuelos. Me encontré con que mi abuelo materno recuerda escuchar a sus padres hablar *Tarasco p'urhépecha* a escondidas, me contó que quien hablaba alguna lengua indígena o se vestía como tal, al menos en Paracho, Michoacán, era objeto de vejaciones. Por consecuencia, se vestían *normal*, dijo mi abuelo, para hacer referencia a las botas, pantalones de mezclilla, cinturones de cuero y camisas, así como a vestidos largos, rebozos y zapatos de piso, muy a lo español. Actualmente la lengua purépecha, está en riesgo de desaparición.

Mis recuerdos sobre Michoacán son, principalmente, sobre la fiesta, entendida como ritual y no como enajenación de sí mismos como contemporáneamente se le entiende, fue una parte fundamental en mi infancia. Se hacían reuniones familiares alrededor de una fogata en las que se contaban las historias de mis abuelos, bisabuelos o las del pueblo, la figura del diablo aparecía en los relatos, el bien y el mal siempre en ardua batalla. Otro evento era el Festival de Globos de Cantolla para el que nos pasábamos la tarde con mi abuelo y mis tíos armando el globo, aprendiendo la artesanía, todo en colectividad. Cuando lograbas encenderlo salías corriendo por todo el pueblo persiguiendo la ruta del globo, ganaba quien trajera de vuelta el aro que sostenía la llama que lo elevaba. Otro evento, quizá el central en mi infancia y en esta región, fue la festividad de las bodas, mismas que duraban una o dos semanas, en las que se bebe y se come con cualquier miembro del pueblo. Las familias se pasan los días preparando los alimentos, sirviendo a los invitados, bebiendo, bailando y cantando, principalmente una canción: *Caminos de Michoacán*. Los cuerpos jubilosos parecen no cansarse, están fuera de los quehaceres cotidianos. El día de la celebración oficial, la familia del novio recorre las calles acompañados de la banda, todos con los brazos entrelazados como formando una gran serpiente que se mueve y avanza al ritmo de la música. Al llegar a la casa de la novia las familias se unen, entregan los agradecimientos y bailan juntas. Después de estos días de fiesta, la boda transcurre muy parecida a las de la Ciudad, en un salón del pueblo y con la diferencia de la comida y la música regional.

Crezco entre la Ciudad de México, Michoacán e Hidalgo en un sincretismo cultural de tradiciones que se difundían a través de la música, la teatralidad de las fiestas, su tradición oral: cuentos y leyendas, cercana a los elementos simbólicos y rituales de estos pueblos que constituyeron la parte central de mi socialización, y que descubriría, años más tarde, en el Teatro Corporal.

El campo académico

Por influencia de mi padre decido ser ingeniera a una corta edad, por lo que mi formación académica inició en la *Vocacional 3, Estanislao Ramírez Ruiz* en el área físico-matemático del Instituto Politécnico Nacional (IPN). Aquí estudié tres años hasta conseguir el título de Técnico en Sistemas Digitales. Tiempo después ingresé a la Escuela Superior de Ingeniería Mecánica y Eléctrica (ESIME) unidad Zacatenco del IPN, siendo la primera en mi familia que lograba entrar a una institución de educación superior pública. Un año más tarde, después de mucho pensarlo y emprendiendo una búsqueda sobre lo que me gustaría hacer profesionalmente por el resto de mi vida, abandono la carrera para estudiar Psicología Social en la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa (UAM-I). Decisión por la que fui fuertemente criticada por mis familiares y compañeros del politécnico, quienes me argumentaban que una licenciatura en Psicología Social en la UAM era inferior a una ingeniería en el Politécnico. Un argumento claramente clasista, tal vez sustentado por el pensamiento positivista donde las ciencias duras con su utilitarismo y objetividad, se asignan un estatus mayor sobre las ciencias sociales y las humanidades.

De lo anterior deriva mi posicionamiento en el campo académico. Debo señalar como primer punto el tipo de estructura que tiene la UAM-I, ya que en su licenciatura tiene maestros de diversas formaciones, algunos con un claro posicionamiento contra los cánones de la academia ortodoxa. Maestros de diversas disciplinas, ya que en el tronco común de la licenciatura se toman clases con antropólogos, filósofos, sociólogos, historiadores, economistas y por supuesto, psicólogos sociales. Esta licenciatura tiene una postura particular en la que se rechaza la psicologización de la vida cotidiana, es decir, el énfasis en lo individual, las predisposiciones genéticas y eventos de la infancia que “explican” la conducta de los sujetos, así como una clara oposición a la sociedad terapéutica, por lo que fomenta el pensamiento crítico ante los supuestos de la psicología tradicional y se separa del campo de la salud para centrarse en los procesos culturales como transmisores y transformadores de tradiciones y comportamientos que siempre están en tensión entre el sujeto y la sociedad. Por esta razón es que un/una psicóloga social siempre se encuentra en constante diálogo con otras disciplinas para poder avanzar, aunque sea mínimamente, en la forma de comprender los fenómenos emergentes. Pronto adopté una postura transdisciplinaria, que también caracteriza a la psicología social de la UAM-I, una ciencia que no se ensimisma sino que reconoce la importancia de los aportes de distintas disciplinas para poder ampliar sus horizontes. Para ello, es necesario adoptar una actitud flexible, abrirse a nuevos conocimientos o formas de ver el mundo. Lo comprendí en el camino, casi de forma imperceptible. Recuerdo que la primera clase que me llamó la atención y que me hacía llegar

temprano fue una optativa de antropología social, una clase sobre Cultura y Lenguaje, en algunas ocasiones sólo éramos cinco alumnos quienes llegábamos a clase, lo que te permitía tener una interacción cercana con los compañeros y el maestro, la comprensión del tema se hacía más clara. En ella veíamos el ejercicio de poder a través de la imposición del idioma oficial en determinados lugares y las consecuencias que venían con ello: pérdidas de costumbres, cosmovisiones y tradiciones de pueblos normalmente indígenas o sin la fuerza necesaria para oponerse a lo hegemónico. La clase de argumentación y conocimiento con un filósofo que más que enseñarnos a citar y escribir nos daba epistemología de las ciencias sociales, también en un grupo pequeño que hacía más cercana la clase, extrañamente, aquí hice un trabajo final sobre Dios y el cristianismo, quizá desde ahí debí darme cuenta que las religiones o las filosofías de vida me llamaban poderosamente la atención. No fue así.

Sin embargo, las clases de metodología que nos daban durante el penúltimo año de la carrera, me harían descubrir mi gusto por la investigación, por acercarme a mundos que no comprendía del todo pero que me harían reflexionar sobre su estructura ideológica, sus creencias, formas de pensamiento y comportamiento ¿por qué hacen esto o aquello? pregunta que me exigiría una autorreflexividad: ¿Por qué yo hago esto o aquello? Las diferencias entre esos mundos me maravillaban y me incitaban a hacer preguntas, buscar respuestas, encontrar caminos y conocer personas con diferentes estilos de vida, autores y maestros de diferentes procedencias.

En estas clases fue donde surgió mi principal interés por lo cualitativo. Fue mi llegada a los últimos dos años de la licenciatura, donde comencé a realizar una investigación sobre Poliamor como postura amorosa disidente de la heteronormatividad y de la familia tradicional mexicana. Buscaba, principalmente, una alternativa al papel de sumisión en la mujer que se le asigna culturalmente y que se refuerza en la familia. Pretendía encontrar otras formas de relaciones sociales que permitieran una horizontalidad entre los miembros involucrados. Sin embargo, lo que encontré fue una dinámica de violencia, sin distinción de género, propiciada por la contradicción entre su postura política, construida a partir de distintas teorías y pensadores académicos (logos), que además era difundida entre sus grupos de pertenencia, en redes sociales y algunos medios de comunicación que al hacerlo público dificultaba el abandono de la postura y sus vivencias o experiencias cotidianas íntimas, el planteamiento teórico que realizaban no correspondía a las emociones contradictorias que se manifestaban a través de su cuerpo, por lo que la violencia se volvía el pan de cada día. Pronto me di cuenta que no todo discurso conllevaba necesariamente un acto en el mismo sentido, por el contrario, los actos de las personas asumidas como poliamorosas estaban en disonancia con su postura política y sus experiencias, lo que exacerbaba la violencia. En consecuencia, decidí distanciarme del discurso basado en la extrema racionalidad justificada por la teorización, que pocas veces se genera desde el

campo social y la experiencia. Por lo tanto, busqué una vía más cercana a lo sensible, me empeciné en averiguar algo que generara sentido en el sujeto.

En dicha investigación, ya comenzaba mi interés por el cuerpo aunque no como eje central. Era un cuerpo sexuado y violentado en el que irremediablemente impactaba su postura política y sus prácticas cotidianas. El cuerpo estaba en el centro del campo de batalla, se quisiera o no. Vi en él, la posibilidad de encontrar otras formas que permitieran la regeneración de los lazos sociales y del sujeto mismo ¿Cómo te repones a la adversidad, ante el desmoronamiento de tu ser, ante el sin sentido?

Paralelamente yo ya había comenzado mi formación en Teatro Participativo en el Museo del Chopo en el que, desde mi punto de vista, el performer lograba comunicar lo que le afectaba en su vida cotidiana desde un proceso subjetivo que se realizaba desde la corporalidad. Me parecía que esa práctica generaba sentido, no sabía cómo, no sabía si era cierta mi percepción o me encontraría con lo contrario como en la investigación anterior, pero había un impulso que me empeciné en explorar hasta realizar la presente investigación. Por tal motivo, decidí transitar la senda de las prácticas escénicas de Teatro Corporal que vinculé con mis conocimientos en psicología social desde el momento en que entré en él.

Posicionamiento entre los especialistas

No he podido ajustarme a los trabajos clásicos tanto de la academia como del teatro. Es por esta razón que también soy una buscadora, porque en la vida misma no he podido seguir al pie de la letra lo previamente establecido. Me parece que no hay fórmulas que funcionen de la misma forma para todos, que no existe la causalidad, que lo que hicieron los anteriores, tiene su mérito y probablemente te quite algunas piedras del camino; pero jamás podrá repetirse exactamente de A a B. Como investigadoras e investigadores, emprendemos siempre esa búsqueda, no transitamos por la misma senda dos veces sino que buscamos otras. En esa indagación emergen posibilidades que no podrían surgir o ser exploradas si no se experimentaban. Claro está que no podemos quedarnos con la simple euforia del momento, sino que esa afectación puede convertirse en la materia prima de todo investigador/a, es ella quien crea preguntas, quien nos inquieta desde la experiencia encarnada, provocando, ya no pensar el cuerpo sino desde él porque es ahí, donde nada nos es ajeno. Es por ello que me pareció primordial decirle no a la exaltación de la objetividad, al distanciamiento entre investigador e investigado, reproducción de los cánones de poder a los cuales tanto criticamos desde un asiento cómodo, decir no a los voyerismos, a los determinismos, a lo logo-céntrico y lo utilitario. Decidí realizar en la primera parte de esta investigación una etnografía encarnada intentando ser coherente con mi planteamiento teórico en el que el cuerpo es el lugar desde el que se crea el

conocimiento, en donde teoría y práctica, cuerpo y mente, realidad y ficción no son dicotomías sino conjuntos de un todo complejo que nos rebasa y nos inquieta porque no solo se trata de un tú y yo, ni de ustedes y ellos, sino de lo que se crea en conjunto. Cuando uno toma la decisión de llevar una investigación en el cuerpo, no puede, y más aún, no debe borrarse sino que debe adoptar en todo momento una actitud flexible y reflexiva, saber que lo aprendido anteriormente puede ser susceptible de modificaciones y que el diálogo con los otros nos crea y nos modifica, pero esto solo es posible si uno se da la oportunidad de mantenerse cerca de aquellos que desea conocer y es en ese dialogo en donde se pone a prueba nuestra capacidad de análisis, una que viene del cuerpo.

Su trayectoria corporal

Al venir de una familia con una fuerte cultura deportiva, principalmente en artes marciales como Taekwondo, Judo, Han mu do y lucha libre, entro a este universo a la edad de seis años adscribiéndome, sin tener mucha opción, al Taekwondo, tradición familiar por la que pasaron mis hermanos y primos, en la que nunca me sentiría del todo cómoda, a pesar de lo cual permanecería entrenando ocho años más. Se había convertido en una brutal competencia que reproducía y reforzaba los patrones de conducta autoritaria y machista que tan arraigada tiene la familia de mi madre. No obstante, adquirí una gran disciplina y tuve que buscar mi propia senda en la que pudiera relacionarme con los otros de una forma distinta. Esta fue una larga búsqueda, en la que pasé de las artes marciales al gimnasio y de él a distintos ámbitos de las artes escénicas tales como la ejecución de algún instrumento musical y el canto, hasta encontrarme con el teatro participativo, en el Museo Universitario del Chopo en el que me he formado como performer desde 2012 hasta la fecha, pasando por clases de yoga, clown y performance simultáneamente.

Mucho de esto me es posible pensarlo por lo aprendido en mi formación escénica, un teatro preocupado por el performer, por su cuerpo y la experiencia como productores de sentido, dotado de agencia. Un performer que utiliza sus medios para construir su lenguaje, es un buscador y un creador porque no se limita a encontrárselo en el camino, sino que esa inconformidad que lo sacude constantemente lo lleva a crear otras posibilidades, lo transforma desde su propio ser. Se trata de un cuerpo como lenguaje sensible que abandona las rigideces para dar su propia interpretación, este es el teatro corporal, “un arte escénico [dinámico] que transmite un haz de significados diversos, puesto que representa una interpretación física que se conforma a partir de una gramática corporal² específica que habilita al [performer] para pensar [desde la] acción y [el] movimiento” (López, 2017, p. 288).

² La gramática corporal se realiza desde la afectación (de afecto y afectar) y ella hace aparecer el acontecimiento y genera una performatividad, un aprendizaje que no se queda en la escena sino que va con el performer, es

decir, afecta su vida cotidiana, su estar en el mundo. Cuando se repite, se vuelve experiencia y mientras más se repite más claro se vuelve el acontecimiento, lo que produce, esa práctica, en él y eso se incorpora, se fija en el cuerpo creando sentido. Si se practica por un periodo de tiempo largo, se rigidiza y esa frescura de la performatividad se erige como creencia, como otra sujeción. Por lo tanto, la gramática corporal construye la gramática de la esperanza (lo que aún no es), el deseo como potencia.

La incidencia de la investigadora en el campo

Fragmento 1

Diario de campo: Taller de Investigación Teatral, UNAM, Casa del Lago. Teatro Antropocósmico. 18 de febrero de 2019.

Después del entrenamiento de este día, en las bancas del salón en las que descansamos al terminar la práctica ocurrió lo siguiente:

Rosa aprovechó la pausa para preguntarme:

- ¿Y tú das clases de danza?

Me sorprendió la pregunta, no quería saber si hacía danza sino si daba clases. Eso me hizo pensar sobre mi imagen y sobre cómo me muevo. Su pregunta indicaba una percepción sobre mi nivel de formación que no esperaba. Le respondí que no daba clases y que no hacía danza, que incluso no me gustaba el ballet ni el teatro clásico por lo rígida que es la práctica.

- No me gusta la forma en la que te enseñan ni en la que construyes una puesta en escena, es demasiado rígido para mí.

- Eres muy de la forma, me respondió ella.

Me preguntó si entonces hacía teatro, le dije que sí, que me había formado en el Museo del Chopo.

- ¿Qué tipo de teatro hacen ahí? continuó inquiriéndome.

- Teatro Corporal.

- ¿Cómo es ese teatro?

Le dije que la construcción escénica se centraba en el cuerpo y no en los textos, aunque no los eliminaba, que era entre teatro y performance.

- ¡Ah, como danza contemporánea! Exclamó.

Opté por decir que sí y seguí pensando en que mi desempeño en el taller la llevaba a colocarme en algún tipo de danza.

Pienso en el artículo que leí de Margarita Baz (2013) sobre etnografía encarnada en dónde pide que reconozcamos nuestras características físicas y sociales, las cuales pueden influir en el lugar al que vamos a entrar. Creo que con las preguntas de Rosa, era evidente que mi complexión y apariencia física: Alta, delgada y de rasgos simétricos la llevaban a pensar en una bailarina. Un estereotipo que a veces me ayuda a acercarme a algunas personas, pero me dificulta algunas otras principalmente con mujeres. Hoy era la segunda vez que hablaba con alguna de ellas, había roto su círculo íntimo. De algunas siempre sentí empatía pero a las demás las sentía distantes, quizá porque al final de cada clase siempre hablaban entre ellas en un círculo cerrado, cosa que no pasaba con los hombres, casi siempre hablaban en línea, se movían de un lugar a otro y era más fácil para mi hablar con ellos en esas primeras clases. Al parecer ellas necesitan más tiempo para permitirme entrar a su círculo. Ya había pasado un mes en el grupo y apenas era la segunda vez que entablaba una charla más cercana con alguna de ellas mientras que con los hombres fue casi de inmediato, para este periodo yo ya ubicaba a la mayoría de ellos, sabía qué hacían, quienes eran y cuánto tiempo tenían entrenando en este lugar.

Diario de campo: Centro Cultural Universitario Tlatelolco. Unidad de Vinculación Artística (UVA). Clown y Comedia Física. 09 de marzo de 2019.

Lo siguiente ocurrió en un ejercicio dentro del taller. Trabajé con Corina, una chica de entre 23 y 25 años, también psicóloga, recién egresada de la UNAM. Sucedió lo siguiente:

Una vez en parejas Paolo, el maestro, nos pidió caminar juntos por el espacio.

Me dio su brazo para que entrelazara el mío. Extrañamente así nos sentimos cómodas. Creo que fuimos las que más se tardaron en encontrar una manera de caminar juntas. Paolo nos pidió ver a las demás parejas porque eso lo íbamos a utilizar después. Seguimos caminando y nos preguntó qué pensábamos de cada una de ellas, ¿cómo se veían juntos? ¿Qué nos hacían pensar? Comenzamos a dar los detalles. En nuestro turno nuestros compañeros dijeron que éramos dos damitas de la sociedad y que había una líder.

Paolo: Muy bien ¿Quién es la líder?

Martín: Lorena

Paolo: ¿Por qué?

Martín: Porque es más alta, camina más erguida y segura por el espacio.

Los demás asintieron. Paolo señaló un pequeño detalle:

- Miren como están agarradas, en esa forma de agarrarse la que lleva, la que dirige es Corina, esa es una posibilidad de humor porque de entrada las ves y piensas que Lorena es la líder pero escondido, como si no quisieran que se dieran cuenta, resulta que no, que la líder es la que menos esperabas. Nos dio risa.

Cuando nos describían así, me imaginaba dos mujeres del siglo XV caminando juntas, vestidas de Corset, faldas amponas y ostentosas, sombrillas, guantes y peinados muy elaborados. No había hecho esta imagen de nosotras hasta que ellos nos lo dijeron. Comencé a pensar en la imagen que proyectaba a mis compañeros, quizá esto mismo pensaban las chicas del taller de Nicolás. Corina y yo tenemos rasgos finos en el rostro y una forma amable de dirigirnos a los demás, quizá esto fue lo que les hizo pensar en que éramos dos damitas de la sociedad, yo no me esperaba esta descripción. Creo que haciendo este trabajo también he aprendido a ser más consciente de eso que proyecto y de la forma en que incide en los demás.

Ahora que lo escribo me doy cuenta de que los que me eligieron tenían cosas en común conmigo, sobre todo con la escuela o la carrera que habían estudiado. Este día también trabajé con Martín, es Historiador egresado de la UAM-I por lo que nuestro canal de comunicación se estableció a partir de ese lugar común y tan querido para ambos. Corina es psicóloga y pensaba hacer en un futuro una investigación que uniera la psicología clínica y el teatro.

Diario de campo: Taller de Investigación Teatral, UNAM, Casa del Lago. Teatro Antropocósmico. 20 de febrero de 2019.

Salí del salón con Rodolfo. Íbamos caminando cuando salió del estacionamiento Héctor, bajó el vidrio y nos preguntó si no queríamos un raite. Me subí atrás y Rodolfo en el asiento del copiloto (...).

- ¿Así que eres psicóloga? preguntó Héctor.
- Sí. Le respondí.

Siguió asintiendo con la cabeza y como pensando, hasta que dijo:

- ¡Esas psicólogas necesitan un psicólogo para sobrevivir!
- Sí ¿estamos loquitas, verdad? yo por eso tengo el teatro, le respondí.
- ¡Claro! exclamaron ambos y reímos.

El inicio: Jugarse el cuerpo

Fragmento 1

Diario de campo: Taller de Investigación Teatral, UNAM, Casa del Lago. Teatro Antropocósmico. 16 de enero de 2019.

Después de la clase del día lunes 14 de enero de 2019, mi pie izquierdo me comenzó a doler. Hace cinco años me atropellaron, por fortuna no me pasó nada grave pero tuve un esguince en el pie izquierdo que me impidió la movilidad durante un mes. Cuento esto porque posterior a este accidente mi pie no volvió a ser el mismo. Cuando corro o hago entrenamientos más aeróbicos siento una ligera molestia, como si se trabara, como si le faltara acomodarse, normalmente pasa rápido pero como tenía casi un año, lo que llevo en la maestría, sin tener un entrenamiento de este tipo de forma constante me comenzó a molestar, me duele una parte de la planta del pie izquierdo y llega hasta mi tobillo, es muscular, como si un tendón estuviera atorado o apretándose contra algo. La tarde de ayer traté de descansar para poder estar plena en la clase de hoy. En la madrugada que desperté y comencé a hacer mis actividades sentí aún la molestia, otras veces se me quita calentando o en movimiento, así que pensé que con la clase de hoy se me quitaría. No fue así.

Fragmento 2

Diario de campo: Taller de Investigación Teatral, UNAM, Casa del Lago. Teatro Antropocósmico. 16 de enero de 2019.

Después de la clase del día lunes 14 de enero de 2019, mi pie izquierdo me comenzó a doler. Hace cinco años me atropellaron, por fortuna no me pasó nada grave pero tuve un esguince en el pie izquierdo que me impidió la movilidad durante un mes. Cuento esto porque posterior a este accidente mi pie no volvió a ser el mismo. Cuando corro o hago entrenamientos más aeróbicos siento una ligera molestia, como si se trabara, como si le faltara acomodarse, normalmente pasa rápido pero como tenía casi un año, lo que llevo en la maestría, sin tener un entrenamiento de este tipo de forma constante me comenzó a molestar, me duele una parte de la planta del pie izquierdo y llega hasta mi tobillo, es muscular, como si un tendón estuviera atorado o apretándose contra algo. La tarde de ayer traté de descansar para poder estar plena en la clase de hoy. En la madrugada que desperté y comencé a hacer mis actividades sentí aún la molestia, otras veces se me quita calentando o en movimiento, así que pensé que con la clase de hoy se me quitaría. No fue así.

Fragmento 3

Diario de campo: Taller de Investigación Teatral, UNAM, Casa del Lago. Teatro Antropocósmico. 23 de Enero de 2019.

Mi pie me volvió a doler más que los días anteriores. Debido a esto llegué un poco más tarde de lo habitual, caminaba más lento. Iba preocupada porque nos tocaba danzar y eso sería muy fuerte para mí en estas condiciones. Llegué al salón como a las 6:50, rogando por que pudiera hacer lo que nos tocaba hoy. Me coloqué una venda en el pie para que tuviera mayor soporte esperando me ayudara a realizar la actividad. Cuando me dispuse a calentar, solo pude moverme un poco y Nicolás dio la instrucción de comenzar. Todos se prepararon. Comenzó Xóchitl a un ritmo lento, tal como el miércoles anterior, creo que es su forma de comenzar. A mí me cuesta trabajo agarrar el paso con este ritmo y con mi dolor aún más, me sentía torpe y no podía hacer el trabajo como habitualmente lo hago. De cualquier forma lo intenté, la venda me estorbaba en lugar de ayudarme, pero en este tipo de trabajo no se puede salir del círculo una vez comenzado, así que me aguanté y trate de seguir. En esta ronda me equivoqué muchas veces, porque no podía mantener mi peso por mucho tiempo en el pie izquierdo entonces decidí hacerlo como había visto que hacen los danzantes mayores. He notado que los de corta edad los más jóvenes lo hacen de forma más enérgica, fuerte y con pasos espectaculares mientras que los mayores no, dan pasos cortos, vueltas lentas, modifican un poco los movimientos pero entran en tiempo y forma. Así que así lo hice esta vez. Tuve que modificar los pasos de la danza. Al terminar mi pie estaba muy caliente, hinchado y me dolía bastante, lo vendé y me fui a casa.

Fragmento 4

Diario de campo: Taller de Investigación Teatral, UNAM, Casa del Lago. Teatro Antropocósmico. 16 de enero de 2019.

Hoy iba un poco desvelada, me había ido de fiesta el día sábado por la noche y afectó un poco mi desempeño de hoy. Aunque descansé el domingo no pude recuperarme del todo. Noté que me costó poner atención en la reflexión que hizo Nicolás antes de empezar la clase. Trabajé con Rosa. Nicolás explicó lo que íbamos a hacer. Una de nosotras tenía que cerrar los ojos y la otra nos guiaría en una danza por el espacio. El ejercicio consistía en confiar y seguir al otro. Rápidamente recordé que este era el ejercicio de la primera clase que tomé en este taller y que me había gustado mucho pero también me exigía un esfuerzo físico considerable. Mi cuerpo no se sentía con ese ánimo pero supe que tenía que cambiar mi disposición para que Rosa tuviera una buena experiencia. Las experiencias en los

trabajos en pareja dependen mucho del compañero, de su apertura y su actitud ante el trabajo propuesto, su formación previa también es importante, puede moverse con más facilidad si es practicante y llevar al compañero a puntos específicos o, por el contrario, puede ser rígido o inexperto (no todos los principiantes presentan rigidez), lo que delimita la experiencia del otro, hay una corresponsabilidad entre los compañeros. Yo sabía la importancia de eso, así que respiré profundo y me dispuse al trabajo pensando en que tenía que encontrar la manera de quitarme el letargo.

Pienso que al hacer una etnografía encarnada las noches de fiesta no son buena idea y repercuten en el trabajo, en la forma de estar en la práctica y en la disposición del cuerpo. Creo que este es un aspecto importante ya que implica modificar las actividades de la vida cotidiana del investigador y puede repercutir en aquellos con los que compartes tu día a día. Creo que para estar dispuesto a hacer un trabajo de este tipo, debes realmente amar lo que haces en el trabajo etnográfico, de lo contrario empezaría a pesarte.

Al terminar la clase nos fuimos a la banca donde dejamos nuestras cosas y me senté casi desparramada por el cansancio.

La práctica y su estructura pedagógica

Fragmento 1

Diario de campo: Taller de Investigación Teatral, UNAM, Casa del Lago. Teatro Antropocósmico. Lunes 14 de Enero de 2019

La clase comienza a las siete de la mañana así que Llegué a Casa del Lago a las 6:45. Vi dos personas sentadas en una banca, supuse que esperaban la clase. Entré al baño. Cuando salí, ya no había nadie. No supe bien a qué salón habían entrado pero encontré una puerta de madera que decía *Sala Jerzy Grotowski*, asumí que era ahí. Abrí la puerta y vi a la chica que me había encontrado en la entrada y las personas que estaban sentadas en la banca. Entré. El salón es mediano, de forma rectangular y con dos pilares al centro, tiene duela, espejos en uno de los laterales y las paredes son de color blanco, al lado derecho de la puerta hay un estéreo dentro de una caja de cristal con candado. Hay una banca de metal, larga y de color naranja frente a la puerta en donde dejas tus pertenencias. Sobre ella hay percheros que ya tenían ropa colgada. En la banca estaban sentadas algunas personas, eran nuevas en el taller, lo supe porque permanecieron ahí, parecían un poco desorientadas y esperaban alguna instrucción. Mi formación como performer me permitió entender de inmediato que tenía que quitarme

los tenis, las calcetas y entrar a calentar al espacio de trabajo. En el área se encontraban dos chicas calentando y en la esquina más lejana del salón estaba Nicolás Núñez, el maestro. Es un hombre de 1.75 de estatura aproximadamente, delgado, tez blanca, tiene un acento del que no supe identificar el lugar, cabello muy corto, color blanco, casi calvo, de unos 70 años aproximadamente. Núñez se levantó y se dirigió a los que estaban sentados en la banca, les pidió que comenzaran a realizar un *autocalentamiento*, explicó que esa parte se hacía de manera individual y que posteriormente pasaríamos al trabajo de grupo. Retomó su lugar y siguió calentando, hice lo mismo y mientras eso sucedía seguían llegando compañeros. La mayoría vestían ropa cómoda o de deporte, es decir, usaban mallas o leggings deportivas, playeras holgadas, dos llevaban pantalón de mezclilla y ropa casual. Uno puede distinguir entre las personas nuevas y las asiduas a este lugar por su forma de estar en el espacio, se mueven con seguridad y su forma de vestir es similar, mientras que los nuevos, parecen no saber cómo moverse en el espacio, el nuevo grupo *afecta su corporalidad*, no caminan tan erguidos, sus movimientos son sigilosos y algunos, llevan otro tipo de ropa que indica no estar preparados para realizar un entrenamiento físico. Pienso que la *representación hegemónica del teatro* se encuentra en el clásico, aquel en el que uno se sienta a leer diálogos y estudiar la *psicología del personaje*. La primera vez que uno se acerca al teatro no piensa que será necesario realizar ejercicios de calentamiento ni que habrá tanto movimiento como para ir en pants, me incluyo en esto, la primera vez que entré a un taller de teatro pensé: seguro solo me dirán que me pare ahí y diga tal texto. Nada más lejano en el teatro corporal.

Regresando a la clase, en el centro del salón había un tambor huichol de mano, una vela blanca dentro de un contenedor, y un paliacate rojo. En el centro de los espejos había un pedazo de papel bond blanco que tenía escrito en vertical las siguientes palabras: Energía, rito, mito, épico, teatro. El maestro dio la instrucción de que hiciéramos un círculo sentándonos en flor de loto y tratando de ser hombre y mujer. Nos pidió que *termináramos de llegar*, explicó que el cuerpo ya había llegado a ese espacio pero que a veces la mente sigue pensando en otras cosas y que era necesario estar ahí completamente.

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

Los asiduos cerraron los ojos inmediatamente y adoptaron la postura de meditación que se hace en Yoga antes de empezar la práctica. Hice lo mismo. Hubo un tiempo de silencio, tal vez fue un minuto, no lo sé con exactitud. Abrimos los ojos cuando Nicolás volvió a hablar. Después se levantó y nos pidió voltear al espejo donde estaba el papel bond y comenzó a explicar en qué consistía el taller y

porqué haríamos el trabajo que seguía. Se estaba levantando cuando el hombre que estaba sentado a mi derecha, de entre 50 y 55 años, alto, delgado, cabello canoso, me preguntó:

- ¿este es un taller de teatro?

- Sí, respondí.

- ¡ja!

Con esa expresión de desaprobación, se levantó, se dirigió a la banca en donde todos habíamos dejado nuestras cosas, tomó las suyas, se puso sus tenis y se fue. Núñez solo volteo a verlo segundos antes de que saliera y continuó con la clase. De nuevo se hacía presente la representación social del teatro y la diferencia con este otro tipo que confrontaba a algunas personas.

El maestro comenzó a explicar:

Este es un esquema del teatro que hacemos, aquí arriba está la *energía pura*, una energía que debemos alcanzar, ahí hay Dioses, llámese Quetzalcóatl, Krishna o como quieran llamarle, en las distintas partes del mundo tiene nombres diferentes pero es esto, *energía pura*. Esa energía cuando baja se vuelve ritual, cuando el ritual deja de hacerse entonces hallamos el mito, en el que volvemos a encontrar a los Dioses, después está lo épico en donde encontramos a los Héroes y después de lo épico está el teatro, este teatro que nos vuelve a reconectar con la *energía pura* pero para eso se necesita trabajar duro, trabajar para encontrar lo épico, el héroe y el Dios. El teatro de ahora ya no nos reconecta con ella por eso hacemos *dinámicas psicofísicas* para poder desarrollar esa energía a través de la *atención*. Ser actor es aprender a pensar, pensar en lo que necesitamos en este momento para desarrollar esa energía, Stanislavski decía que teníamos que hacer *como sí*, eso significa desarrollar la energía, la actuación es eso, es saber hacer *como sí*, es ser *extracotidianos*, no estar en lo ordinario necesita de un esfuerzo mayor, de entregarse. ¿Sí se entiende?

Asentí con la cabeza pues me miraba cuando realizó la última pregunta, la mayoría también asintió. Yo intuía lo que significaba aquella explicación pero no estaba segura de lo que implicaba para ellos. Había dado mucha información en tan poco tiempo. Yo contaba con las lecturas previas que había realizado entre las que se encontraba su libro *Teatro de Alto Riesgo* en donde desarrolla un esquema similar al que explicó hoy, también había leído a Grotowski y su énfasis en generar un compromiso en el actor, a Stanislavski con su épicica en la actuación para desarrollar una disciplina, lo que decía me parecía familiar aunque no sabía si había logrado comprenderlo ahora que me encontraba en la práctica.

Después de explicarnos esto, nos pidió volver a hacer el círculo. La vela blanca estaba en el centro. Se sentó y dijo que a partir de ahí entraríamos al *tiempo fuerte de trabajo*, colocó su mano derecha enfrente de él y sobre la duela, los que ya tienen tiempo trabajando ahí la colocaron inmediatamente después de él. Los seguí. Cuando todos tuvimos la mano derecha sobre la duela comenzó a golpearla continuamente generando un ritmo. Lo seguimos todos. Golpeó más fuerte por última vez como para indicar el cambio de estadio e inmediatamente después comenzaron a hacer guturales. De nuevo se veía la diferencia entre los asiduos, quienes ya sabían lo que tenía que hacerse, cerraban los ojos y parecían leerse entre ellos y, los nuevos, quienes permanecíamos observando, tratando de entender lo que pasaba ahí, quizá asombrados por *la teatralidad* que presenciábamos y que, en mi caso, retumbaba en mi cuerpo con una sensación de entre emoción, expectativa y miedo, ese que te enchina la piel, el miedo a lo desconocido.

Dio la instrucción de cerrar los ojos, sentirnos y *deshacer* la rigidez de la columna, comenzamos a ondularla sentados en la posición en la que estábamos y nos pidió levantarnos con esa ondulación. Nos dijo que entraríamos al *trote contemplativo* y que eso significaba no dejar que la mente se escapara, no asociar nada, sino trotar, estar ligeros.

Comenzamos a trotar, todos hacia el mismo lado, en el sentido contrario a las manecillas del reloj, siguió dando instrucciones de estar ahí, de no distraerse, sentir el cuerpo y ser conscientes de la rigidez, irnos quitando *el caparazón*. En este momento entré en conflicto conmigo misma, no iba solo a entrenarme en Teatro Antropocósmico sino iba como etnógrafa también, como investigadora, en el trote contemplativo todo el tiempo estaba pensando en lo que pasaba alrededor y el trabajo posterior que tenía que hacer. Que no se me olvide que dijo esto, que dijo aquello, ah, voy a escribir X o Y cosa, pensaba mientras corría y escuchaba las instrucciones, observaba a mis compañeros y pensaba en que no se me fueran a escapar los valiosos detalles que sirven en una etnografía tradicional, así que cada vez que él decía *no dejen que la mente se vaya*, yo pensaba en este diario de campo, me cachaba en eso y no sabía bien a cuál de los dos trabajos hacer caso o cómo realizar ambos. En ese momento me reclamaba por no poder resolverlo y no cumplir, completamente, con lo que Nicolás pedía. ¿Me dejo llevar? ¿Sigo pensando? ¿Tomo distancia? ¿Cómo recordaré todo esto?. De nuevo ¿qué hace una investigadora en esta situación? No sé por cuánto tiempo estuvimos corriendo, no había reloj en el salón, y ni siquiera pensé en la hora.

Nicolás hizo sonar los *Címbalos tibetanos* indicando que pasaríamos a la siguiente parte de la clase. Pidió no detener el movimiento, si era necesario mirarnos trotábamos en nuestro lugar mientras él explicaba lo que seguía. Hicimos parejas. Voltee y elegí a la compañera que estaba a mi derecha,

como de 1.60 de estatura, morena, delgada, de cabello ondulado, usaba lentes. Ella me miraba a los ojos fijamente sin decir nada solo trotando, tal como haces en otros grupos de teatro, por lo que supe que ella era una de las que tenía tiempo entrenando ahí y anticipaba las instrucciones del maestro. Nicolás indicó mirarnos a los ojos y *reconocernos*, ver con quien íbamos a trabajar. Explicó que ese sería un ejercicio de confianza en el otro, en el que uno cerraría los ojos y se dejaría conducir por el segundo. Tomó a una de las compañeras como ejemplo. Él cerró los ojos y ella lo tomó de las manos y lo conducía con ritmo y rapidez por el espacio, como danzando. Él explicó que no era necesario ir rápido, se podía ir lento y suave, como lo sintiéramos nosotros pero siempre trabajando y tratando de *entregarnos al otro*, de *ponernos en sus manos*, de *confiar*. El que guiaba tenía la consigna de cuidar al otro, no eran aceptables los errores, y por tanto, no debía de haber accidentes.

- Eso no pasa en escena, no se aceptan errores en ella, dijo Nicolás.

Entonces le pregunté a mi compañera si yo empezaba, lo consintió, cerré los ojos y nos tomamos de las manos. Nicolás comenzó a tocar el tambor huichol con energía, a un ritmo que me recordaba a las *danzas prehispánicas*. Debo confesar que los ejercicios de confianza en el otro me cuestan trabajo, así que respiré profundo y me dispuse a hacerlo. Aquí comenzó mi primera *confrontación*, confiar en una completa desconocida el primer día de clases. Ella comenzó a moverme al ritmo del tambor, me llevaba entre sus manos con suavidad. No obstante, hubo algunos momentos en que sentía miedo de caerme, de pegarme o estrellarme contra uno de los pilares que se encontraban en medio del salón. Yo reaccionaba moviendo mi torso hacia el lado contrario en el que me indicaba ella, mi piel se erizaba por completo y recorría mi cuerpo, eran como pequeños espasmos que me hacían ir al lado contrario. Pensé en que era tonto e irracional, así era más fácil que me accidentara y crearía una mala experiencia para ambas, tenía que seguirla, confiar en ella. Había una disposición al trabajo no solo de mi parte sino de la mayoría de los integrantes del grupo. Tuve que respirar profundo por segunda vez y escuchar la voz de Nicolás que nos invitaba a romper el miedo, *entregarnos por completo y volar*. Volví a respirar profundo. La música era energizante, enfática, *teatral*. Poco a poco comencé a dejar de preocuparme y seguí a la chica. En cuanto me relajé empecé a sentir el ritmo del tambor, me di cuenta que los movimientos de mi compañera también lo seguían, pronto entramos en una danza. Ella movía mis brazos arriba y abajo, a un lado y al otro, hacía círculos con ellos que me hacían erguirme, me giraba de un lado al otro cambiando de dirección, podía sentir el ritmo de sus pies por la velocidad a la que me llevaba y por el ritmo del tambor.

Tiempo después, no sé exactamente cuánto, el tambor comenzó a sonar más fuerte y más rápido, ella aumentó la velocidad por la que nos desplazábamos en el espacio, en este momento yo ya me había

olvidado del miedo, ahora lo disfrutaba, experimentaba una sensación de libertad, fluidez y gozo. Su forma de guiarme era amable y cálida, yo podía advertir el movimiento que seguía, como si ella supiera lo que yo estaba experimentando y lo que mi cuerpo me pedía. En esto estábamos cuando mi compañera se descuidó y me estrelló contra un pilar, para este punto ya no me importaba, no fue grave ni experimenté dolor así que solo escuche su voz decirme *perdón*, sonreí y seguimos.

Nicolás comenzó a disminuir el ritmo del tambor y con él nosotros también disminuíamos la velocidad. Dejó de tocarlo. Dio la instrucción de abrir los ojos y mirar al compañero mientras trotábamos en nuestro mismo lugar. Pidió que le agradeciéramos mentalmente por habernos cuidado y que le dijéramos, también mentalmente, que habíamos hecho lo mejor que podíamos para seguirlo. Lo hice. La chica me miraba fijamente con una ligera sonrisa en su rostro, ella me pareció amable desde el principio. Me había llamado la atención su corporalidad parecía fuerte, ágil y despreocupada.

Pienso en el concepto de *tele* o *comprensión intermediaria* que utilizaba Moreno para explicar lo que sucedía entre los practicantes de teatro espontáneo, mencionaba que “existen actores, conectados entre sí por una reciprocidad invisible de sentimientos, poseen una especie de sensibilidad sobre desarrollada para con sus mutuos procesos internos. Basta con un gesto, y a veces ni necesitan mirarse; son telépatas los unos respecto de los otros. Se comunican por medio de un nuevo sentido, como por una comprensión intermediaria” (Moreno, 1977, p. 123). Parecía que esto sucedía aquí, al menos con la compañera que había elegido el día de hoy. No estaba segura si esto era cierto también para ella. Su forma de guiarme era amable y cálida, yo podía advertir el movimiento que seguía, como si ella supiera lo que yo estaba experimentando y lo que mi cuerpo me pedía.

Nicolás pidió retomar el trote contemplativo, marcó la dirección, en el sentido contrario de las manecillas del reloj. Después nos pidió volver con nuestra pareja. Era mi turno de guiarla. Estaba un poco preocupada por su agilidad, yo me sentía pesada, antes de entrar al trabajo de campo fui al gimnasio para ejercitarme y tomar condición pero había aumentado mi masa muscular y sentía su peso en este ejercicio, no era tan ágil como solía ser.

Nicolás marcó el inicio con el sonido del tambor. Ella cerró los ojos. Comencé a guiarla tratando de hacer que se sintiera segura. Me seguía con facilidad y su cuerpo no oponía resistencia, se sentía suave, ligera. Nicolás comenzó a tocar el tambor más fuerte y rápido. Fui a su ritmo. Cruzábamos el salón de un lado al otro. La hacía moverse en distintos niveles: abajo, en medio, arriba. Dábamos vueltas extendiendo los brazos con amplitud, como un ave planeando sobre el valle. Era cierto lo de la atención, tenías que tener una vista periférica, estar en un *estado de alerta*, pendiente del movimiento de las otras parejas que nos rodeaban, de los pilares y las condiciones del espacio. Cuando

veías acercarse a otra pareja cambiabas de dirección para no chocar. Nicolás disminuyó el ritmo del tambor. Entramos en movimientos ondulatorios adelante y atrás, como haciendo círculos con sus omoplatos y extendiendo los brazos. Era un vaivén. Vi su rostro, ella comenzó a sonreír y repetir el movimiento. Seguí haciéndolo. La observé un poco más. Sus movimientos eran parecidos a los de danza africana. Nicolás dejó de tocar el tambor. Trotamos en nuestro lugar mirándonos a los ojos. Ella me miraba con una sonrisa más marcada. Fui recíproca. Yo estaba agotada, despeinada y empapada en sudor. Trataba de estabilizar mi respiración. Guiarla me cansó más que ser guiada. Repetimos las frases mentales y las pequeñas sonrisas. Me había hecho ampollas en los pies, como hace mucho no tenía.

Llegó la última parte del trabajo, pidió que hiciéramos un círculo alrededor del pilar que se encuentra en el centro del salón pero sin dejar de trotar. Todos girábamos en el sentido contrario de las manecillas del reloj, sobre nuestro lado izquierdo y mirando de frente al pilar o al centro del círculo. Nicolás marcó un ritmo con los pies, dijo que se llamaba *Tloque Nahuaque*³. El sonido se hizo más fuerte con los pies de los compañeros golpeando sobre la duela, parecía música, como si fueran tambores acompañando el movimiento. Nicolás explicaba que ese ritmo consistía en llevar un pie adentro y otro afuera.

- Si nos quedamos solo con “el adentro” nos trabamos y si estamos solo afuera nos desvinculamos, continuó diciéndonos.

Era una metáfora en movimiento de la vida cotidiana. Seguíamos el ritmo en círculo. Levantó las manos y los asiduos también. Los seguí. Después indicó llevar la mano derecha sobre la izquierda y tomar las manos de los compañeros que estaban al lado sin perder el ritmo.

- Voy a decir tres veces “ehua”, después tomaremos aire para gritar lo más fuerte que podamos. El grito no es de desfogue sino de conciencia para unirnos a la energía pura con las vibraciones de nuestra voz. Nos explicó Nicolás.

Dijo el primer *ehua*, los asiduos comenzaron a marcar el ritmo con una exhalación fuerte de voz diciendo *ha* que acompañaba también el movimiento de las manos como empujando hacia el centro.

³ Según León Portilla (2006, p. 167) *Tloque Nahuaque* se relaciona íntimamente con la multipresencia de Omteotl (dos veces Dios, la dualidad del universo o señor y señora de la dualidad), un circuito rodeado de agua que alude al movimiento del universo y prestando apoyo a la tierra desde su ombligo o centro. Coloquialmente se traduce como *el cerca y junto* por estar compuesto de dos formas adverbiales 1. *Tloc* = cerca y 2. *Nahuac* = en el circuito de. Al tener el sufijo *e*, indica que es de él, por lo que puede traducirse como *el dueño de lo que está cerca y de lo que está junto al circuito*. Clavijero lo traduce como *aquel que tiene todo de sí*. Y Garibay lo traduce como *el que está junto a todo y junto al cual está todo*. Ambos citados por León Portilla.

A destiempo se escuchaba la voz grave, fuerte y clara de Nicolás diciendo “y” para marcar la entrada de la voz de los demás, por lo que entre todos, se escuchaba un *y, ha, y, ha, y, ha*, muy vibrante y energizante. Los *ha* me recordaron el *ki* que hacen los Taekwondoínes en combate pero a diferencia de ellos, aquí era constante, con ritmo. Llegamos al tercer *ehua* y paramos. Tomamos aire. Los asiduos lo marcaron inclinándose hacia el suelo y moviendo los brazos en círculo, uno delante del otro, se levantaron con el mismo movimiento en el que inhalaban hasta tener los brazos hacia el cielo. Me moví con ellos. Comenzamos a gritar. Se había quedado en mi mente la instrucción de no hacerlo como desfogue, lo que yo llamaría catarsis, así que lo hice lo más fuerte que pude. Tuve una *sensación corporal* en la que algo estaba acumulado en mi pecho, recorría mi garganta, salía de mi cuerpo, se elevaba más allá de mí y regresaba, entraba por mi boca y se volvía a almacenar en mi pecho. Pensé que había hecho algo mal, porque la sensación final no me gustó era como de angustia, pensé que había reprimido algo. Sin embargo, después de unos minutos me sentí tranquila, aliviada, contenta.

- Es todo por hoy, nos vemos el miércoles. Dijo el maestro para cerrar la clase.

Nos dirigimos hacia nuestras cosas, tomé agua, miré las ventanas que estaban empañadas por la actividad. Los que se conocían comenzaron a platicar. En toda la clase no hablas con nadie. Otros se fueron de inmediato. Me senté para descansar un poco y ponerme mis tenis. Minutos después se acercó Nicolás, comenzó a despedirse de todos de beso y/o abrazo. Junto a mí estaban otras dos chicas nuevas, nos dijo:

- Bienvenidas, nos vemos el miércoles.

Le dimos las gracias y se fue. Al salir de Casa del Lago, caminé por el bosque, junto al lago de Chapultepec. La imagen del bosque después de una experiencia como esta me hacía sentir magnanimidad, felicidad, tranquilidad, plenitud. Me sentía afortunada de estar ahí y poder caminar tranquilamente. No importaba el agotamiento físico, a pesar de las ampollas que me había ganado el día de hoy, quería seguir caminando. Llegue a la línea 7 del metrobus en la estación Gandhi. Lo tomé y extrañamente me parecía muy tranquilo, como si la gente no tuviera preocupaciones. Atravesé la ciudad pasando por Reforma hasta llegar a Garibaldi. La ciudad me parecía hermosa. En otras ocasiones pasaba por esa misma zona para ir a un trabajo que no me gustaba y mis pensamientos sobre la ciudad eran muy distintos. Esta vez iba tranquila y con muy buen humor a pesar de la distancia, el cansancio y el desvelo.

Fragmento 2

Diario de campo: Taller de Investigación Teatral, UNAM, Casa del Lago. Teatro Antropocósmico. 16 de Enero de 2019.

Llegué al salón de clases. Eran cinco para las siete de la mañana. Hoy éramos más. Me senté para observar un poco. En el fondo del salón estaba Nicolás calentando. Cerca de él estaban tres hombres y una mujer, todos mayores, de entre 60 y 70 años aproximadamente. La mujer tenía el cabello blanco con una coleta y una cinta roja amarrada en la frente, como las que usan los danzantes. Ellos vestían de pants y playera. Mientras calentaban hacían sonidos guturales. Más cerca estaban algunas de las chicas de la clase anterior ya calentando y en el mismo estado de concentración. Otros seguían llegando. Nadie habla con nadie hasta el final de la clase, solo intercambian saludos en voz baja y de forma rápida. Hoy había más hombres, al menos siete, y más mujeres que no habían ido la clase anterior, éramos veintiún personas. En el centro del salón estaba el tambor huichol de mano y la vela blanca pero ahora les acompañaba un paliacate rojo extendido, caracoles, ayoyotes y sonajas. Algunas de las chicas llevaban blusas de pueblos originarios, se colocaban paliacates rojos en la cabeza, señal de trabajo según las tradiciones prehispánicas. Intuí que íbamos a bailar Citlalmina. Una danza sagrada México-tibetana, como ellos le llaman, desarrollada por algunos miembros de este taller y reproducida hasta cierto punto, en el taller del Museo del Chopo. Casi de inmediato Nicolás dio la instrucción de hacer el círculo.

- Vamos a empezar. Nos dijo.

Mientras esto sucedía iban llegando otras personas que dejaban sus cosas rápidamente y se unían a la actividad. Eran cerca de las 7:05 de la mañana y al parecer ya era tarde para el grupo. Ya en el círculo pidió que lo equilibráramos, es decir, se sentara un hombre y una mujer alternativamente. Todos estaban sentados en *postura fácil*⁴, hice lo mismo. Seguían incorporándose algunos compañeros así que cada que alguien se integraba, el círculo se movía para hacer espacio para uno más.

- Esto es para desarrollar la atención, hay que estar atentos. También es para aprender que uno no puede entrar y salir del círculo así como así, si alguien sale, la energía se fuga, se mueve y nos afecta a todos y si alguien entra hay que moverse, acomodarse, hacerle espacio al otro, esto pasa tanto en este círculo como en la vida cotidiana. Nos dijo el maestro.

⁴ Posición sentada con la espalda recta y las piernas cruzadas. A diferencia de la posición en flor de loto las piernas no van entrelazadas.

Una vez que el círculo quedó quieto volvió a pedir que termináramos de llegar. De inmediato la mayoría cerró los ojos, hice lo mismo. Nos pidió sentirnos. Dio unos segundos de silencio. No se detuvo mucho en esto y posteriormente nos pidió que nos miráramos y pusieramos atención a quienes estaban a nuestro lado. Nos comenzó a explicar:

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

Después de esto preguntó quién no tenía la información de la danza y mostró un folleto que decía Citlalmina y tenía una imagen azul en el centro que no alcanzaba a ver. Nos hicieron llegar uno a los que no lo teníamos. Lo hojeé rápidamente. Fuimos a guardarlo y regresamos al círculo. Nicolás comenzó a explicar:

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

La mujer mayor que describí al principio levantó la mano, Nicolás le dio la palabra y ella hizo una intervención diciendo:

- Si no se la saben no importa, sigan al guía y dejen que la energía fluya para que todos podamos estar.

Yo estaba sentada entre dos hombres, ambos de entre 50 y 60 años. El que estaba sentado a mi derecha también hizo una intervención y aclaró que en algún momento de la danza haríamos parejas, y que recordáramos que siempre sería con la persona de la derecha. Después de estas intervenciones nos empezamos a preparar para la danza. Algunos fueron hacia las bancas y sacaron sus instrumentos.

Los mayores ya tenían los suyos en el centro del salón. Los asiduos se colocaron sus ayoyotes, tomaron sus sonajas, algunos se pusieron paliacates o cintas en la cabeza. Todos estaban ahí para bailar Citlalmina. Sabían que hacer e iban preparados para ello. Los nuevos nos quedamos observando, tratando de intuir cómo se hacían las cosas en este lugar. Yo conocía una parte mexicana de la danza pero desconocía la tibetana y el sentido que tenía para este grupo.

Hicimos un gran círculo con todos los integrantes. Cinco personas, Nicolás y los mayores fueron al centro del salón. Tomaron los caracoles, los hicieron sonar. De pronto la atmósfera cambió, se hizo más solemne, los nuevos estábamos expectantes. Se comenzaron a oír los ayoyotes. Parecía como si los presentes se multiplicaran, como si fuéramos muchos más. Entonces hacían sonar los caracoles en cuatro direcciones: al norte, al sur, al oriente y al poniente. Todos estaban muy coordinados, con excepción de los nuevos que estábamos un poco desorientados. Después de esto Nicolás pidió poner atención y seguir a quien empezara la danza.

- ¿Quién va a empezar? ¡Estén atentos!. Nos dijo.

Magdalena, una mujer de entre 35 y 40 años, de aproximadamente 1.60 de estatura, delgada, de cabello largo y oscuro, comenzó la danza. Se encontraba al lado del maestro. Comenzaron a marcar un primer ritmo. Sonaban como uno solo. El ritmo era lento en esta parte. Su forma es como la que hacen los danzantes cuando piden permiso a los cuatro rumbos. Eso era lo que hacían. Formaban un paso marcando las aristas de un cuadro o de una cruz dibujada con la punta de sus pies. Después había una pequeña pausa que indicaba el siguiente cambio. Empezó Magdalena a hacer sonar la sonaja marcando el nuevo ritmo, uno un poco más rápido y energético. Al segundo tiempo se unieron los demás solo con la sonaja. Al tercero comenzaron a hacer los pasos de la danza siguiendo el ritmo establecido. El sonido se incrementaba con los ayoyotes. No había tambores hasta aquí pero me recordaba el ritmo del corazón. Los pasos de la danza se brincaban todo el tiempo y se acentuaban golpeando la duela, yo imaginaba que danzábamos sobre tierra. Esto hacía que los ayoyotes sonaran al ritmo de la sonaja y de nuestros cuerpos. El movimiento era energético. La atmósfera volvió a cambiar. De pronto parecía ser una celebración, una fiesta, estar en júbilo.

Una vez que capté su ritmo, entré en esa parte de la danza con facilidad. Pero venía otro reto que vencer, la parte tibetana de la danza que no conocía y que no imaginaba cómo era. Para empezar, hacen un espacio breve de silencio o quietud al terminar la danza conchera. Dejan las sonajas en el centro del círculo, junto a los caracoles y otros instrumentos. Al empezar, hicieron un círculo más

pequeño solo con los que ya se sabían la danza, los nuevos hicimos un círculo más grande alrededor de ellos. La mayoría estaba en el círculo interior, todos ellos formaban parte de este grupo desde hace algún tiempo. En el exterior quedamos cinco solamente, los nuevos. Regresan a sus lugares, nadie puede cambiarse de lugar. Adoptan una postura de caballo con las manos a la altura de la pelvis como sosteniendo una pelota imaginaria. Me parecía muy energético, imaginaba que era una esfera luminosa que después se esparcía por el espacio. Todos mantuvimos esa posición hasta que Magdalena, quien llevaba la danza, dio inicio con una exhalación diciendo ha fuertemente. Todos la siguieron. Ese grito me recordaba al *kiap*⁵ de Taekwondo en el que haces fluir tu energía y la enfocas en un objetivo. Estos kiaps sonaban de forma continua, durante todos los movimientos de la danza y al ritmo de ella. ¿Hacia qué objetivo estaba dirigido este Kiap en la danza? Hacia un enemigo imaginario como en el Taekwondo: uno mismo.

La danza tibetana tiene un ritmo extraño para mí, es más como una *poomsae*⁶ de Taekwondo aunque tenía varios cambios en los pies que no comprendí bien. Sin embargo, seguí la instrucción de Nicolás de movernos con el grupo e intentar hacerla.

- Después se encarnará. Dijo.

Había una parte donde un movimiento de pies y manos hacia ondulaciones hacia la derecha y luego a la izquierda. Igual que en la conchera, las secuencias de pasos se repetían a ambos lados. Después le seguían algunas vueltas y extensiones en los brazos y una posición como la famosa técnica de la grulla de la película de *karate kid*. Espero no ofender a nadie con este ejemplo y comparación, es solo que mis palabras no me alcanzan para explicar la naturaleza de esa danza tan ajena a mí. En esta parte, iba a destiempo, tratando de comprenderla. Había muchos giros, dabas dos pasos, giro a la derecha, dos pasos, giro a la izquierda y luego giro y giro. No la entendí pero en lugar de sentirme torpe o frustrada, como me he sentido en muchas clases de danza comercial y contemporánea, sentía que jugaba, como una niña que imita el juego de los mayores y aprende su significado.

⁵ Según la cultura y la medicina tradicional coreana, la energía vital (Ki) del ser humano parte de un punto central situado en el abdomen (Dahnjun). Dicha energía se irradia por todo el cuerpo a través de una serie de canales. Se piensa que el grito (Kiap) permitirá liberar de forma explosiva toda esa energía a través de una exhalación rápida y potente en el preciso momento de finalizar la ejecución de un movimiento o, en taekwondo, golpear el objetivo.

⁶ Es una combinación de defensas y ataques, ejecutados en una línea de movimientos contra varios adversarios imaginarios.

En la última ronda pasó algo singular: La mujer mayor que describí al principio dirigió la danza. Pasó al centro y tomó el tambor, salió corriendo por dentro del círculo tocándolo de forma energética. Se sintió un cambio de ritmo. Advertí que esa ronda sería más fuerte. Ella tomó su lugar y comenzó a marcar un ritmo muy rápido con el tambor que me generaba emoción. Comenzamos la ronda. Mi cuerpo fluía en ella, no se equivocaba, no se entorpecía, parecía como si ese fuera mi ritmo, esa fuera mi forma y a pesar del cansancio de las rondas anteriores, el cuerpo estaba en júbilo. Todos seguían el ritmo, todos parecían implacables.

Cerramos la danza completa como la clase anterior, con el paso del Tloque Nahuaque. Al inicio, cuando todos tenemos las manos estiradas hacia el cielo, Ana Luisa canta una canción y todos la siguen. Tampoco me aprendí la letra pero era en náhuatl y reconocí algunas palabras, entre ellas: Tloque Nahuaque ipalnemohuani, yohualiehecatl, moyocoyotzin, entre otras. Continuaban tomándose de las manos, hicimos el pasó que nombran Tloque Nahuaque y que describí más arriba. El grito del final era, ciertamente, liberador.

Inmediatamente después, los compañeros de mis laterales se agacharon y se pusieron como en una posición de corredor. Los demás los siguieron. Hicimos cuatro inhalaciones profundas, cambiamos de pie e hicimos otras cuatro. Nos sentamos en flor de loto. Nicolás nos pidió pegar las rodillas con las de nuestros compañeros y colocar la mano izquierda con la palma hacia abajo y la derecha con la palma hacia arriba y unir las con las de los compañeros que estaban a los lados. Cerramos los ojos y pidió que dejáramos fluir la energía por medio de ese círculo que habíamos conectado, que sintiéramos como salía al exterior y se unía con la naturaleza que estaba rodeando el salón. Al final pidió juntar las manos en señal de agradecimiento. Algunos comenzaron a decir Tlazocamati, palabra náhuatl que se emplea para agradecer.

Terminé esta clase, de nuevo, empapada. Al finalizar me tiré en la duela del salón mientras otros compañeros seguían sentados. Nicolás se acercó a decirnos:

- Regresen. Nosotros sonreímos.

Me levanté y me dirigí a la banca donde había dejado mis cosas. Justo ahí se encontraba Danuario. Antes de que llegara me extendió la mano, le di la mía y me dijo:

- Muchas gracias, ¿cómo te llamas?

- Lorena ¿y usted? respondí.

Me dijo su nombre. Le pregunté si tenía mucho tiempo entrenando ahí, a lo que me contestó:

- La mitad de los que aparento, seguido de una risa sarcástica y expresiva. Sonreí.

Me dijo que lleva veinte años yendo al taller. Después de unos minutos de charla se acercó Nicolás a despedirse de nosotros:

- Nos vemos el viernes, nos dijo, seguido de un beso en la mejilla y un abrazo.

Una vez que se fueron ambos, me despedí de la chica con la que hice el ejercicio la clase anterior. Me dijo:

- Oye, muchas gracias por lo del lunes, estuvo muy padre. Se acercó a mí y se abrazó a mi brazo derecho. Sonreí.

- Por nada, contesté. ¿Estudias danza africana?

Se quitó el poncho que traía y me enseñó su playera negra que decía La cultura africana en México.

- ¡Sí! ¿Se me nota? Reímos.

Volví a caminar por el bosque. Solo cuando salí comencé a sentir el dolor de mi pie. Se había agravado un poco. Así que caminé lento por la acera, pasó un carro y las dos personas que iban en él sacaron el brazo por la ventana y movieron su muñeca de lado a lado. Respondí la despedida con el mismo gesto. Era Danuario y su hermana, los dos mayores.

Fragmento 3

Diario de campo: Taller de Teatro participativo. UNAM. Museo Universitario del Chopo. 07 de febrero de 2019

La clase empieza a las 6:30 de la tarde. Llegué 6:35 al salón y ya estaban todos adentro, cambiados, descalzos y calentando. A diferencia del taller de Nicolás en donde se distribuyen en el espacio, aquí calientan en círculo, nadie se coloca en el centro. Mi cuerpo sintió la diferencia del espacio, lo percibí más pequeño y a todos los que estaban ahí los veía muy altos, jóvenes y delgados. El salón tiene la forma de un cuadrado, mediano, iluminado con luz blanca, la duela es de color café claro. La puerta del salón está ubicada en una de las esquinas. En la pared del lado izquierdo hay algo que parece una

escalera hecha del mismo material que la duela y las paredes. Caminas un poco más y esa escalera hace los cubos que fungen como casilleros en donde dejamos nuestras cosas. Hay un reloj de pared y el logo del Museo del Chopo en color negro en la parte de arriba. El primer escalón que forma el primer casillero, es el lugar donde siempre se sienta Manuel, el maestro. En el segundo deja sus cosas y en el cuarto está un estéreo dentro de una caja de vidrio con seguro. En el techo del salón hay aire acondicionado, y en una de las paredes hay un par de ventanas que dan al pasillo.

Caminé hacia los bloques para dejar mis cosas y cambiarme. En esos pasos reconocí a una compañera que entró el semestre pasado, la llamaré Xianya, nos saludamos de lejos, comencé a cambiarme y entré al círculo, Manuel pidió que lo cerráramos más, nos dio la bienvenida y comenzó diciendo con una risita burlona:

- Vamos a caminar y a correr, porque eso es muy importante. Hizo énfasis en el muy importante.

Casi nunca sabes cuándo dice las cosas en serio, menos cuando acabas de entrar, así que los demás tenían un signo de interrogación en la cara y reían. Recordé a Goffman (1959/2001) y sus rituales de presentación en la vida cotidiana, en ellos, explica que la risa se utiliza para salir bien librado de una situación vergonzosa y continuar con los rituales de presentación.

Mientras esto ocurría yo aprovechaba para ver a mis nuevos compañeros, éramos 13 personas, mayoritariamente mujeres, tan solo había tres hombres contando al maestro. El grupo es muy homogéneo, todas de entre 25 y 40 años, a excepción de una chica que tiene 13 o 14 años, lo supe en la segunda parte de la clase, la llamaré Fernanda. Fuera de ellas todas estamos en el mismo rango de edad. Vestían colores oscuros, pants o leggings y playeras holgadas. La mayoría delgadas a excepción de Fernanda.

Manuel dio la instrucción de comenzar a caminar al contrario de las manecillas del reloj (como en el taller de Nicolás). Los compañeros hicieron un circuito siguiéndose uno detrás del otro. Manuel aclaró que podían rebasarse y que solo tenían que girar en el mismo sentido. En estas vueltas reconocí a alguien más, Julio, un chico que había ido hace algún tiempo. Lo recuerdo porque sus preguntas siempre versaban sobre la religión.

Después de unos minutos de caminar, el maestro nos pidió comenzar a trotar. Así lo hicimos por varios minutos. En el transcurso del trote Manuel daba las siguientes instrucciones:

- Aflojen las mandíbulas, relajen los hombros, con los brazos flojitos, no flexionados, no somos atletas, no somos corredores ni deportistas.

Lo repitió varias veces durante el trabajo de hoy. No sé cuánto tiempo corrimos pero Manuel seguía dando instrucciones continuamente:

- La mente aquí y ahora, en el trabajo, no permitan que se vaya, hacemos consciencia del movimiento, atentos.

Nadie habla mientras esto sucede, solo se escucha la multitud de pasos sobre la duela. Extrañamente se hizo un solo ritmo, como si estuviéramos coordinados, como si fuéramos una manada. Noté que aquí me cuesta más trabajo no divagar, no sé si por la familiaridad del trabajo y del espacio. Tuve que cacharme varias veces pensando en cómo escribiría lo que estaba sucediendo o qué cosa tenía pendiente para leer o cómo resolver algunos asuntos de la tesis. Cuando me daba cuenta de que no estaba en el aquí y ahora, observaba mi cuerpo o a mis compañeros.

El maestro volvió a pedir que hiciéramos círculo. Con Nicolás, cuando empezamos a movernos, nunca paramos hasta que finaliza la clase, si tenemos que hacer círculo o ver a una persona, seguimos trotando en nuestro lugar, con Manuel hay momentos estáticos pero no implica abandonar el trabajo físico. Al estar en círculo pidió que nos pusiéramos en posición de trabajo, es decir, a caballo, explicó que eso significaba flexionar un poco las rodillas y mantenerse así, nunca abandonados. Ejemplificó con el cuerpo como era estar abandonados, usa esta expresión para referirse a las personas que se plantan sin flexionar las rodillas y con el torso caído, sin disposición para la acción. Esta posición también se hace en Taekwondo para poder reaccionar al oponente con mayor rapidez por lo que para mí, era, familiar. Una vez que todos mantuvimos la postura y nos encontrábamos en un círculo, replegados, hombro con hombro, Manuel continuó diciendo:

- ¿Ahora ya saben cómo correr?

La mayoría asintió y comenzaron a contestarle:

- Con los brazos flojitos, dijo una chica.
- En el aquí y el ahora, dijo otra.
- Poniendo atención, contestó una más.

Manuel se rio y exclamó sarcásticamente:

- ¡Eso! entonces sí sirve estarlo repitiendo.

Reímos. Continuó dando indicaciones mientras seguíamos a caballo:

- Vamos a jugar “las traes”.

Todos rieron, como incrédulos, como pensando que no era en serio, no podía serlo si la clase era de teatro.

- Todos saben cómo se juega ¿no? Preguntó Manuel.

Una chica dijo que no, que nunca lo había jugado y que no sabía que era eso. Una más respondió:

- Es que es muy pequeña.

Como señalando que era un juego muy viejo que los jóvenes no suelen jugar. Manuel le dijo a la primera chica que también le llamaban la roña, ella volvió a negar conocerlo. Estábamos sorprendidos y ella respondió:

- Es que no soy de acá. Reconocí el acento. Soy colombiana, continuó diciendo.
- ¡Ah, con razón! Todos expresamos. A ella la llamaré Daniela.

Manuel continuó explicando cómo se jugaría, le pidió a Julio que pasara al centro del círculo para que le ayudara a explicar y dio un ejemplo de cómo nos pasaríamos la roña o cómo sabríamos que la traíamos. Le dio una nalgada a Julio que retumbó por todo el salón. Debo decir que siempre hace esto y toma de ejemplo a alguien que ya ha estado en el taller antes. Todas hicieron expresión de asombro, queja, risa y nervios. Julio solo rio. Manuel continuó diciendo en un tono fuerte y sarcástico:

- ¡Así se tiene que oír! si no se escucha así voy a ir con ustedes a explicarles cómo se hace.

Todos reían. Esta fue la primera confrontación. Los glúteos son una zona tabú, cargada de significaciones sexuales y por ello, probablemente, el contacto con esa parte del cuerpo despierte un recuerdo corporal de alguna situación de violencia. Sin embargo, como en algunas experiencias vivenciales en el taller de Nicolás, estas zonas o temas tabúes son confrontados en estos talleres con la premisa de poder desestructurar, no solo el cuerpo, sino el recuerdo y las asociaciones que se tienen de ellas aunque no se exprese con palabras, las acciones apuntan a ello. La explicación terapéutica de las nalgadas parece no tener un peso importante aquí.

Comenzamos el juego. Manuel era el primero que pasaría la roña. Todos comenzaron a correr por el espacio. Corrían de un lado para el otro. Se amontonaban en un mismo lugar. Se dispersaban si veían a Manuel acercarse y volvían a conglomerarse en un punto del espacio, es como si se sintieran protegidos juntos. Los compañeros y compañeras reían, corrían, gritaban y volvían a reír. Rápidamente Manuel le pasó la roña a una de ellas, ella comenzó a perseguirnos y volvió a pasársela a alguien más. Nadie parecía tener problemas con las nalgadas, no importaba si era hombre o mujer la que nos tocaba, reías y corrías para alcanzar al siguiente. Creo que al principio hay conformidad social, pienso que si preguntaran quién quiere jugar, varios dirían que no pero al no darles esa opción se ven, en principio, confrontados con el grupo, no jugar implica una exclusión que nadie quiere experimentar. En segundo lugar, el juego rompe con las convenciones sociales, también crea una realidad alterna, un estado no ordinario del cuerpo y la mente, lo que permite que las connotaciones normalizadas adquieran un sentido lúdico. En el transcurso del juego las tensiones se fueron rompiendo hasta que todos corrían riendo de un lugar a otro sin nada más que la intención de jugar con aquellos otros.

Después de un rato en el juego. Manuel indicó, sin dejar de movernos, que habría más de una persona pasando la roña. Al principio eran dos, pero esos dos tocaban otros dos y se volvían cuatro, después eran ocho, y de pronto aquello se volvió un festín de nalgadas, todos contra todos. Las risas se incrementaron al igual que el movimiento, íbamos de un lado al otro, tocabas a alguien y seguías moviéndote. Ya no pensaba en que eran nuestros glúteos hipersexualizados sino cuerpo, un cuerpo lleno de júbilo sin ninguna connotación lasciva ni conservadora.

Poco tiempo después, el maestro nos volvió a pedir que hiciéramos un círculo y nos mantuviéramos a caballo indicando el fin del juego. Manuel sacó una pelotita y comenzó otra actividad:

- El juego consiste en pasar la pelota a alguno de los compañeros, la forma de pasarla es diciendo: De Manuel a Julio, le aventó la pelota a él. Entonces julio tiene que decir: De Manuel a Julio y de Julio a... el nombre de alguien más. Julio me aventó la pelota a mí porque era a la única que conocía. Continué diciendo: De Manuel a Julio, de Julio a Lorena y de Lorena a Xianya. Ella continuó diciendo: de Manuel a Julio, de Julio a Lorena, de Lorena a Xianya y de Xianya a... Volteó a ver a Manuel porque no sabía ninguno de los nombres de los nuevos compañeros. Manuel le indicó que le regresara la pelota y nos dijo:

- ¿Entonces quedó claro cómo es el juego?

Todos asintieron. Nos indicó retomar el trote, ahora respetando el circuito, es decir, uno tras otro. Para poder comenzar el juego era necesario saber el nombre de los compañeros así que pidió que dijeran su nombre, comenzando de él hacia atrás. Terminamos la primera vuelta de nombres y preguntó de forma sarcástica:

- ¿Ya se los saben?

Todos negamos rotundamente. Repetimos los nombres dos veces más. Nos indicó romper el circuito y comenzar el juego. Algunos no recordaban bien los nombres, titubeaban, Manuel los presionaba parándose al lado de ellos y sosteniendo la mano derecha un poco atrás como tomando impulso para dar la nalgada. Los compañeros reían, volvían a titubear, trataban de recordar, miraban a los demás hasta que podían decir un nombre. Terminamos la primera ronda cuando los nombres comenzaron a repetirse pero faltaban algunas personas que nadie había nombrado. El maestro nos pidió repetir nuestros nombres una vez más. Volvimos a jugar y esta vez la instrucción era lanzarle la pelota a quien no habíamos nombrado antes. Todo esto sucedió en movimiento, seguíamos trotando en círculo aventando la pelota y recordando los nombres de nuestros compañeros. Una vez que pasaron todos, nos pidió disminuir la velocidad del trote hasta quedar quietos. Nos sentamos haciendo un círculo y comenzó la segunda parte de la clase.

Manuel pidió que nos presentáramos diciendo, de nuevo, nuestro nombre, edad y el motivo por el que estábamos ahí. Ahí fue donde conocí más a profundidad las características del grupo con el que me encontraba. Algunos eran estudiantes de posgrado o investigadores de la UNAM y otros del IPN. Otros eran estudiantes o esperaban su ingreso a la licenciatura. La chica de Colombia estaba de intercambio en la UNAM, había un físico del IPN, Xianya, es bióloga investigadora del CINVESTAV

y quiere hacer difusión científica a través del teatro. Había una psicóloga, que como algunos otros, trabajaba en una empresas y se llamaba a sí misma godínez por el hecho de permanecer más de ocho horas, seis días a la semana en ese lugar. Ellos en particular, mencionaban querer hacer algo más para salir de la rutina, algo creativo, decían. Una chica en particular que también se nombró godín dijo lo siguiente:

- Yo estoy aquí porque quiero darle una segunda oportunidad al teatro porque... hace algún tiempo había entrado a la carrera de actuación en la Escuela Nacional de Teatro (ENAT) pero yo era muy pequeña y tenía muchos problemas psicológicos. Ahora que soy más grande y que estoy más estable pienso en darle una segunda oportunidad, por eso estoy aquí. La llamaré Romina.

Después estaba Fernanda, la chica de trece años, ahí fue cuando dijo que iba en segundo de secundaria y que estaba ahí porque necesitaba a alguien que la pusiera a trabajar y que la ayudara a cumplir sus sueños. Quería dedicarse a la actuación.

- Pero quiero hacerlo bien, por eso elegí estar aquí porque mi tío ya conocía a Manuel y sabemos que él es muy bueno. Continuó diciéndonos Fernanda.

Todas nos sorprendimos de su explicación, parecía ser algo que deseaba con todo su ser, algo que iba en serio. Un par de chicas más afirmaron estar ahí como preparación previa a su examen de admisión a la ENAT o al Centro Universitario de Teatro (CUT), también querían ser actrices. Otra chica dijo haber ido hace 10 años a este taller y que para ella era como un reencuentro, a ella la llamaré Julia. Muchas afirmaron haber elegido estar ahí porque les acomodaba el horario y podían salir del trabajo y pasar al Museo, otras porque se los había recomendado alguien más y otras afirmaron que los talleres del Museo eran muy buenos y por eso habían decidido estar ahí. Todas tenían una inquietud por el teatro, mencionaban haber tomado algún taller antes o estudiado en algún lugar por un corto tiempo, señalaban el deseo de hacer teatro o experimentar en él. En grupos anteriores a este trabajo me habían tocado personas que expresaban abiertamente el deseo de conocerse a sí mismos, decían tener problemas de expresión o comunicación, incluso, había personas que estaban en algún proceso terapéutico y/o psiquiátrico en el que sus psicólogos les habían recomendado tomar algún taller. Sin embargo, en este grupo no mencionaron nada parecido, el interés estaba fuertemente centrado en hacer teatro.

Se terminó la ronda de presentación y Manuel pidió que en cada clase lleváramos una playera extra, toallitas húmedas para limpiarnos los pies al terminar, un antimicótico, una libreta y una pluma. Como tarea permanente para cada clase nos pidió llevar una pregunta sobre artes escénicas.

- De preferencia que yo no me sepa. Dijo él, de nuevo en tono sarcástico.

Después abrió la charla preguntando:

- ¿Tienen preguntas, dudas, *compartinencias*?

Julio, quien ya sabía la estructura de la clase, le hizo una pregunta sobre la relación entre la actuación y la realidad.

- ¿Es cierto que un actor puede ser él mismo a la hora de estar en el escenario? Preguntó.

La discusión se abrió aquí. Manuel comenzó diciendo:

- Justamente lo que no voy a hacer es enseñarles a actuar sino a cómo no actuar. Nos dijo, terminando la frase con una pausa dramática y una sonrisa inquisitiva.

Algunos rieron, otros de nuevo tenían un signo de interrogación en la cara. Continuó contestando la pregunta.

- Sí, un actor puede ser él mismo a la hora de estar en el escenario.

Dio una explicación extensa pero aclaró que esa relación quedaría más clara en el transcurso del taller. Continuaron las preguntas. Casi todos intervenían, preguntaban, abonaban a la discusión, daban su punto de vista o compartían alguna experiencia para plantear su pregunta o intentara contestar la de alguien más. Durante más o menos una hora, continuó el intercambio, hasta que dieron las 8:30 p.m. y Manuel señaló que como las inscripciones no habían terminado seguramente se irían integrando más personas al taller y término la clase diciendo:

- ¡Un maldito placer muchachos, nos vemos el jueves!

Fragmento 4

Diario de campo: Taller de Teatro participativo. UNAM. Museo Universitario del Chopo. 14 de febrero de 2019.

Casi al finalizar la clase, después de la ronda de preguntas sobre artes escénicas que todos teníamos que llevar.

Manuel se levantó y nos dijo que la tarea consistía en pensar tres cosas que no le habíamos dicho a nadie, es decir, tres secretos y, hacer hasta tres movimientos con el cuerpo por cada uno tratando de comunicarlos. A estos secretos les llamó *arcanos*. Le volvieron a hacer preguntas para reafirmar que habían entendido la instrucción y una vez aclaradas las dudas terminó la clase a las 8:30 con la frase que lo caracteriza:

- ¡Un maldito placer señores, nos vemos la próxima clase!

Diario de campo: Taller de Teatro participativo. UNAM. Museo Universitario del Chopo. 21 de febrero de 2019.

Después de una experiencia vivencial enfocada en la resistencia corporal. Sucedió lo siguiente:

Dimos un par de vueltas más trotando. Después de un tiempo Manuel nos pidió tomar un lugar en el espacio. Nos distribuimos en él y comenzó a dar instrucciones:

- Así como están, comienzan a trabajar con sus acciones, los tres movimientos vinculados a las tres cosas no dichas, ¿recuerdan que les pedí que pensarán en tres movimientos por cada uno? asentimos. Pues háganlas.

Caminó hacia su lugar mientras decía: *Los que no vinieron, si tienen dudas vienen a preguntarme*. El argentino fue a preguntarle, le dijo que si no solo era pensarlas y Manuel le contestó que sí, pero para hacerlas después con el cuerpo. Mientras lo anterior sucedía, algunos de los compañeros se preguntaban entre ellos cómo era *hacerlo*. Pienso que las primeras veces cuesta trabajo empezar, a veces no es porque no sepas cómo sino por el miedo de moverte frente a extraños.

Comencé a hacer mis acciones, algunas las había pensado en el taller de Nicolás, habían salido de sus ejercicios, algo me hacía sentido en ellos, es como una sensación de emoción, libertad o satisfacción. En otras ocasiones, he construido mi secuencia de acciones a partir de emociones como enojo, frustración, tristeza, impotencia, con movimientos marcados o muy intensos, pero esta vez no era así.

Pensaba en la *danza interior*, un ejercicio que se hacía en el taller de Nicolás y en el de Manuel, aunque de forma diferente.

Era la única que se movía mientras mis compañeros esperaban alguna instrucción más o trataban de contestarse entre ellos sus dudas. Mis compañeros hicieron un espacio alrededor de mí. Cerré los ojos y seguí mis movimientos, no sabía lo que hacía, no los había estructurado, solo los hacía vinculándolos con la sensación de libertad que he experimentado en el taller de Nicolás. Entre abrí los ojos. Algunos comenzaron a moverse. La atención se dispersó. Parece que entendieron rápidamente lo que tenían que hacer: moverse.

Algunos hacían movimientos más estructurados, más de la vida cotidiana como tomar un vaso, salir de un lugar y entrar a otro, acostarse en una cama y levantarse, buscar algo, etc. Otros parecían dudosos, tratando de averiguar qué hacer, o cómo comenzar a moverse, otros probando un movimiento sin terminar de convencerse de él, hacían gestos de desaprobación, movían la cabeza diciendo que no y volvían al lugar desde donde habían partido. Una de las instrucciones que dio Manuel, era que si no sabían qué hacer y aún no tenían sus movimientos, tomaran sus libretas, caminaran y siguieran pensando hasta que algo viniera a sus mentes.

Pasamos entre 20 y 30 minutos haciendo nuestras secuencias. Todos casi en silencio, aunque esta no fue una instrucción. Santiago se había pasado esta parte de la clase caminando por el salón con su libreta pensando qué movimientos hacer, parecía estar preocupado, tenso. La atmósfera es intensa, de introspección. Cada uno parece estar en un mundo aparte, los miras y parece que ven otras cosas, que tocan algo y que ese algo, les toca.

Yo me he sentido diferente desde que comencé con este trabajo etnográfico. Tengo una sensación constante en mi cuerpo de liviandad, de nuevo me sentía ligera como una pluma, sin molestias, mi cuerpo se iba, respondía, no había pesadez, ni enojo ni tristeza, no protestaba por nada, solo fluía. Creo que este cambio en mi *estado anímico* no solo tiene que ver con los entrenamientos constantes y la condición física sino con un cambio en mi vida personal, una cosa me había llevado a la otra. Hacer esta investigación no solo es un trámite para mí sino que representa un lugar en el que había deseado estar, como investigadora y como performer, así que creo que mi forma de construir mis acciones siempre representaba el estado emocional y la situación por la que estaba pasando en ese momento. Lo que pasaba fuera del escenario, fuera del taller, lo llevaba a mi construcción escénica e inevitablemente, lo comunicaba con mi cuerpo, lo repetía cada clase, lo transformaba y lo potenciaba hasta resolver la situación en la que me encontraba en la vida cotidiana. Ahora estaba en otro punto

de mi formación y esto repercutía en mi cuerpo y en esa constante sensación de libertad, liviandad y plenitud.

Sin embargo, sentía la diferencia entre el taller de Nicolás y el de Manuel. En el primero la mayoría tiene mucho tiempo en el grupo y en la práctica, por lo que tienen un nivel de expresión corporal más elevado, es decir, ya rompieron muchas resistencias, se conocen y no les da pena expresarse con el cuerpo frente a sus compañeros, se mueven sin pensar si parece extraño o no, ahí se puede, es el lugar correcto para hacerlo. En el segundo, en su mayoría va gente que no ha tenido ninguna experiencia en el teatro, en escena o en ningún entrenamiento parecido, son chicos que comienzan a formarse y, por tanto, aun no tienen la expresión corporal que tiene el grupo de Nicolás, se notan las resistencias y los prejuicios, observan lo que hacen los demás antes de empezar, su expresión corporal no es tan fuerte como la del grupo de Nicolás.

Después de aproximadamente veinte minutos, Manuel dio la instrucción de cerrar el trabajo. Cada quien lo hace a su manera, termina su secuencia o simplemente se sienta en las orillas del salón mientras los demás terminan sus acciones. Se empezó a escuchar el ruido de la plática entre los compañeros y Manuel nos pidió sentarnos frente a los espejos. Pasamos a la hora de preguntas y respuestas.

El maestro ya tenía algo preparado para nosotros, escribió un esquema sobre los espejos del salón que explicaba el proceso de trabajo. En la segunda clase pedí permiso al maestro para grabar el audio de la hora de preguntas y respuestas ya que pasaban muchas cosas que no alcanzaba a retener junto con las experiencias vivenciales. El siguiente relato son las palabras exactas del maestro y los compañeros.

- Lo que es importante para el proceso de trabajo es tratar de comprender, cómo los procesos artísticos tienen que ver con la memoria. Con esa posibilidad de evocar aquello que nos afecta de una u otra manera, de eso es de lo que está hecho el arte. El arte está hecho del pasado, para ponerlo aquí, traerlo al presente. Esto que ustedes hacen de conformar este arcano, tiene que ver con la manera en que recordar permite que salga ese otro, ese otro que no está controlado, que transgrede, que se siente libre porque no se lo tienen que decir a nadie. Está con ustedes, está aquí y entonces se manifiesta y “es”, solamente “es”. Y cuando “es”, lo que sucede es que se “monstrua”, de ahí viene “monstruar”. Lo que sucede es que ese otro que viene de la memoria hace que nos “monstruemos”, de ahí también viene “menstruación”. Y entonces aparece eso otro que no nos gusta, lo ominoso, esa otredad que

está también en nosotros mismos, porque siempre estamos pensando en los otros de nuestro entorno, lo distinto con la que tenemos que estar y entonces la voz de eso que se “monstrua” se hace cuerpo y ustedes lo empiezan a poner ahí. En esta fase del proceso, quería como poder mostrarles esta idea que he trabajado para traérsela a ustedes y que puedan tener herramientas para poder comprender qué hacen. Generalmente no hago esto. Normalmente los pongo a trabajar y hasta después les explico pero ahora he querido ver qué pasa si lo hago al revés y entonces hablar de esto. Así que vamos a tener aquí un asunto que es... (Escribe en los espejos) ¿Qué pasa? Por un lado tenemos esa memoria que emana de eso que hemos guardado, luego tenemos todo eso que pasa por nuestro cuerpo. Entonces tenemos lo “corporal” y la “memoria” pero también tenemos algo que es la “memoria corporal”, como cuando aprenden a comer o a caminar, eso es una memoria corporal, cuando nacieron no sabían caminar, y poco a poco aprendieron a hacerlo, así generamos una “memoria corporal”. Esa memoria está conectada con la “memoria emotiva” y esta corporal con la “memoria biográfica”. Entonces tenemos: Memoria emotiva, memoria corporal y memoria biográfica. Es un poco lo que están haciendo ahora con este asunto del arcano ¿sí?. Bueno, ¿Qué genera la memoria emotiva?

Comienzan a participar los compañeros:

- ¿Emociones?
- ¿Experiencias?
- ¿Vivencias?
- ¿Situaciones?
- ¿Sucesos?

Manuel niega cada una de estas opciones y después de unos segundos Arturo dice con seguridad:

- ¡Ausencias!

Manuel asiente y continúa diciendo:

- ¡Eso! Eso es lo que traemos hacia nosotros. Entonces estas ausencias ¿qué las constituye?

Los compañeros continúan diciendo:

- *¿Recuerdos?*

- *¿Vacíos?*

- *¿Perdidas?*

Manuel: *No, ¿cómo pueden venir a nosotros esas ausencias?*

- *¡Con personas!* exclamó el argentino.

- *¡En espacios!* dijo alguien más. Manuel asintió ambos.

Manuel: *En la memoria biográfica tenemos los siguientes eventos: Lo personal, lo social y lo familiar. (Los menciona mientras los escribe en el espejo) Entonces si se fijan estas memorias están conectadas con este arcano y todo esto está sucediendo. Lo que pasa es que sucede en diferentes memorias. Porque todo el mundo piensa que la memoria es una, pero hay varias memorias. ¿En dónde podemos empezar a producir todo esto para ponerlo en juego? ¿De qué nos habla todo esto? ¿Qué están haciendo los arcanos? ¿De dónde viene?*

Mis compañeros comenzaron a participar de nuevo como lluvia de ideas, no se alcanza a oír en la grabación lo que dijeron. Manuel continúa diciendo:

- *¿Por qué se monstrua?* Nadie contesta y continúa la explicación. *Eso que se monstrua, eso ominoso, trascendió una frontera, que es la frontera de la normatividad cotidiana, eso no es cotidiano, eso que se pone ahí no es cotidiano, es lo liminal, la frontera, lo liminal es una frontera.*

Julio: *o sea ¿traspasa la frontera?*

Manuel: *Sí claro sino no se “monstrua”. Para monstruarse tiene que traspasar esa frontera sino está oculto y sigue en el arcano. Este arcano cuando lo construimos vemos como se conforma y vemos hacia donde lo lleva. Luego, ¿Cuál sería uno más? (Nadie contesta) Si no tienen idea digan no y ya.*

Romina: *O sea, todo esto de lo liminal y eso... es el ¿qué? o sea, ¿viene de todo lo de allá y se traduce en esto?* Señala las partes escritas en los espejos.

Manuel contesta asintiendo con la cabeza:

- *De lo íntimo, de lo liminal y ¿de lo...? Voltea a ver a todos esperando que contesten y terminen su frase pero nadie contesta. ¿Qué es lo íntimo? ¿Cuándo hablamos de lo íntimo, tienen una idea de cómo trabajamos esto íntimo? Esto íntimo es el arte... fíjense a donde vamos a llegar... Es el arte de contar. Lo liminal es cuando se transgreden las fronteras. Todo eso que tienes que atreverte a cruzar. ¿Y este? ¿Cómo construiríamos esto? ¿Para hacer eso qué tiene que pasar? (Nadie contesta) Lo que es importante es, pasar de lo íntimo a lo colectivo. Esa es la onda. ¿Tienen alguna duda?*

Julia, la chica que había ido a este taller 10 años antes y volvió este semestre pregunta:

- *¿Por qué en la memoria emotiva solo hay ausencias, por qué no puede ser lo contrario?*

Manuel le contesta: *¿Cómo qué? ¿Cómo presencias?*

Julia: *Ajá.*

Manuel: *Porque las presencias no te están generando memoria, la presencia está presente. El que genera la memoria es el pasado. No es solo lo otro como un ente sino como el otro próximo, que es lo que hemos olvidado en la sociedad y por eso llegar a la comunidad es algo fundamental, hoy hay un hiperindividualismo volcado en un vomito de insatisfacción en las redes sociales que es ¡terrible porque nos hemos olvidado de ir a hablar con el otro!. Decirle: tomemos un café, mirémonos a los ojos y lloremos juntos, o riámos juntos, ¿no? Lo que hacemos cuando hacemos, es ponerlo con nosotros ahí, para hablar de nosotros y compartirlo con los otros, es pasar de lo íntimo a lo colectivo. Solo así se puede.*

Fernanda: *Cuándo estamos haciendo esto entonces estamos con nuestro pasado, nuestro presente y nuestro futuro al mismo tiempo, ¿no?*

Manuel: *Así es y lo dices bien. Dicen que es: el aquí y el ahora. No es de él pero él lo reactiva y dice hay que estar aquí y ahora. Para estar aquí y ahora, necesitas del presente de tu pasado y del presente de tu futuro. Es decir, cuando ustedes están aquí, haciendo un trabajo empiezan a traer cosas de su pasado, lo que pasó en la mañana o antier, y empieza a venir acá en este presente y por eso les digo: ¡cáchense! es imposible que no vengan, pero también empiezan a pensar en el futuro. Todo eso que está en el futuro que todavía no sucede pero están allá también, así que en el pasado y en el futuro están actuando todo el tiempo, porque la ausencia de esta memoria emotiva también tiene que ver con el futuro. También se añora el porvenir. ¿Les queda claro? Esto se los pongo para que ustedes tengan una pequeña*

estructura de lo que estamos haciendo y ustedes ya sabrán cómo lo ponen ¿no? De aquí también hay un cuerpo poético. ¿Por cuál vamos?

Romina: Por el poético ¿no?

Manuel: ¡Por supuesto! Si no te afectas, no hay poesía. Acuérdense lo que dijimos al principio. Esta memoria tiene que estar afectada de una ausencia del pasado y del futuro para poder ser poesía. ¿Más dudas o todo está claro como el lago de Chapultepec?

Yo: Sí, ¿cómo explicarías el cuerpo poético?

Manuel: El cuerpo poético es aquel que una vez que ha sido afectado pasa de lo íntimo a lo colectivo, se comparte a partir de una ejecución, cualquiera que esta sea, una danza, pintar un cuadro, porque además nos olvidamos que la pintura es un acto corporal, o sea, pintar involucra el cuerpo y también olvidamos que la música es un acto corporal, escribir es un acto corporal.

Santiago: Pero entonces ¿quién logra construir un cuerpo, un acto poético, al mismo tiempo también lo está cediendo, no?

Manuel: ¡Claro! lo está compartiendo con lo otro, el otro próximo.

Santiago: Pero el otro próximo puede entender o ver otra cosa, ¿no?

Manuel: ¡Sí, claro!. Y no importa, el otro tendrá que hacer su propia interpretación, su propia hermenéutica de lo que está viendo, y a lo mejor le dice algo pero a lo mejor no le dice nada.

¿Alguien más? antes de que pasemos a la siguiente fase.

Alejandro: Entonces el cuerpo “natural”, se puede decir que es el inalterado.

Manuel: Claro. No tiene afección, no es poético.

Alejandro: Entonces es como en etapas, ¿no? primero natural, luego pasa el suceso, se afecta y luego ya...

Manuel: y luego ya puede, no tiene que ser poético, puede pasar a ser poético. O sea, no es una regla.

Arturo: *Me cuesta trabajo pensar, o sea, cuando te afecta algo, reaccionas, pero... bueno, lo que tú estás hablando de estas cosas que ocurren implicaría otro tipo de reacción, o sea, ¿lo poético en sí no es cualquiera o si es cualquiera?*

Manuel: *No, no es cualquier reacción. Digamos que... la manera en que se comparte, o sea, la manera en que tu pasas de lo íntimo a lo colectivo es la manera en cómo va a ser claro ese proceso.*

Arturo: *O sea, es como si esas memorias de las que estás hablando se tuvieran que juntar para expresarse cómo un lenguaje, ¿no?*

Manuel: *Pues mira, no sé si se "tuvieran que"... no sé si se "tuvieran que" juntar. Lo que sé es que una memoria, una sola memoria de un solo acontecimiento puede volverse algo poético. Sé que es complejo pero por ejemplo, cuando yo tenía como... seis años, yo vivía en Tlatelolco, vivía en el tercer piso, creo que era agosto y eran... creo que las bodas de bronce de mis abuelos. No contábamos con personas de servicio ni nana ni nada que se le parezca, entonces mi mamá decide ir al salón de belleza para ir a las bodas estas, nos deja a mí y a mi hermano encerrados en la casa para que no salgamos y en ese tiempo que ella se va mi hermano y yo peleamos. Entonces en ese pleito, mi hermano toma un zapato y me lo avienta. Entonces cuando yo veo venir el zapato me agacho y sale por la ventana (Mis compañeros ríen). Entonces mi hermano se espanta porque eran los zapatos nuevos que le acababan de comprar para la fiesta (Todos ríen). Entonces había que recuperar el zapato. Entonces yo me asomo por la ventana, veo por la ventana y le digo: Tu agárrame de los pies, yo me asomo por la ventana y luego de ahí me agarro y ya traemos el zapato. (Los compañeros ríen, algunos se angustian, están expectantes). Entonces viene mi hermano, me toma por los tobillos y me empieza a bajar, mi hermano era más chico que yo. (Ríen) Me empieza a bajar y yo le decía: ¡es que no alcanzo bájame otro poco! En eso la vecina abre la ventana y me ve. Se baja echa la chingada y me dice: ¡suéltate mijo y aquí te cacho! (Todos ríen) Yo le grito a mi hermano: ¡no, ni madres, no me sueltes! Entonces sube la vecina hasta mi casa y toca la puerta (hace el sonido del toque sobre los espejos). Entonces mi hermano dice: ¡Voy! (Se aumenta la expectativa entre mis compañeros y siguen riendo). Manuel hace corporalmente lo que pasó, parecía que era su hermano sosteniéndolo de los tobillos y cuando grita voy lo suelta. Los gritos, risas y sonidos no se hicieron esperar. Mis compañeros estaban impactados, no paran de reír, gritar, hablar y cuchichear.*

Después de un momento Manuel continúa: *Cuando uno comparte algo y hace reír a los otros, se vuelve poético o puede ser muy triste pero me pareció mejor contar una anécdota de mi vida que siempre hace reír a todo mundo ¡porque no es posible que mi hermano haya ido a abrir la puerta!* Todos reímos.

Una compañera exclama: *Pero ¡¿qué pasó después?!*

Manuel: *No pues yo me caí, había un techito de lámina, entonces caí de sentón, luego me paré y ya estaba yo en el piso. No pasó de eso. Le fueron a hablar a mi mamá, mi mamá vino, se enteró de todo lo que había pasado y dijo: ¡¿Cómo voy a creer?!*

Otra compañera: *¡¿Pero recuperaron el zapato?!*

Manuel: *¡Pero recuperamos el zapato!* (Todos reímos) *Entonces, no sé si con esta anécdota queda más claro. El lugar, la situación, las imágenes, lo social, lo familiar. Ahí está todo. Esto es un, un esquema que me armé en algún momento cuando daba clases de cuenta cuentos. ¿Alguien más?*

Nadie preguntó y pasamos a la tarea. Continuamos por media hora más. Dio por terminada la clase, con su famosa frase:

- ¡Un maldito placer!

Fuimos por nuestras cosas, nos cambiamos y salimos del salón. Mientras esperaba en el pasillo a una de mis compañeras vi a la gran mayoría esperarse. Se acercaron a nosotras, se despidieron abrazándonos y con un beso en la mejilla y salimos todos juntos del museo.

Fragmento 5

Diario de campo: Taller de Clown y Comedia Física. Centro Cultural Universitario Tlatelolco, Unidad de Vinculación Artística, UNAM. 23 de febrero de 2019.

Llegué diez minutos antes de la hora de inicio del taller. Es un salón muy amplio, con techo alto, no puedo calcular las dimensiones en metros, es exactamente un cubo, no tiene espejos, todas las paredes, el techo y el piso son de color negro. Del lado izquierdo hay un telón con cortinas enormes color morado. A la derecha hay dos escaleras pequeñas hechas de madera que se pueden mover. Solo tienen tres escalones, cada nivel con cojines largos color naranja que los transforma en butacas. En el segundo de estos, estaba sentado un hombre de entre 45 y 50 años, de 1.70 de estatura aproximadamente, apiñonado, cabello muy corto y canoso, vestido con ropa deportiva, leggings y

una playera blanca, chamarra y mochila negra. Me llamó la atención su complexión. Era un cuerpo atlético, se veían los músculos de sus brazos, pecho y abdomen pero no como los de un fisicoculturista. Era delgado, parecía ser ágil, me recordaba la forma y tono muscular que toman los cuerpos de los bailarines. Hablé con él cerca de media hora, el tiempo que tuvimos que esperar para que la clase iniciara. Hablamos sobre teatro, sobre los maestros de la UVA, me contó que era bailarín de folclórica y que perteneció a una compañía con la que trabajó por 25 años. Continuó diciendome que había hecho performance con la Congelada de Uva⁷ pero que no le había gustado del todo. Al respecto me dijo:

- Pues... es que creo que me estaba yendo como al extremo, sentir dolor, sufrimiento y cortarse y hacerse daño a uno mismo, pues llegó un punto en el que dije ¡no, pues si yo no quiero eso! y entonces lo dejé. Pues de repente era ¿y ahora en dónde te vas a cortar? y yo le decía, oye, pues es que yo no quiero, esto no es para mí, yo quiero hacer otra cosa, salir de esto, y pues lo dejé. Después seguí buscando y exploré la danza Butho pero seguía en lo mismo ¿no? yo quería sentirme alegre, contento.

En esa búsqueda había llegado a este taller de clown y comedia física.

Mientras hablábamos llegaban otros de nuestros compañeros. Vi un grupo de chicas de entre 15 y 17 años que se sentaron en la escalera de madera de al lado, no hablaban entre ellas, solo un par que parecían conocerse. Del otro lado del salón había sillas, llegaron tres hombres casi al mismo tiempo y se sentaron en ellas, dos de ellos hablaban placidamente como si fueran grandes amigos. Después supe que sí, eran amigos. Nadie se sentaba en donde estábamos nosotros, habíamos ocupado toda la escalera, él se había sentado en un extremo y yo en el otro, había una persona entre nosotros y varias en el escalón de arriba pero nadie se sentó hasta que llegó Anne, una chica de aproximadamente 1.70 de estatura, delgada, cabello corto y claro, tez blanca. Iba peinada de media coleta. Llevaba jeans y una blusa bordada mexicana. Se sentó entre nosotros y nos dio los buenos días con un acento extranjero. Bran y yo seguimos platicando y ella rápidamente se incorporó a nuestra conversacion hasta que nos interrumpieron los que serían nuestros maestros de Clown: Claudia y Paolo. Claudia es una mujer de entre 30 y 35 años, de aproximadamente 1.65 de estatura, apiñonada, cabello largo y oscuro, llevaba una coleta, pantalón de mezclilla, botas estilo senderismo, una blusa holgada y usaba lentes. Paolo es un hombre de entre 30 y 35 años, de aproximadamente 1.80 de estatura, delgado, con cuerpo atlético, hombros anchos y pectorales grandes. Vestía pants negro, una playera deportiva azul

⁷ Roció Boliver es famosa en México por sus performances centrados en la crítica a la opresión de la mujer. Entre ellos realizó un acto en el que se masturbaba públicamente con una congelada de uva, ganándose así, su sobrenombre.

rey y tenis, tenía el cabello corto y chino. Ambos nos dijeron que esperaríamos unos minutos más porque se habían inscrito 17 personas y aún faltaban bastantes.

La clase comenzó tarde, casi después de media hora. Éramos 15 personas sin contar a Claudia y a Paolo. Nos pidieron hacer un círculo con las sillas y sentarnos. Ellos comenzaron pidiendo que nos presentáramos y dijéramos si habíamos tenido alguna experiencia previa en el escenario y si considerábamos que teníamos una habilidad también lo mencionamos porque era importante para construir cada uno de nuestros clowns. Comenzó la ronda. Casualmente las chicas de 17 años estaban sentadas juntas, medio círculo lo conformaban ellas. Un par eran hermanas, una tocaba el saxofón y la otra quería ser bailarina. Otra chica dijo ser egresada de la Facultad de Psicología de la UNAM y estaba en proceso de titulación. Mencionó que por mucho tiempo había dejado el teatro pero que quería retomarlo, que estaba pensando en hacer una investigación sobre la angustia y el teatro. Ella tenía 21 años, cabello largo y lacio, con puntas rubias, usaba unos lentes grandes y redondos, tez blanca, delgada y de aproximadamente 1.65 de estatura. Del otro lado estaban los hombres, la mayoría de entre 40 y 50 años a excepción de dos: el primero, de entre 35 y 38 años, de aproximadamente 1.70 de estatura, moreno, un tanto robusto, cabello corto y con barba. Lo nombraré Martín. Él mencionó ser historiador y cuentacuentos. El segundo, un chico que tenía 13 años, de aproximadamente 1.80 de estatura, moreno, robusto, con voz grave, inquieto, la ronda de presentaciones parecía aburrirle, movía los pies, las manos y bostezaba frecuentemente. Lo llamaré Rodrigo. Estaba también otro hombre de aproximadamente 50 años de edad quien habló cerca de 20 minutos. Dijo ser clown desde hace algún tiempo, estar certificado como arteterapeuta, ser hipnotista y mágico. Mencionó que hacía performance-clown. Explicó que para él, el clown era hablar de su vida y burlarse de sí mismo, hay veces en las que te tomas las cosas muy en serio, nos dijo. También mencionó ser médico de la risa y dedicarse al teatro. A él le llamaré Ramón. Después se encontraba Carlos, un hombre de 50 años, de 1.70 de estatura, robusto, tez blanca. Él es amigo de Martín, el historiador. Ambos son cuentacuentos, Carlos dijo ser diseñador gráfico y mencionó haber hecho teatro con titeres, clown y estar en escena desde hace mucho tiempo. También habló de lo que significaba el clown para él, mencionó algo parecido a Ramón:

- Es como burlarse todo el tiempo de uno mismo, eso nos quita la carga de la vida diaria.

Todos parecen compartir esta idea del clown, me da la impresión de que es algo que aprecian, resguardan y quieren mucho. Al final del círculo, al lado de los maestros estaba una mujer de entre 50 y 60 años, de 1.60 de estatura aproximadamente, morena, cabello corto y negro, dijo ser jubilada y cantar en un coro desde hace algún tiempo, mencionó como su habilidad saber mover el hula hula. A ella la llamaré Nora. Anne, se presentó diciendo que era alemana y que había venido a México a

hacer su maestría en Estudios Latinoamericanos en la UNAM, tenía un mes que había concluido y estaba, en sus palabras, en ese periodo en el que uno no sabe bien qué hacer. Yo me presenté diciendo que estudiaba la maestría en Psicología Social y que estaba ahí porque parte de mi trabajo era ir a grupos de teatro y ver lo que pasaba, así que desde el primer momento ellos estuvieron al tanto de mis intenciones. Era más fácil comunicarlo en estos grupos en los que hay presentaciones que en el grupo de Nicolás, donde la interacción con los compañeros es menos espontánea.

Se presentaron Paolo y Claudia, los maestros. Claudia dijo que era mamá y que estaba felizmente casada. Mencionó ser egresada de la carrera en actuación de la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) y que era docente de teatro en la Universidad Tecnológica de México (UNITEC). Paolo nos contó que estudió literatura y arte dramático en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y que era docente de teatro en una secundaria. Mencionaron como sus maestros a Tomihuatzi, Anatolli y Asis Gual, entre otros pero hicieron un especial énfasis en Jesús Díaz⁸. Me llama la atención que todos los maestros que mencionaron fueran hombres. Nos explicaron la estructura del taller. Nos dijeron que íbamos a hacer actividad física, un poco de acrobacia y malabares así que era indispensable llevar ropa de trabajo, así le llaman a los pants, leggings o lo que te facilite el movimiento. Aclararon que no íbamos a hacer ejercicio en exceso pero que de cualquier forma necesitábamos llevar ese tipo de ropa. Advirtieron que el día de hoy sería la clase con menos movimiento pero que en las demás se aumentaría el trabajo físico. Confieso mi angustia cuando mencionaron la acrobacia, no soy buena en ella, es algo que me da mucho miedo así que estoy a la expectativa, no sé qué va a pasar conmigo en esa parte del taller.

Después de esto dijeron que pasaríamos a la teoría por lo que también era importante llevar una libreta y una pluma. La ronda de presentaciones había sido larga y pesada. El grupo se veía un tanto cansado, como si esperaran con ansias el movimiento. Los maestros hablaron del origen del clown. Mencionaron que aparece en relatos míticos o rituales de tribus de distintas partes del mundo, pusieron de ejemplo a una tribu norteamericana, los bartolos de Michoacán, los fariseos de sonora y los bufones de las cortes de los reyes. Nos dijeron que el clown venía de la comedia del arte, de Moliere, Arlequín, Pierrot y Pulcinella. Hablaron de Dario Fo y su libro *Manual Mínimo del Actor*. Mencionaron que en la historia del teatro, el conocimiento se pasaba de generación en generación y que en los orígenes, el clown no vivía en la ciudad, sino que era un pueblerino. Mencionaron algunos ejemplos como el Music Hall, Buster Keaton, Chaplin y su personaje de Charlotte, los hermanos

⁸ Jesús Díaz es actor, músico y clown. Egresado como actor de la Escuela de Arte Teatral del INBA. Se especializó en comedia y clown con el maestro ucraniano Anatoli Lokachtchouk. Es docente de la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA. Funda y dirige desde 2003 *La Sensacional Orquesta Lavadero*, equipo formado por actores-músicos.

Marx, Shakespeare, Cantinflas, Tin Tan, Manolín y Shilinsky así como el tipo particular de clown del circo del sol. Refirieron varias veces a la escuela de Jaques Lecoq y su rigor corporal así como su concepto de la máscara. Dijeron que el clown es corporal, que necesita de su cuerpo para poder expresarse y siempre parte de uno mismo, de nuestras propias características y habilidades para construir lo que se presentará en escena.

- Para ser clown necesitas encontrar tu esencia y por eso cada quien tendrá uno diferente, es algo personal, es ser un idiota profesional, es decir, una persona con una lógica diferente.

Estas fueron algunas de las ideas de lo que significa ser un clown según los maestros. Coincidió con lo que antes habían dicho algunos de mis compañeros. Esta parte de la clase duró las dos primeras horas del taller. La explicación teórica no estaba muy estructurada, algunas veces parecían quedarse sin saber qué más decir o no saber cómo explicarse mejor, lo que hacía que varios de los compañeros se inquietaran. Paolo propuso un juego al inicio de esta parte para evitar caer en el letargo, así que a su indicación nos cambiábamos de lugar como si estuviéramos jugando a las sillas, es decir, de forma rápida como si cada vez hubiera una silla menos. Pese a este esfuerzo, muchos de mis compañeros, estaban distraídos, veían el celular, se movían, bostezaban, parecían inquietos o aburridos. Rodrigo, el chico de 13 años empezó a golpear sus piernas en señal de aburrimiento o desesperación, algunos más estaban dormitando. La teoría parecía no ser la razón principal por la que se encontraban ahí. A las doce en punto dieron un descanso. La clase es de cuatro horas continuas. Claudia nos dijo que teníamos cinco minutos para ir al baño o hacer lo que tuviéramos que hacer. La mayoría del grupo replicó que cinco minutos era muy poco y que no nos daría tiempo para ir por café. Los maestros accedieron y nos dieron 15 minutos.

- Estuvo pesado, ¿verdad? Nos preguntó Claudia. Todos asentimos.

Me dirigí a la cafetería y ya estaban mis compañeros formados para comprar su café o algo que comer. Pedí lo que iba a comer y vi que los compañeros adultos se habían sentado juntos. Las chicas de 17 no las vi en el descanso. Había una división entre adultos y adolescentes. Fui hacia donde estaban los adultos y les pregunté si podía sentarme ahí, amablemente me hicieron un espacio en la mesa. Platicamos el corto tiempo del receso amablemente, al parecer teníamos interés en conocernos, lo que permitió que en la siguiente parte de la clase la gran mayoría se sintiera en confianza. La plática versó sobre nuestras ocupaciones tanto artísticas como fuera de ellas. Nos dieron las 12:15 y nos levantamos para ir al salón. Cuando entramos ya estaban las chicas, los maestros y Rodrigo.

Paolo y Claudia nos dijeron que empezaríamos a trabajar con el cuerpo así que dejamos nuestras cosas y nos pidieron caminar por el espacio en diferentes sentidos, aquí nadie hizo un circuito, todos

íbamos en todas direcciones. En cuanto entramos al espacio noté la gran disposición de mis compañeros para el trabajo físico, todos inmediatamente cambiaban su forma de andar, caminaban erguidos, con decisión y con una sonrisa en la cara. Aquí, a diferencia de los otros talleres el ánimo es alegre, lúdico.

Después de algunas vueltas explorando el espacio se dio la instrucción de mirar a los ojos a los compañeros y continuar nuestro camino. Los compañeros siempre tenían una ligera sonrisa, esto no pasa con frecuencia en los otros talleres. Avanzamos en el ejercicio, nos pidieron caminar hacia atrás. Una chica chocó conmigo. Claudia gritó:

- ¡Pongan atención, no debe haber accidentes!

Nos pidió caminar normal. Ahora, cada que nos encontráramos con un compañero haríamos una posición con el cuerpo, una cara o una señal. Parecían no tener problema con hacerle caras a un desconocido. Después de un tiempo comenzamos a cantar una canción, no la recuerdo con exactitud, se parecía a las que cantan las maestras de kínder con los niños, o eso imaginaba yo. Al final tenías que proponer una acción que haríamos todos corporalmente. Claudia puso el ejemplo y dijo animosamente:

- ¡Rascarse la cabeza!

Todos comenzamos a movernos por el espacio rascándonos la cabeza. Después tenías que decir el nombre de un compañero a quien le tocaría poner la acción siguiente. No nos sabíamos los nombres así que hicimos un círculo y nos volvimos a presentar solo diciendo nuestro nombre, lo repetimos tres veces y seguimos con el ejercicio.

Comenzamos a caminar por el espacio, empezamos a cantar la canción. Me llamó la atención la decisión con la que cantaban, parecían no tener pena e incluso comenzaban a caminar como niños juguetones, moviéndose de un lado al otro, marchando, sacando el pecho, moviendo los brazos, riendo, jugando. A mí me daba risa, pensaba en cómo se vería eso desde fuera. Continué el ejercicio incorporándome a su ánimo. Pidieron cosas como brincar en un pie, agitar la cabeza, caminar como chango, rascarse una axila, arrugar la nariz, gatear, entre otras.

Pasamos de ese ejercicio a seguir a un compañero sin que se diera cuenta y al mismo tiempo debíamos averiguar quién nos seguía. No necesitabas estar todo el tiempo junto a la persona que seguías, podías alejarte, pasar delante de ella o por un lado.

- Puedes moverte como una órbita alrededor de la persona. Dijo Claudia.

El objetivo era mantenerte cerca y que la persona a la que seguíamos no se diera cuenta de ello. Yo nunca supe quién me seguía y no supieron a quién seguía yo. Después de repetirlo un par de veces pasamos al siguiente ejercicio. Ahora teníamos que Alejarnos de la persona que eligiéramos sin que ella se diera cuenta. Nos movimos por el espacio, aquí me di cuenta de que Bran se alejaba de mí. Al final de cada ejercicio Claudia nos preguntaba de quién nos alejábamos y si nos habíamos dado cuenta de quién se alejaba de nosotros.

Hicimos un par de ejercicios más, muy parecidos. Al final, Claudia nos dijo que esos ejercicios eran para hacer más grande el foco de atención ya que teníamos varios objetivos.

- La atención es imprescindible para el clown. Nos mencionó.

Ahora que escribo, pienso en que en los otros talleres también se habla de la importancia de la atención, tener vista periférica, no tener accidentes, estar aquí y ahora pero en este taller se trabaja desde otro lado, más cercano a la psicomotricidad desarrollada mediante el juego. Para mí es más difícil esta forma de entrenar la atención que el entrar en un estado ritual, una forma no ordinaria de la mente dentro de una realidad alterna en donde los sentidos se exageran casi automáticamente. En este taller era más racional el desarrollo de la atención, centrado en la técnica, en la agilidad física y mental de cada uno, lo confirmaría en la siguiente parte de la clase.

Pasamos a hacer círculo y comenzamos otro juego. En este era importante la secuencia de acciones a las que Claudia les llama técnica, lo describiré por pasos, tal como lo explicó:

1. Estirar el brazo derecho y la palma derecha en dirección hacia un compañero o compañera.
2. Decir su nombre.
3. Esperar a que él o ella contestara diciendo Sí, sin mover la cabeza.
4. Una vez que obteníamos el permiso caminábamos hacia él o ella.
5. El compañero tenía el tiempo que tardábamos en llegar a su lugar para repetir los pasos con otra persona.

No podíamos saltarnos el orden, ni añadir ni quitar algún paso, no se podían empalmar, cada uno tenía que ser ejecutado con precisión. Martín tuvo problemas con los tiempos, estiraba la mano y al mismo tiempo decía el nombre del compañero. Claudia era quisquillosa con la ejecución y le señalaba su error. Bran caminaba antes de que le dieran el Sí. Claudia volvía a corregir, dijo que la precisión era importante en el trabajo del clown porque algunas veces se hacen números acrobáticos en los que un segundo es imprescindible. Yo me equivoqué la primera vez, se me había olvidado lo que seguía, por lo que escuché un:

- ¡Ya te tardaste! Por parte de Claudia.

Después de estos errores, el ejercicio comenzó a fluir bastante bien, continuamos así por varios minutos, al terminar Claudia nos dijo:

-Si se equivocan no importa, no se claven en eso, sacúdanse.

En este tipo de ejercicios tienes una sensación de autoexposición más grande, un error tuyo compromete el ejercicio de todos, la presión y ansiedad son más visibles.

Claudia vio el reloj, eran las 2:09 de la tarde.

- ¡Chin, ya nos pasamos! exclamó.

Nos dijo que ella no iba a venir las próximas clases pero que nos quedábamos con Paolo. En la parte de teoría nos contaron que siempre estaban dos maestros porque uno de los requisitos para entrar a dar talleres en el Centro Cultural Tlatelolco es que estén en escena constantemente. Por esa razón necesitaban de alguien más para poder cumplir con ambos objetivos. Nos dijo que de cualquier manera ellos estarían en constante comunicación y que no nos preocupáramos por eso, que tendríamos una continuidad con ambos. También nos contaron que la que daba ese taller era Noemí Espinoza pero que ahora es ella la que está dando el taller de Clown Femenino. Claudia nos comentó que ella era quien trabajaba con Noemí pero como no se permite dar dos talleres a un mismo profesor se lo dejó a ella e invitaron a Paolo. Terminó diciéndonos:

- ¡No falten! es importante porque son clases largas y se van a perder de muchas cosas. No se les olvide su cuaderno y su pluma, lleguen temprano. Yo regreso con ustedes en abril.

Cerramos la clase en círculo, dando una palmada fuerte, cerrando los puños y bajando los brazos hasta la cadera y exhalando un Hu, como si fuéramos muy fuertes, dijo Claudia. Nos pidieron anotar nuestros nombres y números de teléfono en un cuaderno porque iban a hacer un grupo de WhatsApp, en el que nos estaríamos comunicando. Me fui después de anotar mi número, me despedí de palabra del grupo y salí del Centro Cultural.

Fragmento 6

Paolo nos pidió hacer parejas. Me tocó trabajar con Janette. Nos pidió contar una historia con el cuerpo y por movimientos segmentados. Esto quería decir que yo haría solo un movimiento y después mi compañera haría otro hasta terminar de contar la historia. Nos tuvimos que poner de acuerdo en qué íbamos a contar, cómo lo íbamos a contar y tener un final en la historia. Comenzamos a movernos. Paolo estaba sentado en las butacas observando detenidamente la construcción que hacía cada pareja. Después de unos minutos nos dijo que pasaría con cada pareja para que ayudarnos en la construcción. Nos dijo que eran muchos movimientos y que la historia debía ser corta. Tratábamos de contar que yo había hecho algo para ella que sacaba de la bolsa de mi saco y que para mí olía muy rico y era hermoso pero que a ella le parecía feo y asqueroso por lo que me rechazaba. Paolo nos dio *tips* para hacerlo más claro y grandilocuente. Me señaló pararme erguida pero sacando el pecho un poco más de lo normal, oler lo que yo le daba a mi compañera como si fuera algo exageradamente rico. Su rechazo tenía que ser claro así que ella gesticulaba señalando que no le gustaba su olor y lo aventaba lejos. Paolo nos dejó ahí y nosotras tuvimos que resolver el final. Decidimos que entonces yo me asombraría porque no le había gustado y lo había aventado, así que marqué mi sorpresa abriendo la boca y dejando caer las mandíbulas al mismo tiempo que me encorbaba y dejaba caer los brazos. Entonces ella me reclamaría sacando el pecho y haciendo los brazos hacia atrás y yo respondería dándole la espalda y saliendo del escenario caminando en la misma posición en la que me había quedado. Lo repetimos muchas veces tratando de *pulir* el ejercicio.

Terminó el tiempo del ejercicio y Paolo nos pidió sentarnos en las bancas. Después de un par de mis compañeros pasamos nosotras a presentar el número, respetamos los tiempos de cada una. Las reacciones de mis compañeros no se hicieron esperar con nuestros cambios corporales. Casi eran expresiones de ternura. Nos sentamos y comenzó la retroalimentación. Paolo advirtió que nada era con afán de descalificar a nadie sino porque esas observaciones nos servirían para ir mejorando nuestros números.

Después de la retroalimentación, la cual es muy bien recibida por todos (o al menos eso parece hasta ahora). Paolo empezó afirmando que la historia había sido clara. Los compañeros empezaron a decir lo que habían visto confirmando la claridad en la historia e incluso Rodrigo pudo interpretar de principio a fin lo que habíamos hecho. Mis compañeros empezaron a hacerme preguntas, aun sonriendo, sobre qué era lo que olía mal, de dónde lo había sacado y por qué tenía la mano a la altura del pecho, les dije que era mi saco, agarraba la solapa y sacaba de la bolsa de ese lado lo que le

mostraba a Janette. Ellos rieron y exclamaron ¡ah! como haciéndoles sentido lo que narraba con lo que habían visto.

Vimos los números de cada pareja y dimos retroalimentación a cada uno y pasamos a otro ejercicio. Paolo dijo que no íbamos a pasar todos porque el último ejercicio del día era cansado. Nos empezó a explicar cómo tenía que ser el ejercicio colocándose en un extremo del salón y diciéndonos que lo único que teníamos que hacer era cruzar el escenario caminando lento, muy lento y mirando a todos los compañeros. Paolo hizo la aclaración de que sabía que era un ejercicio cansado pero que era importante que todos los que estábamos sentados nos mantuviéramos atentos viendo a nuestros compañeros porque eso era material para ellos. Todos asentimos y vimos pasar a cuatro de nuestros compañeros, uno por uno, sin despegar la vista de ellos.

Al terminar el ejercicio. Paolo dijo que la clase había terminado pero que era importante que todos llegáramos temprano y que por respeto a los que habíamos llegado temprano la clase empezaría a las 10:10. Que no les prohibiría la entrada pero que fueran conscientes de ello por lo que si llegaban y estábamos haciendo un ejercicio primero se quedarán sentados viendo lo que hacíamos y si consideraban que ya habían entendido entonces se integraran al ejercicio. Todos estuvimos de acuerdo, nos despedimos y nos fuimos.

Los performer conocidos

1. Los vacíos de sentido (La estructura social)

Fragmento 1

(...). Mi padre en ningún momento quiso que yo fuera bailarín, ¡en ningún momento!, entonces me dijo, bueno si vas a estudiar la universidad vas a estudiar agronomía.

E: ¿Y estudiaste agronomía?

B: Estudié agronomía un año, y pues, ya sabes que esa carrera era como, este, bueno, en aquel tiempo, era casi de puros hombres, entonces era como, pues... no era lo mío ¿no? me sentía fuera de lugar, total, y no, no la hice, seguí un año nada más y le dije, yo no puedo seguir en esto y dijo mi papá ¿ah, no? Pues entonces no hay universidad. Por eso ahora veo a la gente que está atrás y sí los comprendo porque en esa edad es cómo esa confusión de ¿qué vas a hacer con tu vida?, ¿a qué te vas a dedicar entonces?, aparte tienes la presión de tus padres que te dicen no, pues es que eso no te va a dar dinero y todo es el dinero ¿no? como de ¿en dónde vas a triunfar? y se confunde esta cosa de triunfar es tener

dinero, al contrario de que digas, este, pues es que triunfar es hacer lo que a mí me gusta y estar en donde yo quiero. (Bran)

Fragmento 2

Recuérdate que venía de un lugar muy chico y yo creo que nadie había estudiado ahí en una universidad, nada, o sea, era un lugar muy apartado, muy lejos de la ciudad, entonces este, ya me regresé a Guatemala, y dije, tengo que terminar una carrera y decidí meterme a arte y allá tenemos una carrera que se llama *licenciatura en arte* y dije esto es lo mío (...), y casi llegando conocí gente involucrada en el arte y una vez me dice una amiga, oye Bran, a ti cómo que te gusta bailar ¿no? cómo que sí eres bueno y resulta que en la compañía clásica están haciendo un experimento con personas mayores, es decir, pues mayor serían 20 años, para integrar la compañía de danza pero ya como un estudio intensivo para formar bailarines (...) y le dije sin pensarlo sí voy, claro que voy y ya me integré. (Bran)

Fragmento 3

Diario de campo: Taller de Investigación Teatral, UNAM, Casa del Lago. Teatro Antropocósmico. 18 de febrero de 2019.

Después del entrenamiento le pregunté a Fabiola a qué se dedicaba y me respondió lo siguiente:

Yo estudié música. Quería estudiar Danza e hice mi examen para la Nellie Campobello⁹ pero me dijeron que estaba chueca de todos lados y que tenía que hacer los dos años de propedéutico y yo los mandé a la goma y no quise hacerlo, así que me metí a estudiar música en el Centro Nacional de las Artes (CENART).

Fragmento 4

Yo fui muy, muy inquieto digamos, de no parar y también por la idea esa, pensar que solamente era la danza y que después que se terminara la danza ya no iba a haber nada más, sin pensar que había más, había teatro físico y había las otras cosas en donde puedes llegar a muchos años y seguir

⁹ Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello.

funcionando o bueno, creando sobre todo ¿no? ya con un poco de madurez y experiencia ya puedes hacer otras cosas. (Bran)

Fragmento 5

Alan, 22 años, malabarista. Practicante del taller de teatro participativo del Museo Universitario del chopo, UNAM.

Y luego tu familia y sobre todo también en los primeros años lo noté demasiado, que mi familia estaba como pues... no digo que en desacuerdo pero sí había una cierta distancia con que yo hiciera eso ¿no? con que yo hiciera circo, con que a mí me gustara eso ¿no?

E: ¿Qué te decían?

A: Mi madre obviamente nada, mi madre siempre fue de lo que tú quieras y te apoyo y si sientes esto hazlo ¿no?, mi papá era un poco más complicado porque era como... como si, ¿sí no haces esto entonces qué vas a hacer, no? esto es como un hobby, o sea, deberías tomarlo como un pasatiempo y no como algo serio, nunca me lo dijo tal cual pero obviamente las cosas que me decían, pues como que iban un poco encaminadas a eso ¿no? y obviamente cuando yo dejé la escuela fue así como de ¡no!, o sea, yo creo que fueron como unos dos meses así complicados, de decirme pues ¿qué, no? Entonces cuando dejé la prepa, ahí sí noté como un shock entre mis padres de decir pues no la tiene ¿qué va a hacer o qué? Y yo creo como a los tres meses me dijeron trabaja y entré a un trabajo en una pizzería y trabajé tres meses y a los tres meses como que ellos se dieron cuenta y dijeron ¡ah!, pues... pues no es el mismo ¿no? porque yo... es que eran horarios de lunes a viernes de tres de la tarde a once de la noche, entonces cuando yo entré al trabajo se cortó toda mi vida artística ¿no? así ¡pum! fue como, ya no hago malabares, ya no veo a mis amigos, ya no hago esto, entonces como que ahí también hubo un cambio mío, me dejó de importar todo ¿no?, o sea, ya solo era como un autómeta de ir a trabajar y te levantas tarde porque vas a trabajar hasta en la noche, entonces, fueron como tres meses así como muy, de alejarme de todo, de dejar todo a un lado y ahí como que mis papás también dijeron, bueno pues, sí está cabrón ¿no? y como que no lo vemos muy bien de ánimo.

Fragmento 6

Es que cuando uno viene de esos lugares tan conservadores y cristianos es muy difícil, muy difícil (acentúa), yo nací en un lugar muy chico, en un pueblo muy pequeño y yo creo que era imposible que llegara la danza, que llegara el teatro, yo no tenía ni idea pero yo recuerdo que tal vez tendría como unos doce quizá, o trece años que empecé a ver la religión, porque mis padres eran evangélicos

cristianos, entonces, ¡ah! recuérdate que esa también era una parte difícil porque primero ¡el pecado! ¿verdad? porque cuando son muy conservadores todo eso es pecado, tú no puedes escuchar música y la música que hay, o por lo menos en esa época o lo que a mí me tocó, no era hacer que tu cuerpo se mueva, no, o sea, no muevas las caderas porque eso es pecado y menos en un hombre, entonces eso fue como que bastante fuerte porque yo dejé de ir a la iglesia y como era casi obligación que todos fuéramos pero ya sabes a esas edades uno ya se vuelve como un poco rebelde ¿no? entonces yo decía no, no voy a ir a la iglesia, pues ¿qué hacía?, cerraba las puertas, las ventanas de mi casa y buscaba una estación de radio, porque ni siquiera tenía discos ni nada, buscaba una música, me ponía frente al espejo y empezaba a bailar y a bailar y a bailar, ¡imagínate! o sea, que para mí era como mi escape ¿no? (Bran)

Fragmento 7

Dalia, 32 años, performer y estudiante de arte y patrimonio cultural. Practicante del taller de teatro participativo, Museo universitario del Chopo, UNAM.

E: ¿Profesas alguna religión?

D: ah::, No que yo sepa, no (ríe), o sea, mi familia como que creo que es cristiana ¿Cristiana? ¿O católica? ¡Ay, Dios mío! una de esas dos pero yo no, no realmente.

Anne, 27 años. Candidata a doctora en estudios latinoamericanos. Músico. Participante del taller de clown y comedia física.

E: ¿Y Profesas alguna religión?

A: eh::, no, bueno, mi familia, eh... sí es como cristiana, mi papá es católico y mi mamá protestante y sí crecí como en un ambiente del sur de Alemania de esos pueblos de donde yo soy, en donde la mayoría es protestante, toda la familia de parte de mi mamá es protestante y sí crecí con todo eso pero ahorita ya no diría que es mi religión, sí, no, no voy a la iglesia.

Fragmento 8

Rodolfo, 58 años. Performer. Participante del taller de Teatro Antropocósmico, Casa del Lago, UNAM.

Lo que yo veía a mi alrededor, mi familia o los lugares donde vivía, la gente se movía por la sobrevivencia, o sea, no había... algo, más allá de eso ¿no? ni siquiera la onda de decir, quiero tocar un instrumento ¿no? y haber tengo un tiempo para esto, ¡no, no, no, no hay tiempo, no hay tiempo para eso!, eso es para... no sé, hablaban simplemente ¿no? pero no, no, no, no cabe, o sea, ibas a una casa y había una guitarra pero nadie la tocaba ¿no? porque nadie tenía tiempo para eso ¿no? era como a ver qué vendo, qué me robo, a quién le robo, quién se descuida para quitarle algo ¿no? así, sobrevivir, sobrevivir. (...) No, no quería tomar los patrones que yo ya había experimentado, o sea, en los lugares donde yo había vivido había gente que terminaron en la prisión, se murieron, los mataron, este, no sé ¿no? eso era lo que yo no quería, hubo una etapa en la que era fines de semana, esquina, alcohol, drogas, este y bueno, tú vives aquí y tu destino es ese ¿no? entonces yo un poco, no quería, no quería eso. (...) Hay otro tipo de necesidad interna ¿no?, entonces este... am, o sea, yo esto en la familia yo no lo podía platicar ¿no? porque la gente estaba metida como en otra dinámica (Rodolfo).

Fragmento 9

Y este, entonces llegar ahí, yo me sentía, no así como que el ejemplo, me emocionaba ser universitario ¿no?, o sea, de alguna manera aunque no estaba seguro de la carrera, sentía que estaba en un lugar que:: era el mejor, o sea, ser, ser estudiante, digo no estoy seguro pero... quien sabe si algún día esté seguro de lo que hago pero éste es el lugar, no sabía si sí era el mejor pero sí sabía que era un lugar dónde había una posibilidad, de lo que sí estaba seguro era de lo que ya no quería ¿no? eso era lo único claro que tenía y que podía seguir experimentando porque seguía vivo ¿no?, o sea, esto no puede ser que ya se acabe, antes de tiempo y ya ¿no?, o sea, no hay chance de experimentar nada porque te mueres o estas en la cárcel, entonces estaba más chido estar acá, confundido pero ta' bien, además también decía, los demás se ven bien seguros pero no estoy seguro de que estén tan seguros ¿no? (Reímos). (Rodolfo)

Fragmento 10

Fui a una entrevista de trabajo pero llegué así con la greña, pantalones de tubo y mi saco de toda la vida ¿no? porque además sentía que era poeta, me habitaba un yo poeta (reímos). Entonces, éramos como veinte personas, examen de conocimientos generales, saqué 9.63, dijo la chava que había sido la calificación más alta ¿no?. De ahí, varios ya no pasaron. Siguió etapa, que era examen

psicométrico e igual, ya pasaste, y luego la tercera etapa, que era examen psicológico, pero ahí, cuando dieron ese resultado, la chava me dice:

- Pero ahí ya se pide... presentación.

- Oye pero ¿cómo presentación?

- Sí pues mira, más arreglado, o sea... presentable pues, es que es el hospital inglés, o sea, lo que tú entiendas cómo presentable para trabajar en EL HOSPITAL INGLÉS (enfatisa). Dije, o sea, ¿me está diciendo que cómo de traje?

- Mmm... puede ser, no necesariamente, puede ser como:::, no sé, un blazer, corbata tal vez no, pero un pantalón amm... presentable (rio, actúa mientras me lo cuenta, hace tonos en la voz y se mueve como recuerda que se movía la mujer de la entrevista). Y me dice

- ¡Ay, y el pelo, el pelo!

- ¿El pelo?

- Sí, pues sería bueno::: corto, y le digo

- Y ¿qué tan corto?

- Pues lo más cortito posible.

Entonces este (ríe) que llega la fecha del examen psicológico y me presenté, me rapé todo, me rasuré, le pedí prestado a mi hermano un blazer azul turquesa (reímos). Mis pantalones de tuvo nada más los lavé (ríe), eran los únicos que tenía (ríe), y en el tianguis me había conseguido una camiseta con una corbata estampada ¡Una corbata estampada, y así llegué a mi examen psicológico! (Reímos)

E: y ¿qué pasó?

R: Bueno, ahí ya éramos cuatro personas, ya no era escrito era directo, preguntas, ¿qué piensas de la vida? ¿Qué piensas de la pareja, no?, ¿qué quieres a futuro, no? estábamos en círculo y emitías tu opinión ¿no? y qué del futuro y había como cosas comunes, yo quiero una familia, una casa, yo quiero vivir bien, preguntas muy convencionales, yo lo sentía así ¿no?, o sea, yo decía, no, yo quiero, no pues yo en el futuro quisiera poder escribir poemas, quisiera poder escribir. Me dice, tú no te vas a quedar con el trabajo (ríe), no, tú no, y le digo ¿por qué si todavía no termina? sí, pero te digo que tú no te vas a quedar porque tú no quieres lo que ellos quieren, una casa, ellos sienten que aseguran al futuro y a la vez la empresa se siente segura con ellos pero contigo no, tú no te vas a sentir a gusto con la empresa ni el hospital, entonces lo mejor para ti es que sigas. (Rodolfo)

Fragmento 11

Si estás muy metido en la parte creativa difícilmente te va a gustar la administración ¿verda? porque hújole, el primer día, imagínate el primer día, yo todavía me sentía con mucha energía para seguir bailando y ya como director me dijeron bueno, eso sí a partir de ahora tiene que venir con traje completo, ¡un bailarín con traje completo! así que ya sabes ¿no? todo el tiempo así muy, como ejecutivo ¿no? e ir a esas reuniones de, de presupuestos, dije ¡no, no! ¿dónde estoy? si mi lugar es el estudio, lugares donde nos movemos, donde estamos creando, yo no tengo tiempo para esto, aparte de que tenías un horario establecido, entras qué sé yo, ocho de la mañana y sales cinco de la tarde, y como bailarines o como artistas no tenemos el tiempo determinado nos podemos quedar más tiempo o ese día no, simplemente no hay, no hay creatividad y dices ¿saben qué? dejémoslo aquí y mañana lo retomamos, yo siento que sí somos más libres en ese sentido ¿no?, de jugar con nuestros tiempos, entonces dije no, eso no es lo mío. Entonces ya al poquito tiempo dije no, o sea, si quieren que me quede en la parte artística perfecto pero yo de administración ceros. (Bran)

2. Resistencia poética

Fragmento 1

Fabiola, músico y performer de 38 años, practicante del taller de teatro antropocósmico en Casa del Lago, UNAM.

Bueno, llego porque... ya tomaba previamente un taller de danza africana que llevo tres años haciendo ese taller y un señor apasionado de la danza, él fue el que me recomendó Citlalmina y fue como anillo al dedo porque justo uno de mis compañeros entrañables del grupo de son jarocho, eh... con quien habíamos tenido una relación de pareja en algún momento, pierde la vida, me entero de que tenía un cáncer, un cáncer fulminante y en menos de nueve meses se fue ¿no? y yo ya estaba inscrita en el taller y los primeros encuentros que tuve en ese, en esa, yo estaba deshecha ¿no?, fueron este... muy impresionantes para mí porque... una de las dinámicas que tiene Nicolás es justo sobre la muerte ¿no? y parece que nos lee la mente o algo hay en el ambiente que:: que aparecen esas cosas, no sé, no sé exactamente a qué se deba, y me gustó mucho, me gustó mucho, me sirvió mucho la dinámica, me parece que es un taller que, o sea, trabajas físico, trabajas mentalmente pero... es muy discreto, es muy íntimo, es muy personal, o sea, tú haces tu propio trabajo, no es algo que te exhiba, no es algo que te saquen a tirabuzón. A mi este taller me gustó mucho porque, pues yo no tuve que decir nada,

lo quise experimentar y yo creo que eso fue lo que me atrapó porque las dinámicas me han funcionado no nada más para la escena ¿no? sino para la vida, me parece que es un buen entrenamiento.

Fragmento 2

Diario de campo: Taller de Investigación Teatral, UNAM, Casa del Lago. Teatro Antropocósmico. 01 de febrero de 2019.

Calentamos, hicimos círculo y como ya es costumbre en la clase de los viernes, Nicolás preguntó si había alguna duda y si estaba claro lo que hacíamos. Nadie intervino y comenzamos el trabajo con el círculo y el golpeteo sobre la duela.

Empezamos con los ojos cerrados y la espalda recta. Después nos pidió ondular la espalda, integrar las manos y las piernas e ir tomando un lugar en el espacio. Todo de forma gradual. Yo estaba junto a Rodolfo y chocamos un par de veces, intenté alejarme ya que Nicolás pedía que tuviéramos nuestro espacio pero choqué con alguien más así que me tomó del brazo y me arrastro un poco para colocarme lejos de ellos, yo ayudé empujándome con mi otra mano. Pidió quedarnos ahí, acostados sobre nuestras espaldas y extendernos, verificar que no chocábamos con nadie por ningún lado. Me extendí como estrella y me moví para verificar. El salón se sentía frío. Entonces volvió a lanzar la pregunta ¿Quién soy? Nos dejó meditando un tiempo sobre esta pregunta y siguió cuestionándonos ¿Soy mis dolores? ¿Soy la naturaleza? ¿Quién soy? No sé cuánto tiempo pasó pero me pareció largo, tenía frío y sentía que apretaba los ojos, no estaba relajada ni cómoda. Después de unos minutos nos pidió ir más profundo, dejar el cuerpo estático y tomar una posición como si de pronto hubiéramos caído en la dinámica y hubiéramos muerto.

- ¿De qué forma estaría mi cuerpo? Nos preguntó.

No pude imaginarlo, solo pensé que estaría, quizá, con una pierna un poco doblada, la moví un poco.

- Morimos, estoy muerto ¿A quién le importaría mi muerte? ¿Qué pasaría si yo muriera? ¿Qué harían esas personas? ¿Quién continuaría mi trabajo? ¿Qué pasaría con lo que he hecho? Seguía y seguía preguntando.

Cuando dijo estoy muerto, arrugué mi nariz un poco, apreté el abdomen y me dije:

- ¡Ay, no!

No sé por qué pero no quería pensar en eso, no quería preguntarme esas cosas. Todo lo que va de este taller he pensado en cómo llegaré a vieja, quizá por la lesión y dolores que experimenté al principio, quizá por ver lo que pueden hacer los veteranos y su presencia me hace cuestionarme ese tipo de cosas, no lo sé con exactitud pero algo era claro, había un bloqueo, una negación y suprimía mis emociones. Cuando me di cuenta de esto y traté de ir hacia donde nos estaba llevando Nicolás.

- ¿A quién le importaría mi muerte? ¿A mis padres? ¿a mis hermanos?.

Los vi verme por unos segundos, ahí tirada, muerta:

- ¡no, no, no! me dije.

No quería imaginar la angustia, el dolor, la impotencia, me dieron ganas de llorar y volví a suprimir.

- ¡No, no, no, eso no va a pasar! Me volvía a decir. De pronto la muerte hacía que nada de lo que había hecho tuviera sentido, no porque no significara algo para mi sino porque no estaba terminado. Sentía un nudo en la garganta, me dolía, como cuando te enfermas de tos y sientes que se te inflama. Respiré profundo. Nicolás empezó a tocar el tambor enérgicamente. Me sentía molesta. Traté de calmarme, volví a respirar y Nicolás dio más instrucciones:

- Vamos un poco más allá: ¿A quién le pediría perdón? ¿Lo que hago tiene sentido o he estado obligado a estar ahí? ¿Cuántas cosas he hecho sin que quiera hacerlas? ¿Por qué las hago? ¿Cuánto tiempo he perdido en eso? ¿Con quién debo disculparme?

Me incomodé más, tampoco quería pensar en las disculpas, ¡otra vez bloqueas!, me dije y fui a pensar en ello. Pensé en algunas personas a las que quizá debería pedirles disculpas:

- Pero ¿por qué? fue lo siguiente que pensé. ¿Por no hacer lo que quieren? ¿Por qué debería pedir perdón por eso? Yo no pienso así, ¿debería disculparme por tener otra forma de pensar? No he sido grosera y no soy mala persona. Me confirmé.

No hubo respuesta.

- ¡Quiero irme! fue la única certeza.

Las demás preguntas fueron fáciles, no he gastado mi tiempo en cosas que no tienen sentido para mí, lo que hago, lo hago porque me gusta, porque al hacerlo me siento plena, digna, aunque represente muchos sacrificios. No he hecho muchas cosas sin que quiera hacerlas y si las hago, salgo pronto de ellas. Las otras preguntas me habían estresado y el frío ayudaba a eso, creo que sentía miedo al imaginar mi muerte. Pedir perdón me hacía sentir un poco de escozor.

Nicolás continuó diciendo que fuéramos más profundo y que ahora nos preguntáramos:

- ¿A quién debo perdonar?

Vino solo una persona a mi mente. Fue bastante rápido esta parte, solo pensé en que estábamos bien, sin rencores ni resentimientos y que cada una podía seguir su camino. Nicolás continuó diciendo que tuviéramos claras las respuestas que nos habíamos dado y que sabiendo cuánto tiempo habíamos gastado y cuántas cosas habíamos hecho sin querer hacerlas ahora identificáramos qué era lo que no íbamos a permitir desde ese momento, porque teníamos la posibilidad de renacer, teníamos una nueva oportunidad y entonces lo haríamos diferente.

Nos pidió incorporarnos poco a poco hasta que quedáramos de pie y a su señal gritáramos. Quise gritar pero mi voz no salió, como cuando estás enferma de la garganta y quieres hablar fuerte pero la voz no se proyecta y se oye rasposa, así fue mi grito. Lo intenté de nuevo y pasó lo mismo, como si me tragara mi voz. Después hicimos un círculo sentados en flor de loto, pusimos la palma izquierda hacia arriba y la derecha hacia abajo, tocamos las palmas de nuestros compañeros de los lados, dejamos circular la energía. Después de unos segundos juntamos las manos y agradecemos el trabajo de hoy.

Abrí los ojos, todos se veían muy normal, intactos. Yo estaba perturbada, seguía queriendo llorar, estaba incómoda, incluso un poco enojada, muy sensible, no quería hablar con nadie. Al terminar intercambié unas palabras con Rodolfo y Dulce y me fui. Caminé por el lago, esto me calmó un poco pero no del todo. Subí al metrobus una estación después de la habitual ya que había decidido caminar. Seguía pensando en lo ocurrido. Llegue al metro y me puse a leer a Deleuze (1968/2002):

¿Cómo puede relacionarse este juego con el instinto de muerte? Sin duda en un sentido cercano a aquel en que Miller dice, en su admirable libro sobre Rimbaud: Comprendí que era

libre, que la muerte, cuya experiencia había hecho, me había liberado. Se vuelve evidente que la idea de un instinto de muerte debe ser comprendida en función de tres exigencias paradójicas complementarias: Dar a la repetición un principio original positivo, pero también una potencia autónoma de disfraz y, por último, un sentido inmanente en que el terror se mezcla estrechamente con el movimiento de la selección y de la libertad.

Entonces comprendí que había sentido terror.

Fragmento 3

Mariana, cuentacuentos y performer de 50 años, practicante del taller de teatro participativo y de teatro antropocósmico. UNAM.

E: ¿Quién era Mariana antes de este tipo de teatro?

M: (ríe) Antes de este tipo de teatro, unos años antes, ama de casa, con tres hijos, dedicada al 100% a la familia, sin pensar en hacer cosas para ella, o sea, no había tiempo, no había tiempo. Cuando ella rompe ese estereotipo, de ya no ser la mamá que se dedica al 100% a sus hijos, al principio me empecé a ir a bailar, cuando yo tengo el rompimiento, cuando me divorcio, entonces me iba a bailar, a empezar a hacer cosas para mí y cuando descubro esta parte de las artes escénicas yo quedo maravillada y digo, esto es lo que quiero, esto es lo que quiero y ahora me gusta mucho la narración oral y he estado en festivales aquí en el país y fuera del país, eh:::, estoy ahora en la compañía de Manuel, en Performancias Desempeños Mágicos y también este, he hecho teatro de cabaret con un alumno de Manuel y actualmente estoy con una chica en otra compañía trabajando otra obra de teatro y me siento muy contenta porque no me pongo límites, porque me siento diferente, me siento más ligera, me siento con mucha libertad, me siento contenta, me gusta sentir, regalar cosas positivas, dar a la gente una sonrisa en la calle, me siento diferente, como que antes tenía mi cara de *fuchi* (ríe), ahora ya no, ahora ya me siento muy, muy cambiada, ¿sabes cómo me siento? como cuando yo era jovencita, siempre era muy alegre, muy, muy alegre y como que me fui apagando, apagando, apagando y todavía no alcanzo a despertar, pero está despertando, está despertando esa muchachita siempre muy alegre, muy tranquila pero ahí va, todavía, todavía le hace falta un poquito.

Fragmento 4

Ana Luisa, 63 años, performer. Miembro fundador del taller de teatro antropocósmico. Casa del Lago, UNAM.

E: ¿Quién era Ana Luisa antes del Teatro Antropocósmico?

AL: (Ríe) ¡Una Tabasqueña! ¡Estudiante de periodismo y comunicación! que tenía 20 años y que no sabía mucho de muchas cosas en la vida y que de repente se descubrió que podía hacer cosas inimaginables, era como pues hijita de papá y mamá, agradecida a mis padres toda la vida, como muy a lo que ellos querían que yo fuera ¿no?, una chica bien casada con hijitos y familia y la verdad es que pues el espíritu o la vida misma me tenían preparadas estas maravillas y pues no es que haya renunciado, simplemente eliges, eliges y tu destino se marca, tu destino te lleva a lo que, a lo que vas a caminar ¿no?, tú ahorita puedes estar entrevistando pero mañana no sabes qué va a pasar, entonces este, esa Ana Luisa, todavía ahí está porque hoy sigo siendo bien tabasqueña, sigo yendo a mi tierra y amo a mi familia pero lo que se tenía pensado y planeado para mí desde la perspectiva familiar, no fue, y lo cambió mi relación con Juan Allende, Helena Guardia y Nicolás Núñez o Nicolás Núñez, Helena Guardia y Juan Allende (miembros fundadores del taller de teatro antropocósmico) y a partir de ahí yo despegué hacia otros mundos, o sea, a la vida, a la vida que me tocaba que tenía que hacer. Entonces esa Ana Luisa pues ya, agradece mucho sus raíces, toda su enseñanza pero pues no cumplí con las expectativas de papá y mamá, aunque ahora te cuento que regreso a mi tierra y soy muy respetada, no saben exactamente qué hago pero saben que como salgo tanto en el Facebook, en las redes sociales y me dicen ¡abue:::la! y no sé qué tanto me dicen y ¡uy, bue:::no! y en África hablo que soy de tabasco y ¡Ay, todo el mundo me aplaude porque fui a África y dije que soy Tabasqueña y que llevé cacao de Tabasco! pues sí porque yo viví entre cacaotales ¿no? y ahora lo que voy a hacer es llevar cacao tabasqueño si se puede alrededor de los lugares que me toquen visitar en el mundo ¿verdad? pero sí esa Ana Luisa ya no está y sí está (Ríe).

Fragmento 5

Es una cosa que sí nos interconecta ¿no? y eso es algo que, esa es mi búsqueda en el taller, como encontrar esta verticalidad, esta manera de conectarte con los otros seres humanos y que es en esa verticalidad ¿no?, o sea, yo no, yo no voy a encontrar conectarme contigo a través de la superficialidad, sino, si quiero realmente tocar una emoción que tú tienes, voy a buscar adentro, en esta verticalidad de la que habla Nicolás ¿no?, adentro, y a través de las raíces que nos unen, que nos

tocan a todos, es que la búsqueda es interna, es a lo que me refiero, nosotros estamos conectados como raíces, como arbolitos y si tú quieres tocar una emoción, yo no voy a fingir que estoy llorando, tengo que encontrar adentro esa conexión que llega hasta lo profundo, o sea, que nos conecta a ti y a mí a través de las raíces de eso que nos conmueve para llorar y entonces voy a llorar yo y vas a llorar tú, tú espectador porque bueno, esto lo trasladamos a un escenario ¿no? y no nada más cómo actor ¿no? también como músico o cómo cualquier escénico como bailarín si quieres o en la vida, o sea, también es esta parte de ser auténtico (Fabiola).

3. El cerebro del cuerpo

Fragmento 1

Entonces ahí viví otra experiencia porque se junta una banda como de 40 chavos. Todos universitarios. No había como una trayectoria así de teatro, todos dijimos que era la primera vez. Entonces pues empezó el rollo vivencial, hacíamos cosas y yo decía ¿qué onda? de dónde viene ¿no?

E: ¿Cómo vivencial?

R: Sí, o sea, trabajo no hacia afuera sino hacia adentro ¿no?, son para mí pues, o sea, no están sucediendo cosas de mí para que yo se las de a ellos sino que están sucediendo cosas de mí para mí. Lo que me doy cuenta es que empieza este rollo corporal y yo empiezo a experimentar cosas adentro pero ya no tienen que ver con... como con cuestiones de identidad personal, sino de otra cosa que empieza, que suceden, o sea, el movimiento me provoca que me suceda algo y eso que sucede en mi cuerpo, desencadena internamente algo en mí y eso crea otro proceso dentro de mí que sale y regresa al que está allá y entonces empiezo a ver que hay un proceso de comunicación de otro tipo ¿no? no los medios masivos sino de otro tipo. Y entonces, yo sentía que además comunicaba, que era una emoción de otro tipo, sentía que era como una posesión, se me hizo mágico. Me daban cosas de ritual, del mito ¿no?, eso me gustó también porque fue llegar, entrar y hacer una serie de ejercicios y lo vivías ¿no?, el objetivo era, al final de cuentas, tener una experiencia teatral y también había como que hacer un montaje pero lo importante no era el montaje eso lo pude observar, eso nunca lo dijo Leticia (la maestra de ese taller) pero yo me daba cuenta de eso, no tenía ninguna prisa por montar algo, ella estaba muy atenta a irnos guiando por... las emociones ¿no?, por algo que estaba pasando aquí (se toca el pecho), lo otro era... ella estaba segura de que si algo aterrizaba dentro de nosotros, llevarlo a escena ya era otra cosa. (Rodolfo)

Fragmento 2

Tuve una experiencia previa de haberme soltado a la energía de la danza y la hice increíble ¿no? o sea, casi casi es como dejar al cerebro del cuerpo ¿no? porque uno quiere aprenderse la coreografía y quiere contar los pasos pero cuando sueltas eso y cuando te entregas a la energía del movimiento, entonces te das cuenta de que es una energía natural, es un movimiento natural que es, este, a un lado, al lado izquierdo, lado derecho, al frente y hay un movimiento que es re-entrante y otra vez ¿no? y ese es el movimiento natural, o sea, si tú observas las olas del mar pues hace también un poquito esto ¿no? (Fabiola).

Fragmento 3

Diario de campo: Taller de Investigación Teatral, UNAM, Casa del Lago. Teatro Antropocósmico. 06 de febrero de 2019.

Hoy algo pasó, quizá mi cuerpo ya se acostumbró al compás de la danza y de la clase en general. Pude entrar con facilidad al ritmo. Normalmente esta ronda me cuesta trabajo por lo lenta que es, pero hoy no tuve ningún problema, fue cómo si mi cuerpo lo entendiera y no se lo comunicara a mi razón, no sabía que ya lo había comprendido, algo que no me salía, de pronto se volvió natural, lo *incorporé*. Me sentí muy ligera, con energía, joven, nada me dolía. La semana pasada noté que mis tobillos estaban hinchados, se veían más anchos de lo habitual, si los tocaba me dolían un poco, al siguiente día ya no tenía dolor pero sigo viéndolos más anchos, creo que se reforzó el músculo que los rodea con el trabajo de estos días, nunca me había pasado algo similar en esa parte del cuerpo, *ni tan de repente*. Así que hoy me sentía en consonancia con mi cuerpo, eso hizo que pudiera hacer la danza como yo quería, estaba contenta por eso, así que hice cada paso con energía, disfrutando del movimiento y de la forma. Me sumerjo en las sensaciones, en *la cosa* que se expande y se contrae en mi pecho y que no es ningún órgano sino que es *un algo* que se experimenta a través del movimiento. A veces siento la necesidad de hacer un sonido, una onomatopeya, marcar mucho el siguiente paso o exhalar fuerte como para expulsarlo. Siento la necesidad de sacarlo, de hacer algo con él y creo que lo que hace es transformar mi estar, mi forma de hacer las cosas. Ocupa mi mente al tiempo en que recorre mi cuerpo pero no es angustiante, lo fue cuando no podía hacerlo, me hacía pensar en la muerte, en la vejez; ahora era júbilo total. Me di cuenta de algunos detalles más de la danza, pequeños detalles que se volvían importantes al compartirlos con los otros. Es como si ya fueras parte, como si pudieras descifrar su código, un código corporal...

A mi lado derecho estaba Román, a mi izquierdo Héctor. Es la segunda vez que Román se coloca a mi lado, él tiene una forma peculiar de hacer la danza, lo veo bailar y veo a un niño jugando. Hace los pasos saltando más, siempre sonriendo. A Héctor le cuesta trabajo, es de los nuevos, pero hoy, sobre todo al final, parecía tener mucha energía acumulada, como entre el agotamiento físico y la producción de una fuerza enorme que lo hizo exhalar enérgicamente. Nunca lo había visto así, siempre parecía sigiloso, tímido, hoy no fue el caso.

Pasamos a la parte tibetana y ¡oh, sorpresa! ya me sabía los movimientos. Seguramente si intento reproducirla ahora, sola en mi habitación, no me saldrían; pero en ese momento caía en cada uno de los movimientos, se siente distinto repetir cuando has aprehendido los movimientos, experimentaba jovialidad. Hoy si pude sentir la exhalación que hacen en esta parte que he descrito como el *kiap* de Taekwondo. Lo hice con fuerza, proyectando la voz hacia el centro del salón, hacia donde todos miramos en esta parte. En las clases anteriores no lo hacía porque no sentía nada, es como si mi racionalidad, mi intento por aprenderme la secuencia bloqueara esa otra forma de entender y de aprender.

La segunda ronda la dirigió Fabián, Fue más rápido, yo me sentía *imparable*. Terminó Ana Luisa, como siempre, aquí comencé a sentir el cansancio, pero era más el estado de dicha, gozo, felicidad, así que continúe haciéndolo de la misma forma. El cierre del círculo en movimiento fue energético, como siempre. Terminamos sentados en postura fácil con la palma de la mano izquierda hacia arriba y la derecha hacia abajo, cada una sobre las palmas de los compañeros de al lado, juntamos las manos y agradecemos el haber podido trabajar con el cuerpo y con la mente.

Fragmento 4

E: Ok. Ahora cuéntame, para ti ¿qué es el cuerpo?

M: Qué es el cuerpo. Mm... Pues es nuestro instrumento (ríe). Ay, el cuerpo, no sé, nunca lo había pensado así pero, pues sí, hora sí que es nuestro... bueno para el teatro es nuestro instrumento de trabajo, para nuestra vida pues es el que nos transporta (Mariana).

E: ¿Y para ti qué es el cuerpo?

D: pues el cuerpo es tu cuerpo (ríe), desde la punta de tus pies hasta aquí (se toca la parte superior de la cabeza) donde dicen que tienes un hilito dorado que tienes que jalar para poder pararte bien en

escena ¿no? aunque también podría ser que tu cuerpo... amm, expulsa esa cierta energía, esa presencia que cuando te paras en un escenario aunque no hagas nada te notan, creo que es eso (Dalia).

E: Y para ti ¿qué es el cuerpo?

A: Uy, qué pregunta! (Reímos). ¿Qué es el cuerpo? Emmm... El cuerpo es como... lo físico de nuestra presencia, lo que habitamos, emm... es mi cabeza y mis brazos ¿no? todo eso y está... pues sí, está vinculado con todo lo otro, con la psique, eh... y... no sé, también, pensando otra vez en lo malo de nuestra sociedad, también creo que mucha gente tiene relación con su propio cuerpo como algo... como dificultoso ¿no? como que siempre les están diciendo cómo debe ser el cuerpo, el cuerpo ideal de la mujer, del hombre y ahí también me parece bonito en el clown que el clown tiene siempre como esa corporalidad como fuera de la norma ¿no?, ves a alguien panzón y si no eres panzón te disfrazas y te haces panzón, alguien que no se viste como debe, todo eso me parece bonito porque también es algo como de romper como con todas esas normas del cuerpo y cómo debe ser y que la mayoría de las personas pues no cumplen ¿no? no es así como debería o como es el ideal de belleza entonces eso también me parece bonito en el clown porque siempre rompe también con estos ideales ¿no? sí... (Anne)

Fragmento 5

E: Para ti ¿Qué es el cuerpo?

R: Pues yo lo veo como en términos de química. O sea, hay posiciones corporales. Posiciones que te pueden dar o quitar energía ¿no? obsérvame, obsérvame, y tengo una tensión que si no me hago este alto no me doy cuenta, ve, ve la posición en la que estoy, y tengo una tensión que no me doy cuenta de ella (señala su hombro) porque no me observo porque si me observo mira (Me señala la tensión en su espalda, se mueve lentamente y cambia la postura para relajar la tensión) Si no me observo se queda ahí y eso me quita atención, entonces, la gente en la mañana se levanta, va al trabajo, una ama de casa está en su casa, y de repente tú llegas con tus ondas, ¡oh, el taller de teatro y luego fui a danza y estoy en clown! y esa ama de casa o alguien de oficina te dice, yo no sé de dónde tú tienes tiempo, energía para eso si ahorita lo que quiero es ya llegar a mi casa, tirarme y dormir, ya, está acabado ¿no? y si tú ves y le preguntas lo que hace, dices bueno, ¿por qué se cansó tanto?, su trabajo nomas era acomodar servilletas ¿por qué? pero no fue eso lo que le quitó energía, no fue eso lo que lo dejó agotado, lo que lo agotó fueron sus pensamientos y sus palabras ¿no? (Rodolfo).

Fragmento 6

E: Antes de todo esto que me acabas de contar ¿quién era Alan?

A: ¡No mames! (Ríe). Alan era una persona tímida, sin carácter, lastimado, como un perrito callejero ¿sabes? como si no hallara alguien fuera de sus conocidos, o sea, no hallaba alguien fuera de su prepa, no hallaba alguien fuera de su familia, no hallaba alguien fuera de su círculo amoroso, no había alguien en general de la sociedad, Alan estaba como solo ahí contra el mundo y decía, güey ¿qué voy a hacer de mi vida? sí, hago malabares pero ¿qué más? como que me faltaba algo más ¿sabes? entonces sería Alan sin carácter, o sea, me pasó muchos talleres que yo entraba sin amigos y salía sin amigos ¿no?, pero no porque no quisiera hacer amigos, sino porque no tenía el valor de decirlo, o sea, no tenía el valor de intercambiar unas palabras o ni siquiera un saludo con una persona por esa timidez de decir, ¡ah, no mames se volteó! y ¡puta ya se volteó! ¿Sabes? esa falta de carácter porque no es de lejos, es de ir y saludarlo, entonces yo creo que sería eso ¿no? sin carácter.

E: ¿Y cómo te describirías ahorita?

A: Con carácter (reímos). No pues un poco sin vergüenza, ya no me da vergüenza las cosas, o sea... neta me puedo salir en calzones y en bata a estar por todo el centro y, no me pasa nada, soy como invulnerable ya. Sí, a veces todavía duda de hablarle a sus compañeros de una clase pero ya puedo salir a la calle sin bata, en calzones ¿sabes?, o sea, ya la sociedad en sí ya no me afecta, *soy el protegido* ¿me entiendes?

E: (Rio) Sí. (Alan)

4. La simbolización de cuerpos insumisos

Fragmento 1

Diario de campo: Taller de Investigación Teatral, UNAM, Casa del Lago. Teatro Antropocósmico. 25 de enero de 2019.

Valeria, una de las chicas nuevas, preguntó:

Entiendo que... el trabajo que hemos estado realizando es para poder sostener una imagen mental y que eso nos permita tener un desarrollo en el escenario, entonces... cuando un actor va a subir a escena es recomendable hacer estos ejercicios para que el cuerpo esté preparado y pueda desarrollar esa atención necesaria para el trabajo... ¿Es correcto lo que digo?

Nicolás respondió: Sí, pero no sólo es físico, estas dinámicas se hacen para que el actor pueda conectarse con la fuente¹⁰. Aquí se espantan cuando uno dice esto pero en otras escuelas del mundo no, al contrario. Lo que estamos haciendo es elevar la frecuencia molecular y ¿cómo hacemos eso? mediante el movimiento, no sólo físico sino psico-corporal. ¿Cómo puedes comprender esto? haciéndolo, el trabajo de escritorio no te lo va a dar, la acción sí, el movimiento. Es como si hicieras un agua de limón ¿qué necesitas? Agua, limones y azúcar, entonces echas el jugo de limón al agua y viertes el azúcar, y dices: ¡ya está el agua de limón! pero no es cierto, solo echaste los ingredientes pero no la agitaste, no le diste la fricción que necesita para ser agua de limón, eso es desarrollar una presencia. Por eso la gente cuando ve a un actor que entiende esto dice: ¡Wow, que buen actor es! ¡Me encanta verte en el escenario porque me produces un no sé qué! Eso es porque está conectado a la fuente. La gente cree que hacer teatro es maquillarse, ponerse ropa extravagante y hacer muchos gestos, y eso no es teatro. Por eso la danza de Citlalmina la hacemos cada miércoles, porque esa es la más fuerte y la que produce más fricción. ¿Si se entiende?

Asentimos, pero no estoy segura de haber entendido exactamente lo que nos quería transmitir.

- ¿Alguna otra pregunta?

Titubeamos, como si no pudiéramos expresar con palabras nuestras dudas. No hubo más preguntas, ni siquiera podía explicármelo a mí misma con claridad.

- Entonces vamos a comenzar. Nos dijo.

Fragmento 2

Diario de campo: Taller de Investigación Teatral, UNAM, Casa del Lago. Teatro Antropocósmico. 30 de enero de 2019.

Comenzó la clase, hicimos círculo, *terminamos de llegar*, respiramos profundo y Nicolás hizo una pequeña intervención:

- Hoy quiero comentarles que nuestra compañera Ana Luisa, recibió en la semana un reconocimiento como *Guerrera Águila*, nombrada así por un grupo que aún opera en la Ciudad de México: *La hermandad blanca de Quetzalcoatl*¹¹, solo quiero felicitarla porque

¹⁰ Grotowski desarrolló el concepto de *teatro de las fuentes* para indicar la necesidad de volver al origen del teatro, el cual no ubica en las representaciones griegas sino en lo ritual de cada cultura.

¹¹ En *El palacio Sagrado* de Antonio Velasco Piña se narra la historia de esta hermandad blanca de Quetzalcoatl y la forma en la que se otorgaba el grado de *Guerreros Águila* y *Guerreros Jaguares* que se

eso quiere decir que esto sigue vivo, que se ha preservado, a pesar de todo la mexicanidad.
¡Muchas felicidades!.

Preguntó si alguien quería decir algo, Ana Luisa levantó la mano y nos dijo:

- Este reconocimiento que me dieron es por el largo trabajo que he hecho dentro de la tradición y eso ha sido posible por este taller, por mi trabajo constante aquí, por el año en el que nos fuimos a vivir Nicolás Núñez, Helena Guardia y su servidora al Tíbet y con el pueblo Huichol, de donde aprendimos la danza que ustedes conocen, y seguirla haciendo aquí y en otras partes, ha sido lo que ha hecho posible ese reconocimiento.

Todos asentían con la cabeza. Algunos sonreían ligeramente como si estuvieran orgullosos del logro de Ana Luisa.

Iniciamos con la danza. Los asiduos y los mayores se fueron a preparar, es decir, se colocaron los ayoyotes en los pies, las cintas en la cintura, los paliacates rojos en la cabeza y tomaron sus sonajas. Mientras esto sucedía, los nuevos seguíamos calentando y observando lo que pasaba. Se crea una especie de *halo* alrededor de ellos, principalmente en los mayores, como una especie de distancia. Toman una actitud solemne y uno sabe inmediatamente que eso es en serio, que es *sagrado*, si bien no lo es para todos, sí para ellos, y eso se respeta. Se nota el cambio de Ana Luisa a la *Guerrera Águila* y de los tres hombres que la acompañan: su hermano Danuario, Nicolás y Pablo, quienes se convierten simbólicamente en sus compañeros Guerreros. Piden permiso a los *cuatro rumbos*, haciendo sonar los caracoles en las cuatro direcciones: Norte, Sur, Este y Oeste. Mientras esto sucede, los demás empiezan a conformar el círculo en el que vamos a danzar. A mi izquierda estaba Román, a mi derecha Emilia (una de las nuevas) y después Danuario. Éramos más mujeres. Nicolás dio la instrucción de estar atentos e indicó entrar al *tiempo fuerte de trabajo*. Lanzó la pregunta con la que trabajaríamos toda la danza: *¿Quién soy?* Algo recorrió mi cuerpo en ese momento, como un escozor a ella, sabiendo que sería un trabajo arduo. Comenzó la danza Magdalena, esta primera ronda ha variado entre ella y Xochitl.

La segunda ronda la dirigió Pablo, quien *ofrece* su ocarina antes de empezar. Extiende la mano con la que la sostiene hacia el centro, y dirige su mirada a los instrumentos que están ahí, parece que ve algo más. Pide permiso para empezar. Nos movemos a la izquierda y a la derecha quedando siempre en nuestro lugar. Hacemos círculos constantemente y movimientos energéticos. Después pasamos a la danza tibetana. También se mueve de izquierda a derecha pero casi nunca quedas en el mismo

habían formado en *el templo-escuela de Malinalco* considerado como lugar de sabiduría y tradición prehispánica.

lugar. Nicolás nos preguntaba en cada ronda *¿Quién soy?*. Volvió a lanzar esta pregunta mientras realizábamos los pasos de fuego. Este último y el de viento son los que más me gustan. En mi mente aparece la imagen de una fogata en medio del círculo, se eleva cuando nos acercamos al centro y se hace pequeña cuando nos alejamos, como si la alimentáramos nosotros. Es el momento en el que más siento *conectarme, ligarme* con otra cosa, llenarme de algo. Miro al cielo de repente. No pienso en si invoco o no a Quetzalcoatl, me dejo llevar, siento, y lo registro en mi cuerpo, sé que no se me va a olvidar. En el paso que representa el aire, siento mi cabello volar con los giros, me da una sensación de libertad y comienzo a sentir dicha por ese simple movimiento.

Estaba en el paso de fuego cuando en mi mente se repetía la pregunta *¿Quién soy?* No pude responderme otra cosa más que: soy fuego, estaba disfrutando ese movimiento. De pronto me encontraba riendo dentro de la danza, estaba feliz, alegre y movía mi cuerpo con mucha más facilidad, como si me desprendiera de la pesadez. Hay un paso en el que tienes que enlazar las piernas con los compañeros, primero el de la izquierda y después el de la derecha, miras a los ojos al compañero o compañera y giras brincando en el otro pie que te queda en el piso. Román se reía conmigo porque *volábamos*, parecía como si no tuviéramos peso. Cuando me tocaba con Emilia no se sentía lo mismo, se notaba preocupada, quizá cansada y le costaba trabajo mirarme.

Pasamos a la danza tibetana y me sorprendí al ver que fluía en ella. Hay un paso en el que el círculo se mueve por completo haciendo cada quien círculos con los brazos extendidos a los costados y después das un salto, giras casi en el aire y haces muchos *kiaps* mientras esto sucede. Me encantaba hacer este movimiento, sentía una especie de fuerza, de libertad, parecía elevarme en lugar de ser un simple salto.

Ana Luisa comenzó la tercera ronda. Volvió a pasar trotando por dentro del círculo y tocando el tambor. En ella es más evidente la teatralidad, está presente en el tambor que la transforma en otra, que la potencia. En la cinta roja que no se coloca antes de empezar la danza, sino antes de dirigir la tercera ronda, como indicando un cambio de estado, como si pasara a ser otra. Crea una distancia estética entre ella y nosotros, al tiempo que alimenta esa curiosidad por saber qué pasará hoy, qué hará Ana Luisa en esta ocasión, qué pasará conmigo, con mi cuerpo y con los otros. Al verla danzar no es la mujer de 63 años, su cuerpo y sus movimientos son fluidos, rápidos, fuertes, es como si rejuveneciera. Observo lo que sucede y de pronto comprendo que la teatralidad y la performatividad también van juntas, muestran a la *Guerrera Águila*, a esa otra que también es y que emerge con más fuerza en este momento. Cuando dirige la danza, su presencia se vuelve más fuerte al tocar el tambor, es implacable, como si su energía no pudiera ser contenida. Inevitablemente nos arrastra a todos, nos mete en su sintonía, en su ritmo, el círculo se vuelve más energético, dinámico, potente. Lo repetimos

hasta el cansancio (literalmente y simbólicamente) experimentando lo acontecido. De pronto algo que no nos hacía sentido, ahora lo tiene. Cambia cada vez, quitamos y ponemos gestos, formas, intensiones, fuerza. Siento como algo recorre mi cuerpo y se concentra en el pecho. Tengo la necesidad de sacarlo y hago un sonido diciendo *ra* y vuelvo a dejarme llevar por el movimiento. Ya no distingo si estoy cansada, solo quiero moverme, hacer. Terminamos la danza con el círculo habitual, Nicolás comienza a decir *Mé-xi-co* marcando el ritmo, después todos nos sumamos al sonido y terminamos con los fonéticos *ha* que salen desde el pecho hasta terminar con los brazos arriba, y gritar. Nos tomamos el tiempo de terminar de sacar lo acumulado. Permanecemos en posición de caballo o doblando el torso hacia el suelo. Algunos vuelven a gritar, realizan onomatopeyas o contraen un poco el cuerpo. La mayoría cierra los ojos, están sintiendo. Nos volvimos a sentar en círculo, cerramos los ojos y ponemos la palma de la mano izquierda arriba y la derecha hacia abajo, sobre las palmas de los compañeros de los lados, dejamos *correr la energía por el círculo*, como nos lo indica Nicolás. Después de unos segundos, juntamos las manos frente al pecho o el rostro y agradecemos el haber podido trabajar con el cuerpo y con la mente.

Fragmento 3

Cuando te entregas a la energía del movimiento, entonces te das cuenta de que es una energía natural, es un movimiento natural que es: al lado izquierdo, lado derecho, al frente y hay un movimiento que es re-entrante y otra vez ¿no? y ese es el movimiento natural, o sea, si tú observas las olas del mar pues hace también un poquito esto ¿no? (Fabiola)

Fragmento 4

Tú vas a una sesión de tu taller de teatro antropocósmico y el trabajo ahí no empieza, empieza desde que tu despertador suena ¿no? ¡Rin:::g! cuatro de la mañana.

E: Porque además vives hasta Texcoco ¿no?

R: Sí. Entonces ¡Ring! ¡Ah! ahí empieza el trabajo, una lucha entre el bien y el mal ¿quién ganará? Dices ¡vámonos! y ya ganaste ¿no? Eres el héroe porque yo quiero ir ahí, o sea, tú eres el héroe de tu propia historia. Y ya en Chapultepec dices: no, ya, o sea, ya no tiene caso, ya no voy a llegar. Te puedes tomar un café ahorita, o sea, no lo estoy intentando ¿no?, no te están pagando por eso, hay gente que dice, sí pero es que me pagan sino no iría. Aquí yo tengo que pagar y aparte hacer el esfuerzo ¿no? ¡Está de locos, es de locos! (Ríe). Hay un estado interno que no se conforma con vivir

así, ir al trabajo, esperar el fin de semana, esperar a conocer alguien para que te cases y vivas feliz, un trabajo y te vas a jubilar, o sea, ¡no!, eso no me da satisfacción, nunca me dio satisfacción pensar eso. Pero lo otro, lo alterno sí, lo sigo sintiendo ¿no? me emociona. (Rodolfo)

Fragmento 5

A mí me tocó llegar y todos en el círculo y ¡saz! ¿no?, así como vas y nadie me dijo nada y de pronto yo tampoco quise preguntar, porque dije lo quiero experimentar ¿no?, o sea, antes que, que meterme a la teoría y a ver, este, los libros, ¿por qué teatro antropocósmico, de qué se trata todo esto?, lo quise experimentar y yo creo que eso fue lo que me atrapó, porque las dinámicas me han funcionado no nada más para la escena ¿no? (Fabiola)

Fragmento 6

E: Antes de que continúe. ¿Cómo toman la decisión de ir a la India y no a África, por ejemplo?

AL: Ok, bueno, te voy a explicar. Este, ya teníamos trabajos previos dentro del taller, nosotros éramos pues apasionados lectores de muchas cosas y, entre ellos, una de las influencias fuertes del taller era Antonin Artaud, en mi caso yo tenía una relación ahí como onírica, lejana, de quien era un Dalai lama a través de unas cartas que Antonin Artaud le escribió al Dalai lama y en donde se hablaba obviamente del budismo, por otro lado, este, Nicolás especialmente ya había hecho investigaciones. No África, ¿por qué el Tíbet? pues llegó el Tíbet, porque eso es quizá hasta cosas del azar, no tengo la menor idea del por qué. Eh, teníamos relaciones con un gran maestro que se llama Antonio Velasco Piña que era el secretario de la Asociación de México en el Tíbet, entonces como era nuestro amigo y como trabajábamos con él, estudiamos historia sagrada con él. Yo creo, considero, que por ahí hubo alguna entrevista y de ahí surge esta idea de ir a la India a territorio Tibetano.

E: ¿Una entrevista con Velasco Piña?

AL: Sí.

E: ok. Ajá.

AL: Yo creo, es probable, pero yo estoy atendiendo a Juan, Juan está enfermo de cáncer ya hay muchas cosas que yo me desconecto, de hecho Grotowski viene estando Juan enfermo pero yo ya me desconecto del taller para estar con Juan hasta el momento de su despedida y entonces este... En estos territorios de Duelo, veo a Toño (Antonio Velasco Piña) un día, platico con él, me viene a visitar y en una de esas conversaciones que tenemos me dice:

- Ana Luisa yo creo que tú te deberías de ir con Nicolás y con Helena a la India. Y yo dije:

- Yo qué voy a hacer a la India, no, no, déjame aquí, yo aquí estoy apenas asuntando que Juan ya no está.

- Precisamente por eso te convendría que tú te fueras. Le dije:

- No, no, no, no, yo no quiero ir.

Segunda entrevista con Antonio Velasco Piña. Por eso no fue a África sino al Tíbet, me vuelve a insistir, le vuelvo a decir que no, que yo no quiero ir a la India. En la tercera me dice:

- ¡Mira! y le digo:

- ¿Qué es eso? y me dice:

- Pues es una carta del secretario del Dalai Lama en donde ya te aceptaron a ti también para que vayas a estudiar al Instituto Tibetano de Artes Escénicas. Y yo:

- ¡¿Por qué hiciste eso? (Ríe) si te digo que yo no quiero ir! (Ríe).

- Por qué es lo que necesitas hacer.

Entonces pues que nos fuimos, que nos fuimos hasta el mismísimo Nueva Delhi, llegamos, encontramos gente muy amorosa que nos apoyó en este viaje y durante un año estuvimos trabajando los tres, la parte tibetana de Citlalmina que tú conoces, entonces descubrimos que era una danza muy antigua, que era pre-budista, que tenía que ver con esta parte de la mente y de arrancar el ego de raíz y entonces con todo el trabajo que ya traíamos de teatro, de investigación, de rito, abordamos también un poco la opera tibetana, abordamos cierto tipo de instrumentos de percusión para trabajar y nos dimos cuenta que lo que era más viable para traer a México era la danza, porque la danza habla sola, el cuerpo conecta con estos gestos tan antiguos, tan ancestrales y te embiste, entonces este, quizá eso yo no lo tenía muy claro en ese tiempo pero a mí la danza me gustó muchísimo y ahí estuvimos duro y dale, no es una danza fácil, pareciera que es sencilla pero no es sencilla, es un Tai chi bastante complicado digo yo, pero muy saludable, muy saludable.

Fragmento 7

Recuerdo mucho los juegos que hacía, el de las nalgadas (ríe) es muy chistoso sí pero también como muy tribal ¿no? por la posición en la que estás, en cómo te enfrentas al otro, cuál es tu técnica y que llegue el otro y, tú y yo, y el otro... era así muy de reto, muy de desafío, me gustaba eso, que nos desafiara. (Dalia)

Fragmento 8

Y entonces empiezo a ver que hay un proceso de comunicación de otro tipo, no los medios masivos sino de otro tipo. Y entonces, yo sentía que además comunicaba, que era una emoción de otro tipo, sentía que era como una posesión, se me hizo mágico. (Rodolfo)

Fragmento 9

Me ha llevado a descubrir que en efecto hay una raíz, esas músicas tradicionales tienen raíz pero es una raíz semejante, es como una conexión entre raíces, es como los árboles que por abajo están interconectados, son más profundas y a veces son más extensas las raíces ¿no? y creo que, sí hay una comunicación ahí semejante ¿no? a todos los demás, inclusive a través de la historia porque un músico persa pues hace música de hace más de tres mil años. La música tradicional mexicana tiene relativamente poco tiempo, bueno el son jarocho, tiene su raíz también española pero al mismo tiempo los españoles son árabes y al mismo tiempo... o sea, es una cosa que sí nos interconecta ¿no? y esa es mi búsqueda en el taller, como encontrar esta verticalidad, esta manera de conectarte con los otros seres humanos (Fabiola)

Fragmento 10

Primero me sorprendió que llegaban y así como que todos a lo que van ¿no? poniendo sus caracoles, sonajas, ayoyotes y bueno, el llamado del caracol, porque normalmente son tres los que se tocan ¿no? el de Nicolás, Ana Luisa y el otro señor que ya se me olvidó como se llama. ¡Hijole! cuando tocan los tres el caracol, ¡no::!, al principio sentía que me vibraba todo el cuerpo pero ahora, se lo dije a Ana Luisa, le platicué y le digo ¿qué crees que siento cuando tocan los caracoles? que siento que la vibración me entra por la vagina, o sea, y me dice es que es una conexión, te estás conectando con el cosmos ¿no? y ay, no, para mí fue un descubrimiento padrísimo, sentir eso cuando empieza, y bueno, nos acomodamos todos en círculo y una de las cuestiones que tanto en la Cítlalmina como en las dinámicas que maneja el maestro Nicolás es equilibrar energías femeninas con masculinas, bueno, también eso lo hace Manuel, como para llevarla de una forma más armónica ¿no?, pienso, esas energías. Entonces ya nos acomodamos, los que somos nuevos tenemos que ir siguiendo pero ¿qué es lo que necesitas para ir siguiendo? pues toda la concentración ¿no? porque... pues porque no hay de otra (reímos). Para esto, Nicolás escoge a tres personas que son las que van a llevar las tres, digamos, repeticiones, pero la primera tiene que ser que la empieces como que despacito, la segunda

ronda es media y la tercera que es la que normalmente hace Ana Luisa, es así pero con toda la energía, entonces así como que va subiendo y ya cuando se acaba de bailar la parte de la danza mexicana, entonces viene la tibetana pero ahí se hacen dos círculos, los que entran en el círculo que son los que ya se la saben bien y los demás estamos alrededor.

E: ¿Siempre se hace eso?

M: Eh::: sí, porque siempre hay nuevos, sí, eso sí, eso sí, siempre lo maneja, salvo que haya pocos, entonces sí, solo se hace un círculo y ahí empieza la danza tibetana que a mí me llena mucho de energía ¿no? la del sombrero negro, ah, y siempre hay una vela, un paliacatito donde hay una vela, normalmente está el tambor y los caracoles y bailamos alrededor de esa pequeñita ofrenda, algunas veces me ha tocado que hay quien lleva fruta y después la reparte, dejamos las sonajas y bailamos ya la tibetana, eh:::, cuándo, cuándo se acaba la danza, la tibetana, este::: ya, nuevamente, volvemos al círculo, siempre fijándonos en qué lugar estábamos. (Mariana)

Fragmento 11

E: Noté una estructura, por ejemplo, los que piden permiso son los cuatro mayores, y no sé si eso tiene algún significado o es casualidad.

AL: Es muy interesante porque mira... Yo no sé si es una falta de atención también. Como que la estructura de la danza ya está ahí y los que sabemos le entramos a la petición y al permiso ¿me explico? Es como los miembros fundadores del taller ¿no? Pero realmente si tu llevas tu caracol, tú lo puedes tocar, si tu quieres sonar con tu ayacaxtle con tu sonajita, lo puedes tocar, pero son cosas que por ejemplo, Nicolás lo deja así suelto como para, no, ni siquiera es como para ver, lo deja suelto en el sentido de que aquí estamos y la estructura es así, se pide permiso, se lanza el sonido del caracol, la vibración de la voz, ¿para qué? bueno pues para qué (inhala) y es inconsciente también porque Nicolás no está en esos registros, Nicolás sabe que hay que pedir permiso y lo pide con su corazón pero también las pedidas de permiso en el sentido estricto de *pedir permiso* tiene que ver con una circunstancia sagrada y espiritual, pero eso ya está en el inconsciente, eso ya no se manifiesta, no se expresa y, entonces en esa coreografía le damos el sonido de los caracoles como herramientas de vibración o de inducción para el entrenamiento actoral, pero yo que estoy en la otra parte, yo sé lo que estoy, o sea, yo conozco la parte ancestral, yo vivo de la mano de la parte ancestral, por eso no te puedo hablar cómo actriz realmente.

E: No importa pues hábleme de la otra parte (reímos).

AL: Sino cómo oficiante que en determinado momento puede tomar un papel, un papel dentro de una partitura teatral ¿no? porque eso lo aprendí pero poco a poco.

E: También me di cuenta que hay como tres rondas, o lo que yo le llamé rondas, que es la parte de la conchera, la tibetana y otra vez la conchera ¿no? que dirige una sola persona, entonces, estas personas ¿Quiénes son, quienes dirigen?

AL: Las que ya se aprendieron toda la danza, las que ya la saben.

E: Y ¿se ponen de acuerdo antes?

AL: Sí, porque tú no te has dado cuenta que antes de pedir permiso Nicolás anda viendo a quién se la da, al az... no, no es al azar, es muy a lo que él intuye, a ver quién sería, quién puede. La única que lleva ahí como miembro fundador de la danza que siempre que va, eso si ya lo tiene como, tiene apartado la reserva por antigüedad (Ríe) y vitalicia (Ríe), si estoy yo la que lleva la tercera siempre voy a ser yo, todavía hoy por hoy. ¡Qué así siga, qué así siga, que tenga yo ochenta años y que siga igual tocando mi tambor! (Mientras dice esto toca tres veces la silla de madera donde está sentada. Reímos)

E: Ok. Entonces ¿solo es por antigüedad y no porque tenga algún significado?

AL: ¿En mi caso?

E: Ajá.

AL: En mi caso sí es porque ya soy parte de, sí, sí. Cuando no estoy pues no sé quién la dance pero ya hay gente que se la sabe, ya hay gente joven que ya se la trae puesta y que la ves y que la hace muy bien como estas chiquillas Xochitl y Fabiola. Pero antes han pasado otras personas por ahí, como la misma este, chicos que ya tienen su propio teatro, Carlos y Magdalena, sí o sea que, es como, ya, ya, ya somos tantas generaciones.

E: ok. También note en la parte donde usted dirige, qué es muy diferente a las otras dos, no diferente en cuanto a la estructura, a los pasos que se tienen que seguir pero hay cosas que son muy particulares que es como, es Ana Luisa ¿no?

AL: Pues sí es mi sello personal.

E: Cómo el asunto del tambor, solo se agrega en esa ronda.

AL: En esa ronda pero no hay más tambores porque nadie lleva tambor, está abierto para que lleven tambor pero les tiene que surgir, nosotros les decimos desde un principio tráiganse sus instrumentos, tráiganse una sonajita, hasta la fecha no sé por qué, han habido dos personas que sí pero ya no están en el taller que sí han tocado con tambor, pero son cosas que Nicolás las deja abiertas, no está su, su intento en eso ¿no? no es cómo algo..., hay cosas en la danza que ocurren, que se manifiestan ¿no? cierto tipo de detalles que se han ido como abonando porque encajan muy bien, porque abonan al trabajo energético de la danza, pero si no hay tambor, no hay problema, hay sonajita ¿no? Tú has vivido cuando yo no estoy entonces...

E: Sí, está la sonaja, sí.

AL: No pasa nada. A lo mejor me extrañan pero nada más. (Reímos) Entonces hay cosas dentro de la danza que sí perduran pero si el ayoyote te llama ¡pues úsalos!, pónelos a ver qué pasa ¿no? experimentalo. Entonces te digo, hay cosas que sí y hay otras que se dejan, no que no sean importantes sino que se dejan a la intuición y a que alguien... hay gente que pues ¿para qué les vamos a pedir ayoyotes a todos el primer día? si ya ves que luego pasa el tiempo y muchos van desertando porque pues (ríe) no aguantan o no les gustó. Entonces ahí tú vas abonando lo que tú necesitas.

Fragmento 12

E: ¿Cómo lo experimentas tú, qué es lo que experimenta Mariana?

M: ¡ay, se siente bien padre! fíjate que, algo curioso, yo me siento contenta y hasta me estoy riendo (le dice a la grabadora como hablando con los otros quienes escucharán o leerán sus palabras) (ríe) me siento tan feliz de estar danzando, pues en cada paso te nace algo diferente, pero la bailo bien contenta porque me llena mucho, mucho de energía, la tibetana te voy a confesar que todavía no me la aprendo pero porque no le he puesto atención o no he sido tan constante.

E: y ¿ahí que sientes, en la tibetana?

M: Ay, fíjate que ahí la siento como que te eleva más, porque son más giros, esa parte donde giras hacia un lado y giras hacia el otro, no pues ahí sí, se siente mucha, mucha energía, y luego cuando se acaba de bailar la tibetana, bailas alrededor del pilar y sientes ya la energía de todos así como que bien cerquita y no pues te hace vibrar en todos los sentidos. Terminamos en círculo, el hecho de alzar las manos y como que cantar, se siente padrísimo, cuando nos tomamos de las manos y giramos alrededor, toda esa energía es dar y recibir, como que estás ahí dando y recibiendo y llega un momento en el que ya sientes que vas a explotar de tanta energía que sientes cuando te sueltas y liberas con un grito, es como un renacimiento, o sea, ese grito te hace renacer, y ese grito, o sea, no es de nada de que ¡ah!, tiene que nacer desde tus entrañas y si algo tienes que sacar, lo sacas y sale, pero siempre y cuando con esa conciencia de lo que estás haciendo, o sea, no nada más el grito sino con esa conciencia de que estas sacando y renaciendo y a mí la verdad es que en momentos muy difíciles me ha ayudado mucho, mucho, mucho porque me, en ese momento siento, lo que no me pertenece, lo que no quiero, lo saco y me libero.

Fragmento 13

Diario de campo: Taller de teatro participativo, UNAM, Museo Universitario del Chopo. 25 de febrero de 2019.

Entramos al salón, nos cambiamos y comenzamos a calentar. Éramos veinte personas. Hay muchas diferencias entre cómo se realiza aquí Citlalmina y como se hace en Casa del Lago. La primera es que no se pone un altar. Después de un tiempo de calentar Manuel tomó sus ayoyotes y una sonaja, y yo los míos. Me había avisado que haríamos la danza y que por favor llevara mis ayoyotes. Comenzamos a ponernos los ayoyotes. Aquí no se pide permiso, no hay caracoles, no se hacen sonar ni se gira hacia los cuatro rumbos, no hay cuatro mayores ni nadie que los represente. Aquí tampoco hay pasos de permiso, los que se hacen en Casa del Lago cada que alguien comienza una ronda. Con Nicolás el que dirige la ronda marca el ritmo, la rapidez o el énfasis con que se realizará. En el Museo del Chopo, Manuel es quien lleva toda la danza. Hicimos un círculo. Tenía la sensación de que éramos muchos, sentía pequeño el espacio entre compañeros. Era un círculo muy grande y lleno de jóvenes, otra de las diferencias con la danza en casa del lago, allá yo soy la más chica, acá la mayoría son un poco más jóvenes o de mi edad.

Manuel dio solo una indicación: No me miren a mí, miren al de al lado, sino se van a equivocar. Se colocó del otro lado del círculo, opuesto a dónde yo estaba. Comenzó marcando el tiempo y el ritmo con la sonaja. Los demás lo seguían golpeando en su pierna derecha con la palma de su mano. Una vez que todos entraron en el ritmo empezó la danza. Los compañeros lo seguían. No parecía costarles trabajo seguir ni entender la danza, a excepción de un par de ellas. Hicimos cada uno de los pasos de la parte prehispánica de Citlalmina: los que simbolizan el agua, la tierra, el fuego, el viento, el movimiento y el permiso. Aquí lo que indica que finaliza una ronda y empieza otra es el círculo en movimiento y el tiempo en posición de caballo.

Otra diferencia es que la primera ronda con Nicolás siempre es lenta pero aquí no es así, se mantiene el ritmo intenso desde el principio y hasta que termina. Al terminar la primera ronda, algunos gritaron haciendo un ra tal como lo hacen los danzantes. Yo me sentía ligera, ágil y fuerte. Este círculo tenía otra diferencia, parecía que todos jugaban y los errores no importaban ni molestaban a nadie, se continuaba inmediatamente con la danza, era un juego que todos estaban aprendiendo. Tampoco se crea el halo del que se llena el salón de Nicolás, nadie parece convertirse en guerrero. En este lugar tiene otro significado, otro sentido. Creo que aquí es más corporal y con Nicolás es más extra-corporal, más sagrado aunque no sé si esas son las palabras que los describirían con exactitud. Tal vez el hecho de que la mayoría sean nuevos impide que se cree ese halo del que he hablado sobre esta

danza en el taller de Nicolás. Tal vez para ellos tiene un significado más profundo que los lleva hacia otro lugar.

Terminamos la primera ronda. Manuel hizo la pequeña pausa a caballo. Tomamos aire. En lugar de comenzar la segunda ronda marcando el ritmo, estiró las manos poniendo su sonaja entre sus manos y en mi dirección, inclinó la cabeza por unos segundos, levantó la cara y me vio. Entonces supe que iba a dirigir la segunda ronda. Me congelé. Quería decirle que no, que no hiciera eso, primero porque estaba yo ahí haciendo una etnografía encarnada y tenía que observar lo que pasaba con todos, en segunda porque la distancia entre mis compañeros por ser la que más tiempo tenía en el taller probablemente se haría más grande y en tercera, porque no me sé el orden de los pasos. Me preocupé por un segundo, sentí las miradas de mis compañeros, supe que no podía decirle nada de esto, respondí con un gesto de cabeza y empecé a marcar un ritmo que no sé cuál era pero que intentaba meterlos en la danza. Mis compañeros me seguían. Me dije: Solo hazlo, no importa si te la sabes o no, ellos tampoco se la saben, disfrútalo y ve qué pasa. Así lo hice. Sientes como si jalaras el círculo, como si fueras una gran serpiente, como si tu cuerpo fuera su cuerpo. Olvide un par de pasos, no sé si di bien las vueltas, solo me dispuse a jugar. De pronto sentí alegría, no pasaba nada si te equivocabas, nada si olvidabas un paso sagrado, nada si girabas al lado contrario. Mi cuerpo se sintió aún más ágil. Terminé la ronda. Los espejos estaban empañados, blancos yo me sentía empapada, mi cabello estaba completamente mojado. Manuel volvió a tomar la danza.

Aun cuando solo éramos dos personas con ayoyotes, retumbaba su sonido por todo el espacio. Al inicio de la tercera ronda, Manuel les había dicho que podían tomar las sonajas que estaban en el centro, Romina y Amanda se abalanzaron, tomaron una y regresaron corriendo a su lugar en el círculo. Los demás reímos por su intenso deseo de tener una sonaja. Terminamos las cuatro rondas. La duela estaba tan mojada que incluso nuestros pies resbalaban con facilidad. Nunca me había sucedido esto con Citlalmína en este taller. Aquí no tenía la sensación de que parecíamos muchos sino que tenía la seguridad de que éramos muchos, muchos jóvenes. Se sentía el regocijo, todos estábamos empapados como los niños cuando juegan a corretearse, muchos sonreían, otros parecían estar en shock. Terminamos la danza a la manera de Nicolás, con el círculo en movimiento y las manos con los dedos entrelazados. Gritamos. Manuel les dijo que íbamos a hacer un gesto de agradecimiento y que quien quisiera lo podía acompañar y quien no, solo se mantuviera a caballo. Hicimos el gesto de agradecimiento inhalando y exhalando a la altura del piso. Terminamos todos en posición de caballo. Hubo un silencio jadeante por el cansancio hasta que Manuel dio indicaciones:

- Así como están, tomen un lugar en el espacio y comiencen a trabajar en sus acciones, tienen 20 minutos.

Comenzamos a trabajar en ello. Manuel abrió las ventanas, sentí el aire fresco. Empecé a sentir el cansancio. Me senté para quitarme los ayoyotes. Tenía ampollas en mis pies y me hice un gran moretón en el empeine derecho porque los ayoyotes me golpearon en esa zona durante toda la danza, no los sentí pero sabía que cada que los usaba, me dejaban pequeños moretones en el empeine. Esta vez no eran pequeños, era una media luna hecha sobre mi empeine, mi piel estaba roja y pronto se pondría morada.

Me levanté para hacer mis acciones las cuales ya estaban más o menos fijas. Ahora construyo mucho más rápido, a la segunda clase ya sabía qué haría y ya tenía fijos algunos movimientos. Los repasé dos veces y después me detuve a ver a mis compañeros. Sebastián seguía caminando por el espacio sin saber qué hacer a pesar del fuerte trabajo de hoy. Otros parecían no estar cansados, fluían, sus movimientos eran claros.

- Vayan cerrando, indicó Manuel después de un tiempo.

Cada que uno cerraba se iba a la orilla del espacio, de tal forma que al final volvimos a hacer un círculo y vimos cómo cada uno de nuestros compañeros cerraba su trabajo, nadie hablaba.

Empezamos la hora de preguntas, Manuel comenzó diciendo: ¡Dudas, comentarios, compartinencias! Fernanda comenzó a hablar y Manuel la interrumpió diciéndole que desde ahora íbamos a comenzar a trabajar en proyectar la voz, así que tenían que hablar fuerte y claro porque no solo él tenía que escucharlos. Fernanda continuó con su participación diciendo:

- Volví a sentir eso de la conexión y del grupo, o sea, de ser uno mismo y todos coordinados, se sigue sintiendo esa chispa.

Manuel: Ok. Muy bien, muchas gracias.

Romina: Yo ahora sentí desde el principio la conexión con el grupo, bueno, desde hace varias clases y hoy sentí como una conexión, o sea, como un desprendimiento del yo, ¿del ego? no sé, creo, cómo dejar de pensar en mí y pensar en la naturaleza (ríe), o sea, como que fue una cosa de ritual hacia ella, ¿no? y me caché pensando en eso, ya no estoy pensando, ya no estoy pensando en mi estoy pensando en... ofrendando algo a la tierra, no sé...

Manuel: Sí, muy bien.

Entre cada pregunta había un silencio, como si no pudieran articular las palabras para formular sus preguntas o comentarios. Entonces Manuel continuó preguntando: ¿Alguien más? ¿Todo está claro como el lago de Chapultepec?

Romina: Solo me faltó decir que este ejercicio me facilitó muchísimo el ejercicio del arcano (la construcción de acciones) Mucho más que la clase pasada, o sea, hoy cómo que salió así mucho más fluido.

Fernanda: Es como si te comunicaras con alguien y ese alguien te estuviera ayudando a hacerlo más fácil porque hasta la forma de agradecer al final fue cómo... Tú agradecimiento fue pues sincero y entonces eso te ayuda a que te inspire con lo del arcano.

Manuel: Muy bien.

Sebastián: A mí en cambio me bloqueó, sentí como que los arcanos que... o sea, la figura que había construido no eran demasiado auténticos...

Manuel: ¡Ok!

Sebastián: Entonces me quedé como trabado...

Le interrumpió Norma: Ajá, sí, cuesta trabajo porque justo cómo no hay una línea de haz esto, haz esto o haz lo otro, para mí sí es cómo ok, trato de conectar y pensar lo que puedo hacer con eso y más o menos pero...

Santiago: En mi caso yo vi lo que se puede generar, lo que puede suceder y que no estaba sucediendo.

Manuel: A mí me parece sensacional porque luego, luego no nos damos cuenta y nos estamos engañando ¿no? y entonces, un poco, un poco a mí lo que me parece es que ya lo decíamos la vez pasada, el trabajo del artista, de todo artista, haga lo que haga, es de hacer visible lo invisible. Esa es su tarea. Cuando nosotros hacemos visible eso entonces estamos listos porque si no entonces estamos fingiendo demencia, nos estamos engañando, ir a trabajar con nosotros es lo más complicado. Yo me he enfrentado a esto en dos situaciones diferentes. La primera vez me enfrente a este trabajo que ustedes están haciendo ahora, al grado que yo me decía “qué coños estoy haciendo aquí. Me voy a la chingada” Así estaba el zócalo, dicen ¿no? (ríen). Y luego, con disciplina dije “no, ‘ora acabas. Ya viniste, ya te comprometiste, ‘ora acabas”. Y acabé y al darme esa oportunidad entonces pude ir un pasito más allá. Luego con el trabajo constante ya fui como construyendo otro tipo de cosas. La siguiente vez, fue muchos años después, muchísimos años después, estudiando clown, donde una vez más uno va a ver lo inmensamente estúpido que es. Para enseñarle al otro qué estúpido es uno, y es bien difícil, o sea, se dice fácil pero es bien difícil, reconocerte lo inmensamente estúpido que eres es bien difícil, bien difícil. Entonces por eso hay tanta gente que odia y detesta tanto a Mr. Been, porque se ven reflejados y dicen ¡no, no puede ser, me enerva, es demasiado estúpido! y ya saben que lo que

les choca les checa (Rien). Por eso me parece que es muy importante ¿no? que haya, que haya este movimiento.

Hugo, interrumpió diciendo: Por ejemplo, yo me divertí bastante. Hace mucho que no hacía un ritual tan... tan pesado, bueno, me encantó de verdad. Al final me encontré a mí mismo queriendo más, queriendo hacerlo las dos horas y media, ¡sí, no, yo puedo!, yo me aviento las dos horas y media aquí pero pues ya... (Todos reímos).

Manuel: Sí, eso es muy importante. Ese tipo de trabajo lo que detonan en el cerebro son endorfinas, o sea, cómo 400 mg de LCD (Todos reímos) naturalita, ¿no? que deshechas fácilmente por unos instantes, o sea, debe de durar unos ocho, diez segundos ahí. Luego ya salen así como que ¡quiero más! Entonces, eso también sirve para aprender a autoregularnos, tenemos que aprender de eso.

Santiago: ¿Cómo enganchar lo de la autoregulación? ¿Cómo, cómo lo vinculás?

Manuel: Es una herramienta para el trabajo, en esto mismo que tú acabas de decir, me di cuenta ¿no? de que allá no es y entonces ahí te autorregulas. Me di cuenta de que ahí el alcohol en esa cantidad no es, me di cuenta que la mota en esa cantidad no es, me di cuenta que el peyote en esa cantidad no es, me di cuenta que la ayahuasca en esa cantidad no es. Porque todo tiene una dosis, lo que pasa es que todo mundo con este pinche mercado new age que hay, cualquier cabrón da la ayahuasca y cualquier cabrón da peyote y cualquier cabrón da hongos y cualquier cabrón se mete tres kilos de mota en los temazcales y se la fuman allá adentro y no es así. Entonces ahí aprendemos a darnos cuenta a ver qué tanto de qué. ¿Alguien más?

Karla: Bueno es que yo sí sentí una clara diferencia ¿no? o sea, es que me concentré, o sea, como que dejé todos los estímulos y cuando terminamos y empezamos a hacer el arcano, sentí como esa, dar esa apertura a diferencia de la clase pasada, ¿no? a lo mejor porque era la segunda vez que lo hacíamos, no sé si tenía que ver pero si había cómo una clara apertura ¿no?

Manuel: Ok. Muy bien.

Amanda: ¿A qué se debe que, que haya ese... esa puerta o ese cambio? ¿a las endorfinas? ¿a que pasan en el cerebro después del ejercicio?

Manuel: Pasan muchas cosas. La comunidad que reconoce acá Fernanda ¿no? Ponernos en común es algo que... Es como estar en un concierto todo el mundo está gritando ahí (grita) y si el de al lado viene y te da un pinche chingadazo y te empuja tú (continúa gritando y haciendo su cuerpo como si estuviera en un concierto), no te importa, estás en tu mundo. Ahí hay toda una, hay una, una sinergia que se está generando en torno de la masa y la colectividad. Entonces, cuando nos ponemos en común

eso es lo que pasa, nos reconocemos en el otro, es lo que empieza a pasar ¿no?, empezamos a reconocer a ese otro cercano que era lo que hablábamos la clase pasada. Más, lo que genera el trabajo del esfuerzo físico ¿no? O sea, muchos están: ¡no manches este hijo de su pinche madre, chin ya empezó a sonar la sonaja otra vez, ya acabó, ya, otra vez, no manches! pero, pero sigue uno ahí (ríen). Entonces tiene que ver con todo, con esa comunidad que se genera, con el esfuerzo físico, de sudar con el otro y esta otra connotación un tanto cuanto más sagrada, religiosa ¿no? y que tiene que ver con la naturaleza más, con, con, con eso otro más grande que está por ahí, ¿no? y que de repente nos llena, algo pasa y dice uno ¡ah, está a toda madre! el descanso, la satisfacción del éxito obtenido, la experiencia, el contacto con los otros, los olores de los otros ¿no? o sea, todo eso está ahí y entonces eso es lo que genera una experiencia.

Amanda: y, y, y es lo que te hace tener la mente más abierta, más dispuesta...

Manuel: se detonan tus sensores, o sea, todo, todo, todo tu aparato sensorial se exagera. Entonces, empiezas a tener un adecuado grado de atención, tu atención se expandió por un instante, entonces todo sabe mejor, todo huele más, todo se ve como más brillante, este, se siente uno más descansado a pesar de que, yo, yo no los veo tirados así de (jadea) ay, bailamos una pinche danza, yo los veo ahí, con la pila.

Gabriela: Es que justo a eso iba, porque me acuerdo que la última vez que la hice me sentía como muy destrozada, yo ya no podía con, con mi cuerpo y hoy no me siento mal creo que al contrario, venía como bastante... como en un mood tal vez un poco estresante y ahorita me siento más tranquila. ¿Qué, cómo, Qué tiene que ver?

Manuel: ¿Una y otra?

Gabriela: Ajá.

Manuel: ¡Tú! ¡Tú! digo, cada uno viene con una cosa distinta, ¿no? Yo tuve un problema la noche de anoche a las 3:30 de la mañana ¿no?. Tuve que hacer un viaje de ida hasta un Centro Cultural porque tenía que ir a ensayar, acabando de ensayar, regresarme para la clase, con lluvia, con frío, sin comer, para venir a hacer esto, me compré un chocolate, ¿no? y yo digo ¡órale, a ver si cierto! ra, ra, ra, ra, ra (lo dice y se mueve al ritmo de la danza. Rien), pero pude haber llegado en otro mood de ay, no. Tú hazlo, ¿no? (se encorva y deja caer los hombros mientras lo dice). Todo depende de cuál es la actitud con la que te entregues a hacer las cosas.

Fernanda: ¿De quién nos despedimos al final?

Manuel: De quién tú quieras. De quien tú quieras. Aquí no hay dogma, aquí hay trabajo, esfuerzo físico, hay una conexión con esto otro que está más allá y que cada quién lo pone dónde quiera ¿no? Ni digo nombres, cada quién tiene el suyo. El que tiene ¿no?, hay quienes no tienen pero si no tienen invéntense uno también, siempre es bueno tener ahí la reserva. Ok. ¿Alguien más?

Nadie más intervino y pasamos a la tarea.

5. Insumisión lúdica

Fragmento 1

Diario de campo: Taller de teatro participativo, UNAM, Museo Universitario del Chopo. 18 de febrero de 2019.

Hicimos círculo y nos colocamos en posición de trabajo o a caballo. Pidió a un voluntario que pasara al centro. Pasó Arturo un poco dudoso y riendo de nervios. Manuel comenzó a explicar que se trataba de danzar. Se colocaron frente a frente como si fueran luchadores de sumo. El maestro comenzó a moverse dando pequeños pasos hacia los lados, como quien caza a su presa. Arturo se movía sigilosamente como atento al movimiento. Se creó una tensión dramática entre ambos, los demás estábamos cautivados, esperando el momento en que el león saltara sobre el venado, eso imaginaba yo. Así estuvieron un rato y generaban una expectativa sobre los que estaban en el círculo. De pronto Manuel estiró un brazo rápidamente alcanzando el glúteo de Arturo y le dio una nalgada que retumbó por el espacio. Los ¡uh! ¡auch! ¡tss! o expresiones de dolor y sorpresa ante lo que acababa de ocurrir no se hicieron esperar pero al mismo tiempo reían. Arturo solo sonrió mientras Manuel nos aclaraba que esa era la forma correcta de realizar el juego y que si no lo hacíamos de esa forma él iría a amonestarnos. Sabíamos que la amonestación consistía en una nalgada igual a la que le había propinado a Arturo. Todos reímos. Preguntó si teníamos claro cuál era el objetivo del ejercicio. Algunos dijeron que era bailar. Manuel dijo que no, después dijeron que pegarle al otro, volvió a negarlo. Hasta que alguien más dijo:

- ¡Que no nos peguen!

- ¡Exacto! exclamó Manuel.

Pidió que pasara alguien más con Arturo y pasó Laura. Al parecer ellos dos tienen mucho tiempo de conocerse. Comenzaron la danza. Manuel siguió dando instrucciones, dijo que podíamos relevar a los

compañeros metiéndonos entre ellos y dándole la espalda a quien quisiéramos liberar del duelo. Comenzaron a entrar los compañeros para relevar a algunos. Después Manuel indicó hacer dos parejas en el centro del círculo. Las nalgadas no se hacían esperar al igual que las penalizaciones. Manuel se encargaba de que todos notáramos el castigo señalando con una voz grave y fuerte que exclamaba:

- ¡Así no, fuerte, voy a ir a decirte cómo!

Veíamos a Manuel acercarse lentamente al que había roto las reglas y al compañero o compañera pedir piedad mientras reía hasta que el momento fatídico sucedía, la nalgada retumbaba por el espacio, los del círculo que fungíamos como espectadores pero que también sabíamos que en cualquier momento podía amonestarnos a nosotros nos reíamos de nervios, sentíamos la nalgada que le había dado al otro.

Las instrucciones habían sido claras. Eran las siguientes:

1. No dar el golpe si no estaban seguros de que lograrían dar la nalgada,
2. No meter las manos sino evitar el golpe con el movimiento corporal,
3. No golpear en otra parte del cuerpo que no fueran las nalgas,
4. Si no dábamos la nalgada fuerte, tal como lo hizo Manuel con Arturo, él iría a hacer justicia con su propia mano (literalmente).

Creo que hubo más penalizaciones por parte de Manuel que nalgadas entre mis compañeros y compañeras. Todos estaban riendo, nadie parecía molesto o incómodo y querían seguir jugando. Manuel indicó una nueva regla después de un rato. Los integrantes del círculo podían dar una nalgada al compañero que estuviera en el centro y que se acercara a ellos. La tensión aumentó y los focos de atención también, el compañero podía llevarte al extremo del círculo para lograr que alguien más te diera una nalgada. Poco tiempo después Manuel aumentó el número de parejas en el centro. Los focos de atención aumentaban y el espacio se reducía, había más probabilidad de que los compañeros del círculo te dieran una nalgada. Estar en esta posición de sumo era cansado, el cuerpo comenzaba a sudar pero no estoy segura si el sudor se producía por el movimiento o por los nervios. De pronto el maestro aumentó las reglas, ahora podíamos darle una nalgada a los compañeros del centro. Reímos. Aquí teníamos que tener más cuidado, el espacio era aún más reducido, las probabilidades de recibir una nalgada aumentaban cada vez más, el movimiento aumentaba y con él, el sudor y el cansancio. La cantidad de nalgadas entre miembros del grupo aumentaron. De pronto Manuel pidió que todos estuviéramos con una pareja y aquello se convirtió en un festín de nalgadas. Reían, gritaban, se

quejaban del dolor pero todos seguían dentro del juego. Ahora corrías de un lado al otro, había quien se replegaba en los extremos de las paredes para evitar las nalgadas, otros parecían felices de propinarlas. Algunos más parecían competir entre ellos. La tensión dramática crecía. Parecíamos niños jugando a las atrapadas, aquellos que solo corren por el placer de correr y pueden pasarse el día entero en el movimiento. No sé cuánto tiempo transcurrió, nunca miré el reloj pero tiempo después, Manuel paró el juego, nos pidió hacer círculo y sentarnos. Pasamos a la hora de preguntas.

Fragmento 2

Ya cuando llego con Manuel y luego esa dinámica, o sea, qué fue lo que me llevó... esa de que vas corriendo y que te dan la nalgada, al principio si lo sentía agresivo y decía, bueno pues de qué se trata ¿no? (Mariana)

Fragmento 3

Pero no es una nalgadita, o sea, tiene que sonar, o sea, que realmente la sientas, entonces cuando pegábamos Manuel nos decía: ¡así no, fuerte, te voy a enseñar cómo! y ¡pácatelas! y escuchabas cómo se tenía que oír, entonces yo al principio dije, bueno de qué se trata esto pero entonces me metía a lo que estábamos haciendo y dije bueno, pues es que es la atención, aquí lo que tienes que estimular es la atención, la atención y mirar, o sea, tener ojos para todos lados ¿no? o sea, que no te toquen (ríe). Además fue una clase muy padre porque te das cuenta también de lo que lleva cada quien. Bueno, pues esas fueron las experiencias de mis primeras clases con Manuel y ya después este, no, no me costó tanto trabajo entender su metodología, a mí me jaló mucho, o sea, sin estar yo metida tanto en esto me llamó mucho la atención, me dije ¡qué padre! (Mariana).

Fragmento 4

Porque después ya cuando se metían en el círculo y estábamos todos alrededor y entonces empezaban ahí a quererse dar las nalgadas y estaban unos así como que agresivos, a ver dame y te doy más fuerte (reímos), o sea, como que esa era la actitud pero eso no era lo que Manuel quería, pero bueno, al principio pues no lo entiendes, ya cuando terminamos Manuel nos demostró eso ¿no?, a ver cómo algunos pues sí se ensañaban pero pues realmente pues no era el punto sino el punto era la atención ¿no? (Mariana)

Fragmento 5

Diario de campo: Taller de Investigación Teatral, UNAM, Casa del Lago. Teatro Antropocósmico. 25 de enero de 2019.

Iniciamos sentados en postura fácil con el golpeteo sobre la duela y Nicolás nos pidió seguir en esa posición y con los ojos cerrados. Pidió que estimuláramos la columna con movimientos ondulatorios. Después de un corto tiempo nos indicó incorporar los brazos y las piernas.

- Muévase a voluntad y tomen un lugar en el espacio para tener mayor libertad de movimiento. Nos dijo.

Pidió que pusiéramos una imagen en nuestra mente y que imagináramos que estábamos en el fondo de un río y que las olas y la fuerza del agua nos movían, que no estereotipáramos nuestros movimientos, que no había bonito o feo, ni bueno ni malo sino que moviéramos a voluntad el cuerpo.

- Nadie nos observaba. Dijo.

Entonces continuó diciendo que si había un movimiento tabú o lo considerábamos como prohibido lo hiciéramos si queríamos, el objetivo era mover todo el cuerpo, ondularlo de forma que no hubiera partes sin moverse. A mí me pareció un ejercicio masajear. Sentía que mis hombros se destensaban, mis piernas descansaban y mi columna era feliz al tronar con las pequeñas torsiones. Me moví a placer, disfrutando de la ondulación y de la sensación de mi cuerpo. Después de un rato nos pidió levantarnos sin detener el movimiento. Nos lanzó una pregunta:

- ¿Quién soy? ¿Soy mis dolores, soy mis angustias? ¿Quién soy? Mantengan esa pregunta.

A mí me parece una cuestión imposible de contestar así que no pensé en nada, solo oía su voz inquiriendo y retumbando en el salón. Prosiguió diciendo que iba a pasar al lado de nosotros y que si oíamos su voz nos colocáramos detrás de él o de quien estuviera al último, colocando nuestras manos en los hombros del compañero. Cuando pasó a mi lado ya había varios compañeros detrás de él así que extendí mis manos y pude tocar a mis compañeros hasta sentir a la última, me coloqué detrás de ella. Nicolás hacía énfasis en no recargarnos en el compañero sino simplemente guiarnos de él, colocando las manos con suavidad en sus hombros. Casi toda la clase fue con los ojos cerrados. Tomamos un trote suave, de pequeños pasos, nada agresivo. No sé cuántas vueltas dimos. Éramos una gran serpiente. Hoy éramos 16. Después nos pidió girar a nuestra derecha y tomar la mano del compañero. La siguiente instrucción fue hacer un círculo y extendernos para sentir su forma. Nicolás se movía por todo el espacio: Hay un círculo aquí (se colocó en medio mientras decía esto) y hay otro

círculo aquí (su voz se escuchaba lejos, en la ubicación del otro círculo). Estábamos divididos en dos círculos. Yo ubicaba la distancia de su voz y sabía a qué círculo se refería.

De pronto dijo:

- En el centro hay una persona.

Lo repitió detrás de mí y me empujó suavemente al centro. Caminé hacia donde me indicó y me dejó ahí. Supe que comenzarían conmigo.

- ¿Quién soy? volvió a decir, mantengan esa pregunta y estén atentos a las imágenes mentales que vengan a su mente con lo siguiente. Los del círculo extiendan sus manos y caminen hacia el centro hasta que encuentren a la persona de en medio. Comiencen a tocarla, sin censura pero con mucho respeto, exploren su cuerpo como quien explora el mundo. No sigan estereotipos, no solo con las yemas de los dedos, con todo el cuerpo, quizá con el codo percibo mejor o con la planta del pie, olfateen, sientan, explórenlo.

Al saber lo que seguía, sentí un poco de escalofríos que se disolvieron casi instantáneamente. Respiré y me dispuse al trabajo. Sentí las manos de todos mis compañeros del círculo. Eran suaves, ligeras, amables y cálidas. De pronto sentí unas manos pasar sobre mis senos, mi piel se erizó. No experimenté pánico sino asombro, no me parecía lascivo sino amable, como una caricia. Recuerdo saber que era mujer la que tocaba mis senos y pensar: ¡órale, no le da pena tocarme!

Nicolás hacía énfasis en no hacer ningún movimiento sin respeto, ningún movimiento agresivo. Tocaron todo mi cuerpo, pasaron por mis glúteos, recorrieron mis piernas, tocaron mi cara, mis manos, mi espalda, mi abdomen y hasta los dedos de mis pies, alguien se detuvo en ellos y se quedó ahí tratando de darme calor, siempre tengo los pies fríos pero casualmente se quedaron en el pie izquierdo que me había lastimado, sentía alivio, agradecí mentalmente. Me sentí relajada con el toqueo, casi que enamorada, como en un colchón de nubes, flotando.

Después de un rato Nicolás dio la instrucción de detenerse y tomar las manos de los compañeros de la izquierda y la derecha y volver a hacer el círculo. Fue por mí y me incorporó con mis compañeros. Una vez que sintiéramos el círculo nos pidió soltarnos de las manos y sacudirnos la energía. Entonces colocó a alguien más en el centro. Repetimos la experiencia con cada uno de mis compañeros.

Nicolás daba las mismas instrucciones cada vez. Terminamos haciendo la serpiente y después el círculo grande, nos sentamos en flor de loto, colocamos la mano izquierda con la palma hacia arriba y la derecha hacia abajo. Nos dijo que dejáramos fluir la energía. Yo sentí más este círculo que en Citlalmina. Después nos pidió separar lentamente nuestras manos de las de nuestros compañeros y

juntarlas para agradecer. En este tránsito sentía una esfera entre mis manos que se creaba del calor que emanaban, me detuve a sentirla y cuando las junté desapareció. Nicolás pidió agradecer por poder trabajar con el cuerpo y con la mente y por haber estado ahí el día de hoy. Así lo hice.

Fragmento 6

E: Imagina que nunca he estado en una clase de este tipo ¿Cómo describirías lo que se hace ahí?

F: (Ríe) Mmm, pues como... (Silencio de tres segundos) Cómo un poco locura, como un juego, yo creo... Es como... para experimentarlo tienes que tomarlo con seriedad pero a la vez relajada como si fuera un juego, eh... sin prejuicio ¿no? También... sí puede haber sensaciones fuertes, hay una dinámica en dónde te paran en medio con los ojos cerrados y todo el mundo alrededor de ti te toca ¿no? y para las mujeres principalmente, eso puede ser terrible ¿no?. En una ocasión una chica se me acercó y me dijo que se sentía muy sacada de onda porque sentía cómo las intenciones de ciertos integrantes del taller, que yo veía a esas personas y pues, o lo poco que los conozco pues nada que ver con lo que ella percibía ¿no? Me queda claro que uno proyecta lo que uno trae. Esa dinámica me tocó durísima, la primera vez que yo lo experimenté fue una cosa como, muy violento ¿no? que... yo lo experimenté más internamente, no cómo una agresión, no me recordó a una escena que yo haya tenido en mi vida, o sea, más bien fue ese momento de vivir el ahora y pues sí, traen otra energía los chavitos ¿no?

E: ¿Pero eran muy jóvenes?

F: Sí, eran como de veintitantos años, o sea, yo era como la más grande del taller.

Fragmento 7

Sí también comprendo que puede ser duro ¿no? pero bueno, de alguna manera pues yo lo que les sugería a ella, a esa persona y a todas esas personas que les sucede algo así, es que sigan con el trabajo porque es un proceso ¿no? es un proceso y cada vez te vas liberando de esas cosas, que son prejuicio, que son historias, porque todos traemos historias y nos proyectamos unos con otros. Ese trabajo es muy fuerte aunque es interno también ¿no? yo lo tomé más como una experiencia interna ¿no? Más allá de sentirme tocada o sentirme agredida por los demás. (Fabiola)

Fragmento 8

Cuando nos ponía a jugar fútbol y sus reglas tan arbitrarias (ríe) o cuando nos ponían a hacer los ejercicios con los bastones, de ritmo y de coordinación, no romper los espejos y así, era muy, muy de

reto, era divertido, era emocionante, era como un reto y... me hacía sentir con mucha energía, que liberaba energía y que volvía a tener mucha energía, eso era lo que pensaba, en no pararme, en no dejar de hacerlo, sí completarlo siempre ¿no? y cuando lo completaba ¡guao, lo hice, lo hice! Hasta hubo un momento en donde sentí que los ejercicios como que bajaban de intensidad, no, es que faltó más ¿no? cómo droga ¡no, es que quiero más! (reímos). (Dalia)

Fragmento 9

Diario de campo: Taller de clown y comedia física, UNAM, Centro Cultural Universitario Tlatelolco. Unidad de Vinculación Artística. 02 de Marzo de 2019.

Comenzamos con los ejercicios caminando por el espacio y mirando a los ojos a nuestros compañeros. Después Paolo dijo que iba a decir números y que cada número significaba una acción que teníamos que realizar, así que 1. Significaba moverse por el espacio saltando, 2. Morirnos y tirarnos al piso. Hizo la aclaración de que esta muerte debía ser muy dramática, 3. Hacer cuatro sentadillas con un compañero tomados de los hombros, 4. Quedarnos en nuestro lugar respirando profundo, 5. Correr por el espacio. Empezamos caminando por el espacio y siempre mirando los ojos de nuestros compañeros. Todos tenían una gran disposición al trabajo, nadie lo hacía de mala gana u obligado sino que ponían empeño en cada acto. Jugaban y hacían el ridículo sin importarles lo que los demás pensarán. Había una complicidad como la que señalaba Nicolás en su taller pero acá era más notorio podíamos hacer estupideces al por mayor.

Paolo cambiaba los números con agilidad, el ritmo de volvió intenso, comenzamos a acelerarnos, movernos más rápido y reíamos todo el tiempo. Comencé a sentir el calor de mi cuerpo y de pronto cuando decía dos me tiraba al piso con facilidad, era como si mi cuerpo se fuera, no pensaba en si podía o no o si me lastimaría o alguna cosa similar, solo lo hacía y resultaba fácil para mí. En alguna de las pocas clases de danza que he tomado, caer me es muy difícil pero aquí había entrado a otro estado no pensaba en eso, no sé bien cómo explicarlo pero era como si el juego me volviera hábil, no pensaba en los tiempos ni en la técnica sino en la simple acción de morir. Esta muerte no era trágica sino cómica, dramática, te provocaba la risa y el cuerpo de pronto ya estaba inmerso en esa rapidez. Querías repetirlo como aquellos niños que repiten el juego al infinito. Imaginaba mi cuerpo lleno de pequeñas partículas en forma de bolitas blancas yendo de un lugar a otro rápidamente. Me sentía contenta, llena de vitalidad. Además, percibía a los demás como personas abiertas, amables, solidarias, sin prejuicios. En el pequeño receso de 15 minutos que teníamos, empezamos a juntarnos la gran mayoría, creo que el juego facilitaba la convivencia entre todos, sin importar edad, género ni

ninguno de esos parámetros. Hablábamos de los ejercicios y compartíamos lo que hacía cada uno en la semana, había un interés por conocernos.

Fragmento 10

Ahora también siento como... emm... no sé, me parece como que es un grupo muy lindo y que también se puede como abrir pues a hacer el ridículo ¿no? (reímos) literalmente.

E: ¿Cómo describirías a la gente que va a ese taller? La gente que se interesa en ese taller ¿cómo es?

A: Yo digo que somos un grupo de gente bien rara (Reímos). Sí porque formamos parte, somos ¿no? (me incluye). Sí, gente extraña de alguna forma y también checa un poco con lo que nos contaban de la figura histórica del clown que siempre es el extraño que tiene su propia lógica y siento que algunas personas, de las compañeras, compañeros, también son así pero es bonito. Sí me he sentido muy cómoda con la gente, sí, me he sentido como muy a gusto con los compañeros. (Anne)

Fragmento 11

E: ¿Y con este cambio de maestro cómo te sentiste?

A: Mhm, sí, sí es diferente, mmm... bueno, también ellos nos han tomado en diferentes etapas y con Paolo vimos muchas cosas básicas y ahora con Claudia es como más... Mmm... siento que, bueno a mí me cae muy bien Paolo y siento que tiene mucha facilidad para el manejo del grupo y como que... ehm... quizás con él había un poquito más eso de... es que no sé cómo decirlo pero como armonía en el grupo y siempre todos estaban involucrados y si no él los involucraba, siempre todos ¿no? juntos, siento que él siempre hizo eso muy bien y también los comentarios que hacía, las críticas siempre me parecían muy acertadas, y... sí, sí me cae muy bien, es que es muy buen maestro, es muy paciente también y Claudia, también me cae bien (ríe) pero es diferente y es un poco más como... quizás menos paciente y cómo más estricta también, no sé cómo decirlo porque Paolo también es estricto y siempre nos exigía pero en el buen sentido, quizá Claudia lo hace un poco más... burda, o no sé cómo decirlo pero (ríe)... es más maestra... estricta como que no se asume tanto parte del grupo como lo ha hecho Paolo, como que es más afuera y como la que nos tiene en disciplina. (Anne)

Fragmento 12

E: Y ¿cuál ha sido tu experiencia en el taller de clown?

B: Mmm... bueno, eh... me ha parecido bien pero me esperaba algo más a decir verdad, sobre todo por la parte final porque ahorita yo no siento ningún reto, porque de las cosas que no me gustaron fue

que como maestra dijera ah, bueno tu zona de confort es la danza entonces te junto con este que canta, o sea, no, a mi ponme a hacer algo diferente porque esa es mi zona de confort. Estaba pensando ahorita que, a mí me pusieron con un compañero que canta y le dijo ah bueno pues búscate una canción de tal y Bran con su cuerpo lo va a hacer y digo bueno eso si me lo pones ahorita sí lo hago, como lo hice ese día que creo que ni siquiera había escuchado la música pero no representa ningún reto ¿verdad?, entonces desde ese punto sí, creo que deberíamos de trabajar más y debería estar más elaborado en el sentido del clown. (Bran)

Fragmento 13

De hecho me gustaba más con el maestro Paolo que con Claudia, pero no sé cómo lo habrán hecho ellos.

E: Ok. Y entonces ¿Qué era lo que más te gustaba de Paolo?

B: ¡Mmm! Su sinceridad fijate, después de haber pasado por un buen grupo de maestros, me gusta que el maestro sea transparente y si no me sale, no me sale, o sea, también quiero que sepan que no por ser el maestro soy perfecto porque no eres perfecto ¿verdad? Entonces creo que eso me gustaba, su honestidad y que también creo que él sí llevaba como una agenda de enseñanza porque de hecho a veces la consultaba y decía ah, sí me falta esto y me falta esto y también es una forma de organizarse, de no ser improvisado, eso me gustó de Paolo y que también dio un poco de historia y porque para poder entrar tienes que conocer un poco de la historia del clown y te tiene que obligar a leer a, a preguntarte cosas, en cambio que con la maestra no lo siento así, es como bueno, vamos a aprender la habilidad de hacer una vuelta de carro, una parada de manos, pues está bien también pero... trabajémoslo de otra manera, apliquémoslo a algo.

Fragmento 14

E: ¿Y para ti qué es el Clown?

A: Mmm... es buena pregunta (reímos). Sí, pues me gustó mucho eso que hemos tocado del ser que tiene otra lógica ¿no? entonces para mi es alguien que digamos no cuadra en la sociedad o no funciona así como digamos, la sociedad capitalista lo exige, no es un ser mmm... formado digamos así, cuadrado, que funciona como debe sino funciona como él quiere, de otra forma y es justamente también lo que provoca la risa, lo que lo vuelve simpático para la gente porque también siento que todos nosotros de alguna forma no cuadramos y de ahí es donde nos podemos identificar ¿no?, no checa, hace cosas locas, dice cosas locas, emm... sí. (Anne)

6. La voluntad de existir (Éthos)

Fragmento 1

Antes de entrar a ese taller, como unos cinco años antes, yo fui con otro maestro también de narración y esa parte como que ya la había tenido olvidada, fui a dos sesiones pero no me gustó su método, como que no, no hubo algo que me sorprendiera como cuando yo lo vi a él, cuando vi como daba sus talleres.

E: ¿Cuál era la diferencia entre ellos dos?

M: Este... Ay, pues... era como, como muy frío, era... un método de enseñanza, como muy ortodoxo ¿no?, no había esa liberación del cuerpo, de ser así como que tan, tan libre, como que lo tenían todo así muy, hasta la voz no cambiaba, y la postura ¿no? hasta la vestimenta, así como de negro con blanco (ríe). Sí, sí, sí, entonces a mí se me hizo muy frío y no me gustó. (Mariana)

Fragmento 2

Fue una sensación muy bonita, o sea, yo cuando los escuché y cuando me sentí en ese ambiente, yo decía ¡qué bonito! cuanta, hasta nobleza, ¡qué ambiente tan padre! y cómo a partir de los cuentos pues te llevan a una imaginación, que a veces la tenemos dormida, no la estimulamos ¿no? como que a una edad ya no la estimulas y menos cuando ya no estas cerca de niños tan pequeños ¿no? (Mariana)

Fragmento 3

Ese fue realmente un taller donde yo entré a tomar ya una técnica en específico de malabares ¿no?, el profesor si era muy como... como que marcaba su distancia ¿sabes?, no era un profesor así como que le pudieras hablar después de la clase, después de la clase se apartaba de los demás y no permitía un diálogo ¿no? Pues era extraño porque... en el ámbito del circo pues tienen un cierto como, como cercanía contigo ¿no?, o sea, cuando terminan un taller o una clase de trucos, hay una parte que sigue ahí que es un contar lo que hicimos, un contar de lo que sentimos, o sea, ah, pues estuvo bien porque aprendí tal y tal cosa, vi distintos aspectos de la técnica ¿no?. Entonces, como que cuando alguien te pone esa barrera pues te corta una cierta esperanza, o sea, de decir, ah, pues tengo una duda sobre la clase y no me puede ser tan aclarada porque ha marcado ya una distancia ¿no? entonces es un sentimiento pues ciertamente de rechazo, como de no te me acerques porque... yo lo leía mucho en él como en el grado de la técnica, o sea, como no te me acerques porque todavía no eres lo

suficientemente bueno para hablarme o para convivir conmigo ¿me entiendes?, entonces fue como... como un rechazo ¿no? ahí, como de ah, ta' culero ¿no?. (Alan)

Fragmento 4

El maestro Nicolás pues se me hace una persona muy fraternal, muy amorosa, después de la clase siempre se despide de todos y siempre un agradecimiento ¿no?. Con este Manuel, pues lo he sentido, lo siento también muy, muy fraternal, es más cercana mi relación con Manuel, con Nicolás pues nada más de saludarnos y despedirnos pero con esa vibra, con una vibra muy padre ¿no? y con Manuel no, con Manuel es diferente, con Manuel cuando llegué ahí al taller pues sí llegué tímida, todavía lo soy (ríe), llegué como más tímida, también sorprendida de mi experiencia con este trabajo diferente a otros, pero siempre el apoyo, siempre el apoyo de Manuel. Yo lo siento como un maestro con muchas ganas de dar, con el gusto, como que siempre tiene ese gusto de querer dar, y además como que él detecta en algunos alumnos pues esa parte, timidez y siempre tiene una manera de impulsar a cada uno de la forma en que lo necesita, de manera diferente, yo así lo veo ¿no? y siempre dando la oportunidad, no hay de que las cosas no son así y así no se puede, no está cerrado sino al contrario, entonces creo que, pues todos los que estamos cerca de él pues agradecemos eso ¿no? porque siempre que te impulsen a decir tu puedes y las cosas pueden surgir de una manera diferente, adelante, es padre ¿no? y siempre te da esa libertad de poder crear y no de enmarcarte que luego pasa ¿no? (Mariana)

Fragmento 5

Ella estaba muy atenta a irnos guiando por... las emociones ¿no?, por algo que estaba pasando aquí (se toca el pecho). Después dije, ella estaba segura de que si algo aterrizaba dentro de nosotros, después llevarlo ahí (a escena), ya era otra cosa ¿no?. (Rodolfo)

Fragmento 6

Algo se había movido dentro de mí, era diferente, quería estar ahí, haciendo este tipo de teatro, ya había un convencimiento dentro de mí de que quería estar ahí, fue un hallazgo para mí... no intelectual sino emocional, espiritual y... para mí lo espiritual-emocional está conectado con lo artístico ¿no? ni siquiera sabía si era algo artístico, no, no, no lo llamaba así, era como en esa onda, un convencimiento interno, no de la tatemala sino de por acá (se toca el pecho), orgánico ¿no?, orgánico. Sentía que internamente había tocado otros territorios. (Rodolfo)

Fragmento 7

Con haber dado esa función, o sea, de por sí ya lo había experimentado en las sesiones del taller, pero... me tocó ese territorio interno, donde al final, no tuve que decírmelo, era una sensación, está en mí ¿no? está aquí (se toca el pecho), sin siquiera preguntarme ¿voy a hacer esto? era... era importante, era el momento, lo estoy sintiendo y eso está chido ¿no?, o sea, no, el futuro no me importa, no, no, es aquí... en ese momento era todo ¿no? En ese momento te puedes morir y dices está chido, ta' chido... ta' bueno. (Rodolfo)

Fragmento 8

Hicimos una de las dinámicas que tiene Nicolás es justo sobre la muerte ¿no? y parece que nos lee la mente o algo hay en el ambiente qué... que aparecen esas cosas ¿no? no sé, no sé exactamente a qué se deba (Fabiola)

Fragmento 9

El maestro Nicolás también es como bien sonriente y le gusta gritar, sacar de tanto que estas sintiendo. También se me hace una persona muy fraternal, muy amorosa, después de la clase siempre se despide de todos y siempre con un agradecimiento ¿no?. Con Nicolás la relación es pues nada más de saludarnos y despedirnos pero con esa vibra, con una vibra muy padre ¿no? (Mariana)

Fragmento 10

Primero es como un acto de voluntad ¿no? inclusive es eso, siempre hace un círculo previo a las dinámicas donde uno se reafirma a sí mismo que es tiempo fuerte, es tiempo de trabajo, donde vas a estar atento a lo que sucede adentro. Entonces un poco es eso, crértela ¿no?. Este acto de voluntad, de... de sí hacerlo de verdad, de sí creer que eres un chamán o sí creer que vas a entrar a la energía del movimiento natural, lo haces y entonces de repente pues sí, te vuelves una guerrera en la Citlalmina o te vuelves un... no sé... hay muchas cosas... porque pues entre todos van aportando cosas que... que sí han sucedido ¿no? (Fabiola)

Fragmento 11

Diario de campo: Taller de Investigación Teatral, UNAM, Casa del Lago. Teatro Antropocósmico. 18 de febrero de 2019.

Nicolás dio inicio a la clase y nos sentamos en postura fácil haciendo un círculo. Comenzó a explicar que había dos tipos de actores unos de plomo y otros de oro. Mencionó que estos materiales están hechos de lo mismo y lo único que los diferenciaba era la velocidad de sus partículas, que las del plomo son más densas y lentas mientras que las del oro se movían rápido. Continuó diciendo que a un actor de plomo si le dabas cien te regresaba treinta, mientras que a un actor de oro si le dabas cien te regresaba cien. Entonces para ser un actor de oro era necesario elevar la energía para que pudiéramos entregar el cien, y que eso no se podía realizar en un nivel de energía cotidiano sino que hoy aprenderíamos a elevar la energía y moverla a voluntad.

Iniciamos la clase con la mano derecha tocando la duela por dentro del círculo. Nicolás mencionó que el movimiento que seguía tenía que hacerse con energía ya que indicaba el cambio de estado ordinario al *tiempo fuerte de trabajo*. Comenzamos a golpear la duela repetidas veces con mucha energía, indicando el comienzo. Después nos levantamos y entramos al *trote contemplativo*.

En el centro del salón estaba la vela y el tambor, como en las clases anteriores. Nicolás daba algunas instrucciones tales como relajar el cuerpo, traer la mente aquí. Mencionó que en el tiempo fuerte de trabajo no se hacen asociaciones libres, sino que son a voluntad para estar presentes en el trabajo y poder sostener una imagen mental.

- Actuar es eso, sostener una imagen mental a voluntad, para eso hay que elevar la energía y eso no se logra de manera ordinaria. Nos dijo Nicolás.

Seguimos corriendo tratando de desenredar nudos como los nombra Nicolás para señalar las rigideces en nuestros cuerpos. Para ello movíamos las partes en las que sentíamos tensión.

- Pongan atención a la forma de trotar, nos indicó.

Después de unos minutos de trote contemplativo. Hicimos parejas:

Hombre y mujer en la medida de lo posible para estar equilibrados. Así que me puse frente a uno de mis compañeros, un hombre también de entre 50 y 60 años, de aproximadamente 1.70 de estatura, delgado y moreno. Le llamaré Héctor. Me sonrió y contesté el gesto. De inmediato lo miré a los ojos. El ejercicio se parecía al de la clase anterior así que supuse que eso seguía. Nicolás lo confirmó al dar

la instrucción de mirarnos fijamente a los ojos sin dejar de trotar en nuestro propio eje. Comenzó a pedir que no pusiéramos bloqueos frente al otro, sino que se dejaran ver, que se preguntaran si tenían miedo y por qué era ese miedo. Mi compañero se notaba incómodo, evadía mi mirada, volteaba a otro lado o parpadeaba mucho pero volvía a intentarlo, respiraba profundo, a veces me sonreía como tratando de romper su tensión. Sonreí.

Nicolás seguía dando instrucciones y decía que mentalmente le pidiéramos permiso al compañero para entrar en su energía de forma respetuosa. Hoy el tiempo en que nos miramos fue prolongado, más que la clase del lunes, lo que puso aún más nervioso a Héctor. Después Nicolás nos pidió levantar la palma de la mano derecha a la altura de nuestro rostro ahí la dejamos y explicó que ese era un saludo antiguo con el que le decíamos al otro:

- Mira mi mano, es blanca, no hay nada que ocultar, no hay mano negra, soy honesto.

Acto seguido nos pidió colocar nuestra mano derecha en el corazón del compañero y tratar de ver quién era y que era lo que tenía, si es que algo le aquejaba le quitaríamos eso, se lo *arrancaríamos* y lo arrojaríamos al fuego. Nada se podía escapar, teníamos que quemarlo en el fuego para que se transformara. Yo coloqué mi mano derecha sobre el lado izquierdo del pecho de mi compañero. Él se puso aún más nervioso y solo colocó la punta de sus dedos sobre el centro de mi pecho, lento y con mucho cuidado. Me dio la impresión de que no quería tocarme, le costó mucho trabajo hacerlo y seguía pareciendo incómodo para él.

En el centro del salón estaba la vela prendida y Nicolás mencionó que ese era el fuego a donde teníamos que arrojar lo que arrancáramos al compañero. Seguíamos trotando. Nicolás comenzó a tocar el tambor huichol. Nos movíamos con el ritmo cada vez más rápido hasta que golpeó fuerte por última vez y lo acompañó de un grito. Estos gritos son como el *kiap* del Taekwondo, no son gritos desaforados sino como un grito de fuerza. Entonces yo arranqué *algo* del pecho del compañero y lo arrojé, desde mi lugar y con fuerza, a la vela. Él imitó lo que hice pero pronto nos dimos cuenta de que los demás (los de más experiencia en el grupo), lo estaban haciendo de una forma diferente. Ellos se quedaron tocando el pecho del compañero lanzando un grito fuerte y mirándolo a los ojos, después corrían al fuego y arrojaban lo que le habían arrancado. Mi compañero y yo nos volteamos a ver y nos reímos. Me acordé de Goffman y la función de la risa para romper la tensión en los rituales de la vida cotidiana. Mi compañero volvió a arrancarme *algo* del pecho como lo habían hecho los demás. Todos estaban amontonados en el fuego por lo que se me dificultó acercarme. Vertían cuidadosamente ese *algo* que habían arrancado del compañero, eran teatrales. Algunos se tomaban el tiempo de *sentir* el fuego y hasta que alguien salió de ahí pude acercarme un poco. Vertí sobre el

fuego de la vela lo que había arrancado y que en mi mente convertí en viruta, imaginando que era una fogata enorme y veía arden los pedazos de viruta en el contacto con el fuego. De inmediato retomé el *trote contemplativo*, una vez más intuyendo lo que seguía.

Fragmento 12

E: Entonces llegas en los noventas y ¿de ahí hasta ahora?

R: Sí, fue como por el 95 y de ahí fue como una etapa como hasta el 2002 continuo, luego ya me desaparezo como por...

E: ¿e ibas los tres días y todo?

R: Ajá, Sí, eso se me hacía la fricción precisamente. Sí, eso, eso que pasa en la mañana y que te, que solamente un estado de sobrevivencia material te obliga, o sea... (Ríe), yo creo que la gente que se mueve en la mañana va porque dice, no es que sino no manches, me corren, pierdo el trabajo, pierdo el premio de diciembre, o sea, tiene otras razones para estar ahí y dice voy en el metro apretado pero voy y si no fuera por eso no iría, no para qué si al cabo no hay bronca de todas formas me van a pagar, entonces acá empiezas a poner en juego la voluntad, esto es incómodo pero quiero estar ahí, y empiezas a entender que la incomodidad es parte de ese juego, de ese centro

E: ¿y lo experimentabas como incomodidad?

R: Sí, sí.

E: O sea, ¿era incómodo, sigue siendo incomodo?

R: Sí, hasta la fecha, o sea, a mí me gusta mucho dormir ¿no? (reímos). ¡A ti también!

E: ¡Sí! (ríe).

R: Y entonces puede pasar acá lo mismo, sabes que el taller es lunes, martes, miércoles y, un día puedes estar leyendo a Neruda, una horita en la noche y en la mañana te justificas, porque no eres tú, te digo es como varios yo's que están en ti y te dice: acuérdate que te desvelaste, no vayas, duerme, otros te dicen, sí, sí ve. Hay una lucha ahí, bueno ya al rato cuando te levantas dices, bueno, no fui pero estuve leyendo a Neruda, entonces no hay bronca ¿no? Pero cuando llegas a esa parte que te digo, que empiezas como a tomar la rienda de tu vida, dices bueno, yo quise leer a Neruda en la madrugada pero vamos y te levantas y vas ¿no? (Rodolfo)

Fragmento 13

No sé si voy a hacer esto toda la vida pero por ahora pues sigo ¿no? mientras pueda seguir pagando la inscripción (ríe) y pueda asistir en el horario, seguiré, seguiré estando, que además me parece que es un horario bueno ¿no? que no interviene con nada, con el sueño nada más, porque es levantarte bien temprano. Cuando regresé del Vipassana me levantaba a las 4 de la mañana, meditaba de 4 a 5, luego me metía a bañar, desayunaba y salía como 6:30 de mi casa para llegar a las 7 al taller. Entonces, es algo que ya no me cuesta trabajo ¿no? de hecho disfruto mucho la mañana. La primera vez que entré al taller, me recibió además la Casa del Lago con unas... águilas volando, no, no sé si eran águilas o halcones la verdad, pero... me sorprendió ¿no? ya después descubrí que en efecto, en el zoológico hay Cetreros y que los lunes que no abren pues vuelan, sacan a pasear a sus aves ¿no? pero pues yo no sabía y yo salgo del coche y lo primero que veo es así un amanecer increíble y las aves volando, dije es una señal. (Ríe). Sí. (Fabiola)

Fragmento 14

Cuando consumía más alcohol, por ejemplo, que tienes semana de cajón ¿no? pero entonces de repente empezó a pasarme que con la gente que rolaba en aquel tiempo me decían, oye pues ya casi no tomas ¿ya no te gusta? no pues sí me gusta lo que pasa es que cada vez tengo menos tiempo, esto es lo que ya damos ¿no?, Al descubrir esto y esto y esto por allá, entonces cada vez tengo menos tiempo ¿no? sí me sigue gustando pero ahorita no, no hay tiempo. Fue como ese soporte de ese entrenamiento también eso te da otro tipo de cosas, es otro tipo de gozo, por ejemplo hoy es martes y estamos tu y yo aquí platicando, hay otros que están en oficina pensando ay, ya quisiera que fuera sábado porque esos días hay satisfactores ¿no? o sea, hay, hay un premio que yo me doy a mí mismo por haber trabajado en una oficina y ya me pagaron y si es quincena me merezco unas chelas por hacer esto toda la semana y ¡ah! pero tienes una dependencia de eso, el elemento de gozo es externo y la otra parte el gozo busca ser permanente, una alquimia que se hizo adentro y como yo te encuentro a ti, lo que quiero compartir contigo es mi gozo por estar vivo, por estar aquí, hoy, pero no lo digo, o sea, lo sé, es un proceso que te llevó a ese punto. (Rodolfo)



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00003

Matrícula: 2173800776

Etnofenomenología del teatro corporal en México.

En la Ciudad de México, se presentaron a las 12:00 horas del día 25 del mes de noviembre del año 2019 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DR. CARLOS FERNANDO ORTIZ LACHICA
DR. MANUEL ANTONIO LAVANIEGOS ESPEJO
DRA. MARTHA LILIA DE ALBA GONZALEZ

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRA EN PSICOLOGIA SOCIAL

DE: LORENA GUERRA CRISTOBAL

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

aprobar

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.



LORENA GUERRA CRISTOBAL
ALUMNA

REVISÓ

MTRA. ROSALIA FERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH

DR. JUAN MANUEL HERRERA CABALLERO

PRESIDENTE

DR. CARLOS FERNANDO ORTIZ LACHICA

VOCAL

DR. MANUEL ANTONIO LAVANIEGOS ESPEJO

SECRETARIA

DRA. MARTHA LILIA DE ALBA GONZALEZ