



**UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA**
Unidad Iztapalapa

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES



POSGRADO
**PSICOLOGÍA
SOCIAL**

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
POSGRADO EN PSICOLOGÍA SOCIAL**

**EL IMAGINARIO SIMBÓLICO DEL ACTOR DE TEATRO CORPORAL
MEXICANO. LA IMPORTANCIA DE LA PSIQUE Y EL RITUAL EN LA
CREACIÓN ARTÍSTICA**

**TESIS
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTORA EN PSICOLOGÍA SOCIAL**

PRESENTA

LORENA GUERRA CRISTOBAL

2173800776

<https://orcid.org/0000-0002-0699-7310>

DIRECTOR(A): DR. CARLOS FERNANDO ORTIZ LACHICA

JURADO

PRESIDENTE(A): DRA. MARTHA LILIA DE ALBA GONZÁLEZ

SECRETARIO(A): DR. CARLOS FERNANDO ORTIZ LACHICA

VOCAL: DRA. ELIZABETH ARAIZA HERNÁNDEZ

IZTAPALAPA, CIUDAD DE MÉXICO

13 de agosto de 2024

AGRADECIMIENTOS

A mis padres:

Por todo el apoyo y amor inconmensurable con el que me acogieron en cada momento en el que sentía desfallecer. Por creer en mí cuando yo no tenía la fuerza para hacerlo. Por los sacrificios hechos para que yo pudiera llegar hasta aquí. Por mantener mi fe viva y tener las palabras precisas para hacerme persistir en el intento.

A mis hermanos:

Por las palabras de aliento, los abrazos y las demostraciones de afecto que tuvieron para mí en los momentos más duros de este trayecto. A mi hermana: por sus sonrisas y bromas que hacían más ligero el peso del trabajo intelectual y me recordaban lo sencillo y valioso de la vida. A mi hermano: por las interminables charlas que emprendimos, por la escucha atenta de las letras que conforman este escrito, por las disertaciones filosóficas y su capacidad de síntesis, valiosas habilidades que me ayudaron a esclarecer mis ideas.

A mis maestros:

Al Dr. Carlos Fernando Ortiz Lachica

Por permitirme conocerme a mí misma a través de estas reflexiones. Por su inmensa paciencia al leerme cada vez y ayudarme a desenredar mi pensamiento. Por acompañarme en esta encrucijada que ha sido tan dura como apasionante. Por la escucha y apoyo en los momentos más difíciles. Por su magnánime amistad y confianza.

A Manuel Cruz

Para quien no tengo palabras que expresen el tamaño de la gratitud y el cariño, así como de la importancia de todo el conocimiento de vida que me confió.

Al Dr. Manuel Lavaniegos

Por compartirme su amor a la sabiduría. Por todo su apoyo y escucha cada vez que lo necesité. Por abrirme las puertas para que yo pudiera responder mis preguntas. Por la invaluable orientación que me permitió encontrar mi propia voz.

A Nicolás Núñez

Por el incalculable conocimiento que comparte en cada una de sus clases, sin el cual, este trabajo no existiría.

A mis amigos

Irma y Aaron, por la amistad de más de quince años. Por su apoyo y escucha. Por confiar en mis capacidades y festejar conmigo cada logro.

A mi abuela

Por cuidar de mí y de mi madre, por su amor y sabiduría, por mostrarme que la fuerza viene de la sonrisa.

A mi abuelo

Quién ya es parte de mi alma y la del mundo.

*Infinitas Gracias...*¹

¹ Agradezco también al CONAHCYT por el apoyo proporcionado para que estas letras, que alguna vez fueron sueños, imaginación y fantasía, pudieran materializarse.

*Si a ti te gusta la libertad,
tírate a volar...*



ÍNDICE

Introducción	3
Capítulo I.	
Hacia una psicología social simbólica	16
1.1 Sobre la Psicología Social y su Relación con el Alma	17
1.1.1 El Paradigma Atomista o Científico-Positivista.....	20
1.1.1.1 Su Relación Con el Arte y la industria cultural.....	33
1.2 Psicología Social Simbólica	37
1.2.1 La Razón Poética y sus Elementos. Centro Interpretativo de la Psicología Social Simbólica.....	45
Capítulo II.	
La Elección Metodológica	57
2.1 La Etnografía Encarnada.....	61
2.2 El producto de la etnografía encarnada	63
Capítulo III	
Lo Más Elemental: El Origen del Alma del Actor.....	66
3.1 La Narración Poética del Mundo: El Mito	66
3.2 La Diosa y Lo Animal en el Imaginario del Actor.....	73
3.2.1 Los Animales Como Guías Del Ser Humano.....	80
3.3 El Primer Actor Del Mundo	94
3.3.1 El Chamán y La Ornamentación.	107
3.3.2 Hacer aparecer: el vuelo del chamán.	113
Capítulo IV	
El Alma en La Grecia Antigua.....	127
4.1 <i>Psique y Su Relación Con El Cuerpo</i>	128
4.1.1 El Thymós y El Alma Tripartita.....	131
4.1.2 Psyché y El Espíritu de los Muertos.....	138
Capítulo V.	
El Ritual: La Danza Entre el Yo y lo Colectivo en el Proceso Teatral	147
5.1 El Ritual: La Perspectiva Antropológica.....	147
5.2 El Ritual: La Perspectiva Teatral	153
5.3 El ritual: Desde los Ínferos.....	158
5.3.1 Orígenes de la Danza.....	159
5.3.2 Citlalmina y el reencantamiento del mundo.....	164

5.3.3 La caracola, las instancias psicológicas y su relación con el Alma.....	199
5.3.4 Ser o no ser: el dilema del actor	237
Capítulo VI	
El Superyó y la Idea de Dios	248
6.1 La Relación de Eros y La Idea de Dios	254
6.2 La Manifestación de la Imagen como Origen de lo Divino	268
6.3 Lo ya Perdido y La Necesidad del Superhombre	276
Conclusiones	285
Referencias:.....	303

Resumen

El teatro corporal, una práctica escénica que prioriza la expresión física y gestual sobre la palabra, puede entenderse como un sincretismo cultural que integra prácticas de diversos contextos que comparten significados. Esta investigación se centra en el imaginario simbólico —compuesto por mitos, tradiciones y símbolos culturales—, un área poco estudiada que influye profundamente en la unidad psico-corporal de los actores y su vida diaria. La revisión de la literatura revela una carencia significativa en el análisis del impacto psicosocial del teatro corporal, restringiendo el campo de estudio del teatro y las artes vivas. A pesar de su importancia en el teatro mexicano contemporáneo, las investigaciones actuales se enfocan en aspectos técnicos o históricos, dejando de lado los símbolos y significados emergentes del movimiento, en los marcos del ritual, elementos centrales que caracterizan esta práctica.

El objetivo de este trabajo es investigar cómo se configura el imaginario simbólico en el teatro corporal, analizando la naturaleza de las imágenes y sus significados. Se plantea la hipótesis de que dichas imágenes no solo enriquece la expresión artística, sino también la formación del sí-mismo del actor, revelando la importancia de la psique en el acto creativo. Metodológicamente, se emplea una etnografía encarnada que integra la unidad psico-corporal de la investigadora. Los resultados revelan que el teatro corporal facilita la comprensión de los vínculos entre el imaginario simbólico, el cuerpo y la memoria, conceptos que permiten la recreación de significados que impactan tanto en la vida de los actores como en la cultura.

Palabras clave: imaginario simbólico, teatro corporal, psique, ritual, creación artística.

Abstract

Body theatre, a performing art that prioritizes physical and gestural expression over words, can be understood as a cultural syncretism that integrates practices from diverse contexts sharing meanings. This research focuses on the symbolic imaginary —composed of myths, traditions, and cultural symbols—, a little-studied area that profoundly influences the psycho-corporal unity of actors and their daily lives. The literature review shows a significant lack of analysis on the psychosocial impact of body theater, restricting the field of study of theater and living arts. Despite its importance in contemporary Mexican theater, current research focuses on technical or historical aspects, overlooking the symbols and meanings emerging from movement within ritual frameworks, which are central elements characterizing this practice.

The aim of this work is to investigate how the symbolic imaginary is configured in body theater by analyzing the nature of the images and their meanings. It hypothesizes that these images not only enrich artistic expression but also the formation of the actor's self, revealing the importance of the psyche in the creative act. Methodologically, an embodied ethnography is employed, integrating the psycho-corporal unity of the researcher. The results reveal that body theater enables an understanding of the links between the symbolic imaginary, the body, and memory, concepts that allow for the recreation of meanings impacting both the actors' lives and culture.

Keywords: symbolic imaginary, body theatre, psyche, ritual, artistic creation.

Introducción

Hablar de Teatro Corporal en México ha sido toda una odisea para la que escribe, pues existen diversos enfoques teóricos con los que es esperado que se aborde el tema. Sin embargo, debo aclarar que lo que se presentará aquí es la perspectiva de una actriz principiante que, desde su corporalidad, da cuenta de lo suscitado en la práctica. La investigadora intenta hacer teoría desde su propio cuerpo, mismo que tiene su propia historia; pero que reconoce como parte de un trayecto que ha realizado la humanidad y que constituye un saber *per se*. Con ello pretende mostrar que quién analiza es uno de los datos decisivos para la investigación, pues es quién interpreta lo recabado en el campo. Por tanto, es su propio punto de vista el que dirige la trama de estas páginas. El cuerpo será entendido aquí como fuente de saberes, desde el cual la investigadora formula sus disertaciones teóricas para generar conocimiento.

Teatro Corporal (TC) es una denominación que he formulado desde mi tesis de maestría (Guerra; 2019) para nombrar la práctica escénica que propone al *cuerpo como territorio de creación*, es decir, como el lugar en el que la actriz o el actor puede *incorporar* y desarrollar diferentes conocimientos sobre *sí mismo* para crear obra artística. En suma, hablo de un tipo de teatro que pone énfasis en la expresión física del actor como medio de comunicación, sin excluir la palabra². En dicho trabajo, al intentar dar cuenta de este tipo de teatro y realizar la respectiva búsqueda sobre el tema, me percaté de que no había alguna etnografía que describiera lo que sucedía en la práctica, menos situada en México, por lo que decidí realizar una descripción densa de los entrenamientos a partir de una *etnografía encarnada* con el objetivo de conocer los significados que se comparten en ella y su naturaleza.

Además, la primera pregunta de investigación en aquel trabajo fue el cuestionamiento sobre el impacto de dichos entrenamientos en el actor, no solo en su quehacer escénico sino en su vida diaria. Era absurdo pensar que, si el TC prioriza la experiencia corporal para que

² La pantomima y el teatro corporal tienen similitudes por su énfasis en la gestualidad. Sin embargo, la primera tiene un enfoque más humorístico y excluye totalmente la palabra, mientras que el segundo realiza una exploración de temas psicológicos y abstractos a través de la experimentación física, además de incluir la palabra hablada y un enfoque más estilizado en el producto escénico.

el actor pueda encarnar y transmitir emociones, narrativas y significados, este no tuviera un impacto en su persona, en su vida diaria, en su comprensión de sí y del mundo. En los entrenamientos me di cuenta que las prácticas con mayor énfasis ritual producían en el actor un sin número de imágenes simbólicas, es decir, *imágenes arquetípicas* con especial asociación al héroe o el guerrero, a los elementos de la naturaleza, a cierto tipo de animales referentes a cualidades que exacerban las capacidades del ser humano en un *estado de trance* producido por el moviente del cuerpo y los marcos del ritual. A este último, lo entenderemos como *praxis de dominación de la contingencia* (Duch, 1998), es decir, el ritual, al igual que el arte, es una *puesta en escena* de la búsqueda del valor o sentido de la vida que realiza la persona-actor para reducir el conflicto, la angustia o el sentimiento de pérdida que lo aqueja, por lo tanto, los rituales empleados en el TCM realizan una transformación del sentido, tanto a nivel individual como colectivo.

De ahí es que persigo la intuición de que el ritual es una parte importante para el desarrollo de este tipo de actor que, además, se asocia con la producción de imágenes simbólicas. De las entrevistas realizadas en aquel trabajo, descubro que dichas iconografías no se producen solo en mi experiencia dentro de la observación participante que realicé en los entrenamientos, sometiendo mi propia corporalidad a la acción, sino que eran imágenes compartidas por todos los actores entrevistados. A partir de ello es que surge una de las preguntas de investigación que abordo en este trabajo, a saber: ¿De dónde vienen dichas imágenes y cuál es su naturaleza? ¿Qué las constituye, a qué hacen referencia?, ¿Qué significado tienen para el actor y la creación artística? En suma: ¿Cómo se configura el imaginario simbólico del actor de Teatro Corporal en su relación con la práctica ritual?

En la maestría afirmé que los entrenamientos de TC tienen un alcance mayor que el sujeto al desempeño escénico, al producir en el actor un *éthos* ligado a las prácticas rituales realizadas en los entrenamientos. Lo que más llamó mi atención, fue el hecho de que este *éthos* tenía relación con las cosmovisiones de los pueblos originarios de distantes partes del mundo, relacionados con la armonía y el equilibrio, con elementos de la naturaleza que, además, inspiran movimientos estéticos que encarnan los actores y con los que enriquecen su creación escénica. Se forma también una actitud respetuosa hacia animales y plantas. Esto me llevó a poner especial atención en la concepción y la importancia que tiene la idea de

naturaleza, pues en un contexto tecnologizado como el de la CDMX, el hecho de que estas imágenes aparezcan me parecía muy inusual, pues los participantes son en su mayoría ciudadanos.

Al investigar sobre la *genealogía del teatro* pude comprender el lazo inquebrantable entre este y el ritual, pues ambos surgen simultáneamente en el paleolítico. Lo que más me asombró, es que estas imágenes tuvieran relación con aquellos tiempos remotos y su cosmovisión, íntimamente relacionada con la que hoy en día mantienen los pueblos originarios. Ambos comparten la idea de naturaleza como un principio femenino que tiene alma y da vida a las cosas, lo que algunos investigadores (Baring y Cashford, 2005) nombran *La Gran Diosa* o lo que en los pueblos originarios de México llaman *Madre Tierra*. De lo anterior surge la pregunta: ¿Cómo es posible que los pueblos originarios preservaran tales imágenes y su cosmovisión subyacente desde el paleolítico hasta nuestros días? cuando no había forma de registro escrito ni ciencia conformada como la conocemos hoy.

De mi propia experiencia corporal en el entrenamiento, me doy cuenta de que estas imágenes aparecen mayoritariamente con el ritual, aunque el contexto sea sumamente tecnologizado y ciudadano y aunque el aprendiz vaya a estudiar teatro y esté totalmente desvinculado de dichas cosmovisiones, lo que me permitió afirmar que el empleo de rituales como danzas sagradas de distintas partes del mundo en los entrenamientos de Teatro Corporal Mexicano (TCM), activan el *recuerdo* de dichas imágenes. Lo anterior, me hizo comprender al cuerpo como memoria, es decir, como medio de transmisión del conocimiento en el que los seres del paleolítico “guardaron” o registraron el conocimiento que hizo posible su supervivencia en el mundo y que, en suma, constituye *lo inconsciente*. Para acceder a tales memorias, la persona tiene como condición necesaria entrar en un *trance extático* que se produce con el movimiento del cuerpo, la repetición y la comprensión del alfabeto de la práctica ritual, la cual permite la rememoración.

Diversos autores sustentan la hipótesis anterior, Merleau-Ponty (1993) sostiene que la conciencia no está separada del cuerpo sino que está incorporada en él. Para el autor, el cuerpo es el medio a través del cual acumulamos memorias sensoriales y motoras. Bergson (2006) afirma que la memoria no es simplemente un proceso cerebral, sino que está íntimamente relacionada a la experiencia corporal y a la percepción del tiempo. Por su parte,

Lakoff y Johnson (1999) postulan que nuestra comprensión conceptual está fundamentada en experiencias y metáforas corporales, mientras que Laplanche (2004) argumenta que las experiencias emocionales y traumáticas se “graban” o dejan una “marca” en el cuerpo que se manifiestan a través de síntomas físicos, emocionales o psicológicos. Por otro lado, Butler (1997) sostiene que el cuerpo es capaz de internalizar y reproducir normas sociales, incluidas las relacionadas con la memoria colectiva y cultural, por lo que es posible plantear la posibilidad de que sea a través de él como el ser humano reactualiza o reinterpreta las imágenes simbólicas o arquetipales que ha constituido como memoria colectiva a través de su paso por este mundo. En suma, la pregunta constitutiva de esta investigación es la siguiente: ¿Cómo el actor (re)interpreta estas imágenes? ¿Y cuáles son sus repercusiones tanto en su unidad psico-corporal como en su comprensión del mundo?

El trabajo de maestría estuvo concentrado en los significados grupales compartidos en la práctica y en la descripción densa de esta, por lo que al finalizar y darme cuenta de la aparición de las imágenes no pude contestar las preguntas anteriores, pues fueron el último hallazgo que se suscitó, mismo que requería de una mayor profundización teórica que no era posible en ese momento. Lo anterior fue complejo para la investigadora porque implica reconocer una dimensión que apunta a la *psicología profunda* la cual desconocía, pues no es un tema habitual dentro de la psicología social. El trabajo en el teatro me lleva a reconocer que hay una dimensión psicológica que sigue siendo fundamental para la comprensión del ser humano. Negarla significa soslayar el complejo problema de la interioridad del hombre del que surge la inspiración artística, los productos culturales y el conocimiento. Como investigadoras todo el tiempo ocupamos la *psique* para generar pensamiento crítico, negar tal dimensión humana significa no comprender la forma de construir el conocimiento.

En el trabajo anterior no había una indagación acuciosa sobre la psique, paradójicamente a la disciplina a la que pertenece el presente trabajo. Preguntar sobre lo que se entiende por lo psicológico, lleva, necesariamente, a los referentes griegos sobre la psique. Sorprendentemente para mí, este término alude al *alma* y tiene relación con la cosmovisión de los pueblos originarios, la Grecia antigua y el pensamiento del paleolítico que, a su vez, corresponde con el origen ritual del teatro. Desde estos tiempos remotos el ser humano reflexiona sobre el fenómeno de la muerte. Así se detonó la pregunta sobre el alma, en

relación con el cambio de estado del cuerpo en movimiento (animado) al cuerpo inerte (inmóvil). Esto me permitió afirmar la existencia de una unidad psico-corporal que produce fenómenos complejos. La abstracción sobre el dualismo vida-muerte solo fue posible a través del *pensamiento poético o mítico* que creó *el mundo de los muertos* desde aquellos tiempos y que sigue vigente hasta nuestros días. Temas que se tratarán con mayor amplitud más adelante.

Perseguir lo que es el cuerpo para el TCM, me lleva a hacer una revisión sobre lo que se ha entendido por alma. Llegar a formular lo que esta es, es una tarea que requiere de mucho ahínco y apertura, pues realizar un estudio transdisciplinar significa desaprender lo ya adquirido, para cuestionarlo y desarrollar un pensamiento crítico sobre las formas actuales de transmisión del conocimiento en general. Esto fue un quebradero de cuerpo y alma para la que escribe, pues llegar a esbozar lo que aquí se presenta requirió del estudio de la antropología, la filosofía, historia del arte, arte escénico, psicología profunda y psicología social.

Al final de este recorrido que ha durado un poco más de cuatro años, pude comprender el alma como *memoria colectiva*, a la manera en que Jung (1993) la define, es decir, como la acumulación de experiencias y simbolismos compartidos a lo largo de generaciones, la cual nombra Memoria o Inconsciente Colectivo (IC) del que emanan los *arquetipos*. Cómo la idea del alma fue sustancial para explicar los fenómenos acontecidos en el TCM, constituye también una pregunta de investigación, a saber: ¿Qué es lo que entendemos por alma (psique)? y ¿Cómo se relaciona con el proceso creativo del actor de TCM y la elaboración de significados culturales? Estas son las preguntas que dirigen la estructura del presente trabajo. Parto de la hipótesis de que dichas imágenes no solo enriquece la expresión artística, sino también la formación del sí-mismo del actor con el que inicia la transformación de los significados culturales, revelando la importancia de la psique y de los marcos del ritual en el acto creativo.

El capítulo I, comienza reflexionando sobre la importancia de retomar el concepto de *psique* dentro de la psicología social. Se aborda la disertación sobre la concepción moderna del término en las *ciencias sociales* con especial relación en nuestra disciplina. Aquí se problematiza la imposición de la razón sobre la experiencia. Se muestra la forma en que

la psique fue interpretada por diferentes autores, de los cuales abrevia la concepción de esta como *razón dogmática utilitarista*. Se retoma el *paradigma científico positivista* (Pizarro; 1998) para tratar de dilucidar la manera en que fue reducida tanto la comprensión del cuerpo como de la psique a meros principios mecanicistas. Con ello la idea de alma y de la psique se sustituyen por términos como *consciencia* o *mente* desde una perspectiva logocéntrica y desvinculada del mundo animista del que nace. Esto deriva, en la psicología social, en el término *cognitivo* comprendido a la manera de un procesador de información que responde a estímulos y pretende predecir el comportamiento humano.

Lo anterior se plantea como el problema de las ciencias humanas, sociales y de la propia disciplina que, al seguir el método de conocimiento de las ciencias duras, redujeron la complejidad de la realidad humana a su mera correspondencia física. En contraste, se presentan las primeras aproximaciones que dan cuenta de la importancia de volver a la idea del alma o de la psique y de la naturaleza como ser animado, para tratar de entender la complejidad del proceso artístico sin desvincularlo de su origen. En oposición a la razón instrumental se propone una *razón poética* (Zambrano; 2020) que constituye tanto *lo simbólico* como lo artístico – religioso. Esta razón no pretende escindir la experiencia del pensamiento, sino que hace referencia a la forma de comprender el mundo a través de los procesos de la imaginación y del cuerpo, así como de sus manifestaciones culturales. Por tanto, avala las experiencias subjetivas de las que parte la expresión artística.

De estas reflexiones propongo ir hacia una *psicología social simbólica o antropológica* que retome los orígenes de la ciencia de la que parte para poder ampliar sus alcances y dar cuenta de los fenómenos inmateriales y de la imaginación que entrañan la creación tanto artística como cultural y social. En este punto, discuto lo que la psicología social parece entender por *simbólico*, con la finalidad de esclarecer al lector la diferencia entre esta perspectiva y el punto de vista con el que será abordado aquí. El Imaginario simbólico es entendido como la forma en la que la persona asimila y deforma las imágenes (Durand; 2004) dadas por la experiencia corporal para crear sus reinterpretaciones del mundo. Además, se desarrolla un sustento epistemológico que intenta sostener el por qué se abordan los temas y los enfoques que se desarrollan en esta investigación, desde una perspectiva en la que se entiende lo psicosocial como la interacción compleja entre la

formación y expresión de la psique humana con la creación de formas culturales que expresan su contenido y movimiento. En ese complicado paso de lo individual a lo colectivo (y viceversa), es en el que se concretan formas simbólicas universales que se materializan en el arte, el conocimiento, los mitos, los rituales y las religiones.

El Capítulo II comienza haciendo un recuento de la complejidad de investigar teatro corporal en la época de la pandemia por COVID-19 y esboza el camino que se sigue en la *etnografía encarnada* propuesta por Aschieri (2019), entendida como una perspectiva teórica-metodología que prioriza la experiencia psico-corporal de la investigadora. En él se propone como producto etnográfico la producción de un texto que dé cuenta de los fenómenos ligados a la experiencia. Tal elaboración propone una escritura a partir de la *metáfora*, el *símbolo* y el *lenguaje poético* pues se reconocen las limitaciones del lenguaje sígnico o de la razón instrumental para visibilizar lo acontecido por el movimiento del cuerpo y lo imaginario.

En **el Capítulo III**, se reflexiona sobre la importancia del *mito* como interpretación del *trayecto antropológico* del hombre. Trata de esclarecer la importancia del primero como constitutivo de la realidad, es decir, como una de las primeras formas de explicar el mundo. El mito será entendido como narración metafórica que muestra la relevancia del *pensamiento poético* como expresión de las vivencias primordiales del ser humano. En este se une la razón con la experiencia. Se aborda el mito de la *Gran Diosa*, perteneciente a la cosmovisión del paleolítico, como constituyente de un imaginario que surge del intento de comprender la naturaleza, que sigue vigente hasta nuestros días y es reanimado por el actor de TCM.

Dicho imaginario se ha manifestado en innumerables expresiones artísticas a lo largo de la historia del hombre. Las fuerzas de la naturaleza encuentran su mayor correspondencia con la figura femenina por el misterio del nacimiento y la muerte. Lo anterior permite la personificación imaginaria de esta como Diosa que, en última instancia, será comprendida como potencia creadora. Este mito entraña tanto la comprensión de la unidad o totalidad en la que no existe una escisión entre el cuerpo y el alma, como el mito del origen del actor relacionado con el ritual.

El Imaginario Simbólico del actor presenta relación con ciertos animales como fuerzas correspondientes a la unidad psico-corporal del actor y a la naturaleza. Esto se plantea como el primer esfuerzo que el ser humano hace para explicarse el mundo, lo que lo lleva a su interpretación de un mundo cargado de magia y potencia artística, tal como atestiguan las pinturas rupestres, las Venus o diosas desde el Paleolítico, lo que destaca su potencia simbólica que insiste en manifestarse a través del tiempo. De la genealogía de lo animal en la psique encuentro que, para el ser humano, los animales tenían especial relevancia. El hombre notó que los animales parecían vivir en entera armonía con la naturaleza sin preocuparse de la muerte, por lo que los consideró sagrados, es decir, como representantes de las fuerzas de la Diosa. Las pinturas de animales de las cavernas paleolíticas proporcionan información sobre el respeto por estos. Una de las interpretaciones de tales pinturas es que son un rito propiciatorio en el que se le pide permiso al animal para ser sacrificado. Con ello se hace evidente el vínculo que, desde aquel tiempo, se entreteje entre el hombre y el animal como parte de la totalidad.

Con la observación y la imitación del comportamiento animal, nace el primer actor del mundo: El chamán. Cardona (1993) sostiene que el comportamiento animal solo responde a necesidades vitales, es decir, a impulsos fundamentales para la sobrevivencia del ser humano (p. 39). Estos son la principal herramienta del chamán y del actor, que constituyen una tradición psico-corporal, es decir, un saber que ha sido ejecutado desde los inicios de la humanidad. De lo que planteo que el hacer, constituye un saber incorporado, es decir, un conocimiento transmitido de cuerpo a cuerpo por la repetición del movimiento pregnante de significado axiológico que, con el paso del tiempo se vuelve parte del inconsciente.

En el actor de TCM encontramos la naturaleza animal del hombre por contener las pulsiones y los instintos, además de la tendencia imaginaria que transfigura la realidad. El actor *reaviva*, mediante el movimiento del cuerpo, tal tradición animista que se ha conservado, tanto en la figura del chamán como en las danzas sagradas, pues se ha trasferido por medio de un lenguaje poético y una memoria colectiva que tiene como base al cuerpo y nos permite saber cosas a manera de intuición, pulsión, impulso o reflejo. La imitación de los animales permite al actor de TCM tener comportamientos extracotidianos que enriquecen su interpretación. Con esta vivencia dentro de la práctica encuentro *al instinto* junto a *la*

creación artística. Cardona (1993) ejemplifica esta cuestión con las artes marciales, pues estas se basan en una de las pulsiones más arraigadas en el ser humano: la agresión. Afirmo que cuando es trasladada a un marco ritual que la canaliza y la perfecciona deriva en una forma artística como las artes marciales, la danza o el teatro, por mencionar algunos ejemplos, aproximándose a los aspectos trascendentales del misticismo (p. 50).

Por tanto, se plantea en este capítulo al *chamán* como quién logra captar la importancia de la imaginación antes que nadie y la hace carne. La materializa al vestirse con las pieles de aquellos animales, imitar su paso y su rugido, lo que me lleva a afirmar dos hechos fundamentales: 1) El origen de la indumentaria teatral y la economía de las fuerzas físicas que emplea el chamán para representar algo, tienen su origen en estas vivencias arcaicas tal como aprendió de los animales y, 2) la función de *la teatralidad como proceso psicosocial* pues, a través de la identificación con elementos de la naturaleza (animales, plantas, ecosistemas) el ser humano percibe su entorno social menos hostil al sentirse parte de ella. Lo anterior es posible mediante los marcos del ritual y la ensoñación, imaginación que transfigura la realidad para hacerla más habitable. Además, se presenta al actor como el *heredero* de aquella tradición primigenia. Se plantean algunos ejemplos de tradiciones originarias de México para esclarecer la relación entre la idea del *alma*, el *mundo de los muertos* y el papel del chamán que retomara el TCM.

El Capítulo IV aborda la problemática del *alma* en la Grecia antigua, tiempo en el que se explica el término desde metáforas poéticas y figuras que aluden a la naturaleza y a los animales, tal es el caso del *hálito*, el *fuego* interior, o la figura de la *mariposa* que escapa del cuerpo del fallecido para ir al Hades. El alma se estudia siempre con relación al cuerpo. Se analiza el pensamiento de Platón (1988) sobre la concepción de esta como constitutiva del mundo de las Ideas, es decir, el mundo que contiene las imágenes simbólicas o arquetipales. Además, este término en Platón (1988) se considera como la esencia misma de la persona. Al profundizar en su interpretación, el autor esboza un complejo entramado constitutivo de la psique humana, desde el cual se forma la moralidad y la ética, así como el deseo de inmortalidad que constituye el mundo de los muertos como otra creación imaginaria que permite la (re)interpretación de la realidad. Esta forma de estar en el mundo tiene su correspondencia en la práctica de TCM.

Además, Platón sostiene una teoría del conocimiento ligada a la comprensión de sí mismo, al cuerpo y al alma. Esta teoría sostiene el supuesto de que el *conocimiento verdadero* necesita de las profundidades de la unidad psico-corporal del ser humano. Siguiendo al autor planteo que tal saber es el recuerdo de la formas eternas, las ideas o arquetipos. La rememoración de aquellas imágenes constituirá *el mundo de los muertos* o el Hades, lugar que contiene las imágenes simbólicas.

En el **Capítulo V** se teje una disertación sobre *el ritual* para tratar de dilucidar la forma en la que ha sido entendido en ámbitos como la antropología y el teatro. Con ello, se pretende esbozar una forma particular de entenderlo a partir de las vivencias de la investigadora en los entrenamientos de TCM. Tal perspectiva se encuentra en una ardua reflexión entre lo que aquí se entiende como psicología social, en dialogo con la antropología, la filosofía y el teatro. Se proporciona esbozar una perspectiva del ritual que enfatiza el carácter creativo de este, ligado a la versión del *filósofo-artísta* o el *pensador en escena* que encarna la investigadora. El ritual será entendido como una forma de reinterpretar la realidad a través de jugarse la corporalidad en la representación escénica de este, es decir, “en la dramatización de la lucha del ser humano por la integración de los contrarios” (Ortiz-Osés, 2013).

En las páginas que integran este capítulo, se da cuenta de la *visión radical de la realidad* que tiene el artista. Se entiende al *drama personal* como coimplicado con las *crisis colectivas*. Sobre esta perspectiva se hace evidente la necesidad de *búsqueda* que presenta el actor para crear su propia interpretación de lo válido a través del *sentido simbólico*. Este no es lo que se significa directamente, no es un concepto dado de una vez y para siempre, sino que es ese *algo* que no se puede asir completamente porque se *co-significa* indirectamente. Por tanto, la realidad sagrada o el pensamiento mágico serán necesarios para poder dar sentido a las cosas.

Estas reflexiones surgen del análisis de la danza sagrada de Citlalmina, una creación del taller de Teatro Antropocósmico dirigido por Nicolás Núñez en Casa del lago UNAM. Se inicia la reflexión dando un panorama general de sus orígenes, pues está constituida por la Danza del Sombrero Negro tibetana y la Danza Conchera mexicana. La conjunción de ambas conforma un *alfabeto corporal* (Núñez, 1991) del que se desprende el análisis sobre

los alcances del ritual en la persona-actor. Al examinar los elementos (objetos, movimientos, sensaciones e imágenes) que constituyen la danza, se intenta dar cuenta del *mundo simbólico* que se desglosa de una forma que prioriza la acción, para dar una explicación de dichos fenómenos y dilucidar la relación ontológica que ha acompañado al hombre en todo su trayecto antropológico.

Uno de los elementos analizados que permite comprender el funcionamiento de la psique del actor con relación al movimiento, es la disertación sobre *la caracola*. Se examina su significado simbólico, el cual nos remite a ámbitos de tradiciones de los pueblos originarios de México, del budismo, hinduismo, entre otros, que comparten un mismo sentido. Con ello se afirma que existen *objetos* que el ser humano ha elegido como *puntos de condensación simbólica* (Duran; 2004). En esta hermenéutica simbólica, encuentro una exégesis de las tres instancias psicológicas: *Ello, yo y superyó* que están relacionadas con la idea del *alma*. Siguiendo estas intersecciones, además de la explicación del trabajo escénico que dan los maestros de TCM, es que llego a definir el alma como un tipo de memoria que tiene un vínculo indisociable con el cuerpo. La memoria no será entendida aquí como un mero almacenamiento de *inputs*, sino que se entiende por ella a la acumulación de experiencias y simbolismos compartidos en todo el trayecto antropológico del hombre (Jung; 1993).

Por último, se aborda el análisis sobre la *restauración de la conducta*, la cual empleo como sinónimo de *performatividad* que produce una (re)interpretación de lo que la persona-actor es. Se plantea al ritual como *laberinto* o *espiral* que invita al descenso a lo *profundo*. Esto produce un conocimiento sobre sí mismo que, además, ayuda tanto a la interpretación de personajes en escena como al autoconocimiento montando la línea de continuidad que existe entre la imaginación, la ficción o la fantasía y la realidad. Contradictoriamente a lo que pudiera pensarse, es en la unidad psico-corporal en donde descubro el principio de colectividad, pues el movimiento del cuerpo evoca el alma, el mundo de las Ideas arquetipales que conforman la experiencia de lo bello, mismo que constituye, a su vez, la experiencia de lo sagrado y la idea de Dios.

El **Capítulo VI** versa especialmente sobre la tercer instancia psicológica: *el superyó*. Se parte de la experiencia encarnada del ritual en la que el actor rompe con las normas socialmente pre-establecidas para poder obtener un comportamiento extracotidiano. Sin embargo, veremos que los alcances de este rompimiento trascienden el escenario y son encarnados por la persona-actor. Se explica el proceso de conformación del superyó. En este apartado se aprecia, con mayor claridad, la función de antiestructura creativa que constituye al ritual, lo que devela un estado previo al superyó como instancia prohibitiva (Freud; 1992).

En el artista encontramos su forma primaria que emerge de la experiencia de lo bello como la vivencia del *amor*, lazo que *religa o fusiona* al ser humano con lo *sagrado*, lo que dota de sentido a la realidad y por lo que el ser *es* (Ortiz-Oses, 2003). Tal conjunción solo es posible mediante el *trance extático*, el *estado profundo de consciencia* o el *delirio del amor* que se experimenta como *posesión* dentro de los marcos del ritual. El amor es, por tanto, el instinto natural de adhesión a las realidades del alma (Jung, 1998). De la experiencia actoral planteo que la trascendencia o la elevación del alma al mundo de las ideas es también posible a través del cuerpo.

Se retoma el mito de *Eros* y las interpretaciones que Platón (1988) hace de él para señalar su carácter *trascendente* que impulsa a la *búsqueda de sí mismo* y de lo que la persona interpreta como su destino. El amor, como fuerza universal, permite la conjunción de lo consciente y lo inconsciente, lo que deriva en el arquetipo del *sí mismo* como totalidad que tiene su concreción, finalmente, en la *Idea de Dios*. Este último es entendido como *producto psico-social complejo* que el hombre elabora desde la interacción de la memoria o Inconsciente Colectivo (IC) con la imaginación. La imaginación como facultad de formar y deformar las imágenes (Durand; 2004), función que permite que el actor (re)construya sus interpretaciones tanto de él mismo como del mundo.

En el trabajo de maestría (Guerra; 2019) señalé que el actor de TCM realiza la construcción de un *éthos* que surge de la práctica, por lo que es un saber, certeza o *verdad sentida* que forma una actitud de *resistencia* o *subversión* a las normas sociales. En este escrito entiendo esta verdad como *experiencia interna trascendental* (Henry, 2007) que hace aparecer las imágenes simbólicas que conforman tanto la Idea de Dios como de su ética subyacente. La experiencia del amor o de lo bello es la fuerza subversiva que transgrede las

normas para volver a su origen, llenarlas de sentido ontológico y transfigurarlas. Lo anterior hace posible tanto la reactualización de la imagen de Dios como de la forma de vida de la cultura a la que representa. La verdad sentida se interpreta aquí como *inspiración divina*. Esta se comprende, mediante la experiencia artística, como el origen de la *fe*, una fe ligada a la potencia de vida, al cuerpo como fuente de lo inconsciente, al amor como impulso creativo. Sin embargo, esta disminuye su potencia al volverse hábito, dando lugar *al policía de la moral* que bien caracterizó Freud (1992) como superyó.

Capítulo I.

Hacia una psicología social simbólica

El significado de *psique*, es decir, lo que entendemos por ella, parece difuminarse en el tiempo. De tal forma que, si hoy se les pregunta a los jóvenes estudiantes de psicología ¿qué es la psique? Tal vez encontremos un lienzo en blanco, un hoyo negro, decenas de rostros sonrojados porque es algo “básico” que deberían saber y, sin embargo, lo ignoran. Quizá los más perspicaces y autodidactas tengan alguna respuesta, pero lo cierto es que no se les enseñó en las aulas, sino que fue su *intuición* la que los llevó a descubrirla.

¿Cuál es la importancia de preguntar por la psique en el siglo XXI? ¿Por qué abordar un concepto tan viejo? Porque al ser una noción proveniente de la metafísica, su significado ha sufrido una reducción a través del tiempo por un afán de objetividad como si la metafísica y el pensamiento mítico, fuese un campo apestado, una creencia de *la polis*, esa, a la que muchos llaman irracional e invalidan sus conocimientos por estar desbordados de afectividad. ¿Acaso los científicos/académicos no han logrado entender su tremenda complejidad? ¿Será que se han embelesado tanto con sus respuestas retóricas, con sus silogismos, etcétera, que han olvidado que, aun cuando piensen que eso está desprovisto de subjetividad, es atravesado por los afectos y el complejo entramado de las propias imágenes y percepciones que construyen su forma de ver el mundo? Y que, esa masa “irracional” tal vez tenga algo más importante que enseñar a los académicos que se ensimisman, es decir, que se sumergen en la soledad para poder *decir*, sin intervención de las emociones “banales” y “poco útiles” de la vida, algo medianamente coherente pero desprovisto de *alma*.

1.1 Sobre la Psicología Social y su Relación con el Alma

Siempre que, por una u otra razón, digo que hago un posgrado en Psicología Social, las preguntas no se hacen esperar:

- *¿Qué es la psicología social?* Me replican inmediatamente, y no sé bien como contestar ni esta, ni las interrogantes siguientes.

Un aluvión de cuestionamientos me arrastra a un callejón sin salida. Respondo que estudia la *interacción entre el individuo y la sociedad*, no porque me convenza la respuesta sino, más bien, porque es un discurso que nos han repetido hasta el cansancio, en todo nuestro paso por la disciplina que ahora, involuntariamente, ese argumento sale de mi boca. Inmediatamente después de decir esas palabras siento una terrible insatisfacción en mi cuerpo, algo lo recorre y me incomoda, como si estuviera tratando de contener una cobra en un cesto. Ahí estoy yo, intentando encantar a la serpiente; pero ella no baila con mi música, pues la respuesta no logra convencerme ni a mí misma y, siendo actriz, sé que el hecho de no creer en lo que dices, te delata en el escenario.

Las preguntas continúan y las personas parecen no comprender del todo lo que significa *psicología social*:

- *¿Entonces haces estudios de mercado? ¿encuestas? ¿evaluaciones psicométricas? ¿Qué diferencia tiene con la psicología laboral? ¿Y con la sociología? ¿O es que más bien das terapia? ¿Me vas a psicoanalizar?*

La respuesta siempre es: No. Pienso en las *Representaciones Sociales* (RS) que Moscovici (1979) define como una forma de conocimiento de sentido común que transfigura la imagen de un objeto. Sostiene que la persona asimila esta imagen al vincularla con elementos conocidos de su contexto social como su ideología, creencias y/o postura política. En este proceso los medios de comunicación desempeñan un papel crucial en el proceso de creación y difusión de la RS. Esta no es el conocimiento sustancial del objeto, es decir, no es el objeto en sí, sino que ya ha sufrido una reducción para poder hacerlo familiar a los sujetos pertenecientes a determinado contexto.

Como investigadores sociales, cuando se nos pregunta por nuestra disciplina, hacemos un esfuerzo por tratar de explicar en poco tiempo algo que nos ha costado años comprender. A veces los miembros de una misma disciplina no logran explicarse a sí mismos lo que es, pero han desarrollado un lenguaje común que permite que más o menos lo intuyan, pero llegar a decir con certeza lo que es la ciencia a la que se dedican, constituye una tarea encomiable y tratar de explicarlo a personas que están fuera del campo de estudio, se convierte en todo un desafío. En este intento se generan representaciones sociales de la ciencia y me doy cuenta de que la psicología social no llega ni a esa imagen brumosa y aparente.

Así que trato de argüir de otra manera. Vienen a mi mente otras respuestas que nos han dicho en la carrera: La psicología social estudia *la conducta social, las relaciones interpersonales, las creencias, las actitudes*. Aunque yo no estudio propiamente ninguna de estas cosas, me aprendí bien el discurso después de tantas repeticiones a lo largo de los años. A veces opto por decir que es más bien una *forma de mirar* un acontecimiento, un *enfoque* particular que estudia *grupos o sociedades* y, me vuelvo a meter en problemas:

- ¿No hace eso la antropología? Me replican.

Respondo que sí, que trabaja con ella, con la sociología y pienso (no lo digo, pero pienso) que prácticamente puede trabajar con cualquier otra disciplina de las ciencias sociales y humanas. Me percaté de que dejé más o menos tranquilo a mi interlocutor/a al hacer depender esta disciplina de otra.

El interrogatorio termina, pero sin éxito para mí, pues no he logrado convencerme de estas respuestas. Pronto me doy cuenta de que nos han enseñado a describirla en términos más sociológicos, una disciplina que encierra en su núcleo la misma problemática que presenta la psicología social, como afirma Pizarro (1998):

Para algunas escuelas de pensamiento, la sociología no puede ser nada más que una rama de la psicología general. Muchas de las limitaciones de la investigación sociológica actual se derivan, precisamente, de esta confusión entre el objeto de la sociología y el de la psicología, y de sus respectivos modos de construcción. La dependencia del paradigma atomista impide

a muchos teóricos y metodólogos de la sociología, desarrollar plenamente sus producciones científicas. (p. 15)

Es aquí cuando pienso que la clave de la psicología social no está en la sociología, pues de ella sabe mucho y no ha encontrado respuesta. Sin embargo, la psicología social acierta al saberse psicología, por lo menos en el nombre. En él contiene su clave de interpretación que la mayoría ha ignorado por completo y a la que considero necesario regresar, aunque cause un intenso escozor en la piel de muchos de mis, ahora, colegas.

Es justo en los orígenes de *lo psico-lógico* donde encontramos otras interpretaciones que se han perdido de vista por el afán de objetividad, por el ansia de volverla ciencia a la manera en que las otras lo hicieron, aunque nuestro cometido esté en un lugar sumamente distinto, aun cuando ignoremos, consciente o inconscientemente, que nuestra disciplina tiene una autenticidad propia por haber sido desarrollada desde los orígenes de la humanidad.

Por estas razones considero de suma importancia dilucidar esa dependencia del paradigma atomista que Pizarro (1998) señala como un obstáculo para la sociología y que, lo reconozco también en la psicología social. Esto me permitirá esclarecer los cimientos sobre los que está construida la ciencia, los cuales sigue, en gran medida, nuestra disciplina, para después intentar transfigurarla a la manera en que el o la artista configura su propio mundo, con la pretensión de aclarar mi propia forma de entender lo psico-social, misma que guiará el presente trabajo, pues las perspectivas ya consolidadas dentro de la disciplina no me permitían dar cuenta del mundo suscitado en el Teatro Corporal Mexicano (TCM) y, ajustar el fenómeno a dichas perspectivas teóricas significaba reducir la riqueza que la práctica de este encierra en su núcleo.

1.1.1 El Paradigma Atomista o Científico-Positivista

Rondón (2009) sostiene que el precursor de este paradigma fue Demócrito (460-360 a.c.), quien consideró que el mundo está compuesto por partículas indivisibles en movimiento (átomos) y fue el precursor de la explicación física del mundo, misma que sostiene que todas las formas pueden explicarse a través de estos átomos. Demócrito tuvo influencia sobre Isaac Newton, quien elaboró la teoría del universo y lo concibió como *una gran máquina celeste*. Esta metáfora la retomó Arquímedes y Galileo, contribuyendo así al avance de las matemáticas y la física. Se llegó a la conclusión de que es factible establecer un enfoque científico basado en los *principios mecanicistas* (p. 189).

La metáfora continuó desarrollándose. Rondón (2009) afirma que esto llevó a Descartes a plantear que el funcionamiento de los animales puede ser explicado en términos de *materia en movimiento (mecánica)*, siendo estos similares a un *autómata* que no tiene mente, aunque parezcan tenerla. Esto, por extraño que nos parezca ahora, ha tenido una serie de consecuencias incalculables para el ser humano y el conocimiento científico, tal como Zambrano (2022) señala a continuación:

A principios del siglo XVII, con Descartes, ocurre un hecho sumamente grave también, es la definición del hombre como *consciencia*. A partir de ahí, la idea de que el hombre pende sólo de sí mismo, de que no es camino, breve tránsito entre dos infinitos, se establecerá con brillantez y grandes resultados. Sus éxitos en el dominio de la física matemática que lo adueñaba en el manejo de su naturaleza, le reforzaban en esa situación tan ventajosa, tan embriagadora. Si en la Edad Media se estaba poseído de espíritus, de ángeles y demonios, a partir de Descartes se estaba poseído de razón; el hombre *tenía razón*... estaba salvado para siempre, puesto que ya no dependía de ángeles, demonios, ni dioses, sino de sí mismo. (p. 158)

Por su parte, Bachelard (2000) define este momento como el *estado concreto-abstracto* en el que el *espíritu científico*, como él lo llamó, acompaña la vivencia física con representaciones geométricas y se fundamenta en una filosofía de la simplicidad (p. 12). A

este estado le corresponde también una *ley del alma* y, con ello, Bachelard ya señalaba que la cuestión primordial debería centrarse en ella y no en otra cosa. La describe a continuación:

Alma profesoral, orgullosa de su dogmatismo, fija en su primera abstracción, apoyada toda la vida en los éxitos escolares de su juventud, repitiendo cada año su saber, imponiendo sus demostraciones, entregada al interés deductivo, sostén tan cómodo de la autoridad, enseñando a su criado como hace Descartes o a los provenientes de la burguesía como hace el "agrégé"³ de la Universidad. (p. 12)

Por otro lado, los filósofos empiristas se posicionan en contra de la teoría de Descartes y sostienen que todos los conocimientos adquiridos por el ser humano se derivan de la experiencia, tanto externa, es decir, de los sentidos, como del mundo interior, a través del ejercicio de la razón. Lo que llevó a John Locke a afirmar que *la mente* es una *tabula rasa*, a saber, que el ser humano llega al mundo con una mente parecida a una hoja en blanco, que se irá llenando con el paso del tiempo y en la medida en que el ser humano tenga experiencias en el mundo.

Tal concepción permitió que la psicología social adoptara una interpretación cognitiva del sujeto, de la cual no ha podido desprenderse por completo, prevaleciendo en el fondo de la disciplina. Garzón (1984) afirma que esta perspectiva mira al sujeto como *procesador de información* que desarrolla *creencias* y *actitudes*, conceptos clásicos de la psicología social, mismos que son interpretados como *estímulos* subjetivos que se anclan en una categoría cognitiva. Esta pretende organizar, elaborar y modificar las creencias, juicios y actitudes de la persona. Se supone que tal organización intenta proporcionar una guía para la acción y una base para la *predicción del comportamiento*. Supuestos que se alinean al positivismo lógico, el cual se distingue por su adhesión al principio de una ley con validez perpetua, el determinismo estricto, la relación causa-efecto lineal, el supuesto de simplicidad, la noción de *objeto* y el estándar de imparcialidad (Ibáñez, 1985, p 66).

³ Rango académico conferido por una universidad francesa a quien ha superado un examen competitivo rígido y, por lo tanto, tiene derecho a ser nombrado para el puesto docente más alto en un liceo o en una de las facultades de una Universidad.

No quedó ahí. Los progresos crecientes de la física, y más tarde de la biología, en parte hicieron concebir la realidad humana a imagen y semejanza del mundo físico, cada vez menos diferenciada de él. El hombre es, sin más, un conjunto de fenómenos, sensaciones, voliciones, juicios, etc., etc. Después de haberle negado su unidad propia, se la querían luego imponer a base de una clase de fenómenos extraídos del conjunto, que se erigía en único, anulando dictatorialmente a los demás. (Zambrano, 2022, p. 149)

El mundo queda reducido a literalidad y niega todo aquello que no sea visiblemente comprobable, creando un ser humano con un cuerpo mecánico compuesto por órganos y una mente dissociada e incomprensible, solo capaz de dar cuenta de lo que tenía frente a sus ojos. Pero el artista, negará por completo cada uno de estos supuestos, mostrándonos que existe un mundo aéreo, flotante e invisible al que es posible acceder y del que, en realidad, han surgido todas las cosas.

Tales bases conceptuales no son solo el problema de la psicología social, sino que forman parte de una problemática más grande: la de la constitución de las ciencias sociales a partir del modelo de las ciencias naturales o el proyecto moderno de razón. Ibáñez (1985) argumenta que es innegable que la imitación inicial que ha caracterizado la relación entre las disciplinas humanísticas y sociales con las naturales ha generado repercusiones adversas significativas, promoviendo una mentalidad centrada en lo físico, la experimentación sin un propósito claro, y la adopción de la simplificación como modelo dominante dentro de las ciencias humanas (p. 67).

Dicha problemática, aún en nuestros días y aunque los discursos de la mayoría de los científicos lo nieguen, sigue permeando las investigaciones académicas, reduciendo el conocimiento a información pretendidamente neutra y objetiva, con vacíos de contenido que hacen que fenómenos como la memoria, la imagen y la psique, sean meros contenedores, limitados a listas de palabras a recordar que no tienen ningún sentido, tal como el *Basic Input-Output System* (BIOS) de una computadora insensible e incapaz de comandarse por sí misma, un autómatas, hecho con meras apariencias superfluas o estereotipadas, sin identidad. Tal concepción niega todos los procesos complejos de la psique que colmarían de sentido al ser humano y a su interacción social.

Henry (2007) siguiendo a Maine de Biran sostiene que este es el mismo problema que tenían las concepciones empiristas, pues solo conocían una región ontológica en la que solo pueden existir hechos provenientes de los fenómenos naturales y aceptan únicamente un tipo de experiencia que se limita a la sensación representativa, rechazan por completo la existencia de todo lo que no es físico y toman todas las evidencias para sostener su pensamiento en las imágenes exteriores (apariencias) (p. 51). Aun con el creciente número de detractores y críticos de las perspectivas anteriores, esta conceptualización del mundo sigue teniendo una incidencia muy importante en nuestra época.

Rondón (2009) afirma que las ideas anteriores marcaron el inicio de la modernidad que, durante la Revolución Industrial del siglo XVII en Europa, provocaron transformaciones significativas. Dichas ideas fueron fundamentales para el éxito del pensamiento científico positivista que interpreta a la naturaleza como un conjunto de mecanismos regido por principios y leyes. Esto condujo a una transformación del comercio mercantil hacia un sistema industrial de operación, administración y control, que se ha caracterizado por la mecanización de las funciones. La concepción de esta nueva forma de medios de producción conllevó cambios en la percepción de la sociedad europea y del ser humano de la modernidad que continúa definiéndolo hasta nuestros días (p. 190).

Esta realidad se muestra crudamente desde el inicio de la película *Tiempos modernos* de Charles Chaplin. En ella, Chaplin retrata el intento de aniquilación del *ser* representado por la industria y sus máquinas devoradoras. En contraste, Chaplin encarna a un obrero incapaz de seguir el ritmo de trabajo y la mecanización de las funciones que se han instaurado por el proyecto moderno de razón.

La película inicia contundentemente con la siguiente frase:

*“Tiempos modernos. Una historia de la industria, de la empresa individual: la humanidad en una cruzada en busca de la felicidad”*⁴. (Chaplin, 1936)

⁴ “Modern times. A story of industry, of individual enterprise - humanity crusading in the pursuit of happiness” (Chaplin, 1936)

Inmediatamente después nos muestra una manada de borregos encaminados a una sola dirección. Aunque la película fue creada en la década de los 30, retrata perfectamente nuestro tiempo, *la era de la reproductibilidad*, como Walter Benjamin (2003) la llamó, misma que concibe al ser humano como simple maquina inanimada.

De esta manera, se introduce otra problemática que los artistas parecen conocer bien: el cambio en la interpretación de la naturaleza, pues en este momento, el ser humano ya no la concebía como ser animado y tampoco se concebía a sí mismo como parte integral de ella, sino que le arrebató *el alma* para concebir la naturaleza como una *cosa* inanimada que puede manipular a su antojo. Este hecho, marca el inicio de la modernidad con la introducción de las máquinas y, al condenarla a muerte, se condena a sí mismo a ser, también, un objeto desprovisto de alma, del que solo interesa su producción mecánica de objetos sin sentido.

No obstante, el personaje principal de la película de Chaplin falla en todas sus actividades dentro de esta fábrica menos en una: enamorarse. Aunque el amor parece un mero adorno argumental de la trama es, en realidad, un contraste primordial. ¿En dónde podríamos encontrar el alma sino es en el amor? que Ortiz-Osés (2003) entiende como categoría esencial del ser: “el amor como fundamento del ser clásico y quebradero de cabeza del *Logos* racional, por cuanto autentica encarnación de lo ideal en lo real” (p. 103). Por lo tanto, despojar a la Naturaleza de alma significa también arrebatarla al ser humano y, con ello, privarlo de la posibilidad de crear el sentido de su existencia, es negar que el amor existe, al igual que la memoria, los sueños, la imaginación, las percepciones, el arte y todo aquello de carácter inasible.

El arte tampoco escapó del positivismo lógico, aunque muchos conservan aún sus tradiciones y vínculos con la naturaleza como principio sagrado y creador de todo, otros cayeron en la trampa, aniquilándola también de la obra de arte. Pero Benjamin (2003) señaló la importancia del *aura* y sostiene que la reproductibilidad técnica la separa de su naturaleza o tradición, pues considera que aquello que se reproduce en la modernidad son meras apariciones masivas y no únicas. Aunque Benjamin (2003) publica su libro en 1935 podemos perfectamente analizar los fenómenos de las redes sociales sobre la misma mirada del autor y afirmar que:

Se trata de un proceso que toca en el arte un núcleo sensitivo tan susceptible como no lo hay en ningún objeto natural. Ese núcleo es su autenticidad. La autenticidad de una cosa es la quintaesencia de todo lo que, en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición. (...) Se pueden resumir estos rasgos en el concepto de aura, y decir: lo que se marchita de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es su aura (p. 44).

Aura o alma, lo que se intenta mostrar es su papel cardinal en la comprensión del mundo plasmada en la obra artística, además de señalar la innegable co-implicación de la naturaleza y el ser humano, su indiscutible dependencia. Por ello, es de suma importancia que, como productores de conocimiento, emprendamos la tarea de (re)construir un saber sobre el alma.

En el fondo de la cuestión se encuentra la interpretación de la naturaleza. Bachelard (2000), clasifica tres etapas del pensamiento científico, afirma que “a la ley de los tres estados del espíritu científico, le corresponde una especie de ley de los tres estados de alma” (p. 12). Sostiene que, en general, la ciencia se fundamenta en la etapa posterior que encarna el estado científico en desarrollo hacia el final del siglo XVIII, caracterizado por una concepción de la naturaleza como objeto inerte que el hombre puede manipular a su antojo, olvidando que antes de llegar a esta conceptualización había una idea de naturaleza completamente distinta.

Con el paso del tiempo estos tres *estados del espíritu científico* fueron llamados paradigmas. Pizarro (1998) distingue tres en las ciencias humanas: *el clásico*, *el individualista-atomista* y *el histórico*. Para los fines del presente trabajo ampliaré la perspectiva del primero, el cual da cuenta de la concepción animista de la naturaleza y de todo lo que vive en ella. Pizarro (1998) sostiene que este periodo es predominante en los orígenes de la cultura occidental, la cual comprende desde la Grecia antigua, Roma, la Europa medieval, hasta la emergencia de la sociedad burguesa. Como veremos más adelante, esta concepción es más antigua, iniciando desde la prehistoria, aunque se consolida como tal en la cultura griega.

Pizarro (1998) enfatiza dos puntos importantes de esta época que me parecen claves para comprender la evolución de las ciencias:

1. Que, durante un extenso período, la humanidad solía concebir su existencia como inseparablemente ligada a la naturaleza, que resultó en la atribución del *alma* o el *ser espiritual*, que hoy se considera como un atributo exclusivo del ser humano mientras que antes era algo que poseía todo lo vivo en la tierra.
2. Que las ciencias humanas se han empeñado en aplicar de manera sistemática los métodos de las ciencias naturales a objetos cuya elaboración les preexiste, pues la ciencia ha iniciado su camino como tal desde el paradigma atomista o científico-positivista en el que la naturaleza fue reducida a *materia prima*, es decir, a cosa sin sustancia que está al servicio del hombre (p. 40).

Sin embargo, Zambrano (2020) sostiene que para que la filosofía y, más ampliamente, las ciencias sociales, ingresen en este mundo desconocido del alma, son necesarias dos cosas: a) una nueva antropología que contemple una imagen íntegra del ser humano que no cercene ninguna de sus dimensiones y, b) una nueva razón, igualmente íntegra, que sea capaz de asumir la realidad humana en su totalidad. Para ello propone hacer *una reforma del entendimiento* en la que se cuestionen los límites mismos de la razón y se aborde la delicada y escabrosa relación de esta con la realidad, esto es, con aquello que no es racional, con lo *otro* (p. 78-79). Para ello identifica, al igual que los antes citados Bachelard y Pizarro, tres momentos de la reforma de la razón, que explica de la siguiente manera:

- a) La reforma llevada a cabo por el racionalismo para combatir el antiguo realismo greco-medieval, en el que Descartes actúa de protagonista al denunciar la ingenuidad de la filosofía realista que admite una supuesta realidad extramental del sujeto. En donde el sistema cartesiano niega tal realidad, identificando únicamente al ser con la consciencia del sujeto, plantea que la realidad primera e indudable son sus intuiciones intelectuales y considera que la realidad sensible es poco fiable.
- b) La segunda reforma acaece en el periodo ilustrado, en el que numerosos filósofos sienten la necesidad de reflexionar sobre el entendimiento para hallar sus verdaderos límites, cuestionando la identidad entre ser y pensar defendida por los racionalistas, entre ellos encontramos a Lucke, Hobbes y Kant. Sin embargo, esta dura crítica sirvió de fundamento teórico para un racionalismo más exacerbado, el idealismo alemán, que radicalizó la violenta

reducción de lo real a consciencia o espíritu, pero con una diferencia, Hegel tuvo en cuenta, por primera vez, el factor tiempo: el espíritu absoluto se desarrolla en la historia.

- c) El tercer momento de una reforma de la razón correspondería a la última filosofía europea surgida a finales del siglo XIX y principios del XX, principalmente el vitalismo e historicismo, que lucha denodadamente contra el movimiento idealista, destacando el carácter histórico de la razón y reivindicando una nueva atención reflexiva sobre la vida. (Zambrano, 2020, p. 79-80)

De esta forma, la crisis de la psicología social, la filosofía o las ciencias sociales en general, es también, la crisis de la razón sistemática que se le ha impuesto con violencia al ser humano. Por ello, Zambrano (2020) insistía en la necesidad de desarrollar un conocimiento sobre el alma, considerándola como centro del sentir y la única ruta para desentrañar la estructura metafísica de la existencia, porque no es razón instrumental, sino que está más allá de lo material, de lo visible. Supone descender hacia ese mundo enigmático y oscuro del sentir, pues la *psique* es el lazo de unión entre el hombre y la realidad (p. 77).

Incluso en Freud, uno de los teóricos más connotados de la psicología, vemos reflejada esta problemática que arrastramos hasta nuestros días. Zambrano (2022) sostiene que, en la teoría freudiana tampoco se concibe el interior del ser humano y piensa su realidad en términos cuantitativos, es decir, despojado de toda cualidad. Señala que Freud desarrolla una teoría del funcionamiento de la psique humana sin siquiera entrar a discutir la antigua idea del alma, de donde proviene el término *psique* y que probablemente establecería otra interpretación de la ciencia, el ser humano y su realidad. Zambrano (2022) argumenta que lo que sigue enfermo actualmente es el alma, malograda como realidad científica y la psicología, sobre todo la psicología social, a las que podríamos pensar como las disciplinas competentes, parecen no concebir la realidad del interior del ser humano, tal como sucedió en los siglos anteriores (p. 149).

Qué pecado tan grande ha cometido la psicología al olvidar su propio origen, al dejarse arrastrar para encajar en una idea de ciencia a la que debía oponerse rotundamente. Y seguimos pagando por esa falta, pues la psicología social tampoco conoce su origen, lo que significa no saber quién se es. Tal parece que hemos sido castigados por los dioses al profanar a la naturaleza y su sabiduría, por querer usurpar el lugar de lo sagrado, condenados

perpetuamente a rodar una enorme piedra cuesta arriba, hasta la cima de una montaña; pero cada vez que creemos llegar a la cúspide, el peso de la desvergonzada piedra nos obliga a retroceder, el peso de nuestra osadía, del rechazo a nuestro propio *ser*, de nuestro engaño y bravuconería frente a algo que, claramente, no comprendemos. La piedra nos obliga a regresar hacia el punto de partida y como Sísifo, debemos empezar de nuevo, esperando algún día romper con el absurdo.

El *ser* está enfermo, lo está porque no tiene alma, y al no poseer interioridad, ninguna psicología tendría razón de ser. Pero ¿en qué parte material y tangible encontramos al alma? Aun con lo absurda que se juzgue esta pregunta, parece ser así como las ciencias sociales y humanas han tratado de resolver las enfermedades de nuestro tiempo: Ansiedad, depresión, estrés, entre otras, imposibles de ubicar en un órgano específico, aunque se manifiesten en el cuerpo con diferentes síntomas como: dificultad para respirar, enrojecimientos en la piel, caída de cabello, gastritis, colitis, anemia, obesidad, falta de energía, por mencionar algunos que pueden convertirse en enfermedades fulminantes. Esto nos muestra dos cosas:

- a) La capacidad creadora y destructora del alma. Un alma que se manifiesta a través del cuerpo como su intrínseca necesidad de materializar, de crear, exteriorizar o verter su contenido, mostrando una indisociable *unidad psico-corporal*. En este punto, los artistas son un claro ejemplo de la capacidad creadora de esta unidad, de la necesidad de hacer materia las Ideas⁵, tal como Roberta Carreri⁶ hace en *Huellas en la nieve*, una demostración acerca del proceso creativo tras el trabajo de las y los actores, en el que hace gala de las habilidades desarrolladas en sus años de entrenamiento con Eugenio Barba⁷. En Carreri podemos ver que, más allá del dominio de la técnica, lo que se muestra son los contenidos del alma (*psique*) materializados en el cuerpo de la actriz en este proceso de *ir dando forma* para conformar una pieza artística que, a su vez, hace de ella la obra de arte primordial.

⁵ En el sentido platónico, las Ideas son más parecidas a un mundo arquetipal flotante al que el ser humano no tiene acceso por completo, sino que se manifiestan casi a cuentagotas. Por lo tanto, las Ideas para Platón, están muy alejadas del concepto.

⁶ Actriz italiana y docente de teatro. Perteneció al Odin Teatret desde 1974. Odin Teatret es una agrupación teatral ubicada en Holsterbro, Dinamarca, fundada por Eugenio Barba en 1964.

⁷ Director e investigador teatral italiano.

En contraste, la tan aclamada y también criticada película *La Ballena* de Darren Aronofsky muestra magistralmente la capacidad destructora de la unidad psico-corporal representada por Charlie (Brendan Fraser) quién desarrolla un comportamiento compulsivo con la comida, dañando a su propio cuerpo hasta padecer obesidad mórbida a causa del insoportable deceso de su compañero sentimental, muestra artísticamente lo que teóricamente intenta explicar Ortiz-Oses (2003), la idea de que el amor es fundamental en la experiencia humana y en la percepción de la realidad. Sostiene que el amor no solo es una emoción o un sentimiento, sino que es la esencia misma de la implicación del *ser* en el mundo, lo que le da significado y profundidad a la existencia. El autor enfatiza que el amor es lo que hace que la realidad sea verdadera y lo que impulsa la existencia misma. Otorga vida y movimiento al universo, convirtiéndolo en un cosmos habitado por humanos (p. 154). El amor es entonces, una donación de sentido, la razón de ser y de existir en el mundo.

Esta idea del amor está arraigada en un mito griego originado en el tiempo en que no había distinción entre poesía y filosofía o ciencia. Al respecto Cañas (2006) sostiene que la génesis del mundo que cuenta Hesíodo⁸ con una serie de dinastías que parte de Caos, quien da lugar a Urano (Cielo) y Gea (Tierra), promovidos por Eros, es decir, la fuerza cosmogónica que une a todos los seres, para su matrimonio y cópula, generó un impacto en Empédocles, quien propone al Amor, Afrodita, Cipris o Harmonía, como una de las principales fuerzas impulsoras, tanto en la escala cósmica como moral (p. 5).

Al perder el amor, Charlie pierde con ello, su alma y el motor móvil de la existencia, por lo que si, tal como afirma Nietzsche (1980), el verdadero amor es el ser del alma que envuelve el cuerpo, es lógico que Charlie arremeta en contra de su cuerpo para terminar con su vida y poder alcanzar la completud del ser al unirse al alma del mundo, pues es ahí donde la existencia cobra sentido, es, paradójicamente, un suicidio en favor de la belleza y la potencia de la vida misma. En suma, me adelantaré a sostener que el alma es susceptible de ser creada y los procesos artísticos son una muestra clara de ello.

⁸ Fue un poeta de la antigua Grecia que data alrededor del 700 a.c. Algunos lo consideran como el primer filósofo griego.

- b) Tal enfermedad del ser, se localiza en lo etéreo, en una zona caracterizada por el elemento aire, invisible e intangible; pero como su estudio se convirtió en ciencia y, la mayor parte de esta solo se ocupa de las cosas visibles, comprobables y cuantificables, los científicos simplemente dejaron de preguntarse por el ser, el alma y una realidad otra que no logran comprender, porque no puede asirse. En su lugar, aparece una realidad metódica, característica del término *mente*, *razón sistemática* que supone que el hombre es dueño de su conocimiento; pero la psicología social no se da cuenta que, al negarle el alma al ser humano, le niega la capacidad de encontrar sentido a la existencia, de verter su interioridad al exterior y, al igual que Charlie, el ser sin alma se vuelve autodestructivo, perpetuamente insatisfecho y devorador de todo, pues le falta su interioridad. Con ello también se establece una íntima relación entre el cuerpo individual y el cuerpo de la Naturaleza, un micro y macrocosmos que buscan constantemente su reintegración, produciendo una serie de fenómenos intangibles que, en su mayoría, han sido incomprensidos o reducidos por la ciencia.

La crítica que hace Zambrano (2020) a la *razón sistemática* que caracteriza al término *mente*, la retoma de su maestro Ortega y Gasset quien, siguiendo a Platón, define el conocimiento teórico como:

Dar razón de algo, y ello supone averiguar su causa. Razonar es ir al principio de una cosa, adentrarse en su intimidad. Por eso, Platón vio la definición del arquetipo de la *ratio*⁹. Recordemos que definir consiste en descomponer un objeto en sus elementos últimos, con el fin de penetrar en su ser más entrañable. En rigor, racionalidad significa ese movimiento de reducción y puede hacerse sinónimo de definir. (Zambrano, 2020, p. 80)

Sin embargo, cuando descomponemos un objeto hasta su parte más entrañable, nos encontramos con su antinomia: lo irracional, pues conocemos los últimos elementos de un objeto a través de un componente no racional como lo es, la intuición. De tal forma que la racionalidad no es un proceso completamente separado de lo irracional, sino que está conectada e incluso fundamentada en algún elemento irracional (p. 80).

⁹ *Ratio* significa *cálculo*, de donde deriva *racional* que significa *calcular*.

Hadot (2015) relata una intuición que tuvo el filósofo Numenio¹⁰, quién hace una interpretación de los misterios de Eleusis¹¹ de forma completamente racional y, posteriormente, ve en un sueño a Deméter¹² y Core¹³, o en latín Ceres y Proserpina, prostituyéndose con ropas de cortesanas en las puertas de un burdel. Él les pregunta la razón de su comportamiento y las escucha responder que es su culpa, pues por su causa habían sido arrancadas con violencia del santuario de su pudor y entregadas indistintamente a todos los transeúntes (p. 91).

El sueño de Numenio indica un tipo de intuición sobre un saber incorporal que se encuentra más allá de las fronteras visibles y, memorablemente, se manifiesta en un sueño. La razón por la que Numenio piensa que las ha prostituido es porque les había arrebatado el alma, es decir, había menguado su significado al quitarle la poesía, la parte mitológica y la experiencia ominosa de lo sagrado contenidas en los misterios de Eleusis, los cuales hablan de un conocimiento sobre la Naturaleza, mostrando el vínculo indisociable entre el alma del mundo y el alma individual. Cañas (2006) sostiene que los griegos no tenían una separación clara entre las concepciones que se han considerado como *prerracionales* (mitológicas o míticas) y los puntos de vista puramente científicos. En contraste, la mentalidad moderna tiende a separar drásticamente el mito de la razón o la ciencia (p. 5).

Al interpretar a la Naturaleza mediante la razón sistemática, Numenio la reduce a meros funcionamientos mecánicos, lo que la despoja del misterio y el amor que se pueda tener por la vida en general, además de que, al escindir el mito, la poesía y la religiosidad del pensamiento, incurre psicológicamente, en una especie de sacrilegio pues no era común en

¹⁰ Numenio de Apamea, fue un filósofo griego, pitagórico y precursor del neoplatonismo. Trabajó durante la segunda mitad del siglo II.

¹¹ En los Misterios de Eleusis el ser humano descendía al Hades y encontraba la vía para una trascendencia al dar con su *ser*, casi divino, que dota de sentido su existencia al reflexionar sobre la muerte. Estos eran de carácter soteriológico. Graves (2001) afirma que era Eleusis (*adviento*), una ciudad micénica donde se celebraban estos misterios en el mes llamado Boedromión (*correr en busca de ayuda*), donde los seguidores de Deméter consumaban simbólicamente su romance con Yasión, Triptolemo o Zeus (p. 121).

¹² Diosa de la naturaleza, la fecundidad, el sembrado y la agricultura. Madre de Core, quien perdió toda su alegría cuando le fue arrebatada su hija y condenó a la tierra a no dar fruto hasta que se le devolviera.

¹³ Posteriormente conocida como Perséfone al ser raptada por Hades y ser condenada a pasar tres meses al año en el tártaro y los nueve meses restantes con su madre. Instituyendo las estaciones del año, pues cada que volvía a la superficie la naturaleza era basta y florecía haciendo alusión a los nueve meses de gestación, contrario a los tres meses que pasaba junto a Hades en los que había sequías, frío y/o nieve, explicando míticamente la creación de las estaciones del año y la co-implicación de la vida y la muerte.

su tiempo pensar el mundo despojado de dichos elementos. “Esta historia probablemente signifique que, para los filósofos neoplatónicos de este tiempo, los misterios de Eleusis contenían una enseñanza secreta sobre la Naturaleza” (p. 91). Pintores como Botticelli, Tiziano, Manet, entre otros eruditos en las doctrinas neoplatónicas, representaban este conocimiento sobre la Naturaleza, el alma y lo sagrado, en forma de mujer, un saber que se consideraba divino. Lo que la ciencia hace con explicaciones hiperracionalistas es, exactamente lo que hizo Numenio: despojar de alma, amor y sentido a los fenómenos de la existencia.

En la antigüedad las cosas se explicaban desde un pensamiento poético que dotaba de sentido radical a las palabras y a la propia existencia, sobrepasando los alcances de la perspectivas positivistas o neopositivistas. Por el contrario, Cañas (2006) afirma que la idea principal de la cita es que los filósofos milesios, considerados pre-socráticos, buscaban el conocimiento por su propio valor, sin excluir completamente las creencias teológicas del politeísmo. Su interés por el conocimiento se basaba en la curiosidad intelectual y el deseo de escapar de la ignorancia, más que en cualquier utilidad práctica. Se destaca también que en la filosofía milesia no había una separación clara entre filosofía y religión, ni entre la realidad y la fantasía, ya que para ellos la naturaleza era la manifestación misma de lo divino, de manera que es ella el recinto de lo sagrado (p. 9). Al cuestionarse y reflexionar sobre la esencia de la naturaleza los filósofos antiguos también emprendían la interrogante sobre lo divino y el orden de las cosas. Para muchos pensadores antiguos, la naturaleza no era simplemente un fenómeno físico, sino que también tenía connotaciones metafísicas y religiosas.

Al respecto, Zambrano (2020) al estudiar la historia de la filosofía y deteniéndose en la cultura griega, caracteriza, con claridad, la razón sistemática que rige a las ciencias, la cual describe como racionalismo deshumanizador y estéril, al que opone una *razón poética* como intento de “vincular al ámbito del entendimiento todo aquello que ha sido invisibilizado o velado por la razón y por tanto relegado al terreno de lo irracional, que a su vez estaría en conexión con el no-ser. En una carta dirigida al escritor Rafael Dieste, Zambrano (2020) escribe lo siguiente:

Hace ya años en la guerra sentí que no eran nuevos principios ni una *reforma de la razón*, como Ortega había postulado en sus últimos cursos, lo que ha de salvarnos, sino algo que sea razón, pero más ancho, algo que se deslice también por los interiores, como una gota de aceite que apacigua y suaviza, una gota de felicidad. Razón poética... es lo que vengo buscando (p. 86).

1.1.1.1 Su Relación Con el Arte y la industria cultural.

No hay duda de que el paradigma atomista o científico-positivista ha impactado en las artes de una manera significativa. Esta ha sido una problemática con la que cargamos hasta nuestros días. Esta forma de ver el mundo, con su enfoque en la fragmentación y la cuantificación de la realidad, que privilegia la objetividad, la medición y el análisis empírico, ha llevado a la estandarización y mercantilización de la producción cultural. En lugar de valorar la creatividad y la subjetividad, el arte se ha visto reducido a un producto más dentro del mercado, evaluado por su capacidad de generar ganancias y encajar en fórmulas predefinidas. Esta transformación ha resultado en una cultura homogeneizada, donde la originalidad y la innovación se ven socavadas por la presión de conformarse a las demandas de la industria cultural. Así, el arte pierde su capacidad de desafiar y transformar, convirtiéndose en un entretenimiento superficial que aliena tanto a los creadores como al público.

Esta crítica al paradigma atomista no es algo nuevo, pues diversos autores lo han criticado en su relación con el arte. Adorno y Horkheimer (1998) quienes realizan una crítica profunda de la ilustración y del pensamiento racionalista y positivista que surgió a partir de ella, sostienen que la *razón instrumental*, que se centra en la utilidad, la eficiencia y el control sobre la naturaleza y los seres humanos, ha llevado a la alienación y la estandarización en la cultura y el arte, desviando al ser humano de la búsqueda de la belleza, el bien o la verdad. Desde esta perspectiva las personas son tratadas como meros objetos o recursos a ser gestionados, lo que deshumaniza y reduce la rica complejidad de la vida humana a simples números y datos.

En el contexto del arte, esto se traduce en una producción estandarizada y mecanizada, donde las obras de arte se convierten en productos de consumo masivo, despojadas de su originalidad y profundidad, es decir, el arte despojado de alma y reducido a instrumentalidad. Estos autores introducen el concepto de *industria cultural* la cual obedece a dichos fines, pues esta produce bienes culturales (música, cine, literatura) de manera similar a como las fábricas producen bienes materiales. Estos productos están diseñados para ser fácilmente consumidos por las masas, lo que lleva a la estandarización y homogeneización de la cultura, pues la potencia imaginante del artista se ve comprometida, pues aquí hay una repetición de formulas para maximizar las ganancias y no para generar sentido. Esto resulta en una cultura de consumo que promueve la conformidad y desalienta el pensamiento crítico y la resistencia.

Además, la realidad, vista desde esta perspectiva, se limita a lo que puede ser medido y cuantificado ignorando los aspectos cualitativos y subjetivos de la experiencia humana. En el ámbito artístico, esto significa que el valor de una obra de arte se mide por su éxito comercial o su capacidad para encajar en categorías predefinidas, en lugar de priorizar su capacidad para desafiar, inspirar o provocar una reflexión profunda. Es una especie de conformidad social en la que el artista es presionado desde múltiples focos para sumarse a las expectativas del mercado y las demandas de la industria cultural.

Cassirer (2016) argumenta sobre cómo los seres humanos comprenden y representan el mundo a través de diversos sistemas simbólicos. Las formas simbólicas son los distintos modos en los que los humanos crean significado y comprenden su experiencia. Estas incluyen el mito, la religión, el arte, el lenguaje, y la ciencia. Cada una de estas representa una manera única de conocer y expresar la realidad. Desde esta perspectiva, La ciencia con su paradigma atomista busca descomponer la realidad en sus componentes más pequeños para entender su funcionamiento, mientras que el arte busca captar la totalidad de la experiencia humana, incluyendo sus aspectos emocionales y subjetivos. Si tal paradigma se impone como forma de interpretación de la experiencia artística lo que resulta es una reducción de la complejidad tanto del ser humano como de la obra artística, que a menudo buscan explorar y expresar aspectos profundos y multifacéticos de la existencia humana. El paradigma científico positivista, al priorizar la objetividad y lo verificable, puede llevar a una desvalorización de la subjetividad y la individualidad en el arte que produce estándares de valoración relacionados con la popularidad y no con la reflexión profunda.

Por otro lado, Merleau-Ponty (1993) presenta una crítica profunda del positivismo científico desde la perspectiva de la fenomenología, subrayando la importancia de la experiencia subjetiva y la percepción corporal en la creación artística. Sostiene que la percepción no es un proceso meramente pasivo de recepción de datos sensoriales, sino una actividad activa y encarnada. Para el autor, el cuerpo es el punto de partida fundamental para toda experiencia y conocimiento, ya que es a través de este como interactuamos y nos relacionamos con el mundo. Para el positivismo, el conocimiento válido debe ser verificable a simple vista y reproducible, casi anulando con ello, la relevancia del cuerpo y la subjetividad, lo que deriva en una realidad fragmentada y despersonalizada, por lo que el paradigma atomista debe declarar su incompetencia a la hora de dar cuenta de la totalidad de la experiencia humana. El positivismo falla al ignorar el trayecto antropológico de los seres humanos y la forma en que se percibe el mundo desde una perspectiva encarnada.

La creación artística es una expresión de la subjetividad del artista. Merleau-Ponty (1993) sostiene que la subjetividad no es un obstáculo para el conocimiento, sino una fuente rica y esencial de significado. Los artistas comunican sus experiencias, emociones y percepciones a través de sus obras, ofreciendo una visión única y personal del mundo. Los artistas no representan el mundo de manera objetiva, sino que lo interpretan y lo transforman a través de su propia experiencia corporal y mantienen una relación dinámica y recíproca entre el artista y su entorno, elemento esencial para la creación artística.

En la fenomenología de Merleau-Ponty (1993) encontramos también la importancia de la intuición, el cuerpo y la imaginación, aspectos fundamentales de la experiencia subjetiva. Los artistas, exploran nuevas formas y conceptos que no pueden ser plenamente comprendidos a través de un enfoque puramente racional o positivista. Con dicha propuesta, Merleau-Ponty (1993) realiza una revalorización de la subjetividad y la experiencia encarnada a la que se adscribe este trabajo, pues son elementos esenciales de la creación artística, lo que implica un reconocimiento de la importancia de la perspectiva individual y la experiencia vivida en la producción y apreciación del arte.

La psicología social, en gran medida influenciada por enfoques científicos y positivistas, tiende a centrarse en aspectos medibles y objetivables del comportamiento humano, como las actitudes, las normas sociales, y las influencias de grupo. Si bien estos aspectos son importantes, la falta de una perspectiva fenomenológica, del imaginario y/o de lo simbólico, limita la comprensión completa de la creación artística. La experiencia subjetiva y la percepción del cuerpo, elementos centrales en la fenomenología de Merleau-Ponty, son a menudo desatendidos en la psicología social.

El enfoque positivista en la psicología social tiende a objetivar el cuerpo, tratándolo como un conjunto de respuestas fisiológicas o como un mero receptor de estímulos. Sin embargo, tanto Merleau-Ponty como los autores que sostienen la presente investigación nos recuerdan que el cuerpo o, como yo lo llamo, la unidad psico-corporal, implica un sujeto viviente que participa activamente en la creación de significados. En el contexto artístico, esto significa que el proceso creativo está intrínsecamente ligado a la experiencia corporal del artista: la manera en que siente, se mueve y percibe el mundo, influye en su creación.

Para lograr una comprensión más completa de los fenómenos que acontecen en la creación artística, es esencial integrar tanto la perspectiva fenomenológica como la del imaginario simbólico en la psicología social. Esto implica reconocer la importancia de la experiencia subjetiva y la percepción corporal en el imaginario del artista. Al hacerlo, se puede apreciar mejor cómo los artistas no solo reaccionan a influencias sociales, sino que también transforman sus experiencias vividas en expresión artística.

1.2 Psicología Social Simbólica

Otra problemática con la que me encontré es que, hasta el momento, no hay una interpretación simbólica dentro de la psicología social, no se discute sobre lo que se entiende por *simbólico* pues no se ocupa por definir, discutir, ni ver sus fronteras y/o limitaciones. Utilizaré solo como ejemplo al *Interaccionismo Simbólico (IS)* aunque no es el objetivo de esta tesis abordar o criticar con profundidad todas las teorías que conforman la psicología social, ni agotar los supuestos del IS, pues es una ardua tarea que excede el alcance de esta investigación, mi intención es evidenciar la necesidad de integrar a la psicología social la teoría del imaginario así como la crítica al pensamiento moderno que pueden ampliar y/o enriquecer la comprensión de la complejidad en la experiencia humana y su indisociable vínculo con la construcción de significados en los fenómenos artísticos y culturales.

El IS nació oficialmente en 1938 con Blumer (1982), esta teoría no parte de una definición clara sobre lo simbólico, por lo que se desarrolla sobre un terreno pantanoso y movedizo al no precisarlo, aunque lo contenga en su nombre. Me parece imprescindible diferenciar lo que aquí llamaremos *simbólico*, pues el presente trabajo trata de dar cuenta de un mundo invisible suscitado en la práctica actoral mediante el movimiento del cuerpo. Tales fenómenos invisibles los consideraba simbólicos por mi formación actoral en la cual, a la par de la práctica, tuve una preparación teórica fuera de la academia que versaba sobre principios de filosofía, psicología, psicoanálisis, antropología, estudios de las religiones, sociología, estudios sobre el performance, etología, teatrología, entre muchos otros ámbitos en los que lo simbólico, es abordado de una manera muy diferente a la que, hasta ahora, la psicología social reconoce.

Esto significó una gran confusión para mí durante un largo tiempo, al no encontrar un canal de comunicación adecuado dentro de la psicología social para el fenómeno que aquí se aborda, pues las tradiciones teóricas establecidas en esta disciplina no me permitían dar cuenta del proceso creativo de la y el actor de Teatro Corporal Mexicano (TCM) ni los fenómenos suscitados en él y, si ajustaba esta realidad a las teorías ya reconocidas como parte de la psicología social, la comprensión sobre el trabajo actoral se vería reducida a meras

apariencias. Tomé la decisión de plantear, desde la transdisciplinariedad, otro posible campo de interpretación dentro de lo que aquí comprendo como psicología social.

Para fundamentar mi distanciamiento de las perspectivas psicosociales clásicas e introducir al lector a lo que en este trabajo se entenderá como simbólico, intentaré esbozar la diferencia entre el Interaccionismo Simbólico (IS) y el Imaginario Simbólico (IMSI) pues ambos tocan conceptos como el símbolo y el significado que son tratados de formas diametralmente opuestas. Esto con la finalidad de aclarar mi posicionamiento en el campo académico: la psicología social y con la intención de evitar confusiones al emplear el término *simbólico*.

Ahora bien, como el IS no define lo que entiende por simbólico, empezaré preguntando cómo o qué es lo que considera como *interacción simbólica*. Blumer (1982) sostiene que el IS tiene como elemento central al *significado* que el ser humano atribuye a las cosas, pues es a través de él como las personas actúan:

Se considera que ignorar el significado de las cosas conforme al cual actúan las personas equivale a falsear el comportamiento sometido a estudio, por estimarse que el hecho de restar importancia al significado en beneficio de los factores que supuestamente motivan la conducta constituye una lamentable negligencia del papel que el significado desempeña en la formación del comportamiento (Blumer, 1982, p. 3).

De lo anterior podemos deducir que al IS le interesan los factores que motivan la conducta o el comportamiento y que es en la interacción entre individuos o grupos como se crean significados. Veamos pues, qué es el significado para Blumer (1982):

El interaccionismo simbólico no cree que el significado emane de la estructura intrínseca de la cosa que lo posee ni que surja como consecuencia de una fusión de elementos psicológicos en la persona, sino que es fruto del proceso de la interacción entre los individuos. El significado que una cosa encierra para una persona es el resultado de las distintas formas en que otras personas actúan hacia ella en relación con esa cosa. Los actos de los demás, producen el efecto de definirle la cosa a esa persona. En suma, el interaccionismo simbólico considera que el significado es un producto social, una creación que emana de y a través de las actividades definitorias de los individuos a medida que éstos interactúan (Blumer, 1982, p. 4).

Notemos que Blumer habla de significado y no de símbolo, por lo que lo simbólico para él estará dado por lo que entiende por el primero, e incluso, lo utiliza semánticamente como sinónimo del segundo, confundiendo así el lenguaje simbólico con una semiótica conductista alineada a la razón sistemática, en donde el proceso de interpretación requerido para comprender y desentrañar el significado de las cosas, es reducido a un mero procesamiento de información que entra en una *tabula rasa* para simplemente ordenar, verificar y reagrupar la orientación del “actor social”, mismo que no hace más que ajustarse a los parámetros de una sociedad dada. Además, sostiene que el significado es proporcionado por la definición de la cosa o la conducta a ejecutar en la que las palabras funcionan como signos que solo evocan lo que se dice literalmente, obteniendo una lógica de causalidad lineal, tal como podemos observar en el siguiente ejemplo que da Blumer (1982) para ilustrar lo que entiende por interacción simbólica:

Las partes implicadas en la interacción tienen que asumir necesariamente el papel de cada uno de los individuos involucrados. Para indicar a una persona lo que tiene que hacer, el individuo que hace la indicación debe formularla, poniéndose en el lugar de quien la recibe. [En el caso de un robo], para ordenar a su víctima que levante las manos, el ladrón tiene que concebir la respuesta de la víctima poniéndose en su lugar. Por su parte, la víctima ha de captar la orden contando con el punto de vista del ladrón que la formula; debe advertir la intención y la acción subsiguiente del atracador. La mutua asunción de papeles es condición *sine qua non* para que una comunicación y una interacción sean eficaces (p. 3).

En efecto, el significado no puede aparecer si no está en relación con el otro por lo que lo podemos considerar un producto social; pero para que este surja también es necesario el proceso de elaboración psicológica que desarrolla la persona para crear el sentido de las cosas. Al negar que el significado surge como consecuencia de, para utilizar las palabras de Blumer, *una fusión de elementos psicológicos en la persona*, niega con ello la interioridad del ser humano comprendida desde hace mucho tiempo como alma o psique. Además, con ello no se puede entender el fenómeno de la aparición de la imagen mental, es decir, niega todo proceso psíquico que esté fuera de la razón sistemática, desestima la interioridad, la capacidad creativa del ser humano, es decir, la facultad de formar y deformar las imágenes o representaciones, proceso por el cual, el ser humano crea sus objetos siendo esta la causa por la cual la existencia adquiere sentido.

Hay que reivindicar el derecho a un estudio sistemático de la representación sin ninguna exclusión. En otras palabras, y a pesar de su etimología hegeliana, la fenomenología psicológica siempre zanjó entre el nóumeno significado y el fenómeno significante, confundiendo la mayor parte de las veces el papel de la imagen mental con los signos del lenguaje tal y como lo define la escuela saussuriana. El gran malentendido de la psicología de la imaginación, finalmente, entre los sucesores de Husserl y hasta de Bergson, es haber confundido, a través del vocabulario mal elaborado del asociacionismo, la imagen con la palabra (Durand, 2004, p.32).

La psicología social sigue cometiendo el mismo error de la psicología de la imaginación que denuncia Durand (2004), pues como hemos dicho ya, el IS niega la potencia de la psique y, con ello, priva al ser humano de la capacidad creativa de otorgar sentido a la existencia, proceso por el cual se organiza el pensamiento y la interpretación. Si esta característica le es negada al ser humano, solo le queda el proceso exteriorizado de interacción dando como resultado individuos incapaces de generar sentido a su existencia, mismos que se mueven por máscaras que aparentan roles pre-establecidos, dando lugar, nuevamente, a una concepción del “actor social” como sujeto de la norma, un autómatas que codifica signos y asume pasivamente el rol que le corresponde en una sociedad dada, lo que, a su vez, deriva en una interpretación neo-conductista que reduce la complejidad del ser humano a su mera exterioridad, determinada por sus circunstancias sociales o por su biología, es decir, un cuerpo también reducido a mecanismo de sistemas de órganos, nervios y neuronas que crea una imagen miope del ser humano como carcasa que obedece a determinaciones objetivas, causales y abstractas.

A nuestro juicio, todas esas clasificaciones pecan por un positivismo objetivo que intenta motivar los símbolos únicamente con ayuda de datos extrínsecos a la consciencia imaginante; en el fondo están obsesionadas por una explicación utilitaria de la semántica imaginaria. (Durand, 2004, p. 41)

La psicología social ha ignorado por completo los avances teóricos y la discusión sobre lo simbólico desarrollada por distintos autores como Durand (2004), Jung (1976), Lacan (2003), Bachelard (2002; 2004), Piaget (2021), entre otros, por un prejuicioso desdén al campo del psicoanálisis y a la propia psicología, mismos que rechaza como un adolescente

a sus padres por intentar diferenciarse de ellos. Esta actitud acientífica, dio lugar a dos tipos de psicología social igualmente absurdas, tal como afirma Ibáñez (1985), pues la rivalidad entre la psicología social sociológica y la psicología social psicológica ha generado una situación de conflicto, incomunicación y falta de entendimiento. Esta situación ha impedido aprovechar las diferentes metodologías y teorías disponibles en ambos enfoques dentro del campo. En resumen, la rivalidad entre estos dos enfoques ha obstaculizado el progreso y el desarrollo integral de la psicología social como disciplina (p. 62).

En cambio, el Imaginario Simbólico (IMSI) que Durand (2004) define como “ese trayecto en el cual la representación del objeto se deja asimilar y modelar por los imperativos pulsionales del sujeto, y en el cual, recíprocamente, como lo mostró magistralmente Piaget, las representaciones subjetivas se explican por los acomodamientos anteriores del sujeto al medio objetivo” (p. 44), da especial importancia al fenómeno de la aparición de la imagen simbólica que, lejos de establecer roles a seguir como en el ejemplo anterior de Blumer (víctima/victimario), deforma las imágenes dadas por la sociedad o exterioridad para impregnarlas, imaginativa e intuitivamente, de un sentido sustancial y profundo que organiza la psique de la persona y el sentido de su existencia, proceso que veremos a detalle más adelante, pues es precisamente este el que desarrollan los actores de TCM y por el que se define el Imaginario Simbólico.

Ahora bien, ¿cómo deberíamos entender el significado? Piaget (2021) al respecto de la formación del símbolo en el niño, sostiene lo siguiente:

La representación comienza cuando, simultáneamente, hay diferenciación y coordinación entre significantes y significados. Los primeros significantes diferenciados los aportan la imitación y su derivado, la imagen mental, que prolongan la acomodación a los objetivos exteriores. En cuanto a las significaciones mismas, las aporta la asimilación, que prima en el juego y se equilibra con la acomodación adaptada. Esta conjunción entre la imitación, efectiva o mental, de un modelo ausente, y las significaciones aportadas por las diversas formas de asimilación, permite la constitución de la función simbólica. (p. 10)

Prestemos especial atención al hecho de que Piaget (2021) habla de la imitación y el juego como aquellos procesos que permiten la aparición de la imagen la cual afirma como la continuación directa de la sensación, por lo que sostendré que la imagen es intrínseca al cuerpo y al movimiento. El autor sostiene que a este proceso le secunda el de la representación que completa la función simbólica en el niño y sostiene que hay representación cuando se imita o actúa un modelo ausente (p. 10). Añadiremos pues, que este es un proceso que vuelve a retomar el aprendiz de teatro corporal siendo adulto, proceso por el cual rompe con el encogimiento de la metáfora impuesta por el adultocentrismo, aprendiendo a maximizar la potencia de las metáforas suscitadas dentro del proceso de construcción escénica que, a su vez, es concebido como un *juego serio* que constituirá su profesión y su estar en el mundo como veremos en el transcurso de esta investigación.

Por su parte, Durand (2004) hace suyas dos afirmaciones fundamentales de Bachelard sobre el simbolismo imaginario, que también haremos nuestras para comprender la función simbólica que elabora el actor ya siendo adulto:

La imaginación es un dinamismo organizador, y éste, un factor de homogeneidad en la representación. Según el epistemólogo, muy lejos de ser facultad de *formar* imágenes, la imaginación es potencia dinámica que *deforma* las copias pragmáticas suministradas por la percepción, y ese dinamismo reformador de las sensaciones se convierte en el fundamento de toda la vida psíquica porque las leyes de la representación son homogéneas; ya que la representación es metafórica en todos sus niveles, y puesto que todo es metafórico, en el nivel de la representación todas las metáforas se igualan (Durand, 2004, p. 34).

Pero volvamos a los dos elementos que nos ocupan y que son constitutivos del símbolo: el significado y el significante. Al respecto Durand (2004) sostiene que la imagen simbólica está constituida por el *analogon*, esto es, ese sistema de reglas que nos permiten entender que un árbol, para ser tal necesita de raíces, un tronco, ramas y hojas. “El analogon constituido por la imagen nunca es un signo arbitrariamente escogido sino siempre intrínsecamente motivado, o sea, siempre es símbolo” (p. 33).

Entonces, para que sea símbolo necesita el significante y el significado contenidos en la imagen. ¿Qué es el significante? Diremos que es la imagen mental que funge como soporte porque se presenta como intuición, es decir, como una sensación que se manifiesta en el cuerpo y que nunca es una imagen clara pues no se sabe exactamente como es debido a que emplea un lenguaje metafórico más amplio y escurridizo que el del concepto. Tal imagen puede ser percibida por los sentidos, lo que lo convierte en signo motivado, cargado de afecto.

Por lo tanto, es una imagen irrepresentable en su totalidad que orienta la vida del ser humano, es decir, es una imagen primordial de la que no se puede hablar precisamente, pero de la cual se tiene una experiencia fundamental. Tal imagen orienta la existencia del ser humano hacia un sentido que no es racional sino misterioso, trascendente e implica una búsqueda. Por su parte el significado es el producto del proceso de asimilación que en el lenguaje simbólico nunca se cierra a una sola convención, sino que puede nombrarse de muchas maneras pues es polivalente. Para que el sentido emerja dentro de esta perspectiva, es necesario la *religión*, es decir, un vínculo con los otros y con todo aquello de lo que no se conoce, pues este no se da individualmente, sino que es en él, en el que encontramos el primer proceso *psicosocial*.

Por otro lado, Durand (2004) realiza una crítica a la filosofía francesa y a algunos psicólogos clásicos. Señala que para comprender ciertos fenómenos de la psique humana se hizo una interpretación absolutamente racional sobre fenómenos que no pueden alcanzarse a través de ella y, por tanto, no consiguen acercarse a su significado ni a sus alcances. Tal es el caso de la imagen y la función de la imaginación, contenidas en la psique, que han sido devaluadas por el pensamiento occidental, la filosofía francesa y añadiremos que, parte de la psicología social también las ha colocado como *señoras del error y de la falsedad*. Al respecto Durand (2004) sostiene lo siguiente:

Es de capital importancia observar que, en el lenguaje, si la elección del signo es insignificante porque este último es arbitrario, nunca ocurre lo mismo en el dominio de la imaginación, donde la imagen -por degradada que se la pueda concebir- en sí misma es portadora de un sentido que no debe ser buscado fuera de la significación imaginaria. (p. 32)

Durand (2004) hace énfasis en que el sentido de la imagen jamás va a poder ser captado si nos acercamos a ella de la misma forma en la que estudiamos al concepto, pues esto minimizaría la imaginación y sus funciones, además de que abordar el fenómeno de la imagen sin reducirla a signo, requiere de una metodología distinta a las desarrolladas para abordar la palabra. De lo anterior entenderemos en lo sucesivo a lo psicosocial como el intento de comprender la interacción compleja entre los aspectos psicológicos en la formación y expresión de la psique humana. Entendiendo esta de forma amplia, en la que se concretan formas simbólicas universales y arquetipos que dan cuenta de las funciones psicológicas del ser humano con las que se concreta lo colectivo como formas culturales y sociales como el arte, los mitos, los rituales y las religiones.

1.2.1 La Razón Poética y sus Elementos. Centro Interpretativo de la Psicología Social Simbólica

Es con Zambrano (2020) donde encuentro una salida más radical al problema del racionalismo sistemático, y la ubico precisamente en la subjetividad, en lo sensible, poético, en el proceso artístico de creación que atañe y dota de sentido el mundo invisible de lo humano. Zambrano (2020) proponía una forma de pensamiento que intenta superar las antinomias del *logos*¹⁴. Habla sobre la capacidad del logos para confrontar lo irracional, lo desconocido, lo que está más allá de la comprensión racional. Se hace referencia a la idea de que existe una experiencia primigenia, una intuición que trasciende el discurso lógico y que proporciona un conocimiento más profundo de la realidad, a la que se le denomina "lo otro". Discute sobre la importancia de reconocer y confrontar lo desconocido más allá de los límites del discurso (p. 86).

Por otro lado, la razón poética, la comprenderemos como un pensar con el alma, un saber artístico, una intuición como conocimiento previo del mundo. Dicha intuición escapa de las formulaciones verbales. Suscita fenómenos que le arrebatan las palabras al ser humano y lo obliga a buscar otra forma de comunicación. Por tanto, la razón poética buscará la trascendencia del ser en todos los aspectos de su vida mediante los procesos psicológicos del imaginario, que se manifiestan más claramente en los procesos artísticos, mismos que pueden ayudar a comprender y establecer una metodología que aborde lo sensible, lo que no alcanza a decir la palabra y que es, en su mayoría, invisible.

Se trata de una razón poética que descubre en la metáfora y el símbolo el verdadero sustituto del concepto a la hora de recoger esa experiencia inmediata de la realidad intuita: La metáfora es una forma de relación que va más allá y es más íntima, más sensorial también, que la establecida por los conceptos y sus respectivas relaciones. Es análoga a un juicio, sí, pero muy diferente. No se trata pues, en la metáfora de una identificación ni de una atribución, sino de otra forma de enlace y unidad. Porque no se trata de una relación lógica sino de una relación más aparente y a la vez más profunda. (Zambrano, 2020, p. 87)

¹⁴ Palabra de origen griego que puede ser entendida, por un lado, como palabra, argumentación o discurso, y por otro como razón o pensamiento.

Aparece entonces la metáfora y el símbolo como instrumentos de la razón poética, que señala, al mismo tiempo, una crítica al lenguaje como logos discursivo, es decir, como palabra de la razón sistemática. En este punto, me parece de suma importancia, la perspectiva abordada por la *Hermenéutica de Éranos*¹⁵, pues sus integrantes desarrollan una crítica hacia las teorías del lenguaje y el estructuralismo. Sostienen que han reducido, al igual que la razón sistemática, el sentido de la existencia a su mínima expresión, tal como Ortiz-Osés (2012) afirma a continuación:

“Durante décadas las teorías del lenguaje han efectuado un ímprobo esfuerzo por reconducir las formas simbólicas con las que toda cultura organiza la economía del sentido de la existencia a signos. Las teorías estructuralistas y semiológicas, a pesar de sus relevantes diferencias, han sido responsables de esta orientación: los signos pueden ser analizados y descompuestos en unidades mínimas susceptibles de relacionarse entre sí; pueden, pues, ser objetos de formas analíticas de carácter nítidamente racionalista. Estos enfoques se sienten, en cambio, incómodos ante los símbolos que tienen su espacio propio y específico en el ámbito religioso, entendiendo por tal, a la religación relativa de lo sagrado” (Ortiz-Osés; 2012; p. 5).

Ortiz-Osés (2012) propone un lenguaje basado en lo simbólico en oposición a la semiótica y el estructuralismo, por considerarlos en extremo racionales, perspectiva que encuentra sus límites en los fenómenos de lo sensible, irracional o subjetivo. En este punto Ortiz-Osés, coincide plenamente con Zambrano (2020):

Frente a la frialdad del lenguaje racional, que atiende únicamente a relaciones formales y que hace abstracción de toda experiencia inmediata y particular de las cosas, que le aleja de la vida, el lenguaje metafórico se constituye en expresión de lo originario, pues la potencia creadora y expresiva de la metáfora es capaz de traducir en imágenes lingüísticas lo visto en la intuición. (...) Se trata, por tanto, de un lenguaje que aúna la razón con el sentimiento, en una simbiosis que acierta a decir imaginativamente aquello que clama en las entrañas (p. 87).

¹⁵ Es un grupo de discusión intelectual que surgió en 1933. Es el colectivo responsable de la renovación general, en el siglo XX, de los estudios sobre religión. Además, aborda los estudios humanísticos, así como las ciencias naturales. Algunos de sus integrantes fueron: C. G. Jung, Kerényi, Scholem, Neumann, Hillman, Durand, Ortiz-Osés, Garagalza, Lanceros, entre otros.

Aquí encontramos otro punto fundamental, pues Zambrano no plantea volcar completamente la balanza en favor de lo sensible. Por el contrario, reconoce la utilidad del lenguaje racional y señala sus límites, al tiempo que reconoce que existe otra manera de interpretar el mundo y que este tiene derecho a ser, a emerger de las entrañas para existir y tomar su lugar en el mundo. Veremos más adelante que esto tendrá especial correspondencia con la idea de alma que esboza Platón (1988), pues para él el alma será tripartita y una de sus partes es el *logos*; pero este no será instrumental sino trascendente por estar ligado al amor.

Por su parte, Durand (2004) sostiene que el símbolo no se limita al ámbito de la semiología (el estudio de los signos y sus significados), sino que pertenece a una semántica específica. Esto implica que un símbolo no solo tiene un sentido artificialmente atribuido como sucede con el signo, sino que, podría decirse que es percibido como intuición y es espontáneo, avasallador. Además, el *sentido* de las metáforas y el rico simbolismo del imaginario son la fuente original a partir de la cual se desarrolla todo el pensamiento racionalizado y su cortejo semiológico. Durand (2004) resalta la importancia del simbolismo y las metáforas como elementos fundamentales que influyen en el pensamiento humano y en la creación de significados más allá de lo meramente racional.

De este modo, Durand (2004) sostiene que todo pensamiento abstracto tiene de fondo al pensamiento simbólico y que, sin este último no podría existir el primero. Más aún, Piaget (2021) afirma que sin el pensamiento simbólico no existiría el lenguaje ni las abstracciones posteriores que permiten el desarrollo psicológico de la persona. Durand (2004) continúa su análisis sobre el símbolo afirmando que no es de naturaleza lingüística, pues este no se desarrolla en una sola dimensión. Por lo tanto, las motivaciones que ordenan a los símbolos no forman largas cadenas de razones, es más, ni siquiera forman *cadena* (p.35), por lo que el símbolo no puede ser comprendido mediante deducciones lógicas o lineales de tipo causa y efecto, ni mediante relatos introspectivos del gusto de la psicología clásica que gusta de describir todo pensamiento o estudiar la imaginación a través del pensamiento lógico sistemático.

Durand (2004) afirma que varias disciplinas, como la antropología, la sociología, el psicoanálisis y la psicología, han desarrollado clasificaciones de las motivaciones del simbolismo, muchas de las cuales están influenciadas por normas de adaptación al mundo

social. No obstante, destaca que Bachelard reconoce la importancia de la asimilación subjetiva de las cosas, sugiriendo que el cuerpo sirve como un medio entre el mundo de los objetos y el mundo de los sueños. Bachelard argumenta que los cuatro elementos (fuego, aire, agua, tierra) son fundamentales para la imaginación, ya que representan sus hormonas. Concluye que todo símbolo es ambivalente, dos polos de significado, uno positivo y uno negativo. Tal ambivalencia invita tanto a la conquista adaptativa como al repliegue asimilador (p. 37). Hay que enfatizar que estos autores señalan la importancia de la interrelación entre los elementos físicos y psicológicos que permiten la interpretación de los símbolos.

De lo anterior se puede afirmar que si ese *sentido metafórico* o *el gran semantismo del imaginario* es la *matriz original* de todo pensamiento, si son precisamente los cuatro elementos las hormonas de la imaginación, y si como afirma Durand (2004) el propio Bachelard acepta que esta clasificación en cuatro elementos es muy simétrica y racionalista, es viable reflexionar que para abolir tal clasificación, entonces debe hablarse de la naturaleza en general, admitiendo todas las formas posibles que el imaginario de una persona pueda darle para explicar su mundo. Sostendré que es la naturaleza, es decir, las imágenes e impresiones que se han obtenido de ella a través del tiempo las que conforman el imaginario, y que es precisamente esta experiencia ambivalente la que marca la forma de estar en el mundo, así como la que dio forma a la propia *psique* y constitución biológica, muestra de la conquista adaptativa y el repliegue asimilador del ser humano.

A manera de síntesis y con fines explicativos, a continuación, el lector encontrará una tabla con las características que diferencian el símbolo del signo, esperando clarificar un poco más el panorama para su comprensión y asimilación, pues el mundo que describiré en las páginas sucesivas será difícil de entender sin lo explicado hasta ahora:

SÍMBOLO		SIGNO	
Es multívoco	Tiene muchos significados. Es inagotable.	Es unívoco	Señala solo un significado y no hay posibilidad de más.
Es desconocido	En el momento en el que lo experimentamos no podemos decir qué significa exactamente.	Es conocido y arbitrario	Establece una convención social. Las personas han consensuado su significado (Ej. El semáforo).
Es espontáneo y natural	No está premeditado por la consciencia. Uno no tiene control sobre ella ni decide en qué momento aparecerá, sino que ella emerge por si sola.	Es cerrado	No hay otra posibilidad de interpretación.
Es subjetivo	Tiene una significación personal. Se arraiga en lo profundo del ser.	Es impersonal	No está ligado a la subjetividad de la persona.
Es abierto			
Es numinoso	Proviene del concepto <i>numen</i> formulado por Rudolf Otto. Lo define como una carga energética que produce una movilización importante, emocional, un desconcierto o sorpresa.		

Al basar la interpretación de la realidad en la razón poética, lo simbólico y la metáfora (recursos del imaginario), se intenta resarcir la devastación del alma de la Naturaleza y el despojo del interior del ser humano. Pues las perspectivas anteriores se han olvidado del punto de origen del ser humano y su cultura:

No dan cuenta de esa potencia fundamental de los símbolos que es *ligarse*, más allá de las contradicciones naturales, a los elementos inconciliables, los tabicamentos sociales y las segregaciones de los periodos de la historia. Resulta necesario, entonces, ir a buscar las categorías motivantes de los símbolos en las conductas elementales del psiquismo humano. (Durand, 2004, p. 41)

Afirmar que la Naturaleza es más que un saber técnico-científico y que es, sobre todo, un conocimiento trascendente, ontológico, ético y estético del cual deriva la cultura, es tan básico como revolucionario; pues no es casualidad que esta palabra tenga un vínculo etimológico con la agricultura y el alma. Austin (2000) argumenta que la palabra cultura deriva del término latino *cultūra*, cuya origen se remonta a la palabra *colere* que contenía múltiples significados, desde honrar con adoración y proteger hasta habitar y cultivar. Con el tiempo, algunos de estos significados se separaron: *habitar* evolucionó hacia *colonus*, de *colonia*, mientras que el sentido de *honrar con adoración* se desarrolló en la palabra *cultus*, que termino en la palabra *culto*.

En este proceso de transformación o performatividad del lenguaje, el significado de *cultura* adoptó la connotación de *cultivar* o tener la *tendencia a crecer* y desarrollarse que veremos en relación con la *physis*. Su primer sentido fue dado por la palabra *labranza*, es decir, la tendencia al crecimiento natural. En este punto podemos advertir la importancia de la naturaleza como huella indeleble en la psique, pues el sentido que tenía en el paleolítico imprime su sentido simbólico en el lenguaje para influir en la forma en que el ser humano se desenvuelve en el mundo. En castellano la palabra cultura estuvo históricamente ligado a las actividades agrícolas, significando *cultivo*; por extensión, cuando se atribuía a una persona un gran conocimiento, se decía que era *cultivada*. Es solo en el siglo XX que el idioma castellano comenzó a usar la palabra *cultura*, influenciado por el término alemán *kulturell*.

En resumen:

- *Honrar con adoración*, se convirtió en culto (hacer crecer la fe interior, lo que brota del alma)
- *Habitar un lugar*, se convirtió en colono (el surgir de la gente en un lugar no habitado antes)
- *Labrar la tierra*, se convirtió en cultivar (hacer brotar al reino vegetal, como en *agricultura*, *agrícola*, etc.

- Mientras que, *lo que brota del ser humano* se convirtió en cultura (Austin, 2000, p. 2).

Por lo tanto, sostendré que la concepción que tenemos de la naturaleza determina a la cultura, la forma de lo real y la interpretación que damos de las cualidades del ser humano. Negar el alma de la naturaleza, equivale a negar la interioridad del hombre y propiciar su autodestrucción. Sin los elementos que brotan del alma, la cultura no puede existir. Por lo que, abolir la característica *animista* de la naturaleza, ha hecho que el ser humano sea concebido como maquina productora de un sin número de cosas mecánicas, desprovistas de sentido, mismas que derivaron en la enfermedad de la ciencia y del ser humano de nuestra época.

Tal enfermedad puede ser *diagnosticada* como falta de imaginación, de intuición y perspicacia para mirar e interpretar a través de lo aparente. Pues el camino que el ser humano a trasado para poder interpretar las cosas que le rodean, así como su propia naturaleza es, justamente, a partir de una razón poética, de una metáfora que ha llevado a largas generaciones de filósofos tratar de develar la complejidad del misterio de la Naturaleza, con la célebre frase de Heráclito: *physis kruptesthai philei*, que ha sido traducida como: *La naturaleza ama esconderse*.

Señala la dificultad de develar el conocimiento, e indica distintos vínculos entre naturaleza y conocimiento, alma (psique) y cuerpo, creación e imaginación, la experiencia de lo sagrado, la creación de los dioses y la cultura. Por lo que habría un vínculo entre psique y naturaleza que Zambrano (2022) entendía claramente:

Pues allí donde empieza la vida, empieza también la astucia, la simulación y la máscara. La naturaleza física no se envuelve en nada, aparece desnuda. Y mucho menos podemos imaginarnos dentro de ella una fuerza, un poder, que intente resistir al conocimiento humano. En cambio, todo lo que está vivo, se esconde. Y lo humano mucho más que todo. La primera condición de lo psíquico humano sería la tendencia a encubrirse. El afán de vestido, de máscara. Tenemos que considerar otra característica: la expresión. Todo lo psíquico se expresa de algún modo. Parece que se trata de algo escondido, recluso, que tiene necesidad de mostrarse para que alguien semejante lo perciba. Huye y aparece; hace señales y se

enmascara. Es verdaderamente un enigma. Enigma que nos está pidiendo ser descifrado. (...) Tiende a ocultarse para los demás y para sí mismo. (p. 151)

En suma, volver al origen se vuelve una tarea ardua, como intentar quitar el concreto de las ciudades que hemos construido, de los muros que nos separan de todo lo otro, de la tecnología hiperspectacular que trata de ampliar el hueco devorador del hombre sin alma, ni ciencia, ni naturaleza. La negación del alma de la naturaleza y el alma individual es el punto de inflexión que ha hecho que la psicología social y, las ciencias sociales en general, giren sobre su propio eje sin encontrar un sustento epistemológico sólido, pues no se han preocupado por entender el sentido poético-filosófico que tenía la vida antes del estado científico. Esta problemática nos obliga a preguntarnos sobre cómo el ser humano de la antigüedad concebía a la naturaleza y cómo se definía con respecto a ella, pues este es el punto de partida de todas las creaciones que ha hecho a lo largo de su historia. Esta problemática es definitoria en la construcción de la ciencia e implica el retorno al origen fundamental para cualquier psicología que se pretenda cómo tal: el preguntarse por la *psique*.

La historia que los académicos suelen hacer de [las ciencias sociales] comienza haciendo tabula rasa de todo el pensamiento anterior, relegándolo a la categoría de acientífico, filosófico, metafísico, según la terminología de Comte. Mientras se afirma que, la palabra psicología, aunque moderna, es más vieja que la materia que designa. (Pizarro, 1998, p. 40)

El principal problema que noto hasta este punto, sobre la imposibilidad de definir el campo de la psicología social es el haber tomado como sustento epistemológico el racionalismo sistemático deshumanizador sin considerar el pensamiento antiguo del que es originaria y, si en algún caso se aborda el termino *psique*, es considerado como creencia obsoleta, algo erróneo que pensaba un ser humano menos desarrollado, aquel que “tontamente” creía y fundamentaba su realidad en un pensamiento mágico. La psicología social, penosamente, cayó en la trampa, sucumbió ante las creencias, opiniones y actitudes de una ciencia infértil por la necesidad de pertenecer a algo que la negaba.

Aún más, como mencioné al inicio de este trabajo, la psicología social no sabe cómo definirse, no conoce su *ser* ni el lugar que le pertenece en el mundo. Ha intentado delimitar su universo, es decir, su campo de acción, a partir de dos disciplinas: la psicología y la

sociología, objetivo que ha sido, por demás, improductivo. Por su carácter liminal, fronterizo o de indeterminación, ha generado, como afirma Ibáñez (1985), luchas continuas e intensas para definir y asegurar su propio territorio. Estas batallas se caracterizan por incursiones constantes en áreas fronterizas, intentos incesantes de ser absorbidas por otras disciplinas y una demanda perpetua de reconocimiento científico (p. 62). La psicología social ha girado tanto en torno a estas disputas que ha olvidado que su posición liminal, en los límites con otras áreas del conocimiento, podría ser su mayor fortaleza.

Esta característica tan angustiante que, además, es exactamente la misma cuestión que aqueja al ser humano, por no saber con claridad quién se es, lejos de ser un punto deficiente podría ser su fuente de creación más importante. Tal vez la psicología social debería aprender un poco más del artista en general, quien se apropia, sin más, de tal característica y le sacan el mayor provecho para encontrar el sentido, ya no a su disciplina ni a su quehacer escénico, sino a su propia existencia. El artista se asume, desde sus orígenes, como *outsider*, *diferente*, rompe lo establecido y brinda respuestas de esa realidad que lo abruma y lo sobrepasa, desde su implicación, desde su carne, sin prejuicio, sino abierto a la posibilidad. El artista no tiene miedo a perder, pues nada tiene más que ese gran cúmulo de sensaciones, de imágenes que vienen a su mente en el movimiento, en ese espacio liminal que le confiere más libertad de acción que quienes tienen, aparentemente, todo bajo control.

Sin embargo, tomar como punto de partida las discusiones teóricas que se han llevado en el centro de la sociología, ha hecho que la psicología social no pueda avanzar y, sumado a esto, el fuerte desdén por las discusiones que se han desarrollado en la psicología y el psicoanálisis, han hecho que la disciplina se quede en un punto muerto, condenada, poco a poco, a morir. Lo anterior, muestra que la pretendida objetividad que se encuentra en el origen de las ciencias sociales es, simplemente, insostenible, pues tal rivalidad no es una actitud científica, ni en los términos clásicos de la ciencia, ni en los actuales.

Por todo lo anterior, proponemos avanzar hacia una *psicología social simbólica* o antropológica que no produzca una semántica árida ni reduzca lo simbólico a signo, sino que salga del marco de la representación para alcanzar el plano de la simbolización trascendental, es decir, una psicología social cargada de realidades concretas, que entienda que necesita de la mediación de los contrarios, pues la abstracción vacía el símbolo y engendra el signo;

mientras que la actividad artística, por el contrario, huye de él para nutrir lo simbólico. Una psicología social que, ayudada del símbolo, nos lleve más allá de lo aparente, que haga interpretaciones dinámicas y profundas, cargada de afectividad y de actividad artística, que no solo represente o muestre máscaras, sino que al tiempo que deshaga, cree y realice. En suma, que juegue con la totalidad del psiquismo al tiempo que moviliza la cultura, que se interese por el *eidolo-motor*, es decir, el ámbito de la imagen y lo imaginario que no se ubica en el mismo nivel intelectual que el de la idea (*eidos*). Sin embargo, esto no significa que la imagen simbólica no provoque ninguna actividad intelectual sino que se sostiene que la imagen y lo imaginario no se equiparan directamente con la conceptualización intelectual, pero aún así pueden tener un impacto significativo en la actividad mental y el pensamiento.

Para ello me parece necesario esclarecer que, en lo sucesivo, adoptaré la posición científico-metodológica que sostiene Durand (2004), por considerar que la misma crítica que he intentado desarrollar sobre la psicología social psicológica y la psicología social sociológica, es la misma crítica que el autor hace sobre la psicología, la sociología y el psicoanálisis, la cual enuncia de la siguiente manera:

Nos gustaría rechazar tanto el proyecto preferido por los psicólogos fenomenologistas como las represiones o intimaciones “sociófugaz” del gusto de los sociólogos y de los psicoanalistas. Sobre todo, querríamos liberarnos definitivamente de la pelea que, periódicamente, lanza a unos contra otros, culturalistas y psicólogos, y tratar de apaciguar, ubicándonos en un punto de vista antropológico para el cual “nada humano debe ser ajeno”, una polémica nefasta a base de susceptibilidades ontológicas, que a nuestro juicio mutilan dos puntos de vista metodológicos igualmente fructíferos y legítimos, en la medida en que se confirman en la convención metodológica. (Durand, 2004, p. 43)

Esta psicología social simbólica o antropológica debe adoptar una posición medial que se ocupe y reconozca como elemento central a lo simbólico, mediador también de la cultura que da sentido a la existencia del ser humano, situada entre la *ratio* y lo sensible. Implica, por tanto, asumir la *encrucijada* de las múltiples directrices de la *complexio oppositorum*¹⁶ que se encuentran en ella. No se busca eliminar las diferencias entre las cosas, sino más bien ampliar nuestra comprensión de la identidad individual hasta alcanzar su

¹⁶ Del latín: combinación de opuestos.

complejidad. Ortiz-Osés, (2012) afirma que la mitología japonesa parece simbolizarlo perfectamente por el concepto de la recirculación de los opuestos, donde elementos aparentemente opuestos coexisten y se complementan mutuamente a través de un centro descentralizado y vacío de poder impositivo o dogmático, pero lleno de vitalidad o potencia cultural.

Sostendré que indagar “las prácticas culturales sobre las que se estructuran los universos simbólicos de una cultura” (Cohen, Ledo, Rasskin y Blanco; 2009, p. 73), es hablar de psique, su relación con los fenómenos sociales y su producción de cultura. Si esta disciplina no la pone en el centro de la cuestión, el estudio de sus fenómenos hablaría solo de la apariencia o superficialidad de las cosas, dejándola desprovista de sentido. Durand (2004) propone **el trayecto antropológico**, un trayecto que define lo que en el transcurso de esta investigación entenderemos como el objeto de la psicología social simbólica o antropológica:

Debemos ubicarnos en lo que llamaremos *el trayecto antropológico, o sea, el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social*. Hay una *génesis recíproca*¹⁷ que oscila entre el gesto pulsional y el entorno material y social, y viceversa. Precisamente en este intervalo, en esa progresión reversible, debe instalarse, a nuestro juicio, la investigación. (Durand, 2004, p. 43)

Espero que esta argumentación clarifique su relevancia tanto en el TCM como en la propia disciplina. Considero imprescindible el conocimiento de sus orígenes para fundamentar los fenómenos artísticos que aquí nos conciernen y que podrían dar paso a una línea de investigación dentro de la propia psicología social. Comenzar por este punto nos permitió sustentar la pertinencia de volver a conceptos que han sido condenados al olvido por una extrema racionalidad. Esta psicología social propone como mediación cultural el ámbito simbólico del alma, necesario para resarcir y dotar de sentido al mundo y al ser humano fragmentado y simplificado que han construido las ciencias. Explicar lo que el

¹⁷ Véase Piaget quien define la noción de génesis recíproca por “el equilibrio móvil” y “la reversibilidad”.

cuerpo es para el TCM, me llevó a dilucidar que, tal como el círculo de Éranos afirma, “la visión del cuerpo debe dejar paso a la revisión del alma” (Ortiz-Osés, 2012, p. 21).

Aun cuando el término *psique* está contenido en el nombre de la disciplina, para muchos es extraño que se hable aquí. Sin embargo, afirmaré que una psicología social no sería posible sin preguntarnos por la psique. En toda disciplina psicológica se debe poner como centro, preguntarse por ella, re-pensarla y re-plantearla. Cuando se pierde este centro la disciplina se convierte en cualquier otra cosa, llámese sociología, teología, antropología, medicina, etc. Campos en donde la psique no es su principal objeto de estudio. De tal forma que esta psicología social simbólica tendrá que preguntarse, en primer lugar, por los fenómenos de lo invisible, de lo inefable e inasible para después cuestionar cómo estos se hacen carne, crean formas y pensamientos que, tomando su lugar en el tiempo y el espacio y (des)dibujan la cultura.

Capítulo II.

La Elección Metodológica

La presente investigación fue desarrollada entre el año 2020 y 2024. Lleva consigo la huella indeleble que dejó la pandemia de COVID-19 con la que el mundo se paralizó por un segundo. La mitad de este trabajo fue hecho en la quietud y el silencio de las calles de México; pero en el tumulto de nuestro caos interior. La pandemia fue un catalizador de reflexión tanto individual como colectiva. Nos recordó que somos simples seres humanos, haciendo lo que pueden con lo que son. Nos hizo pensar que lo realmente importante siempre había sido la colectividad, lo imprescindible del contacto con el otro, la falacia de nuestra total autonomía e independencia. El confinamiento nos volvió a mostrar nuestra fragilidad y la importancia de la conexión con el mundo que habitamos.

La naturaleza se volvió a presentar como en aquel Paleolítico: avasalladora, implacable. Nosotros nos volvimos a sentir ínfimos, dependientes de ella. Tremendo recordatorio de una verdad que habíamos olvidado. En un momento en el que las cosas materiales y lo que hacemos para obtenerlas parecían lo más absurdo del mundo, lo único que nos quedaba era replegarnos sobre nosotros mismo, sobre nuestras fuerzas interiores. Tuvimos que volvernos sobre lo único que quedaba y que, además, era invisible: la fe. El sufrimiento causado por la partida de personas cercanas, la falta de respiración que muchas veces no era por los síntomas físicos de aquella enfermedad; sino por el miedo a la pérdida: del trabajo, de los lazos afectivos. La ansiedad que emergía de ver con mayor claridad nuestro destino trágico hizo que volvieran a aparecer las *estructuras de acogida* que han permitido al hombre dominar la contingencia: el arte y la religión como filosofías de vida.

Solo en ese primer momento pudimos ver la parte más noble de las redes sociales, pues a través de ellas nos comunicamos con la gente que amamos, con aquellos amigos con los que olvidamos un poco la crisis global. Vimos personas compartiendo lo que sabían hacer y lo que pensaban que podía ayudar, videos participando en meditaciones, charlas sobre espiritualidad, platicas psicológicas, *lives* para hacer ejercicio, para sacar, de aquel letargo

que se sentía como eterno, al cuerpo. Parecían saber que había que activarlo para poder ver un horizonte más esperanzador. Fuimos testigos del interés de las personas en el arte como medio de dominación de la contingencia. Las redes sociales estaban inundadas de gente tomando clases de canto, danza, guitarra, pintura, cosas que toda la vida habían querido hacer pero que, por el ritmo acelerado en el que vivimos, no se tenía tiempo.

Pero esto no pasó con el teatro, pues este tiene como condición necesaria a la co-presencia y en el TCM, el contacto con el otro es fundamental. El repliegue aquí fue devastador. No había espectadores y, los actores empezaron a migrar a otras formas: algunos se convirtieron en vendedores por la precariedad del trabajo que de por sí, ya era grande, haciendo evidentes las grietas de la desigualdad que socavan a nuestra sociedad y que impactan de manera directa a los artistitas, pues no producen un bien material sino algo “simple” y elemental: esperanza y fe. Otros se convirtieron en profesores de idiomas, unos más comenzaron su vida deportiva, fueron instructores de yoga, artes marciales o algo parecido. Muchos maestros de teatro quedaron desempleados, arrojados por el sistema a su suerte.

En estas condiciones ¿Cómo iba a poder realizar una elección metodológica que diera cuenta del mundo que investigo? Seguí al pendiente de los maestros y actores conocidos, con los que me fui enterando de la situación por la que estaban pasando. Resultaba que el Taller de Teatro Antropocósmico de Nicolás Núñez que tenía alrededor de cincuenta años impartándose en Casa del Lago, había dejado de existir por “razones administrativas”. Una tradición completa de un especial tipo de teatro mexicano estaba también en crisis. El taller de Teatro Participativo del Museo del Chopo tampoco estaba en funciones hasta principios de 2023. Cuando se reanudó, tuvo cambios sustanciales. Se redujo la duración semestral del taller a la mitad de lo que era antes, además de que para 2024 el flujo de estudiantes era mínimo, con suerte diez personas se inscribían y terminaban el curso dos. La diferencia era abismal, pues antes de la pandemia estos talleres tenían una afluencia de entre veinticinco y treinta personas que era el límite de estudiantes admitidos según las normas de los talleres libres de la UNAM, por lo que había muchos que se quedaban fuera.

En medio de la pandemia, quise ampliar el campo para incluir otros talleres que también forman parte del TCM. Las condiciones globales me impidieron llegar a incluir al maestro Jaime Soriano quién también pertenece a esta tradición; pero en este tiempo no dio clases y se centró en el trabajo audiovisual, según entiendo. Muchos actores y maestros de teatro trataron de migrar a lo virtual. Así tomé un taller dirigido exclusivamente a mujeres e impartido por Susana Frank directora de Teatro Laboratorio La Rueca, escuela ubicada en Cuernavaca. La exploración fue intensa por las dificultades técnicas que suponía aprender a hacer teatro desde una pantalla. Tuvimos como resultado algo parecido a un *videoperformance* que además de presentarlo en redes sociales como resultado del taller, participó en el 5° Congreso Latinoamericano de Estudiantes de Posgrado en Ciencias Sociales de FLACSO México en modalidad artística y en la cátedra del posgrado en Filosofía de la religión de la UNAM, sobre el pensamiento de María Zambrano, que exploraba los vínculos entre el arte y la religión impartido por la Dra. Julieta Lizaola y el Dr. Manuel Lavaniegos.

Aún con estos resultados, la verdad es que el entrenamiento en dicho taller fue mínimo, ¿Cómo se supone que se le enseña a alguien a moverse en el escenario a través de una pantalla? La mayoría de las participantes, tenían ya formación previa en teatro, por lo que no hubo entrenamiento actoral, más bien una aplicación de los conocimientos que cada una tenía para desarrollar un concepto artístico y plasmarlo en un producto audiovisual. La construcción técnica de este fue lo más difícil y estresante para todas. No obstante, no cumplía con los criterios necesarios para abordar los temas que me interesaba explicar y no había mayor oferta teatral en ese momento.

Llegó el tiempo de tomar la decisión de la elección metodológica y con estas condiciones, decidí retomar el trabajo de *etnografía encarnada* que había hecho en maestría, pues tenía muchísima información y no había podido explorar todos los temas que surgieron de allí. Por lo que el trabajo de campo que constituye esta investigación se realizó en 2019, en función de mi experiencia en dos talleres:

- El taller de Teatro Antropocósmico de Nicolás Núñez.
- El taller de Teatro Participativo de Manuel Cruz

Aun cuando el primer taller ya no existe en Casa del Lago de la UNAM, el maestro sigue impartiendo clases de manera particular, se reúne en el bosque de Chapultepec con sus alumnos para danzar Citlaltlamin alrededor del ahuehuete: El Sargento. Ambos talleres tienen como criterio de inclusión el énfasis en la experimentación física como base de la formación actoral, sin que esto implique la exclusión de la palabra.

Las características de los participantes, en ambos talleres, son las siguientes:

- Personas interesadas en formarse como actores y/o personas que utilizan el teatro como desarrollo personal.
- Son mayores de 18 años.
- Cuentan con un nivel alto de estudios. Algunos eran estudiantes de licenciatura o posgrado.
- Residentes de la CDMX y área metropolitana.
- Mencionan no seguir ninguna religión en particular, pero se sienten interesados por sistemas de pensamiento como el budismo, hinduismo y las creencias de las comunidades indígenas de México.
- Afirman tener creencias que aluden a las energías, lo místico o mágico, pero rechazan las religiones institucionalizadas.

2.1 La Etnografía Encarnada

Este enfoque metodológico retoma aspectos de la etnografía tradicional que Angrosino (2012) entiende como la descripción de la forma de vida de un pueblo. Su objetivo principal no son los individuos sino las colectividades, grupos, comunidades o sociedades que tienen cierto estilo de vida. Su principal interés radica en entender cómo se comportan, cuáles son las tradiciones y las creencias que adquieren y comparten las personas dentro de un grupo. Esto requiere de un ejercicio hermenéutico, es decir, de la interpretación, debido a que los significados no son directamente observables, sino que se presentan a modo de símbolos. La etnografía considera a los sujetos como agentes activos, ya que ellos construyen su propia interpretación del mundo. Asume que la sociedad siempre está en perpetuo cambio y utiliza la *observación participante*. Con ella se pretende comprender el mundo de otros colocando a la investigadora en el centro de la comunidad que se estudia. En ella la pregunta de investigación está dirigida a conocer los significados que se comparten en dichos grupos.

De este enfoque metodológico se deriva la *etnografía encarnada* que presta especial atención a la experiencia corporal y emocional de quien investiga. Esta perspectiva intenta llevar la reflexión teórico-metodológica a superar dicotomías como: teoría-práctica, cuerpo-mente, logos-mithos, racionalidad-subjetividad, entre otras. Por lo que diremos que pretende encontrar la mediación de los contrarios al poner en juego la propia unidad psico-corporal de la investigadora para, a partir de ello, esbozar una teoría anclada a la vida misma.

La etnografía encarnada propuesta por Aschieri (2019) desea establecer un diálogo transdisciplinar, por lo que se relaciona con otras ciencias. Se sustenta del dialogo entre la antropología, la filosofía y el psicoanálisis principalmente. Agregaremos el dialogo con el arte en general, principalmente en el teatro. Este método, al basarse en la dialéctica, sostiene la idea de que el mundo, el ser humano y su cuerpo siempre están en constante movimiento, son dinámicos, cambian, por lo que se basa en el *proceso*. Propone a la *observación participante* de y desde el cuerpo para entender a profundidad las matrices simbólicas que los conforman y que organizan a un grupo determinado desde la encarnación de los valores, prácticas y pensamientos del grupo. Elegir realizar este tipo de metodología debe ser un

proceso consciente de lo que esto implica, pues quien investiga experimenta cambios tanto físicos como psicológicos. Este tipo de investigación debe tomarse como un viaje o una travesía a recorrer, en el que la investigadora está dispuesta a poner en el centro su unidad psico-corporal, lo que puede modificar sus hábitos, su pensamiento y traer consecuencias en los ámbitos de su vida cotidiana.

Este enfoque metodológico tiene una fuerte postura política que cuestiona las posiciones de poder que como investigadores nos invisten. Además, invita a una mayor apertura o flexibilidad por parte de quién investiga. Cuestiona los privilegios y prejuicios desde los que, muchas veces, se pretende dar un argumento teórico escudado tras el concepto de objetividad que simplemente es inoperable. Reconoce que la unidad psico-corporal de la que escribe es parte integral de la investigación etnográfica. Como apertura del apartado metodológico, la etnografía encarnada propone iniciar con un ejercicio de reflexión crítica, que dé cuenta de los usos y representaciones sociales del cuerpo dentro de la cultura en que fue socializada la investigadora, además de manifestar el conjunto de prácticas corporales vivenciadas a lo largo de su historia vital.

Dicha reflexión crítica se encuentra en el trabajo de maestría (Guerra; 2019) con el título: *El trayecto biográfico de la investigadora*. No haré este ejercicio aquí por considerar que no podría agregar algún dato significativo, por lo que refiero al lector a este apartado en el trabajo anterior. Aquí solo reafirmaré que las interpretaciones que se desarrollan a continuación están en función de mi pertenencia al TCM, práctica que he llevado a cabo en los últimos diez años de mi vida. Mi implicación en el tema ha sido largamente discutida por los defensores de la objetividad y el puritanismo científico. No obstante, sostengo que, en temas como este, es necesaria la implicación para poder dar cuenta de lo que le sucede a los que pertenecen a este mundo, pues visto desde fuera corre el peligro de reducir su complejidad.

2.2 El producto de la etnografía encarnada

Como resultado de la observación participante, se propone construir un lenguaje que dé cuenta de los fenómenos del arte y del cuerpo. Este estará constituido por metáforas que intentan evocar las imágenes simbólicas y las sensaciones que detonaron lo imaginario en los entrenamientos del TCM, por lo que se hace uso de un lenguaje poético que revele ese mundo simbólico. Jung (2002) considera a los símbolos como la presencia de una ausencia, la expresión de algo desconocido que, por ser tan desconcertante, solo puede explicarse a través de un pensamiento poético, sensible o creativo.

De lo anterior propongo crear un lenguaje simbólico que proporcione amplitud a la palabra, pues la decisión de poner en juego mi propia corporalidad es para evitar caer en lo que Salcido (2019) llama *la rutinaria relación agónica entre práctica artística y académica*:

Ese espacio indefinido que tal vez nunca podamos asir del todo, un espacio que podría permanecer por siempre fuera del alcance del discurso articulado, un *espacio ciego*, sin palabra preconcebida para describirlo, algo profundo, ente misterioso que tiene que ver con la vida misma. La experiencia somática y el pensamiento están entrelazados y no pueden ser concebidos como separados. Creo que el cuerpo piensa y que un cuerpo en movimiento genera pensamiento, de la misma manera en que el pensamiento somatiza y se muestra a través del cuerpo.” (Vadori-Gauthier, como se citó en Salcido, 2019, p. 31).

Con ello se pretende crear un entramado de lo que Ahmed (2018) llama *conceptos sudorosos*, es decir, la afirmación de que las sensaciones del cuerpo producen pensamientos y constituyen ya un saber en sí mismo, pues a vivencia real de interactuar con el mundo, o la práctica de intentar cambiar el mundo, también generan ideas que requieren conceptos sudorosos (p. 29). Lo que se articula perfectamente con lo que Salcido (2019) llama *el pensador en escena*: Aquel que se pone a sí mismo en escena y crea una concepción filosófica del mundo.

En la que los menudos problemas de la interpretación y la crítica son subsumidos por una visión artística cuya finalidad no es otra que la de *iluminar la propia existencia*, pues, en última instancia, la existencia del mundo solo se puede justificar como fenómeno estético.

(...) Entendiendo por filosofía una actitud espiritual, una vivencia, y no un mero asunto de saber. (Guervos, como se citó en Salcido, 2019, p. 56)

De las reflexiones anteriores es que decido crear un entramado que vaya a las profundidades tanto del ser como del propio concepto, para religar la existencia con el conocimiento. Se pretende tejer un texto lleno de un lenguaje sensible cercano a los fenómenos de la unidad psico-corporal, mismos que solo pueden ser aprehendidos desde metáforas que aluden a lo evocado por el movimiento. Esto se desarrolla también como postura política, es decir, como crítica a la exacerbada racionalidad sistemática que se erige en la academia como saber absoluto, mismo que impacta en la construcción del yo de el o la investigadora como poder obstinado que lo ensancha hasta deshumanizarlo y lo hace sentir superior.

Frente a la frialdad del lenguaje racional, que atiende únicamente a relaciones formales y que hace abstracción de toda experiencia inmediata y particular de las cosas, que le aleja de la vida, el lenguaje metafórico se constituye en expresión de lo originario, pues la potencia creadora y expresiva de la metáfora es capaz de traducir en imágenes lingüísticas lo visto en la intuición. (Zambrano, 2020, p. 87)

El lenguaje metafórico no solo comunica de manera abstracta, sino que también refleja la experiencia emocional, subjetiva y corporal de la persona, siendo una expresión auténtica de la realidad y del sujeto que la experimenta. Se destaca que este tipo de lenguaje fusiona la razón con el sentimiento, permitiendo expresar de manera imaginativa aquello que se siente profundamente en el interior. En lo sucesivo me centraré en la perspectiva de la hermenéutica simbólica, con la que encuentro mayor riqueza y posibilidad de interpretar lo acontecido en el acto creativo que constituyen los entrenamientos de TCM, por lo que se desarrollará un entramado teórico desde mi corporalidad y mis contenidos inconscientes, es decir, desde mis propias entrañas o íntimos, intentando con esto dar un lugar primordial a la fantasía, el sueño y la imaginación, mismos que producen, en primer lugar, el reencantamiento o resignificación del mundo y, en segundo lugar, colocan en el centro al pensamiento poético y al imaginario, características fundamentales que hacen que todo artista sea considerado como tal. Para la hermenéutica simbólica la interpretación no es una anécdota ni un accidente del ser humano, por el contrario, es su particular modo de ser. Como

hemos visto en los capítulos anteriores, el ser humano es un animal completamente inadaptado, un fracaso como tal.

Sin embargo, este animal defectuoso si se lo considera desde un punto de vista estrictamente biológico (débil, inadaptado, que nace prematuramente y depende durante largos años de los cuidados maternos, con instintos muy atenuados que no resultan fiables...) ha encontrado o generado una estrategia que le ha permitido sobrevivir: la creación cultural, la interpretación del mundo y la interpretación de sí mismo. (Garagalza, 2018, p. 27)

El ser humano, a pesar de ser un animal que ha evolucionado culturalmente y ya no depende directamente de la naturaleza para sobrevivir, sigue estando influenciado por ella de manera indirecta a través de la cultura, el lenguaje y los símbolos. Estos elementos culturales son los que constituyen su mundo y lo hacen ser humano. El sentido de la existencia no surge automáticamente, sino que se construye a través de la interpretación de la falta de sentido en el mundo. Siguiendo a Garagalza (2018) la hermenéutica simbólica considera que la interpretación nunca es algo exterior o accesorio de la obra de arte sino que, como característica humana, es un proceso completamente necesario para que el arte pueda surgir. Desde esta perspectiva, el arte no es una simple reproducción de algo visible y ajeno a la obra, sino que tiene una función eminentemente creadora al hacer visible lo invisible.

Así la obra de teatro necesita de la interpretación en la que se escenifica para acontecer y realizarse efectivamente como obra de teatro, saliendo de su encierro cosificador en el guion escrito. Sus personajes necesitan del actor que los encarna, que les presta el cuerpo y les da voz y gesto para representarlos y ponerlos en escena. La interpretación tiene en este caso un carácter performativo o realizativo. Interpretar es escenificar, hacer, realizar, actuar. En el trasfondo de la interpretación podemos atisbar como su forma primitiva la acción ritual (dromenon) y la danza mimética que conmemora o anticipa algo, que “no es simplemente algo hecho, sino algo re-hecho o pre-hecho con propósito mágico”. (Garagalza, 2018, p. 28)

Capítulo III

Lo Más Elemental: El Origen del Alma del Actor

3.1 La Narración Poética del Mundo: El Mito

La adaptación que tuvo el ser humano a la naturaleza exigió la creación de formas de transmisión del conocimiento que favorecieran la supervivencia de las siguientes generaciones. El orden social que se tejió, en función de esas adaptaciones, permitió hacer construcciones teóricas y/o representaciones artísticas como forma de supervivencia, ya que aseguran la transmisión del conocimiento a las generaciones futuras. Una de estas primeras formas de explicar el mundo fue el mito. Esbozar el nacimiento del arte y la religión es replantear el origen mítico de la cultura. Ortiz-Osés (1999) afirma que el mito es la expresión poético-religiosa que relata nuestra herencia simbólica mediante la personificación de fuerzas, la representación de imágenes primordiales y la presencia de arquetipos transpersonales (p. 108) que, como hemos visto ya, para nada son inventados, sino que son realidades que utiliza el *pensamiento poético* para explicar el mundo, por lo que entenderemos, en primera instancia, al mito a la manera de Eliade (1998):

El mito es pues, la historia de lo acontecido *in illo tempore*, el relato de lo que los dioses o los seres divinos hicieron al principio del tiempo... El mito proclama la aparición de una nueva *situación* cósmica o de un acontecimiento primordial. Consiste siempre en el relato de una *creación*: se cuenta cómo se efectuó algo, cómo comenzó a ser. He aquí la razón que hace al mito solidario de la ontología; no habla sino de realidades, de lo que sucedió realmente, de lo que se ha manifestado plenamente. (Eliade, 1998, p. 72)

Los mitos expresan un imaginario específico del arte que este último ha desarrollado desde su concepción sobre la Naturaleza como Gran Diosa. Mito primordial que contenía en su visión integradora del mundo al del cazador, relacionado con el drama de la supervivencia. “La primera historia se centra en la diosa como la imagen eterna del todo; la segunda, en la

humanidad que, en tanto que cazadora, ha de quebrar de continuo esta unidad para poder vivir la vida cotidiana de la temporalidad” (Baring y Chashford, 2005, p. 59). Aunque parecen ser historias mutuamente excluyentes, son en realidad relatos sobre dos tendencias primordiales del ser humano, a saber: la de crear relaciones y significados, y la de supervivencia que, además de constituir, respectivamente, mitos sobre la vida divina y la vida de los mortales en el tiempo, que más tarde se modificará con los griegos, el mito de la diosa contiene el del cazador sin que este último pueda albergar el primero, pues el mito de la diosa comprende la conexión invisible entre la vida y la muerte, misma que dota de sentido a ambas visiones. Esto es una realidad que queda plasmada en el vínculo entre el hijo y su madre:

Entre la madre y su bebé hay un vínculo tan fuerte que podría decirse que no llegan a ser dos, que no hay propiamente una dualidad entre ellos: aquí puede verse el germen de la relación entre un yo y un tú (reconocido como tal tú y no como una cosa u objeto). «La visión maternal-femenina, cíclica y rítmica, disuelve -según afirma A. de Riencourt- toda dualidad, incluida la de la vida y la muerte, en un abrazo cálido y consolador». (Garagalza, 2013, p. 44)

La presencia del chamán en la cueva representaría la importancia de la unión de ambos mitos y lo esencial de su relación para el bienestar de la tribu. Además, existía una valoración positiva de la oscuridad pues las cavidades, grutas y oquedades quedaron asociados al interior, ya sea del cuerpo de la madre o de la tierra y, al exterior, simbolizado por la luz; lo que significa que en el mito de la diosa no existe ningún dualismo, como el de psique y cuerpo, interior y exterior. El juego de arquetipos entre luz y sombra podría interpretarse, en nuestro mundo contemporáneo, cómo una batalla sin fin en la que solo uno podrá ser vencedor. Sin embargo, se produce un juego de *opuestos complementarios* en los que Zambrano (2006) sostiene que la luz no es simplemente una fuerza que triunfa sobre la oscuridad, sino más bien un acuerdo de convivencia entre ambas. La luz no pretende derrotar a las tinieblas, sino más bien iluminarlas, coexistir con ellas. La luz no impone dominio ni supremacía, no establece ninguna norma ni emite juicio sobre la oscuridad (p. 49).

Ambos arquetipos son necesarios para conocer la naturaleza del ser humano en donde la sombra debe ser entendida como guardián de un conocimiento profundo, cómo velo que oculta, no por recelo sino por precaución, una potencia creadora que transforma las cosas y que proviene de las entrañas. Por lo tanto, el mito, como afirma Maletinski (2001) es la

condición necesaria y el material primordial de toda forma de arte, es el *suelo* del que pueden florecer las creaciones artísticas. La mitología es entonces, el mundo donde son posibles las imágenes que reflejan los conceptos eternos. El mito unificador de la diosa quedó relegado a las penumbras al perder la conexión entre este y el del cazador, el cual creció hasta convertirse en el del héroe guerrero, dando paso a la instauración de un dios masculino en el que la vida temporal del ser humano se separó de la visión de eternidad. Sin embargo, el mito de la diosa ha permanecido como parte fundamental de la psique inconsciente del ser humano, un ejemplo de ello es el actor de TCM quien ha mantenido una relación profunda con dicho mito.

Los dioses aparecen entonces como una forma de tratar con la realidad, de aplacar el terror de las fuerzas inminentes que el ser humano sintió como tales. Por esa consciencia de la muerte, que parecen no tener los animales, comienza a sentirse preso y distinto. Baring y Cashford (2005) sostienen que lo que más desconcertaba al ser humano en aquel tiempo es el hecho de que los animales parecían vivir el momento sin ser conscientes, aparentemente, de un final, además de mostrar una armonía con las estaciones y responder a ritmos invisibles. Las autoras plantean que los animales podían ser vistos como portadores de las almas de antepasados tribales, aquellos que existían en un tiempo eterno y mítico. Debido a la falta de registros escritos del pasado, la memoria era crucial para mantener el sentido de continuidad de la tribu. Esta memoria tribal se transmitía de generación en generación a través de historias de los orígenes que se fusionaban con el tiempo sagrado, donde se llevaban a cabo hazañas que daban forma al tiempo presente.

Las historias transmitidas de generación en generación han sido fundamentales para la formación de la tradición tribal. Al relatar y representar estas historias a través del baile, el canto y la palabra, se evoca el mito primordial y se establece una conexión entre el tiempo mítico del pasado remoto y el presente, otorgándole un carácter sagrado. El mito es, por tanto, una narración poética, que se encarga de mantener vivo el conocimiento de las generaciones anteriores y, es a través de él y de su creación de imágenes, que la naturaleza va a tener una presencia continua, desde miles de generaciones atrás, en la psique humana. El mito representa también ciertos fenómenos psíquicos, pues al ser una creación espontánea y no consciente, se constituye por la *proyección*, uno de los principales mecanismos de defensa

psicológica, primordialmente inconsciente, que participa en la conformación de la imagen. Es el fenómeno por el cual se le atribuye a algo (persona, animal o cosa) ciertas cualidades, dotándolo de una singularidad particular que en realidad está constituida por los propios contenidos psíquicos.

Desde la infancia, observa J. Campbell, contamos con un dispositivo primario y espontáneo por medio del cual, en un instante, el mundo infantil se transforma en algo mágico. Es esta característica inevitable del niño, el dato primario de la imaginación creadora de toda psique adulta. El poder de la infancia de crear duendes y demonios es el ejemplo más claro del intenso grado de *conciencia mitológica* o predominio de la imaginación inherente a todos los hombres desde el paleolítico hasta la época moderna, el *dato objetivo* que muestran a la psique como un complejo, del que el *logos* es sólo una parte. (Solares, 2007, p. 37)

El mito no debe ser interpretado como una cierta fantasía de los pueblos antiguos ni de los niños, sino que debe entenderse como una manifestación activa de lo que son los dinamismos psicológicos profundos vertidos en formas artístico-culturales. Es por eso que el estudio del mito y de las religiones también es del interés de la antropología, la sociología, la psicología y, ahora, de la psicología social. Según Mircea Eliade (1998) el mito es la constitución de la realidad en la que un grupo humano vive en un tiempo y lugar determinado. Por lo tanto, si cualquier objeto del mundo externo, no es validado por el mito, ese objeto no tendría existencia real, pues el mito dota de existencia al objeto. A través del mito, la naturaleza y sus elementos, van a tener una presencia continua en la psique humana. Demostrando que una actividad, un conocimiento adquirido que se ha vinculado con una enseñanza de orden divino, hace que el ser humano, lo conserve, lo cultive y lo cuide a la manera en que cuida y cultiva a la naturaleza. Esta actitud permite hacer construcciones o representaciones artísticas y teóricas para asegurar la transmisión del conocimiento a generaciones futuras.

En el mito se habla de dioses y personajes fantásticos, pero en realidad lo que representan son funciones psicológicas, prueba de la capacidad de crear, preservar y destruir que constituye a la psique humana como semejante a la Naturaleza. Las imágenes mitológicas tienen una congruencia con el devenir de la historia de la cultura. Así el mito facilitó también la adaptación y la organización de las estructuras sociales a nuevos entornos y ambientes. La

constitución del mito abrevia de la fuente original o primigenia, es decir, de la observación de la Naturaleza que entenderemos aquí como la experiencia común de todo ser humano de su paso por el mundo.

Posteriormente, Platón señala que el principal objetivo del artista es: vincular su propia potencia (alma individual) con la de la naturaleza (alma del mundo), afirmación que ha quedado, penosamente, en el olvido y que, el Teatro Corporal, entre otras formas artísticas, intentan recuperar. El mito se manifiesta tanto en una ciencia como también en el arte, plasmándose en una iconografía, por lo que el quehacer del actor sería externar esas imágenes intangibles, ese *eidolon*¹⁸, en una imagen encarnada, es decir, la función primordial del actor es hacer aparecer lo simbólico. La naturaleza es concebida a partir del modelo de la producción de una obra; pero esta, es un arte divino. Platón (1982) asegura que “dioses los hay por arte, no por naturaleza, sino por ciertas leyes; y que estas son diversas en diferentes partes del mundo, según lo hayan convenido” (p. 366). El autor, señala la invención de los dioses, los cuales son diferentes de la naturaleza que contiene en sí misma la experiencia de lo sagrado pero los dioses una de las creaciones más importantes del hombre como proceso interpretativo.

Al ser el arte definido como una actividad inteligente del ser humano, los dioses son también una elaboración, un intento de aprehender la realidad, de poner en palabras la experiencia abrumadora de lo sagrado que emana de la naturaleza y que ha configurado, consciente o inconscientemente, la psique humana o el alma individual. Al respecto, Hadot (2015) sostiene que el arte divino es representado míticamente por Platón a través de la figura del Demiurgo, mientras que para Aristóteles, la naturaleza actúa como un modelador: levanta un armazón sólido en torno al cual crea y procede también como un pintor: traza un esbozo antes de aplicar los colores (p. 45). El artista tiene entonces una íntima relación con la naturaleza y, estas figuras personificadas (dioses) sirven al ser humano para explicar, o hacer un poco más tangible, el avasallador sentimiento de numinosidad, es decir, la experiencia de una fuerza que se sabe que está pero no se le puede ver, experiencia metafísica de lo implícito,

¹⁸ En griego «εἶδωλον»; imagen, fantasma, aparición.

misma que hace sentir al hombre, a lo largo de su historia, desbordado por la suntuosidad de la naturaleza, experiencia vital que toma como realidad.

Zambrano (2020) sostiene que, en el pasado, lo divino estaba íntimamente entrelazado con la vida humana, pero esta conexión no puede ser completamente comprendida desde la conciencia moderna. Se acepta que en tiempos anteriores la creencia en lo divino era una parte vital y activa de la existencia, más que una fórmula dogmática cristalizada. Sin embargo, hoy en día es difícil revivir la intensidad de esa experiencia de fe. La creencia en lo divino influyó profundamente en la vida humana, estimulando experiencias que trascendían la razón y que encontramos reflejadas en el arte, la poesía y, posiblemente, en actividades intelectuales como la filosofía y la ciencia (p. 15)

Por lo tanto, el arte sería el intento de religar al ser humano con su creadora primordial: La naturaleza. A pesar de que en la actualidad, el ser humano no se considera parte de la naturaleza y no la mira como algo sagrado sino como algo material disponible para satisfacer sus necesidades, el artista sigue teniendo la *intuición de*, es decir, sigue sintiendo como *verdad*, que él es parte de la naturaleza y que es necesario volver a ella, reconectarse con ella, estar en armonía con lo sagrado, con su origen. Ortiz-Osés (2009) afirma que el mito es una forma de expresión poético-religiosa que implica originalmente tanto al arte como a la religión en un lenguaje prototípico de carácter fantástico o imaginario. A través del mito, se narra el surgimiento de la conciencia humana desde un estado de inconsciencia animal. En esta forma primordial de conciencia mitológica, lo más importante es llevar al ser humano a reconocer su dependencia de su experiencia fundamental de lo mítico, lo artístico y lo religioso. (p. 108), es decir, admitir su dependencia con lo divino, lo que implica que la construcción de sí mismo y de sus culturas y sociedades, se relacionan necesariamente de lo que entienden por divino.

¿Por qué es pertinente la preservación de lo divino en esta posmodernidad pretendidamente laica? Porque una actividad, o conocimiento adquirido que se ha vinculado con una enseñanza de orden divino, hace que el ser humano conserve, cultive y preserve dicho conocimiento, además de que significa atesorar los conocimientos adquiridos mediante la larga historia evolutiva del ser humano. Por lo tanto, puede decirse que en el psiquismo está presente la capacidad de crear, preservar y destruir tal como hace la propia naturaleza,

ya que la psique humana está hecha a semejanza de su creadora, por lo que las imágenes generadas en la psique son susceptibles de ser transformadas, destruidas y vueltas a nacer, lo que hace al alma también susceptible de ser creada o perpetuada.

Los mitos se estructuran a nivel de la imaginación, ya sea que brote en sueños, en las imágenes externas o, en aquellas sociedades antiguas en las que aparecían a nivel de discurso social, pues el mito circulaba como un elemento configurador de las realidades, se presentaba a modo de discurso, pero también en una basta iconografía que se plasmaba en el arte en general. El mito representa típicos fenómenos psíquicos, es una creación espontánea e inconsciente. Se constituye por la proyección que es uno de los principales mecanismos de defensa psicológica que es totalmente inconsciente y que participa en la formación (y deformación) de la *imago*.

Ortiz-Osés (2019) afirma que en esta primera imago mítico-mística del mundo, la religión se presenta como religación a lo daimónico-divino junto al arte como plasmación humano-mundana que interpreta la realidad en dichos términos. Mientras que la religión se atiene al repliegue del ser como realidad de la experiencia o vivencia, el arte se despliega cual *poíesis* o cultivo ya técnico de la naturaleza. Se entiende entonces la religión como religación que marca el carácter de *sujetado a* o *encadenado a* su destino trágico, mientras que el arte será la plasmación que marca el carácter de *arrojado* al mundo. Si la religión dice radicación o dependencia, el arte afirma la exradicación y la independencia o arrojado: de este modo la religión aparece como ligazón esencial de carácter introversor junto al arte como liberación existencial de carácter proyector (p. 109). Es decir, encontramos en el arte y la religión la mediación de los contrarios.

3.2 La Diosa y Lo Animal en el Imaginario del Actor

La paradoja que supone ser humanos y animales al mismo tiempo parece encontrar su mediación en el actor-bailarín o, más ampliamente, en el artista, quien parece tener una certeza avasalladora, el presentimiento o intuición de que *algo* le falta, de que *algo* le fue arrebatado y le irrita en sobremanera saberse sin ello¹⁹, presenta el intenso deseo de recuperarlo y, a veces, experimenta el placer de tocarlo con la yema de los dedos, aunque no sepa con certeza lo que está buscando. Al respecto Cardona (1993) afirma que la irritación nace de la certeza de que hemos perdido lo más elemental y lo más cercano a nosotros mismos; el placer, de que puede ser reconquistado. La autora reflexiona sobre la falta de duda en el comportamiento animal, pues parece que su comportamiento no es gratuito, sino que persigue un objetivo claro. En contraste con la cultura del desperdicio que fundamente el ser humano caracterizado por la falta de propósito claro en la acción. En cambio, las acciones de los animales están motivadas por necesidades vitales como cazar, reproducirse, huir o defenderse, lo que contrasta con la complejidad y la ambigüedad de las motivaciones humanas (p. 11).

Pero ¿Qué es lo más elemental, lo más cercano a nosotros mismos? Y ¿Por qué se piensa que en la naturaleza y en los animales está la respuesta? Salcido (2020), sugiere que el *proto-teatro* se refiere a un período temprano en el cual el arte y la religión convergían. Este tipo de expresiones proto-teatrales se remontan a rituales antiguos de origen prehistórico, en los cuales los rituales de caza eran comunes. Estos rituales no solo estaban destinados a la caza en sí, sino que también fortalecían la identidad de la comunidad y su cohesión social. Por otra parte, Baring y Cashford (2005) sostienen que en el paleolítico existía un mito que contenía tanto al cazador como al cazado: *el mito de la diosa madre* que surge de la observación de la Naturaleza, la cual es concebida como sagrada.

Abordar este mito me parece fundamental para explicar el tipo de imágenes que emergen en la práctica del TCM que hacen referencia a la Naturaleza, además de ser una característica de los centros de cultura de nuestro país. Al menos los talleres en los que realicé el trabajo de campo del que derivan las disertaciones de esta investigación, están ubicados en zonas donde la naturaleza tiene un papel fundamental a pesar de estar en la Ciudad de

¹⁹ Véase *La resistencia poética* (Guerra, 2019, p. 78)

México, como si una motivación, tal vez inconsciente, empujara al ser humano a colocar el lugar de creación de cultura, en o entre, aquel principio creador.

Entenderemos por inconsciente el contenido de algo que no se puede asociar a una representación verbal en primera instancia (Freud, 1992) o, en otras palabras, lo que está implícito. Según Gendlin (1999) lo implícito es el significado sentido y no pensado. La persona que lo experimenta siente un significado que no puede nombrar con conceptos pero que se siente en el cuerpo. Esta sensación posee una mayor riqueza de lo que expresamos con las palabras, sin lograr saber todo lo que es o pudiera llegar a ser (p. 40). Las personas del paleolítico pensaban a la naturaleza como un ser vivo que posee un alma, lo que después llamarán *animismo*. De ella nacen, crecen, se reproducen y mueren las cosas. Este proceso de realización, de génesis, aparición, crecimiento y desintegración, asombra tanto al ser humano que, al no lograr comprenderlo del todo, le teme creando con esto una *complexio oppositorum*²⁰: Esa alma de la naturaleza es para él, una energía creadora y destructiva al mismo tiempo.

Por un lado, se siente ínfimo frente a ella pues es más fuerte que él. La naturaleza se le presenta como avasalladora, incontrolable y misteriosa, él no comprende bien su funcionamiento. Apocado, el hombre siente que ella lo puede aplastar en cualquier momento, que se le viene encima el cielo, el mar, las montañas y toda su fuerza por entero, pues ella decide cuanto tiempo puede estar en este mundo. Él siente respeto y toma distancia para poder comprenderla, le abrumba su presencia y no puede esconderse de ella, la necesita para poder sobrevivir. Esto es lo que Zambrano (2020a) denomina como: *delirio de persecución*. Un delirio que acosa al ser humano, porque hay *algo* más allá arriba que lo mira. Zambrano (2020a) sostiene que el hecho de que el hombre se sienta mirado sin saber con toda certeza quién lo mira, constituye la experiencia inexorable de *lo sagrado*, lo que más tarde se entenderá como *presencia de alguien*, de un ser superior que encubre la realidad de las cosas y que exige de él un ejercicio interpretativo para que su significado se revele.

²⁰ En latín significa *coincidencia de opuestos*

Por otro lado, la naturaleza es la potencia creadora, la que da o la que provee al ser humano tanto de cosas materiales como de ese enorme misterio que encierra la comprensión de la muerte y de su opuesto: la vida. Estas capacidades de la naturaleza encontraron su mayor correspondencia en la mujer. Hace más o menos 20,000 años se elaboró una figura tallada en piedra, hueso y marfil, de cuerpo largo, pechos caídos y amplias caderas (Ver ilustración 1). Anticipaba una imagen materna que se reproduciría en un extenso territorio. Unas estatuillas que, inicialmente, fueron descritas como *pornografía plástica del diluvio*, interpretación moralista y descontextualizada, por decir lo menos, de seres de otro tiempo que no comprendían la forma de vida de las tribus del paleolítico.



Ilustración 1. Venus de Willendorf

“[Estas] estatuas siempre representan figuras desnudas; son generalmente pequeñas y con frecuencia gestantes. Algunas semejan mujeres ordinarias, pero la mayoría tienen la apariencia de madres, como si cuanto fuera femenino en ellas se hubiese concentrado en el misterio abrumador del nacimiento. Muchas figuras han sido salpicadas de ocre rojo, el color de la sangre que proporciona la vida, y con frecuencia su base se va estrechando hasta formar una punta carente de pies, como si en alguna ocasión hubieran permanecido clavadas en el suelo con intención ritual” (Baring y Cashford, 2005, p. 24).

Hablamos de las mal llamadas *Estatuillas de Venus*²¹, que en realidad representan la primera cosmogonía del ser

²¹ Las más conocidas son las Venus de Willendorf y la de Laussel.

humano fundada en el mito de la diosa. Cañas (2006) sostiene que la cosmogonía se define como la creación o estructuración del universo que busca comprender, en su esencia, la manera en que el ser humano fue creado o surgió (p. 13). Estas estatuillas eran una representación del cuerpo femenino concentrado en el drama y misterio del nacimiento, muestran el pensamiento mítico de los seres del paleolítico con el que explicaban el origen de la vida, mismo que representó a la Naturaleza como un ser vivo que posee *alma* lo que indica que se creía que sentía, escuchaba y pensaba, es decir, como la diosa madre, al tiempo que la vida y la muerte se reconocen como fases de un proceso eterno.

Baring y Cashford (2005) sostiene que al referirnos a las figuras paleolíticas con connotaciones religiosas, no deberíamos simplemente etiquetarlas como "ídolos de fertilidad", ya que esta etiqueta trivializa la profundidad de la experiencia religiosa. Además, el término "fertilidad" no captura completamente la diversidad de creencias y prácticas asociadas con estas figuras, como el culto a la virgen María en tiempos contemporáneos. Etiquetarlas como "estatuillas de Venus" también es limitante, ya que reduce la universalidad de la idea de la madre primordial a la figura de una diosa específica en la mitología romana. En lugar de eso, los autores proponen llamar a estas figuras "diosa madre" o simplemente "diosa", para así devolverles su dignidad original y reconocer su papel como representaciones sagradas de los poderes universales que otorgan vida, sustento y regeneración (p. 27).

Me parece fundamental sumarme a la crítica que realizan las autoras, a quienes llaman a estas: *estatuillas de Venus* o *ídolos de fertilidad*, pues con esta forma de nombrarlas, se le resta importancia al principio que explica el origen del universo por el simple hecho de ser femenino, del que van a derivar muchas definiciones que hoy consideramos científicas, mismas que tienen un fondo mitológico inconsciente, es decir, un imaginario que se ha ido formando y deformando en el tiempo; pero que, primordialmente, ha sido conservado y perpetuado a través del arte, actividades artísticas o culturales.

Baring y Cashford (2005) afirman que las representaciones relacionadas con el nacimiento, la lactancia materna y el renacimiento del muerto a través del útero se han encontrado desde la era del Paleolítico hasta la Edad de Hierro, mostrando con esto, la referencia alegórica a la Naturaleza, pues es el vientre al que todos volvemos para renacer. Explicación que tiempo después tomarán los griegos para crear el Hades y el papel

fundamental de Perséfone en él, pues lo cavernoso está íntimamente relacionado con el vientre, ya que es el lugar sagrado en el que se relata la historia de una Gran Diosa primigenia. La figura de la Gran Madre es entonces un arquetipo que significa origen, naturaleza o creación, al tiempo que, potencia regenerativa y destructora, condición de todo lo posible que no debe reducir la feminidad ni de la diosa ni de lo femenino en general a maternidad.

La aparición de la figura simbólica de la Gran Madre ocurre a través de innumerables símbolos pertenecientes a esta *imagen primordial* de las fuerzas asombrosas y terribles de la naturaleza envolviendo el destino del hombre. De hecho, las cavernas pictografiadas del paleolítico no son sino los recintos consagrados a su luminosidad matriarcal (S. Giedion). La Diosa podría simbolizarse bajo cualquier forma de la naturaleza, un árbol, un fruto o un animal fungieron como formas simbólicas o *hierofánicas* (M. Eliade) de la Gran Madre y su poder luminoso. (Solares, 2007, p. 40)

En el mismo sentido que las autoras anteriores, Solares (2007) afirma que llamar *Diosa Madre* o *Gran Madre* a la divinidad del paleolítico suele centrar sus significados en la fertilidad, la reproducción y la preservación de la especie. Sin embargo, la importancia de la fertilidad de la tierra surgió como una preocupación central únicamente en la época dedicada a la producción de alimentos, sin embargo, no constituye la función principal de las deidades femeninas ni está directamente relacionada con la sexualidad. Estas deidades eran consideradas como generadoras de vida, siendo responsables no solo de la vida vegetal y animal, sino también de la creación de deidades y humanos. Su poder *partogenético* o *ourobórico*, era omniabarcante, se extendía a la totalidad fenoménica de la naturaleza (p. 41).

Según Gimbutas, el término *Diosa Madre*, utilizado por Erich Neumann para denominar a la *divinidad prehistórica*, es un concepto erróneo. Algunas de esas imágenes aluden en su opinión a la imagen de la Madre Tierra, otras a la Madre de la Muerte; pero hay casos de *deidades jóvenes* a las que no se puede aplicar el término general de Diosa Madre, por ejemplo, la Diosa Pájaro o la Diosa Serpiente del Paleolítico que, dice, “no son siempre madres, como tampoco lo son otras muchas imágenes relacionadas con la regeneración tales como la diosa rana, pez o erizo, las cuales encarnan los poderes de la transformación”. Es decir, ellas personifican la Vida, la Muerte y la Regeneración, representando algo más que la fertilidad y la maternidad en su simple poder reproductor. (Solares, 2007, p. 41)

De lo anterior, me sumaré a las críticas de las autoras antes mencionadas y me referiré a la Diosa del Paleolítico como *Gran Diosa* o *La Diosa*. Por si fuera poco, la cueva es el lugar en el que el arte y los rituales florecen, considerándola como la fuente del poder regenerador de la diosa que también dotará de potencia al imaginario. Baring y Cashford (2005) afirman que las cavernas eran consideradas como espacios sagrados que simbolizaban el vientre de la diosa, el cual contenía y daba vida al mundo. Para las personas que vivían en un entorno sagrado, entrar en una cueva era como adentrarse en el cuerpo de la divinidad. La cueva se percibía como un lugar de transformación que conectaba el pasado y el futuro de quienes participaban en rituales religiosos en su interior. Se cree que las piedras colocadas en el fondo de la cueva representaban las almas de los muertos que renacerían. Las pinturas en las paredes interiores, que representaban animales machos y hembras, así como chamanes, se interpretaban como manifestaciones de diferentes aspectos de la divinidad y de los seres humanos (p. 35).

Ortiz-Osés (1999) afirma que la convivencia arcaica en la caverna paleolítica es vivenciada a modo de matriz, arcano, templo o cobijo, en cuyas bóvedas simbólicas se inscribirían los enigmáticos signos gráficos y los símbolos animales, a modo de expresiones artísticas de las fuerzas numinosas que la convierten en antro sagrado. Esta aparece como la vivencia profunda de lo numinoso (sagrado) que obtiene su concreción en las imágenes artísticas propias del culto y el ritual religioso (p. 108).

Baring y Cashford (2005) afirman que el cuerpo femenino es también lo no manifiesto, lo invisible, haciéndose visible en la totalidad de los procesos de la Naturaleza. Esto apunta a la idea de una unidad integradora de todo que, en el cuerpo femenino, dejaría entre ver la indisolubilidad del cuerpo (materia) y la psique (lo inmaterial: el alma), conduciendo a través del misterio del nacimiento, al enigma de la vida misma. La concepción común de que existe una separación entre el mundo físico y el mundo espiritual, aceptada sin cuestionamientos, divide el alma del cuerpo, la mente de la materia, el pensamiento del sentimiento y la razón del instinto. Si se da más importancia al aspecto espiritual en estas dualidades, se crea una oposición tan marcada que resulta difícil reconciliar ambos aspectos sin antes desintegrarlos (p. 12).

La Naturaleza era concebida como un cuerpo único, una unidad que posee un alma, un cuerpo representado en forma de mujer por el hecho de ser en quienes se materializa el poder creador de la vida. Por lo tanto, la Naturaleza o la diosa tiene un vientre y un mundo interior que jamás son concebidos como realidades separadas, sino como un mismo hilo o formas distintas de ella misma a la que, al final del día, se regresa. Este primer principio explicativo del Paleolítico era concebido a través de la figura de la diosa madre, de la que ven brotar, crecer y desarrollarse cosas que en última instancia vuelven a reintegrarse con ella, por lo que la fuente primordial de la existencia se representa simbólicamente como una figura materna, y se siente que tanto la humanidad como el resto del universo son descendientes de ella. Precisamente esto es lo que representan las figuras de cuerpos de mujeres talladas en piedra, hueso o marfil.

Estas figuras no son solo representaciones de una mujer sino de *lo sagrado*, entendido como una realidad única que, aunque es distinta para cada persona, es también un elemento de la *estructura* de la *psique* que ha formado parte del ser humano desde su nacimiento. Es una experiencia que poseen todos los pueblos de todas las épocas, pues en todas las culturas se habla de una vivencia de dimensiones sagradas, señalando que no es una etapa de la historia de la consciencia, sino parte del carácter de la especie humana y quizá, como las autoras afirman, la parte esencial. La distinción más notable entre la sensibilidad de la era paleolítica y la actual reside en el profundo respeto y reverencia que los antiguos habitantes sentían hacia los animales. En aquel tiempo, los animales eran considerados seres sagrados, poseedores de conocimientos fundamentales a los cuales tanto humanos como animales se sometían. En las representaciones artísticas de las cuevas, los animales eran los protagonistas indiscutibles, seres supremos retratados con meticulosidad y delicadeza; sus imágenes estaban llenas de color, transmitiendo una sensación de vida vibrante.

3.2.1 Los Animales Como Guías Del Ser Humano

Fue en el tiempo en que la humanidad vivía en mayor armonía con la Naturaleza, con lo que ofrecía o se negaba a conceder, donde el ser humano se sentía parte de ella aun cuando le asombraba su misterio. Esta idea animista de la Naturaleza como diosa madre o unidad sagrada, hacía que el ser humano considerara a cada ser sobre la tierra como parte fundamental del círculo de la vida, una creación, hijo o hija de ella y, por lo tanto, los animales fueron considerados una de sus expresiones. El ser humano no sentía que era superior a ellos, por el contrario, el hombre admiraba la capacidad de los animales de estar integrados con ella, pues el primero, aunque la consideraba su madre, también le temía en sobremanera puesto que era consciente de que iba a morir, mientras que los segundos parecían estar en completa armonía con la diosa.

Es importante destacar que la presencia de los animales en el Imaginario Simbólico del actor de Teatro Corporal Mexicano (TCM), es hasta cierto punto, inconsciente y asombrosa, pues los elementos evocados provienen de ese magma profundo de información, almacenada de generación en generación, que ha sido documentado desde el paleolítico, es decir, desde el origen del hombre, señalando su potencia trascendental que insiste en manifestarse tanto en el cuerpo como en la psique humana, principalmente mediante actos creativos, como se muestra en el siguiente diario de campo:

Diario de Campo
15/02/2019
Taller de Teatro Antropocómico
Casa del Lago, UNAM

El maestro, comenzó la clase de este día diciendo que era *un viaje hacia adentro, al interior*. Nos pidió acostarnos sobre la duela del salón y cerrar los ojos. Lo hice y me dispuse al trabajo. Dio la instrucción de comenzar a ondular la columna como si fueran las olas del mar. Poco tiempo después nos pidió levantarnos con los ojos cerrados y comenzar a caminar. Dijo que buscáramos en el salón una puerta *pequeñita*, que sintiéramos en dónde estaba, que era tan

pequeña como la de *Alicia en el país de las maravillas*. Caminé por el salón hasta que encontré mi lugar, es decir, el espacio donde decidí que estaba la pequeña puerta.

- *Si creen que ya la encontraron se detienen por un momento y la exploran.* Indicó Nicolás.

Avanzamos suave y con cuidado para no tener accidentes. Una vez que encontramos la puerta, la exploramos, sentimos el tamaño y “vimos” de qué material era. Cada uno con su puerta imaginaria.

Nicolás continuó diciendo:

- *Como nuestro mundo es mágico, deseamos ser pequeños y lo logramos, empezamos a sentir como nos hacemos pequeños, tan pequeños como para poder pasar a través de esa puerta. Abres la puerta y la cruzas, del otro lado hay un túnel, ves cómo es, lo qué hay y sus texturas, ¿hace frío o hace calor?...*

Avanzamos y seguimos caminando por el túnel, a lo lejos veíamos una salida. Nos acercamos a ella.

- *En la salida ves que del otro lado hay un bosque y caminamos a través de él. De repente te encuentras con un animal, tú eliges qué animal es.* Continuó diciéndonos Nicolás.

Yo vi un león blanco. Me preguntaba por qué lo había imaginado de ese color en particular. El asunto es que era blanco, grande y esponjoso. Nicolás continuó pidiendo que lo viéramos fijamente a los ojos. Eran azules, como un gato que vivió conmigo durante algunos años y al que quería mucho. Ahora que escribo esto, recuerdo que de niña también tenía un gato blanco que se dormía conmigo y se me enredaba en el cuerpo, aun puedo sentir la suavidad de su pelo y el cariño que le tenía, tal vez por eso, este león era blanco. Nicolás continuó dando instrucciones:

- *Reconózcanlo, saben que no les va a hacer daño, él se los hace saber. Pasen un rato comunicándose con él, acaríciénlo.*

Acaricié su larga, grande y esponjosa melena blanca, era más grande y fuerte que yo así que, por un lado, me parecía muy imponente y al mismo tiempo tan tierno, como aquellos ojos azules y aquel pelaje blanco. De pronto Nicolás nos pidió seguirlo:

- Los va a llevar a un lugar al que tienen que ir, él será su guía. No tengan miedo, confíen en él. ¿Qué hay en el camino?, ¿qué texturas?, ¿qué paisajes?...

Recorrí aquel bosque imaginario con aquel león blanco al frente, indicándome el camino. Yo veía pájaros, flores rojas, rocas, montañas, podía sentir el cambio de temperatura cuando pasaba por las cascadas, lagos y ríos que humedecían mis pies al pasar. Sentía la textura cuando pasaba sobre el pasto, la tierra, las espigas de los árboles y aquel clima fresco que hacía que sintiera el aire acariciar mi cabello. Mi animal me llevaba con agilidad y yo me sentía como una niña que corría detrás de su mejor amigo: plena, feliz y con una sonrisa en la boca, disfrutaba de ir tras de él.

- Ahora subimos una colina, llegábamos a la punta y comenzábamos a descender.
Nos indicó Nicolás.

Después de un tiempo de caminar nos encontrábamos con un claro. Nicolás comenzó a describirlo diciendo que era un círculo que tenía una textura en el césped diferente y, en las orillas, estaba el bosque. En este momento recordé un sueño que tuve hace algún tiempo. En él, yo estaba con una compañera de teatro, casualmente éramos niñas en ese universo. Nos encontrábamos jugando con otros niños, me parece que todos eran hombres. Estábamos en un pueblo. Creo que jugábamos fútbol con ellos o algo en lo que teníamos que correr de un lado al otro. Jugábamos sobre lodo, como si ensuciarse fuera la finalidad, así que estábamos batidas, empapadas, repletas de lodo y de felicidad.

De pronto algo sucedía, era algo malo. Todos corrían, pero nosotras corríamos al lado contrario, nos metíamos por debajo de una cerca de púas y seguíamos corriendo al traspasarla, atravesábamos un bosque y llegábamos a un círculo, una especie de espacio que tenía el césped corto y donde no había árboles más que en sus alrededores, era un claro.

Cuando llegamos ahí ya era de noche, nos parábamos justo en medio, primero con miedo, pues si volteábamos a ver la periferia del círculo, entre los árboles solo había oscuridad y sentía pánico. Entonces volteaba a ver el cielo y había una gran luna llena que iluminaba el claro. La luna era de color amarillo brillante intenso, casi como el sol; pero nos permitía verla directamente. El pasto comenzaba a verse dorado, estábamos descalzas y usábamos faldas largas, sentíamos el viento, veíamos como movía el pasto, las faldas y nuestro cabello largo. Recuerdo estar ahí parada respirando profundo con una sensación de tranquilidad y plenitud, casi poseída por aquel ser luminoso. De pronto, algo nos decía que teníamos que volver y así lo hacíamos. No recuerdo lo siguiente.

Parecería como si este sueño no tuviera relevancia en la ejecución de la experiencia por la que nos estaba conduciendo el maestro; pero me percaté de que justo este tipo de recuerdos, tan personales y a la vez con una carga mitológica (social) tan fuerte, es lo que hace que el actor o la actriz pueda dotar de toda esa afectividad al ejercicio escénico, lo que engrandece la expresividad que se apodera del cuerpo y pueda verterlo hacia afuera en forma de arte teatral.

Nicolás continuó diciéndonos:

- Su animal está esperándolos justo en el centro del claro, vayan con él.

Por segunda ocasión estaba en el centro de un claro. Debo señalar que nunca en mi vida diurna he estado realmente en uno; pero el hecho de haberlo experimentado en un sueño y en una experiencia imaginaria como la de este ejercicio teatral, provocan en mi la *certeza* de haber estado ahí, es decir, producen una realidad.

El maestro continuó con las indicaciones, nos dijo que nuestro animal nos empezaría a enseñar una danza muy importante que teníamos que recordar, pues era nuestra danza personal, la que podíamos utilizar cuando nos sintiéramos mal o pasáramos por algún momento difícil.

Comenzamos a seguir los pasos de nuestro animal. Dancé energéticamente, sin ninguna referencia a otra danza parecida, me movía con ritmo y como mi cuerpo me lo pedía, pensando en aquel león blanco de ojos azules. Mientras esto sucedía, Nicolás tocaba el

tambor huichol con energía y se desplazaba por el espacio. Empecé a sudar, pero me sentía ligera, no pensaba en nada, en nada más que en lo que me hacía sentir el movimiento. De pronto sentí una *potencia* vital y feroz, un ímpetu avasallador, como si esa característica del león se me hubiera transferido, evocaba en mí sentimientos de libertad y fuerza... mucha fuerza.

No sé cuánto tiempo danzamos, los minutos siempre transcurren diferente en estas experiencias. Terminamos la danza hasta que Nicolás lo indicó y emprendimos el regreso. Caminamos hacia el borde del claro y nuestro animal se quedó ahí, en el centro, viéndonos. Nicolás nos pedía voltear a verlo, contemplarlo por última vez, agradecerle con la cabeza el habernos guiado. Nuestro animal nos decía que era hora de irnos. A mitad del camino volteábamos a verlo y él seguía ahí, mirándonos fijamente, nos decía que estaba bien, que teníamos que irnos, nos despedíamos de él por última vez y terminábamos de subir aquella colina. Atravesamos el bosque de regreso y entramos al túnel por el que habíamos llegado, cruzamos la puerta pequeña y la cerramos, le dimos la espalda y llegamos al salón.

Baring y Cashford (2005) argumentan que, durante el período paleolítico, los animales probablemente fueron considerados como manifestaciones o la encarnación del poder divino, pues eran quienes otorgaban vida a la tribu. De acuerdo con Chevalier y Gheerbrant (1999), el león representa tanto poder como soberanía, siendo asociado con el sol: “la fuerza penetrante de la luz y el verbo”, además de simbolizar la justicia y ser considerado como protector contra influencias malignas. En Egipto, el león era visto como símbolo de rejuvenecimiento y vitalidad al representar la sucesión del día y la noche, así como el equilibrio entre el esfuerzo y el reposo. Su serenidad y calma, combinadas con su fuerza, lo convertían en una alegoría del saber divino. “El león es a lo sagrado lo que la hiena a lo profano” (p. 636).

En relación con el color blanco, Chevalier y Gheerbrant (1999) argumentan que es un tono que marca el inicio, transformándose durante el día en un símbolo de revelación, gracia y transformación que deslumbra, despertando el entendimiento al mismo tiempo que

trascendiéndolo: es el color de la teofanía²². Esto hizo que aquella experiencia tuviera más sentido cuando por fin me senté a analizarla, aquel león blanco no solo era un animal, sino que representaba un ser sagrado, era la aparición o la manifestación de algo parecido a un Dios, lo que refuerza la hipótesis de Baring y Cashford (2005) sobre los animales como encarnación del poder divino. Aquella fuerza que había sentido, aquel ímpetu al danzar, no me hacía sentir otra cosa más que avidez por la viva misma.

Por otra parte, Chevalier y Gheerbrant (1999) argumentan que el color blanco del sol simboliza la conciencia diurna brillante que percibe la realidad de manera clara, lo cual trasciende el mero actuar para abordar aspectos más profundos sobre cómo vivir y ser. Esta asociación entre el blanco y la iluminación también se refleja en el lenguaje español, donde el término "blanco" se vincula con la *fama* o con *Diana*, la diosa de la luna que es hábil en el tiro con arco. Además, se observa cómo el lenguaje asocia el color de la leche y la plata con la diosa lunar: Diana (p. 193). Una pregunta surgió en mi cabeza: ¿Cómo es posible que, sin saber estas explicaciones teóricas en el momento de vivir esta experiencia, *aparezca*, en mi imaginario, un animal de tales características y las referencias míticas evocadas a la Gran Diosa del paleolítico? Y ¿Qué se logra con esta pedagogía teatral que hace emerger y encarnar dichas imágenes? Profundizaré en ello en el transcurso de este trabajo.

Baring y Cashford (2005) sostienen que es posible que a los animales, en el paleolítico, se les veía como las fuerzas regeneradoras asociadas con la deidad femenina, que aseguraba la perpetuidad de la existencia (p. 46), tal como Núñez evoca al animal, en un ejercicio metafórico, en el que dota al participante de un ímpetu vital. Este es trasladado del animal al actor para conseguir con ello una desbanalización de la vida que trasciende las cuatro paredes de la clase de teatro y del escenario. Al ser una danza ritual la que se aprende con este animal, el movimiento queda dotado de sentido y anclado en el cuerpo, creando así una *memoria sensible o corporal*, misma que puede ser utilizada como recurso escénico.

Además, aquel sueño evocado por el claro evidenciaba una imagen relevante, pues andar en el lodo, correr hacia al lado contrario en que iban los hombres cuando algo aparentemente malo sucedía, estar descalzas, las faldas, el cabello largo y la luna llena

²² Aparición o manifestación de un dios en la vida humana.

brillante son referencias a la Gran Diosa, a lo oscuro y a lo profundo de las aguas maternas. En el momento de la vivencia yo no contaba con los referentes teóricos que intento desarrollar aquí, por lo que su aparición en aquel ejercicio es un indicio de la prevalencia de aquellas imágenes tan antiguas que parecen formar parte de nuestra psique, mismas que *aparecen* o recordamos de manera intuitiva.

Releyendo y reescribiendo estas líneas, es como comienzo a percatarme de *la cacería de imágenes del actor*, es decir, la búsqueda de aquellas imágenes que vienen de un lugar sumamente profundo, que establecen una línea de continuidad entre lo individual y lo colectivo, entre lo imaginario y lo real, pues aquellas representaciones pictóricas rememoradas tienen una propia historia, un lugar de origen y, han sido tan importantes para el ser humano que han prevalecido hasta nuestro tiempo, buscando su emanación, volviendo a reubicarse, una y otra vez. Este vínculo entre el ser humano, el animal y el mito de la Gran Diosa es apreciado en el arte de las cuevas:

No todos los animales de cuanto sabemos que vivían en la época se retrataban; por lo tanto, aquellos que se habían seleccionado especialmente, se elegían por su papel dramático en una mitología específica, siendo los actores principales el bisonte y el caballo. Resulta fascinante que las figuras, animales y signos [señalados] como femeninos estaban situados en una posición central, que era claramente *el corazón y núcleo especial de las cuevas*. Sin embargo, los animales y signos masculinos [como el bisonte y el toro] complementaban los femeninos: o se colocaban a su alrededor, o bien figuraban solo de forma periférica, dispuestos en las entradas estrechas que daban al santuario o en los estrechos túneles del fondo. (p. 37)

El bisonte y el toro, por la forma de sus cuernos, estaban directamente relacionados con la diosa y la luna. Fue a través de la observación de la luna como la humanidad obtuvo las nociones de medida y tiempo que superaban el conteo del día, pues este estaba calculado por la salida del sol, mientras que la observación de las distintas fases de la luna derivó en la idea del mes. Para las personas del paleolítico la luna, junto con toda la naturaleza, era vista como la divinidad femenina, por lo que las distintas etapas lunares se relacionaban con los ciclos de la vida materna.

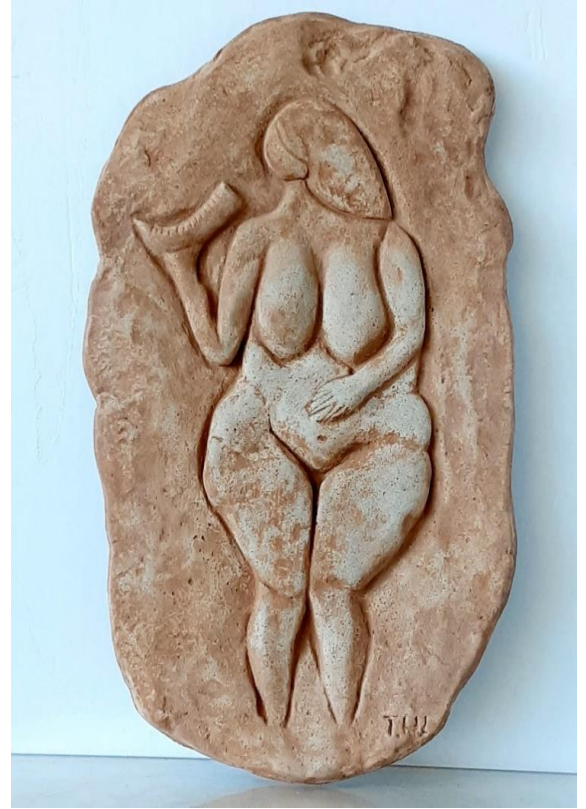


Ilustración 3. Diosa de Laussel



Ilustración 2. Diosa de Chupícuaro, Michoacán.

No es casualidad que la diosa de Laussel (Ver ilustración 2) aparezca sujetando un cuerno de bisonte con la mano derecha mientras que con la izquierda se toca el vientre, imaginario que es conservado hasta nuestros días al asociar el ciclo menstrual de la mujer con las fases de la luna. Baring y Cashford (2005) afirman que el significado de la luna está todavía velado en nuestra expresión lingüística; por ejemplo, en griego, la palabra 'mene' se refiere a la luna, mientras que en latín *mensis* significa *mes*, y *mensura*, derivada

de la misma raíz, implica *medida*, dando origen a lo que hoy llamamos *ciclo menstrual*.

Florescano (2005) sostiene que, en América, mucho tiempo después (2,000 – 1, 000 a.c.), también existía el culto a la figura materna durante el surgimiento de las primeras comunidades agrícolas. En Chupícuaro, Michoacán, los arqueólogos desenterraron esculturas que tiene las mismas características que la Diosa de Willendorf: amplias caderas y senos abundantes (Ver ilustración 3). Lo que señala la universalidad de las imágenes vinculadas a esta primera deidad, caracterizada por su capacidad para restablecer la naturaleza, su habilidad para aumentar la población animal y su generosidad al proveer los recursos esenciales para la supervivencia humana²³ (p. 10). Además, indica la imposibilidad de explicar la aparición de este tipo de figuras en diferentes partes del mundo si no es asumiendo la universalidad de las imágenes simbólicas que pueden tener características específicas de acuerdo con la cultura y el lugar donde aparecen; pero que, en esencia, significan exactamente lo mismo.

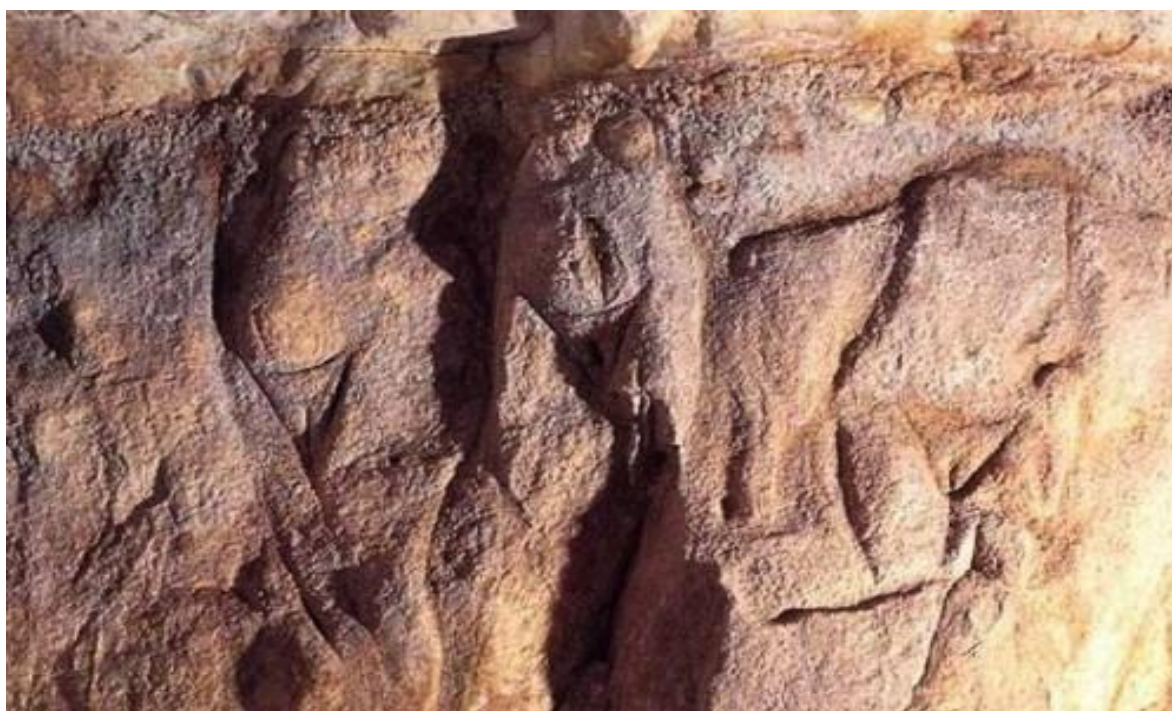


Ilustración 4. Trinidad de diosas de Abri du Roc aux Sorciers

²³ Aunque la interpretación de estas figuras suele centrarse en la fertilidad, la reproducción y la preservación de la especie, veremos que no es la función principal de la diosa, sino que debe ser interpretada como creadora de toda vida existente incluyendo plantas, animales, dioses y hombres, es decir, como totalidad, universalidad, principio creativo o unidad.

Además, la *trinidad de diosas* (Ver ilustración 4) que se encontró en la cueva de Abri du Roc aux Sorciers, en la que resalta su capacidad de dar a luz, están de pie sobre un bisonte. El bisonte muestra, una vez más, la idea de totalidad de la creadora del mundo, ya que es uno de los animales más fuertes de la naturaleza, y aparece también asociado a la feminidad por sus cuernos que se asemejan a la luna, por lo que la *complexio oppositorum* no aparece dividida sino que se muestra exactamente como es interpretada la diosa madre, es decir: como unidad. Al respecto de los bisontes, Baring y Cashford (2005) afirman que los bisontes y los toros son criaturas vigorosas y altamente fértiles. Sus cuernos, curvados como la luna creciente, podrían haber representado las energías revitalizantes de la existencia, las cuales posteriormente se personificarían en la figura masculina del toro o incluso en una deidad (p. 50).

Florescano (2005) sostiene que las pruebas arqueológicas relacionadas con las comunidades que veneraban a estas deidades indican que no existía una dominación social masculina sobre las mujeres. La disposición de los recursos en las tumbas sugiere la presencia de una sociedad equitativa, no dominada por los hombres, donde la línea de descendencia y la transmisión de la propiedad se establecían a través de la línea materna. Las mujeres tenían roles destacados en actividades como las ceremonias religiosas y la creación de artesanías y objetos valiosos.

En este punto de la historia los cuernos del bisonte o del toro eran considerados sagrados por su forma lunar, así como su asociación con la sangre del ciclo menstrual y el misterio del nacimiento, todo ello considerado una expresión de la Gran Diosa. Por otra parte, la base del pensamiento abstracto parece derivar de la capacidad de imaginar, evidencia de esto es la cuarta fase lunar que se añadió posteriormente. Baring y Cashford (2005) afirman que es factible que la capacidad de pensar de manera abstracta pudiera haber evolucionado a partir de la observación de cuatro etapas lunares en lugar de tres. Junto a las fases visibles tradicionales (creciente, llena y menguante) se incorpora una cuarta etapa: el periodo de tres días de oscuridad, durante el cual la luna no es visible, sino únicamente concebida en la imaginación (p. 39).

Lo anterior sugiere que los seres del paleolítico daban gran importancia a lo invisible, ausente o lo no accesible a primera vista; dando lugar a aquello de carácter etéreo que

caracteriza también al ser humano. En el imaginario se le canta a la luna incluso en su cuarta fase, es decir, cuando no está su presencia física; pero puede decirse, metafóricamente, que se le canta a su alma para que pueda traer su materialidad de nuevo e iluminar los campos.

Para México la luna es de gran importancia al estar contenida en su nombre ya que puede traducirse como: *en el ombligo de la luna*. Galindo (2012) sostiene que el pueblo *mexica* recibe su nombre de este astro. Los códices muestran generalmente a la luna a través de una especie de vasija o caracol, frecuentemente conteniendo agua y la representación de un conejo o de un cuchillo de pedernal, *el conejo que habita en la luna* (p. 92). Además, Tibón (1975) sostiene que el nombre del lago de Texcoco era *Metztliapan: lago de la luna*, de donde vendría parte del sentido del nombre de México, pues según el mito cosmogónico, su ciudad *Tenochtitlan*, se fundó en una gran laguna o el Lago de la Luna.

Lo que aparece en todo caso como cierto es que la laguna estaba, efectivamente, consagrada a la *luna-Metztliapan*, lago de la luna, que la luna y el conejo son intercambiables en la visión mexicana del universo y, en fin, que el ojo y el ombligo son igualmente intercambiables como se demuestra de manera convincente, apoyándose en numerosos glifos sobre el *ollin*, que simbolizan el movimiento del mundo. De ahí que la interpretación *México: ombligo de la luna* pueda, a su vez, ser interpretada, en un segundo grado, como *ojo del conejo* (lunar). (p. 8).

Abordar el mito cosmogónico de México excede en sobremanera los objetivos de este trabajo, lo que interesa resaltar aquí es cómo en Mesoamérica y, en el caso particular de nuestro país, la luna aparece también asociada a la Gran Diosa, pues es símbolo de feminidad al estar íntimamente relacionada con el agua y las vasijas como contenedores, representaciones del útero materno, por lo que el *ollin* o movimiento del mundo, el ojo u ombligo pueden ser interpretados como aquel portal, círculo, umbral o centro por el que brota la vida, siendo la luna el vientre materno que contiene un *conejo* sagrado en su interior, símbolo también, de la capacidad creadora de la diosa.

Se muestra así, la relevancia del arquetipo de la Gran Madre tanto en Europa como en Mesoamérica, con lo cual se puede establecer que, aunque sean culturas diferentes, los arquetipos prevalecen en la psique humana y han desarrollado *dispositivos rituales* que, en

el TCM, haciendo énfasis en el trabajo corporal, se detonan o reactualizan como fenómenos inmateriales que pasan por la corporalidad del actor.

Por otra parte, Baring y Cashford (2005), afirman que ciertos animales eran vistos como portadores del alma, por ejemplo, se creía que el alma del oso actuaba como mensajero hacia el más allá, siendo la fuente de la vida, solicitando allí que se permitiera a los humanos poner fin a ciertas vidas durante la caza. En diferentes partes del mundo, el caballo era considerado como el guía de las almas de los fallecidos, desempeñando un papel similar al que luego adoptaría Hermes²⁴, y también servía como el medio de transporte para el chamán durante el viaje del alma hacia regiones restringidas (p. 48).

Las autoras sugieren que quizá el reforzamiento de este lazo entre humano y animal se daba en los rituales celebrados en las cavernas donde el ser humano experimentaba nuevamente, la espontaneidad de la vida animal en él. Además, sostienen que existen escasos ejemplares de aves o peces comparados con otras especies animales, y ninguna presencia de reptiles. Sin embargo, todos estos seres se encuentran minuciosamente representados en los bastones chamánicos o cetros de mando, cuyo propósito exacto aún no ha sido completamente comprendido. Dichos artefactos presentan un orificio circular en uno de sus extremos, a veces situado en el lugar que correspondería al ojo del animal o pájaro. Esto es importante debido a que el que va a tener el poder de vuelo entre mundos y realidades va a ser el chamán, quién posee en su bastón el elemento aire, representado por un ave, además del ojo que todo lo ve, del que hablaremos más adelante. El chamán es, por antonomasia, “un ser volador que se declara inventor de su vuelo. De esta manera se forma en el alma del soñador una clara conciencia de hombre que vuela” (Bachelard, 2002, p. 32).

Por otro lado, Baty y Chavance (1955) afirman que los seres de la prehistoria creían que el alma podía ser apresada en una imagen y atraer a sus semejantes, y es por esta razón que pintaban animales, tal es el caso del *oso herido* en las cuevas de *Les Trois Frères* en Francia, siendo este el animal más antiguo del hemisferio norte cazado para comer, y el más viejo pues se le ha dado un significado ritual a sus restos. Baring y Cashford (2005) sostienen que, con frecuencia, la interpretación de la imagen del oso herido parte de un ritual de caza,

²⁴ Hijo de Zeus y Maia, el mensajero de los dioses griegos.

pues el cuerpo del oso presenta círculos, dardos y lanzas que lo atraviesan; sin embargo, las autoras afirman que habría otra posible interpretación, relacionada con la creencia en que el alma podía apresarse o ser intervenida por la imagen.

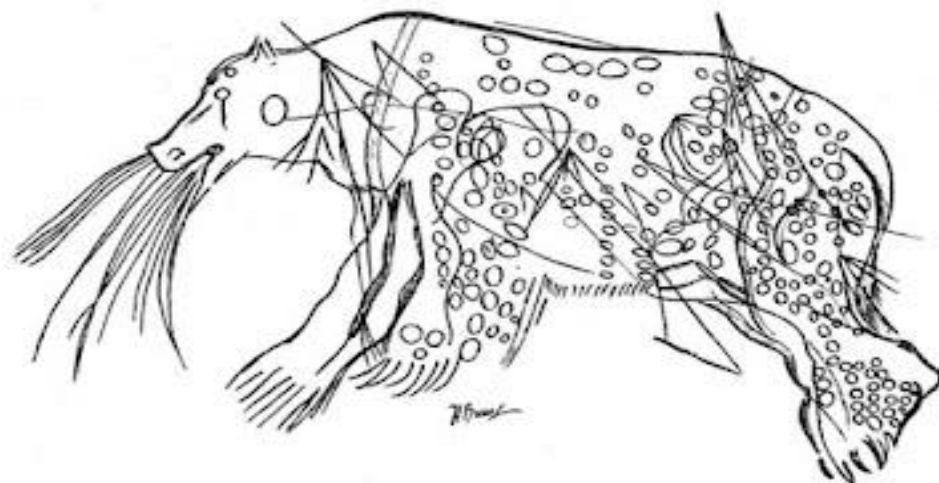


Ilustración 5. El oso herido de Les Trois Frères

Según Baring y Cashford (2005), la representación del oso es comúnmente vista como parte de un antiguo ritual de caza, donde se dibuja con las heridas que se espera infligirle, con el propósito de asegurar el éxito en la cacería. Este acto se percibe como un antiguo truco psicológico, entendido como magia, a través del cual se intenta satisfacer un deseo, lo que derivó en la creencia de que el alma podía ser capturada mediante el dibujo o la representación pictórica, más tarde, este mismo principio sería aplicado a la fotografía. A esta noción se agrega otra que sugiere que el dibujo mismo es un rito propiciatorio, destinado a calmar la ira del animal y permitir que la tribu lo capture sin temor a represalias.

Sin embargo, estas interpretaciones, totalmente secularizadas, deberían ser cuestionadas por su falta de adecuación, pues si se considera la muerte del oso como una transgresión del orden sagrado, entonces el grabado de su imagen sacrificial serviría para dos propósitos: preparar psicológicamente a la tribu para el acto de matar al animal, y al mismo tiempo solicitar respetuosamente su consentimiento para ser sacrificado. Desde esta perspectiva, el acto de dibujar adquiere una dimensión ética, honrando la conexión entre los

seres humanos y los animales, así como su relación con el universo en su conjunto. El alma, por lo tanto, tendrá un vínculo indisoluble con la imagen y el acto creativo.

Estos sucesos artístico-religiosos marcaron el desarrollo físico y psicológico del ser humano de tal forma que, hasta nuestros días, llevamos sus huellas indelebles en la memoria de manera casi imperceptible e irracional, pues el hombre nunca sabe con exactitud por qué hace lo que hace, pero presenta la necesidad intrínseca de expresarse artística y/o religiosamente. Hombre y animal eran Uno en la cosmovisión animista del Paleolítico y en las tradiciones de los pueblos originarios de nuestro tiempo. El hecho de que el actor de TCM recurra a él hace evidente la preservación de la memoria, de lo que se ha considerado como imprescindible y ha sido transmitido de una generación a otra para sobrevivir y dar sentido a la propia existencia.

Para entender cómo esta memoria se mantiene viva y cómo ha influido en la creación artística contemporánea, es esencial considerar la importancia de la experiencia vivida y la percepción del cuerpo, pues son fundamentales para la comprensión y expresión del mundo. En la creación artística, especialmente en el teatro corporal mexicano (TCM), estas experiencias vividas y corporales se manifiestan de manera tangible. La percepción encarnada del actor, sus movimientos, gestos y emociones, no solo reflejan una herencia cultural, sino que también resuenan con las experiencias colectivas y ancestrales. EL imaginario simbólico y la experiencia fenomenológica del cuerpo nos permite apreciar cómo estas formas de conocimiento y expresión se transmiten no a través de datos objetivos y medibles, sino a través de la vivencia subjetiva y la interacción corporal. Así, me adelantaré a decir que la memoria artística se preserva y se renueva constantemente en el cuerpo del actor, convirtiéndose en un vehículo para la transmisión de significados profundos y arraigados en la psique humana. Ahora bien, ¿Cómo es que esta memoria sigue viva hasta nuestros días? ¿Cómo se ha preservado y por qué es importante para el tipo de actor que se estudia aquí? Estas son preguntas que requieren una amplia respuesta, por lo que serán contestadas a lo largo de este trabajo. Por ahora nos centraremos en dilucidar las circunstancias en las que nació este actor.

3.3 El Primer Actor Del Mundo

En esta cosmovisión animista arrebatarle la vida a un animal era quitarle la vida a un hermano, ambos son parte de la misma unidad sagrada, el acto ha de ser resarcido mediante un ritual cuidadosamente efectuado, pues para ellos, matar a un animal significaba herir a lo Uno. De aquí, que la interminable carrera artística del ser humano y la idea de ser parte de algo más grande que él, haya iniciado desde el momento de su nacimiento. Si bien podemos darnos cuenta de que el artista ha existido desde el principio de los tiempos y que esta primera interpretación del mundo está fuertemente vinculada con la capacidad de crear e imaginar, va a ser este vínculo con el animal junto con la idea de lo sagrado, a su vez vinculado a la diosa madre, lo que permita el nacimiento del primer actor del mundo: El Chamán.

La importancia del chamán en el Imaginario Simbólico del actor radica en dos puntos fundamentales:

- 1) Su comprensión del mundo y el actuar eficazmente sobre él, pues es también quien resuelve ciertas necesidades de la tribu. Salcido (2020) sostiene que el chamán debe adquirir un entendimiento profundo sobre el funcionamiento del universo, de manera que los procesos que rigen los aspectos vitales y trascendentales contribuyan al bienestar de su comunidad.
- 2) Su poder de actuación, pues es el chamán quien comunicará las hazañas del ser humano de su tiempo y las transmitirá de generación en generación. La finalidad de dicha actuación será transmitir los conocimientos adquiridos para perpetuar la vida de sus análogos. Al intentar comunicar con el cuerpo, estaba ya haciendo una puesta en escena que tenía como objetivo, enseñar a los demás a reproducir actos vitales aprendidos en las actividades decisivas, pues en ellas se jugaba la vida. La actuación, en un sentido amplio, tendría un papel muy importante para la sobrevivencia de la especie y, este primer actor, el chamán, sería el encargado de enseñar a los demás a reproducir estos movimientos.

El chamán es entonces aquel ser que posee un conocimiento y vínculo profundo con el misterio de la naturaleza. Al respecto, Salcido (2020) sostiene que el chamanismo se caracteriza por su sistema de creencias y rituales ancestrales similares al *animismo*²⁵ que asume que la naturaleza posee un alma, por lo tanto, plantas, animales y humanos, al provenir de ella poseen también un alma individual. Es por esta razón que los seres humanos de los primeros tiempos se concebían como parte de la naturaleza, en oposición al hombre de la modernidad que la mira como simple materialidad, lo cual tendrá, para nosotros, múltiples consecuencias.

Ahora bien, continua Platón, lo más antiguo, lo más original, es el alma, porque es el movimiento que se mueve por sí mismo (892-896). (...) Para Platón, el principio de las cosas es una fuerza inteligente, es el alma. (Hadot, 2015, p. 45)

De acuerdo con la cita anterior, el alma individual sería el proceso de producción de imágenes que tienen su propia fuerza, es decir, se mueven por sí mismas, son espontáneas y aparecen en momentos determinados. En el caso del actor de Teatro Corporal, sostendré que dichas imágenes aparecen, con mayor facilidad, mediante el movimiento del cuerpo. Por otro lado, vamos a entender, de momento, al alma del mundo como el contenedor, matriz o útero de todas esas imágenes, como el productor, es decir, como el Demiurgo de Platón o La Gran Madre del paleolítico, a saber, como principio creativo generador de vida e Ideas.

Por lo tanto, el chamán va a tener la capacidad de conectarse con ella y, más aún, tendrá la tarea de reintegrar o encausar el alma individual (del hombre) al alma del mundo (de la naturaleza) mediante sus capacidades escénicas. Este proceso es un ejercicio de *dominación de la contingencia*, es decir, de matizar o hacer llevadero cualquier evento que le produce incertidumbre al hombre, como su propia herida trágica: el hecho de ser consciente de que algún día va a morir. El acto de reencausar el alma individual con el alma del mundo le da propósito a la vida del hombre, pues es un animal ficcional y la herramienta que ha utilizado para sobrevivir al mundo voraz en el que vive ha sido la imaginación y la metáfora, las cuales crean condiciones simbólicas para darse forma y deformarse a sí mismo, es decir, para moldear su propia alma al moldear su propia materia y así poder dar sentido a su *estar*

²⁵ Del latín: *anima, alma, espíritu*.

en el mundo. El actor parece recordar este hecho, parece tener memoria y preservar tal tradición en las aulas del Teatro Corporal Mexicano, tal como se muestra a continuación.

Diario de campo
18/01/2019
Taller de teatro Antropocósmico
Casa del Lago, UNAM

Nicolás inició la clase. Nos sentamos en círculo. Comenzó a explicar que había dos tipos de seres: unos de plomo y otros de oro. Mencionó que estos materiales están hechos de lo mismo y lo único que los hace diferentes es la velocidad de sus partículas. Explicó que el plomo es más denso y lento; mientras que el oro se mueve rápido. Continuó diciendo que, si a un ser de plomo le das 100 te regresa 30, mientras que uno de oro siempre te regresa 100.

- *Para ser un ser de oro es necesario elevar la energía y eso no se puede realizar en el nivel profano de la cotidianidad, ese es el objetivo de la clase de hoy: elevar la energía y moverla a voluntad.* Nos dijo.

Sentados en círculo, nos pidió colocar la mano derecha dentro y sobre la duela. Nos explicó que lo siguiente que haríamos era un movimiento claro, que indicaba el inicio del *tiempo fuerte* de trabajo y que entonces tenía que hacerse con *energía*. A su señal, misma que los asiduos parecían intuir perfectamente, comenzamos a golpear la duela con insistencia como si fuera un tambor.

- *¡Ah, elevar la energía!* Pensé al sentir aquel golpeteo grupal estallar. Una *sensación* recorría mi cuerpo, me abría los ojos y me disponía al trabajo, como si unas ganas de *volar* me embistieran.

Nos levantamos y entramos al *trote contemplativo*, Núñez (1987) lo define como:

Un trote meditativo. Trotar flotando en el espacio, relajándonos paso a paso, evitando la tensión en los brazos de la carrera atlética, y sin tratar de avanzar, ya que no hay a dónde llegar ni a quien ganarle; mantener la mirada abierta, es decir, sin focalizar...

sentir que estamos colgados de un hilo que sale de nuestra coronilla y que está atado a las estrellas (p. 125).

En el centro del salón estaban la vela y el tambor huichol, como en las clases anteriores. Nicolás daba instrucciones:

- *Relajen el cuerpo. Traigan la mente aquí y ahora. En el tiempo fuerte de trabajo no se hacen asociaciones libres, sino que son a voluntad para estar presentes 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. Sigamos corriendo, tratando de desenredar nudos o rigideces en nuestros cuerpos, movemos las partes en las que sentimos tensión. Pongan atención a la forma de trotar.* Demandó el maestro mientras corríamos en círculos por aquel salón rectangular.

En ese momento, fue evidente para mí que las instrucciones sobre el cuerpo eran también una *metáfora* sobre la mente. *Desenredar nudos o rigideces* implica un trabajo de disposición *psico-lógica* que no se puede abordar por separado, ahí comenzó mi indagación sobre el vínculo entre ambos o la *unidad psico-corporal*. Además, Nicolás planteaba una diferencia entre la asociación o imagen evocada y sostenida por el actor y, la del psicoanalizado. Para Freud la *Asociación libre* es la regla fundamental del psicoanálisis.

Sierra (2009) sostiene que dicho principio consiste en expresar libremente todos los pensamientos, incluso aquellos que podrían parecer desagradables, triviales o sin sentido. La atención prestada durante este flujo de pensamientos debe ser neutral, sin realizar juicios preconcebidos basados en las expectativas del terapeuta. Si el individuo logra liberarse de la autocrítica, puede revelar una gran cantidad de pensamientos, ideas y recuerdos que provienen del inconsciente. Aunque individualmente estas ideas puedan parecer insignificantes o absurdas, al analizarlas en conjunto con otras, también aparentemente triviales, es posible descubrir conexiones significativas. Por lo tanto, las ocurrencias generadas no son irrelevantes y pueden demostrarse como parte de un patrón coherente, no arbitrario ni aleatorio.

Me parecía que el *trote contemplativo* era la nube de aquella *atención flotante*, misma que contenía las asociaciones o imágenes que, a diferencia del psicoanálisis, aquí eran evocadas por el movimiento corporal, por aquella agitación de las *partículas* que al tiempo que aceleraban la respiración, producían un sin número de imágenes y recuerdos al estilo de la asociación libre, lo que coloca el inicio de la cita anterior, *decir todo cuanto acuda a la mente*, en otro lugar, pues la interpretaré aquí como consigna del entrenamiento del actor de la siguiente manera: *Hacer todo movimiento que acuda al cuerpo*. Lo anterior me hizo notar algunas diferencias entre el planteamiento psicoanalítico y el del quehacer escénico que sugería Nicolás:

1) Lo que ocurre en el actor no se verbaliza, sino que se muestra en la *actitud o intención del cuerpo*, el que mira (espectador, colega, maestra o maestro) solo puede saber que *algo* ocurre en el actor, puede mirar su *carga energética* a través del movimiento corporal; pero no puede saber con exactitud las características de la imagen que ha llegado a él.

2) Siguiendo el planteamiento del psicoanálisis, si dichas imágenes no son arbitrarias ni indeterminadas ¿De dónde vienen? ¿Cuál es su naturaleza? ¿Y qué producen en el actor? En el transcurso de los talleres que forman parte de esta investigación, me parecía evidente que tales producciones, para nada eran improcedentes, por el contrario, eran la materia que moldea el actor para hacer obra y, una de sus cualidades es su carácter aéreo, intangible e invisible, por lo que la forma de *moldearlo*, de *asirlo*, será a través del propio cuerpo, lo que refuerza la idea de la existencia de una unidad psico-corporal, pues es en el acto creativo donde ocurre el encuentro de las Ideas y la materia.

Al dejar de lado el *modelo simplificador* con el que estamos acostumbrados a pensar, eliminamos el binarismo del ámbito familiar de las definiciones, los dispositivos y mecanismos de poder que delimitan las fronteras entre el arte, la filosofía y la psicología social.

3) *Tratar de desenredar nudos o rigideces* en el cuerpo, lo que en otras ocasiones, Nicolás llamó *coraza o armadura*, término propuesto por Reich (2001) con el que sostuvo que las emociones no expresadas se almacenan en el cuerpo creando tensiones musculares,

tales rigideces crean la *coraza muscular* o la *armadura* como Reich la llamó invitándonos a pensar en el cuerpo humano como un sistema biológico y psicológico integrado, cuya liberación de energía se encuentra encapsulada. La capa externa de ese encapsulamiento puede representar la estructura de la personalidad. La tensión que experimentamos es el producto de la constante generación de energía interna. Esta energía busca ser liberada. El impulso natural hacia la expansión se interpreta como un movimiento desde el interior hacia el exterior. Sin embargo, esta expansión se encuentra limitada por la coraza armadura, resistencia o represión que impide la salida de dicha energía y que también ejerce una presión hacia el interior. Este conflicto resulta en la rigidez del cuerpo y la mente.

Simbólicamente, deshacer tales nudos o rigideces, significaba deshacerse de las expectativas del *médico* que, representaría la idea de la moral, el deber ser, la sujeción o *superyo* de la sociedad a la que el actor pertenece y que debe confrontar²⁶ para poder hacer obra artística. Muestra de que el pensamiento se hace carne y la carne, puede hacer, teoría, arte y/o crear realidades.

Este esquema no es solo epistémico: es moral y político. Sin embargo, sea el cuerpo concebido como cárcel, espejismo, copia, máquina irracional -especialmente si es femenino, depositario de las pasiones, los instintos, la enfermedad, no es posible eludirlo. Ni Platón ni Descartes logran alejarse del cuerpo: el cuerpo exige, desea, se manifiesta. Toda idea y concepto es un flujo que emana del cuerpo: toda teoría es manifestación del acontecer de fuerzas que materialmente nos atraviesan cuando pensamos. (Salcido, 2019, p. 20)

4) Si tras esa consigna el actor logra apartarse de la crítica, norma o moral socialmente establecida, ofrecerá gran cantidad de expresiones escénicas, una gran *espontaneidad creativa* que Moreno (1977) asocia con el *yo*²⁷; pues según el autor, es el *crisol de las experiencias* y, plantea como su *locus* a la *espontaneidad*, misma que no puede surgir sin el rompimiento parcial de las normas o convenciones sociales preestablecidas.

²⁶ Este proceso se intenta explicar con más detalle en un trabajo anterior. Véase: Guerra, L. (2019) *Etnofenomenología del teatro corporal en México*. Tesis de maestría.

²⁷ El problema del *yo* en el quehacer escénico, lo abordaré con mayor profundidad más adelante.

Moreno (1977) sostiene que la espontaneidad es la matriz de la capacidad creadora, establece así una relación proporcional entre esta y el *yo*, es decir, en la medida en que disminuye la espontaneidad, el *yo* se reduce. Cuando la espontaneidad se desarrolla, el *yo* se expande. Si el potencial de la espontaneidad es eliminado, también lo es el potencial del *yo*. Uno es función del otro. Describe también al *yo* como *racimo de roles*, tanto roles privados (individuales) como los roles colectivos y, a su vez, define al *rol* como *el cuerpo imaginario*.

Entendí que, este cuerpo imaginario que planteaba Moreno antes de esbozar el psicodrama, era el trabajo del actor que mencionaba Nicolás. Comprendí que sostener una *imagen mental* era hacer surgir un *cuerpo imaginario* y que este debía dotarse de alma, ella no podía ser creada sin la imagen y, esta última, tenía que ser encarnada o en su defecto, materializada.

Como artista tener ante sí la consumación y los velos de la ilusión para expresar los secretos artesanos de la naturaleza desde un cuerpo que danza, que escribe, que sufre, que se entrega en carne y sangre a un crimen máximo. (Salcido, 2019, p. 21)

5) Dicha imagen, a pesar de ser elegida para el desempeño escénico, es decir, que puede ser sugerida por la obra escrita, el director de escena, el maestro de entrenamiento o por el propio actor; se dota de sentido al atribuirle características particulares a aquel cuerpo imaginario, mismo que proviene del *influjo de lo inconsciente* y que tiene tanto características personales como sociales.

6) El ejercicio de trotar, me parecía la acción física que demarca, simbólicamente, esa intensa búsqueda *delirante* de imágenes mentales, el arduo trabajo del actor: *ir a cazar la imagen mediante la agitación de su cuerpo*. Por lo tanto, aquel cuerpo imaginario debe dotarse de alma y, esta última, solo es más o menos comprensible para el actor a partir de la imagen arquetipal. Debo aclarar aquí, que esta no es solo una producción individual, sino que abreva de lo social, de la evolución cultural del ser humano; que tiene poco que ver con las sujeciones o deber ser de su tiempo, sino que tiene más que ver con las experiencias vitales que conforman el conocimiento de la humanidad. Por lo que planteo aquí, que este método de enseñanza no es solo una pedagogía para la actuación, sino que es un *proceso psicosocial* desarrollado por la humanidad para preservar el conocimiento.

7) Retomando el punto del que partimos esta lista de reflexiones, el actor fungiría metafórica y simultáneamente como psicoanalista y psicoanalizado; pues en el proceso de construcción escénica, él mismo une Ideas aparentemente absurdas que, con el paso del tiempo y mediante el trabajo psico-corporal, construye aquellos eslabones bien concertados, tanto de sentido como de forma.

Después de unos minutos de *trote contemplativo*. Nicolás nos pidió hacer parejas:

- *Hombre y mujer en la medida de lo posible para estar equilibrados*. Nos indicó.

Así que me puse frente al compañero que encontré en mi camino, un hombre de entre 50 y 60 años, de aproximadamente 1.70 de estatura, delgado y moreno. Le llamaré Héctor. Era nuevo en el taller. Me sonrió y contesté el gesto.

Nicolás nos pidió mirarnos fijamente a los ojos sin dejar de trotar en nuestro propio eje.

- *No pongan bloqueos frente al otro, déjense ver, si tienen miedo pregúntense por qué*. Nos pidió el maestro.

Mi compañero se notaba incómodo, evadía mirarme a los ojos, volteaba a otro lado o parpadeaba mucho; pero volvía a intentarlo. Respiraba profundo, a veces me sonreía como tratando de romper su tensión. Sonreí. Hoy el tiempo en que nos miramos fue prolongado, más que la clase anterior, lo que puso aún más nervioso a Héctor. Nicolás seguía dando instrucciones:

- *Mentalmente, le pedimos permiso al compañero para entrar en su energía de forma respetuosa*.

Después el maestro nos pidió levantar la palma de la mano derecha a la altura de nuestro rostro, de inmediato pensé en el saludo de *los pieles rojas* norteamericanos. El maestro explicó lo siguiente:

- *Este es un saludo antiguo con el que le decimos 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 se lo quitaríamos, lo arrancaríamos y lo arrojaríamos al fuego de la vela que estaba en el centro del salón desde el inicio de la clase. Nada se podía escapar, teníamos que quemarlo para que se transformara.

- *En este momento nos convertimos en un chamán, somos un chamán, él no cree que puede curar a su gente sino que está cierto de ello, lo sabe, tiene la seguridad, está convencido. Con esa misma convicción arrancaremos del pecho del compañero lo que le aqueja, lo que le estorba. Nos indicó Nicolás.*

No pude evitar conmoverme un instante y, al segundo siguiente comenzaron a pasar imágenes en mi cabeza. Primero vi el penacho de un piel roja, de esos largos de plumas blancas que caen por los costados del rostro, muy distintos a los de las danzas concheras mexicanas. Vi también un báculo en el brazo contrario, estar parada sobre la tierra, hierbas, un sahumerio, estar rodeada de rocas y la luz de aquella vela que nos dejaba en penumbras. Poco a poco vi mi cabello largo, más largo de lo habitual, se pintaba de blanco y me convertía en una anciana.

Coloqué mi mano derecha sobre el centro del pecho de mi compañero y él colocó la suya en mi pecho. Nicolás comenzó a tocar el tambor huichol, nos movíamos con el ritmo y el maestro lo tocaba cada vez más rápido e intenso. Junto con el tambor, nuestra intensidad o energía subía como si aquel sonido agitara, efectivamente, nuestras partículas; como si fuera un hecho inminente el que estaba a punto de ocurrir; como si tuviera que arrancar raíces profundamente arraigadas y petrificadas de aquel pecho del compañero y el tambor nos dotaba de la fuerza necesaria para llevar a cabo el cometido.

Nicolás golpeó por última vez el tambor y lo acompañó de un grito. Gritamos un *ha* junto con él y arrancamos ese *algo* de raíz.

- *¡No dejen que nada se les escape!.* Demandó Nicolás.

Tomé lo que había arrancado entre mis manos y me acerqué al fuego, lo convertí en viruta. Supe de inmediato que había pensado en viruta por mi abuelo, quién era laudero, con él había crecido viendo como daba forma a la madera mientras la viruta caía al suelo. Así que convertí aquellas raíces petrificadas en viruta como si hubiera trasquilado la madera. Lo arrojé sobre el fuego de la vela, como mi abuela vertía la sal en la sopa, con ese movimiento entre la palma y los dedos que esparce poco a poco el contenido. Veía las pequeñas chispas que se elevaban al cielo al quemarse con el fuego. Al terminar, no pude evitar recorrer mi frente con el dedo índice para terminar señalando y mirando al cielo, como si levantara una plegaria, una que se quedaría en el centro del pecho del compañero y en el mío.

Retomé el *trote contemplativo*, intuyendo lo que seguía y porque tenía la necesidad de correr, o más bien, de *emprender el vuelo*. Nicolás dio la instrucción a los demás de retomar el trote una vez que hubieran terminado, pero cerciorándose de que su mano había quedado *blanca, limpia*. Yo di dos vueltas trotando hasta que se incorporaron mis compañeros. Poco a poco parecía como si fuéramos una manada.

En el trote Nicolás seguía dando instrucciones para *aprender a pensar*, para no distraerse. En eso estaba cuando de repente mencionó que un *mal actor*, pretende, finge, mientras que un *buen actor es*. Esto tomó total sentido para mí por lo que había experimentado instantes atrás. No pude evitar dar paso a la razón con todo aquel cúmulo de sensaciones, emociones e imágenes que pasaban por mi cabeza. Pensé: Si un actor *es*, lo que hace debe tener implicaciones en su vida diaria, en la forma en la que percibe su *estar en el mundo*, en sus creencias, en el modo en que se piensa a sí mismo y en la relación que tiene con todo lo otro.

Aprender a pensar, esa frase me martillaba la cabeza y el cuerpo. Me parecía que estaba siendo testigo del proceso de construcción de un tipo de *pensador/a en escena*, tal como Salcido (2019) nombra a la persona que no solo posee conocimientos teóricos, sino que hace obra de arte con ello. Este pensador/a alcanza su máximo potencial en la intersección entre arte, concepto y experiencia cotidiana. Convirtiendo así el pensamiento en un proceso arraigado en el cuerpo. Pensar implica movimiento constante y la creación de nuevas cosas materiales e ideas, solo son posibles a través de la acción.

Volvimos a cerrar la clase con el círculo en movimiento, girando en el sentido de las manecillas del reloj. Nicolás comenzó a decir *ehua* y nosotros hacíamos un *ha* continuo desde el pecho. Llevábamos el ritmo con los pies, una vez adentro y una vez afuera, como en las clases anteriores. Dijo el tercer *ehua* y comenzamos a *gritar* con los brazos arriba. Este último círculo es muy energético. Creo que es lo que terminó de cansarme el día de hoy. Nicolás dio por terminada la clase y todos nos dirigimos hacia la banca donde estaban nuestras cosas. Nos sentamos casi al mismo tiempo y un silencio inundó el salón... Nadie hablaba y casi nadie se movía, como si todavía no termináramos de llegar...

En algún punto del paleolítico, los seres humanos se revistieron de piel, se cubrieron la cabeza con una máscara, imitaron los movimientos del animal que representaban: su paso, su rugido, su manera de conducirse. Así comenzó en todas partes el teatro, la danza y el ritual. Rodríguez (2000) sostiene que *el performance*²⁸, una de las más recientes facetas del complejísimo arte del siglo XX, también tiene sus orígenes en estos rituales paleolíticos, en donde el ser humano inició su interminable carrera artística dentro de una cueva, el vientre de la madre, en donde sucedía *el baile sagrado*. Baring y Cashford (2005) sostienen que a lo largo de la historia, las diferentes culturas han utilizado el baile como una forma de conectarse con la naturaleza y con los aspectos más profundos de la existencia humana. Mencionan varios ejemplos de rituales de danza de diversas culturas tales como la danza de las mantis de los bosquimanos, la danza del laberinto de Creta, el baile del oso sioux, entre otros que desde la Edad de Piedra hasta períodos más recientes, tienen en común la idea de que el baile sagrado es una forma de renovación de la vida, de conexión con lo divino y con la naturaleza. También se destaca la importancia de la relación entre las costumbres humanas y los poderes de la vida encarnados en los animales.

Tamborileos de los pies humanos en periodos posteriores eran parte de un ritual de fertilidad y los bailarines enmascarados constituían un medio deliberado de aproximarse a las capas

²⁸ Rodríguez (2000) define el performance de distintas maneras, según el tipo de artista o la actividad que se desempeña: en el caso de un músico, es una ejecución; en el caso de un actor, su actuación, en el caso de un automóvil o cualquier máquina manejada por un ser humano, el rendimiento. De ahí que aún no se haya encontrado una traducción conveniente para esta palabra y se siga utilizando el término en inglés (p. 20).

más profundas de la psique, donde tenía lugar la reunión estática de la naturaleza humana y la animal. (Baring y Cashford, 2005, p. 54)

Baty y Chavance (1955) afirman que tribus de danzantes africanos dibujaban sugestivas figuras que bailaban al son del tamtam²⁹, imitaban a las carracas³⁰ y llevaban su plumaje, usaban máscaras con apariencia sobrehumana, trajes rudimentarios pero expresivos, ejecutaban simbólicos gestos y cantaban salmodias³¹ incansablemente repetidas que sonaban como un arrullo (p.10).

Por otro lado, este baile sagrado se hacía desde aquellos tiempos en distintas partes de Mesoamérica, tal es el caso de la *Yumbada de Cotacollao* o la *danza de las montañas* de Quito, Ecuador. Ushiña (2020) afirma que es una “danza extática que se ha mantenido por generaciones, misma que tiene el objetivo de realizar un *hermanamiento* con las montañas. Cada yumbo baila con el espíritu de los cerros y volcanes” (p. 56). Afirman sentir que el poder de cada montaña y de cada cerro los embiste, y ese, es el momento en el que están listos para actuar con las montañas, ser uno solo, *hermanarse*.

Este hermanamiento del que hablan los yumbos en nuestro mundo contemporáneo, parece ser la misma intención de reencausar el alma individual con el alma del mundo que realiza el chamán del paleolítico, es decir, ser uno solo con *lo Uno*, con aquella unidad sagrada que da vida a todas las cosas y que parece seguir presente a través de las danzas o *bailes sagrados* de cada pueblo originario. Fericgla (1998) sostiene que, actualmente, esta sensación de estar unido con lo Uno se vive mediante un *estado profundo de consciencia* o una *consciencia extraordinaria* que es y ha sido experimentada por la humanidad como conexión o unión profunda con su divinidad. Afirma que este estado es una capacidad biológica pues no hay alguna sociedad que no haya experimentado el trance extático, no importa la cultura a la que pertenezca, todos los humanos conocemos tales estados y desarrollamos formas de aprendizaje para cultivar, perpetuar y transmitir tal capacidad.

²⁹ Percusión africana de dimensiones considerables que se toca con las manos y empleado como instrumento musical y como medio para la transmisión de mensajes.

³⁰ Ave de vivo plumaje con colores malvas, lilas, azules y canela, de origen africano que es el ave nacional de Kenia y Botswana.

³¹ Técnica de canto-oración específica, que hoy en día se adjudica a los salmos.

De lo que se sugiere una memoria que ha sido transmitida no solo verbalmente mediante cuentos, mitos y leyendas, sino que, tales actos corporales realizados desde el paleolítico pueden haber constituido una memoria corporal que, permanecería en el inconsciente hasta nuestros días. Esto explicaría porqué el actor de TCM persiste en la práctica de dichos actos rituales como fuente de imágenes y significados del proceso creativo. Indicio de que esto permanece en la psique es el interés del TCM por retomar prácticas de pueblos originarios de distintas partes del mundo, principalmente de México, con la intención de preservar una tradición y memoria, anclada en el animismo y la filosofía de vida desarrollada desde el paleolítico.

Gran parte del mundo posmoderno considera a tales conocimientos como meras supersticiones y, sumado al turismo y la mercadotecnia, su profundidad cosmológica se ha visto reducida significativamente al ser utilizadas como prácticas folclóricas que solo generan ingresos económicos y/o son ejercidas con la intención de amplificar el poder de una persona sobre otras, haciendo que sean vistas con desdén y consideradas *New age*³². Como advierte Ushiña (2020) al respecto de la Yumbada de Quito:

La invisibilidad de su fuerza cosmológica ha sido auspiciada por la iglesia y el estado a través de sus instituciones y gobiernos locales, reforzando la fiesta desde la representación folclórica sin entender su dimensión sanadora, en la lógica de la cultura como mercancía, es decir, la Yumbada como un atractivo turístico. (p. 55)

³² También llamada *Nueva Era*. Las ciencias sociales en Estados Unidos definen a la *nueva era* como una subcultura espiritual descentralizada cuyas practicas están íntimamente vinculadas con el movimiento del potencial humano que busca la trascendencia espiritual y que devino en un gran negocio.

3.3.1 El Chamán y La Ornamentación.

Hay varios elementos que destacar acerca de estas narraciones sobre rituales, bailes o danzas sagradas que han estado a lo largo de la historia del ser humano, la primera es el *éxtasis, trance, estado alterado de consciencia, experiencia pico o epifanía* que se produce en ellos. Si consideramos que la consciencia está íntimamente relacionada con el conocimiento tácito de lo que uno *es* y lo que *no es*, este éxtasis o inmersión en el trance puede ser interpretado como la pérdida del *yo* que, además, queda materializada simbólicamente con el uso de la máscara y/o la ornamentación.

Varios aspectos importantes para el tema que nos atañe, convergen aquí y uno de ellos es la importancia de los objetos y la ornamentación, vinculados a los poderes de los animales conferidos al chamán. Como ya he señalado, estas creencias constituyen un proceso de identificación que hizo el ser humano de la prehistoria tanto con los animales como con la naturaleza de la región a la que pertenecía. Esta cosmovisión se conserva hasta nuestros días casi de forma intacta en los pueblos originarios; pero también podemos ver sus resquicios tanto en distintos rituales, religiones y formas artísticas como en el actor de teatro corporal.

Durand (2004) afirma que existen objetos privilegiados considerados como puntos de condensación donde vienen a cristalizar los símbolos (p. 48) que, con frecuencia, presentan trastocamientos de sentido y duplicaciones que desembocan en procesos de doble negación, tal es el caso de la máscara que, al tiempo que oculta una materialidad conocida, muestra otra que no es accesible a simple vista. Otro ejemplo es el báculo o bastón de mando de los chamanes, símbolo del *axis mundi*, es decir, la conexión entre el cielo y la tierra que indica un saber otorgado a quien lo porta.

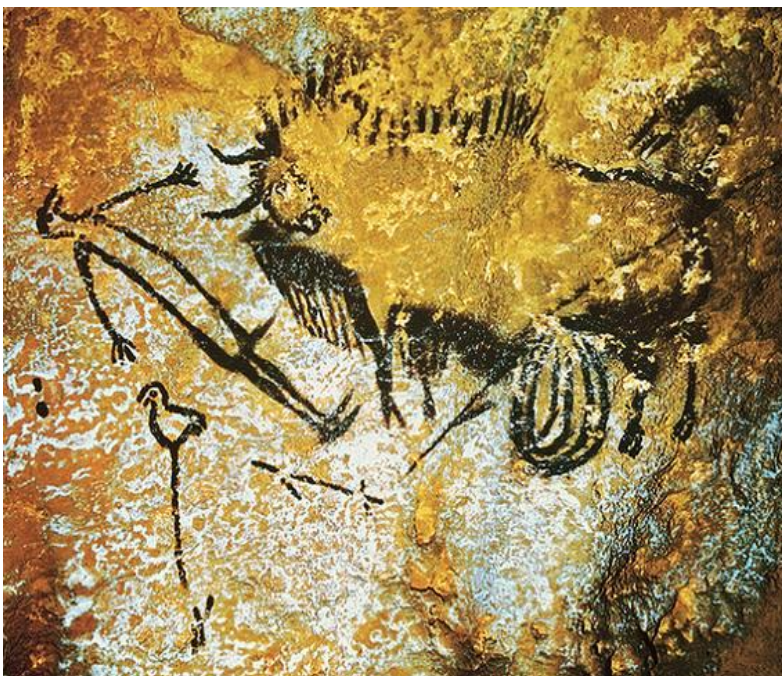


Ilustración 6. Pintura del chamán, pájaro, bisonte y rinoceronte.

Uno de los aspectos importantes que permitieron la conservación de esta cosmovisión es el vínculo con la ornamentación, es decir, lo que hoy conocemos como *teatralidad*. Pues tanto en la pintura del *chamán*, *pájaro*, *bisonte* y *rinoceronte* (ilustración 6) como en la del *brujo con arco musical* (ilustración 7) y el *animal de poder bailando* (ilustración 8) en la

cueva de Les Trois Frères muestran figuras de animales erguidos con pies y ojos humanos, indicando dos cosas:

- 1) que es posible que estos sean chamanes paleolíticos pintados en el momento de la ejecución del ritual o baile sagrado, lo que sugiere la posibilidad de que el chamanismo sea la religión originaria de la humanidad.
- 2) la posibilidad de una vestimenta que vincula al hombre con el animal y que sería el antecedente o el nacimiento del vestuario del actor y su función primordial. Cornago (2005) sostiene que:



Ilustración 7. Brujo con arco musical.



Ilustración 8. Animal de poder bailando.

“la teatralidad es el énfasis en la exterioridad material, la ostentación de la superficie de representación, de los signos que se van a poner en juego. A través de un exceso de materialidad, el código llama la atención sobre sí mismo, haciéndose más visible. Este exceso de materialidad está relacionado con la necesidad de atracción de la mirada del otro, que hace que todo esto adquiriera algún sentido, a saber: el ser visto. La representación enfatiza su envoltorio exterior para seducir al otro con sus formas” (p. 8).

El deseo de ser visto y escuchado no hacía referencia a un espectador mortal sentado en una butaca de un teatro; sino que está íntimamente relacionado con la Gran Diosa, pues es a ella a quien se le baila, quién desea el ser humano que lo vea y lo escuche.

El escenario o el recinto teatral de estos rituales era el interior de la cueva y/o la bóveda celeste: el cielo. Por lo tanto, es a través de la teatralidad, es decir, a través de un proceso artístico, como se logran desarrollar las funciones psicológicas que hoy conocemos. Este primer ejercicio de representación escénica, esta primera teatralidad, es decir, el uso de pieles, plumas y máscaras no es simplemente para alimentarse, sino que funciona a nivel del ritual como una máscara primitiva que, convierte a quien la porta, en parte de este grupo de animales. Esto tiene una doble función psicológica:

1) el surgimiento de una identidad que no solo es individual, sino que se refuerza por los aspectos rituales y su carácter social y,

2) aparece una función intermedia de reflexión, en la que se piensa que, si estos animales ya habían sobrevivido por muchos años en la naturaleza, identificarse con ellos era una forma indirecta de realizar, ficcional o imaginariamente, la adaptación de estos grupos humanos al medio ambiente, lo que devela la continua línea entre la fantasía y la realidad.

La teatralidad se transforma entonces, en una especie de truco psicológico eminentemente inconsciente, es decir, un recurso involuntario de la psique, en el que identificarse con un elemento de la naturaleza hace que ella misma o el entorno social, se perciba menos hostil para el ser humano. Esto muestra su importante proceso creativo, mediante el cual, modifica sus imágenes o percepciones para poder adaptarse a la realidad.



Ilustración 9. Hombre Bororo

Fue el antropólogo Lévi-Strauss (1955), miles de años después de las experiencias vividas por los seres de la prehistoria, quien explicaría que los grupos humanos construyen su identidad a partir de identificarse con un elemento de la naturaleza, ya sea un

animal, un árbol, el mar o las dunas del desierto. El antropólogo toma como ejemplo el proceso de los *bororos* de Brasil (Ver ilustración 9) quienes se identifican con los *araras* (Ver ilustración 10), guacamayas de su región de las que toman sus plumas para adornar sus penachos. Este desarrollo de la ornamentación a partir de un animal característico de su

entorno no es casualidad, sino que el uso de las plumas es un tipo de máscara primitiva que convierte a los *bororos* en parte de la parvada de esta especie de aves.



Ilustración 10. Arara, guacamaya endémica de América del Sur.

Con ello, se producía ya lo que hoy llamamos *identificación*, es decir, “el proceso psicológico mediante el cual un sujeto asimila un aspecto o atributo de otro y se transforma, total o parcialmente, sobre el modelo de este” (Laplanche y Pontalis, 1967, p. 184). Proceso empleado desde el momento en que el ser humano imitó a los animales y observó con detenimiento el comportamiento de la naturaleza. Produjo una identificación con los elementos de la tierra, de ahí que, actualmente, para muchos pueblos originarios, sus tierras sean tan importantes, pues son parte de lo que construye su propio *ser*. Recordemos que el Jefe Seattle en 1855 enfatizó la profunda conexión espiritual y emocional que su pueblo tiene con la

tierra. Expresa una reverencia hacia la naturaleza y se sostiene que cada elemento de esta, desde los insectos hasta las montañas y los ríos, son sagrados y forma parte de una red interconectada de vida. Destaca que la tierra no es simplemente un recurso para explotar, sino que utiliza una imagen simbólica llena de poesía, amor y significado como la de una madre que nutre y sostiene a todos sus hijos, humanos y animales por igual. El jefe Seattle aboga por el respeto hacia la tierra y advierte sobre las consecuencias de tratarla irrespetuosamente.

Nosotros sabemos al menos esto: la tierra no pertenece a los hombres, es el hombre quien pertenece a la Tierra. Todo está unido como la sangre que une una misma familia. Todo está unido. Lo que le pase a la tierra, le sucederá a los hijos de la tierra. No es el hombre quien tejó la trama de la vida: él es solamente un hilo. Todo lo que haga al tejido, se lo hace a sí mismo. (Citado en Baring y Cashford, 2005, p. 21)

Esta identificación psicológica se reforzaba, y aún en nuestros días se refuerza, por los aspectos compartidos socialmente a través del ritual, en donde la imagen y/o sentimiento adverso que tenía el ser humano con respecto a la naturaleza, la pulveriza y, por medio de la teatralidad, la danza y la actuación generadas en el ritual, la convierte en un lugar apto para vivir, en un entorno amigable. Este proceso conlleva una función reflexiva intermedia o implícita, en la que el ser humano piensa en el animal como poseedor de conocimiento, pues si, en el caso de los bororos, estas aves habían existido por muchos años en la selva desarrollándose exitosamente, adaptándose a su medio ambiente y con el que parecían ser uno, era lógico identificarse con ellas como forma imaginativa de facilitar la adaptación del hombre a la naturaleza. Con ello queda implícito la consideración del animal como fuente de conocimiento y coloca a la teatralidad como uno de los procesos psicológicos básicos en el que la transformación de la imagen facilita la adaptación a nuevos entornos, ambientes o situaciones que, servirían posteriormente como desarrollo de culturas, enfatizando su proceso *psicosocial*.

En el teatro corporal mexicano (TCM), el actor no solo representa, sino que también encarna y vive estas transformaciones de manera directa y tangible. La teatralidad, la danza y la actuación en el ritual, permiten al actor experimentar una conexión profunda y significativa con la naturaleza. Esta vivencia se inscribe en la memoria corporal, perpetuando así el conocimiento que se ha transmitido de generación en generación. Estas prácticas no solo son representaciones culturales, sino también procesos intrínsecos de adaptación y conocimiento. Al integrar la experiencia vivida en el ritual y la percepción corporal en el estudio de la creación artística, podemos apreciar cómo estas formas de expresión continúan siendo relevantes y vitales en la forma de interpretar al ser humano y al mundo, destacando la resiliencia y la continuidad de la memoria cultural en la actuación contemporánea.

3.3.2 Hacer aparecer: el vuelo del chamán.

El chamán está directamente relacionado con la idea de una persona que trabaja con fuerzas que están más allá de la materia, es el puente de comprensión de aquellos fenómenos intangibles que se sitúan en el límite entre lo tangible y lo abstracto, de lo concreto y lo imaginario, de la vida y la muerte. Eliade (2001) afirma que, por medio de todos estos ornamentos, se le otorga al chamán una nueva forma corporal, mágica, adoptando la apariencia de un animal. Sostiene que uno de los elementos más utilizados en la indumentaria chamánica de distintas partes del mundo, es el uso de plumas de aves de su región.

Eliade (2001) sostiene que el uso de ciertos hábitos o vestimentas por parte de chamanes y figuras míticas está cargado de significado simbólico y, por ende, religioso. Se sugiere que esta ornamentación, especialmente relacionada con las aves, facilitan el vuelo espiritual hacia el otro mundo. Además, plantea que este simbolismo aéreo está presente en diversas culturas y tradiciones, asociado principalmente con chamanes, hechiceros y entidades míticas. El uso de estos hábitos está vinculado con el intento de alcanzar un *estado místico revelado* durante rituales y ceremonias de los tiempos remotos.

Este aspecto aéreo de la ornamentación chamánica no es casualidad, pues se conecta directamente con la imagen mítica del alma que los griegos describirán posteriormente como una mariposa que escapa del cuerpo y vuela por los aires hasta llegar al Hades (véase sig. Capítulo), por lo que tal elemento tiene una íntima relación con el alma, pues “en esa vida imaginaria del aliento nuestra alma es siempre nuestro último suspiro. Es un poco de alma que va a reunirse con el alma universal” (Bachelard, 2002, p. 296). El aire o lo aéreo refrenda la idea de que, al tener una cosmovisión animista, la conexión entre el alma del mundo y el alma individual queda simbolizada por el uso de plumas en la indumentaria.

Baring y Cashford (2005) afirman que los chamanes, a través de sus estados de trance durante los vuelos, exploraban una dimensión que la conciencia ordinaria no alcanza, sosteniendo la idea de que el mundo visible o material descansaba sobre uno invisible. Su misión era otorgar un sentido mucho más profundo al ciclo de la existencia humana. Sostienen que los seres de este tiempo creían que los animales aún mantenían su presencia

en los recuerdos más antiguos y profundos de la humanidad, por lo que el ritual sagrado les permitía acceder a su sabiduría. En el paleolítico, donde la convivencia con animales era común, las personas reconocían los poderes superiores de estos pues podían orientarse en la oscuridad, detectar peligros, poseían una fuerza considerable, extremidades ágiles y una percepción visual y auditiva sorprendente. Los chamanes, al igual que los animales, tenían dones similares: también podían ver en la oscuridad, adquiriendo una visión más aguda y amplia tal como la de los animales, así como una percepción más aguda en comparación con la mayoría de la tribu.

Tampoco es casualidad que se considere al águila como el progenitor del primer chamán. De acuerdo con Eliade (2001) el águila desempeña un rol crucial en su propia iniciación y ocupa un lugar central en una serie de mitos que incluyen al árbol del mundo y el viaje extático del chamán. Además, es importante tener en cuenta que el águila representa, en cierta medida, la idea del Ser Supremo, es decir, la idea de Dios, incluso siendo asociado al mito solar. Eliade (2001) sostiene que, la indumentaria chamánica constituye por sí misma una hierofanía³³ y una cosmografía religiosa: la ornamentación no solo muestra la presencia de lo sagrado, sino que también exhibe símbolos cósmicos y rizomas psicológicos. El atuendo representa un microcosmos, que se diferencia de la realidad profana. Al ponerse esta vestimenta, el chamán entra a otra realidad, abriendo una escisión en el espacio ordinario y disponiéndose a conectarse con el mundo espiritual.

Baring y Cashford (2005) sostienen que la pérdida de la consciencia se interpretaba como el viaje de las almas al más allá. El trance significa entonces, un vuelo, el vuelo del alma, lo que posteriormente será interpretado como *psyché* o alma en la Grecia antigua. Es por esta razón que las aves aparecen íntimamente asociadas con el chamán, prueba de ello es la escena del *chamán, pájaro, bisonte y rinoceronte* que aparece en la cueva de Lascaux en Francia. En esta pintura hay un hombre con cabeza y manos de pájaro, con la mano izquierda señala al bisonte y con la otra a un pájaro posado en lo alto de un báculo.

³³ Palabra que se deriva de *hieros* (sagrado) y *phanein* (manifestar), por lo tanto, significa *manifestación de lo sagrado*. Es un concepto de naturaleza histórico-religioso que describe las ocasiones en las que el ser humano percibe la presencia de algo *sagrado*.

Las autoras afirman que los chamanes, a lo largo de diversas culturas y tiempos, han utilizado el simbolismo animal en sus prácticas rituales para conectarse con el mundo espiritual y obtener poderes trascendentales. Este simbolismo implica una transformación del chamán en el animal representado, permitiéndole así acceder a su conocimiento energía. El ave y el Eland³⁴ son ejemplos de esos símbolos de poder chamánico en diferentes culturas, pero similares en el sentido de trascendencia y conexión con el *más allá*.

La correspondencia entre las narraciones de este tipo de rituales en diferentes partes del mundo llama poderosamente la atención, sobre todo el hecho de que, en esta época, se considera más inteligente al animal que al hombre, cosa que hoy en día es casi impensable. Sin embargo, en esta cosmovisión del paleolítico se creía que el alma del animal era transferida al chamán para dotarlo de sabiduría y comprensión acerca de la naturaleza y su funcionamiento, por lo que el *vuelo* del chamán implicaba un mundo o momento intermedio entre la vida y la muerte, en el que el alma del animal entra en contacto con el chamán para aprender del misterio de la muerte y el renacimiento.

El chamanismo también estaba presente en México, por ejemplo, entre los Wixárika ubicado en la Sierra Madre Occidental. El concepto de *Niérika* de este pueblo toca varios puntos de toda la cosmovisión chamánica y animista del paleolítico. Flores (2021) afirma que la palabra *Niérika* hace referencia a *lo que ha aparecido o lo que ve*. Mediante esta palabra, los huicholes expresan la idea de que una entidad se manifiesta y nos observa a través del *niérika*, o que uno puede ver el mundo de los antepasados, trascendiendo así los límites materiales de la existencia. Significa entrar en contacto con el mundo de los muertos, al cual solo se puede acceder por medio del alma, por su carácter aéreo.

Además, la palabra *nierikate* (plural de *Niérika*) señala un sentido cercano a *por donde se ve lo del más allá o por donde te miran* que ligado a la afirmación de Durand (2004) sobre la cristalización de los símbolos en diferentes objetos privilegiados adquiere mayor sentido, pues para los Wixárika los *nierikate* son objetos considerados como obsequios para su divinidad utilizando una variedad de materiales como vidrio, madera, cuentas de colores o pequeñas piedras sin una forma predefinida, aunque en su estado más esencial sean

³⁴ *Taurotragus*, bóvidos más parecidos a los toros y bisontes que a otros antílopes como los impalas.

diminutos *espejos redondos*, siendo estos objetos *el lugar por donde te miran*, por donde se develan los secretos de la vida.

Flores (2021) sostiene que *niérika*, como un objeto de ofrenda, está asociado con un espacio ritual y una *emoción* específica que se considera *sagrada*. Explica que para que un espacio ritual sea considerado sagrado, los huicholes lo construyen en forma de círculo y lo llaman *niérika*. Cuando el ritual conduce a una experiencia de purificación o catarsis, también se le llama *niérika*. En resumen, el término *niérika* representa tanto una experiencia religiosa como una emoción sagrada, *hierofánica*³⁵.

El vuelo del alma del chamán es, por tanto, experiencia religiosa y/o emoción hierofánica que requiere de ciertas condiciones, tanto de espacio físico como mental, para que pueda surgir el encuentro. De aquí se deriva la importancia del círculo como delimitación del espacio sagrado y como construcción metafórica de aquel espejo circular *por donde te miran*³⁶, que parece también llegar a la posmodernidad a través de cuentos y sus versiones cinematográficas consideradas como infantiles o de ficción, tal es el caso de Blancanieves y *el espejo mágico o espejo de la verdad*, *la bola de cristal* de las brujas por donde se comunican con los antepasados, los *calderos* llenos de líquido reflejante por donde alcanzan *a ver o por donde las miran* y, en su versión más reciente, en Harry Potter vemos *el pensadero* (contenedor) en donde se vierten las lágrimas de alguien (líquido), sumergen el rostro y comienzan *a ver*.

Todos estos elementos hacen referencia al vientre y el líquido amniótico que señalan la importancia simbólica de los elementos de lo femenino y del misterio de la vida y la muerte contenido arquetípicamente en la figura de la mujer. En otras palabras, el mito de la primera deidad de la humanidad: la Gran Diosa sigue siendo una figura trascendente para el ser humano de la posmodernidad y, sobre todo, para el artista.

Aun cuando se tiende a enfatizar el vuelo del chamán y la condición aérea de esta, ligada a la imagen y a la imaginación, acentuaré que el arquetipo de la Gran Diosa hace

³⁵ Se trata de un concepto religioso e histórico que describe momentos en los que el ser humano experimenta la presencia de lo *sagrado*.

³⁶ Aclararé que quienes te miran serán los dioses (tengan la forma y las características que les atribuya cada persona o sociedad), lo Uno, la Gran Madre o los antepasados.

visible la importancia de la materia: del cuerpo. El vientre materno junto con la protección del líquido amniótico que mantiene la temperatura constante en el útero constituye *el caldero* por antonomasia, donde se gesta el nuevo ser, es decir, donde se manifiesta ese vínculo, esa línea de continuidad o la armonía de los opuestos, entre la vida y la muerte, el cuerpo y el alma. La materia tiene un lugar muy importante para el artista, es a partir de la Idea aérea que el artista creará los objetos materiales y tangibles, de manera que tendrá un vínculo muy importante con ella pues el acto de amasar, manipular, tocar la materia para la construcción de un objeto de belleza, lo lleva a experimentar un *placer estético* que, a su vez, lo conduce también a la Idea de Dios y a la experiencia de lo sagrado.

San Buenaventura ya señalaba que lo tangible también conduce a estas emociones hierofánicas que producen el paradigma del cuerpo en el arte y de lo que se entiende por alma. Por otra parte, Santo Tomás de Aquino dota la materia de dimensión metafísica para terminar de trasladar lo material o tangible al significado ontológico del *ser* que no se puede definir sin tener referencia a la Idea de Dios y del alma. Siguiendo a estos autores, sostendré que lo tangible o lo material también puede conducir a la experiencia de lo sagrado, y crear o modificar la idea que se tiene de Dios.

Santo Tomas se mantenía firme en su doctrina de la unidad sustancial de la materia y el espíritu en una forma única. (...) Pero Tomás aplicará su doctrina en la teología, hablando de lo carnal como sede también de las virtudes, con el fin de no falsear la vida espiritual, y en general presentando al hombre como solidario del cosmos. (De Aquino, 2001, p. 40)

Por otra parte, el círculo como espacio sagrado de comunicación o rememoración de conocimientos lejanos (en el tiempo), pero de alguna manera latentes en el ser humano, espacio por donde se revelan los antepasados o las deidades, se presenta también en los entrenamientos de TCM; pues cada clase parece no poder ser iniciada sin la construcción de un círculo que permita al actor conectarse con la *fuentes* original de toda creación, es decir, con lo que los Wixárika llaman *el Niérika*.

El TCM ha llegado a estas aseveraciones por distintos caminos. La mayor parte influenciado por el pensamiento moderno en el que el conocimiento es despojado de toda sacralidad y deviene en una explicación más técnica, igualmente valiosa; pero que invisibiliza

la importancia de esta cosmovisión y la forma en la que se ha heredado al ser humano contemporáneo, constituyendo parte fundamental de su psique y de la creación de conocimiento. Por lo que plantearé dos sentidos en los que el TCM ha abordado estas enseñanzas:

1) Como apelación consciente de desarrollo de una técnica del cuerpo. En este punto, se destaca la adquisición de conocimientos que permiten dar forma al trabajo del actor. En el TCM se utiliza para desarrollar la *pre-expresividad* a través de técnicas del cuerpo *extra-cotidianas*. Es importante enfatizar aquí que en esta concepción se reconoce un nivel biológico del teatro anclado en el cuerpo del actor. Barba (1990) afirma que “los principios recurrentes en el nivel *biológico* del teatro permiten las diversas técnicas del actor, es decir, la utilización particular de su presencia escénica y su dinamismo” (p. 15).

Ruffini (1990) define la pre-expresividad como el grado en que el intérprete desarrolla y proyecta su propia presencia en el escenario, de manera independiente a los resultados. En esta definición, el concepto de *presencia* se presenta de manera puramente literal, sin implicaciones adicionales. La presencia del actor en el escenario es física y mental. Lo que se entiende como pre-expresividad es un *cuerpo dilatado* (mental y físicamente). En resumen, la presencia escénica abarca tanto lo físico como lo mental, lo que implica la existencia de una *mente dilatada*, es decir, activa y comprometida.

Este objetivo técnico es el principal argumento de la mayoría de los maestros de teatro sobre la utilización de rituales de pueblos originarios de distintas partes del mundo, constituyendo una justificación consciente y laica, misma que se ajusta a los parámetros de la vida occidental. Sin embargo, sostendré que, en la práctica, estas vivencias rebasan tales objetivos y hacen emerger fenómenos religiosos, es decir, estados que permiten la religación constante con lo sagrado enmarcados en el ámbito en el que cada cultura da forma a lo divino. Por lo que propondré el siguiente punto:

2) La apelación al inconsciente y el sentido metafísico de desarrollo de la presencia escénica del actor. Barba (1990) ya intuía este nivel, aunque intenta explicarlo desde una lógica racional y laica para dar herramientas precisas para el desempeño del actor en escena. No obstante, al analizar distintas técnicas teatrales como las del Teatro No y el Kabuki de

Japón donde existe un actor llamado *waki*, el cual representa su propio *no ser*, es decir, la *ausencia de la acción* representada mediante una técnica extra-cotidiana del cuerpo que lo lleva a experimentar un tipo de *energía*.

Barba (1990) se acerca al sentido poético de la existencia con este último término, pero en su lugar cuestiona la adecuación del término en el trabajo del actor y sugiere que esta palabra puede llevar a equívocos por su multiplicidad de significados. Plantea la dificultad de conciliar la noción de energía, entendida como la acción de *estar en trabajo* o *entrar en actividad*, y se pregunta de qué manera el actor puede entrar en trabajo, en calidad de actor, a un nivel pre-expresivo y qué otras palabras pueden definir lo que en español designamos como energía. Propone la reflexión sobre qué otras palabras podrían ser más apropiadas para describir esta noción, considerando términos de otras culturas como el japonés, el chino y el sánscrito, que ofrecen una gama más amplia de significados que podrían capturar mejor la esencia de la experiencia del actor. Además, se señala la imprecisión de las traducciones de estos términos al español y al inglés, lo que puede ocultar las indicaciones prácticas sobre los principios de la vida del actor que se encuentran detrás de estas palabras.

Lo anterior podría ser abordado desde una perspectiva simbólica. Sin embargo, Barba (1990) lo lleva a una técnica corporal bien definida, al explorar la noción de energía en el teatro oriental, específicamente en el contexto del Kabuki y el teatro No. El autor reflexiona sobre la diferencia entre la concepción occidental de la energía y la forma en que se expresa en la lengua y práctica teatral japonesa. Se destaca cómo el término *koshi* en japonés, que se traduce comúnmente al español como energía, en realidad se refiere anatómicamente a las caderas. A partir de esta observación, se profundiza en la importancia de estas en la técnica actoral, especialmente en el Kabuki y el teatro No. Se enfatiza la estabilidad de las caderas mientras se ejecutan movimientos teatrales. Esta estabilidad requiere una postura específica que involucra flexionar ligeramente las rodillas y mantener el tronco como un bloque único, lo que crea tensiones y desafíos de equilibrio en el cuerpo del actor. Se subraya que este enfoque no es simplemente estilístico, sino que tiene como objetivo nutrir la vida del actor y contribuir a su desarrollo, aunque eventualmente pueda convertirse en una característica distintiva de su estilo interpretativo.

No obstante, sentir *energía* o *una energía* en los entrenamientos de Teatro Corporal Mexicano (TCM) es más común de lo que se pueda pensar. La emergencia de esta *energía*, *momento* o *espontaneidad* como lo llamaría Moreno (1977), *acontecimiento* como lo he llamado en un trabajo anterior (Guerra; 2019) o *el instante* como lo llama Zambrano (2020) que lo describe como *la manifestación de lo divino*, es el *santiamén* en el que lo divino se le presenta al ser humano. Según la autora, la noción del instante, entendido como un momento breve y significativo en la vida, tiene sus raíces en lo divino. Se compara la experiencia de la felicidad humana con la aparición de los dioses en la vida antigua, sugiriendo que ambos son momentos de revelación especial. El instante se percibe como una manifestación de lo divino que trasciende la inmediatez ordinaria, dando lugar a una realidad diferente en calidad. Esta realidad, cualitativamente distinta, forma la base de lo que más tarde se considerará como verdadero en el ámbito religioso y más allá de él. El concepto de *preverdad* se introduce como lo que se revela en estos instantes, anticipando lo que luego se reconocerá como verdadero.

Esta preverdad del instante es una realidad incuestionable que hace que el actor, al experimentar ser *embestido* por una *fuerza* ligada al movimiento del cuerpo, advierta el sacrificio como ese instante de felicidad en el que ha sido visto por aquello superior a él. La entrada al *trabajo fuerte*, es entonces, la oportunidad de entrar en contacto con la *fuerza* de la vida, considerada *sagrada*, a través del espacio ritual delimitado por el *círculo* creado por los cuerpos de los actores en el entrenamiento, que permite la comunicación con *lo Uno* o los dioses, en la catarsis, en el *instante* o en el *Niérika*. Por lo tanto, es en ese momento que una verdad se le devela al actor, se le otorga una forma de conectarse con la fuente de aquella energía que da sentido a su quehacer escénico.

El Niérika está íntimamente relacionado al cimbramiento del cuerpo y de la mente; pues los wixaritari afirman que el ser humano no es un objeto fragmentado, sino que lo comprende como un complejo entramado de historias y conocimientos encarnados, principio que retomará el Teatro Corporal Mexicano. Del círculo y de su característica de *portal* que permite la comunicación con los dioses o los antepasados, se configura el mundo de los muertos. La escena pintada en el paleolítico del *chamán*, *pájaro*, *bisonte* y *rinoceronte* que

aparece en la cueva de Lascaux en Francia, tiene una correspondencia directa con otro aspecto del Niérika y de todo ritual, a saber: *el sacrificio*.

Flores (2021) sostiene que en casi todas las celebraciones de los wixaritari se práctica el *sacrificio* por el cual la víctima transita entre la vida y la muerte, a este momento también se le denomina *Nierika*. Afirma que entre la vida y la muerte hay un momento crucial llamado *nierika*, que se experimenta emocionalmente en un estado denominado *taniixawri*. En este estado, se cree que se encuentra lo oculto, lo que observa nuestras vidas, es decir, los ancestros, quienes tienen el poder de crear y recrear la vida. *Nierika* representa la posibilidad de sumergirse donde residen los antepasados, en el otro lado de la existencia, es decir, la muerte. Los *xukurikate* utilizan el término *estar en nierika* para describir la posibilidad de adentrarse en aquel otro lado.

Este principio, lo retoma también el TCM, no solo con la creación de múltiples círculos para propiciar el espacio ritual, el instante de la catarsis y el contacto con un conocimiento profundo que, parecen haber constituido una memoria, sino también conceptualmente, al proponer el *Buen Dolor* que Nicolás Núñez (2019) define como un esfuerzo físico y mental necesario para mantenernos sanos y equilibrados, pero que muchas veces no estamos dispuestos a realizarlo. Este esfuerzo, aunque puede implicar cierto sufrimiento, es fundamental para nuestro crecimiento y desarrollo personal. Se compara con el concepto de *ser sol en la tierra*, según la filosofía náhuatl, indicando que este nos ayuda a irradiar energía y vitalidad. Sin embargo, es crucial encontrar un equilibrio, ya que tanto la falta de esfuerzo como el exceso pueden ser perjudiciales. El *buen dolor* es aquel que nos beneficia y nos ayuda a mantenernos en sintonía con nuestro organismo

Esta forma de entender el teatro abrega de los planteamientos de Artaud (2004) quien afirmaba que “había lugares predestinados para hacer surgir las fuentes de la vida, como el Tíbet y México” (Flores, 2005, p. 35). Este punto será muy importante para poder comprender una de las experiencias rituales utilizadas con más frecuencia en el TCM, misma que narraré líneas abajo. Por ahora me interesa señalar el énfasis en las practicas rituales de pueblos originarios como forma fundamental del desarrollo escénico, que no solo busca el virtuosismo técnico, sino que le interesa, fundamentalmente, reintegrar las motivaciones

profundas de aquel conocimiento antiguo que dio inicio al arte, el ritual, la religión, la ciencia y la cultura, no solo como preservación de una identidad cultural situada en un contexto y tiempo determinado, sino por la preservación de una tradición o concepción de vida longeva que ha sido considerada (Baring y Cashford, 2005; Salcido, 2020) como fuente original de conocimiento.

Artaud (2004) centra su atención en los Tarahumaras, pueblo originario de México que se ha caracterizado por caminar y conocer su territorio con los pies. También llamados *rarámuri* que hace referencia “a la persona de pies ligeros, capaz de transitar de las altas cumbres a las profundas barrancas que aderezan los 65 000 Km² de la cordillera localizada en el estado de Chihuahua, México” (Cárdenas y Hernández, 2022, p. 8). Vivir en la Sierra Tarahumara es construir una relación indisociable entre la naturaleza y el cuerpo de los rarámuris pues conocer su territorio con los pies implica percibir, a través del cuerpo, un conocimiento que viene de ella pues “participan así en carne y hueso de las pulsaciones del mundo: toca las piedras o la tierra del camino, palpa con las manos la corteza de los árboles o las sumerge en los arroyos, se baña en los estanques o en los lagos, se deja penetrar por los olores” (Le Breton, 2012, p. 20). Los rarámuris enfatizan la importancia de considerarse parte de la naturaleza, tal como hicieron las personas del paleolítico.

Flores (2005) sostiene que Artaud vino a México en busca de una *fuerza* contenida en las tradiciones y forma de vida de la gente de los pueblos originarios, especialmente los Tarahumaras, a quienes Artaud consideraba guardianes de *un secreto antiguo* que había sido “depositado en las *fuerzas del suelo* y que surge con el *sacrificio*” (p. 5). Este *surgir*, como si de *physis* hablara Heráclito, es decir, el *surgir* como proceso de realización, de génesis, de aparición y/o de crecimiento de una cosa que se encuentra en el interior del ser humano y que, de alguna manera, debe verse al exterior; parece no poder emerger sin el sacrificio o, en términos del TCM, con el *buen dolor*. Pero ¿Para qué se hace este sacrificio, por qué es necesario este buen dolor o esfuerzo justo?

Zambrano (2020) afirma que el hombre que descubrió el ritual de cualquier sacrificio, es decir, aquel ser humano del paleolítico que narramos líneas arriba, no necesitaba entrar en la realidad, sino salir de ella; era soledad, libertad, lo que necesitaba ganar, la libertad de

olvidar su destino trágico. El sacrificio, en las culturas antiguas, tenía como objetivo crear un espacio vital para la humanidad mediante un intercambio con los dioses. Al ofrecer algo en sacrificio, se buscaba asegurar la libertad y la prosperidad del resto de la tribu o pueblo. En estos contextos los dioses están siempre presentes, pero no se dejan ver fácilmente, lo que hace que el amor humano hacia lo divino surja como una respuesta a esa invisibilidad. En resumen, el sacrificio tenía la función de generar una manifestación divina, aunque fugaz, que revelaba la presencia de lo infinito en la brevedad de un momento deslumbrante y el amor será lo que lo dote con el sentido de lo trascendente, lo infinito y magnánime.

Artaud (2004) veía en los Tarahumaras a una cultura unitaria en la que la naturaleza se experimenta a través de los pies, del ritmo al andar que, a su vez, construye un *ritmo de pensamiento*, un estar en el mundo. Flores (2005) afirma que Artaud veía en México una *cultura orgánica*, una cultura basada en el espíritu en relación con los órganos (p. 36). Parece como si Artaud tuviera claro que México es, ante todo, un país corporal, un país que construye su realidad a través del cuerpo y que está unido a la naturaleza, a sus tierras, a sus animales y ecosistemas, unión que hace *aparecer* una forma de pensamiento distinta a la actual, pues no es solo la materia lo que importa, sino que esta materialidad se amasa, se moldea para dar espacio a la manifestación de lo inmaterial, de lo divino, lo sagrado, el espíritu y/o el alma.

México, según la visión de Artaud, sería un país sumamente imaginario, en el sentido en el que lo he definido aquí, es decir, como trayecto de *deformación* de imágenes, como proceso de moldeamiento, de ese amasar la materia mediante los imperativos pulsionales del sujeto para hacer aparecer *Ideas* como acomodamientos al medio social. Artaud (2004) no se quedó solo con el nivel antropológico con el que suelen quedarse las personas ajenas a este tipo de comunidades, sino que quería experimentarlo, vivir el viaje iniciático para *expulsar de los órganos el sueño* y una de las maneras de dar forma a este, de exteriorizarlo, de tratar de presentarlo al otro como algo inteligible es: *el teatro*.

Flores (2005) sostiene que el espacio teatral es un lugar donde se manifiestan y representan intensamente las fuerzas y los eventos de la vida humana. Se enfatiza la importancia del sonido y la expresión vocal para capturar la esencia de las emociones, desde la enfermedad hasta la tragedia y la historia misma de la humanidad. Artaud sugiere que el

teatro tiene el poder de encarnar y expresar las complejidades, bienaventuranzas y tormentos del destino humano. Artaud (2004) propone al teatro como lugar privilegiado de acción de esas fuerzas invisibles, como el lugar del sacrificio, por eso es *teatro de la crueldad* como lo llamó él, porque pide del actor el buen dolor, el esfuerzo justo para hacer aparecer lo invisible, aquellos dioses que están tanto en la vida como en su doble: el teatro.

Los dioses de México, afirma Artaud, muestran cómo el hombre podría salir de sí: tienen líneas abiertas, indican todo lo que se ha salido, pero ofrecen la manera, al mismo tiempo, de entrar en algo. A eso vino Artaud a México. Pues, como concluye: la mitología de México es una mitología abierta, es el único lugar de la tierra que nos propone una vida oculta, y *la propone en la superficie de la vida* (Flores, 2005, p. 37).

De esta manera, las danzas sagradas y los ritos de los pueblos originarios son una manifestación teatral con una mirada particular que, a los ojos de Artaud (2004) son diferentes a las descripciones etnográficas de los arqueólogos y los artistas, quienes, según sus palabras, los describen como “sabios”, sin realizar el sacrificio, sin someter los nervios a un estado de exaltación perpetua.

En conclusión, tenemos que el ser humano aprendió a sobrevivir imitando el comportamiento de los animales. Cardona (1993) sostiene que el animal obedece a necesidades vitales, es decir, a impulsos que van a determinar la vida o la muerte (p. 39). Estos son la principal herramienta del chamán y del actor, que constituyen una tradición psico-corporal, es decir, un saber anclado en la unidad psico-corporal que ha sido ejecutado desde los inicios de la humanidad y transmitidos de forma artística favoreciendo la intersubjetividad del hombre.

Así como hay una tradición oral, así habría una tradición corporal que, muchas veces acompaña a la primera, y pasa de generación en generación, tratando de transmitir los conocimientos fundamentales de estos primeros seres. Lo cual respalda la tesis de Henry (2007) en la que sostiene que “no existe desajuste entre nuestro saber y nuestra acción, pues esa acción misma es ya, en su propia esencia, un saber” (p. 14). El hacer, constituirían un saber incorporado, es decir, un conocimiento transmitido de cuerpo a cuerpo que es

inconsciente, pues se ha trasferido por medio de un lenguaje y memoria que nos permite saber cosas a manera de intuición, pulsión, impulso o reflejo.

Así, el chamán es quién logra captar la importancia de la imaginación antes que nadie y la hace carne, pues se le ha otorgado el alma y el conocimiento del animal, materializa este vínculo mediante su indumentaria teatral y la economía de sus fuerzas físicas, tal como aprendió de los animales. En este momento, el chamán se juega la vida en el escenario de la naturaleza, no tiene que hacer *como si*, tiene que *ser*, tiene que devenir bisonte, jaguar o ave, aquí aún no hay refinamiento de la agresión, sino que su propio instinto de supervivencia lo convierte en el actor del mundo.

Cardona (1993) sostiene que la esencia del bailarín/actor, o del intérprete escénico, radica en su capacidad para dirigir su cuerpo y mente a través del impulso. Esta capacidad se ve incitada por necesidades fundamentales de supervivencia, como la reproducción, la caza, la defensa y la huida, que son compartidas tanto por humanos como por animales. Estas pulsiones subyacentes operan a nivel inconsciente, influenciando la mente y generando formas simbólicas, acciones con significado que devienen en consideraciones éticas que son aceptadas y compartidas culturalmente. Además, sostiene que muchos de los arquetipos universales identificados por Carl Gustav Jung derivan de estas pulsiones de supervivencia.

Los actos chamánicos están en un punto liminal tan importante que convergen con lo simbólico, la psicología, teología, sociología, antropología, filosofía, la medicina y, ninguna de estas disciplinas basta para explicar el misterio que encierran. Esta experiencia inefable rebasa nuestro pensamiento occidental, debido a que son actos que conjugan la ciencia y la religión, con el arte: lo pictórico con la danza, lo teatral con la poesía. Los artistas-chamanes apelan primordialmente a un ser que ve más allá de la materialidad existente, un ser que imagina y crea.

Sin el arte no existiría ningún modo de imaginar el pasado. La que fue alguna vez la actitud generalmente asumida hacia nuestros más antiguos antepasados, la de *mirar de soslayo por encima del hombro hacia el terror primitivo*, ha tenido que ser completamente revisada. (...) El artista y el chamán eran probablemente la misma persona, como han reclamado los artistas desde siempre con insistencia. A través de su poder mágico para recrear al animal en las

paredes de las cuevas templo, ellos – los artistas chamanes – conectaban a la tribu con la fuente de vida que animaba tanto al hombre como al animal, transformándose ellos mismos en vehículos de esa fuente, creadores de la forma viviente como la fuente misma. (Baring y Chashford, 2005, p. 58)

Capítulo IV

El Alma en La Grecia Antigua

En las siguientes páginas haré un recorrido breve por distintas formas con las que se comprendió al *alma* en la Grecia Antigua. Considero imprescindible realizar esta revisión antes de pasar al siguiente capítulo que aborda a lo ritual y los fenómenos que de él derivan, pues van a construir un entramado los saberes sobre el mito de la Gran Diosa que hemos abordado hasta aquí y la idea del alma en la Grecia antigua. El objetivo es mostrar el recorrido cultural de las imágenes arquetipales de las que abreva el actor de TCM para crear obra, así como su forma de comprenderlas a través del tiempo. Se intenta mostrar en las siguientes páginas como el término *psique* encierra significados mucho más bastos y complejos de los que se consideran hoy en día. Se trata de mostrar la raíz profunda que se ha creado, desde la prehistoria, en nuestro inconsciente por haber surgido como una intuición. Además, se pretende esclarecer la forma en la que es comprendida el *alma*, proveniente del mundo mágico-artístico para dar pasó al término *psique* el cual ha tenido mayor aceptación en la comunidad científica. Sin embargo, se muestra la importancia de la *interpretación poética* del mundo como génesis del conocimiento o de la forma en que la o él investigador interpreta los datos que recaba.

A medida que avancemos en el análisis de las diversas concepciones del alma en la Grecia Antigua, es fundamental recordar que estas también influyen profundamente en la práctica artística. Las imágenes arquetipales y los mitos asociados a la Gran Diosa, por ejemplo, no solo dan cuenta de las creencias culturales, sino que también inspiran y guían la creación artística. TCM, el actor se nutre de estas profundas raíces culturales y simbólicas para dar vida a sus representaciones. Más adelante, veremos cómo estas imágenes y mitos se encarnan en el cuerpo del actor, convirtiéndose en una experiencia vivida y significativa. Así, la comprensión del alma y la psique en la antigua Grecia no solo ofrece un contexto histórico y cultural, sino que también revela cómo estas nociones han evolucionado y se han integrado en la práctica artística contemporánea.

4.1 Psique y Su Relación Con El Cuerpo

Psique es una palabra que, a menudo, usaban los filósofos de la antigua Grecia como sinónimo de alma, por lo que preguntar sobre la psique es preguntar sobre el alma, el cuerpo, la vida y el destino trágico del hombre: la muerte. Rohde (2012) plantea que se pueden encontrar dos posibilidades de interpretación sobre el alma: 1) La de su culto y, 2) la de la fe en la inmortalidad. La primera proviene de las creencias de la Grecia antigua en las que no existía una escisión entre el cuerpo y el alma, mientras que la segunda toma fuerza con Platón y el establecimiento del mundo de las *Ideas* en oposición a la *doxa*, así como su teoría de la *metempsicosis* de donde podemos ubicar el inicio de algunos principios que retomará, tiempo después, el cristianismo, hasta consolidar la oposición entre ambos términos.

Diversos pensadores (Otto, 2001; Nietzsche, 2018, Rohde, 2012; Bremmer 2009; García, 2003; Cañas, 2006) encuentran en Homero³⁷ una de las primeras concepciones del alma en la antigua Grecia. Según Cañas (2006), La Ilíada y La Odisea, en contraste con los textos religiosos como la alianza entre Yahvé y los hebreos, no son consideradas revelaciones divinas, pero aun así gozaban de gran autoridad y respeto entre los griegos, siendo ampliamente leídas y recitadas debido a las enseñanzas variadas que ofrecían.

Lo anterior fue posible porque comenzaron a tener una religión y educación más liberal en comparación con Egipto y Mesopotamia, en donde los dogmas que imponían las clases sacerdotales no permitieron el florecimiento del pensamiento abstracto como si fue posible en Grecia, pues esto permitió que se preguntaran sobre las causas últimas de las cosas, es decir, se cuestionaron sobre la estructura de la naturaleza, lo que también llevó a una reflexión sobre lo divino. Para los primeros filósofos no había escisión entre ciencia y religión, por ello Platón (1988a) consideraba a Homero como el maestro o educador, no sólo en términos estéticos, sino también como formador de una filosofía de vida que guiaba a los seres humanos.

³⁷ Tradicionalmente se le atribuyen la autoría de la Ilíada y la Odisea, principales poemas épicos de los griegos, escritos a principios del siglo VIII a.c.

Homero era un escritor, poeta, es decir, un artista que contó los sucesos de su tiempo mediante una ficción impregnada tanto de una potencia creativa, como de una minuciosa observación sobre su entorno y los procesos psico-sociales que conforman al ser humano. Consiguió crear, a través de una obra artística, una compleja teoría sobre el funcionamiento del mundo, su ética, política y religión. “La fuerza imaginativa de las obras homéricas revela una singularidad muy propia del alma griega, que luego se reflejaría en su disposición hacia la actividad especulativa” (Cañas, 2006, p. 3), es decir, hacia lo que tiempo después se llamaría ciencia. En otras palabras, la imaginación o construcción fantástica del mundo parece ser una de las condiciones necesarias para hacer posible el pensamiento abstracto o científico.

En la *Ilíada*, se cuenta que, cuando muere Patroclo y los guerreros de Troya, las *almas* volaban al Hades, como se narra a continuación:

*Pollàs d'íphthímous **psychàs** Aidi proíapsen
heróon, **autoùs** dè helória téuche kúnessin...
y almas muchas valientes allá arrojó a los infiernos
de hombres de pro, a los que dejó por presa a los perros...*

Hay tres términos que destacar de la cita anterior: el referente al alma, el que señala lo que son *ellos mismos* y la palabra infierno. Veremos en el transcurso de estas páginas que dichos términos van a estar íntimamente relacionados a lo largo de la historia de la humanidad. García (2003) sostiene que el poema anterior narra como “la muerte deja, por un lado, a las *almas*, que van sin obstáculos al infierno, y por el otro lo que nombra como *ellos mismos* (*autoús*) convertidos en *botín de los perros y las aves de rapiña*” (p. 1). Lo que quiero destacar, en primera instancia, es el uso del pronombre personal *autoús* para designar a lo que queda de los guerreros una vez que ha partido su alma hacia el infierno, lo que llamaríamos actualmente *los cuerpos*. En la concepción homérica estos son lo esencial. Al ser nombrados como *ellos mismos*, designa al cuerpo como aquello que también se *es*.

Por otra parte, García (2003) afirma que la etimología y evolución del término *psyché*, que puede ser traducido como *vida* o *alma*. Se explora cómo esta palabra, derivada del verbo *psycho* que significa *soplar*, inicialmente se asociaba con el último aliento que exhalaba un moribundo. Posteriormente, *psyché* llegó a significar tanto la vida que abandona el cuerpo en

la muerte como el alma, entendida como una imagen etérea del difunto que se traslada al inframundo, el Hades, donde persiste de manera sombría y fantasmal.

Del mismo modo, la palabra *infierno* proviene de *infernus* o *inferus*, que significa *por debajo de, lugar inferior, bajo o subterráneo* que además se relaciona con el Hades de los Griegos o el mundo de los muertos creado desde la prehistoria. Esto ilustra perfectamente aquellas dos posibilidades de interpretación sobre el alma que destaca Rohde (2012), siendo el problema del alma y el cuerpo, es decir, la explicación imaginativa sobre lo que pasa en y después de la muerte que, a su vez, es una reflexión entre los procesos visibles y los invisibles, lo que va a derivar en el culto al alma por la creación del mundo de los muertos y la fe en la inmortalidad. Otto (2001) al revisar las investigaciones hechas por la psicología de los pueblos encuentra muchas similitudes entre las creencias sobre el alma de los pueblos originarios y los griegos. Sostiene que los segundos distinguían entre dos entidades: *thymós* y *psyché*.

Esta distinción entre *thymós* y *psyché* en la antigua Grecia revela una profunda comprensión de la dualidad de la experiencia humana, una dualidad que también se refleja en las prácticas rituales y artísticas de los pueblos originarios. El *thymós*, asociado con la vitalidad, el coraje y las emociones intensas, y la *psyché*, relacionada con el alma y la esencia inmortal del ser, forman un conjunto complementario que encapsula tanto lo visible como lo invisible, lo corporal y lo espiritual. En el TCM, esta dualidad se manifiesta en el actor, quien a través de su cuerpo encarna no solo la vitalidad y la emoción, sino también los aspectos más profundos y espirituales de la existencia.

Al explorar las raíces históricas y culturales de la concepción del alma, podemos apreciar cómo el TCM no solo preserva estas tradiciones, sino que también las revitaliza, ofreciendo una forma de conexión continua entre el pasado y el presente. Esta continuidad subraya la importancia de la interpretación poética y simbólica del mundo, no solo como un vestigio del pasado, sino como una fuente viva de conocimiento y creatividad.

4.1.1 El Thymós y El Alma Tripartita.

El *thymós* es interpretado cómo el *alma vital* que abandona el cuerpo para albergarse en otro, es decir, como soplo o el fuego interior que anima la materia, por lo que Rohde (2012) define al *thymós* se describe como la fuerza vital más elevada y universal que reside dentro del ser humano, trascendiendo el cuerpo al llegar la muerte. Homero no sugiere que el *thymós* tenga una continuidad en este mundo terrenal, pero tampoco hay algún indicio que afirme que se esfume para convertirse en nada. El *thymós*, por lo tanto y en un primer sentido, es entendido como un principio de vida que simboliza aquella transformación del cuerpo al reintegrarse a la tierra, es decir, los procesos de descomposición que sufre, al tiempo que se transforma en otros tipos de vida (el nuevo cuerpo que lo alberga), por lo que esta alma vital se reintegra a la naturaleza. De aquí deriva el carácter sagrado que naturaleza y *psyché* tenían para la Grecia antigua y pone en evidencia el vínculo entre ambas ideas, al fundamentar sus explicaciones del mundo en un pensamiento mitopoyético³⁸. Por consiguiente, la *psyché* no sería el cuerpo por completo, aunque no podría existir sin él, sino que será interpretada como *imagen* como afirma Rohde (2012):

Psique no es el *alma* libre de las ataduras del cuerpo, sino la *imagen durable de la persona*. El alma no se desprende del cuerpo para seguir viviendo, incorpórea, en un lugar cualquiera, en este mundo o en el otro, sino que se transforma y se incorpora al eterno ciclo de la vida y la muerte; se infunde a un nuevo cuerpo, lo que quiere decir que no existe ni puede existir jamás sin el cuerpo o por oposición a él. Ni el cuerpo goza de vida sin el alma, ni el alma tiene realidad sin el cuerpo. (Rohde, 2012, p. 23).

Como vimos líneas arriba, Homero nombra a los cuerpos cómo *ellos mismos*, por lo que cuerpo y *psyché* son considerados, al mismo tiempo, imagen y ser, pero la primera, será una *imagen durable*, lo que nos indica que persiste a través del tiempo. Imagen y ser serán una dupla indisociable que conformará al hombre. Para Platón (1988) el término *thymós* se refiere a una parte específica del alma relacionada con el coraje y la determinación, por lo que hace referencia a la fuerza impulsora que motiva a la acción, esta busca o defiende lo que considera justo. A diferencia del apetito desenfrenado que busca la gratificación

³⁸ Término compuesto por el prefijo *mýtos* que significa *mito* o *historia* y *poiéo* que significa *hacer* o *crear*, por lo que la *mitopoíesis* o *mitopóyesis* se refiere al proceso creativo de generación y creación de mitos.

inmediata, el thymós busca un ideal moral, es decir, constituye la búsqueda de la virtud y la justicia en el individuo. En este punto, el thymós ya no es interpretado como el soplo o fuego interior que anima la materia sino que cobra características específicas que serán constitutivas del alma. Platón (1988) describe el alma humana como compuesta por tres partes principales: el *logos* (razón), el *epithymía* (apetito o deseo) y el thymós (espíritu o corazón), estando este último relacionado con las pasiones. Lo que indica que el término *psyché* o el alma, está constituido de lo racional, lo vital y lo espiritual.

El thymós se convirtió, en la anatomía y la biología moderna, en la palabra *timo* para designar al órgano linfático. Me interesa enfatizar como un concepto filosófico y abstracto como este, derivó en la modernidad, en una correspondencia material, visible y tangible en el propio cuerpo, mientras que en la antigua Grecia no solo tenía relación con este sino también con el mundo de las emociones y la voluntad, siendo los héroes de la mitología los que tenían una especial conexión con el thymós por poseer fuerza interior, coraje y pasión inconmensurables. Platón (1988) esboza con el mito del carro alado los elementos fundamentales del alma. Para explicar algo tan complejo e impalpable, recurre al pensamiento poético, es decir, a la imaginación y la fantasía que aluden a aquello que es imposible de asir completamente por su característica inmaterial, por lo que solo es viable su parcial aproximación a través de figuras creativas o artísticas que, utilizan la fantasía para explicar elementos constituyentes de la realidad.

Platón (1988) reflexionando sobre la muerte y plantea como primer elemento fundamental del alma al movimiento. Sostiene que un cuerpo que recibe su movimiento desde el exterior se considera inanimado, pero aquel que genera movimiento desde su interior se considera animado. Según esta premisa, si el movimiento interno es una característica del alma, entonces se puede argumentar que el alma es inmortal e inherente o congénita.

Posteriormente intenta explicar a qué se parece el alma a partir de la idea de la inmortalidad, lo que lo llevará a plantear una imagen simbólica como la del carro alado, su yunta y su auriga o conductor. Realiza una analogía entre el alma humana y el auriga que guía un carro tirado por dos caballos. Plantea que, en el caso de los dioses, los caballos y el conductor son totalmente buenos y puros. Sin embargo, en el caso de los humanos, uno de los caballos es bueno y hermoso, mientras que el otro es lo opuesto, lo que hace que sea

difícil para el conductor controlarlos. Esto simboliza la lucha interna entre los contrarios en la naturaleza de la psique humana.

Para Platón (1988) el alma es, en primera instancia, fuerza y movimiento que anima al cuerpo. El esfuerzo pedagógico que hace Platón para explicar lo que el alma es, lo lleva a plantear una visión tripartita del alma con figuras alegóricas como el auriga, que estaría representando la razón, entendida como *razón poética* que tiene la capacidad de discernimiento, es decir, de distinguir entre lo malo y lo bueno para el alma humana con la finalidad de poder elevarse a lo divino después de la muerte. Los caballos representan una némesis o los contrarios, elementos que veremos repetirse incansablemente a lo largo de esta investigación en diferentes perspectivas, por lo que afirmaré que este dualismo es una característica inherente al alma humana; pero que, entenderemos no como dualidad inconciliable, sino que la tercera entidad representada con el auriga y el raciocinio será la mediadora entre los caballos.

Por un lado, tenemos *lo bueno y hermoso* representado por un caballo blanco y por el otro tenemos *lo malo* representado por un caballo negro, es decir, la oscuridad. Hasta aquí el lector puede advertir la carga moral que dichos animales tienen, sin embargo, la función simbólica que estos tendrán escapará al simple juicio moral para plantear la dualidad de la psique humana, la lucha de mediar aquello que parece ser contrario, siendo el caballo negro la *epithymía*, palabra griega que designa el deseo o la pasión, íntimamente relacionado con los placeres sensoriales y emocionales que derivó en toda la crítica, tanto teórica como religiosa, sobre el control y el castigo del cuerpo. Este caballo simboliza el apetito desenfrenado que busca la gratificación inmediata, mientras que el caballo blanco que representa al *thymós* que simboliza el coraje y la determinación que lleva el espíritu o el corazón de la persona representa, en última instancia, el ideal moral del hombre que siempre está cercano a la idea de dios. Los psicólogos y los apasionados de la psicología advertirán la similitud de estas figuras con las que explica el alma Platón, con las instancias psicológicas que sustentan la disciplina desde una perspectiva pretendidamente laica: El *ello*, el *yo* y el *superyó*.

Platón (1988) emprende la tarea de definir lo mortal y con ello llega a precisar la naturaleza del ser humano:

Y ahora, precisamente, hay que intentar decir de dónde le viene al viviente la denominación de mortal e inmortal. Todo lo que es alma tiene a su cargo lo inanimado, y recorre el cielo entero, tomando unas veces una forma y otras otra. Si es perfecta y alada, surca las alturas, y gobierna todo el Cosmos. Pero la que ha perdido sus alas va a la deriva, hasta que se agarra a algo sólido, donde se asienta y se hace con cuerpo terrestre que parece moverse a sí mismo en virtud de la fuerza de aquélla. Este compuesto, cristalización de alma y cuerpo, se llama ser vivo, y recibe el sobrenombre de mortal. (Platón, 1988, p. 345)

Tenemos que lo que hace mortal al ser humano es el compuesto de alma y cuerpo y, la primera tiene una relación estrecha con el elemento aire representado en las alas, el vuelo y las alturas; pero esta tiene que descender para tomar cuerpo, para aliarse con lo material, siendo esta la que mueve la materia, la que lo anima.

El poder natural del ala es levantar lo pesado, llevándolo hacia arriba, hacia donde mora el linaje de los dioses. En cierta manera, de todo lo que tiene que ver con el cuerpo, es lo que más unido se encuentra a lo divino. Y lo divino es bello, sabio, bueno y otras cosas por el estilo. De esto se alimenta y con esto crece, sobre todo, el plumaje del alma; pero con lo torpe y lo malo y todo lo que le es contrario, se consume y acaba. (Platón, 1988, p. 347)

Por lo tanto, habría un vínculo entre el alma, el cuerpo y lo divino. Llama la atención la forma en que Platón (1988) define al alma como fuerza o movimiento que anima la materia, lo que señala su vínculo con la Naturaleza. Recordemos la célebre frase de Heráclito *physis kruptesthai philei* de donde parte toda su hermenéutica y que ha sido traducida comúnmente como *La naturaleza ama esconderse* siendo *physis* la palabra que designa a la Naturaleza. En la Grecia antigua, esta aún era considerada sagrada porque encerraba un misterio, contenía algo más que lo directamente accesible a los ojos. En la medida en que su cultura y conocimiento fue evolucionando se le concibió como *physis*, palabra empleada para describir el movimiento que *anima* las cosas, que proporciona vida tal y como Platón describe el alma humana, de lo que podemos deducir que el alma del hombre se desprende de las características del alma de la Naturaleza.

Garagalza, Marder y Ortiz-Osés (2019) afirman que esa naturaleza (*physis*) era entendida como algo (movimiento, energía, sustancia, fuerza que se desarrolla y se desenvuelve) vivo y divino, animado: como la *psyché* (p. 70) que no es accesible a primera

vista pero que es imposible negar su existencia y puede entenderse como movimiento continuo que desarrolla y desenvuelve al ser humano. Garcia (2003) argumenta que en el ámbito del alma y el cuerpo, ambos son conceptos opuestos que se definen mutuamente. Si uno no existe, el otro tampoco puede existir. Ilustra esto mediante el uso de la palabra *psyche* en Homero, donde se entiende como el alma que sostiene la vida del ser humano.

La idea de la naturaleza como movimiento o fuerza que anima todas las cosas existentes parece ser individualizada con la *psyché* que es lo que anima, particularmente, al hombre y este parece haber sido *arrancado* de la naturaleza o, mejor dicho, de su alma. Una transformación en el pensamiento ocurre a partir del momento en que el hombre se percibe a sí mismo como diferente de lo que lo rodea, lo que implica también su separación de la naturaleza, que tendrá múltiples consecuencias en la concepción del ser humano, la realidad y su cultura. El término *physis* fue primero definido como proceso de realización, de crecimiento, es decir, de una fuerza en movimiento que anima la materia.

Hadot (2015) afirma que el término *physis* en la época de Heráclito tenía un significado complejo que iba más allá de simplemente referirse a la naturaleza como un conjunto o principio de los fenómenos. En su contexto, *physis* se interpretaba principalmente de dos maneras: 1) como *la constitución o naturaleza propia de cada cosa*, y 2) como la aparición, la génesis, es decir, el proceso de realización o crecimiento de una cosa. Heráclito empleaba este término en su método filosófico, el cual implicaba dividir cada cosa descubriendo la coincidencia de los opuestos. Asimismo, propone que el ocultamiento al que se refiere Heraclito podría relacionarse con la dificultad de discernir la verdadera naturaleza de las cosas, incluida la del ser humano.

Dividir cada cosa no se refiere a una disección anatómica literal, como se haría posteriormente, pues en este periodo la disección de cuerpos era impensable. Más bien, el aforismo hace alusión a la comprensión de todas las partes que conforman cada cosa, a su constitución completa, puesto que para la Grecia antigua no existía una idea del cuerpo tal como lo conocemos hoy. Al respecto García (2003) señala que Homero y los hombres de su época no tenían conciencia de que eran un cuerpo, sino que lo consideraban como una expresión de algo más, de algo que se presenta ante los ojos, por consiguiente, también señala la existencia de algo que se oculta. El autor, señala que en la época homérica, los griegos no

tenían una concepción completa de lo que hoy entendemos como *cuerpo*. En lugar de eso, entendían al cuerpo más como una suma de sus partes, como miembros individuales, y no como una entidad cohesionada. Homero describe partes específicas del cuerpo humano, como piernas ágiles o brazos poderosos, pero no parece tener una noción de cuerpo en el sentido integral y unificado que tenemos hoy en día.

Es evidente la relación que Platón sostiene con el pensamiento de Homero pues para ambos el cuerpo es la expresión material de algo, de una fuerza, de un movimiento que abandona al cuerpo al momento de la muerte. Así pues, la disertación de Platón (1988) que se ha interpretado por un largo tiempo como el alma vs el cuerpo, es más bien una disertación entre lo visible y lo invisible, tal como el aforismo de Heráclito, Platón también trata de aludir a la importancia de la comprensión de todas las partes constitutivas del ser humano y su realidad, su compleja naturaleza y su unidad; puesto que para Platón (1988) existían también dos mundos: el de la *dóxa* y el de las *Ideas*, que más que estar en lucha constante había que encontrar la mediación de los contrarios para alcanzar la trascendencia.

El concepto de *dóxa*, tan importante en toda la filosofía griega y tan diversamente matizado, aparece al otro extremo del conocimiento en el que se encuentra el *ser*, y que señala el momento supremo en cuyo alejamiento se va desvaneciendo lo real. Con todo, es la *dóxa* el instrumento mental en el que, empaldecido, aún late lo ideal. (Platón, 1988, p. 349)

No hay que perder de vista que Platón (1988) desarrolla sus disertaciones a partir de la reflexión de la muerte de Sócrates, quien fuera su maestro. Sócrates es condenado a muerte mediante la ingesta de veneno por cuestionar las creencias tradicionales de su tiempo, por lo que fue acusado de corromper a la juventud con sus enseñanzas. Si tomamos en cuenta la condición de saber con certeza que se va a morir, es comprensible que las preguntas planteadas sean sobre la relación entre la vida y la muerte: ¿Por qué el cuerpo se queda inerte en el momento del deceso? y ¿qué pasa con la fuerza o el movimiento que lo anima, a dónde va el alma? ¿qué es y qué elementos constituyen cada cosa?

A partir de estas preguntas ontológicas, que no son ninguna tarea fácil, Platón o en su caso Sócrates, utilizan la *mitopoiesis* para dar sentido tanto a la vida como a la muerte, crean con ello *formas de la esperanza*: la esperanza de un mundo justo después de la muerte, el

anhelo de encontrar sentido en la vida y los eventos contingentes que pasan en ella. La fantasía hace posible el pensamiento artístico, imaginario, con el que también hay un proceso de discernimiento que no es instrumental sino simbólico, lo que permite la evolución del pensamiento, tanto científico como religioso y artístico.

Tales formas y mundos creados por el hombre a través de su larga trayectoria como especie, de su deseo de una vida bella y una eternidad, crean lo divino como la máxima expresión de lo bello, al tiempo que de ello surge la ética, la estética y la moral con la que se conducirá el hombre para llegar a ella. En donde se manifiesta con mayor claridad la importancia de la mediación de estos contrarios como el objetivo de la vida humana, es en los caballos del carro alado:

Los carros de los dioses, con el suave balanceo de sus firmes riendas, avanzan fácilmente, pero a los otros [los mortales] les cuesta trabajo. Porque el caballo entreverado de maldad gravita y tira hacia la tierra, forzando al auriga que no lo haya domesticado con esmero. Allí se encuentra el alma con su dura y fatigosa prueba. Pues las que se llaman inmortales, cuando han alcanzado la cima, saliéndose fuera, se alzan sobre la espalda del cielo, y al alzarse se las lleva el movimiento circular en su órbita, y contemplan lo que está al otro lado del cielo.

A ese lugar supraceleste, no lo ha cantado poeta alguno de los de aquí abajo, ni lo cantará jamás como merece. Pero es algo como esto -ya que se ha de tener el coraje de decir la verdad, y sobre todo cuando es de ella de la que se habla-: porque, incolora, informe, intangible esa esencia cuyo ser es realmente *ser*. (Platón, 1988, p. 348)

Tanto la visión tripartita del alma como la función de los caballos van a ser sumamente relevantes para la comprensión del hombre moderno desde los ojos de la psicología como ciencia, que los nombrará como: ello, yo y superyó.

4.1.2 *Psyché y El Espíritu de los Muertos.*

La idea de que el alma es inmortal se concretará en otra forma mítica: el mundo de los muertos, Otto (2001) encuentra esta idea ligada a la psicología de los pueblos. La figura mitológica del Hades en los griegos se desarrolló a lo largo del tiempo y a través de diversas tradiciones orales y fuentes literarias, siendo Hesíodo quien recuperaría y transmitiría las historias que ya existían en la tradición oral. Desde esta perspectiva y como hemos visto en el análisis de la deidad del paleolítico, el término *psyché* está relacionado con el *espíritu de los muertos* que flota después de la muerte y migra al reino de las sombras, lo que en Grecia será el Hades (Rohde, 2012, p. 23). Este, es también el nombre de uno de los tres grandes dioses olímpicos: Zeus (dios del cielo y gobernante del monte Olimpo), Poseidón (dios del mar) y Hades (dios del inframundo) quienes gobernaban el universo. Como vimos líneas arriba, la tripartición del alma que ha sido aceptada por la comunidad científica, parece ser un saber que hunde sus raíces en tiempos más antiguos y ha pasado de generación en generación por ser una enseñanza vinculada a un orden divino. Lo anterior hace que el ser humano, con respecto a ese conocimiento que tiene el carácter de sagrado, lo conserve y lo cultive mediante representaciones artísticas, religiosas y/o teóricas, con la finalidad de asegurar la transmisión del conocimiento a generaciones futuras. Esta transmisión va a ser la parte medular del mundo de los muertos.

“Siempre que se habla del acaecimiento de la muerte, se nos dice que el muerto, a quien todavía se designa por su nombre o su psique, vuela hacia la morada del [Hades], hacia el reino de [Hades] y de Perséfone. Desciende a las sombras subterráneas, al Erebo o, en términos más vagos, se hunde en las entrañas de la tierra. No es, evidentemente, una nada lo que se sepulta entre las sombras infernales; sobre la nada no podría reinar, evidentemente, aquella pareja de dioses de lo profundo” (Rohde, 2012, p. 35).

La pregunta por contestar es: ¿sobre qué reinan Hades y Perséfone, los dioses ctónicos³⁹ de la Grecia Antigua?. Graves (2001) afirma que Perséfone y Hécate⁴⁰, simbolizaban la esperanza prehelénica de regeneración, en tanto que Hades encarna el concepto Helénico de la inevitabilidad de la muerte (p. 160).

Perséfone, por su parte, es Diosa de la primavera, de la vegetación y la fertilidad al tiempo que la soberana del inframundo, es decir, es Diosa tanto de la tierra y sus frutos, pues la deidad de la primavera es quien hace crecer, es decir, quien posee el principio vital que *desarrolla* las cosas y, al ser también es Diosa de lo subterráneo, a donde llegan las almas de los muertos, es posible que sea la que permita el retorno, la transformación, regeneración o la migración de las almas a su siguiente vida. Tal como afirma Graves (2001), Perséfone puede ser benigna y misericordiosa, lo que indica el remanente mnémico de la figura y el significado que la Naturaleza tenía en el paleolítico. Por tanto, en la Grecia antigua encontramos otra transformación de dicha unidad en Perséfone, pues es la que posee el poder de convertir al fallecido en otro ser.

Al ser la diosa de la primavera, Perséfone es la que regenera, transforma y retorna las cosas al mundo de los vivos, donde reina su madre Démeter⁴¹, cuando vuelve a la madre, el alma que se encontraba en el Hades toma materia, es decir, se hace cuerpo. Démeter, como Diosa de la agricultura se encargará de desarrollar ese nuevo ser, de hacerlo crecer, y de dar sentido a la interacción con los demás seres que habitan el mundo para dar forma y significado a lo que entendemos después por *cultura*. Podemos advertir la importancia del mundo de los muertos para la creación del contenido simbólico. Además, Perséfone, Hécate y Démeter parecen tener relación con la *trinidad de diosas* de *Abri du Roc aux Sorciers* y las tres fases visibles de la luna de las que se desprende la medición de los meses, los tiempos de siembra y de cosecha, de donde podría provenir la tripartición de las teorías vistas hasta el momento, pues representan elementos fundamentales de la propia Naturaleza y del conocimiento del hombre adquirido en su trayecto antropológico.

³⁹ El adjetivo ctónico se utiliza en mitología y religión. Se puede interpretar cómo perteneciente a la tierra profunda. Es sinónimo de subterráneo, profundo o del inframundo.

⁴⁰ Deidad de los caminos y las tierras vírgenes, diosa de las brujas que concede a los mortales cualquier don que deseen.

⁴¹ Diosa de la agricultura

Hades, a diferencia de Perséfone, solo reina en el inframundo, es decir, su papel principal es gobernar y presidir el reino de las *imágenes* de los muertos, imágenes entendidas como aquella especie de *figurilla* o *doble* del difunto, tal como afirma García (2003). Hades es entonces, el encargado de la preservación de las imágenes, es decir, de las almas, y tal como Platón (1988) señala en el mito de Er donde las almas llevan consigo conocimiento de las experiencias de su vida pasada, el inframundo sería una especie de lugar en el que se encuentran todas las imágenes de las experiencias del ser humano, imágenes que constituirán el conocimiento de las existencias anteriores, no solo de la persona individual sino de todo el trayecto antropológico de la humanidad, esto será para Platón (1988) el mundo de las Ideas.

Las Ideas no son concebidas como conceptos cerrados, tal como lo entendemos hoy sino como ideas puras, como formas originarias, es decir, como arquetipos que no se ven a simple vista, pero se manifiestan y, este mundo solo es dominio del Demiurgo, el hacedor del destino, por lo que hablamos nuevamente, del mundo de las imágenes. Platón (1988) sostiene que los seres humanos no podemos acceder a él por completo, sino que debemos hacer un esfuerzo para acceder a ellas. Platón (1988) encuentra ya una relación *psico-physis* al afirmar que el alma es un principio inteligente, bello y armónico que no es completamente visible, sino que se esconde en los principios de la naturaleza (*physis*). Lo bello para este filósofo está en el alma del mundo. El Demiurgo es el artista primordial, el que crea todas y cada una de las formas. De los planteamientos de Platón (1988) podemos inferir que el conocimiento, no es accesible a primera vista ni se revela a todo mundo, sino que implica un viaje a las profundidades, al mundo de las sombras, es decir, supone un camino a lo inconsciente para trascender las apariencias. Platón (1988) sostiene que el conocimiento no se devela a cualquier persona, sino que es accesible a todo aquel que establece una ascesis en vida para alcanzar la trascendencia.

La idea de justicia que sostiene Platón a través de sus mitos se encuentra relacionada con la poesía y los mitos de Homero, creador del río Leteo que fluye a través del Hades. Este tiene la peculiaridad de hacer olvidar, dando al agua su principio de ablución, pues para Homero las almas virtuosas y honorables llegan a los Campos Elíseos y beben del río, también llamado de la *amnesia*. Por consiguiente, las almas olvidan, es decir, pierden relación con aquel trayecto antropológico. Para Homero, este olvido, permite que las almas se liberen

de las preocupaciones de su vida anterior y disfruten de una existencia pacífica y sin preocupaciones en su siguiente vida. Lo anterior, hace que el río Leteo y sus aguas tengan una característica de renovación y liberación de las preocupaciones terrenales.

Sin embargo, y como veremos más adelante en profundidad, esta función de ablución no es contada de la misma manera en el mito de Er (Platón, 1988a). En este último, el castigo de las almas está en función de su naturaleza, si habían sido seres avaros tomaban demasiada agua, la condena por tal comportamiento era el olvido de su vida anterior, lo que supone la repetición de los mismos errores al no recordar y no haber aprendido nada en vida. En Platón (1988a) la imagen, es decir, el doble, el alma de los muertos, cobra una relevancia fundamental, lo que hace que replantee el poema de Homero y cree el Mito de Er para explicar su teoría.

Por lo tanto, el Hades, el inframundo o el reino de las sombras parece ser el campo de las imágenes, el campo del olvido y el recuerdo, lo que nos lleva a afirmar una relación indisoluble entre el alma y la reminiscencia. Imagen, olvido y recuerdo son indiscutibles ámbitos de la psique, es decir, del alma. La profundidad o lo subterráneo del Hades, representa también, psicológicamente, al inconsciente, donde el inframundo pasa a ser una especie de depósito de recuerdos y experiencias que se encuentran ocultas en las profundidades de la psique humana. Por lo tanto, Perséfone y Hades dan cuenta de la importancia del pensamiento mitopoyético con el que los griegos comprendieron la naturaleza del ser humano y el mundo que los rodea, externalizándolo en formas culturales como los mitos que, posteriormente, se convertiría en teoría.

Del mismo modo, la relación del alma y el sueño nos lleva a reflexionar sobre si el alma es de naturaleza individual o colectiva. Béguin (2016) sostiene que “todo ser humano sin excepción, vivió un momento, una edad de oro de la infancia en la que creía plenamente en las imágenes y no sabía que hubiera un mundo exterior real y un mundo interior imaginario. Aquello que el hombre ha perdido está ahí todavía, sofocado, pero vivo. Así nacieron los grandes mitos, confiándose a las imágenes” (p. 481), agregaré que, así nació también el arte y la religión, sin aquella escisión entre realidad e imaginación.

Establecimos, líneas arriba, que hablar de psique es hablar de imagen y no hay ningún productor de imágenes tan vasto como los sueños. Fernández y Vinagre (2003) sostienen que en *La Odisea* de Homero aparecen ὄναρ y ὕπαρ dos vocablos que significan sueño y realidad respectivamente. Señalan que cuando Penélope⁴² sueña con el águila que le devora las ocas, el águila la tranquiliza diciéndole:

οὐκ ὄναρ, ἀλλ' ὕπαρ ἐσθλόν, ὃ τοι τετελεσμένον ἔσται.
no es un sueño, sino un beneficioso hecho real que te será cumplido.
(Od. 19.547)

Y, en una invocación desesperada a la diosa Artemis, Penélope experimenta algún tipo de consuelo al recordar que ha soñado con su esposo y expresa:

αὐτὰρ ἐμὸν κῆρ
χαῖρ', ἐπεὶ οὐκ ἐφάμην ὄναρ ἔμμεναι, ἀλλ' ὕπαρ ἤδη.
Y mi alma
se alegró, porque se me decía que no era un sueño, sino que era ya realidad.
(Od. 20.90-91)

La estrecha relación entre sueño y realidad parece ser muy antigua; pues desde la Grecia arcaica, estos términos no eran opuestos, sino que establecen una línea de continuidad entre ambos mundos, como si estuvieran dispuestos intencionalmente para dotar de sentido la existencia del ser humano. La interpretación del mundo, así como sus productos culturales no podrían existir ni ser comprensible sin la psique o el alma. Sueño, en la antigua Grecia, no es sinónimo de ficción, si se entiende por ella a un hecho fingido o inventado, sino que es, en sí mismo, parte de la realidad. Según Fernández y Vinagre (2003), esta pareja de vocablos aparece con frecuencia en la lengua griega. No hay evidencia clara sobre cómo es que se desplaza ὕπαρ semánticamente hasta llegar a significar: *en estado de vigilia o en la realidad*.

Para Homero, los sueños eran una vivencia de hechos reales. Posteriores se pensaba que el soñante *creía* ver cosas. Por el contrario, para Homero “es real lo que se nos aparece

⁴² Esposa de Ulises, al que espera durante veinte años tras la Guerra de Troya.

en sueños, como la figura de una persona recién muerta. Y si esta figura se nos presenta, es precisamente porque existe: ello quiere decir que sobrevive a la muerte, pero solamente como una imagen aérea, algo así como la imagen de nuestro cuerpo reflejada en el espejo de las aguas. Es algo etéreo, intangible, inaprehensible, a diferencia del yo visible; por eso, precisamente, recibe el nombre de *psique*” (Rohde, 2012, p. 38).

La persona que tiene un sueño muy vívido, al estar sumergida en ese estado, no se cuestiona si lo que está sintiendo es real o no y, al despertar, muchas veces siente alivio de saber que era un sueño, y otras veces prefiere seguir viviendo esas imágenes que ha producido su *psique*. Sin embargo, se pregunta ¿qué significará? Este momento es el que establece una paradoja: ¿Por qué si la lógica nos dice que lo que pasa en los sueños no es real, que solo está en la *psique*, el ser humano parece *saber-intuir* que hay algo más en él, algo que es realidad o parte de ella? Al mismo tiempo se experimenta otra contradicción: parece que la persona que piensa y actúa en esos estados nocturnos es un *yo* pero no responde de la misma manera en la que el *yo* de la vida diurna lo haría. Entonces ¿Quién o qué es ese *yo*? Rohde (2012) advierte esta problemática de la siguiente manera:

No es partiendo de los fenómenos de las sensaciones, de la voluntad, de la percepción y el pensamiento del hombre en estado de vigilia y de consciencia, sino arrancando de las experiencias de una aparente doble vida en sueños, en estado de éxtasis e impotencia, como se llega a la conclusión de que existe en el hombre una doble vida, de que vive en él, escondido en la entraña del *yo* diariamente visible, un *segundo yo* con existencia propia y susceptible de desprenderse de aquél para afirmar su independencia (p. 37).

Se tiende a pensar, sobre todo en el campo de la psicología, que la *psique* es completamente individual, pero al ser la imagen del acaecido lo que ahora forma parte del mundo imaginario del que sigue con vida, y este no solo está en su mente sino en la de todos aquellos con los que tuvo contacto alguna vez ¿Es la *psique* individual o colectiva? De acuerdo con el recorrido que hemos hecho hasta aquí, afirmaré, que sobre lo que reinan los reyes ctónicos es sobre aquel gran depósito que contiene todos los conocimientos del trayecto antropológico del hombre por este mundo, es decir, sobre una *psique o alma colectiva*. Mientras que en el *thymós* el alma es analizada a un nivel un tanto más individual, en el culto a los muertos se concibe como un alma colectiva. Sin embargo, Rohde (2012) afirma que el alma o *thymós* no se halla adherida al ser individual. En su metamorfosis o en su nueva

encarnación, no se superpone al cuerpo: lo que hace es romper *el conjuro de la individuación* (p. 24). Lo anterior implica varios problemas que abordaremos en extenso en los siguientes capítulos, me interesa señalar aquí las palabras seleccionadas por Rohde (2012), pues se plantea a la individualidad como un hechizo que es necesario romper, como una verdad que hay que hacer el esfuerzo de develar, señala entonces, por un lado, el problema del yo y el *sí mismo* y por otro la trascendencia del individuo en lo colectivo.

Por otra parte, con el papel de Perséfone como Diosa de la primavera y de la regeneración, podemos decir que es ella la que transforma la materia visible y la convierte en otra cosa, reintegrándola a la Naturaleza mientras que Hades reinaría meramente sobre lo inmaterial, sobre las almas, lo que permite plantear la existencia de una unidad psico-corporal entendida como el conjunto complejo de la naturaleza del hombre (*physis* y *psyché*), a la manera en que la Gran Diosa era entendida en el paleolítico, es decir, como totalidad, pues poseía las capacidades tanto de Hades como de Perséfone. En los griegos existe ya una separación, aún tenue y difícil de distinguir, entre las capacidades que antes estaban asignadas a un principio femenino. Esta escisión es precedida por el mito del cazador que cobró mayor importancia por el énfasis en la satisfacción de las necesidades materiales del ser humano.

En la Grecia antigua, no existía la distinción entre el cuerpo y el alma, creían en la continua presencia de los muertos en este mundo, lo que nos indica la forma cultural que tomará aquella imagen durable de la persona, pues para su culto al alma “no viven solo los seres humanos en este plano terrenal sino también *las cosas muertas*. El muerto se transforma ante nosotros, y ese culto no reconoce para nada un alma que sea algo divino por oposición al cuerpo” (Rohde, 2012, p. 20). Nietzsche (2002) niega que la Grecia antigua tuviera una creencia en la inmortalidad personal, como sostiene el cristianismo. Por el contrario, plantea que el alma individual no pervive en un más allá, sino que queda adherida a este mundo y se transforma en él. Para el autor, los antiguos griegos “no infunden esperanza alguna en la inmortalidad personal, sino en la eternidad de la vida dentro del ciclo del nacimiento y la muerte, en el que ésta, no es la destrucción de la existencia, sino una mutación liberadora de vida” (Rohde, 2012, p. 19).

Es decir, en el principio, los griegos seguían contiguos al pensamiento abstracto del paleolítico en el que la mutación liberadora de vida era representada por un principio

femenino, es decir, por la Naturaleza, que después nombrarían: Gran Diosa, ella simbolizaba tanto la vida como la muerte, era principio de regeneración, de creación y de destrucción, de donde la *psyché* toma sus características pues ella, hecha a imagen y semejanza de su madre, también presenta la capacidad de crear, preservar y destruir la imagen, permitiendo la recreación de las interpretaciones del mundo mediante la imaginación y la memoria.

El griego antiguo quiso saber de la muerte para sobrevivir, para encontrarle sentido a la vida y a su trayecto antropológico, por lo que interpreta que hay *algo* no directamente accesible a los ojos; pero que se encuentra en el interior de las cosas, que da vida al ser humano y le permite ser quien es. Por consiguiente, si el Hades es aquel lugar que posee la imagen de lo que fue la persona en vida, la psicología, compuesta por dos términos griegos: 1) *psyché* para referirse al alma y 2) *logía* para señalar la necesidad de su estudio y convertirla en una ciencia, tendría que sostener una verdad ineludible, a saber: que hablar de psicología es hablar del estudio del alma, es decir, del mundo de las imágenes. Además, si consideramos que para los antiguos griegos la palabra *psyché* también hacía referencia al aire o soplo que el ser humano exhala al morir y tomamos en cuenta la importancia del pensamiento poético para explicar el mundo, es decir, la creación de mitos y formas artístico-religiosas que conforman la cultura, la psicología tendría su fundamento científico en un mito y sería por antonomasia psicología social. Pues dicho soplo es transfigurado, imaginaria y fantásticamente, en aquella mariposa (alma) que escapa del cuerpo del fallecido.

En suma, hablar de psique es hablar del proceso creativo de creación y destrucción de imágenes, es decir, del proceso artístico de la (re)interpretación del mundo. Si el Hades es aquel lugar que posee esta imagen, la psicología es la interpretación del mundo de las sombras, del mundo de los muertos, es decir, de los contenidos de la memoria y esta, no es solo individual sino colectiva, por lo que hablamos de una psicología social simbólica o antropológica. En la interpretación del mundo de las sombras, de lo profundo, de lo que permanece oculto, de los ínfimos o del inframundo, existen temas que han sido recurrentes a lo largo de la historia de la humanidad, como el sueño, el arte, la religión y sus múltiples manifestaciones. Por lo tanto, abordar el arte desde esta perspectiva será un tema recurrente para este tipo de psicología social, pues el arte es uno de los procesos que permiten explicar

cómo estas sombras contenidas en las profundidades crean cultura. Los sueños y el arte comparten, por consiguiente, un mismo lenguaje.

El estudio del alma y su relación con el sueño y la imaginación señala la existencia de un *segundo yo* que parece tener vida propia en el momento en que la unidad psico-corporal deja el estado de consciencia para dar paso a ese *otro* que nos habita y que parecemos no conocer, pues hace cosas que bajo la luz del sol no se atrevería a realizar, produciendo en la persona un gran vértigo y misterio. Este segundo yo, necesita, como Rohde (2012) advierte, un estado de éxtasis en el que intervenga lo menos posible la consciencia para reclamar su derecho a *ser*.

Capítulo V.

El Ritual: La Danza Entre el Yo y lo Colectivo en el Proceso Teatral

5.1 El Ritual: La Perspectiva Antropológica

El ritual es un concepto que ha sido empleado en las ciencias sociales para referirse a diversas prácticas, desde ceremonias y escenificaciones de mitos característicos de pueblos originarios en las que los antropólogos encontraron claves de interpretación para comprender el pensamiento del ser humano, su forma de organización de sociedades o grupos así como el origen de la religión (Bell, 1997; Díaz, 1998); hasta el estudio de las interacciones cotidianas en las sociedades contemporáneas (Collins, 2004; Goffman, 1997). Los estudios sobre rituales han promovido un diálogo tanto interdisciplinar como transdisciplinar entre antropólogos, historiadores, expertos en religiones, sociólogos, artistas y psicólogos, todos interesados en entender cómo la acción se relaciona con las representaciones mentales como los mitos, las creencias, los pensamientos e incluso las ideologías, formas que trascienden el plano individual para conformar una creación colectiva y cultural.

El ritual es una de las formas más antiguas de expresión. El lugar de encuentro con los y lo otro. Douglas (1973) sostiene que el ser humano en cuanto animal social es un animal ritual que tiende a él en distintas formas (p. 88). Se presenta con mayor fuerza mientras más intensa es la interacción social, ya sea a nivel macro o microsocioal. Las artes y lo ritual son formas que contienen dispositivos simbólicos, tienen un carácter expresivo y una función social. Bell (2009) afirma que las descripciones teóricas del ritual generalmente lo consideran una acción y, por lo tanto, lo distinguen automáticamente de los aspectos conceptuales de la religión, como las creencias, los símbolos y los mitos (p. 21). Esto ha derivado en la creación de una dicotomía entre la acción y el pensamiento que hizo que el ritual sea considerado como acción que expresa o representa elementos del pensamiento o del mito.

Durkheim (1995) añade que el ritual es el medio por el cual las creencias e ideales colectivos son simultáneamente generadas, experimentadas y afirmadas como reales por la comunidad. En este caso el ritual es el medio por el cual los individuos se apropian de los significados. El ritual es considerado como fundamentalmente acción, veremos que esta apropiación se lleva a cabo a través del cuerpo generando fenómenos que lo trascienden y forman un magma complejo de símbolos, creencias y pensamientos como veremos más adelante.

Por su parte, Turner (1980) lo entiende 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). En otro lugar, Turner (1988) lo define como una antiestructura creativa que transgrede o elimina las normas que rigen las relaciones estructuradas e institucionalizadas, al tiempo que va acompañada de experiencias de una fuerza sin precedentes (134). Definición que será importante para el análisis del ritual desde la perspectiva del TCM. Más tarde, Turner (1980) aceptará que el ritual, encarna aspectos tanto de estructura como de antiestructura oscilando de la *communitas* al orden social formalizado. Por tanto, el ritual tendrá la característica de romper o suspender las normas sociales en su interior para recrearlas.

Por otro lado, Geertz (1973/2003) sostiene que:

El ritual es una especie de forma ceremonial —incluso si esa forma es poco más que la recitación de un mito, la consulta de un oráculo o la decoración de una tumba— dónde los estados de ánimo y las motivaciones suscitan símbolos sagrados en los hombres, así como las concepciones generales del orden de existencia que permiten que los hombres se encuentren y se refuercen entre sí. En el ritual, el mundo vivido y el mundo imaginado, fusionados bajo la agencia de un solo conjunto de formas simbólicas, resulta ser el mismo mundo. (p. 107)

Para Geertz (1973/2003) el ritual es el lugar donde puede verse más claramente la convergencia entre las concepciones que dan orden a una forma de vida en un contexto determinado y las disposiciones para la acción. El mundo imaginario y el mundo vivido constituyen la vida cultural *per se*. Díaz (2000) agrega que los rituales presentan *dispositivos simbólicos* que tienen un carácter expresivo y una función social. Además, concibe al ritual

como una forma donde se vierten contenidos, esto es, principios, valores, realidades, fines, funciones y significados en otro lugar y en otro momento constituidos, pero que devela el sentido de la vida transparentemente (p. 60). Añadiré que, el ritual es el medio por el que el hombre (re)crea sus interpretaciones.

Ahora bien, existen dos grandes categorías en las que clasifican los rituales: los seculares y los religiosos. Con respecto a los rituales seculares Douglas (1973) señala que ofrecen un mecanismo de enfoque, un método de mnemotécnica y un control de experiencias. La segunda característica se refiere a que presentan un marco. Ocurren en un tiempo o lugar específico que anuncian un género especial de acción y expectativa. El marco señala un género diferente de realidad. Hace posible una fantasía creadora. Añade que la demarcación y el encajonamiento confinan la experiencia, los temas deseados y excluyen lo no deseado (p. 89). La primera característica, señala que los ritos seculares, constituyen un método mnemotécnico. Favorecen una *atención concentrada*, hacen que el practicante esté en el presente, en el *aquí y ahora*, atento a lo que pasa a su alrededor, en su cuerpo, en sus pensamientos y más allá de ellos, herramientas de suma importancia en el TCM. Douglas (1973) señala esta característica anclada a los objetos y utiliza como ejemplo la práctica teatral:

Es igualmente creador a nivel de la ejecución, porque un símbolo externo puede ayudar misteriosamente a la coordinación del cerebro y del cuerpo. Las historias de la gente de teatro a menudo relatan casos en que un símbolo material porta un poder efectivo: el actor se sabe su papel, sabe exactamente cómo quiere interpretarlo. Pero un conocimiento intelectual acerca de lo que hay que hacer no basta para producir la acción. El actor hace repetidos intentos; una y otra vez fracasa. Un día se le presenta un punto de apoyo, un sombrero o un paraguas verde, y con este símbolo repentinamente el conocimiento y la intención adquieren forma en la impecable representación” (p. 90)

Los objetos, hemos dicho ya siguiendo a Durand (2004), son puntos de condensación simbólica que se cristalizan en símbolos por su carácter mnemotécnico, como afirma Douglas (1973) en el ejemplo anterior. Tales objetos y su sentido parecen también haber sido transmitidos de generación en generación, por lo que no solo anclan al actor en el aquí y ahora permitiendo la coordinación entre el cuerpo y la mente sino que fundamentalmente le

hacen *recordar*, como veremos más adelante. De tal forma que, para el TCM los objetos por los que opta el actor en la representación no los ha elegido por su simple estética, sino que actúan como *símbolo* que alude a un estado anímico o alguna motivación implícita e inconsciente que ayuda al actor a su expresión escénica por estar anclada tanto en su subjetividad individual como en una subjetividad colectiva.

La *atención concentrada* y el *aquí y ahora* son dos principios que retoma Stanislavski dentro de su método de acciones físicas. Llama la atención que cuando comienza a pensar en el cuerpo como el centro de creación, introduzca en su entrenamiento estos elementos que han estado dentro del ritual desde tiempos inmemoriales. Hasta el momento no hemos encontrado nada que nos permita saber si Stanislavski los introduce con toda consciencia de lo que producen en el ritual. Sin embargo, Núñez (1991) sostiene que:

La enorme trascendencia de estas dos proposiciones que revolucionaron el teatro es que son la piedra angular de la mayoría de las concepciones religiosas y filosóficas que conocemos. Nadie en la actualidad se atrevería a negar la enorme conexión que existe entre las posiciones del *aquí y ahora* y el *como si* Stanislavskiano con las mismas proposiciones utilizadas en los rituales como vehículos para despertar a otra realidad. (p. 58)

El teatro ha intentado mantener su vínculo con lo ritual, regresando a él cada cierto tiempo. Al respecto Schechner (2000) propone que este vaivén entre el teatro y el ritual es parte de los cambios que experimenta la estructura social de una cultura que oscila entre las formas teatrales más apegadas al entretenimiento en un extremo y al ritual en el otro. En ciertos periodos uno domina sobre el otro. Nuestro autor, aclara que la performance no es un espejo pasivo de los cambios sociales sino una parte del complicado proceso de regeneración que produce el cambio (p. 177). Sin embargo, no menciona qué detona estos cambios y sobre qué condiciones una forma domina sobre la otra.

La tercera característica de un ritual secular que propone Douglas (1973) está dado por *el control de la experiencia*, debido a que modifica la percepción del practicante al enlazar el presente con el pasado y hacer más esperanzador el futuro. Por mi parte sostendré que esto ocurre por medio de la experiencia extática que aviva la memoria no solo para recordar a futuro el momento presente, sino que revivifica los significados impregnados de

generaciones anteriores. Lo anterior hace aparecer imágenes arquetípicas y, son ellas las que modifican el sentido de la experiencia al ser expresadas, pues parecen habersele revelado al actor o practicante. El sentido suscitado es tan amplio que, la persona recién salida del ritual no puede pronunciar con exactitud lo que acaba de experimentar, necesita del tiempo para establecer una distancia con lo vivido y más o menos poder formular el significado de la vivencia.

Douglas (1973) sostiene que puede haber pensamientos que jamás hayan sido enunciados con palabras o lo que Gendlin (1999) llama *lo implícito*, pues “enmarcadas ya las palabras, el pensamiento cambia y queda limitado por las mismas palabras seleccionadas. De modo que el discurso ha creado algo, un pensamiento que pudo no haber sido el mismo” (Douglas, 1973, 91). Veremos más adelante que la palabra cobra otro significado desde la propia experiencia ritual si se le piensa de una forma más amplia que la simple literalidad, linealidad, signo o definición determinante que suele atribuírsele, además de ser un proceso complementario y formador del pensamiento humano.

Desde estas perspectivas el ritual es el lugar donde se generan, se experimentan y se afirman experiencias y creencias como reales. Hace que los participantes se apropien de los significados a través de la experiencia corporal, caracterizada por ser extática, la sensación de estar embelesado, producir un estado de embriaguez o experimentar una fuerza sin precedentes. Es una conducta enmarcada por una tradición. Produce una antiestructura que suspende las normas de comportamiento dominantes permitiendo transgredirlas o eliminarlas de forma creativa y da lugar a una nueva interpretación del mundo. Es una forma ceremonial que produce motivaciones o estados de ánimo que permite el encuentro y refuerzo de los lazos entre los seres humanos. Une el mundo vivido con el mundo imaginado, es decir, crea realidades que trascienden los poderes del ser humano. Da orden a una forma de vida y crea disposiciones para la acción. Es una forma expresiva, simbólica, que tiene una función social y puede revelar contenidos.

Actualmente hay una basta clasificación de los rituales, siendo los religiosos y los seculares las categorías más amplias. Sin embargo, Mayer (2000) sostiene que los rituales pueden ser clasificados como periódicos, de crisis vitales, reguladores o reparadores. Los primeros tienen fechas establecidas para conmemorar acontecimientos, tal es el caso del Día

de muertos en México, La Guelaguetza, Navidad o Año nuevo. Los de crisis vitales son aquellos hitos que marcan un antes y un después en la vida de las personas, esto es, un nacimiento, cambiar de estatus social, o la tragedia fundamental de la humanidad: la muerte. Los reguladores, continua la autora, se caracterizan por darse en medio de violencia simbólica y son particularmente importantes en sociedades primitivas donde el poder no está centralizado. Los reparadores ayudan a readaptar a los individuos a las condiciones básicas de la vida social, en especial cuando éstas se han fracturado ya sea por procesos económicos, tecnológicos o por rupturas en las relaciones cruciales (p. 22). Al respecto Bell (1992/2009) sugiere el uso del término *ritualización*, el cual entiende como una forma de actuar que marca la diferencia entre unos actos y otros para crear una distinción cualitativa entre *lo sagrado* y *lo profano*. La ritualización tiene como principal característica crear realidades pensadas para trascender los poderes de los seres humanos.

No obstante, veremos más adelante como tales descripciones sobre lo ritual, aun cuando son acertadas en cada uno de los descubrimientos que han hecho los autores antes citados y es innegable su funcionalidad y valor social para la comprensión de dichos fenómenos, no agotan su sentido simbólico por presentar sus resultados desde el lenguaje técnico que caracteriza a la academia. Aunque en algunos casos, sus escritos etnográficos contengan mucho material simbólico, sentido desde el estar en aquellos mundos, las explicaciones teóricas que han hecho parecen seguir una conformidad social que desvincula su cuerpo, experiencia y subjetividad como hecho relevante en la explicación del mundo de la generación del pensamiento teórico. Esto lleva a plantear una problemática fundamental para esta investigación, a saber: que aun cuando el ritual aborda fenómenos religiosos que aluden a creaciones imaginarias, el análisis sobre el papel de la fantasía o la imaginación es prácticamente nulo, lo que deriva en la compresión de la potencialidad de lo descrito y analizado. El sentido de las fantasías o los fenómenos de la imaginación son reducidos, con tales explicaciones o formas de presentar los resultados, a meras expresiones semióticas y logocéntricas que dejan de lado la función de la imaginación priorizando en su lugar, la adaptación a la realidad exterior, hecho incompatible con el pensamiento artístico del actor de TCM.

5.2 El Ritual: La Perspectiva Teatral

Grotowski (1993) propone un esquema escénico basado en la estructura ritual. Plantea, en primera instancia, romper con la cuarta pared que separa, mediante el proscenio, al actor del espectador. No coincide con quienes sostienen que esto sería peligroso tanto para el teatro como para el ritual y quienes celebran la pasividad de la audiencia considerándola como esencial para el evento teatral (Stavans, 1992). En cambio, Grotowski (1993) señala que la especificidad del teatro consiste en el contacto vivo e inmediato entre actor y espectador para crear una unidad y un proceso de ósmosis física que favorezcan la cercanía. Según esta perspectiva, la *práctica performativa* se crea en torno a la presencia de al menos dos personas. Siguiendo a Grotowski (1993), la primera persona es quien muestra su cuerpo y el ingenio que brota de él, y lo llama *performer*: el ser humano de acción que no hace la parte de otro, sino que fundamentalmente *es*, ya sea, un danzante, el sacerdote, el guerrero, el chamán, etc. No es el que busca hacer cosas estéticas, aunque de como resultado un producto similar.

Para Grotowski (1993), el performer es un *estado del ser*, alguien que *recuerda* el camino para conquistar el conocimiento, mismo que se obtiene a través del *hacer* a diferencia del conocimiento teórico tradicional, por lo que, para él, solo se puede comprender si se hace (p. 78). La segunda persona será el *testigo*, quien “se mantiene un poco aparte, no quiere entrometerse, desea ser consciente, mirar lo que sucede desde el comienzo hasta el final y conservarlo en la memoria” (De Marinis, 2005, p. 220).

Araiza (2000) señala que el teatro y el ritual forman parte fundamental de lo que hoy se denomina *prácticas performativas* (Turner, 1986; Schechner, 1985; Taylor, 2011). Esta vertiente sostiene que el actor no *finje* ser otro, sino que, en su lugar, encontramos una *presencia* física y psicológica ostentada por los marcos del ritual, misma que produce una ilusión creadora de un tiempo fuera del tiempo y un espacio dentro del espacio. Las prácticas performativas tienen como soporte principal al cuerpo, implican un comportamiento colectivo que rompe con el uso rutinario del tiempo y del espacio; tienen un grado de repetición; se rigen por un sistema de reglas, aunque aceptan un margen de improvisación y tienen un valor simbólico para los participantes, tanto performers como testigos (p. 76).

Araiza (2000) afirma que existe una diferencia entre los dispositivos performativos de la vida social y las prácticas performativas artísticas, las últimas indican un tipo de performatividad que produce efectos estéticos creados con propósitos artísticos, articulados principalmente en torno a la *copresencia*.

Por su parte, Barba y Savarese (1990) proponen una *antropología teatral*, que definen como “el estudio del comportamiento del ser humano que utiliza su presencia física y mental según principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana en una situación de representación organizada” (p. 9). Esta definición encaja perfectamente con las proporcionadas por los estudios rituales. Ambos autores ponen énfasis en la presencia escénica que se consigue a partir de la expresión extracotidiana del cuerpo, lo que implica el desarrollo ostentoso del dominio de la técnica. Esta parte que se relaciona con los fines estéticos, representa el *opuesto* de los fenómenos que se suscitan en el ritual, señalando la existencia de dos campos en los que se mueve la creación artística: una caracterizada por el éxtasis, la embriaguez y el embeleso provocado por el ritual y, otra que señala la importancia del dominio de la técnica, de tal forma que la *complexio oppositorum* está dada entre la estructura y la libertad, entre la norma y su rompimiento, entre el conocimiento bruto tal y como brota del acto y la especialización técnica, opuestos representados en lo que Nietzsche (2018) llamó lo dionisiaco y lo apolíneo, que se presenta como elemento fundamental en el pensamiento artístico y, en la mayoría de los casos, de forma inconsciente.

Así, Grotowski al hablar del performer como aquel que fundamentalmente *es* en la escena, comienza a señalar la importancia de los procesos internos del actor mientras que, con el testigo, quien desea ser *consciente*, marca el hecho fundamental de la forma teatral, es decir, el proceso completo de creación que oscila entre el hervidero de actos inconscientes que muestran el *ser* a partir del amasar de la materia del actor y el proceso consciente de lijar y barnizar hasta dar forma a aquello inmaterial que surgió de la materia para trascenderla y crear otra forma digna de ser presentada a los otros.

Por su parte, Barba y Savarese (1990), emplean las danzas originarias de distintas partes del mundo para desarrollar una pedagogía teatral eficaz o funcional para el actor. Este desarrollo de la presencia escénica encuentra su punto de anclaje con la posibilidad de dejar que el cuerpo responda al tiempo y el espacio creados por los marcos del ritual. Se produce

así, un estado no ordinario que vincula el cuerpo y la mente. Y es en esta sincronicidad donde comienza el surgimiento de un mundo imaginario en el que aparece el sentido de la existencia.

Grotowski afirma que el teatro “brota del contacto entre dos conjuntos, el de los actores y el de los espectadores; el director debe poner en escena ambos conjuntos, moderando convenientemente dicho contacto, tocando una figura arquetípica, y consecuentemente el *inconsciente colectivo* de ambos conjuntos; los conjuntos toman conciencia del arquetipo a través de una dialéctica de apoteosis y escarnio en la *confrontación del texto*” (Sassone, 2000, p. 22). De lo anterior, que algunos pensadores de la escena como Grotowski y Artaud no busquen un control técnico del cuerpo, sin perder de vista la importancia que este tiene en la acción. Esto los llevó a trascender las fronteras del arte escénico que desembocó en ellos, en una forma de vida.

Sin embargo, los críticos teatrales ortodoxos cuestionan si esto es, en realidad, teatro juzgándolo desde el punto de vista de la razón sistémica que, aunque tendría que ser mucho más atenuada en el ámbito artístico, resulta que los dispositivos institucionales que validan lo que es o no teatro siguen estando alineados a una lógica lineal en la que importan más las cantidades que la calidad incluso de la persona-actor. Para finales de la carrera de Grotowski, este consideraba más importantes a los entrenamientos a puerta cerrada que la producción de una obra teatral pública, lo que terminó por escindirlo de gremio teatral.

La discusión sobre si el actor es o no es él mismo en escena, devino entre los teatrólogos en la problemática sobre representar y presentar, una vez más dicha problemática es abordada desde el producto teatral y no desde la perspectiva del actor y sus procesos psicosociales. Al respecto Schechner (2003) plantea que toda performance tiene tanto elementos de representación como de presentación. Sostiene, a partir del término de *eficacia* del ritual, que este logra producir efectos *reales*. Así, las prácticas performativas señalan que este fenómeno se rige por un sistema de reglas (representación) aunque aceptan un margen de improvisación (presentación) y tienen un valor simbólico para los participantes (eficacia), tanto performers como testigos (p. 76).

La mayoría de los análisis sobre el ritual abordados desde la perspectiva teatral, suelen centrarse en la utilización del rito como producto escénico o como mecanismo para fomentar la participación del público, mientras que se dejan de lado las implicaciones que tiene sobre la persona, sin la cual no podría existir el teatro: el actor o la actriz. Es en la unidad psico-corporal del actor donde el acontecimiento teatral ocurre y donde aparecen los fenómenos trascendentes que dan vida a la obra misma.

Por otra parte, considero que cada una de las particularidades que define a las prácticas performativas son exactamente los mismos elementos que caracterizan al ritual en general, mismos que han sido descritos tanto en las páginas anteriores como en las subsecuentes, distinguiendo solo la finalidad última: la puesta en escena. Centrarse solo en el resultado del trabajo escénico invisibiliza o deviene, consciente o inconscientemente, en la anulación del sentido religioso del que es completamente deudor. Además, con ello, desplaza su centro de atención a la producción estética desligada de los ínfimos, las entrañas, el inconsciente, la fantasía y la experiencia religiosa que caracteriza la experiencia ritual y dota de sentido el trabajo del actor y su propia existencia. Es por ello, que en las siguientes páginas hablaremos del ritual y no de prácticas performativas.

Según Bell (2009) habría una lógica natural del ritual, una lógica incorporada en los movimientos físicos del cuerpo y, por lo tanto, alojada más allá del alcance de la conciencia y la articulación del pensamiento (p. 99). Por otro lado, Douglas (1966) señala que:

Puede haber pensamientos que jamás hayan sido enunciados con palabras. Hay algunas cosas que no podemos experimentar sin el rito. Parece que el gesto sin el discurso basta para confirmar, en el universo físico externo, una intención concebida interiormente en lo moral. (Douglas, 1966, p. 91).

Grimes (2014) sostiene que “tanto los actores como los chamanes realizan viajes imaginativos para recuperar verdades eternas de *illud tempus*. Los actores, como chamanes que hacen un ascenso espiritual, traen imágenes aquí, a las audiencias. Entonces, los chamanes se vuelven poseídos por las imágenes. Viajar y ser poseído no son dos tipos diferentes de experiencia espiritual, sino fases sucesivas del mismo proceso” (p. 224). Al respecto Weisz (1994) señala que, en el contexto de una cultura chamánica, el cuerpo opera

y funciona en cercano contacto con la naturaleza y el cosmos y, siguiendo a Artaud, este contexto permite el despojo de un cuerpo racional, aceptado por la sociedad, y la posesión de un cuerpo ajeno a las convenciones (p. 34).

Esta perspectiva da cuenta de la profunda conexión entre el TCM y las prácticas chamánicas, sugiriendo que ambos comparten un proceso de transformación que es esencial para la creación artística. En este sentido, el viaje imaginativo del actor no es simplemente una técnica de actuación, sino una inmersión profunda en un estado de ser que trasciende las limitaciones de la realidad cotidiana. La *posesión* del cuerpo por imágenes y arquetipos permite al actor acceder a un cúmulo de imágenes que le presentan una verdad universal, actuando como un mediador entre el mundo espiritual y el mundo físico. Este proceso, que Artaud (2001) describe como un despojo del cuerpo racional, permite una liberación de las restricciones sociales y culturales, posibilitando una expresión artística más auténtica y conectada con lo esencial de la naturaleza humana y el cosmos. Al operar en este nivel profundo de percepción y experiencia, el TCM no solo preserva y revitaliza tradiciones chamánicas, sino que también ofrece un espacio para la exploración de la identidad, la memoria y la conexión espiritual en el contexto contemporáneo.

5.3 El ritual: Desde los Ínferos

La práctica del TCM emplea en sus entrenamientos algunas danzas originarias como la *danza del sombrero negro* del Tíbet, *danza conchera* de México, la *danza teatro Kathakali* de la India, *Danzas sufís* de oriente medio, *Danza Butoh* de Japón, entre otras. Estas no se presentan como en su contexto original, sino que son modificadas para lograr distintos objetivos en la pedagogía teatral, los cuales, a simple vista, van desde:

- a) ser una actividad que mejore el acondicionamiento físico y la psicomotricidad,
- b) ampliar la atención,
- c) generar una conexión con los otros
- d) poder alcanzar estados no ordinarios de la mente que estimulen el imaginario,
- e) sostener una imagen mental,
- f) además de ponerse en contacto con las raíces de la filosofía de vida de cada una de estas danzas para reconstruir su propio éthos.

No obstante, veremos en el transcurso de estas páginas que lo que se suscita en la práctica rebasa, por mucho, tales objetivos. Para desarrollar esta perspectiva analizaremos la *danza sagrada de Citlalmina*, una práctica ritual altamente valorada en el TCM tanto por ambos maestros como por los practicantes/actores. En ella se cristaliza la relación entre las figuras del chamán como el primer actor del mundo, el ritual y el significado que el TCM y sus actores les confieren, además de ayudarme a dilucidar la relación entre el ritual y el yo del actor como hecho fundamental del quehacer escénico. Comenzaré este apartado con un preámbulo sobre la danza de Citlalmina, con la finalidad de poner en contexto al nuevo lector, puesto que he dedicado un espacio particular al análisis de esta danza (Guerra, 2022). Debo advertir al lector que Citlalmina puede ser analizada desde múltiples aristas. Sin embargo, me centraré en la perspectiva de la *hermenéutica simbólica* con la que encuentro mayor riqueza y posibilidad de interpretar lo acontecido en el acto creativo.

5.3.1 Orígenes de la Danza

Siguiendo las huellas de Artaud (2004) quien, como hemos dicho antes, consideraba que México y el Tíbet eran lugares sagrados en los que se podía hacer surgir las fuentes de la vida, Nicolás Núñez (2007) y sus colaboradores emprenden un viaje al Tíbet en 1988 y a su regreso a México, crean la danza de Citlalmina en el Taller de Investigación Teatral (TIT) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) (p. 85). Esta danza se compone de dos partes:

1. *La danza del sombrero negro o del brujo*, que aprendieron en su viaje al *Tibetan Institute of Performing Arts* (TIPA), fundado por el XIV Dalai Lama al llegar a Kalimpong en agosto de 1959 y ubicado en Dharamsala, al norte de la India.

Este instituto se crea con la finalidad de preservar y promover la cultura antigua del Tíbet, incluida su herencia artística. Después de la ocupación de China que provocó la huida de cerca de 80 000 tibetanos (TIPA, 2021), el Dalai Lama consideró fundamental salvaguardar las artes escénicas tradicionales del Tíbet para que no se perdiera su tradición y filosofía de vida y, la forma de preservarla fue transmitiéndola de generación en generación a través de la práctica ritual. Además de las representaciones artísticas, el instituto tiene una sección de investigación que se encarga de documentar y resguardar, tanto la literatura, como los componentes audiovisuales de la cultura tibetana.

Núñez (1987/1991) sostiene que la danza del brujo, del mago o del sombrero negro fue creada por Padmasambhava⁴³, aproximadamente en el siglo VIII d. c. y retomada, en 1395 por Thangton Gyalpo para conseguir el intercambio de productos entre dos aldeas vecinas (p. 18). Nicolás Núñez sostiene lo siguiente:

La danza del Sombrero Negro es meditación en movimiento. Existen ocho distintas formas que se manejan en diferentes monasterios, y una gran cantidad de variaciones. Cada forma o variación es una secuencia completa. Su estructura es de danza guerrera, cuando menos en la versión que aprendimos, llamada Lha-lhung Pay-dor, cuyo origen pertenece al monasterio

⁴³ Gurú Padmasambhava, el glorioso maestro de Uddiyana y rey del Dharma. También conocido como Gurú Rimpoche (el gran maestro). En el siglo VIII llega al Tíbet y difunde las formas tántricas del budismo.

Tashi Lhumpo. El danzante guerrero libera al pueblo de la tiranía, dándole muerte al rey malo o al ego, según la versión (Núñez, 1991, p. 29).

2. La danza conchera que aprendieron en su contacto con *guardianes* de la tradición prehispánica como “Gonzalo Alvarado y Armando Álvarez, este último, miembro del grupo de la comadre Teresa” (Núñez; 1991, p. 51). Esta parte de la danza al igual que el nombre de *teatro participativo* con el que Núñez comienza a llamar a sus entrenamientos y propuestas escénicas, es retomada por Manuel Cruz, uno de sus alumnos, titular del taller con el mismo nombre en el Museo Universitario del Chopo en la Ciudad de México desde hace 30 años, por lo que la consideramos una de las herramientas esenciales para la formación del actor en lo que aquí denominamos TCM.

La danza conchera o danza prehispánica, Mexica o Azteca. Nace del conflicto propiciado por el enfrentamiento y el encuentro entre dos culturas: la cultura prehispánica mexicana con su pensamiento mágico y la hispana católica proveniente de España. Hablar de la danza conchera siempre ha sido un tema difícil para los mexicanos, puesto que no podemos saber con exactitud cómo era la vida antes de los españoles, ya que destruyeron gran parte de los códices y templos, además del genocidio de los indígenas quienes eran una cultura de tradición oral. Escalante (1998) sostiene que la conquista española produjo una devastación casi total de la civilización indígena: templos, palacios, ciudades enteras, así como la gran biblioteca que había en México-Tenochtitlan y Tlatelolco. Se eliminaron libros indígenas y se destruyeron códices, porque eran considerados, como tantas otras manifestaciones de la cultura nativa, cosas del demonio (p. 22). Por un lado, la danza rememora una historia de dominación, violencia y genocidio, por el otro, muestra un acto simbólico de resistencia, inteligencia, preservación de la tradición y de su particular filosofía de vida a partir de la encarnación de la danza en el *bailarín o guerrero*.

Luna (2012) sostiene que el término danza, en este contexto, tiene un significado distinto al contemporáneo, pues se le utiliza para vincularla con lo sagrado-ceremonial Mexica e identificarse completamente con la tradición indígena (p. 4). Chihu (2000) afirma que es un proceso de construcción simbólica de identidades colectivas que surge en momentos de crisis de la vida social. Este proceso de construcción de identidades, a su vez, encierra preguntas ontológicas aun sin una respuesta colectiva clara: ¿Quiénes son los

méxicanos? ¿De dónde vienen? ¿Y cuál será el utópico futuro de un México soñado? Parece como si Artaud, un francés, pudiera ver con mayor claridad lo que México es realmente, ese el México soñado por Artaud, un extranjero.

Estamos presenciando lo que Anthony Wallace denominó un *revival*, es decir, un movimiento de retorno a los orígenes que tiende a crecer en épocas de crisis de identidad cultural y, por lo tanto, se encuentra propenso a devenir en una nueva cultura. Estos movimientos revitalizadores orientan su filosofía hacia la restauración de un estado de cosas o a una era pasada considerada mejor que la presente. Como resurgimiento, aparecen cuando un gran número de personas coinciden en un esfuerzo deliberado, consciente y organizado, con el propósito de crear una cultura más satisfactoria. (Chihu, 2000, p. 61)

Ese renacimiento o movimiento de retorno a los orígenes ha sido continuo, en todos los momentos de crisis por los que pasa la humanidad, como la reciente pandemia de COVID-19 que hizo emerger toda clase de problemas psicológicos, no solo puso en jaque la identidad cultural sino el *ser* entero de la especie. En estos momentos de contingencia la humanidad tiende a retornar a lo más elemental, a plantearse preguntas ontológicas y buscar medios de dominación de la contingencia que revelan la importancia del arte y la religión, como procesos psicosociales, para el ser humano.

Tampoco se puede negar que este movimiento revitalizador de las culturas originarias de México y el mundo, han persistido a través del tiempo, por lo que considero que es una expresión constante de búsqueda de los orígenes que no solo han sido transmitidos de una generación a otra de forma oral mediante los cantos u oraciones, sino que ha sobrevivido por su preservación en el cuerpo de quienes la practican, mostrando así, un interés que viene de un *cuerpo subjetivo*, muchas veces inconsciente, sobre este tipo de prácticas y sus significados.

Henry (2007) sostiene que “no existe desajuste entre nuestro saber y nuestra acción, pues esa acción misma es ya, en su propia esencia, un saber. La teoría del cuerpo subjetivo nos devuelve a una filosofía de la acción” (p. 14). El hacer, propio de estas danzas originarias, constituirían un saber *incorporado*, es decir, un conocimiento transmitido de cuerpo a cuerpo que es avasallador e inconsciente, como veremos más adelante; pues se ha trasladado por medio de un lenguaje que es eminentemente simbólico, postulando al cuerpo como uno de

los bastiones de resistencia y preservación de una cultura, justamente por ser lenguaje simbólico, lo que lo hace ambiguo, es decir, que muestra al tiempo que oculta, y deja un espacio abierto a la interpretación.

La interpretación muestra así su carácter ontológico y constitutivo de la realidad (artística en este caso): no es una mera repetición, copia o reflejo de una realidad independiente, encerrada en sí e impasible, sino que tiene un carácter creador o con creador de la obra de arte, cuyo modo de ser consiste precisamente en ir siendo interpretada. La interpretación es para Gadamer mimesis, pero no en el sentido platónico de simple apariencia de la idea perturbada o degradada por la concreción material y temporal en el mundo sensible, sino más bien en el sentido aristotélico que concibe la tragedia como mimesis praxeos, como (re)producción o recreación del mundo de la acción a través de un *mythos* creado y tramado por el poeta. No atiende a la verdad, a los acontecimientos históricos o a la acción de los seres humanos tal como se han dado, sino a la verosimilitud de algo que, aunque no haya sido de hecho, podría ser o haber sido y tendría una significación o un sentido comprensible. La tragedia sería pues mimesis, pero para Aristóteles mimesis es ya poesis: creación de mundos posibles. (Garagalza, 2018, p. 28)

Henry (2007) afirma que todo conocimiento posible acerca del *ego* o el *yo* puede únicamente darse dentro de la experiencia interna trascendental, mismo que proporciona la vivencia de la danza, elemento que es crucial para comprender lo que produce en la construcción del yo del actor. Otro de los orígenes de esta danza es el vínculo inmediato que tiene con los libros y las enseñanzas de Antonio Velasco Piña⁴⁴ quien tuvo una gran influencia en Nicolas Núñez, Helena Guardia, Juan Allende y Ana Luisa Solís, miembros fundadores del Taller de Investigación Teatral (TIT) de la UNAM desde hace más de 48 años. En las entrevistas realizadas para un trabajo anterior (Guerra; 2019), Ana Luisa Solís cuenta el particular vínculo entre la danza, Antonio Velasco Piña y la muerte de Juan Allende, quien fuera su pareja sentimental y hermano mayor de Nicolás Núñez. Iniciaremos este análisis con el papel fundamental de Juan Allende y el duelo de los miembros fundadores que se encuentra en el corazón de esta danza, develando otra de sus funciones.

⁴⁴ Fue un escritor, novelista, ensayista, abogado e historiador mexicano.

Al preguntarle a Ana Luisa sobre el motivo que la llevó a trabajar en este tipo de teatro y, especialmente, a permanecer por más de 20 años practicando junto a Nicolás Núñez, Me comentó que la muerte de Juan Allende había sido un hito para los fundadores del TIT, no solo en sus vidas sino en los posteriores desarrollos teatrales de este grupo y, en especial, de Nicolás Núñez. Ana Luisa me comentó que se había quedado en este taller *haciendo nido*, lo que denota ya una característica de contención, sentido de pertenencia y medio de dominación de la contingencia. Para ella, el TCM es un refugio, un lugar seguro donde se incuban cosas que sobrepasan los fines tradicionales del teatro, convirtiéndolo en *una estructura de acogida* (Duch et al., 2008).

Henry (1965/2007) sostiene que hay un sentido interno trascendental: lo que sucede dentro de nosotros, una verdad incuestionable que da forma a nuestra subjetividad. Un hecho que lleva su propio criterio de verdad por haberlo sentido, fuerte y claro, en el cuerpo. Contrario a lo que podrían pensar muchos críticos, académicos, espectadores racionalistas que calificarían de creencias místicas, ideologías impuestas y/o fanatismo a esta clase de experiencias, muestra, en realidad, la línea de demarcación “entre el dominio de la verdad hipotética y el de la verdad [ontológica]. Esta es la razón por la que los resultados logrados por métodos científicos no puedan pretender alcanzar esta verdad absoluta, no porque dentro de su dominio puedan ser provisionales o imperfectos, sino porque al carecer de un medio de identificación interior, no podrían dar solución a ningún problema de este orden” (Henry, 2007, p. 44).

Sánchez (2015) sostiene que al TIT “se le ha inscrito incluso en el movimiento denominado Nueva mexicanidad, en el cual se agrupan a las manifestaciones culturales interesadas en el rescate de costumbres prehispánicas” (p. 13). No entraremos en esta discusión en el presente trabajo, lo que me interesa resaltar aquí es la preocupación por el rescate de la raíces prehispánicas vinculada y la pregunta sobre: *¿quién soy?*, asumiendo con ello una búsqueda interna a través del teatro, “un teatro que se trató desde sus inicios de una tentativa, basada en redescubrir la inspiración y la lógica de los antiguos rituales, de devolverle al teatro la dimensión sagrada” (Sánchez, 2015, p. 14).

5.3.2 Citlalmina y el reencantamiento del mundo

Comenzaré desde este punto el análisis del ritual ligado a mi experiencia encarnada en la danza de Citlalmina. Con ello se pretende dar otra perspectiva desde la cual puede ser abordada y, dejando de lado los estigmas (Goffman, 2006) con los que ha sido etiquetado peyorativamente para desacreditar este tipo de teatro y su función, tanto artística como humana. Mi intención es centrar la discusión y el análisis en la experiencia del actor, o en este caso de la actriz que escribe, la *de la pensadora en escena*: Aquella que se pone en el centro para crear, desde la implicación de su ser, una concepción psico-filosófica del mundo.

Diario de campo

06/02/ 2019

Taller de Teatro Antropocósmico

Casa del Lago, UNAM

El lunes no hubo clases por el puente del cinco de febrero así que esta semana empezamos con la danza de Citlalmina. Llegué al salón, estaban ya los de costumbre, alrededor de dieciséis personas. Hoy también estuvo un hombre veterano que había visto un par de veces en la danza, pero nunca lo había descrito: de 1.80 de estatura y de unos sesenta años aproximadamente, erguido, tez blanca, robusto, cabello corto y completamente blanco, no es nuevo en el taller, él dirigió una ronda de la danza el día de hoy. Lo llamaré Fabián. No estaba Paola, Emilia, ni Valeria, quienes tienen varios días sin ir. El trabajo físico es fuerte, a veces necesitas mucha *voluntad* o tener muy claro *el propósito* para levantarte, en mi caso, a las cinco de la mañana para llegar a tiempo a clase. El cuerpo está implicado en su totalidad, puesto en juego, *en el fuego de la acción*. ¿Qué me revelará hoy? ¿Qué podré comprender? y aunque no lo comprenda, me parece que darme cuenta de esa imposibilidad de discernir, es ya un descubrimiento grandilocuente. Dicen que *la curiosidad mató al gato*; a mí me hace levantarme para ir al teatro... ¿Me matará algún día?... Creo que sería una buena forma de morir.

No puedo negar que el agotamiento físico y mental se acumula, pues entreno en dos talleres más, por lo que mi semana se divide en despertar a las cinco de la mañana, desayunar, entrenar, almorzar, regresar a casa en un trayecto de dos horas, comer, bañarme y sentarme a escribir y/o leer por el resto del día. Una práctica o estrategia metodológica que he implementado en mis trayectos, mientras regreso a casa en el transporte público, es grabar las descripciones de lo ocurrido en clase, en voz, con mi celular:

- ¡No se me vaya a olvidar algo importante! Me digo.

Todas las sensaciones están muy frescas, recién salidas del horno, humeantes. Lo que más enfatizo en estas grabaciones son mis sensaciones, sentimientos, emociones que surgieron del movimiento y noto que detonan pensamientos, recuerdos, sueños, remanentes de la vida cotidiana que de pronto cobran relevancia. En algunas ocasiones comprendo por qué no tenían sentido para mí algunas cosas, tales como trabajar en una oficina, encerrada entre paredes blancas, repitiendo una actividad así: *sin sentido* como las de *tiempos modernos* de Chaplin, pero donde el cuerpo se anula frente a un escritorio y, por tanto, la psique también, las ganas de vivir, la preocupación por el otro y lo otro.

Como señalé en un trabajo anterior (Guerra, 2019) y siguiendo a Luis Duch (2008), *el trabajo y la educación son un estructura de acogida*, entendida como:

Ámbito, 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 (2008) los denomina estructuras de acogida, espacios donde el hombre como *capax symbolorum*, se orienta culturalmente respecto del lugar que le corresponde en el mundo (p. 28).

Me parece que, desde la modernidad, la mayor parte del trabajo que realiza el ser humano dejó de dignificarlo, es decir, de darle sentido a su vida, ya no lo reconecta con su cuerpo ni con el mundo, menos con su alma. Estos talleres a los que asisto y a los que me he entregado de esa manera, es decir, en cuerpo y alma, al igual que a estas páginas, a mi enloquecida felicidad de escribir lo que experimento en ellos y sacar de ahí lo que Ahmed (2018) llama *conceptos sudorosos*, que define como la experiencia práctica de enfrentarse a

un mundo, de intentar transformar un mundo (p. 29), y de ello sacar explicaciones teóricas, que nos permitan comprender al ser humano y su contexto.

Crear conceptos sudorosos desde ese compartir con los otros, el *esfuerzo*, el movimiento, la pasión, *el buen dolor* y las entrañas. *El sueño* es crear una teoría llena de éxtasis, de carnalidad, de embriaguez, que después se transforme con la razón, pero no cualquier razón, sino la *razón poética* que produce el movimiento, como expliqué en páginas anteriores. La práctica del TCM es para el actor/ la actriz, para mí, esa estructura que (re)orienta, que aclara su lugar en el mundo, que le da un por qué a la actividad que desempeña, que le permite ver, con certeza, lo que es y lo que no es.⁴⁵ Entrenar en estos grupos de teatro y hacer este trabajo de escritorio posteriormente, me hace pensar en la importancia del conocimiento o más bien del saber, es decir, del saber por el *amor* al conocimiento, no por un título, no por dinero exclusivamente, no por tener más estatus social ni poder, sino por el saber mismo. Villoro (1982) define la sabiduría de la siguiente manera:

Al sabio no lo han instruido tratados científicos sino la observación personal, el trato frecuente con otros hombres, el sufrimiento y la lucha, el contacto con la naturaleza, la vivencia intensa de la cultura. Los resultados de la ciencia se transmiten mediante discursos, consignados en tratados, artículos, manuales; las verdades de la sabiduría pueden comunicarse, aun sin palabras, mediante el ejemplo de una vida. La sabiduría se atribuye con mayor facilidad a los viejos, experimentados, o bien a los que han sobrevivido múltiples experiencias vitales y han sabido aprender de ellas; pensamos que es más sabio el que ha sufrido y vivido intensamente y ha podido guardar las enseñanzas de situaciones variadas en las que ha participado. (p. 226)

La sabiduría como esa *capax symbolorum*, se relaciona íntimamente con las estructuras de acogida. Hay que entender a la sabiduría como el aprendizaje que emana y se aplica en la vida misma, como memoria transmitida de generación en generación, mediante el cuerpo y la palabra, nunca por separado sino juntas, conformando un todo que dota de sentido y dignidad a la existencia del hombre. Y este trabajo está dedicado a quien, en contra de todas las peripecias de la cultura dominante, decide hacer arte, decide hacer teatro y

⁴⁵ Ver Guerra (2019). Capítulo IV. Los performers conocidos en *Etnofenomenología del teatro corporal en México* [Tesis de maestría]

entregar su vida a ello, porque lo dignifica, porque le da sentido a su vida, porque decide pintar esas paredes blancas con colores, incluido el negro, mucho negro, de ahí que *los performers*, actrices y actores entrevistados en un trabajo anterior (Guerra; 2019) tengan tanta energía para poder levantarse cada mañana, ir al encuentro con los otros y repetir *ad infinitum*.

A esta *potencia* como la llamé en otro trabajo (Guerra, 2019), debo afirmarla aquí como *amor*, es decir, aquella fuerza que dota de sentido a la existencia. Al respecto Ortiz-Oses (2003) sostiene que:

Si hay sentido es porque hay donación de sentido, y ello se denomina amor. Ahora bien, en el amor el sentido es a la vez hallado y hollado, conocido y reconocido, encontrado e inventado, en una palabra, recreado. Digamos aquí solamente que el amor es esa realidad simbólica que nos hace sobrellevar el sopor del ser y recrearlo en sabor de ser. (...) El mito del héroe clásico encuentra su contrapunto en el acto de amor, en el cual el hombre amansa su monstruo interior o dragón así apaciguado. (...) El amor, ser a la vez lo más sagrado y lo más profano, lo más extraordinario y lo más ordinario, lo más profundo y lo más deletéreo. (...) En sus confesiones San Agustín interpreta el amor como ser afirmado en otro. A partir de aquí, amar es poder afirmarse en otro que nos coafirma o confirma. (p. 6)

Hoy vi calentar a Rodolfo con gran entusiasmo, hacía guturales, brincaba enérgicamente, se paraba de cabeza, emitía algún otro sonido, etc. No lo había visto calentar de esa forma, casi siempre lo hace de manera tranquila y silenciosa. Yo seguí con mi calentamiento. Entré en calor. Noté mi cuerpo un poco más flexible que los días anteriores, suave, una materia ya amasada por la práctica.

Creamos el círculo habitual después de unos minutos. Nicolás nos pidió que termináramos de llegar y que *nos reconociéramos*, es decir, que nos viéramos a los ojos tratando de saber *qué clase de complicidad nos reunía en el bosque a las siete de la mañana*:

- *¿Qué locura? ¿Qué idea? ¿Es porque estamos bien? Seguramente es porque algo nos falta y la forma de encontrarlo es friccionando para ayudarlo a salir. Así que les pido que volteen a ver a esos cómplices, reconózcanse.*

Sus palabras me parecían poéticas y a la vez un tanto perturbadoras. ¿Ellos eran mis cómplices? ¿Me reconozco en ellos? ¿Hago esto porque estoy inconforme? me preguntaba. Quizá para los que tienen años viéndose en ese espacio era más fácil contestarlo. En mi caso, las respuestas vinieron después de la práctica. Nicolás dio la instrucción de ir a prepararse. En el centro del salón estaban los mismos instrumentos de cada miércoles: ayoyotes⁴⁶, sonajas, caracoles, el tambor huichol, la vela blanca y cintas rojas que se amarran en la cabeza y/o en la cintura como señal de estar en el tiempo fuerte de trabajo. Este día presté particular atención a la luz que emanaba de la vela blanca, no sé por qué, era como si la llama se apoderara de mi atención.

En lo que se preparaban mis compañeros, Román me saludó efusivamente con un abrazo, igual que Rodolfo y Fabiola. El vínculo que se ha creado entre los integrantes de este grupo y yo lo he sentido inconmensurable, tierno y amoroso. Pienso en las palabras que he elegido para describirlo ahora y me parece que la práctica evoca eso, una fuerza vinculada a algún tipo de cariño, pues la mayoría de las cosas que se hacen dentro de estas cuatro paredes requieren de una gran fortaleza, una menos visible y ostentosa, una más metafísica, así percibo la conexión con mis compañeros de teatro, como algún tipo de *amor*.

La primer respuesta a una de las preguntas de Nicolás vino a mi mente después del entrenamiento, de *la fricción* que ayudó a salir un pensamiento y, solo escribiendo, es decir, repensando *la experiencia poética* y, debo aclarar aquí que la nombro así no solo por el concepto sino porque así lo siento en el cuerpo y me hace pensar que, es como si la famosa frase de Descartes: *Pienso, luego existo* se invirtiera para afirmarse en tres estadios: *existo, siento, y luego pienso...* Y, es a partir de sentir ese vínculo con los compañeros, de llegar a la idea de amor y repensarlo en estas páginas, que pude llegar a afirmar:

- *Sí, me reconozco en ellos porque afirman mi ser.*

Sé que a muchos académicos (y no académicos) esta categoría les producirá cierto resquemor; pero me parece imprescindible repensarlo, replantearlo de una manera más

⁴⁶ Los ayoyotes, ayoyotl, cascabeles aztecas o huesos de fraile, son un instrumento de percusión de México. Se trata de un conjunto de nueces huecas del árbol llamado ayoyote o chachayote (chachayotl), de la familia Apocynaceae, unidas a bases de piel o tela para que se puedan amarrar en los tobillos o en las muñecas del danzante o del músico. Su sonido se parece al de una serpiente de cascabel y al de la lluvia.

amplia que la clasificación tradicional que hacen los psicólogos sociales y no sociales y, abordarlo de una forma más filosófica: el amor como el lazo que religa al ser humano con lo sagrado, sea lo que sea para él y su contexto esto último, parece tener muchas implicaciones.

Esta relación con mis compañeros de teatro me permitió pensar en el amor como ser de la implicación, pues estar involucrada en lo que se investiga, produce un *entrañarse* con los otros, es decir, unirse, envolverse de manera afectuosa con otra persona e incluso con el tema que se investiga. El amor, es entonces “aquello por lo que la realidad es real y por lo que el ser es, el *motor móvil* que mueve el mundo, la animación de un cosmos humanado” (Ortiz-Oses, 2003, p. 42).

Pienso que el amor visto de esta manera, no encasillado a normas sociales sino a un sentir que sacude el cuerpo y desquebraja las categorías ortodoxas incrustadas en la consciencia, es el mejor ejemplo de (re)creación, la mejor manera de explicar esta línea continua entre la ficción y la realidad, pues el enamorado jamás ve la realidad tal y como es, no ve literalidades, no hay linealidad en él, sino que desde el embeleso, ve todas y cada una de las posibilidades del presente y del futuro y, con ello, le encuentra un por qué al pasado, se lo inventa, *siente* con cada partícula de su ser, esta es para él la realidad, una realidad que incluye o le da lugar fundamental a la *fantasía*.

Para este ser enamorado no existe una escisión entre el cuerpo y la mente, ni entre la ficción y la realidad, la verdad está dada por lo que siente, y piensa a partir de ello, no le interesan las normas sociales, lo único que desea es unirse, fundirse con eso otro que potencia su vida y, para muchos, especialmente para la psicología que insiste en poner primero al yo y después al yo, en amarse primero a sí mismos, pensamiento que se ha tergiversado y ha devenido en el individualismo obstinado en el que vivimos hoy en día, parece casi un suicidio el pensar en el amor como un acto de desaparición del yo, pues el enamorado pierde su yo, se borra por voluntad propia, y ni la razón ni el concepto lo entienden; pero es esto lo que ha deseado el poeta enamorado por toda su vida: perder la razón, perder el yo⁴⁷ que lo aprisiona,

⁴⁷ El yo que defiende la hiper-psicologización simplificada y ramplona, que intenta engañar a la persona solo para obtener un beneficio de ella, ha sido transmitida desde la modernidad y, hoy en día, la vemos con mayor fuerza en las redes sociales, medios donde las personas pasan horas consumiendo aquel contenido, tratando de resolver sus carencias y ansiedades desde aquellas recetas básicas que solo buscan quitarle su dinero, esta

que lo limita y que no lo deja ser enteramente, que le pide uniformarse y lo asfixia. De momento, entenderemos al *yo* solo como esta instancia mediadora entre las normas sociales (superyó) y los deseos más instintivos e impulsivos del ser humano (ello) que está íntimamente relacionado con la consciencia, por lo que diré que lo que desea el artista, poéticamente, es perder la *consciencia*, salir de la realidad y no sumarse a ella. Al final cuando el artista logra, aunque sea por un pequeño instante unirse con eso otro, dota de sentido su pasado, su camino, todo su trayecto tenía un propósito y, puede ahora, proyectarse a futuro.

Schechner (2011) sostiene que existe una continuidad entre las formas de presentar el *yo* en las prácticas escénicas con las formas de presentar(se) a los otros, afirma que esto sucede en la actuación en dramas, danzas, rituales y acciones sociales por igual (p. 38). En el mismo sentido, Goffman (1997) en su teoría dramaturgica, analiza como las personas deciden mostrarse ante los demás, gestionando su propia imagen y forma de conducirse en la interacción social. Además, afirma que las personas desempeñan *roles*, utilizan escenografías y vestuarios desarrollando estrategias para causar cierta impresión en los otros.

Goffman (1997) entiende la actuación en el sentido ortodoxo de la palabra, en el que la presentación que hace una persona de sí mismo ante los demás, está dada a partir de la exaltación de algunos de sus rasgos o habilidades exteriores más favorables, utilizando la teatralidad para mostrar lo que desea y ocultar lo que no quiere revelar. En esta reflexión, cabe preguntarnos si dicha presentación de la persona es realmente lo que la persona es. En el mismo sentido, Freud (1992) define al *yo* de la siguiente manera:

Es fácil inteligir que el *yo* es la parte del *ello* alterada por la influencia directa del mundo exterior (...). Se afana por reemplazar el principio del placer, que rige irrestrictamente en el *ello*, por el principio de realidad. Para el *yo*, la percepción cumple el papel que en el *ello* corresponde a la pulsión. El *yo* es el representante {*repräsentieren*} de lo que puede llamarse razón y prudencia, por oposición al *ello*, que contiene las pasiones. (p. 27)

psicología, si es que se puede llamar así, enfatiza el individualismo que escinde a la persona de los otros, construyendo, la mayoría de las veces, un *yo* malinterpretado como egoísmo, un *yo* que solo tiene valor a través de lo que se posee y lo que se aparenta.

Por otro lado, Adler define al yo como poder o superioridad que busca la perfección o superación de los instintos. “El hombre aparece, en primer término, como punto egocéntrico que de ningún modo debe someterse al objeto. (...) Todo se orienta en Adler en el sentido de la superioridad del sujeto” (Jung, 1985, p. 87). Sin embargo, esta concepción antropocéntrica y deshumanizadora del yo es incompatible con el actor de TCM, pues lo que desea, como iremos viendo en estas páginas, es someterse a su objeto, no le importa dejar de ser un yo, quiere unirse a la colectividad, a la unidad de lo sagrado.

Debemos preguntarnos entonces, en qué sentido una persona común, es decir, que no es psicóloga en ninguna de sus áreas, ni teórica social, se pregunta: ¿quién soy yo? y si esa representación que hace de sí mismo en la vida cotidiana es lo que realmente considera o nombra como yo cuando se cuestiona lo que es realmente. Nicolás Núñez y Manuel Cruz insistían en diferentes ocasiones en lanzar la pregunta ¿Quién soy? antes de iniciar alguna experiencia, para ellos y por lógica, para el actor de TCM, lo que somos no está en función de las normas sociales, sino que es necesario romper con ellas, quitarlas de encima, para poder comprender lo que somos realmente.

De lo anterior, se deduce, en primera instancia, que lo que la psicología freudiana nombra como yo es una apariencia, un otro ficcional, aunque tome materialidad a través de la teatralidad, que al mismo tiempo le permite adaptarse al medio social; pero que no es fundamentalmente lo que soy, sino que para sobrevivir al contexto surge como *máscara*, como *personaje* o *rol* a desempeñar, este se ajusta a los valores y las normas socialmente compartidas, a lo que los demás esperan de la persona en determinada situación, cumple, hasta cierto punto, con las inquietudes y exigencias de la sociedad.

Jung (2002) sostiene que la máscara es la parte de la personalidad que se presenta al mundo exterior, especialmente en lo social. Constituye un compromiso entre individuo y sociedad, es el rol que se nos asigna y asumimos en un grupo determinado. Es la parte de la personalidad que elegimos mostrar a los demás, es la imagen pública, el rol o la identidad externa que refleja las expectativas y normas de la sociedad. Quiero enfatizar, que desde esta perspectiva la teoría dramaturgica de Goffman sería una teoría de la máscara tal y como Jung la define, pues no encuentro ninguna diferencia en los postulados de Goffman que sugieran lo contrario. Jung (2002) afirma que la máscara es una adaptación necesaria para funcionar

en la sociedad, pues a medida que la interacción social se va dando, adaptamos ciertos roles, valores y comportamientos considerados como socialmente aceptables. En el transcurso de la vida, una persona puede desarrollar varias máscaras en diferentes contextos sociales, pues esta es una transacción inevitable entre el individuo y la sociedad.

El problema surge en la polarización, en la incapacidad de discernir entre lo que se es y lo que se muestra a los demás como necesidad de adaptación. Existe un potencial conflictivo si una persona se identifica en demasía con su máscara, pues la máscara es una construcción social que puede volverse contra la persona, contra su propia naturaleza y su expresión, deviniendo en una falta de autenticidad. Además, Jung define a la persona como máscara, tal y como la hemos definido en estas líneas por lo que también son parte fundamental del yo entendido como centro de la consciencia. Son la parte consciente o racional de la personalidad. Pero ¿qué es lo que sucede con el yo del actor en la práctica ritual? Intentaré desglosar esta idea en las siguientes páginas.

En la cita anterior de Freud tenemos que, el yo se define con relación al ello y que estas dos entidades psicológicas están regidas por el principio de realidad y el principio de placer respectivamente, es decir, hay una disputa entre la realidad y la fantasía que como opuestos complementarios habría que encausar a su mediación y que, como veremos, existe más bien una continuidad entre la ficción y la realidad. El primer principio implica posponer la satisfacción de los impulsos y adaptarse a las restricciones y demandas del entorno, mientras que el segundo busca la satisfacción inmediata de los deseos y la evasión de la realidad. Por lo que tenemos, de nuevo, un par de opuestos que plantean una problemática entre la razón o prudencia y las pasiones más instintivas del hombre, es decir, entre el principio de individuación y el principio colectivo contenido en el *ello*. Al respecto Freud (1992) afirma lo siguiente:

Agregaremos que el yo no envuelve al ello por completo, (...) El yo no está separado tajantemente del ello: confluye hacia abajo con el ello. Pero también lo reprimido confluye con el ello, no es más que una parte del ello. Lo reprimido solo es segregado tajantemente del yo por las resistencias de represión, pero puede comunicar con el yo a través del ello. Además, el yo se empeña en hacer valer sobre el ello el influjo del mundo exterior, así como sus

propósitos propios; se afana por remplazar el principio de placer, que rige irrestrictamente en el ello, por el principio de realidad. (p. 27)

Para Freud lo primordial es la reinstauración del principio de realidad: *hacer valer el influjo del mundo exterior* en la persona. Sin embargo, veremos que en el proceso artístico esto no tiene cabida y que, por el contrario, este proceso se invierte por medio del ritual que, tal como lo define Turner (1988), es un espacio liminal de antiestructura creativa que transgrede las normas incluyendo al propio yo. Sostendré que la fuerza sin precedentes de la que habla Turner (1988) en el ritual es, en primera instancia, la experiencia del contacto con el ello, como veremos más adelante.

Cuando afirmo que, el actor desea borrarse, salir de la realidad, que desea eliminar su yo para unirse con aquella expresión de lo sagrado, podría bien pensarse que se habla de la *pulsión de muerte* de Freud (2015), la cual representa una fuerza instintiva que opera en el individuo y se caracteriza por la tendencia hacia la destrucción, la agresión y, en última instancia, la vuelta a un estado inorgánico. A esta idea le sigue el concepto de *compulsión a la repetición* en el que la persona repite patrones de comportamiento autodestructivos o recrea situaciones traumáticas que pueden ser interpretadas como un intento de satisfacer la pulsión de muerte. Hay que enfatizar aquí que, esta repetición de patrones hace evidente la línea de continuidad entre la realidad y la fantasía como necesidad creativa de materializar estas últimas. Sin embargo, para Freud (1992) la fantasía es una compulsión patológica, es algo que debe ser eliminado, pues distorsiona la realidad e impide la subsecuencia de las normas sociales y la superioridad del yo sobre el ello.

De este mundo de la fantasía toma la neurosis el material para sus neoformaciones de deseo, y comúnmente lo halla, por el camino de la regresión, en una prehistoria real más satisfactoria. Apenas cabe dudar de que el mundo de la fantasía desempeña en la psicosis el mismo papel, de que también en ella constituye la cámara del tesoro de donde se recoge el material o el modelo para edificar la nueva realidad. Pero el nuevo mundo exterior, fantástico, de la psicosis quiere reemplazar a la realidad exterior; en cambio, el de la neurosis gusta de apuntalarse, como el juego de los niños, en un fragmento de la realidad —diverso de aquel contra el cual fue preciso defenderse—, le presta un significado particular y un sentido secreto, que, de manera no siempre del todo acertada, llamamos *simbólico*. Así, para ambas

—neurosis y psicosis—, no sólo cuenta el problema de la *pérdida de realidad*, sino el de un *sustituto de realidad*. (Freud, 1992, p. 197)

Para Freud los procesos del artista serían muy similares, sino es que iguales, a los del neurótico y el psicótico a quienes les hace falta realidad. Sin embargo, insistiré en que el actor lo que busca es salir de la realidad, despojarse por un instante de ella, es realidad lo que le sobra y lo que lo asfixia en sobremanera. Por lo que diremos que, para el actor, la *fantasía* o la *imaginación* no tienen esta connotación negativa, ni desemboca en él una compulsión, ni pulsión de muerte tal como la concibe Freud sino que, como pensador poético tal aniquilación del yo, lo lleva a fundirse con *el otro* y con *el todo* como ser enamorado, pues el amor es por antonomasia imaginación, energía creadora, una fantasía que le permite recrearse.

Tal como quedó demostrado en el trabajo de maestría, el actor de TCM posee una capacidad *autopoiética*. Según Lledó (1961) el concepto de *poíesis* ha sido utilizado desde la filosofía griega para designar *la creación*, cuya esencia consiste en hacer surgir una realidad, en la que los seres que en ella aparecen, adquirieren sentido en la órbita de esa nueva realidad creada. Enfatiza que el artista es creador porque la esencia de este arte no radica en la realidad, sino en la propia *fantasía*. Su poder creador consiste en dar sentido, a través de sus imágenes encarnadas o de la escenificación de un imaginario compartido (p. 134).

La realidad del actor, del artista, es otra completamente distinta a la profana que plantea Freud desde el afán de hacer ciencia el estudio del alma. Por el contrario, la realidad del actor está impregnada de amor, es decir, de la experiencia de lo sagrado. El problema es entonces, un menosprecio a las creencias religiosas de las que parte toda creación artística, la concepción laica de la realidad escinde toda técnica, llámese científica o artística, del *ser*. Por lo que me sumaré a la crítica que hace Jung (1985) al respecto de la concepción de la fantasía en Freud:

Ambas teorías adoptan una actitud de repulsa respecto del principio de la imaginación desde el momento en que reducen las fantasías y las consideran sólo como una expresión semiótica. Digo "semiótico" frente a "simbólico". Lo que Freud llama símbolos no son otra cosa que signos de procesos instintivos elementales. Ahora bien, símbolo es la mejor expresión posible

de un estado de cosas que no puede ser expresado de otra manera que por una analogía más o menos aproximada. (p. 90)

Cuando Jung (1985) afirma que lo que Freud nombra símbolo en realidad son signos visibles de los procesos instintivos, señala la tendencia de una parte de la psicología a reducir los fenómenos del alma a su correspondencia visible y tangible, a su correspondencia representada en el cuerpo, por lo que tanto la medicina como este tipo de psicología tienden a querer arreglar este último en lugar de ocuparse del problema del alma.

El artista pone de manifiesto la complejidad de la mediación entre los opuestos y hace evidente la existencia de otra realidad que la ciencia se empeña en negar: la realidad de lo sagrado. Lo sagrado y lo profano son dos especies de realidad: una es la incierta, contradictoria, múltiples realidad inmediata con la cual la vida humana tiene que “habérselas”, el lugar de su lucha y de su dominio, al par. El orbe sagrado es donde se decidirá esta lucha. Y así, la realidad toda, las “circunstancias” en su totalidad, se configuran en un centro y en una periferia. El centro es el lugar de lo sagrado, que se ilumina por el sacrificio. El horizonte, el nacimiento del horizonte será su ganancia última. “Señor del Horizonte” llamaron los egipcios a su Dios en la hora más clara de su historia. (Zambrano, 2020, p. 45)

El artista es entonces, aquel eterno enamorado del que brota la poesía, el amor, el canto, la danza, el teatro y la religión, es decir la *fantasía* por la que el alma se manifiesta y esta es su realidad, despojarlo de ella, escindir sus creencias *mágicas*, si se les quiere nombrar así, equivale a quitarle por completo su lugar en el mundo. Zambrano (2006) llama a estas manifestaciones *formas de la esperanza* y su aspecto más puro u originario surge en el ritual por el *sacrificio* que lo caracteriza:

La función del sacrificio era múltiple, pero tenía principalmente un fin: suscitar una manifestación. Los dioses están siempre presentes, pero no se les ve; no se dejan ver. Aún podríamos decir que una de las características de las divinidades es no dejarse ver, de lo cual se conserva el rastro en aquella pasión del alma humana que revive la larga pasión prehistórica frente a lo sagrado: el amor. El amor ha surgido en toda su fuerza frente a lo que no se deja ver, sino en raros y preciosos instantes que alcanzan, así, la categoría de manifestaciones divinas, cuando una realidad deslumbrante aparece en su brevedad, como manifestación de algo infinito. (Zambrano, 2020, p. 41)

Zambrano (2006) opone estas formas de la esperanza a la razón logocéntrica que ha desarrollado la ciencia desplazando los fenómenos de la imaginación y que, contrario a lo que pudiera pensarse, la propia psicología, en la mayoría de sus manifestaciones, ha desdeñado, rechazando su propio ser y dejando un panorama desesperanzador para las ciencias sociales.

Por estas razones la imaginación es para todo aquel que considera principio cardinal la adaptación a la realidad exterior, algo recusable e inútil. Con todo, se sabe que toda buena idea y todo acto creador de la imaginación proceden y han tenido principio en lo que se está acostumbrado a llamar fantasía infantil. No sólo el artista es a la fantasía deudor de lo más grande de su vida, sino todo espíritu creador. El principio dinámico de la fantasía es lo que tiene de juego, lo que es igualmente propio del niño y que, como tal y por lo mismo, parece inconciliable con el principio del trabajo serio. Pero jamás se ha hecho obra creadora sin este juego de fantasías. Es infinito lo que debemos al juego de la imaginación. Supone, pues, una verdadera miopía el dar a la fantasía trato de menosprecio por su carácter aventurero o inaceptable. (Jung, 1985, p. 90)

Zambrano (2006), llama poeta al que sabe estar en el mundo abierto, donde la posibilidad no muere y donde los límites no existen, es decir donde hay posibilidad de ser:

El otro camino es el del poeta. El poeta no renunciaba ni apenas buscaba, porque tenía. Tenía por lo pronto lo que, ante sí, ante sus ojos, oídos y tacto, aparecía; tenía lo que miraba y escuchaba, lo que tocaba, pero también lo que aparecía en sus sueños, y sus propios fantasmas interiores mezclados en tal forma con los otros, con los que vagaban fuera, que juntos formaban un mundo abierto donde todo era posible. Los límites se alteraban de tal modo que acababa por no haberlos. (p. 18)

Con ello Zambrano (2006) trata de dar esperanza a la razón científica que explica como el intento de apresar fenómenos de la vida, pero que en su exaltación de la racionalidad, la mutila, por olvidar que existen cosas inefables e invisibles y, sin embargo, existen. Zambrano (2006) sostiene que concurre otra realidad, otra forma de ver la vida: la realidad de lo sagrado, la del artista, pues el poeta artista jamás se conforma con esa apariencia de conocimiento profano porque sabe, sabe en su interior, tiene una especie de memoria que no puede decir de donde viene, porque parece no haberla vivido él; pero siente desde su

corporalidad, desde sus entrañas y todo su ser, que hay algo más que no se le ha dicho, que hay una verdad oculta. El poeta mira a la verdad científica con duda, pues le parece absolutamente desesperanzadora, vacía. Por el contrario, Zambrano (2006) encuentra otra forma de pensar y de existir, una que le regrese el sentido de la vida al ser humano y la explica con *el poeta enamorado*:

El poeta enamorado de las cosas se apega a ellas, a cada una de ellas y las sigue a través del laberinto del tiempo, del cambio, sin poder renunciar a nada: ni a una criatura ni a un instante de esa criatura, ni a una partícula de la atmósfera que la envuelve, ni a un matiz de la sombra que arroja, ni del perfume que expande, ni del fantasma que ya en ausencia suscita. ¿Es que acaso al poeta no le importa la unidad? ¿Es que se queda apegado vagabundamente — inhumana — a la multiplicidad aparente, por desgana y pereza, por falta de ímpetu ascético para perseguir esa amada del filósofo: la unidad?. (p. 18)

Existe un *NO* rotundo como respuesta a la pregunta de Zambrano y que encuentra dos vías de respuesta: La primera, como afirmará Jung (1985) tiene que ver con la ascesis y con el desarrollo de la técnica que materializa la fantasía, el contenido imaginal. El artista no habla de lo visible, sino que utiliza su razón poética para plasmar, para hacer visible aquellas cosas inmateriales de su imaginación.

No debe olvidarse que lo más valioso de un hombre puede residir precisamente en su imaginación. Digo expresamente puede, pues por otra parte las fantasías carecen de valor al no ser utilizables en su forma de materia bruta. Para obtener lo valioso que en ellas reside es necesaria una evolución de las mismas. Pero a esta evolución no puede llegarse por mero análisis, sino en virtud de un trato sintético, merced a una especie de procedimiento constructivo. (Jung, 1985, p. 90)

Con lo que encuentro un primer momento del ritual a saber, la experiencia o materia prima de las fantasías y, en segundo lugar, tenemos la creación artística en la que se hace uso de la técnica, del conocimiento tácito que moldea la materia, es decir, el proceso de evolución de la Idea. Por lo tanto, lo que crea la incompreensión y el estereotipo del artista pobre y vagabundo, ser sin causa, sin compromiso ni responsabilidad ante la vida, es más bien el desconocimiento, el no estar implicado en los fenómenos artísticos. Nada más lejano, pues

el artista genuino no se compromete con lo socialmente establecido porque advierte su corrupción, su violencia, su desgana y su muerte lenta.

Lo anterior lo expliqué en el trabajo de maestría como *resistencia poética* la que entendí como “la potencia que 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” (Guerra; 2019, p. 78), y que vincularé aquí como segunda respuesta a la pregunta de Zambrano dada como una *actitud estoica*, la cual subvierte también la idea de la pulsión de muerte de Freud como tendencia hacia la destrucción, como agresión violenta, autoaniquilación que es vista, tal como su construcción del yo, desde una moral inamovible.

Para Zambrano (2000) la actitud estoica es *voluntad, anhelo o querer*, es decir, creación fantástica proyectada a futuro. El estoicismo plantea que hay un destino que no se puede evitar, no se puede intervenir en él y, ese destino, es la muerte. Contra ella, el ser humano no puede hacer nada. Y este es el punto principal que retoma Zambrano, pues nos dice que el estoico, en apariencia no hace nada más que permanecer, pero en realidad hace una cosa: querer, y con ese anhelo resiste. Y ¿A qué resiste? Al derrumbamiento de todo su contexto, al sin sentido, a todo el aire de muerte provocado por la escisión entre lo profano y lo sagrado, es decir, entre la realidad y la fantasía.

El estoico acepta la idea de que va a morir y que no puede hacer nada para evitarlo, esta especie de aceptación del destino trágico le dará *libertad*, a través de la ataraxia o la imperturbabilidad de su pensamiento, que será lo que forme esta resistencia, pues es también una construcción ética desde el amor a la vida. El estoico no cede a la ideología dominante, no sucumbe, no se suma a ningún totalitarismo para sobrevivir, sino que su convicción es tan fuerte, que prefiere dar su vida antes de llegar a eso, antes de comprometer su potencia vital. La muerte toma otro significado en este punto, pues para el estoico es preferible el suicidio, pero es una muerte en favor de la vida misma, de una vida digna, de conservar su valor y confirmar con este acto su lugar en el mundo. Afirmaré que el artista genuino está dispuesto a este sacrificio, pues la muerte ha tomado ya otro significado: la unión con aquella totalidad que le dio vida.

Regresando a la clase de hoy: iniciamos la danza de Citlalmina. Los mayores siempre comienzan formando un círculo interior pidiendo permiso a los *cuatro rumbos*, haciendo sonar las caracolas en las cuatro direcciones: Norte, Sur, Este y Oeste. Bachelard (2002) lo llama *el cuatro cósmico*, es decir, los cuatro puntos cardinales que son, sobre todo, las cuatro patrias de los grandes vientos. Entregan la doble dialéctica del calor y del frío, de lo seco y lo húmedo (p. 289).

Como la caracola, la música crea conmoción y aniquila la conciencia, silencia el yo, preparando a la persona para la percepción interior del sonido natural de la *verdad* o lo que los griegos llaman *Daimón*⁴⁸: aquellos seres espirituales o divinos que actúan como intermediarios entre los dioses y los seres humanos, como aquel mundo de los muertos que se presenta en forma de voz interior que media entre lo humano y lo divino, y guía a quien la escucha, a su destino, manifestación de la sabiduría divina que lo asiste en su búsqueda de la verdad. Platón (2014) entendía a esta voz, de la siguiente manera:

(...) Que se me presenta una *señal* divina y extraordinaria. Esto comenzó a ocurrirme ya desde niño, y es una voz que cada vez que se presenta, me aparta de lo que estoy a punto de hacer, pero, en cambio, nunca me incita *a hacer algo*. Ésta es la causa que me ha impedido intervenir en la política, cosa que me ha desaconsejado, creo yo, muy razonablemente. Porque lo sabéis muy bien: si me hubiera metido en política, hace tiempo ya que estaría muerto y, así, no habría sido útil, ni a vosotros, ni a mí mismo. (p. 76)

Así que ese hálito que se eleva al cielo con el sonido del caracol parece conectar también con el mundo de los muertos, parece ser una plegaria, una súplica para que *lo uno* pueda donar un poco de comprensión al ser humano, un poco de sentido para la vida y esta, solo lo tiene en referencia a la muerte.

En Citlalmina, el hecho de que los mayores estén en círculo al momento de abrir la danza y marcar el tiempo fuerte de trabajo, no es casualidad, sino que tiene varias razones:

- 1) Volvemos a encontrar el círculo como metáfora del portal a otro mundo, a otra realidad.

⁴⁸ La relación entre el yo y el daimon la retomaré más adelante.

- 2) El hálito elevado al cielo como plegaria parece también anunciar la apertura de dicho umbral por el que *lo uno* podrá ver a quienes danzan, es decir, se abrirá *el ojo que todo lo ve*.
- 3) Que este vórtice sea abierto por los mayores o ancianos, tampoco está dado por el azar. Chevalier y Gheerbrant (1986) afirman que, en nuestro imaginario, los ancianos remiten a lo sagrado y, de manera contrastante, nos remiten también a su opuesto: la infancia, el origen, lo ancestral o la edad primera de la humanidad (p. 6). Por lo tanto, para el imaginario simbólico, lo viejo no es lo caduco, ni lo inservible como suele atribuírsele actualmente, en nuestra sociedad convulsa y deshumanizante; por el contrario, simboliza lo que perdura, lo que persiste a través del tiempo y de las peripecias, lo que participa de lo eterno. La función de los ancianos en nuestra psique es, tal vez, una de las cosas más inconscientes de nuestra vida, pues parecen haber estado ahí toda nuestra existencia, es tan constante que no nos percatamos del elemento estabilizador que representan para nosotros. Los ancianos son, por tanto, una representación de la sabiduría, que puede guiar a los más jóvenes en su camino, lo que señala ya, su *función psico-social*, pues el ser humano ha creado todas estas imágenes para preservar este conocimiento y así dar un servicio a su comunidad. Más aún, procura que esta información sea transmitida de generación en generación de forma subrepticia para que la humanidad no pierda el sentido de la vida, de lo que es importante preservar en la evolución del hombre.
- 4) Por este ojo que se ha abierto y esta donación de hálito vital, el alma de los muertos, los daimones, podrán comunicarse con el hombre, guiándolos en su búsqueda de la verdad, por lo que la pregunta que lanzaba Nicolás en algunas clases para trabajar en el transcurso de la danza: *¿Quién soy?* Implicaba el surgimiento de esa voz interior como señal divina y extraordinaria, que solo puede ocurrir cuando el actor se desprende de su yo para dar paso a lo divino, lo que ya señalaba el símbolo de la caracola y su sonido.

Henry (2007) afirmará que el *ego* o el *yo* es una subjetividad corporal y que en las experiencias religiosas como la que abordamos aquí, aparece también un *cuerpo trascendente* proyectado por el actor como extensión de la representación o *préstamo* de la interpretación

a realizar, misma que impone inicio, constricción y fin a la vida del ego, por lo que es concebido como experiencia interna trascendental del esfuerzo, en el que el *yo padece* la irrupción de un *absoluto* que supera y engloba toda realidad personal. El autor termina por afirmar que todo conocimiento posible acerca del ego puede únicamente darse dentro de la experiencia interna trascendental y así, la hipótesis de un *yo* entendido como un cuerpo subjetivo, conduce a la idea de una relación y de una posible unidad entre el conocimiento de sí a la que invitaba Nicolás con su pregunta y, el conocimiento divino (p. 17). De lo que afirmaré que el conocimiento y ampliación del *yo* implica el conocimiento de lo divino y la experiencia de lo sagrado, sea cual sea su forma de manifestación.

En la danza de Citlalmina, después de la irrupción de los mayores y el sonido del caracol, la atmósfera del espacio cambió como si indicara la presencia de aquello más grande: *la presencia del misterio de la vida y de la muerte*. La actitud de los demás, los más jóvenes, también cambió, es como si, sin decir una sola palabra, te enseñaran una ética que ha trascendido el tiempo y el espacio: el respeto por el otro, por los ancianos específicamente; pero también por la vida misma. Ahora que escribo estas líneas, me percaté de que tal acto tiene profundas implicaciones, pues respetar lo viejo significa también el respeto por la vida, por la muerte y lo sagrado.

Los demás, los asiduos y los más jóvenes, hicimos otro círculo más grande alrededor de ellos, confirmando con este acto simbólico que, los ancianos son quienes guían en el camino a los más jóvenes. Hoy integraron a esta parte a Rodolfo y a Fabián. Así que eran cinco veteranos y Rodolfo, quién está entrando a esta etapa de la vida. Comenzó la danza Magdalena y se escucharon los ayoyotes, las sonajas y los golpeteos de los pies sobre la duela. Parecíamos ser muchos más. Los ayoyotes, son un instrumento musical mexicano que simula cascabeles, remite por su sonido a la serpiente, animal simbólico muy importante para la cultura prehispánica, pues la deidad principal de los aztecas: *Quetzalcóatl*, es la serpiente emplumada y “Kukulcan para los mayas, es un dios cuya representación corresponde a una serpiente de cascabel con plumas. Su representación se puede encontrar desde Teotihuacán hasta Chichen Itza. Los diamantes de la piel de la serpiente de cascabel, se consideran el comienzo de los puntos cardinales y la base cuadrada de la estructura piramidal” (Fuentes, 2014, p. 303)

Baring y Chasford (2005) sostienen que la serpiente, con su forma y movimiento fluido y veloz, llegó a simbolizar los poderes dinámicos de las aguas que se hallan más allá de la tierra, bajo ella y a su alrededor, por lo que aparece en diversas mitologías como fuente creativa o generadora del universo. Como principio dinámico, la serpiente es la energía vital que nunca se agota (p. 87), lo que podemos asociar con el concepto de *ello* que se encuentra en la base de la danza de Citlalmina y que afirmaré como elemento central del ritual en general.

Baring y Chasford (2005) sostienen que la imagen universal del cordón umbilical que conecta el feto con su madre tiene la forma de dos serpientes entrelazadas, relación que en el imaginario del hombre podría estar detrás del meandro serpentino o el espiral y del laberinto que conectan a este mundo con el del más allá (p. 88). Lo anterior sugiere que, antes de llegar al centro del laberinto no solo podemos encontrar a un minotauro, sino que podría estar la serpiente custodiando tal portal, de donde derivaría el dragón que salvaguarda el castillo, como figura alada de la serpiente, es decir, el intento imaginario de unir los opuestos en una figura para encontrar la mediación.

A su vez, el laberinto, el espiral y, en general, el viaje al interior, están asociados con la caverna y, según Chevalier y Gheerbrant (1999), el laberinto debe permitir a la vez el acceso al centro por una especie de viaje iniciático, y prohibirlo a quienes no están cualificados, de donde derivaría el sentimiento de ominosidad o extrañeza ante algo que es familiar por estar dentro de la persona; pero que en esencia es confrontante. Las formas en espiral o laberínticas tienen un componente de discriminación pues quién no está preparado para tales vivencias suele ser devorado por el minotauro, la serpiente o sus derivados. En tal sentido se ha querido allegar el laberinto con el mandala, que a veces entraña un aspecto laberíntico. Se trata pues de una figura de pruebas iniciáticas discriminadoras, previas a la andadura hacia el centro escondido (p. 620). El movimiento de la mayoría de las danzas originarias suele ser serpenteante y aludir a un mandala en movimiento o a una gran serpiente.

Así mismo, hermanarse con la serpiente simbolizaría también curación, regeneración y transformación profunda, debido a su movimiento ondulatorio y a su característica de mudar de piel que, a su vez, se asocia al poder renovador de la diosa. La serpiente, es energía

de transformación cuyas fuerzas descansan más allá del alcance de la consciencia humana por lo que también se relaciona con el mundo de los muertos.

Las imágenes de espirales serpentinas con formas vegetales y serpientes encontrados a mediados del cuarto milenio a.c. en el oeste de Ucrania, sugieren que la serpiente es el poder subterráneo que hace crecer las plantas. El término *poder de serpiente*, en la acepción que designa la energía enroscada de *kundalini* en la base de la espina dorsal en el sistema indio de yoga kundalini, podría derivar de esta idea. En la ciencia moderna la imagen de la serpiente aparece una vez más en la forma en espiral del ADN. (Baring y Cashford, 2005, p. 89)

Así, la caracola y la serpiente aparecen asociadas por sus patrones ondulatorios que simulan espirales y laberintos interminables que en su centro contienen el misterio de la vida y la muerte. Chevalier y Gheerbrant (1999) sostienen que la serpiente es dueña del principio vital y de todas las fuerzas de la naturaleza:

Rápida como el relámpago, la serpiente visible surge siempre de una boca de sombra, falla o grieta, para escupir la muerte o la vida, antes de retornar a lo invisible. O bien deja esta apariencia macho para hacerse hembra: se aduja, abraza, aprieta, ahoga, deglute, digiere y duerme. Esta serpiente hembra es la invisible serpiente príncipe, hoy que habita las capas profundas de la conciencia y las capas profundas de la Tierra. Es enigmática, secreta; uno no puede prever sus decisiones, repentinas como sus metamorfosis. Se sirve de los sexos como de todos los contrarios; es hembra, y también macho, gemela en sí misma como tantos grandes dioses creadores que son siempre en su representación primera serpientes cósmicas. La serpiente no presenta pues un arquetipo sino un complejo arquetípico, ligado a la fría, viscosa y subterránea noche de los orígenes: todas las serpientes posibles forman en conjunto una única multiplicidad primordial, una indesmayable cosa primordial que no cesa de desenredarse de desaparecer y de renacer. (...) La serpiente es un viejo dios primero que encontramos al comienzo de todas las cosmogénesis, antes de que las religiones del espíritu lo destronen. Él es lo que anima y lo que mantiene. En el plano humano, es el doble símbolo del alma y de la libido. La serpiente, escribe Bachelard (BACR, 202) es uno de los arquetipos más importantes del alma humana. (p. 929)

La serpiente es entonces, la forma original de toda deidad, simboliza el origen, el retorno a lo más elemental, la disolución de los contrarios, tanto en términos de género masculino o femenino, como en lo visible o lo invisible, el alma y el cuerpo, lo terrenal o lo

celeste. Su presencia en un instrumento musical como los ayoyotes anuncia tal disolución, la entrada, el llamado o la búsqueda de una unidad primordial que habíamos olvidado.

En la danza de Citlaltlamin, 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 hubiera comunicado a mi razón, por lo que yo no sabía que ya lo había comprendido. Algo que no me salía, de pronto se volvió natural, lo había *incorporado*. Me sentí muy ligera, con energía, más joven, nada me dolía.

- ¡Ah, el cuerpo en júbilo! Pensé.

Me recordó aquellos días en Paracho, Michoacán, el pueblo de mi mamá, en donde las procesiones se hacen bailando, con las manos entrelazadas con los otros, simulando una gran serpiente que se ondula al compás de la banda del pueblo que toca detrás de la gente. Para ese momento los participantes llevan días cocinando, levantándose temprano, haciendo preparativos, tomando, bailando y cantando. Parecen no cansarse nunca, el efecto del ritual, de la fiesta, parece insuflarlos de energía, como si fueran seres inmortales que no se cansan jamás, así se veían mis compañeros hoy y así me sentía yo.

La semana pasada noté que mis tobillos estaban hinchados por el golpeteo de los pies contra la duela que hace sonar los ayoyotes. Mis tobillos 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 fluir en la danza y me sintiera muy feliz en ella, hice cada paso con energía, disfrutando del movimiento y de la forma.

En este punto, me doy cuenta de la importancia de la *repetición* para el ser humano en general y, específicamente en el actor, pues esta es una de las características del ritual y del quehacer escénico, que tiene varias funciones:

1. Como hemos visto antes, permite la creación de un orden sagrado al establecer un espacio y tiempo distintos del ordinario al repetir actos, gestos y/o palabras que

actúan como marco de entrada a un espacio-tiempo diferente: de lo profano a lo sagrado y viceversa.

2. A través de la repetición, los significados simbólicos aparecen o se refuerzan en el acto creativo, dotando de ciertos sentidos a algunos objetos o actos que se convierten paulatinamente en símbolos.
3. Facilita la transmisión de saberes y tradiciones, pues la repetición permite su incorporación, asegurando la continuidad de prácticas y valores dentro de una comunidad.
4. Al generar experiencias colectivas, crea también fuertes lazos entre los participantes. Además de decir que crea sentido de comunidad, es más acertado decir que *religa* al ser humano tanto con sus iguales (congéneres) fortaleciendo los lazos sociales, como con la naturaleza, lo animal, lo sagrado y crea lo divino dotando de sentido a la vida.
5. También actúa, al nivel de la psique, como elemento estabilizador, pues la repetición brinda la sensación de consuelo, familiaridad y seguridad, estableciéndose como *dispositivo de dominación de la contingencia*.

Otro aspecto que interesa resaltar aquí es la función que tiene la repetición en el actor y su repercusión en la pedagogía teatral. Si como hemos dicho antes, el actor debe confrontar las sujeciones, es decir, la idea de la moral o *el deber ser* del contexto en el que se encuentra para conseguir una pre-expresividad vinculada al sentido, a la pre-verdad, la repetición tendrá una función decisiva, pues será a partir de esta como las rigideces corporales, a las que hacen énfasis los maestros de TCM, logren diluirse para dar acceso al actor a una nueva forma de *hacer*. Como hemos visto lo corporal nunca está dissociado de la psique, lo que implica desarrollar otra manera de estar en el mundo, es decir, otra manera de pensar la propia existencia. La forma más clara de explicar este proceso es a partir del cuerpo, pues para el actor es también el territorio en el que debe mostrar las cosas inmateriales que le suceden, consiguiendo con ello realizar otra expresión de su *ser* que será vertido, en última instancia, en una forma teatral.

Este día me sumergí en las sensaciones, en el movimiento. Noté que cuando más disfruto esta danza es cuando menos pienso, cuando menos diálogo interno tengo, sino que

me dejo llevar, me abandono y dejo a un lado todas las responsabilidades, todos los roles de la vida diaria, todas las expectativas y solo me muevo, fluyo con cada movimiento y no soy nada ni nadie en ese momento, estoy con los demás, en otra realidad. Siento, sobre todo, lo que en otro lado llamé *la cosa que se expande y se contrae en mi pecho*, ahora pienso que es la *mariposa* que está justo ahí, en el centro del pecho, la que se contrae como si quisiera echarse a volar, como si solo aleteara a través de lo que Nicolás llama *fricción*, la fricción que el movimiento hace en mi unidad psico-corporal.

Al respecto de la mariposa Jung (1998) sostiene que:

En checo, *mura* quiere decir pesadilla y mariposa nocturna, esfinge⁴⁹. Esta curiosa relación seguramente se explica por el hecho de que la mariposa es alegoría, al par que símbolo, de la psique. Los esfíngidos son las mariposas crepusculares: Llegan con la oscuridad, como las pesadillas. (p. 263)

La mariposa me ha parecido el símbolo más bello que pudiera asignársele a la psique al aludir a su ligereza y a su cualidad aérea. Señala el tránsito del ser humano en la tierra y su destino final. Chevalier y Gheerbrant, (1999) sostienen que también para los aztecas, la mariposa es un símbolo del alma o del aliento vital, que escapa de la boca del agonizante. Además, la asocian con la llama de fuego por sus colores y el batir de sus alas. También Símbolo del fuego solar y diurno, y por esta razón del alma de los guerreros, la mariposa es para los mexicanos un símbolo del sol negro atravesando los mundos subterráneos durante su curso nocturno. La mariposa de obsidiana es atributo de las divinidades ctónicas, asociadas a la muerte. La obsidiana, como el sílex, es una piedra de fuego que forma la hoja del cuchillo de sacrificio por lo que es a la vez símbolo de sacrificio, muerte y resurrección (p. 692).

El alma representada en estas versiones míticas adquiere también otro sentido a través de la mariposa, pues no solo es hálito vital sino fuego y al estar asociada con los guerreros es fuerza, valor y sacrificio, es ímpetu vital. No solo es el último aliento que exhala el agonizante y que atraviesa los mundos subterráneos y nocturnos, sino que es sol diurno y nocturno simultáneamente, de ahí su complejidad y la ardua tarea de explicarla en palabras, de tratar

⁴⁹ En la mitología griega, la esfinge es un monstruo que planteaba enigmas irresolubles, representado con cara y pecho de mujer, cuerpo de león y alas. Significa también una mariposa de la familia de los esfíngidos, de gran tamaño y con dibujos de colores oscuros.

de asirla. La mariposa, como Orfeo, puede ir y venir entre el mundo de los muertos y el de los vivos.

Por si fuera poco, la similitud que tiene con el mundo griego de Hades y Perséfone, señores ctónicos, nos habla de un *patrón universal* que Lévi-Strauss (1962) describe como consecuencia de *la repetición* ritual o mito-ritual que revela estructuras de pensamiento, de motivación y conducta. Además, al estar asociada a los sueños y a las pesadillas, nos señala ya su relación con lo inconsciente, con el imaginario y la creación. Cuántas veces los sueños han inspirado magnificas obras de arte y, otras veces más han sido interpretadas como destino.

A veces siento la necesidad de hacer un sonido, una onomatopeya, una exhalación, marcar enfáticamente 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, era júbilo lo que experimentaba. Pequeños detalles en la danza como estirar las manos hacia el suelo, girar y sentir el aire, se volvían cada vez más importantes al compartirlos con los otros, al repetir. Es como si ya fueras parte, como si pudieras descifrar su código, un código corporal que te permitía entender un significado. Entonces la segunda pregunta de Nicolás tuvo respuesta:

- *Sí, son mis cómplices. Me dije.*

En la danza, a mi lado derecho estaba Román, a mi izquierda Héctor. Es la segunda vez que Román se coloca a mi lado, él tiene una forma peculiar de hacer la danza, lo miro bailar y veo a un niño jugando. Hace los pasos saltando más, siempre sonriendo, esto me parece peculiar, las ocasiones que he hablado con él al terminar el taller me han dejado la impresión de que Román es un ser profundo, movido por una nostalgia y un drama enteramente personal, me parece lo que Béguin (2016) esboza como un ser romántico, en el sentido en el que se describe al romanticismo artístico:

Sin meternos en definiciones, podemos decir que el romántico no hace gesto alguno ni experimenta pasión alguna en que no estén interesadas todas las regiones de su ser; y más allá de su ser, los destinos universales, los abismos cósmicos y los esplendores celestes aparecen como el origen o el término de todo acto, de toda afirmación y el menor accidente. Separar a

estas *personalidades totales* de sus ideas equivale a quitarle su carácter romántico y su originalidad, para transportarlas al plano de la abstracción. Hubiera falseado de antemano la enseñanza que esperaba escuchar, si la hubiese arrancado de esas tonalidades, tan semejantes y diversas, que existen en cada poeta. (p. 19)

Así me parecía Román, incluso el pseudónimo que elegí para él en estas páginas ha sido intencionalmente elegido para señalar esta característica de su personalidad con la cual, yo siempre sentí una profunda afinidad, como si me doliera su dolor y me alegrara su goce al entrar en contacto con dicha totalidad. En contraste, estaba Héctor, por mi observación en las clases anteriores, Héctor parece ser un tanto hermético y racional por lo que le cuesta trabajo su expresión corporal; pero hoy, sobre todo al final, parecía tener mucha energía surgida del agotamiento físico y la fricción de la que hablaba Nicolás que, permitía la emergencia de ese *fuego interno* que lo hacía exhalar con fuerza múltiples veces. Nunca lo había visto así, siempre parecía sigiloso, tímido, hoy no fue el caso.

Ver a Román y a Héctor transformarse en el acto, es decir, ser fundamentalmente otros, me hizo pensar en *la conducta restaurada* que propone Schechner (2011), la cual define como conducta en ejecución. Era exactamente lo que pasaba con ellos, o con Ana Luisa, a quien tomé como ejemplo en dos trabajos anteriores (Guerra, 2019; Guerra, 2021) por *convertirse* en Guerrera Águila o en una mujer joven a la hora de tocar el tambor en la danza, además del ejemplo de Alan, el actor con el que expliqué en la tesis de maestría (Guerra, 2019), el proceso de *performatividad*. Entonces afirmé que la performatividad tiene como condición necesaria a la estructura de acogida, a saber: un espacio en el que el ser humano, el actor en el mundo, puede expresarse abiertamente y engendrar nuevas ideas. Alan se había descrito cómo *sin carácter* antes de su formación como performer en TCM y después de esto, se describe como *el protegido*, indicando un cambio sustancial en la percepción de sí mismo y en su estar en el mundo (p. 88). Esta forma de (re)presentarse a sí mismos, es una *conducta restaurada* (Schechner, 2011), es decir, la percepción de ser *alguien más*, en principio, distinto al de la cotidianidad:

La conducta restaurada es *yo comportándome como si fuera alguien más o como si fuera además de mí mismo, o como si yo no fuera yo mismo*, como en el trance; pero este *alguien*

más podría también ser *yo en otro estado de ser o existir*, cómo si hubiera múltiples yo en cada persona. (p. 38)

Afirmaré pues, que esta conducta restaurada es la performatividad. Si bien Butler (1997) ya la señalaba como repetición estilizada de actos y como ritual (p. 17) que se encarna en la unidad psico-corporal del actor y que tiene una duración temporal en la cultura, Schechner (2011) definirá tal conducta de la siguiente manera:

La conducta restaurada es la conducta en ejecución (...). Puede ser de larga duración, como en algunos dramas y rituales, o de corta duración, como en algunos gestos, danzas y mantras, y se usa en todo tipo de representaciones: del chamanismo y el exorcismo a los estados de trance, del ritual a la danza artística y el teatro, de los ritos de iniciación a los dramas sociales, del psicoanálisis al psicodrama y al análisis transaccional. De hecho, la conducta restaurada es la característica principal del performance; los practicantes de todas estas artes, ritos y procedimientos curativos asumen que algunas conductas —secuencias organizadas de sucesos, acciones programadas, textos conocidos, movimientos pautados— existen independientemente de los actores que las realizan. Debido a ello las secuencias de conducta pueden ser almacenadas, transmitidas, manipuladas y transformadas; los actores entran en contacto con ellas, las recobran, recuerdan o, incluso, las inventan y luego vuelven a comportarse según los parámetros, ya siendo absorbidos (al representar el papel, al entrar en trance) o ya coexistiendo con ellas. (p. 36)

Cuando pasamos a danzar la parte tibetana, *me encontré* con la sorpresa de que ya me sabía los movimientos. Seguramente si intentara reproducirla ahora, sola, en mi habitación, no me saldría; pero en esta clase creo que pude desconectarme de todo lo externo para solo concentrarme en el hacer, en mis sensaciones y pensamientos surgidos de ese instante, en ese momento caía en cada uno de los movimientos, me di cuenta de *la diferencia en la repetición* (Deleuze, 2002) y esto me hacía experimentar más júbilo. Sentí las miradas de mis compañeros, como si pudieran percibir esa totalidad de energía que habitaba en mi en ese momento y fueran testigos de ello. En ese momento me dije:

- *Sí, somos cómplices.*

A mí también me faltaba el contacto con esa totalidad, el momento de desprenderme de la realidad, de las expectativas sociales, de las corazas, de lo que no soy y no estaba

dispuesta a jugar a ser, éramos cómplices de esa necesidad de borrarlos para convertirnos en otra cosa, éramos cómplices del deseo del contacto con el origen, una necesidad inconsciente que se había presentado durante toda mi vida como *intuición*, como si todas las imágenes de las que he hablado en estas páginas se me agolparan en el pecho, intentando gritar que las dejara salir, que les diera cause, motivo de ser, de existir y, cada vez que intenté alejarme de ellas, por cualquier motivo, el sentimiento de asfixia me martillaba el cuerpo, como si una serpiente enorme, cuasi anaconda, lo rodeara y lo comprimiera, como si mi cuerpo tuviera una vida y mente propias y me dijera con fuerza y certeza:

- *¡Por ahí no es!*

Como si un pensamiento inconsciente lo supiera antes que yo misma. Las sensaciones de náuseas, los brotes de manchas en la piel, la pérdida de cabello, los dolores de estómago, gastritis y colitis nerviosa, habían surgido a lo largo de mi vida en momentos donde no encontraba salida a mis pasiones, donde tenía que olvidarlas o alejarme de ellas por algún tiempo, sea por las exigencias sociales o por el hecho de tener que solventar la falta de recursos, pues bien sabido es que en México y en Latinoamérica, uno no vive del arte, todo lo contrario, existe una representación social del artista que es sinónimo de pobreza, de carencia, libertinaje y falta de compromiso con la vida y con los demás, nada más lejano.

- *¡Ah, entonces vas a ser pobre! ¡Te vas a morir de hambre! Y ¿De qué vas a trabajar después? ¡Pero si eso es para la gente rica! Me decían.*

Cuánta desesperanza, cuánta ignorancia, cuánta presión... Creer que solo los privilegiados pueden hacer arte me asfixiaba, pues claramente no pertenecía a ese gremio y ciertamente, de privilegiada no tengo nada, empezando por el hecho de ser mujer, morena, mexicana, latinoamericana, con residencia en Ecatepec, Estado de México, uno de los estados más violentos e inseguros para vivir, proveniente de padres comerciantes con apenas secundaria, no, no encuentro el privilegio por ningún lado, más que por el hecho de contar con este espacio académico que también tuve que ganarme, pero nadie decide hacer arte si no está dispuesto a ensuciarse, a hundirse en el lodo y volver a salir.

En la tesis de maestría (Guerra; 2019) mostré las narraciones de los performers conocidos que dan cuenta de esta misma realidad que desarrolla en el actor una *resistencia* o *subversión* como postura política frente a la propia vida y, más aún como la manifestación de un deseo o aspiración a una vida estética.

En la filosofía del performance, el acento está en aquellas expresiones que constituyen en sí mismas una acción, haciendo de la teoría un acto performativo, es decir, un acto que instaura, expande, potencializa e intensifica ideas que transfiguran la comunicación estética o intelectual en acto político, en acontecimiento de barricada, en revaloración de la vacuidad que el mismo performance define, en el orden, señala Phelan, de una escritura performativa orientada a la desaparición. (2011: 100) Así, en pro de una filosofía del performance que teoriza en, por y desde el acontecimiento, es fundamental que el pensador construya desde el laboratorio mismo del evento como lugar en donde se ponen en práctica las ideas. (Salcido, 2019, p. 48)

Es preciso resaltar aquí que estos talleres tienen como finalidad encontrar esa unidad y potencialidad para desarrollar el trabajo actoral y con ello dar sentido a la existencia. En esa misma dirección, haré mía la pregunta de Salcido (2019) en busca de nuevos horizontes: ¿Qué nos impide que la psicología social busque su propia realización situacionista, a través de acciones constitutivas de realidad, es decir, performativas? (p. 49).

Este día en la danza, creo que logré romper con varias corazas que se relacionaban con lo que en mi proceso terapéutico llamé *el policía* pero que no fue en este espacio de habla (al que también he llegado a apreciar) donde me di cuenta de su existencia, sino que fue muchos años antes de esta travesía, cuando iniciaba mi formación como performer o actriz que, Manuel Cruz quien ha sido mi maestro desde entonces, me señaló su existencia, al notar que en la construcción escénica llegaba a sentir un gran cúmulo de emociones que, en el último segundo, reprimía para evitar llorar, quería, según entiendo ahora, representar desde la razón y sin desprenderme de las expectativas que los discursos sociales habían impuesto sobre mí, lo que cuartaba mi expresión escénica.

- *¡No te contengas!*

Me gritaba Manuel con insistencia cada que se percataba de mi constante represión en el quehacer escénico.

- ¡*Quítate al policía!* Me decía con insistencia.

Tal policía no era otra cosa que el *superyó*, es decir, la internalización de normas y valores sociales que funciona como una especie de *deber ser* guiado hacia comportamientos moralmente aceptables. Un año de entrenamiento me costó, a base de repetir, intentar, insistir, persistir, poner el cuerpo en la situación y buscar, a partir de esa agitación psico-corporal o de *fricción de partículas*, como la llama Nicolás, conseguir que mi voz y mi cuerpo tomaran otra tonalidad. Debía permitir el libre flujo de los *ínferos*, de las oscuras cavernas del sentido que, Manuel Cruz me lo explicó de la siguiente manera:

- *¿Sabes lo que significa la palabra infierno?*

- No. Respondí.

- Viene del latín *in* (en el interior) y *fero* (llevar), por lo que infierno significa: llevar al interior. Lo que surge de los entrenamientos del teatro que hacemos, nos plantea interrogantes que nos incitan a responder cuál es nuestro lugar en el mundo. Nos movemos entre esos dos polos: la pregunta y la respuesta, como si fuera una danza. Así la construcción escénica no es un espectáculo; sino una generación de sentido que proviene de esos infiernos, de las profundidades de nuestro ser. (Guerra, 2022, p. 12)

Creo que algo similar pasó conmigo en el taller de Nicolás con la parte tibetana de la danza, en la que cada movimiento va acompañado de un montón de exhalaciones fuertes y contundentes a la manera de *kiaps*⁵⁰ en Tae Kwon Do que no lograba hacer que salieran. Sin embargo, en esta clase pude sentir una energía recorriendo mi cuerpo, acumulándose en el pecho y subiendo por mi garganta hasta exhalar con fuerza, con teatralidad, con intencionalidad, proyectando la voz hacia el centro del salón, hacia donde todos miran en esta parte de la danza, como si *algo* originario y sagrado estuviera ahí.

⁵⁰ 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.

En esta parte, sentía convertirme en una guerrera originaria sin importar si era de aquí o de allá, lo que importaba era que, la metáfora del guerrero más que combatir contra otro, plantea la batalla contra sí mismo, contra el *yo* que se siente separado del mundo, el guerrero actúa como la fuerza en oposición a la exagerada importancia personal, y contra el superyó obstinado que, en cierto punto, es un *policía* de la moral que sigue leyes y dogmas preestablecidos, que no da lugar al discernimiento ni a la creatividad. El guerrero, en cambio, está vinculado al origen de esa moral que viene del libre flujo de los ínfimos. En este sentido la batalla que se emprende entre este y el policía institucionalizado toma una forma poética en la danza.

Cirlot (1992) sostiene que los guerreros son considerados antepasados, fuerzas latentes de la personalidad que se disponen a prestar ayuda a la conciencia. Si son guerreros enemigos, simbolizan las potencias adversarias pero incluidas dentro de la personalidad. El guerrero representa algo similar al de los cuatro arqueros que defienden los puntos cardinales. Los espacios independizados del centro exponen las fuerzas que pueden alzarse, análogamente, contra la síntesis individual. Defensores y atacantes son poderes en pro y en contra en tal caso (p. 232).

El o la guerrera no se limitan a la figura militar, sino que engloba características como la fortaleza, la valentía, la disciplina y la lucha por una causa, por lo que es cercano al héroe que se enfrenta a desafíos y adversidades con determinación y coraje. El/la guerrera lucha por lo que considera justo o necesario. Su presencia advierte la construcción de un *éthos* que emana de la forma ritual. Simboliza la idea de protección y defensa en cualquier ámbito, tanto físico como emocional o espiritual. Es el guardián que vela por la seguridad y el bienestar de los otros.

El o la Guerrera está dispuesta a someterse a rigurosos procesos de preparación para mejorar sus habilidades y enfrentar eficazmente los desafíos que se presenten, por lo que simboliza también la lucha interior, ya sea contra la exacerbación del *yo* socialmente moldeado cuando no encuentra la mediación o, contra sus propios miedos, dudas y limitaciones, por lo que la batalla se encuentra en el plano psicológico o espiritual y, tal movimiento del alma, es representado con el cuerpo en una forma artística.

Los guerreros enemigos que menciona Cirlot (1992) serían la propia sombra del individuo la que veremos más adelante asociada a las tres instancias psicológicas. Por lo pronto diré que la sombra es esa parte de la personalidad mayormente inconsciente, es aquella faceta que se oculta a los ojos de los demás y que, en gran medida, permanece desconocida para la persona en cuestión, por lo que es parte del inconsciente. Este otro *doble* que somos, se ha desarrollado también como medio de adaptación al mundo exterior, es el espacio donde se acumulan todas las experiencias que por represión o falta de consciencia no lograron manifestarse.

Dichas sombras encuentran su cauce y mediación en el arte, pues es una forma de plasmar, de mediar y materializar todas estas imágenes colectivas e individuales que existen en el inconsciente y en el mundo en general, que tienen una larga historia y forman parte de la evolución de la humanidad. Sentir que me convertía en una guerrera originaria, para mí era la manifestación del dominio de la forma, a causa de la repetición con la que había encarado la danza. Experimentaba esa fuerza interior que no embestía a nadie, sino que era un tipo de confirmación de haber comprendido *algo*, de haber dominado *algo* que no sabía a ciencia cierta qué era; pero que me hacía poder expresarme de otra manera, poder estar en ese espacio-tiempo, tanto en la práctica como en la vida, de una forma más genuina.

En las clases anteriores no emitía los *kiaps* de la danza con tal fuerza porque no sentía nada, es como si mi racionalidad, mi intento por aprenderme la secuencia de manera lógica, además de mis propias sujeciones, bloquearan esa otra forma de expresión, como si tuviera apresada a la serpiente, al minotauro, conteniendo esa otra realidad corporal que es a la vez, una manera de entender y de aprehender la existencia. En este sentido, y considerando que yo, la que escribe, me reconozco a mí misma como mujer y he sido educada en una familia tradicional mexicana, monógama y heterosexual, el tema del ejercicio de la voz en la esfera pública tiene una íntima relación con la construcción social de lo femenino, pues históricamente, a nosotras se nos ha impedido ocupar cargos públicos dejándonos como cometido lo familiar y lo privado.

La voz baja o nula que se nos ha impuesto con frases como: *calladita te ves más bonita*, que deviene en la imposibilidad de expresar nuestras ideas, experiencias y sentimientos, incluso en la academia, donde se descalifican nuestros argumentos y nuestras

posturas llamándonos *radicales*, la nueva forma de decirnos *histéricas, locas, desbordadas*. Y ciertamente lo somos, hay que serlo, pues si nuestro cuerpo es la forma de conocer el mundo, entonces existe otra realidad que debe ser contada, pues la ciencia y toda su estructura institucional ha sido erigida, excluyéndonos.

Mientras más avanzo en estas páginas, me pregunto si estos “nuevos” bríos para abordar o retomar lo corporal y el alma, han podido ser pensados por la incursión de las mujeres en la ciencia. Muestra de ello es el pensamiento de Zambrano (2006; 2020; 2020a; 2022) quien se dedicó a rescatar las realidades marginales, un saber sentido, de los orígenes, saber vital como intuición de un conocimiento perdido que viene a completar o a poner en jaque a la razón con la poesía. O, el caso de Sheets-Johnstone (2015), filósofa y bailarina que realizó un estudio fenomenológico sobre la danza y la primera en utilizar el término *Giro Corporal*, mismo que ha caracterizado al siglo XXI. O, la invención de la *etnografía encarnada* de Aschieri (2019) como metodología de aproximación a los fenómenos de las artes escénicas. O, la propuesta del *pensador en escena*, la *filosofía de la corporalidad* y el *pensamiento subversivo* a partir del performance propuestos por Salcido (2019). O, Ahmed (2018) y sus *conceptos sudorosos* con los que describe el valor de los cuerpos y las vidas que no se ajustan a las normas sociales, por mencionar algunos ejemplos.

Esta parte de la danza y la reflexión ligada a la construcción y expresión de mi feminidad me hizo pensar en los talleres de TCM como *dispositivo de subversión* en la medida en que sublevan los procesos sociales que solidifican lo femenino, sin tener la intención manifiesta de hacer una reflexión de género o de estar orientadas exclusivamente a ese tipo de problemáticas y que, sin embargo, sucede. Esta exploración infinita (pues el ser humano jamás termina de conocerse) de lo que el TCM, la danza y el performance principalmente, han centrado en el cuerpo, en la búsqueda de la pre-expresividad o en lo extracotidiano, implica sacar los lenguajes propios de su escondite habitual, de lo privado, lo íntimo y lo familiar para ponerlos en la esfera pública, y que poco a poco comiencen a crear realidades. Tal como Manuel Cruz, sin tener en cuenta una distinción de género, me había explicado, tiempo atrás:

Se dice fácil ¿verdad? Pero [este tipo de construcción escénica] implica un arduo trabajo sobre la duela, sobre nuestro cuerpo y mente, pensamos en movimiento y luego lo

compartimos a los demás en forma de teatro. La cuestión ontológica por antonomasia siempre es: *Aquí y ahora ¿quién soy?* (Guerra, 2022, p. 12)

Lo anterior, implica un proceso de re-simbolización o reinterpretación que amplía el propio yo a partir del cuerpo, en este caso a través de la voz que es un elemento inmaterial, reflejo del alma, es decir, de los fenómenos de la unidad psico-corporal que irrumpe en la aceptación pasiva de identidades impuestas por lo social, lo que confirmaría que el yo contenido en el centro del espiral de la caracola que va en el lomo del cocodrilo o el jaguar, es arrastrado por el *ello* dentro del ritual (Ver siguiente apartado).

Ana Luisa comenzó la tercera ronda. Volvió a pasar trotando por dentro del círculo y tocando el tambor. En ella es más evidente que la teatralidad está ahí, presente en los objetos que evocan imágenes y que la revisten, la transforman en otra, al tiempo que crean esa distancia estética. Al verla entrar con esa fuerza, a esa mujer de más de sesenta años, comprendo que la teatralidad es como una máscara que muestra a la Guerrera Águila. Esto se vuelve más claro cuando dirige la danza, su presencia se vuelve más fuerte al tocar el tambor, es implacable, no puede ser contenido, inevitablemente nos lleva a todos, nos mete en su sintonía, en su ritmo, el círculo se vuelve más energético, dinámico. Lo repetimos hasta el cansancio literalmente. De pronto algo que no nos hacía sentido, ahora lo tiene. La danza cambia cada vez, quitamos y ponemos gestos, formas, energía. De pronto, en la repetición, siento como *algo* recorre mi cuerpo y se concentra en el pecho, entonces siento 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.

Algo cambia en este momento de éxtasis y empiezo a *sentir-imaginar-ver*, entre cada uno de nosotros, unos seres enormes, alargados, danzando junto a nosotros, no quise preguntarme quienes eran ni que características tenían, solo los dejé estar, de nuevo, era como si nos multiplicáramos, como si ellos hubieran entrado por aquel círculo que, aunque está hecho con nuestro cuerpo, sobre la tierra, parece proyectarse en el cielo como ese *ojo por donde nos ven* y por el que algunas veces, al parecer, deciden danzar con nosotros.

De pronto me hizo sentido lo que he estado leyendo sobre la repetición en el planteamiento de Deleuze (2002): “Por doquier la máscara, el disfraz, lo vestido, la verdad

de lo desnudo. El verdadero sujeto de la repetición es la máscara. 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” (p. 45).

El cierre del círculo en movimiento fue energético, como siempre. Terminamos sentados en flor de loto con la palma 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.

Al terminar fui por mis cosas, Héctor estaba sentado frente a ellas, me permitió sacarlas y me senté frente a él. Tenía una sonrisa de *oreja a oreja*, le sonreí y le dije:

- *Estuvo bueno, ¿no?*
- *Siempre está bueno*, me respondió sonriendo.
- *Eso es verdad*, le contesté.

En eso llegó Rodolfo y me dijo:

- *¡Lorena, hoy venías con todo, la prendiloca te dicen!* Me reí.

Seguimos platicando y me invitó a una obra de teatro en la que estaba actuando. Le agradecí. En eso llegó Danuario, nos saludamos. Me despedí de los demás y al salir encontré a Ramiro bebiendo agua. Aproveché para platicar con él y saber qué hacía. Me contó que trabaja en un centro penitenciario dando clases de teatro y coordinando algunas actividades culturales de una pintora. Me dijo que se dedicaba al teatro, que había estudiado en una escuela particular que está por Santa María la Rivera, pero que también tenía la Lic. en Pedagogía. También me invitó a una obra de teatro que estrenarían en el Foro Contigo América. Caminamos a la salida y nos despedimos.

Yo estaba feliz, de muy buen humor y con mucha energía. Caminé por el lago, compré un té y me fui en el Metrobús. La ciudad estaba hecha un lio por una manifestación en

Reforma, el señor de al lado estaba muy enojado, el de atrás también, la gente caminaba rápidamente o de plano corría por la acera. El contraste entre la felicidad, paz y tranquilidad que sentía y el caos de la ciudad me parecía irónico. Imaginé un performance en el que todos corrían a mi alrededor, en distintas direcciones, uniformados, vestidos de negro, con portafolios y corbata, mientras yo caminaba lo más lento posible sin dejarme llevar por la estridencia, con la mirada al horizonte y el cabello suelto movido por el viento, al igual que el vestido largo, color beige que llevaba puesto... Una fantasía, una proyección a futuro había surgido, había imaginado mientras tomaba mi té y seguía mirando la realidad... Al instante, me sentí profundamente conmovida por la forma en que el entrenamiento me hace mirar la ciudad y, con ello, la vida.

5.3.3 La caracola, las instancias psicológicas y su relación con el Alma.

Chevalier y Gheerbrant (1999) sostienen que la caracola además de estar asociada con la música y el sonido tiene una gran relación con las aguas primordiales, la luna, la gestación, el misterio de la vida y la muerte, lo subterráneo y el cielo. También es utilizada para inspirar terror haciéndolo sonar a lo lejos; por esta razón antiguamente se usaba en la guerra. El capítulo inicial del *Bhagavad Gītā* está lleno de ecos: estremeciendo el Cielo y la Tierra. En tal contexto, el desgarramiento del espíritu tiene ciertamente un papel preparatorio para la experiencia espiritual. Por su color blanco y su forma, queda asociada a la luna llena.

En un texto de los *Upanishad*⁵¹ se menciona a la caracola como el emblema de los cinco elementos,⁵² como centro de origen, pues del quinto elemento: el *éter*, considerado como el sonido de Brahman⁵³, emanaron los otros cuatro elementos, por lo que significa el origen de la manifestación y confirma su relación con las aguas primordiales, además de su desarrollo en espiral a partir de un punto central que tiene su correspondencia con la noción del *yo* y la conciencia individual. El *yo* en este sentido adquiere una significación diferente que vamos a ir develando.

La caracola contiene pues el germen, las posibilidades de desarrollo del ciclo futuro. El germen es también el monosílabo primordial, el monosílabo *aum*. Simboliza los grandes viajes, las grandes evoluciones interiores y exteriores. La caracola tibetana, mezclada con otros instrumentos, se utiliza expresamente para la conmoción y el aniquilamiento de lo mental, preparatorios para la percepción interior del sonido natural de la *verdad*. Entre los mayas, lleva la tierra naciente sobre *el lomo del cocodrilo monstruoso* que emerge de las aguas cósmicas, al principio de los tiempos. Va también asociada a las divinidades ctónicas y especialmente al jaguar; *gran dios del interior de la tierra* que, como el gran cocodrilo, la lleva sobre su lomo. Por extensión, simboliza el mundo subterráneo y sus divinidades. (Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 251)

⁵¹ Son más de doscientos libros sagrados hinduistas escritos en sanscrito que datan de entre el 800 y 400 a.c.

⁵² Tierra, agua, fuego, aire y éter.

⁵³ Del sánscrito, significa expansión o brote.

Este sonido del caracol lo experimenté en la danza como una donación del hálito vital, de aquella *mariposa* que parece habitar en nuestro pecho, protegida por el esternón, y que dona un poco de su ímpetu al ser elevada al cielo con el sonido del caracol, como si estuvieran llamando a la primera espectadora del mundo: La Gran Diosa, pues todos los elementos relacionados a este instrumento de sonido aluden a ella: las aguas primordiales, el color blanco y la luna llena como símbolo de gestación, la unión entre el cielo y la tierra, lo subterráneo, el cocodrilo y el jaguar como el dragón o monstruo que posee el ser humano en su interior y al que solo se apacigua, como hemos dicho antes, con el amor y el sacrificio.

La caracola, al estar asociada al yo y al origen representado en el centro de su espiral, simboliza también la lucha con aquel monstruo mítico: llámese dragón, jaguar, cocodrilo o minotauro. El espiral sugiere el *movimiento al interior*, tal como el laberinto que ha representado a lo largo de la historia del ser humano, la encrucijada de la vida, la complejidad de la psique humana y el proceso de autodescubrimiento, es decir, el viaje al interior o el camino espiritual de quién decide adentrarse en él.



Ilustración 11. Jaguar con caracola en su lomo.
Nota: Ilustración diseñada por Manuel Cruz con fines ilustrativos para este trabajo.

Los animales salvajes que llevan la caracola en su lomo (ver ilustración 9 y 10) serían los *monstruos* que hay que apaciguar y representan al *ello*, al que Freud (1992) define como la instancia psicológica que contiene las pulsiones y deseos instintivos que operan de acuerdo con *el principio del placer*, sin preocuparse por las restricciones morales o las consecuencias sociales y, aparece relacionado con el yo:



Ilustración 12. Caracola sobre el lomo del cocodrilo.
Nota: Imagen diseñada por Manuel Cruz con fines ilustrativos para este trabajo.

La importancia funcional del yo, con relación al ello, se parece al jinete que debe enfrentar la fuerza superior del caballo. (...) Así como al jinete, si quiere permanecer sobre el caballo, a menudo no le queda otro remedio que conducirlo adonde este quiere ir, también el yo suele trasponer en acción la voluntad del ello como si fuera la suya propia. (Freud, 1992, p. 27)

Sin embargo, en esta imagen artístico-religiosa del cocodrilo o el jaguar que llevan en su lomo a la caracola, se invierte también la relación del *ello* con el yo, a saber: en una relación metafórica, tenemos que para Freud (1992) el yo es el jinete que monta al caballo desenfrenado que representa al *ello*, de lo que deducimos la superioridad del yo casi a la manera de Adler, quien sobre todas las cosas defiende el poderío del yo. Desde esta perspectiva el *ello* es la parte animal del ser humano, es decir, representa el instinto sin mediación cultural, pero es un instinto que debe ser domado por el yo que representa también la razón. Lo anterior devela una idea antropocéntrica, es decir, que el ser humano ocupa una posición dominante en relación con elementos de la naturaleza, el medio ambiente y el cosmos, lo que no permite la unidad de la existencia. De esto deviene la interpretación del ello como *lo indeseado*, aquello que el hombre debe expiar, lo que hay que controlar, encarcelar, reprimir y que está relacionado con el rechazo a la animalidad constitutiva del hombre. En esta perspectiva, como he señalado, no hay mediación.

En la concepción artístico-religiosa el *ello* es representado por el cocodrilo o el jaguar, animales ctónicos y feroces, los cuales llevan en su lomo la caracola que posee en su centro al yo, a los que hay que sumar a la serpiente que se enrosca y el caballo. Lo primero que hay que destacar es que son dos elementos de la naturaleza creando una metáfora del aparato psíquico o la constitución del ser humano que se ha transmitido como mito, es decir, como imagen creativa, fantasía o imaginación. Lo que nos muestra la concepción del cosmos como

unidad, del cual el hombre, el animal y la naturaleza forman parte constitutiva. Además, el *yo* no es quién dirige, sino que es el animal ctónico quien marca el camino, por lo que habría que considerar que la idea artístico-religiosa del *yo*, no tiene que ver con las normas socialmente establecidas, pues esta es una concepción moderna y, como hemos visto, el artista parece tener una relación con la idea del cosmos del paleolítico. Más bien este *yo* es entendido como coraza que se rompe en cuanto el sonido del caracol llega al alma de la persona, por lo que la encrucijada de conocerse a sí mismo implica la destrucción de ese *yo* aparente.

Lo que está en el centro de la caracola sería lo que Jung (1970) nombra como *sí mismo* el cual entiende como representación simbólica de la totalidad y la autorrealización, es el centro unificador de la psique, es decir, es el horizonte último, el ideal en el que el hombre por fin encuentra la mediación de los contrarios. Puede interpretarse también como una especie de compensación entre el adentro y el afuera, es la meta por alcanzar. Representa algo que solo paulatinamente ha llegado a ser y se ha hecho visible (en la conducta, en el cuerpo, en la forma de ver el mundo) a través de muchos esfuerzos. Por lo tanto, es la meta de la vida, el trabajo continuo del ser humano, de ahí la importancia del espiral como descenso a lo subterráneo para conseguir una naturaleza armónica. A menudo el arquetipo del *sí mismo* es representado por los mándalas que vuelven a referir la importancia del espiral y el laberinto como encrucijada del ser humano.

La imagen de los animales ctónicos y la caracola pueden representar este ideal en el que el *ello* y el *yo* van juntos en la misma dirección, sin fuerza opositora o represora del otro. Sin embargo, todo ese trayecto está sobre lo animal, por lo que consideraré al *ello*, que es también representante del cuerpo y a la vez el principio de colectividad, como la fuente materna de toda fantasía creadora.

Las vivencias del *yo* parecen al comienzo perderse para la herencia, pero, si se repiten con la suficiente frecuencia e intensidad en muchos individuos que se siguen unos a otros generacionalmente, se trasponen, por así decir, en vivencias del *ello*, cuyas impresiones {improntas} son conservadas por herencia. De ese modo, el *ello* hereditario alberga en su interior los restos de innumerables existencias-*yo*, y cuando el *yo* extrae del *ello* {la fuerza

para} su superyó, quizá no haga sino sacar de nuevo a la luz figuras, plasmaciones yóicas más antiguas, procurarles una resurrección. (Freud, 1992, p. 40)

De la cita anterior tenemos otra forma de entender la función de la repetición, la cual retomaremos más adelante para explicar el proceso artístico del actor de TCM, por ahora me adelantaré a afirmar que esta fuerza del *ello* que atraviesa el *yo* va a tener como última manifestación la idea de lo divino como forma creativa del superyó. Además, la cita anterior señala que incluso Freud (1992) acepta que, mediante la repetición, aquella información que ha sido fundamental para la sobrevivencia y el aprendizaje o desarrollo del ser humano se encuentra en el *ello* como información hereditaria que conforma una larga tradición de saberes constituida por innumerables existencias. Además, Freud (1992) continúa afirmando que cuando esa información colectiva contenida en el *ello* se vuelve consciente, es decir, que es accesible para el *yo*, entonces se emprende el proceso creativo que consiste en exteriorizar, en formas e ideas, aquello que estaba en la imaginación, en la memoria y en el inconsciente. Dicha información, es *per se* social o colectiva y, las formas en las que se reactualiza conforman lo que llamamos hoy cultura, siendo la idea de Dios una de las principales formas culturales que ha creado el hombre.

Por otra parte, dichos animales, también representan las partes *oscuras* de la persona pues reconocer la animalidad no es cosa fácil. Zambrano (2020) lo llama: *los ínferos* o el trayecto al infierno, camino que el artista conoce bien, parece sentirse muy atraído hacia él, hacía las oscuras cavernas. Para el artista, sumergirse en el pantano y ensuciarse, es la condición necesaria para hacer arte. Por tanto, el *ello*, esa animalidad con la que te encuentras en ese viaje a los *ínferos*, al interior, es la energía creadora con la que es necesario *hermanarse*, pues si la caracola es llevada en el lomo por el cocodrilo o el jaguar, significa que estos animales representan la fuerza primordial que impulsa a la vida o que impulsa el propósito de la vida, es decir, es una fuerza creadora.

Los *ínferos* como descenso a la oscuridad implican la confrontación con lo que Jung (1998) llama *sombra* y que refiere a la parte de la psique que contiene los aspectos oscuros, reprimidos o no reconocidos de la personalidad. Ella incluye impulsos, emociones y características que la persona considera inaceptables o inadecuadas. La sombra como el *yo*, surgen como adaptación al medio exterior y ninguna de estas dos entidades son

inherentemente negativas. La sombra puede contener tanto aspectos positivos como negativos que no han sido plenamente integrados en la conciencia.

La sombra simboliza el “otro aspecto” el “oscuro hermano” de la individualidad humana. La función no diferenciada y la actitud deficientemente desarrollada son nuestra parte en sombra, aquella disposición primordial humana-colectiva de nuestra naturaleza que por razones morales, estéticas u otras cualesquiera se rechaza y se mantiene reprimida por hallarse en contradicción con nuestros principios conscientes (Jung, 1998, p. 196)

El lector puede advertir aquí la similitud entre el *ello* freudiano y la idea de *sombra* en Jung, pues ambos se refieren a aspectos de la psique que no son completamente conscientes y enfatizan la necesidad de integración para el desarrollo de la persona. Aun cuando la manera de abordar los fenómenos de la psique en ambos autores es diferente, tomaremos aquí a la sombra como imagen metafórica del *ello*, que Manuel Cruz había explicado en una de sus clases teóricas como el *monstruo*, mismas que sucedían después del entrenamiento actoral. A continuación, presentaré parte del diario de campo de una de las clases de Manuel Cruz en la que explicó este tema, para aclarar la relación entre el *ello*, la sombra, lo animal y lo monstruoso que suscitó en mí la reflexión sobre la caracola.

Diario de campo
21/02/2019
Taller de Teatro Participativo
Museo Universitario del Chopo, UNAM

Aproximadamente veinte minutos más tarde. Manuel dio la instrucción de cerrar el trabajo de construcción escénica. Después de los entrenamientos, hemos estado construyendo acciones físicas, es decir, movimientos extracotidianos a partir de la imagen de un arcano del tarot. Nos pidió sentarnos frente a la pared de espejos que hay en el salón. Manuel ya tenía algo preparado para nosotros, un esquema sobre el proceso de trabajo, que escribió sobre los espejos mientras explicaba el tema. Yo decidí grabar la explicación, así que lo que se presenta a continuación es la transcripción de la hora de preguntas que se suscita después de cada entrenamiento.

Manuel comenzó diciendo que lo que era importante para el proceso de trabajo era tratar de comprender los procesos artísticos y su relación con *la memoria*. Continuó:

Los procesos artísticos tienen que ver 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 traerlo al presente y ponerlo aquí. Esto que ustedes hacen de conformar este arcano, tiene que ver con la manera en cómo rememorar permite que salga el 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”.

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, siempre estamos pensando en la otredad de nuestro entorno y esa es distinta. La voz de eso que se monstrua se hace cuerpo y ustedes lo empiezan a poner ahí, en el cuerpo, en acciones.

En esta fase del trabajo, quería poder mostrarles esta idea que he trabajado por mucho tiempo para que puedan tener herramientas y comprender lo 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).

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 tenemos la memoria; pero también está 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 ese tipo de memoria. Ella está conectada con la memoria emotiva y la 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. 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 niega cada una de las respuestas y continúa preguntándonos: *¿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. Entonces si se fijan estas memorias están conectadas con este arcano y todo esto está sucediendo al mismo tiempo cuando entrenamos y cuando construyen la escena. Lo que pasa es que sucede en diferentes memorias. 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 vienen?

Mis compañeros comenzaron a participar de nuevo con lluvia de ideas. No se alcanza a oír en la grabación lo que dijeron.

Manuel continúa diciendo: *¿Por qué se monstrua? Eso que se monstrua, lo ominoso, trascendió una frontera, que es la frontera de la normatividad cotidiana, eso que se pone ahí, en el cuerpo, no es cotidiano, es lo liminal, 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.*

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, Ver ilustración 11 y 12).*

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. Manuel continua con la reflexión:

¿Qué es lo 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 o cruzar. ¿Y cómo construiríamos esto? ¿Para hacer esto qué tiene que pasar? Lo que es importante es, pasar de lo íntimo a lo colectivo. Esa es la onda. ¿Tienen alguna duda?

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

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

Julia: *Ajá.*

Manuel: *Porque las ausencias te están generando memoria. El que genera la memoria es el pasado. Dice Luis Duch: de lo que tenemos que estar conscientes es del otro, pero no nada más del otro que está a mi lado, sino de ese otro que no se ve, eso es lo que hemos olvidado en la sociedad y por eso llegar a la comunidad, es algo fundamental. Hoy existe un hiperindividualismo volcado en un vómito 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 riámonos juntos, ¿no? Lo que hacemos en este tipo de construcción escénica es ponerlo en nosotros, 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 de las acciones físicas entonces estamos con nuestro pasado, nuestro presente y nuestro futuro al mismo tiempo, ¿no?*

Manuel: *Así es y lo dices bien. Este hombre del que les hablo (Luis Duch) y también Stanislavski y, esto es la clave de su método, dicen que es: el aquí y el ahora. No es de él pero él lo reactiva y dice: hay que estar aquí y ahora y, por otra parte, Luis Duch decía: 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, antier o lo de hace años. Todo eso 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, lo que todavía no sucede pero que está en la mira también, lo que desean ser... así que el pasado y el futuro está 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 en escena ¿no?*

De aquí también sale un cuerpo poético. 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 de la añoranza 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: danzar, pintar un cuadro, porque además nos olvidamos que la pintura es un acto corporal, o sea, involucra el cuerpo al igual que la música y escribir.*

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

Manuel: *Claro, lo está compartiendo con 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 diciendo sobre estas cosas que ocurren implicaría otro tipo de reacción, o sea, ¿lo poético en sí no es cualquier reacción 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 forma en cómo va a ser claro ese proceso para ti, lo vamos a ir viendo mientras construimos la escena. Una memoria, una sola memoria de un solo acontecimiento puede volverse algo poético.*

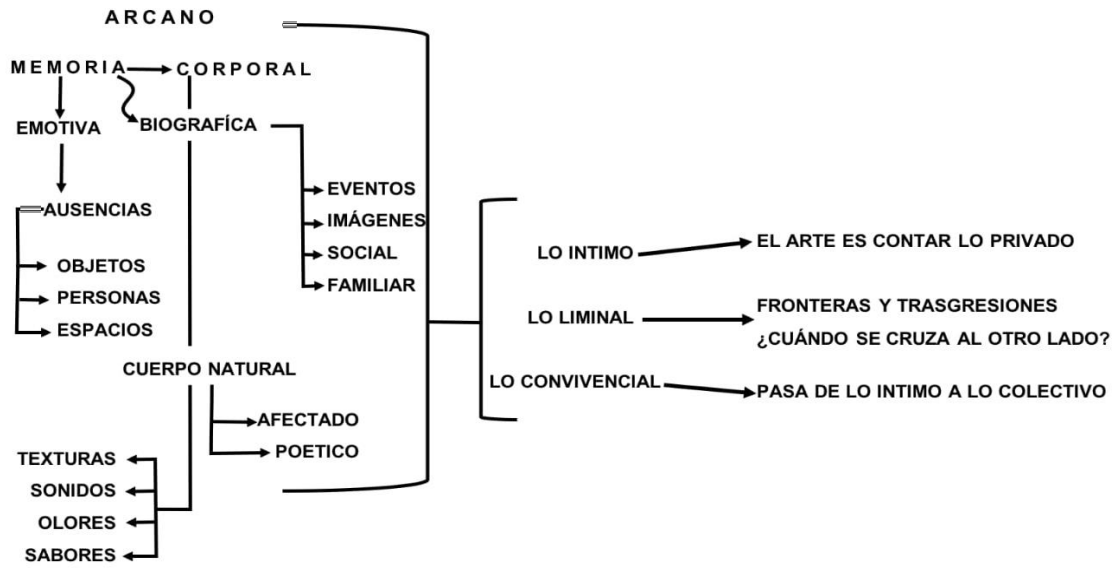


Ilustración 14. Diagrama sobre el arcano, la memoria y el proceso artístico.

Nota: Este esquema fue escrito por Manuel Cruz sobre los espejos del salón el día de la clase en cuestión.



Ilustración 13. Fotografía de la clase de Manuel Cruz en la que explica el esquema.

Lo *monstruoso*, tal como lo llamó Manuel Cruz, develaba la relación entre la sombra de Jung, el *ello* de Freud y la imagen simbólica de la caracola en el lomo del animal. Tanto la sombra y los íferos son sinónimo de este monstruo o animal ctónico que custodia el centro y al cual se llega por medio del espiral o el laberinto, es decir, por el descenso a lo subterráneo, un trabajo de introspección que desmonta las máscaras del yo para llegar al sí mismo como personalidad armónica.

Reconocer el papel fundamental que juegan estos animales como representantes del *ello*, equivale a aceptar dos puntos importantes:

1) Integrar nuestra propia animalidad a nuestro ser, darle cauce, encontrar su mediación cultural. Dichos animales representan las pasiones originarias del ser que han sido siempre vinculadas al cuerpo, de aquella bestialidad que nos aterra como seres *civilizados*; pero que en esencia nos constituye. Los animales como representantes de aquella divinidad primordial unificadora son, como hemos visto, el origen, es decir, son animales portadores de conocimiento que viven en consonancia con la Naturaleza y a los cuales debemos nuestra supervivencia.

2) Tales animales, considerados figuras fantásticas, mágicas, cuasi imaginarias por presentar aspectos ficcionales sobre elementos de la vida real profana, es decir, como figuras míticas que provienen de un tiempo remoto, encierran en sí mismos un conocimiento psicológico de orígenes muy antiguos. De manera que, si el cocodrilo y el jaguar llevan la caracola en el lomo, representarían, en primera instancia, aquella concepción del animal como fuente de saber que lleva consigo la energía vital, energía creadora que surge como información inconsciente y, en segundo lugar, nos comunicarían un proceso psicosocial, pues si el centro del caracol representa al yo, develaría la relación de ambas instancias, en las que el yo, es arrastrado por el *ello*, proceso que se detona dentro del ritual y que, además, es en esta animalidad, es decir, en el *ello*, en donde encontramos el principio colectivo constituido como memoria.

La fuerza vital del *ello*, su poderío, expresa el verdadero propósito primordial del organismo, que no es otro que el de aportar energías para su supervivencia, satisfaciendo las necesidades primarias. El *ello* está formado, además de por todo lo congénitamente establecido y heredado

en el ADN de las células, por todos los elementos de la realidad experimentada que han sido disociados de la consciencia, o que nunca se han asociado a ella por intervención represora de la censura. Toda clase de instintos inconfesables, de destrucción, de apropiación, sexuales, así como traumas y frustraciones de la vida se almacenan como representación de todas las sensaciones, percepciones, tendencias, deseos insatisfechos, experiencias olvidadas, como si fueran un álbum de fotos de toda la vida. Ninguna experiencia vivida o sentida se pierde. Aunque disociadas de la consciencia, dejan su huella y quedan representadas en el ello. Algunas veces emergen en imágenes oníricas, o en producciones artísticas. El ello, es también el sedimento de todas las experiencias de la humanidad. En él se conservan, dentro de cada persona, *los vestigios del hombre primitivo*. (Jiménez, 2006, p. 148)

Si ligamos al *ello* como parte de lo que he denominado la unidad psico-corporal, pues en el no hay separación cuerpo-mente, tenemos que este es también la instancia psíquica que hace evidente la importancia del cuerpo, el cuál como ente biológico, orgánico que surge y se desarrolla a través del tiempo y está constituido de los mismos elementos de la naturaleza, es también historia genética o filogénesis, tal como han afirmado desde el principio de la psicología autores como Freud (1992) y Jung (1985), información que, la mayoría de las perspectivas en psicología social, se niegan a aceptar, pero que sin esta aseveración no se podría comprender de dónde vienen las imágenes que surgen en el proceso artístico y su relación con su larga data.

De aquí en adelante, entenderemos al *ello* como el cuerpo en el que se quedan las huellas mnémicas de toda vivencia que no siempre alcanzan a ser conscientes, es decir, como unidad psico-corporal que constituye dos niveles complejos e interrelacionados: 1) un Inconsciente Personal (IP) que Jung (1993) define como todos aquellos contenidos de la psique tales como recuerdos, pensamientos, sentimientos y experiencias que no son conscientes pero que pueden llegar a serlo. Es donde encontramos las experiencias individuales.

Resulta que en el inconsciente tenemos que diferenciar un estrato, por así decirlo, que podría designarse como el inconsciente personal. Los materiales contenidos en este estrato son de índole personal en cuanto se caracterizan por constituir, en un sentido, adquisiciones de la existencia individual, y, en otro, factores psicológicos que podrían ser igualmente conscientes. Ciertamente, por una parte, es comprensible que los elementos psicológicos

incompatibles estén sujetos a represión, de modo que permanecen inconscientes; pero por otra, existe la posibilidad de que, una vez reconocidos, esos contenidos se hagan conscientes y permanezcan así. Reconocemos a este material el carácter de *contenidos personales* porque podemos señalar en nuestro pasado personal sus efectos, o sus manifestaciones parciales, o su origen. Son partes integrantes de la personalidad a cuyo inventario pertenecen. (p. 25)

Cuando Manuel Cruz señala que existe una memoria biográfica que contiene lo personal, lo social y lo familiar hace referencia a un nivel individual de esta, que refiere a la idea de consciente que hace Jung (1993) y que podemos entender también como *memoria personal*, es la que Manuel señala como *la que emana de eso que hemos guardado*, la que todos conocen y de la que siempre se hacen metáforas a la manera de un ordenador o la nube donde se guardan los archivos de computadora. Es este el primer tipo de memoria en el que se encuentran experiencias y conocimientos que evocamos cuando recordamos, es decir, es la memoria de lo que ha sucedido en la vida de una persona y abarca eventos tanto recientes como pasados.

Sin embargo, Manuel afirma la existencia de múltiples memorias que tienen ese vínculo indisoluble con el cuerpo y, además, sugiere que hay un tipo de memoria mucho más amplia que la mera retención de información. Lo anterior da lugar al segundo nivel relacionado con el cuerpo y la memoria, 2) pues Jung (1993) la entiende como la acumulación de experiencias y simbolismos compartidos a lo largo de generaciones, la cual llamó Memoria o Inconsciente Colectivo (IC) del que emanan los *arquetipos*. Jung (1993) define el IC a través del análisis de los sueños en la práctica clínica, con una paciente estudiante de filosofía que tenía un complejo paterno, es decir, el obstáculo para la paciente era una relación peculiar con el padre. Ella realiza la transferencia hacia el psicoterapeuta, múltiples veces sueña a él o a su padre como un *ser alargado*, ella era pequeña en relación con él, quien parecía un gigante, estaban en una colina cubierta de trigales, él la levantó del suelo y la sostuvo en brazos como a una niña pequeña. El viento rozaba los trigales, y, tal como éstos se mecían en el viento, así el padre la mecía en sus brazos (p. 20).

Jung (1993), con sus conocimientos sobre religión, se percató de la analogía del ser alargado, el viento y la inmersión en la naturaleza, elementos que aluden a un *dáimon de la naturaleza*, en donde *Dios es espíritu* que, en última instancia significaría *Dios es el viento*,

más grande y fuerte que el ser humano, un *hálito invisible, el soplo o espíritu* (p.24). Esta imagen divina arcaica, que bien corresponde a la cosmovisión del paleolítico, no tenía asociación con ningún conocimiento tácito de la paciente. Lo que lo lleva a afirmar la existencia de un Inconsciente o memoria Colectiva de la siguiente manera:

Se trata de una auténtica imagen divina primitiva, que creció en el inconsciente de una persona moderna y desplegó un efecto vital, efecto que da pábulo a nuestra reflexión desde el punto de vista de la psicología religiosa. En esta imagen nada “personal” podríamos señalar: *es una imagen enteramente colectiva*, cuya existencia étnica nos es desde hace mucho conocida. Tal imagen histórica, de general difusión, ha reaparecido por función psíquica natural (...). Se trata de la revivificación de un arquetipo. (Jung, 1993, p. 27)

Vimos, en el diario de campo sobre Citlalmina que, en mi propia experiencia, se suscitó la aparición de seres alargados cuando danzaba, es decir, en un estado de *ensoñación* que las tradiciones originarias llaman *el vuelo*. Esto nos vincula con la imagen del chamán que tiene como tarea principal hacer surgir el vuelo, *echarse a volar*, lo que implicaría que, dejar volar la imaginación, es entrar no en un estado de consciencia sino en un estado inconsciente, es decir, de *trance*, para traer al presente las huellas mnémicas de los antepasados, las huellas de la evolución de la humanidad, de lo que estaría constituido *el mundo de los muertos* y que por tanto, desde esta perspectiva, sería un conocimiento psicosocial simbólico que postula la pertinencia de una psicología antropológica.

El modo de pensamiento primitivo, analógico, del sueño recrea esas antiguas imágenes. No se trata de representaciones heredadas, sino de huellas [mnémicas] heredadas. En vista de tales hechos, ha de admitirse que el inconsciente posee contenidos no sólo personales sino también impersonales, colectivos, en la forma de categorías heredadas o arquetipos. De ahí nuestra hipótesis de que el inconsciente, en sus estratos, en cierto modo más profundos, posee contenidos colectivos relativamente animados. Por eso hablo de un *inconsciente colectivo*. (Jung, 1993, p. 27)

Además, Manuel postula el trabajo escénico, es decir, el entrenamiento, los ensayos y la puesta en escena como procesos rituales (en los que sucede el vuelo y el trance) que crean un cuerpo poético, el cual define como *aquel que ha sido afectado y pasa de lo íntimo a lo colectivo*. Aunque los alumnos del taller de teatro de Manuel Cruz, parecen referir lo

colectivo a los compañeros inmediatos con los que se entrena, es decir, otros actores o, en su defecto se refieren a la obra de teatro en sí como producto último en el que se comparte la creación con el público, afirmaré que el paso de lo íntimo a lo colectivo se produce en el propio ritual, como entrenamiento (pedagogía teatral) o en el ensayo, no solo por los otros que conforman la práctica sino por la aparición de lo sagrado y lo divino que, en última instancia, devela la creación artística como proceso psicosocial que vincula al ser con la memoria personal y colectiva a través de la unidad psico-corporal, teniendo como resultado la creación artística que, a su vez, conforma la cultura.

El momento, el acontecimiento o el instante de la manifestación de lo sagrado, tal como vimos en el diario de campo sobre Citlalmina, solo es posible dejando de lado el *yo* y permitiendo que el *ello* tome el centro de la escena, es decir, que lo inconsciente, lo oscuro, lo animal, la sombra emerjan a partir del movimiento corporal para comunicarnos una verdad que no es solo nuestra, sino que ha sido transmitida como historia genética o filogénesis, por lo que habría que entender al individuo no como entidad singular, sino como forma colectiva que posee ya en su cuerpo, información para la sobrevivencia y la adaptación del ser a su entorno, sea este inmediato como en el tiempo en el que vivió a merced de la naturaleza o mediado por la cultura.

Si partimos del hecho de que hablar del alma es hablar de imagen y, la primer imagen relacionada con ella es la mariposa que escapa del cuerpo del agonizante, en ese último hálito que fue también fuego sagrado, soplo que insufla vida a esa materia y que, al abandonarla, el testigo de aquella muerte, el otro sobreviviente, al ver que el ser que conocía ya no le responde, aun cuando la imagen corporal sigue ahí, intacta por algunos minutos; pero en esencia ya no es *él mismo*, pues parece haberse ido, entonces, ¿Qué es lo que se va?. Mi primera respuesta hasta este punto será que lo que se ha ido es el pensamiento, pero ese que jamás fue simple racionalidad, sino que fue y seguirá siendo, en el tiempo y en el espacio, *sabiduría*, una sabiduría que trasciende la individualidad por encarnarse en el otro. Ya lo intuía Freud (1992) al sostener que había un pensar visual, mismo que define de la siguiente manera:

Se averigua que en tales casos casi siempre es el material concreto de lo pensado el que deviene consciente, pero, en cambio, no puede darse expresión visual a las relaciones que

distinguen particularmente a lo pensado. Por tanto, el pensar en imágenes es solo un muy imperfecto devenir-consciente. Además, de algún modo está más próximo a los procesos inconscientes que el pensar en palabras, y sin duda alguna es más antiguo que este, tanto ontogenética cuanto filogenéticamente. (p. 23)

Por otra parte, Manuel Cruz afirma que hay una otredad diferente a lo que está próximo a nosotros, es *otro que viene de la memoria* y que *hace que nos “monstruemos”*. Dicha otredad no solo está en el IP que hace surgir la sombra sino que se relaciona también con el instante de la manifestación de lo sagrado donde la colectividad parece emerger del acontecimiento hierofánico del ritual, pues es en este momento donde se presentan los arquetipos como aparición o manifestación de lo sagrado. Tales arquetipos son vivenciados como un otro que trasciende a los compañeros presentes en ese *aquí y ahora*, lo que en las tradiciones originarias llaman *espíritus*, la presencia de los antepasados o el mundo de los muertos, quienes son seres que pasaron por este mundo y nos dejaron sus enseñanzas para poder sobrevivir y que ahora, *sus almas* se manifiestan en forma de memoria, hecho que parece ser recordado en tal círculo, portal o vórtice, que abre el ritual a partir de someter el cuerpo al *buen dolor*, al esfuerzo necesario que le permite la comunicación con aquellos seres y su conocimiento. El individuo, desde esta perspectiva tendría que ser entendido como un ser social *per se*, es decir, una entidad psicosocial.

Esto implica dar cauce a los ínferos como intento de materialización o externalización de la propia alma que es parte del mundo de los muertos, por lo que afirmaré que el alma es también memoria. Estos representantes del mundo de los muertos reinstauran o crean el *sentido* como saber vital, *saber sentido* que recobra la propia voz; pero esta, no se manifiesta en *palabra profana* sino en *canto sagrado* relacionado con la corporalidad y el pensamiento poético que tanto vemos emerger en los rituales. Afirmaré que el alma, desde esta perspectiva, sería tanto memoria como sabiduría. Otro punto al que me hizo llegar la reflexión sobre la caracola y que me interesa resaltar aquí es que, al escribir estas líneas, recordé la frase con la que Ana Luisa Solís (performer que entrevisté en la tesis de maestría) describió su primer experiencia dentro del taller de teatro antropocósmico con Nicolás Núñez:

- *Me sacudieron el alma con el sonido del caracol. Yo creo que es importante cuando algo así te sucede en la vida, tienes que ponerle atención. No todos los días te sacuden el alma, ¿verdad? (ríe)*

Ana Luisa me contó que, lo que experimentaba en el taller con Nicolás Núñez, hizo que ella se quedara por más de cuarenta años en la práctica. Esas palabras habían resonado no solo en su interior sino en el mío también, como si una clave de interpretación se me hubiera dado, como la intuición de una sabiduría, de algo sumamente importante que, como decía Ana Luisa, debía ponerle toda mi atención. Pasé años pensando en esa frase, volvía a ella una y otra vez, sin poder decir con palabras lo que significaba, fue incluso esa frase la que me hizo preguntarme sobre el alma en primer lugar, razón de ser de todas estas páginas y, es hasta ahora, años más tarde, que más o menos puedo articular su sentido.

Esa frase, estaba impregnada de ese amor más amplio que lo terrenal y era ella, una actriz, una anciana, una poeta enamorada la que me transmitía ese saber, esa certeza que recorría su cuerpo con el sonido del caracol. Tal como Zambrano afirma (2006) que el poeta sabe, porque es una certeza que recorre su cuerpo y cuestiona su ser, una convicción que desquebraja las apariencias cotidianas.

Asombrado y disperso es el corazón del poeta. No cabe duda de que este primer momento de asombro, se prolonga mucho en el poeta, pero no nos engañemos creyendo que es su estado permanente del que no puede salir. No, la poesía tiene también su vuelo; tiene también su unidad, su trasmundo. De no tener vuelo el poeta, no habría poesía, no habría palabra. Toda palabra requiere un alejamiento de la realidad a la que se refiere; toda palabra es también, una liberación de quien la dice. Quien habla, aunque sea de las apariencias, no es del todo esclavo; quien habla, aunque sea de la más abigarrada multiplicidad, ya ha alcanzado alguna suerte de unidad, pues que embebido en el puro pasmo, prendido a lo que cambia y fluye, no acertaría a decir nada, aunque este decir sea un cantar. (p. 19)

Zambrano (2006) también señala esta dualidad del ser humano, esta necesidad de unir, mediar o articular los contrarios el caos y el orden, lo dionisiaco como este constante fluir que nos conecta con el ello y lo animal con lo apolíneo como *techné*, como razón que moldea la materia y da forma. Por lo que la obra artística sería el resultado de esa mediación. Y aquí volvemos a esa unidad primordial que nos remite al ritual en donde encontramos el

centro del caracol, pues este es el origen del que emergen todas las artes, ya que anduvieron mucho tiempo juntas, la música, la poesía, el teatro, la danza y el performance.

Y en la música es donde más suavemente resplandece la unidad. Cada pieza de música es una unidad y sin embargo sólo está compuesta de fugaces instantes. No ha necesitado el músico echar mano de un ser oculto e idéntico a sí mismo, para alcanzar la transparente e indestructible unidad de sus armonías. No es la misma sin duda, la unidad del ser a que aspira el filósofo a esta unidad asequible que alcanza la música. Por lo pronto esta unidad de la música está ya ahí realizada, es una unidad de creación; con lo disperso y pasajero se ha construido algo uno, eterno. (Zambrano, 2006, p. 21)

Así, el actor en su poema encarnado crea una unidad con la palabra y el canto, el cuerpo y el movimiento, el alma y el pensamiento. Son palabras que tratan de apresar lo más tenue, lo más alado, lo más distinto de cada cosa, de cada instante. El poema, en el actor, es también carne y, por tanto, es ya la unidad no oculta, sino presente; la unidad realizada, encarnada. El lenguaje lo entenderemos aquí como “territorio intermedio y por tanto daimónico: ambiguo; creador y destructor; coagulante y disolvente: sintético y analítico) que incluye o implica a lo real y a su interprete, constituyendo una especie de mundo intermedio que permite el acceso del ser, a la (auto)representación” (Garagalza, 2018, p. 29). Platón (1988) fue uno de los primeros en plantear el carácter supraliterario de la *palabra viva*:

Esta vida de la palabra está condicionada al cuerpo y, por consiguiente, a la temporalidad inmediata de la voz y el instante. El orden del lenguaje lucha por mantenerse en los esquemas del tiempo y de la propia historia, de la propia narración que lo articula. (p. 303)

Afirmaré aquí, que esta palabra artística (sagrada), va a ser transmitida de generación en generación, de cuerpo a cuerpo, estirando la línea del tiempo y haciendo que el instante surja, una y otra vez, en otro tiempo y en otro cuerpo, en una especie de *metempsychosis* o *transmigración de las almas*, siendo el lenguaje artístico o el arte, ya sea en forma de palabra o en expresión corporal, el mediador de los contrarios (palabra-cuerpo, material-inmaterial, científico-poético). Al respecto de la metempsychosis y la transmigración de las almas, no hay que olvidar que Jung (2015), retoma los planteamientos de Platón para desarrollar su propia psicología, en donde encuentro la relación entre la memoria y el mito de Er que vinculan a ambos pensadores.

Hablar del *alma de las cosas* nos remite a Platón (1988a) y uno de los mitos en el que discute sobre la relación entre vida y muerte, es en el mito de Er el armenio, un guerrero que muere en batalla y su cuerpo es encontrado después de diez días, pero en comparación con el cuerpo de sus compañeros, el de él no estaba en estado de descomposición. Lo llevan a su casa para ser sepultado y ya en la pira resucita. Er, cuenta lo que había visto en la muerte. Comienza diciendo que estaban, él y otras almas, en un maravilloso lugar que tenía dos aberturas en la tierra, dos aberturas en el cielo y en medio de ellas se encontraban jueces que les ordenaban marchar, a los justos por la derecha y hacia arriba y a los injustos a la izquierda y hacia abajo. Por la otra ranura de la tierra ascendían almas sucias y del cielo descendían almas limpias, se encontraban en el prado y se contaban sus distintas experiencias. Las que venían de arriba contaban historias de goce y belleza y las de la tierra contaban historias de horror y sufrimiento (p. 487).

Platón (1988a) sostiene en este mito que cada alma pagaba todas sus injusticias y ofensas diez veces más por cada sufrimiento que haya ocasionado en vida y las almas justas eran recompensadas en la misma proporción. Er, escuchaba todas estas historias ya que le habían conferido la tarea de escuchar y ver todo lo que ocurría. Le llamó la atención una historia en particular: la de Ardio el Grande, quien había matado a su padre y a su hermano mayor y había sido un cruel tirano. Contaba una de las almas que iban saliendo de la ranura de la tierra, que había visto a Ardio cuando estaba a punto de salir y la abertura soltó un mugido. En las salidas de las ranuras había unos hombres salvajes de aspecto ígneo que regresaban a este tipo de almas al fondo por estar adheridas al mal. Contaba que este mugido era el miedo más grande que experimentaban las almas, pues era posible que volvieran a vivir el castigo y el sufrimiento por el que habían pasado si su alma seguía adherida al mal (p. 489).

Después de ocho días, las almas que se encontraban en el prado volvieron a ponerse en marcha hasta llegar a una columna de luz vertical que unía al cielo y a la tierra. Aquí había tres mujeres, las parcas: Láquesis que era quién cantaba las cosas pasadas también conocida como la distribuidora de suerte y la que medía la longitud del hilo de la vida, Cloto, cantaba las cosas presentes y era considerada la hilandera, la que teje el hilo de la vida y Átropo,

cantaba las cosas futuras también conocida como la inevitable por ser quién corta el hilo cuando llega el momento de la muerte (p. 491).

Me interesa resaltar aquí la importancia del tiempo representado en la figura de tres mujeres diferentes como reminiscencia de la Gran Diosa, además del vínculo con la explicación que Manuel Cruz da sobre el trabajo escénico en el que el pasado y el futuro actúan simultáneamente en el aquí y ahora, tal como el carro alado de Platón y la tripartición del alma, que conforman una filosofía de vida, es decir, el sentido, el propósito o el destino de la vida como porvenir. Ese anhelo o añoranza es justamente lo que hace surgir el cuerpo poético que Manuel Cruz explicó de la siguiente manera:

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 de la añoranza del futuro para poder ser poesía.

Las parcas, en el mito de Er, estaban en la superficie de la tortera que era construida por ocho círculos de distintos tamaños, que giraban en direcciones distintas y formaban una figura laberíntica. Las almas que llegaban se dirigían con Láquesis quien tenía en sus rodillas lotes y modelos de vida que eran elegidos por las almas. Cabe resaltar aquí que Platón (1988a) utiliza *modelos de vida* tal como Jung definirá después al arquetipo.

Una vez que los hombres llegaban debían marchar inmediatamente hasta Láquesis. Un profeta primeramente los colocaba en fila, después tomaba lotes y modelos de vida que había sobre las rodillas de Láquesis, y tras subir a una alta tribuna, dijo: "Palabra de la virgen Léquesis, hija de la Necesidad; almas efímeras, éste es el comienzo, para vuestro género mortal, de otro ciclo anudado a la muerte. No os escogerá un demonio, sino que vosotros escogeréis un demonio. (p. 491)

En un pie de página, Platón (1988a) aclara que el demonio al que se refiere es del tercer tipo que existe en la Grecia Antigua, el cual, es asignado a un individuo y determina total o parcialmente su destino individual, es decir, es el Daimón. En este punto podemos inferir que los seres humanos, o en este caso las almas, son los creadores de su propio destino. Las almas eligen a este demonio y solo en la medida en que se honre o se desprecie es como conseguirán la excelencia. Esta reflexión, es la misma que nos enseñan los mitos, en la que

rechazar el destino implica un camino tortuoso y desesperanzador. De esta manera, Platón (1988a) exenta de toda responsabilidad o culpa al Demiurgo sobre el accionar del ser humano, es decir, sobre las tragedias que puedan pasarle y de alguna manera es la persona la que elige su destino, por lo tanto, es el hombre el responsable de sus elecciones, el que forma su camino y el que pagará por ello.

Platón (1988a), narra que la primera persona a la que le tocó escoger su destino eligió la más grande tiranía y era una de las almas blancas que le había tocado vivir en un régimen político bien organizado, y había sido un ser impecable en su contexto; pero solo por hábito y no por filosofía. De donde se plantea a la filosofía antigua como sabiduría, es decir, un esfuerzo por saber cómo se debe vivir. Esta es la importancia de la filosofía para Platón (1988a) ya que es ella la que te permite elegir entre estos extremos, por lo que sería necesario conocer tanto el orden de la naturaleza de las cosas como su caos, es decir, encontrar la mediación de los contrarios, mediante la capacidad reflexiva.

Platón (1988a) sostiene en el mito de Er, que las almas elegían su vida siguiente de acuerdo con lo que habían vivido anteriormente. Por lo que después de haber elegido, iban al *campo del olvido* junto al *río de la desatención o despreocupación* y tenían que beber una cierta medida de agua que les hacía olvidar lo que habían vivido (p. 496). De aquí la relación con la memoria que, posteriormente plantearía Jung (1993) y que, Manuel Cruz explica como el presente del pasado y del futuro en la creación artística, viendo a la vida misma y al ser humano como obra de arte. Como habían pasado por una larga caminata con temperaturas altas, algunas almas bebían más de la cuenta y olvidaban toda su vida anterior. De lo que se deduce que esta memoria colectiva tiene también un componente discriminador, tal como el descenso del laberinto y el enfrentamiento con el minotauro, el animal ctónico o la sombra; pues solo recuerda, o solo se presentan las figuras primordiales a quienes han sido justos, éticos o están preparados para enfrentar la verdad. Pero a Er, no se le permitió beber de esta agua porque tenía que volver al mundo de los vivos y contar lo que había presenciado. Después de esto, las almas se dormían y en medio de un trueno y temblor en la tierra, salían disparadas hacia su nueva vida. Er despierta y comienza a transmitir el mensaje.

Hay una idea dentro del mito de Er que será central para el tema en cuestión, a saber: la idea de *la inmortalidad del alma*, como un saber que está antes de nuestro nacimiento y que perdura a través del tiempo, lo que nos conecta directamente con la noción del Inconsciente Colectivo de Jung (1993), el cual ya he señalado como memoria. La idea de la metempsicosis o la transmigración de las almas, es decir, la noción de que las almas van y vienen entre el mundo de los muertos y de los vivos habitando cuerpos distintos, tal como hemos visto en el transcurso de estas páginas, es una noción que existe desde tiempos muy remotos, misma que ha permanecido en la cosmovisión de los pueblos originarios, así como en el artista. Esta transmigración de las almas sería entendida como recuerdo o saber sagrado que es transmitido en el momento del sacrificio, es decir, en el vuelo del chamán- artista para traerlo a su comunidad. Por lo que, dicho saber es develado como imagen-simbólica o arquetipo. De acuerdo con esta perspectiva, el alma de los muertos que escapa del cuerpo se convertiría en memoria dejando su huella mnémica en el cuerpo.

Diríamos, según el camino que hemos recorrido, que el mundo de las Ideas de Platón será interpretado por Jung (2015) como memoria, una que no solo está en *el adentro* de la persona, sino que podemos encontrarla en las manifestaciones culturales, es decir, en lo colectivo. La *Idea*, es entonces la huella mnémica, es el mundo de las imágenes que contienen una simbología compleja y a la que solo el Demiurgo tiene acceso completamente.

Pues bien, *arquetipo* no es otra cosa que una expresión que ya existió en la antigüedad clásica y que es sinónimo de *idea* en el sentido platónico. Cuando por ejemplo el *Corpus Hermeticum*, que pertenece aproximadamente al siglo VI, designa a Dios como la luz arquetípica, está expresando de esa manera la idea de que Dios es la *imagen primigenia*, el arquetipo de toda luz, preexistente y superior al fenómeno *luz*. (Jung, 2015, p. 74)

Jung (2015) sostiene que hablar de *imagen* es hablar de *formas funcionales*:

Imagen no expresa sólo la forma de la actividad que ha de ser ejercida, sino también la situación típica que desencadena esa actividad. Son *imágenes primigenias (arquetipos)* porque son, por excelencia, inherentes a la especie, y si han *surgido* alguna vez, ese surgimiento coincide, cuando menos, con el comienzo de la especie. Es la manera humana del hombre, la forma específicamente humana de sus actividades. Esa índole específica está

ya en germen. Suponer que no es heredada, sino que surge de nuevo en cada hombre sería tan absurdo como pensar que el sol que sale cada mañana es diferente del que se puso la tarde anterior (p. 76).

Platón, a lo largo de su obra, plantea cuatro ejes temáticos que conducen al mundo de las Ideas:

1) El qué trata sobre el *ánthropos*, es decir, sobre la condición humana. En donde encontramos a Prometeo intentando dar el conocimiento a los hombres y por lo cual es castigado. De aquí se plantea que el hombre no posee el conocimiento *per se*; sino que tiene que conseguirlo de algún modo. Lo que nos conecta con el descenso a los ínferos o a lo subterráneo, como condición necesaria para llegar al conocimiento.

2) El que aborda *la ascensión*, la superación de la muerte y la liberación espiritual, es decir, de la *libertad del alma*, donde encontramos el mito de la caverna en el que un esclavo sale de ella y se da cuenta que las sombras que veía reflejada en el interior eran solo una apariencia. Este mito de Platón se vincula con la idea de *sombra* de Jung (1985) que, aunque el primero no lo usó de la misma forma que el segundo, Platón (1988a) sugiere en ella la metáfora de una percepción distorsionada de la realidad relacionada con la falta de conocimiento, tal y como se muestra en el siguiente fragmento del mito:

Respecto de los honores y elogios que se tributaban unos a otros, y de las recompensas para aquel que con mayor agudeza divisara las sombras de los objetos que pasaban detrás del tabique, y para el que mejor se acordase de cuáles habían desfilado habitualmente antes y cuáles después, y para aquel de ellos que fuese capaz de adivinar lo que iba a pasar, ¿te parece que estaría deseoso de todo eso y que envidiaría a los más honrados y poderosos entre aquéllos? ¿O más bien no le pasaría como al Aquiles de Homero, y «preferiría ser un labrador que fuera siervo de un hombre pobre» o soportar cualquier otra cosa, antes que volver a su anterior modo de opinar y a aquella vida?

- Así creo también yo, que padecería cualquier cosa antes que soportar aquella vida.

- Piensa ahora esto: si descendiera nuevamente y ocupara su propio asiento, ¿no tendría ofuscados los ojos por las tinieblas, al llegar repentinamente del sol?

- Sin duda.

- y si tuviera que discriminar de nuevo aquellas sombras, en ardua competencia con aquellos que han conservado en todo momento las cadenas, y viera confusamente hasta que sus ojos se reacomodaran a ese estado y se acostumbraran en un tiempo nada breve. ¿No se expondría al ridículo y a que se dijera de él que, por haber subido hasta lo alto se había estropeado los ojos?, ¿y que ni siquiera valdría la pena intentar marchar hacia arriba? Y si intentase desatarlos y conducirlos hacia la luz, ¿no lo matarían, si pudieran tenerlo en sus manos y matarlo?

-Seguramente. (Platón, 1988a, p. 343)

Preguntarse por lo que son las sombras lleva al esclavo a la verdad, que para Jung (1993) sería la integración de los aspectos no reconocidos de la psique que llevan al conocimiento de *sí mismo*, el arquetipo de la totalidad, de esa unidad largamente anhelada por el hombre, hablamos pues de una verdad de sí en oposición a la apariencia del yo, que en última instancia, vincularé con la cuestión que plantean Nicolás Núñez y Manuel Cruz en sus entrenamientos, de tal forma que, preguntarse por las sombras es preguntarse por la apariencia, lo que nos lleva, a un nivel psicológico, a la pregunta que nos ha traído hasta aquí: *¿Quién soy yo?*

La construcción de una persona adecuada a lo colectivo significa una tremenda concesión del mundo externo, un verdadero autosacrificio, que obliga al yo a entrar en una directa identificación con tal persona; de modo que hay gente que cree ser en efecto aquello que representa. La *pérdida del alma* que entraña tal actitud es sólo aparente, pues el inconsciente no tolera en ninguna circunstancia tal desplazamiento del centro de gravedad. Si observamos críticamente tales casos, descubrimos que la excelente máscara tiene en lo interno una *vida privada* compensatoria. (Jung, 1985, p. 92)

Aun cuando el yo es necesario para poder transitar en la vida social, una identificación extrema con él significa la perdida de la autenticidad, es decir, la anulación del principio creativo, de la potencia que anima toda vida, obra y creación. El tránsito entre esta máscara social necesaria y el sí mismo que emerge de la integración o comprensión de lo que las sombras son, será una línea continua que el actor, como artista ingenuo⁵⁴, cruza constantemente. Por su parte, Nietzsche (2023) define a la apariencia de la siguiente manera:

⁵⁴ Nietzsche (2023) siguiendo a Schiller, define al artista ingenuo como aquel que crea en respuesta espontánea e inmediata a la naturaleza. “Atribuimos a un hombre carácter ingenuo cuando en sus juicios sobre las cosas

La analogía del sueño nos brinda alguna que otra información acerca de este artista ingenuo. Paremos mientras en el soñador e imaginémoslo embebido en la ilusión del mundo onírico sin querer disiparla y diciéndose a sí mismo: *¡Es un sueño! ¡Quiero seguir soñando!*; colijamos de aquí un hondo e íntimo placer ligado a la contemplación de las imágenes oníricas; por otro lado, olvidemos por completo el día y su terrible insistencia a fin de poder soñar en general con este íntimo placer en la mirada... paremos mientras en todo esto y podremos, de la mano de Apolo, el descifrador de sueños, interpretar todos estos fenómenos más o menos en los siguientes términos. Pese a que, con toda certeza, de las dos mitades de la vida -la mitad que se vive en vigilia y la que se vive en el sueño-, creemos que la primera es la más deseable, importante, digna, valiosa e, incluso, la única que se vive en realidad, yo me atrevería a afirmar -por más que esto parezca una paradoja- que el sueño valora justo de manera opuesta el misterioso fondo de nuestro ser, del cual nosotros mismos no somos sino su apariencia. (p. 38)

Por tanto, Nietzsche (2023) afirma que habría un doble del yo en el sueño, descrito como genuino o auténtico en oposición al yo de la vida diurna que no es más que apariencia. Esta es la razón por la que el artista ingenuo quiere seguir soñando, pues es ahí en ese fondo de fondo de misterio donde se encuentra con su ser auténtico, donde escapa de las exigencias de la sociedad y puede simplemente *ser*. Más tarde, en los *Diálogos*, Platón (c. 428-c. 348 a. de C.) narra cómo Sócrates (c. 470-399 a. de C.) desde su prisión le refiere a Crito el que habría de ser uno de sus últimos sueños y que el filósofo interpretó como la llegada de su muerte al tercer día, como de hecho, habría de ocurrir. Platón (1988), asegura: “En todos nosotros, inclusive en los hombres más buenos, existe una naturaleza de animal salvaje que se asoma en los sueños” (p. 195).

Esta *naturaleza de animal salvaje* hace referencia al ello como hemos visto ya, pues el sueño está también íntimamente ligado al cuerpo en estado de reposo, en ese abandono de la realidad es donde encontramos nuestros deseos más íntimos. Aun cuando leemos en Platón, algunas aseveraciones que podrían hacernos pensar que esta creando una escisión entre el

pasa por alto lo que tienen de artificial y rebuscado y no se atiende más que a la simple naturaleza [...] Lo ingenuo del carácter nunca puede ser, pues, cualidad de hombres corrompidos, sino que únicamente puede convenir a los niños y a los hombres con alma de niño” (p. 36).

cuerpo y el alma, esto solo ha sido una interpretación literal, es decir, sin imaginación, del pensamiento de Platón y los fenómenos que trataba de explicar, pues él se opone a sus predecesores que asociaban la *physis* a elementos materiales o visibles. Por el contrario, para Platón la naturaleza no se agota en materia, sino que tiene alma, está animada, por lo tanto, *physis* (cuerpo) y alma (psique) siguen siendo una unidad y las cosas invisibles empiezan a cobrar relevancia y cambiar la forma de interpretar el mundo, como hizo la aparición de la cuarta fase lunar en el pensamiento del paleolítico.

Nietzsche (2023) define al *yo* como apariencia y al artista ingenuo como el que prefiere el sueño o la fantasía que, paradójicamente a lo que se cree comúnmente, conduce a la verdad. En el sueño, en ese caer a la profundidad, es donde se produce el encuentro con el sí mismo, donde se deja de ser apariencia. El trabajo de la persona será integrar la sombra manifestada en el sueño con la apariencia de la vida diurna, es decir, encontrar un *yo* más cercano al sí mismo. Jung (1985) define a la persona con relación al *yo*, es decir, como máscara; pues la palabra deriva del griego *per=a través de* y *sonare=hacer sonar la voz*, se usaba para referirse a la máscara utilizada en el teatro griego. Estas máscaras eran llevadas por los actores para representar a los personajes y amplificar sus voces. Al respecto, y con relación a la ornamentación de *jefes tribales*, Jung (1985) señala:

La figura del mago-médico o del jefe tribal señala el camino: ambos se destacan de los demás por lo peculiar de sus ornamentos y sus modos de vida, es decir, por la peculiaridad de su papel. Por la singularidad de los signos externos se crea una delimitación del individuo, y por la posesión de particulares secretos rituales se acentúa aún más vigorosamente la separación. Por estos medios y otros semejantes el primitivo se crea una envoltura que puede designarse "persona" (máscara). Sabido es que entre los primitivos existen máscaras verdaderas, que sirven por ejemplo en las celebraciones para realzar o cambiar la personalidad. (p. 41)

Para Jung (1985), el concepto de persona está asociada con la máscara, es decir, el *yo* es la apariencia representada socialmente, lo que se muestra a los demás. “Para la persona, uno aparece como esto o aquello, o se esconde de grado tras una *máscara*; o inclusive se fabrica una persona determinada como muro de protección” (Jung, 1993, p. 71). En cambio, Zambrano (1992) invierte la relación y comprende a este *yo soberano* (como ella misma lo llama), como *máscara* o *personaje*, el cual distingue de la *persona* como se señala a continuación:

Zambrano, alegóricamente, nos dice que el hombre es como una especie de plaza fuerte sitiada que tiene en su centro al yo soberano al cual describe como siendo *tan implacable como vulnerable*. Desde este centro el soberano yo, envía sus órdenes a través de emisarios subordinados, para fortalecer las murallas que defienden su “ser”, esto es, todo aquello que el soberano yo entiende como realidad de sí mismo y de las cosas. Cada uno de nosotros está continuamente desempeñando un papel: se es hijo de, madre de, se tiene la profesión X, se posee tal estatuto social, etc. Pero quitamos todo esto ¿qué queda? ¿sabremos todavía reconocernos? según Zambrano lo que queda, ese residuo que no se identifica con todos los personajes, es la persona. Un hombre es persona cuando vive a partir de *sí mismo*, esto es, cuando vive preocupado con nuestra verdad interior que hay que tomar la decisión de buscar, sabiendo que es una búsqueda interminable pues se busca algo que trasciende. (Dos Santos, 1999, p. 278)

Esto es lo que entenderemos aquí como persona, es decir, será sinónimo de *sí mismo*, pues este es lo que queda tras la caída de aquellos personajes, una verdad incuestionable, la sensación de una totalidad sagrada u ominosa. La verdad, la sabiduría y el *sí mismo* quedarán vinculados a las profundidades, haciendo de estos autores y sus definiciones acerca de la persona y el conocimiento de sí, una teoría de lo subterráneo.

Por otro lado, es necesario emprender todos los esfuerzos en el sentido de configurar la vida de acuerdo con esa verdad en permanente crecimiento, pues sólo así no habremos desperdiciado nuestro tiempo, perdiéndonos a nosotros mismos. Cuanto más nos creemos en los papeles que representamos, más peligro hay de que nuestro ser se nos pierda disuelto en ellos, aunque intente gritar, decir que está más allá de todas esas cosas con las cuales nos identificamos, que se es lo que todavía no se es y se aspira a ser, y que lo que se es también se puede estar ya a dejar de ser, y que tanto aferrarse a lo que se juzga que se es nos condena y cansa: *estoy cansado de ser alguien parecido a sí mismo cada día*, clama el poeta intentando hacernos despertar, porque de despertar a su ser se trata. (Dos Santos, 1999, p. 279)

3) El que trata sobre el destino de las almas donde encontramos el mito de Er, el armenio. En el que plantea la *metempsicosis* o la *transmigración* de las almas. Como hemos visto, el Inconsciente Colectivo de Jung (1993) se encuentran relacionadas en la concepción de la psique o la idea del alma y la continuidad de la existencia. Ambos autores reconocen la

existencia de elementos o entidades que trascienden la experiencia individual. Para Platón (1988a) las almas persisten a través de múltiples encarnaciones y para Jung (1993) la continuidad se encuentra en el Inconsciente Colectivo que contiene las huellas mnémicas contenidas en el cuerpo como ente biológico y materia filogenética, lo que sería una reinterpretación psicológica de la teoría de Platón en la que el alma individual y el alma del mundo derivarían en Jung (1985) en Inconsciente Personal e Inconsciente Colectivo entendidos, en última instancia, como memoria o en términos de Platón como el devenir del mundo.

Como ya habrá comprendido el lector, aquí no se trata en modo alguno de un concepto filosófico ni religioso del alma, sino del reconocimiento psicológico de que existe un complejo psíquico semiconsciente de función parcialmente autónoma. Claro está que esta comprobación tiene que ver con un concepto filosófico o religioso del alma tanto o tan poco como la psicología con la filosofía o la religión. (...) La cualidad de inmortalidad personal no es en modo alguno un rasgo siempre anejo al alma en las concepciones primitivas, ni siquiera la pura y simple inmortalidad. Pero, más allá de tales concepciones, para la ciencia inaccesibles, "inmortalidad" significa por lo pronto sólo una actividad psíquica que trasciende los límites de la conciencia. "Más allá de la tumba" o la muerte" significa psicológicamente "más allá de la conciencia", ni puede apenas significar otra cosa, pues el aserto de la inmortalidad es formulado siempre y únicamente por un hombre vivo, que, como tal no está en todo caso en condiciones de hablar desde un estado "más allá de la tumba". (p. 89)

La herencia de los elementos psíquicos que Jung (1985) entiende como arquetipos o símbolos universales tiene también su relación con las características del alma, podemos encontrar su correspondencia con las almas narradas en el mito de Er, en el que llevan consigo experiencias y conocimientos acumulados. Además de que el término arquetipo es también utilizado por Platón para explicar el mundo de las Ideas que ha sido creado por el Demiurgo, una entidad autónoma e invisible que tiene acceso total a las Ideas. Tales características del Demiurgo derivan de las particularidades del alma.

La autonomía del complejo anímico da sustento, naturalmente, a la representación de una entidad personal invisible que vive aparentemente en un mundo diferente del nuestro. Entonces, en la medida en que la actividad del alma se experimenta como la de una entidad

autónoma aparentemente no ligada a nuestra transitoria corporeidad, puede surgir fácilmente la idea de que esa entidad exista de por sí, acaso en un mundo de cosas invisibles. Por cierto no resulta evidente sin más que la invisibilidad de esa entidad autónoma implique su inmortalidad también. (p. 89)

Lo que nos lleva al cuarto y último eje temático en el pensamiento de Platón, a saber:

4) Sobre el devenir del mundo, en el que encontramos, justamente, al Demiurgo. En Platón no hay un dios tal como se plantea hoy, sino un Demiurgo, un creador del destino que Jung (1985) entiende como una entidad invisible que vive aparentemente en un mundo diferente del nuestro, es decir, vive en otra realidad de donde habita *el soberano yo*, señalando con ello la existencia de una realidad sagrada en la que el artista abreva para generar obra. Esta cualidad de invisibilidad supuestamente desligada de la materia es precisamente lo que le da la cualidad de inmortal. Con ello Jung (1985) señala a la creación de los dioses como proyección de la cualidad del alma del individuo, es decir, como creación imaginaria que se desprende de una función psicológica inherente al ser humano.

El Demiurgo de Platón tenía precisamente estas características y es un tanto parecido al dios artista de Nietzsche (2018). En Platón el Demiurgo es un ser divino que modela la realidad material basándose en las *Ideas o formas eternas*, es decir, *los arquetipos* de donde también derivan las matemáticas entendidas como el conocimiento de las formas de lo sagrado, es decir, de la naturaleza. La función del Demiurgo es dar forma al caos y crear un cosmos ordenado. El dios artista de Nietzsche (2018) por su parte, es más una metáfora que expresa la fuerza vital, que ya hemos relacionado con el *ello* y con el cuerpo, dicha fuerza impulsa el devenir del universo, es decir, procura la perpetuación de la vida. Ambos son seres creativos que dan forma y significado a la existencia.

En el Dios artista de Nietzsche (2018) encontramos el reconocimiento de la capacidad creativa inherente al ser humano. Además, el tema de la función del Demiurgo como ese dar forma al caos para crear un orden, es entendido por Nietzsche (2018) como lo dionisiaco y lo apolíneo que, a su vez, es reinterpretado por Jung (1985) para señalar la importancia de la mediación de los opuestos, pues la dualidad y el contraste parece ser una de las características

más importantes en el funcionamiento de la psique humana. Esta Dualidad también tiene su correlación con el pensamiento de Platón, como explicaré a continuación. Hay una parte en el mito de Er, donde Platón sostiene que la forma de llegar a una buena vida será mediante una elección racional, como se muestra a continuación:

De modo que, sea capaz de escoger razonando el modo de vida mejor o el peor, mirando a la naturaleza del alma, denominando como 'el peor' al que la vuelva más injusta, y 'mejor' al que la vuelva más justa, renunciando a todo lo demás, ya que hemos visto que es la elección que más importa, tanto en vida como tras haber muerto. (Platón, 1988, p. 493)

En la cita anterior, Platón está hablando del tercer nivel sobre el destino de las almas donde encontramos al logos y a la psyché en paralelo porque la que se eleva es el alma, pero no puede hacer este tránsito entre la doxa, entendida como el mundo de lo sensible donde encontramos la realidad material, y el mundo de las Ideas precedido por el *eídos*⁵⁵, comprendida como principio o formas originarias que conforman los *Archai*⁵⁶.

Según lo establecido por Platón en el mito de Er, tal elevación del alma necesita también del *logos*⁵⁷ quien será el principio ordenador de los impulsos del alma, lo que da lugar no solo al pensamiento sino a la *techné*⁵⁸ que permite trascender el mundo de la *pistis*, es decir, el mundo de la cultura popular donde damos cosas por sentadas, pero este también es el mundo del *éthos*, de los hábitos para conocer y pensar el mundo. Vimos en el mito de Er, que el simple hábito no es suficiente para poder elevar el alma hasta el mundo de las ideas, sino que es necesario elegir razonando, comprender de fondo el sentido de la vida misma.

⁵⁵ Del griego *eídos*, que significa *forma* o *apariciencia*.

⁵⁶ *Archai* plural del griego *arché*, que significa *principio*, *origen* o *inicio*. De ahí deriva la palabra *arquetipo*, del griego antiguo que combina *arché* y *typos*, que significa *modelo*, *forma* o *tipo*. De donde Jung titula a su libro como *Tipos psicológicos*.

⁵⁷ Del griego antiguo que tiene varios significados: 1. Se refiere a la palabra hablada, al discurso o la expresión verbal. 2. En la filosofía griega se utiliza para señalar la razón, el principio ordenador y la inteligencia cósmica. En este sentido lo ocuparemos aquí como el principio que ordena el caos a partir del pensar-decir.

⁵⁸ Del griego, se utiliza para referirse a la habilidad, destreza, arte o conocimiento técnico. Este término abarca tanto las habilidades manuales, artísticas o artesanales como las habilidades intelectuales relacionadas con la creación y producción de algo.

Esta razón no es logocéntrica sino que es más cercana a lo que hemos definido como sabiduría, es decir, el conocimiento que emana y se aplica en la vida misma, como memoria transmitida de generación en generación, mediante el cuerpo y la palabra, por lo que en esta *techné* encontramos a un primer demiurgo, entendido como un artesano, no como el creador del destino, sino como aquel que sabe hacer de acuerdo a las reglas de la naturaleza, de sus saberes para construir un objeto, por lo que hay una *mímesis*⁵⁹ de la naturaleza que utiliza el artista para crear la obra de arte, pero esta última está ya en función del contacto de su propia alma con el mundo de las Ideas.

La introducción del Demiurgo como creador del mundo y que es, además, el único que tiene acceso completo a esta memoria, hace evidente la lucha interna de Platón por escindirse de las creencias de la Antigua Grecia en donde religión, poesía y filosofía eran consideradas como unidad, es decir, la realidad era sagrada y no completamente laica. Este pensamiento tiene como antecedente a la Gran Diosa. Sin embargo, en el inconmensurable esfuerzo de Platón por escindirse de aquel pensamiento mágico de su tiempo, se ve en la necesidad de explicar su teoría con mitos y figuras mitológicas que aluden a esa misma unidad. Por lo tanto, con el Demiurgo señalaré dos cosas que serán importantes para lo que Jung planteará posteriormente:

1) Es justo en este punto, el que retoma el cristianismo para trazar toda su doctrina, donde la Gran Diosa pasa a segundo término y empieza a cambiar de género con la figura del Demiurgo, el cual actúa o posee las mismas características que la deidad del paleolítico. La Gran Diosa quedó relegada al inconsciente y fue remplazada por una fuerza personificada masculina desde el momento que el mito del cazador comenzó a tomar mayor relevancia por solventar las necesidades primeras, tangibles y visibles del ser humano, es decir, tiempo antes de la aparición del Demiurgo. Así pues, sostendré que ha sido el artista quien posee un vínculo intuitivo con la deidad y el pensamiento paleolítico que conecta, a manera de

⁵⁹ Del griego antiguo, se utiliza para referirse a la imitación, reproducción o representación de la realidad a través del arte, especialmente en la poesía y el teatro. En la antigua Grecia, la mimesis estaba asociada con la idea de imitar los principios de la naturaleza en la creación artística.

intuición, con el mundo de las Ideas al cual solo el Demiurgo, la Gran diosa o Dios tienen acceso total.

Si yo fuera filósofo, entonces, dada mi condición, continuaría el argumento platónico y diría: en alguna parte, *en un lugar del cielo*, hay una imagen primigenia, un arquetipo de la madre, preexistente y superior a todo fenómeno de lo *maternal* (en el más amplio sentido de la palabra). (Jung, 2015, p. 74)

2) De lo anterior, Jung (1961) plantea al IC a la manera en que Platón describe el mundo de las *Ideas*, es decir como la común herencia psico-corporal de la humanidad, a la cual no se tiene acceso consciente y cuyo significado es desconocido por el hombre, es decir, que el significado y el acceso total lo tendría solo el Demiurgo, la Gran Diosa o la Idea de Dios. Por el contrario, el ser humano debe hacer el esfuerzo necesario para llegar a tal conocimiento, de tal forma que lo que propone la creación artística es el descubrimiento del sentido oculto de la naturaleza.

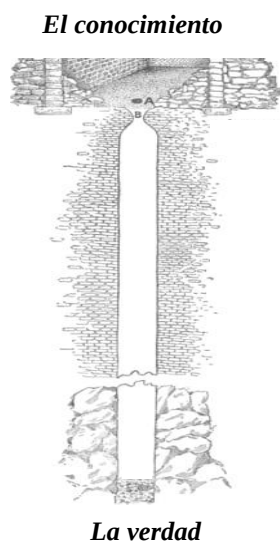


Ilustración 13. El pozo de Filón de Alejandría.

Hadot (2015) utiliza la metáfora del pozo de Filón de Alejandría, que se muestra en la ilustración 13, para explicar la idea de que descubrir el conocimiento de las formas de la naturaleza solo será posible si se develan las apariencias. Se interpreta la metáfora del pozo como un ir a la profundidad y elevarse, por lo que habría dos maneras de mirar la superficie. La primera sería la de las apariencias, el mundo dado antes de adentrarse en la naturaleza de las cosas. La segunda sería la obtenida de un ser que cae hacia la profundidad haciendo que dicha caída sea un despertar, ya que al tiempo que cae conoce y, en el fondo del pozo se encuentra con la verdad de las formas.

Para Platón la verdad es entendida como *Aletheia*. Es preciso enfatizar el significado etimológico de la palabra; pues *Aletheia* proviene del griego antiguo y deriva del prefijo *a-*, que señala una negación y, *lethe*, que significa *olvido* u *ocultamiento*, lo que sugiere la relación entre la verdad y la memoria pues, en su sentido literal, *Aletheia* puede entenderse como *sin olvido*, de tal forma que llegar a la verdad es también *recordar* o *hacer memoria*,

sentido contenido en el sentido de la palabra en cuestión que, a su vez, señala también *una revelación o desvelamiento* de la verdad.

En el mito del carro alado Platón (1988) sostiene que esta verdad es comunicada por las Ideas a la manera en que los espíritus de los muertos se comunican con el viviente mediante sueños o en visiones diurnas producidas por estados de éxtasis mediante el ritual o la agitación del cuerpo que, al final, hace que la persona recuerde. Estas son también afirmaciones de las tradiciones de los pueblos originarios del mundo que han sido larga y penosamente desdeñados.

Porque nunca el alma que no haya visto la verdad puede tomar figura humana. Conviene que, en efecto, el hombre se dé cuenta de lo que le dicen las ideas, yendo de muchas sensaciones a aquello que se concentra en el pensamiento. Esto es, por cierto, la reminiscencia de lo que vio, en otro tiempo, nuestra alma, cuando iba de camino con la divinidad, mirando desde lo alto a lo que ahora decimos que es, y alzando la cabeza a lo que es en realidad. Por eso, (...) en su memoria y en la medida de lo posible, se encuentra aquello que siempre es y que hace que, por tenerlo delante, el dios sea divino. [La persona], pues, que haga uso adecuado de tales recordatorios, iniciado en tales ceremonias perfectas, sólo él será perfecto. Apartado, así, de humanos menesteres y volcado a lo divino, es tachado por la gente como de perturbado, sin darse cuenta de que lo que está es «entusiasmado» (p. 352)

La profundidad y la verdad tendrá relación con el ir a los infiernos, las entrañas o la sombra y siempre estará en relación complementaria con la luz y los cielos. Para el ser humano sumergirse en el pozo o emprender un viaje al infierno es un tránsito necesario para sobrepasar las apariencias. Todo indica que el aforismo de Heráclito *physis kruptesthai philei* traducida como *la naturaleza ama esconderse* sigue operando en nuestra psyché a través del tiempo, en la que encuentro relación con Zambrano (2020), quién afirma que la primera naturaleza que le es escondida al hombre es la propia.

Este viaje es necesario porque el conocimiento suele esconderse, hacerse invisible, no es accesible a primera vista y, por tanto, solo el que emprende el camino a las profundidades, el que hace el sacrificio, puede acceder a él. “Esta idea del pozo deriva de la

afirmación de Demócrito en la que sostiene que en realidad nada sabemos, pues la verdad se halla en lo profundo” (Hadot, 2015, 149). Por lo que Filón plantea que la verdad se encuentra oculta en las profundidades, pero este sumergirse implica también un encuentro con lo bello, y el que la encuentra, afirma Platón (1988), experimenta una forma particular de locura:

Y aquí es, precisamente, a donde viene a parar todo ese discurso sobre la cuarta forma de locura, aquella que se da cuando alguien contempla la belleza de este mundo, y, recordando la verdadera, le salen alas y, así alado, le entran deseos de alzar el vuelo, y no lográndolo, mira hacia arriba como si fuera un pájaro, olvidado de las de aquí abajo, y dando ocasión a que se le tenga por loco. Así que, de todas las formas de «entusiasmo», es ésta la mejor de las mejores, tanto para el que la tiene, como para el que con ella se comunica; y al partícipe de esta manía, al amante de lo bello, se le llama *enamorado*. (p. 352)

Llama la atención que Jung nombre a su perspectiva psicológica, en última instancia, como *psicología profunda* que abreva de las raíces tanto del ser humano como de la psicología que, en un principio, tampoco estaba separada de la filosofía como forma de vida. Tal psicología de las profundidades tiene hondas raíces que conectan al sí mismo con el alma, es decir, con la Memoria Colectiva entendida como sabiduría.

El *Inconsciente Colectivo*, que al igual que los instintos, no son una adquisición personal, sino *modelos de pensamiento colectivo* de naturaleza innata y heredada en el hombre, conformados como capacidades *físico-psíquicas* a lo largo de los milenios de su génesis como especie *homo sapiens*. Funcionan cuando surge la ocasión crítica vital y de una forma aproximada, o análoga, en todos los seres humanos. Indica Jung que del inconsciente surgen disposiciones y respuestas que, independientemente de la transmisión, aseguran en todo individuo posibilidades semejantes de experiencia y creación. El paralelismo universal de figuraciones simbólicas y de temas mitológicos -de contenido arquetípico- se explica, justamente por esta condición *a priori* o *pre-formativa* del inconsciente colectivo, como una capacidad relativamente autónoma y creativa del imaginario humano. (Solares, 2007, p. 33)

Muchos psicólogos sociales impugnan la existencia de un inconsciente común a toda la especie humana por considerar que la afirmación de Jung (2022) de que este es innato, es simplemente una barbaridad. Sin embargo, es posible pensar que, si el cuerpo evoluciona a

través del tiempo por la modificación de nuestros hábitos ¿por qué no habría posibilidad de que nuestra psique o memoria evolucionara también si es parte de él?

La creencia de que no es heredado sino que se forma nuevamente en cada hombre sería tan insensata como el modo de ver primitivo según el cual el sol que se levanta a la mañana es otro que el que se puso al atardecer. Puesto que todo lo psíquico es preformado, también lo son sus funciones particulares, en especial aquellas que provienen directamente de predisposiciones inconscientes. A este campo pertenecen ante todo la *fantasía creadora*. En los productos de la fantasía se hacen visibles las *imágenes primordiales* y es aquí donde encuentra su aplicación específica el concepto de *arquetipo*. De ningún modo es un mérito mío el haber notado por primera vez este hecho. Esa palma le corresponde a Platón. El primero que en el campo de la psicología de los pueblos señaló la existencia de ciertas *ideas primordiales* universalmente difundidas fue Adolf Bastian. Posteriormente, dos investigadores de la escuela de Durkheim, Hubert y Mauss, hablaron de verdaderas *categorías* de la fantasía. La preformación inconsciente en forma de un *pensar inconsciente*, la advirtió nada menos que Hermann Usener. Si alguna parte me toca de estos descubrimientos, esa parte consiste en haber demostrado que los arquetipos no se difunden meramente por la tradición, el lenguaje o la migración, sino que pueden volver a surgir espontáneamente en toda época y lugar sin ser influidos por ninguna transmisión exterior. (Jung, 1970, p. 73)

En la historia del arte no se puede explicar sin el IC por qué en diferentes partes del mundo se manifiesta la misma imagen central de la mujer y su significado simbólico, como es el caso de las figurillas de las diosas del paleolítico, por mencionar un ejemplo, que demuestra la existencia de un Inconsciente Colectivo (IC) o fuente original de imágenes primordiales.

Baste saber que no hay ni *una* idea o visión esencial que no posea antecedentes históricos. Todos se basan en último término en protoformas arquetípicas, cuya claridad surgió en una época en que la conciencia aún no *pensaba* sino que *percibía*. El pensamiento era objeto de la percepción interior, no pensado sino sentido como fenómeno, por así decir, visto u oído. El pensamiento era esencialmente revelación, no algo inventado sino impuesto por la fuerza o convincente por su inmediata facticidad. (Jung, 2015, p. 33)

En el IC se alberga la cualidad de lo creativo, es decir, la manifestación de nuevas posibilidades, tal como Manuel Cruz afirmaba en su clase, por lo que es viable que los arquetipos puedan manifestarse de otro modo, según la época y con relación al IP. Por su parte, los mitos abrevan del IC, pues los arquetipos emanan de ese nivel sagrado del que brota el pensamiento como revelación, es decir, como fenómeno de manifestación de la imagen-símbolo que va a dar estructura y contenido a los mitos, ya sea que aparezcan en sueños, en imágenes externas o también a nivel de discurso como en aquellas sociedades griegas o romanas donde el mito circulaba como un elemento configurador de las realidades sociales, por lo que se presentaba a modo de discurso pero también en una vasta iconografía que se plasmaba en el arte en general.

En este contexto, es posible entender cómo los arquetipos emergen y se integran en la psique individual y colectiva a través de diversas manifestaciones culturales. La fuerza de estos arquetipos no reside únicamente en su persistencia histórica, sino en su performatividad, es decir, en su capacidad de adaptarse y renacer en nuevas formas, resonando con las necesidades y realidades contemporáneas. Así, los mitos y las imágenes arquetípicas se transforman y encuentran nuevos canales de expresión, ya sea a través del arte, la literatura o las prácticas rituales modernas. Esta dinámica de transformación subraya la vitalidad del Inconsciente Colectivo (IC), ya que permite que los símbolos primordiales continúen influyendo en la percepción y comprensión del mundo, manteniendo su relevancia y poder evocador en distintas épocas y culturas. La interacción entre el Inconsciente Colectivo (IC) y el Inconsciente Personal (IP) da lugar a una rica capa de significados, donde lo antiguo y lo nuevo se entrelazan, creando un flujo continuo de imágenes y narrativas que dan forma a la experiencia.

5.3.4 Ser o no ser: el dilema del actor

Al haber definido las instancias psicológicas, podemos abordar el dilema del actor para tratar de explicar lo que pasa con él en su quehacer escénico. Para Schechner (2011), el ritual es una *secuencia de conducta* preexistente a los actores, por pertenecer a la tradición de uno o varios grupos sociales específicos, como es el caso de Citlalmina que une la danza conchera mexicana con la danza del sombrero negro tibetana que los practicantes del TCM recobran y reinventan, constituyendo *sucesos restaurados*, lo que manifiesta la existencia de la función autorreflexiva sobre el ritual original que es readaptado a una forma estética como la danza; pero que, trasciende este fin pues “la función estética intermedia se identificaría, en nuestra actividad productora de símbolos; con la fantasía creadora” (Jung, 1985, p. 158), lo que implica un proceso de *autopoíesis* en el propio actor.

Recurriré a los esquemas planteados por Schechner (2011) para explicar la conducta restaurada y sus fenómenos particulares, mismos que son de interés para esta investigación, pues se centran en lo que pasa tras bambalinas, es decir, en la práctica, en sucesos privados que ponen al yo del actor siempre en movimiento, en ese espacio liminal constituido por el ritual. Tal cómo hemos visto y como reforzaremos más adelante, la labor de *restauración* o la *performatividad* se lleva a cabo en los ensayos y en la transmisión de la conducta restaurada del maestro al aprendiz, constituyendo una estructura de acogida que permite el cambio, acercamiento al sí mismo del actor o la actriz. “Entender lo que sucede durante el entrenamiento, los ensayos, los talleres —investigar el modo subjuntivo, [el pasado en el que está la virtualidad o ficcionalidad de lo mítico], que es el medio de estas operaciones— es la manera más segura de relacionar el performance estético con el ritual” (Schechner, 2011, p. 36).

Schechner (2011) lo explica con el esquema que se muestra a continuación:

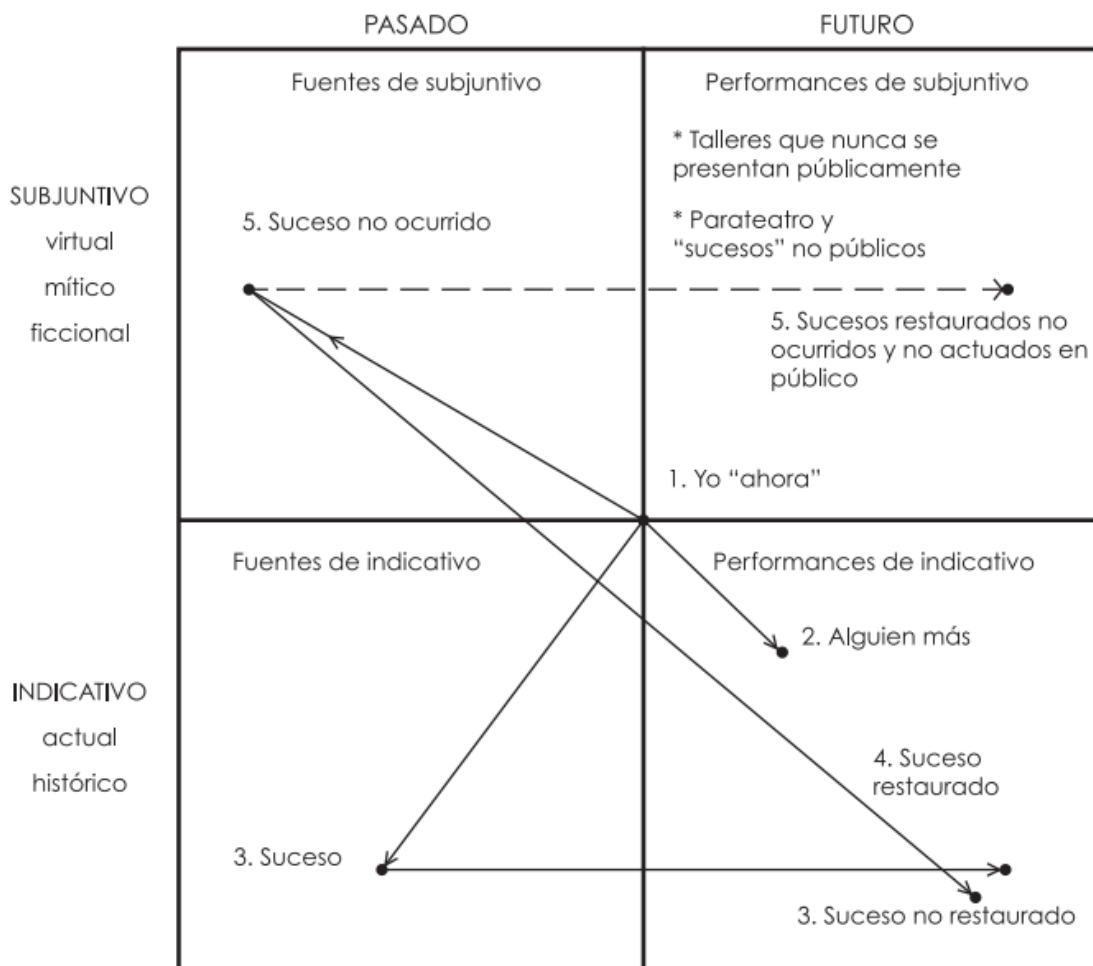


Ilustración 15. Diagrama sobre la conducta restaurada propuesto por Richard Schechner.

En el diagrama anterior, el autor coloca en el pasado indicativo o real (cuadro inferior izquierdo), la historia concebida como un orden de hechos factuales, verificables; mientras que en el pasado subjuntivo (cuadro superior izquierdo), entendido como la acción, proceso, estado hipotético o deseado en el que los hechos ficcionales constituyen una *poiésis*, es decir, un acto creativo, pues el suceso que se narra no ocurrió tal cual se cuenta, sino que este puede ser modificado. “Por ejemplo, aun cuando los datos pudieran ser muy interesantes, el Ricardo III histórico no es tan importante para alguien que está preparando una producción de la obra de Shakespeare como lo es la lógica del texto de Shakespeare: el Ricardo de la imaginación de Shakespeare” (Schechner, 2011, p. 41). Por lo que cualquier construcción artística prioriza la imaginación.

Aunque en este punto Schechner (2011) sostiene que en dicho cuadrante no aplican los esquemas cognitivos que dan sentido y orden a la vida cotidiana, por estar suspendidos en la liminalidad del ritual que los disuelve. Por mi parte afirmaré que esta fuente subjuntiva o ficcionalidad produce realidades en el actor, no solo a la hora del ensayo o de la presentación de la obra teatral, sino que, mediante la repetición, el actor *recuerda* las formas primordiales que se encuentran en su *ello*, es decir, en su corporalidad, en su inconsciente y en su memoria, como hemos visto hasta aquí.

Así la memoria del actor es más que importante, no solo por la labor de aprender el texto y los trazos en el escenario; sino por el encuentro con aquella evocación de la memoria colectiva que produce en él, el develamiento del sentido o el propósito de la vida, trascendiendo su quehacer escénico al conformar un *éthos* en su vida cotidiana. La afirmación de Schechner (2011) referente a la conducta restaurada en la que afirma que esta es un *yo* comportándose *como si fuera además de mi* (p. 38) y, la definición de Moreno (1977) que señala la existencia de un racimo de *yo's* en el actor, podría ser interpretada desde la memoria colectiva, no solo como las propias capacidades personales del actor sino como el recuerdo de aquella información corporal y cultural transmitida a través del tiempo por lo que las entidades que se experimentan en el quehacer escénico son solo posibles mediante el recuerdo, lo que Manuel Cruz llamaba la confluencia del presente del pasado y el presente del futuro.

Tal acontecimiento lo que hace es una escisión entre apariencias o máscaras, es decir, entre el *yo* de la vida cotidiana del actor y el *yo* que hace aparecer mediante el personaje, siendo el *sí mismo* el que se encuentra en el punto intermedio de ambos y que aparece como ficcionalidad, pues este es un *Ideal del yo*, es decir, hace referencia a una ética y un ser perfecto que, tal como afirma Platón con el Demiurgo, este es imposible de alcanzar para el hombre pues de lograrlo ya no sería mortal sino Dios. No obstante, veremos en el siguiente apartado que este Ideal tiene también una función psico-social en el ser humano.

El o la actriz, al someter su *yo* en un proceso de desestructuración como hemos visto que hacen los entrenamientos de TCM, percibe ese *alguien más* u *otro* que habita en él dentro de la práctica ritual, este actúa también como medio de conocimiento, tanto de sí mismo y sus capacidades como de las formas primordiales del pasado que el actor puede proyectar,

mediante la creación de esas otras posibilidades de acción o de ser, al futuro, como forma de preservación del conocimiento, de la tradición y de la especie, es decir, la creación escénica es proyectada, de esta manera, como una *forma de la esperanza*, como la proyección de un ser ideal a futuro y de la resignificación de las vivencias del pasado.

El futuro – el proyecto que nace del proceso de ensayo- determina el pasado: lo que se mantendrá de ensayos (repeticiones) anteriores o de las *fuentes*. Esta situación es tan cierta para los performances rituales como para el teatro con fines estéticos. (...) En otras palabras, los ensayos o talleres crean la necesidad de pensar en el futuro de forma tal que permita crear un pasado (Schechner, 2011, p. 41).

En la ilustración 15, el futuro indicativo (cuadro inferior derecho) se refiere a la obra en sí, al momento de la puesta en escena, mismo que es una proyección de lo que se quiere llegar a hacer y que constituye una serie de repeticiones o secuencia de ensayos para lograr la expresión estética en el actor y en la obra por entero. Por último, en el futuro subjuntivo (cuadro superior derecho) está la materia prima de la presente investigación, misma que Schechner (2011) define como *parateatro*, referente a los talleres que nunca se presentan en público; pero que contienen en sí mismos sucesos restaurados. El trabajo parateatral existe *como si* pudiera haber un performance en el futuro y da, con ello, un fin u objetivo al proceso. En este punto, el actor percibe el surgimiento del *otro*.

El actor siempre tendrá como referencia a su yo de la cotidianidad, a partir del cual, juzgará que se ha convertido o no en otro a través de la performance que puede suscitarse en los ensayos o en la puesta en escena. Pensar a lo que nos referimos cuando decimos que existe un *otro* o aparece *otra entidad* a través de mi cuerpo, es lo que comúnmente refieren los actores como *el dar vida* o *prestarle el cuerpo* al personaje. Sin embargo, afirmaré que, tal como sostiene Schechner (2011) en el ejemplo de Ricardo III, el personaje está constituido por el pasado indicativo, es decir, por las fuentes y sucesos históricos que se encuentran en una realidad profana, pensadas por el dramaturgo o el director, pero el actor o la actriz, cuando hace siente la presencia del otro no es el personaje, es decir, no es otro ajeno a él o ella, sino que es parte fundamental de su ser.

Cuando el actor afirma sentir la presencia de alguien más, se refiere, por tanto, al surgimiento de un modo de ser que habita en él y que no puede salir en la realidad profana, “describiéndolo como un *yo mismo* en otro estado de existencia o ánimo tan *diferente de mí* que *además de mí mismo* parezco otro o *estar poseído por otro*” (Schechner, 2011, p. 42). Este surgimiento del otro es, en realidad, el surgimiento de la sombra o el *ello*, las partes del inconsciente que se reprimen por el cumplimiento de las exigencias morales. Lo fundamental de este punto es que, cuando el actor *siente* la presencia de este otro *yo*, a la manera del *yo* onírico que hemos explicado anteriormente, está conociendo, partes de su *sí mismo*. El fenómeno de la experiencia de ser otro es casi como la metáfora empleada por Stevenson (2018) en *el extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, en el que muestra la dualidad de la psique humana donde el Dr. Jekyll representaría al *yo*, pues es el civilizado, respetable y moralmente aceptable ante los ojos de su sociedad, mientras que Mr. Hyde representaría al *ello* por mostrar los impulsos más salvajes y primitivos del hombre. Además, la obra trata de poner de manifiesto la lucha del ser humano por intentar encontrar la mediación de los contrarios.

Al respecto de la experiencia de ser *poseído* por otro, recordemos que el *ello* contiene también el principio colectivo del que se desprende la huella mnémica, por lo que algunos actores aseguran tener la experiencia de ser *un medio* por el que algo más se manifiesta. Aunque esto podría ser considerado como mera superstición, sostendré que esa fuerza que impulsa la creación proviene del *ello* y que, el recuerdo de tal huella mnémica se presenta en el actor, como una voluntad más grande que él mismo, que no puede comprender ni controlar en el momento en que se presenta y por lo cual, parece haber poseído su cuerpo y su consciencia. De esta forma, la inspiración creativa se explicaría por la aparición de las imágenes que, aunque podrían ser consideradas como fenómenos meramente individuales, en realidad están conectadas a la memoria colectiva.

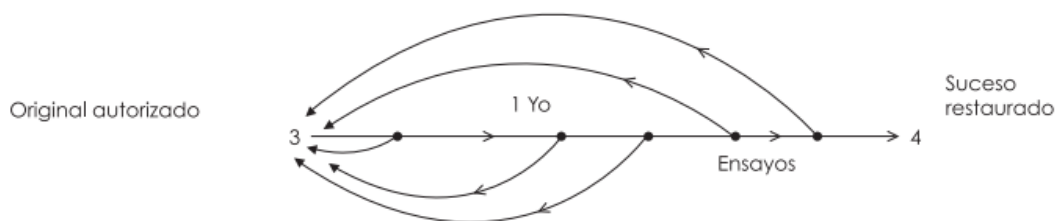


Ilustración 16. Diagrama Original de Schechner. Sobre el proceso del Yo en los ensayos.

Con la ilustración 16 Schechner (2011) explica su hipótesis fundamental sobre la conducta restaurada, afirmando que la circunstancia performativa más estable y frecuente se constituye por proyecciones de futuro que gobiernan lo que se selecciona del pasado para modificarlo. En otras palabras, Schechner (2011) sostiene que la partitura teatral, considerada

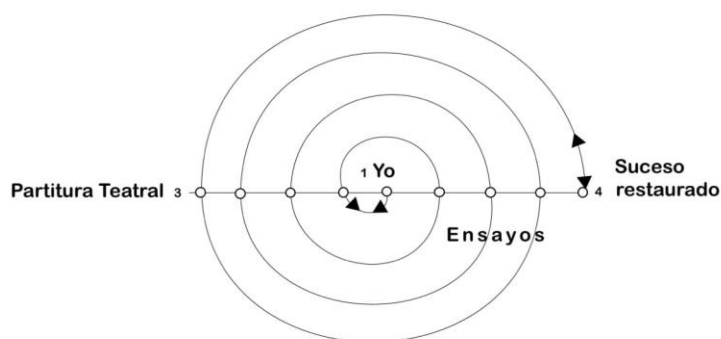


Ilustración 17. Proceso de restauración del yo

como fuente histórica de eventos del pasado, es seleccionada, modificada o recreada por el artista, para centrarse o mostrar una idea estética asociada al suceso.

Señala que en el proceso de repetición (los ensayos), el hecho histórico es modificado, re-adaptado o restaurado por el artista,

constituyendo así, un proceso de resignificación del pasado para crear un futuro, siendo este último, según la perspectiva de Schechner, la puesta en escena; pero afirmaré que tal proceso no solo constituye la proyección imaginaria de la puesta en escena sino la proyección de un Ideal del yo, es decir, un Ideal de la persona que termina por dar forma a creencias, actitudes y conductas que posteriormente conformaran la cultura por la creación del *éthos*.

A mi parecer la ilustración 17, que es una reinterpretación del diagrama anterior original de Schechner (2011) muestra el proceso en espiral (tal como la caracola) y bidireccional por el que pasa el yo del actor en la creación escénica. Para Schechner (2011) el yo está en juego en la persona que ensaya para un performance que se llevará a cabo en el futuro. Las *re-creaciones* de los múltiples yo's, son o con rapidez llegan a emprender el proceso que parte del yo ordinario, modificado o recreado por la ficción, es decir, la *partitura teatral* como le llama Turner (1982) o el *como si* de Stanislavski que actúa como contexto ficcional, es decir, como situación con el que también el yo del actor se desdibuja para dar lugar a la conducta o suceso restaurado.

La performatividad o la restauración de la conducta solo son posibles mediante la fantasía o ficcionalidad que hace posible el *acontecimiento del recuerdo*, la memoria del trayecto antropológico del hombre que le permite vincularse con lo sagrado. La transmisión de la conducta restaurada es más bien la transmisión del alma, perpetuación del alma del mundo, es decir, de la memoria colectiva, cultivo o cuidado del conocimiento como saber sagrado, lo que convierte al maestro y su aprendiz en lo que los pueblos originarios llaman: *guardianes de la tradición*.

El sentir ser *otros* hace referencia al vínculo entre el actor y el chamán. En la práctica de TCM no solo se toman aspectos de rituales hechos en otros contextos, sino que la misma creación escénica se convierte en un ritual tanto colectivo como personal a partir de la experiencia estética. Esto produce un desdibujamiento de la propia identidad que permite el contacto con las formas primordiales, con la fuerza vital como fuente de creación y el conocimiento de sí. Lo anterior devela que el hombre como especie universal no es una identidad, no es una etnia, un país o estado, sino que trasciende todas esas categorías para mostrar que hay un fondo común que ha compartido en su trayectoria antropológica, es decir, en su paso por este mundo.

Schechner (1985) lo explica como un *No-no yo*, porque en el momento del acto ritual, el performer no es el de la vida cotidiana; pero tampoco es *lo otro*, lo que representa o en lo que pretende convertirse. Tal es el caso de los bailarines de la *danza del venado*, no son las personas de la vida cotidiana pero tampoco son el venado, la transformación no es total en este sentido; pero es en esa liminalidad en donde el actor aprende a ser otro, es decir, a desdibujar su *yo* para dar paso a su *sí mismo*, como expusimos con anterioridad. Schechner (1985) lo explica de la siguiente manera:

“La tela blanca que el bailarín sigue ajustando es la fisicalización de la imposibilidad de una transformación completa en el ciervo. En los momentos en que el bailarín *no es él mismo* y, sin embargo, *no es lo otro*, su propia identidad y la del ciervo, es localizable sólo en las áreas liminales de *caracterización, representación, imitación, transporte y transformación*. Todas estas palabras dicen que los artistas intérpretes o ejecutantes no pueden realmente decir quiénes son. Único entre los animales, los humanos llevan y expresan identidades múltiples y ambivalentes simultáneamente” (p. 4).

Douglas (1966/1973), señala que algunos símbolos utilizados como ornamentación funcionaban de tres maneras en las tribus originarias: 1) a nivel psicosomático en el caso del chamán o quien dirige el rito, 2) a nivel psicológico general en el caso de los participantes, 3) a nivel sociológico en la medida en que se altera la configuración de los estatutos sociales de los miembros del grupo (p. 91). Los maestros de TCM utilizaban explícitamente la metáfora del chamán invitando al performer a convertirse en uno, siendo necesario que ellos, sean los primeros en convencerse de serlo, confirmando el primer punto que señala Douglas.

Deducimos que el segundo punto está ligado a la idea de *sostener una imagen*. En la práctica no se explica, desde una lógica causal, cómo hacer o llevar a cabo esta indicación, sino que se aprende mediante la repetición de actos, en el hacer. Sin embargo, relacionamos esta idea con la propuesta del método de Stanislavski (1988) y su conocido *como si*. Lo entiende como la manera en que se crean, de un modo orgánico, acciones internas y externas. Sostiene que el *si* es para los artistas una palanca que los traslada de la realidad al único universo en el que se puede realizar la creación, es decir la fantasía (p. 63). Si bien esto significa introducirse a situaciones imaginarias para resolverlas y conseguir, en palabras de Stanislavski, una actuación *verdadera*, consideramos que el postulado de sostener una imagen mental sobrepasa los fines del *como si* ya que en las propuestas contemporáneas que exploran la performatividad, se mira al teatro como una oportunidad de experimentar la vida imaginativa como presencia, desde una lógica no lineal, por lo que sostener una imagen solo se puede aprender sobre la metáfora del chamán o las experiencias ritual que se repiten cada cierto tiempo para generar una memoria tanto individual como colectiva.

En el trabajo de la performance, lo que fundamentalmente se hace presente a partir de las experiencias vivenciales del ritual, son imágenes que el performer debe aprender a sostener, es decir, conectar con las motivaciones que le permiten *ser* durante el tiempo y espacio creados, evidenciando el problema de la borrosa línea entre la ficción y la realidad. Cía (2013) señala que el término *ficción* hace referencia, siguiendo la etimología Latina del verbo *finco*, a la propuesta de poder pintar o construir de forma poética o estética lo que queremos expresar (p. 14). En este sentido Weisz (1994) considera fundamental el concepto de *diferencia* para percatarnos de factores que no van a resultar semejantes a nuestros cuerpos y a nuestras mentes (p. 35).

El actor, al experimentar ser otro, puede transformar sus experiencias pasadas en pequeños *actos de triunfo* que producen una *restauración de la conducta*. El autor señala que son formas de conducta que restauran las acciones pasadas a través de procesos de reinterpretación. Añade que esta es la característica principal de todo performance ya que transmite los comportamientos acumulados en la memoria cultural al mismo tiempo que los actualiza permitiendo la transformación de la cultura, es decir, reencausa el alma individual con el alma del mundo.

Por otro lado, Pierre Janet (1925) en la práctica psicoterapéutica nota que sus pacientes buscan la satisfacción de recuerdos traumáticos recreándolos en *actos de triunfo*, es decir, buscan mediante la representación escénica de un evento traumático desenlaces distintos en los que la persona pueda encontrar una mejor resolución a su conflicto. Se da cuenta que al recrear estas acciones el sentimiento de indefensión desaparece. Esta es otra vertiente de la utilización del teatro o sus mecanismos que dan lugar a propuestas como el *psicodrama*, *teatro del oprimido*, *psicoteatro*, entre otros que tienen un objetivo terapéutico explícito y que, la mayoría de las veces no culmina en una puesta en escena. Por el contrario, la restauración de la conducta que señala Schechner es una consecuencia de actos rituales o performativos que no tienen explícitamente el objetivo de hacer terapia. Sin embargo, es importante reconocer que juegan un papel fundamental en la vida del actor y que se da como consecuencia de lo performativo por medios distintos a las propuestas enunciadas arriba. Al respecto Schechner (2000) sostiene que:

La conducta restaurada es originada como proceso, usada en el proceso de ensayo para hacer uno nuevo, una performance, las cintas de conducta no constituyen en sí mismas el proceso sino las cosas, el *material*. La conducta restaurada se usa en toda clase de performances, del chamanismo y el exorcismo al trance, del ritual a la danza y el teatro estético, de ritos de iniciación a dramas sociales, del psicoanálisis al psicodrama y el análisis transaccional (p. 107)

En concordancia Douglas (1966), afirma que estos ejemplos deberían bastar para quebrantar un menosprecio hacia las creencias religiosas de las tribus originarias. Considera que el rito es creador y que es la magia *primitiva* la que da sentido a la existencia. Sugiere

que el psicoanálisis y en general la psicología deberían retomar estas enseñanzas originarias para poder comprender al ser humano en su contexto actual (p. 101).

Sin embargo, encontramos en el TCM un ejemplo de la prevalencia del *pensamiento antiguo*, su vigencia y la relevancia que tienen en la vida del actor para encontrar sentido ante el panorama desolador del actual posmodernismo y hacer frente a sus peripecias. El rito y el teatro al utilizar metáforas y ficciones son creadores a todas luces, no solo del instante en que se producen sino de una forma de vida que permite resignificar los aspectos quebrantados del ser humano. Lejos de ser un sinsentido, es el pensamiento mágico, la ficción de la representación y su experiencia, las que dan sentido a la existencia.

Podemos decir que la creación escénica dentro del TCM está íntimamente relacionada con el ritual y que la creación escénica se convierte en un ritual personal al ser una forma simbólica en donde ocurre un enfrentamiento, una confrontación con otro u otros que, la mayoría de las veces, son imaginarios. El otro puede ser una diosa, un dios o los dioses, un grupo o tribu, una persona o el propio ser. Esta confrontación y experiencia vivencial que produce lo ritual son la materia prima del teatro corporal. La materia es el contenido del inconsciente que se hace más o menos explícito a través del ritual y que constituye lo que ha de moldearse para construir la obra. La creación empieza a tomar forma de escena en primera instancia; pero este saber que produce la experiencia ritual no se queda dentro de los límites de la escena, la desborda para inundar de ella la vida cotidiana del actor por lo que es él/ella la principal obra a construir. Es un amasar de materias, tangibles e intangibles, que en el encuentro de los cuerpos se transforman.

Ortiz-Osés (2013) sostiene que hay dos perspectivas para abordar lo ritual: 1) la visión social que ofrece R. Smith, E. Durkheim y la Escuela de Cambridge que olvida la función creativa-artística de los ritos. Y 2) La eranosiana de P. Radin que redefinirá el ritual o mitoritual como *la validación de la realidad, dramatizando la lucha por la integración*. Esta visión enfatiza el carácter creativo del ritual al distinguir entre la concepción laica o pragmática y la versión propia del filósofo-artista, sea chamán, sacerdote o pensador.

El filósofo-artista ve en las interferencias de lo real auténticas rupturas o crisis (ontológicas) que hay que reintegrar y reinterpretar en una nueva totalidad. El autor llama *drama ritual* a la expresión de esa *visión radical de la realidad* por parte del filósofo-artista, cuyo drama personal suele coimplicarse con crisis colectivas. (...) Pero si es propio del ritual *validar* la realidad, entonces emerge en el rito la búsqueda de lo válido, el valor o el sentido. (...) Al repetir ritualmente la creación del mundo, se crea la realidad, convirtiendo el caos en cosmos. El rito ofrece una explicación existencial, implica ontoreligiosamente al Ser. Por eso, en todo rito, como dirá Buytendijk, afrontamos la angustia del ser, contactando con el Ser. (Ortiz-Osés, 2013, p. 374)

Por lo tanto, el ritual será entendido aquí, como *praxis de dominación de la contingencia* (Duch, 1998), es decir, como intento de búsqueda del valor o sentido de la vida que reduce el conflicto, angustia o sentimiento de pérdida. Esta puesta en escena de la lucha del ser humano permite validar la realidad, reconocer lo que es *verdadero*, lo más elemental del ser humano. Por tanto, el ritual y el TCM tendrían una función restaurativa, si entendemos por ella al contexto donde se busca priorizar discursos alternativos, no solo verbales sino predominantemente corporales, “para fomentar la emergencia de nuevos sentidos y significados y a su vez nuevas formas de relacionarse, posicionarse y sentir ese entorno relacional en el cual el ser humano está inmerso” (Estupiñán y González, 2015, p. 71).

Capítulo VI

El Superyó y la Idea de Dios

Dejé hasta este punto la explicación sobre las distintas manifestaciones de lo divino que se suscitan en el actor de TCM porque considero que sin la explicación del *yo* y el *ello* en el proceso actoral, no podría explicar cómo es que se construye el *superyó* desde la experiencia artística impregnada de prácticas rituales. Esta tercera instancia psicológica está íntimamente relacionada con la Idea de Dios, misma que tendrá la función de dirigir el comportamiento ético de la persona-actor. En el artista, este proceso de construcción devela un estado previo al propuesto por Freud (1992), perspectiva que hemos utilizado antes para explicar algunas partes de lo sucedido en los entrenamientos de TCM. En esos fragmentos se hace referencia al rompimiento y/o la internalización de las normas sociales que conforman al *yo* y al *superyó* como restricción moral. Veremos que este es un segundo estado del *superyó*, pues como he señalado antes, la Idea de lo divino proviene de la manifestación de la forma, es decir, el proceso de formación de una imagen simbólica dada por la experiencia de lo bello. Esto conformará la Idea de Dios que, en la persona-actor será manifestada como la constitución de un *éthos* subyacente. Explicaré estas ideas en el transcurso de este apartado.

Tenemos en primera instancia que, para Freud (1992), el *superyó* se origina con los progenitores de la persona. El *superyó*, según nuestro autor, se forma a través de la internalización de las normas, valores y reglas de la sociedad. En el niño tales normas están dadas por los padres, indicándole lo que está bien o mal, por lo que los padres actúan como los representantes de las normas sociales. Esta instancia psicológica tiene una función moral que actúa como una especie de *juez interno* o, como lo llamé en el diario de campo anterior, como un *policía* de la moral que busca la perfección. Si esta función se intensifica, la persona tiende a generar autoexigencia y sentimientos de culpa exacerbados al no alcanzar el ideal, lo que produce enfermedades como ansiedad, depresión, estrés crónico, trastornos alimenticios y de personalidad. Veremos que, el deseo del ser humano, de alcanzar la perfección, tiene su génesis en el deseo de inmortalidad, lo que hizo que el ser humano creara *el mundo de los muertos* que explicamos en las páginas anteriores.

Para Freud (1992) el superyó, está relacionado con el complejo de Edipo, que es una fase del desarrollo psicosexual. Quiero enfatizar aquí, que cuando Freud (1992) llama *desarrollo psicosexual* a los procesos psíquicos que ocurren en el niño, nunca deja de lado la dimensión del cuerpo, sino que hace evidente la unidad psico-corporal que constituye al ser humano. Freud (1992) llama complejo de Edipo a los sentimientos de ambivalencia, de atracción y rechazo hacia los padres, emprendiendo con ello la formación del *yo*, la cual está constituida por la internalización de normas y valores.

Sin embargo, el enfoque de Freud (1992) se centra en los impulsos biológicos como motores de comportamiento humano mientras que en Jung (2015) encontramos una perspectiva trascendente que reconoce la importancia de la búsqueda del sentido de la vida, por lo que en ambos autores existe una línea de continuidad entre lo social y lo colectivo, es decir, constituyen *lo psicosocial*. Hemos visto que para el actor de TCM, así como para la filosofía subyacente a algunas religiones, cuando se preguntan por el *yo*, no se refieren a una apariencia que media entre las normas sociales y los instintos animales o deseos más profundos de la persona, sino que indagan sobre un ser *auténtico* que ha sido disminuido o invisibilizado por las demandas del entorno social. Este será representado por el *sí mismo*, definido por Jung (2015) al estudiar las imágenes que aparecen en los sueños, de la siguiente manera:

Los símbolos oníricos del proceso de individuación son imágenes de índole arquetípica que se manifiestan en los sueños y que describen un proceso de centrado, esto es, la formación de un nuevo centro de la personalidad. (...) Denomino también sí-mismo a este centro, entendiendo con esta noción la totalidad de la psique. El sí-mismo no solo es el punto central, sino que además comprende la extensión toda de la consciencia y de lo inconsciente; es el centro de esta totalidad, así como el *yo* es el centro de la consciencia. (p. 41)

El planteamiento del apartado sobre la caracola nos permite ver que el *yo auténtico* al que la persona dirige la pregunta sobre ¿quién soy? es lo que Jung comprende como *sí mismo*. Diré que este, no es un ser que exista completamente en la realidad profana, sino que existe en la ficcionalidad de la realidad sagrada producida en el ritual. Es el arquetipo en el que se puede ver con mayor claridad la línea de continuidad entre la ficción y la realidad. El término

es utilizado con mayor frecuencia en los ámbitos de la religión y el arte, pues ambos tienen como origen la experiencia ritual.

Jung (1998) argumenta que el *sí mismo* entendido como el centro de la personalidad total, es decir, de la totalidad psíquica, es integrada por lo consciente y lo inconsciente (p. 368). Tal integración constituye un ser idealizado que forma su propia ética. El ser humano, por su parte, solo puede añorar parecerse a él, tal como Platón (1988) señala con el mundo de las ideas a las cuales solo tiene total acceso el Demiurgo. El esfuerzo por alcanzarlo será una tarea inconmensurable y necesaria para la evolución del hombre y la preservación de la memoria. El intento por integrar la *complexio oppositorum*, es decir, la integración de opuestos, en términos psicológicos: lo inconsciente y lo consciente, necesitará el descenso a los ínferos o a lo subterráneo que, constituye metafóricamente, una muerte. Más precisamente la de la personalidad existente antes de la experiencia ritual, es decir: la muerte del *yo* que, posteriormente, necesitará de un segundo nacimiento o una ascensión a la luz.

El segundo nacimiento nos conduce a un arquetipo que tendrá íntima relación con el *sí mismo*, hablamos del arquetipo del héroe al que “el primer nacimiento lo hace hombre: el segundo, semidios inmortal. Tal es lo que señalan las numerosas alusiones de la historia de la procreación del héroe” (Jung, 1998, p. 329). La concepción sobrenatural o fantástica acerca del nacimiento del héroe que narran los mitos, ha sido interpretada por Jung (1998) como el surgimiento de un contenido inconsciente que no ha sido intervenido por la consciencia (p. 330), lo que entenderemos aquí como el momento de la manifestación de la imagen simbólica a partir del movimiento del cuerpo, es decir, de la experiencia ritual.

Más bien es un dios el progenitor del hijo y, por añadidura, el hijo es idéntico al padre, lo cual, traducido a términos psicológicos, significa que un arquetipo central, la imagen de dios, se renovó (“renovación”) y se “encarnó” perceptiblemente para la conciencia. La “madre” corresponde al *anima virginal*, que no está vuelta hacia el mundo exterior y en consecuencia no se haya “corrompida” por este. Es el “sol interior”, vuelto hacia la “imagen de dios”, es decir, hacia el arquetipo de la totalidad trascendente: el sí-mismo. (Jung, 1998, p. 331).

Que el hijo sea idéntico al padre o a la madre, significará también que el alma o, en su término moderno y más aceptable para la comunidad científica: la psique, será idéntica a la psique colectiva o alma del mundo. El héroe, por tanto, es aquel que intenta la *complexio oppositorum*, y este intento constituirá una manera de estar en el mundo, de mirarlo y actuar en él, en suma: un *éthos* o ética. Esta ética tomará forma en la imagen simbólica de Dios, pues si el arquetipo que está en juego es el de la totalidad no puede ser un mortal quién lo represente.

El personaje religioso no puede ser meramente un hombre, puesto que tiene que representar lo que en verdad es: la totalidad de aquellas imágenes primigenias que en todas partes y en todas las épocas expresan lo “extraordinariamente poderoso”. En la forma humana visible en modo alguno no se busca al hombre, sino al superhombre, al héroe o al Dios, a la esencia semejante al hombre que expresan aquellas ideas, formas y fuerzas que se adueñan del alma y la configuran. Desde el punto de vista psicológico, esas ideas, formas y fuerzas son los contenidos arquetípicos de lo inconsciente (colectivo), aquellos restos de antiquísima humanidad iguales en todos los hombres, aquel patrimonio común legado con anterioridad a toda diferenciación y desarrollo ulteriores, que les fue dado a todos los hombres como la luz del sol y el aire. Ahora bien; al amar ese patrimonio hereditario, aman un bien común; vuelven así a la madre de los hombres, o sea a la psique, que existía antes de que hubiera conciencia, recuperando de esta suerte algo de esa solidaridad y fuerza secreta e irresistible que el sentimiento de comunidad con el todo suele inspirar. Es el problema de Anteo, quien sólo mediante el contacto con la madre tierra conserva su fuerza de gigante. Ese temporario adentrarse en sí mismo parece ser, dentro de ciertos límites, de efecto favorable sobre el estado psíquico del individuo. (Jung, 1998, p. 191)

Cómo hemos visto con anterioridad, podríamos decir que los rituales empleados en los entrenamientos de TCM, despiertan en el actor o actriz a ese personaje heroico, pues aceptar entrar en el ritual significa ya emprender el viaje del héroe, la búsqueda de la trascendencia o de la inmortalidad. El viaje simboliza la autorealización y el crecimiento personal en términos profanos. En la fantasía o en la realidad sagrada el héroe comienza siendo un hombre común que es llamado a aventuras extraordinarias, a enfrentarse con bestias salvajes y superar pruebas que le hacen conocer sus capacidades, su propia fuerza.

El héroe es el protagonista de la historia de todas las películas que miramos en el cine, de las series que vemos en la sala de la casa, de las novelas que leemos. Todos los personajes inconmensurables enfrentan desafíos, superan obstáculos y logran la transformación personal. Del saber la importancia de los arquetipos y de la apelación al inconsciente es que proviene la fama y aceptación de tales obras⁶⁰. En el actor o la actriz, transformarse a sí mismo en otro, es una tarea diaria que, en el análisis centrado en el escenario queda solo como un mero ejercicio de máscaras. Sin embargo, al analizar las implicaciones que tiene para la persona-actor, vemos que el impacto en su unidad psico-corporal es mucho más trascendente.

El arquetipo del héroe representa la lucha del ser humano en la vida y tendrá una íntima relación con la Idea de Dios, pues los progenitores de todos los seres vivos son los dioses. Como hemos visto antes, la conformación en la psique de la Idea de Dios ha sido parte de la evolución del pensamiento humano, mismo que ha acompañado todo su trayecto antropológico y que provino de la reflexión sobre la naturaleza. Dentro del arquetipo del *sí mismo*, Dios representa la totalidad de la psique y el deseo de trascendencia de la persona que quedará plasmado en formas culturales como el arte, la religión y la ciencia. El *sí mismo*, se refiere a una conexión con lo divino o lo trascendental, es decir, lo que está más allá de la individualidad humana. Implica un sentido de unidad con el cosmos y un entendimiento de la interconexión de todas las cosas.

Este proceso de transformación del actor, al encarnar al héroe, va más allá de una simple actuación; se convierte en un viaje de autodescubrimiento y evolución personal. Cada vivencia es una oportunidad para explorar diferentes aspectos del propio ser, enfrentando miedos, descubriendo fortalezas ocultas y alcanzando una comprensión más profunda de la propia psique. Al estar vinculado con la figura del héroe, el actor no solo da vida a un personaje en la pantalla o el escenario, sino que también se embarca en su propio viaje heroico, enfrentando sus desafíos internos y superando sus propias limitaciones. Esta conexión entre el arquetipo del héroe y la Idea de Dios en la psique humana resalta la

⁶⁰ Ejemplos hay muchísimos, películas como Star Wars, Dune, El Señor de los Anillos, Harry Potter o cualquier película de superhéroes, como su nombre lo indica. Series como Game Of Thrones, The Mandalorian, Avatar y Doctor Who. Obras literarias como La Odisea de Homero, Demian de Herman Hesse, entre muchos otros.

importancia de la actuación como una forma de ritual moderno, donde el proceso de asumir y transformar identidades no solo entretiene al público, sino que también facilita un profundo proceso de crecimiento y autoexploración. Este fenómeno refleja cómo el arte y la interpretación pueden servir como puentes hacia la trascendencia, permitiendo al actor conectar con algo más grande que ellos mismos, una dimensión sagrada que forma un eje entre lo humano y lo divino.

La experiencia de la conexión con lo divino que se suscita en las prácticas rituales que constituyen los entrenamientos y/o ensayos del actor de TCM es la parte fundamental que permite que el actor-persona se comprenda a sí mismo. Como señalamos en el apartado sobre *el dilema del actor* con los esquemas e hipótesis propuestas por Schechner (2011), quién sostiene que la idea futura de la puesta en escena da sentido a los ensayos y entrenamientos previos, así mismo la experiencia ritual, en la que aparecen las imágenes arquetípicas sobre la idea del héroe y de Dios, hace que la persona-actor se esfuerce por integrar los contrarios de la psique constituyendo un *Ideal del yo*. Este último término es entendido por Freud (1992) como una fuerza motivadora que impulsa a la persona hacia sus metas y aspiraciones. Lo anterior orienta, da dirección o propósito a la vida de la persona-actor, lo que significa una resolución, parcial o momentánea, a la búsqueda de sentido en la vida. Esta función implica la conexión con los valores y objetivos más profundos de la persona, así como la dirección de su crecimiento artístico y psicológico que será encauzado por la aparición de Eros.

La aparición de Eros en el proceso creativo del actor no solo simboliza la fuerza del amor y el deseo, sino que también representa una energía vital que impulsa el desarrollo artístico y psicológico. En este contexto, Eros actúa como un catalizador que integra las experiencias vividas durante los entrenamientos y ensayos rituales, permitiendo al actor trascender sus limitaciones personales y alcanzar un estado de armonía y plenitud. Esta integración de los contrarios de la psique, tal como lo propone Jung, facilita la individuación, un proceso mediante el cual el actor se convierte en un ser más completo y consciente de sí mismo. Además, la conexión con lo divino y la evocación de imágenes arquetípicas, como el héroe y Dios, enriquecen la interpretación del actor, dotándola de una profundidad y autenticidad que resuenan con la audiencia. Así, la práctica del TCM no solo contribuye al

desarrollo artístico, sino que también ofrece una vía para el crecimiento personal y espiritual, orientando al actor con sus valores más profundos y sus aspiraciones más elevadas.

6.1 La Relación de Eros y La Idea de Dios

Zambrano (2020) sostiene que los dioses son identificaciones primeras que el hombre descubre en la naturaleza, misma que no estaba escindida de lo sagrado y que, como función primordial permiten el trato con ella a través de una imagen. Los dioses sólo pudieron surgir cuando ya había ideas de casi todas las cosas, pues son el paso previo a esa mirada de la *liberación* humana: el conocimiento.

Los dioses parecen ser, pues, una forma de trato con la realidad, aplacatoria del terror primero, elemental, de la que el hombre se siente preso al sentirse distinto, al ocupar una situación impar. (...) Los dioses, identificaciones primeras que el hombre descubre en la realidad, tienen dos grandes funciones -de las cuales algo quedará siempre en las ideas, en los conceptos mucho más tarde- liberadoras que en ellos tienen su raíz.

Y esta primera forma de trato con la realidad tenía que darse en una imagen. La necesidad de tener una idea de los dioses sólo puede aparecer cuando ya hay ideas, más todavía, cuando ya hay ideas de casi todas las cosas, pues los dioses son los últimos en atraer esa mirada propia de la liberación humana: el conocimiento. Y entonces ya han dejado de ser propiamente dioses. Su forma adecuada, su envoltura es una imagen; la imagen primera que el hombre es capaz de formarse, esto es, una imagen sagrada, que reaparecerá siempre en el delirio del amor. (p. 32).

El amor será con lo que Platón (1988) explique la creación artística como parte fundamental del ser humano, y esta comienza con una idea. Diremos que una de las primeras invenciones del ser humano serán los dioses. Platón (1988) comienza explicando la fuerza que inspira y anima a la creación con Eros, a quien primero concibe como Dios y posteriormente como Daimón. En la mitología griega, Eros es conocido como el Dios del amor y del deseo. Los romanos lo llamaban Cupido y se le suele representar como un joven alado, armado con un arco y flechas, que utiliza para disparar a mortales y dioses, provocando en ellos sentimientos de amor y pasión.

Se le considera hijo de Afrodita, Diosa del amor y la belleza, nacido de la soledad primordial del Caos. Graves (1955) sostiene que los órficos tenían la creencia de que la *Noche de alas negras*, diosa por la que incluso Zeus sentía un temor reverente, fue cortejada por el *Viento* y puso un huevo de plata en el seno de la Oscuridad; y que Eros, a quien algunos llaman Fanos, salió de ese huevo y puso el Universo en movimiento. Eros tenía doble sexo y alas doradas. (p. 19) En Fedro, Platón (1988) sostiene que Eros es el más antiguo de los dioses, pues según Hesíodo y otros autores cosmogónicos, ven en él, el principio originario del universo, lo que nos remonta a la idea de la *physis* como fuerza o movimiento creador, además de su relación con la experiencia de lo bello.

Eros («pasión sexual») era una mera abstracción para Hesíodo. Los griegos primitivos lo describían como un *Ker*, o «malicia» alada, como la Vejez o la Peste, en el sentido de que la pasión sexual sin freno podía perturbar la sociedad ordenada. Poetas posteriores, no obstante, encontraban un placer perverso en sus travesuras y en la época de Praxíteles se le trataba ya sentimentalmente como un hermoso joven. Su santuario más famoso se hallaba en Tespias, donde los beocios le rendían culto como un simple pilar fálico: el pastoral Hermes o Príapo con un nombre diferente. Los diversos relatos acerca de su ascendencia se explican por sí mismos. Que Afrodita era la madre de Eros y Zeus su padre es una insinuación de que la pasión sexual no se detiene ante el incesto. Ilitía, «la que viene en ayuda de las mujeres en el parto», era un título de Artemis; su significado es que no hay amor tan fuerte como el materno. A Eros nunca se le consideró un dios lo suficientemente responsable como para figurar entre la familia gobernante de los doce olímpicos. (Graves, 1955, p. 39)

La etimología de Eros se refiere al amor o pasión sexual, lo que lo vincula con la serpiente del paleolítico como forma original de toda deidad, además de que esta última, está asociada con la sexualidad, es decir, con la libido, término que remite especialmente al cuerpo. Freud (1992) parece haber interpretado el mito de Eros para plantear el desarrollo psicosexual a la manera de los griegos antiguos, pues encontramos en su obra referencias a la sexualidad como energía, fuerza o deseo que dan investidura al objeto y que el psicoanálisis posterior, plantea como principio fálico. Sin embargo, veremos que Platón (1988) tiene una interpretación diferente de Eros, pues para él no es solo placer y deseo sexual; sino que trasciende los límites del cuerpo para elevar el alma hacia la sabiduría. El amor sí será entendido como deseo; pero no simplemente sexual, ni como algo maligno que

es necesario dominar; sino que será propuesto por Platón (1988) como la búsqueda, la encrucijada de la indagación del hombre por saber su lugar en el mundo y encontrar la trascendencia, es decir, el viaje del héroe.

Tal perspectiva proviene del planteamiento que hace Platón (1988) sobre el amor, al que ahora llaman *amor platónico*, mismo que ha sido reducido hasta convertirlo en sinónimo de cursilería, hasta dejarlo sin rostro y volverlo irreconocible, semejante a la idealización inalcanzable, especialmente encasillada a la pareja; pero una particularmente “elevada”, pues este tipo de amor se encuentra desligado de la realidad física o sexual y prioriza la admiración y la conexión espiritual. Largamente criticado por la perspectiva feminista al considerar que perpetúa normas de género desiguales y roles pre-establecidos. Sin embargo, este será parte del segundo estado del superyó, caracterizado por la perspectiva freudiana, momento en el que la Idea de Dios ya no está anclada a la vivencia y se siguen las normas sociales tan solo por hábito.

Por el contrario, veremos que para Platón (1988) el amor no se puede apresar ni en roles de género ni en la forma de pareja, sino que, lo que muchos llaman *idealización* es una malinterpretación de lo que Platón nombró *trascendencia* a partir de la búsqueda de la otra mitad, que fue entendida solo como el otro singular: la pareja. Por el contrario, *la otra mitad* la entenderemos aquí como lo inconsciente, es decir, las motivaciones psíquicas que llevan a la persona a la búsqueda de su destino y de su lugar en el mundo. Las dos mitades de Eros representan así el intento de integración de las dos partes de la psique, a saber: lo consciente y lo inconsciente que, como totalidad se relaciona con la Idea de Dios.

Cada uno de nosotros busca su otra mitad y esta búsqueda es éros. (...) De entre las consecuencias que se derivan de este mito podemos señalar la definición del amor como búsqueda de la otra mitad, una de las definiciones más profundas de toda la teoría del amor; situación al mismo nivel del amor homosexual masculino y femenino, lo que se debe a la primitiva naturaleza humana y con lo que el problema del amor se enfoca en toda su extensión y no sólo como amor entre dos seres de distinto sexo; los seres humanos buscan juntos no sólo la satisfacción de ese impulso, sino algo más que no saben precisar. (...) Los problemas

del hombre en relación con el amor derivan de su *hýbris* frente a los dioses y de ahí que deban ser moderados con respecto a estos para ser felices. (Platón, 1988, p. 171)

De lo anterior, podemos deducir que el ser humano tiende a pensar en dualidad: el bien y el mal, el alma y el cuerpo, lo inconsciente y lo consciente, etc. Reflejo de su pertenencia a la naturaleza como condición de vida, pues en ella encontramos también la dualidad: Sol y luna, cielo y mar, día y noche, frío y calor, etc. Esta división en la psique es una condición del ser humano que debe buscar, como el héroe, el equilibrio y la armonía entre ambos polos de la vida, tal como vimos en el mito del carro alado propuesto por Platón (1988a). En el dialogo entre Sócrates y Agatón, Platón (1988) deja claro tres aspectos importantes sobre Eros: 1) Eros es deseo de algo, 2) Eros desea algo que no tiene y 3) Eros no es ni bello ni bueno, en suma, el deseo se entenderá como la fuerza que impulsa a la búsqueda de algo que no se tiene y este será, en última instancia, el encuentro con la otra mitad de Eros: el amor, como unidad y mediación de los contrarios. Con Diotima, Platón (1988) esboza la concepción de Eros como *daimón* y da cinco puntos fundamentales para entenderlo:

1) De acuerdo con las enseñanzas de Diotima, Eros no es ni bello ni feo, ni bueno ni malo, sino algo intermedio entre todo esto. De ahí que no sea tampoco un Dios, sino un [*daimón*], que actúa de intermediario entre lo mortal y lo inmortal poniendo en comunicación a los hombres con los dioses. (p. 173)

Lo anterior sugiere que Eros será una figura mucho más cercana a los hombres, pues la voz interior que guía al ser humano a su destino, será la voz de Eros entendido como amor y deseo, fuerza que impulsa a la vida, es decir, a la búsqueda del lugar en el mundo. Cómo vimos antes, el propio Platón (1988a) habla de esta voz interior que guía sus acciones, es decir, el *daimón* contiene en sí mismo una ética que es proporcionada en primer lugar, por la vivencia de Eros. Esta voz es un consejero que instiga a la búsqueda del amor, de lo bello, del cumplimiento del deseo de unidad. En la psique, esta totalidad estará representada por el *sí mismo*. Para llegar a ella, Platón crea una instancia mediadora que contiene un problema: pues puede ser tanto benévola como instigadora. Veremos este paso con relación a la creación artística del actor de TCM, pero podemos adelantar que la instancia instigadora, es la descrita al inicio de este apartado como el superyó freudiano. Con respecto a su naturaleza, Platón (1988) añade que:

2) Esta naturaleza intermediaria de Eros le viene de su origen, ya que es hijo de Penia (Pobreza) y de Poros (Recurso), por lo que tiene las características de ambos: búsqueda infatigable y adquisición, por un lado, y pérdida, muerte y resurrección, por otro. (p. 173)

Lo que nos vuelve a remitir a la deidad del paleolítico: La Gran Diosa que posee la capacidad de crear y destruir la vida. Esta misma capacidad la encontramos en la psique que crea y destruye las imágenes con las que comprende el mundo para darles un nuevo significado o reactualizarlo. Además, la diosa del paleolítico representa el principio de fertilidad y creatividad que, en Eros, es comprendido como deseo y pasión por algo. Este *algo* será la búsqueda de la experiencia de lo bello.

3) Todos los seres humanos son fértiles y tienen deseos de reproducir, y es a través de la reproducción como los seres mortales consiguen una especie de inmortalidad. La belleza los estimula a hacerlo, mientras que la fealdad los aparta de este estímulo. Por esta razón, Eros es un deseo de procreación de lo bello. (Platón, 1988, p. 173)

Eros parece ser la encarnación de la energía vital que describimos antes, el principio creativo vinculado al *ello*, es decir, al cuerpo o la unidad psico-corporal. Cuando Platón (1988) señala que Eros no es ni bueno ni malo, hace alusión a las características de la naturaleza o de la Gran Diosa del paleolítico, pues ella no solo da, no solo es amorosa y abnegada, sino que también puede ser terrible, destructora de la vida y avasalladora. La reflexión sobre el nacimiento y la muerte creará en el ser humano un deseo de inmortalidad que hemos visto ya en la creación del *mundo de los muertos* y que también estará relacionada con la creación artística y cultural que perpetúa lo bello. Tanto la idea de la inmortalidad como el mundo de los muertos nos llevan a relacionarlo con la memoria.

4) La prueba de que la naturaleza mortal persigue la inmortalidad se encuentra en el impulso que observamos en todos los seres vivos a criar y proteger su prole, en la búsqueda de la gente de la fama póstuma inmortal, pues de otro modo no sacrificarían sus vidas por los demás, y en la labor artística y legislativa de quienes son fértiles en cuanto al alma. (Platón, 1988, p. 173)

La fertilidad, por tanto, no debe entenderse solo como reproducción de la especie, sino que debe ser comprendida como fertilidad de pensamiento, abundancia de imágenes y materialización de las ideas, es decir, como acto creativo. El amor, en su sentido más amplio y abstracto, es la fuente de la inspiración y pasión artística que veremos manifestarse en el actor a partir de una imagen que será igualmente creada y destruida para dar sentido a la vida y a la propia creación artística.

5) la manera correcta de acercarse a las cosas del amor es ascender hasta la comprensión de la belleza en sí, lo cual se lleva a cabo en tres fases: ascensión a lo bello y a sus diversos grados a través del cuerpo, alma y conocimiento; la belleza en sí y sus atributos, y creación, por parte de esta, de la verdadera virtud y con ello de la inmortalidad. (Platón, 1988, p. 173)

La verdadera virtud la veremos asociada a la creación del *éthos* o la ética desde una *verdad sentida* que proporciona las bases de lo que después se entenderá culturalmente como Dios. El mito de Psique y Eros parece sugerir que estos dos son una pareja indisociable capaz de encarnar la valentía y alcanzar la inmortalidad. En este sentido, encontramos en Eros, la descripción de la fuerza creativa o potencia de la que hablamos antes y que había descrito como centro del *ello*, misma que se presenta como ligada a la creación de los dioses y esta, no puede darse en otro lugar, más que en la unidad psico-corporal, de nuevo, la unión de los contrarios.

El mito religioso es una de las mayores creaciones de la humanidad. Procura a los hombres seguridad y fuerza para no ser agobiados por lo enorme del universo. Los símbolos, considerados desde el punto de vista del realismo, no constituyen verdades exteriores; son psicológicamente verdaderos, pues sirvieron y sirven de puente que conduce a todas las grandes conquistas de la humanidad. La verdad psicológica no excluye una verdad metafísica; pero la psicología como ciencia tiene que abstenerse de toda clase de afirmaciones metafísicas. Su objeto es la psique y sus contenidos. Ambos son realidades, puesto que actúan. Aunque no poseamos una física del alma, ni estemos en condiciones de observarla y juzgarla desde fuera en una postura como la de Arquímedes, por lo cual no podemos saber nada objetivo de ella, y aunque, muy especialmente todo saber del alma sea precisamente la propia

alma, ella es empero nuestra experiencia directa de la vida y de la existencia. (Jung, 1998, p. 244)

Si consideramos que el alma o la psique, como se le prefiera llamar, parece ser indisociable de esta fuerza vital que impulsa a la acción y que hemos nombrado *Eros o amor*, tenemos entonces que el alma es la fuerza que impulsa a la vida y que no puede vivir sin la apelación a la materia. La hipótesis de Fericgla (1998) con la que sostiene que, la sensación de estar vinculado con lo divino, vivido en el ritual como *trance extático* o lo que Zambrano (2020) entiende como *el delirio del amor*, que se vive mediante un *estado profundo de consciencia* o una *consciencia extraordinaria* la entenderemos aquí como la experiencia de lo bello, de donde surgen las ideas del amor y de Dios.

El ser humano intenta aprehender en su creación artística la sensación de la unión con su divinidad, entidad que permite la trascendencia, tanto de la existencia corporal como del alma. Al haber unidad psico-corporal, la trascendencia es en ambos planos, pero parece no haber suficiente vocabulario para referirnos a ella. Fericgla (1998) sostiene que en *el trance extático* hay una dimensión fisiológica, es decir, el cuerpo juega un papel fundamental en tal manifestación que puede afirmarse como *capacidad biológica* innata pues no depende de ninguna identidad cultural específica ya que se vive desde “samadhi entre los budistas, wājd o jushúa entre los árabes magrebíes, éxtasis teresiano en el mundo europeo clásico, nembutsu en Japón, trance chamánico en Siberia y toda América y un largo etcétera” (p. 8)

Platón (1988) sostiene que “Eros inspira valor y sacrificio personal, y es el único por el que están dispuestos los amantes a morir, como lo demuestran los ejemplos míticos de Alcestis, Orfeo y Aquiles” (p. 167). Eros sería, por lo tanto, la fuerza que constituye la actitud heroica que la misma Psique (en el mito de Psique y Eros) encarna al perder a su amado. Otra interpretación sería que Eros al tomar la fuerza del *ello*, hace que el *yo*, como consciencia, actualice las huellas mnémicas de las experiencias pasadas y las coloque en el contexto actual de la persona, dotándolo de características determinadas por su contexto y dando forma a su superyó. Tal fuerza del *ello* es entendida por Platón (1988) como amor, el único que puede inspirar valor o sacrificio en el hombre.

El despertar de esa figura del héroe suele tener en todos los casos consecuencias semejantes para la actitud consciente. Es como si se despertara un nuevo instinto y se apoderara del alma un anhelo hasta entonces desconocido: la imagen del amor terrenal palidece ante la del celestial, al que el corazón y el sentido alejan de la llamada destinación natural. (La palabra natural tiene aquí el sentido que le dio la ilustración francesa). El amor no es sino el *otro* instinto, igualmente natural, de adhesión a las realidades del alma. Estas no son inventos desesperados como pretenden hacer creer ciertas teorías, sino hechos y estructuras susceptibles de apoderarse del hombre, aturdirlo y hacerlo feliz con la misma pasión que las criaturas de este mundo. (Jung, 1998, p. 396)

Además, Platón (1988) argumenta que Eros, como el Dios representante del cuerpo, no es un dios unitario, y de la misma manera en que hay dos Afroditas, la celeste y la popular, hay también dos Eros, pues Afrodita y Eros son inseparables. Sostiene que cualquier acción humana no es en sí misma ni buena ni mala, solo según como se haga. Lo que señala Platón (1988) con Eros, es también la dualidad de la psique y, con ello, del ser humano, quien por naturaleza no es enteramente bueno ni malo, sino que debe encontrar la mediación de los contrarios. Continúa Platón (1988) argumentando que el Eros popular prefiere más el cuerpo, mientras que el celeste ama más el alma; pero termina disuadiendo la dicotomía entre alma y cuerpo al utilizar como ejemplo la relación homosexual y afirmar que, si la intensión es buena y tiene como fin el perfeccionamiento moral e intelectual de los amantes, cualquier acto sexual está justificado (p. 168).

De lo anterior afirmaré que, la elevación del alma hacia el mundo de las ideas es también posible a partir de la materia, tal como el artista lo experimenta en el momento de la creación, pues moldear la materia, sea la propia o la externa, conduce a Eros: el placer de tocar, de amasar, manipular para la creación de un objeto de belleza, haciendo surgir un mundo *erótico* (de Eros), es decir, un placer estético que puede elevar el alma y religarla con la Idea de Dios. De esta manera, se traslada el interés de la objetualidad material al significado óntico (del ser) y metafísico (Dios, alma, amor, etc.) que marca un trayecto de lo sensible a lo divino.

El siguiente diario de campo tiene la intención de dar cuenta de la manera en que estas ideas que acabo de esbozar son entendidas en el entrenamiento actoral de TCM donde Eros es comprendido como *la fuente*, término utilizado originalmente por Grotowski y retomado por Nicolás Núñez y Manuel Cruz para explicar el origen de la práctica. Como veremos en el diario de campo, *la fuente* hace referencia al momento de la revelación de la imagen que no puede surgir solo de la psique, sino que necesita del cuerpo, es decir, de Eros. *Sostener una imagen mental* como señalan los maestros de teatro, significa conectarla con Eros, llenarla de fuerza vital, de motivaciones que podrían formar parte de la historia personal del actor o la actriz pero que antes que eso, son memoria. Conectarse con la fuente de la memoria colectiva es el trabajo del actor, tal como Grotowski señala:

Para ello reunió un grupo internacional formado por personas pertenecientes a diferentes tradiciones enraizadas en lo ritual: el Budismo-zen de Japón el Vudú de Haití, los Huicholes de México o los Bauls de Bengai, entre otras. Grotowski entendía que estas tradiciones guardaban una serie de técnicas de gran potencial para la exploración psicofísica del ser humano. En este sentido hablaba de estas tradiciones como fuentes de técnicas dramáticas y ecológicas. Lo explica así:

Dramático significa relacionado con el organismo en acción, con el instinto, con la organicidad; podemos decir que son performativas. *Ecológico*, en el sentido humano, significa que están vinculadas a las fuerzas de la vida, a aquello que llamamos el mundo vivo, cuya orientación, en su sentido más sencillo, se puede describir como el no estar bloqueados (no estar ciegos, ni sordos) frente a aquello que está fuera de nosotros. (Ruiz, 2008, p. 357)

Diario de campo
25 de enero de 2019
Taller de Teatro Antropocósmico
Casa del Lago, UNAM

Llegué a casa del lago a las 6:20 a.m. y a las 6:30 ya estaba dentro del salón. Abrí la puerta y no vi a nadie, pero en eso salió Nicolás de un cuarto que está dentro del aula que funciona como vestidor. Me quedé atónita al ver que él ya estaba ahí a esas horas. Nos saludamos y él comenzó a calentar. Yo fui a dejar mis cosas, amarrarme el cabello, quitarme la chamarra,

los tenis y los calcetines, todo como de costumbre. Nicolás calentaba enfáticamente, trotaba un poco y movía su cuerpo. Yo me quité la venda que tenía en el pie izquierdo pues me había lastimado en una de las clases. Calenté lentamente, a un ritmo opuesto al de Nicolás, prestando atención a mi cuerpo, cuidándolo. Como a las 6:45 a.m. empezaron a llegar más compañeros y se incorporaron al calentamiento. Un poco después de las siete de la mañana comenzó la clase.

Nos sentamos en flor de loto haciendo un círculo. Nicolás comenzó la clase preguntando si había dudas. Otra vez se hizo un silencio incómodo. Una compañera de los de recién ingreso, se animó a hacer una pregunta:

- *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 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 un tanto titubeante:

- *Sí, pero no sólo es físico, estas dinámicas se hacen para que el actor pueda conectarse con la fuente⁶¹. 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 psicocorporal. ¿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, me encanta verte en el escenario porque me produces un no sé qué! Eso es porque está conectado a la*

⁶¹ 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 propio de cada cultura.

fuelle. 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. ¿Alguna otra pregunta? Titubeamos, pero no hubo más preguntas. Entonces vamos a comenzar. Terminó diciendo Nicolás.

En una conversación personal que el maestro me permitió grabar después de una clase, Nicolás me explicó la importancia de la pregunta *¿quién soy?* además de la idea de *fricción*, de la siguiente manera:

Yo: En el taller hay una pregunta constante que es ¿Quién soy?

Nicolás: Sí

Yo: ¿Por qué un actor se pregunta quién es?

Nicolás: Porque si nos preguntamos quién soy de una manera lineal, horizontal, lo primero que responde es: yo soy fulanito de tal, pero y ¿quién eres? Pues yo estudio no sé qué, no sé cuánto, yo tengo no sé qué, soy mi tarjeta de crédito, yo soy mis logros, soy mis grados académicos, yo soy lo que tengo. ¿Quién soy? lo que tengo y tú dices no, no eres lo que tienes, ni los grados académicos ni mucho menos. Estamos super interconectados y si te lo preguntas con seriedad, te das cuenta de que eres universo, y el universo no responde ¿quién eres? (Comienza a modular su voz en un tono más agudo y pequeño como si fuera otra persona) ¡Ay! soy el número 343 de acá, ¿Ah, eso eres? Sí, tengo credencial. Bueno para ser realmente lo que eres, no necesitas ninguna credencial, ningún pasaporte, ninguna definición, más que calidad de ser.

Yo: calidad de ser...

Nicolás: Sí. Reímos.

Yo: Algunas veces habló sobre la fricción, ¿de qué otra forma la explicaría? Y ¿Qué es lo que busca generar con ella?

Nicolás: La fricción crea acción y la fricción inducida es fusión, fricción que hace fusión, ya sabes, es el amor y el amor se expande, crece... y esa fricción es necesario que sea amorosa porque si es un golpe es fisión y estamos en la época en la que nos educan a que la energía se desarrolla por la fisión ¡pa! (hace un movimiento con las manos como si estuviera martillando algo) ¡rompe!, rompes el átomo y tienes la energía atómica. Haces fisión rompiendo y todas las estructuras son romper, romper compartamentalizar, separar y la fricción (se frota las manos) crea fusión (abre las palmas como tratando de mostrarme el calor). Esa fusión crea un acto y un sedimento amoroso que construye, crea, une, todo el proceso de la naturaleza es fusión, ¿sí?. Entonces, cuál es la importancia de que los entrenamientos sean campos de fricción, es para que nos demos cuenta de que cómo autómatas, estamos automatizados y nos provoca un tipo de sopor, la automatización provoca sopor y el sopor provoca letargo, nos dormimos y, dormidos es mucho más fácil manipularnos. La fricción o la fusión causa iluminación, causa luz, si estamos prendidos pues es más probable que estemos más en nuestro centro y en nuestra calidad de ser. (Nicolás Núñez, 22 de marzo de 2019)

Iniciamos la clase con el golpeteo sobre la duela y Nicolás nos pidió seguir sentados y con los ojos cerrados. Pidió que moviéramos la columna en ondas, cómo serpiente. Después de un corto tiempo pidió incorporar los brazos y las piernas, que nos moviéramos a voluntad y que tomáramos un lugar en el espacio para tener mayor libertad de movimiento. Pidió que pusiéramos la siguiente *imagen en nuestra mente*: que imagináramos que estábamos en el fondo de un río y que las olas y la fuerza del agua nos movían, que no hiciéramos movimientos estereotipados, que no había bonito o feo, ni bueno ni malo, sino que nos moviéramos a voluntad.

Empecé a imaginar mi cuerpo hundirse en el fondo de aquel río, recuerdo ver los rayos de luz del sol atravesar el agua, imaginé un vestido beige vaporoso moverse hacia la superficie, igual que mi cabello negro, las manos y los pies parecían estar colgados, suspendidos por el agua y su fuerza. Me hundía y, lejos de sentir miedo me parecía bella aquella imagen. Pensaba en el silencio que se produce estar en el fondo, así que era tranquilidad la que experimentaba mientras trataba de hacer aquellos movimientos sin la fuerza del agua que haría ligero mi cuerpo.

Nicolás continuó diciendo que si había un movimiento tabú o lo considerábamos como prohibido lo hiciéramos si queríamos, el objetivo era mover todo el cuerpo en forma ondulatoria, de tal manera que no hubiera partes de nuestro cuerpo sin moverse. A mí me pareció un ejercicio *masajeante*. 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 y nos lanzó la pregunta:

- *¿Quién soy? ¿Soy mis dolores, soy mis angustias? ¿Quién soy? Mantengan esa pregunta.*

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 y pusiéramos nuestras manos en los hombros del compañero de enfrente. 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 al último, me coloqué detrás de él. 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 al salón. Éramos una gran serpiente. Hoy éramos 16 personas. Después nos pidió girar a nuestra derecha y tomar la mano del compañero. No sé cómo se hizo esto con tanta facilidad, pero ocurrió de manera orgánica y rápida. La siguiente instrucción fue hacer un círculo sin abrir los ojos y tomados de la mano, nos extendimos para *sentir* la forma circular. Nicolás dijo que había formado dos círculos.

- *En el centro hay una persona.*

Lo dijo detrás de mí y me empujó suavemente al centro. Caminé hacia donde me indicó la fuerza de su mano y me dejó ahí. Supe que comenzarían conmigo.

- *¿Quién soy? volvió a decir, mantengan esa pregunta y estén atentos a las imágenes 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 lo exploren solo con las yemas de los dedos o las manos sino 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. Respiré y me dispuse al trabajo. Sentí las manos de todos mis compañeros. 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. 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 mi pie izquierdo, el que estaba lastimado, yo sentí alivio y agradecí mentalmente. Nunca sentí miedo, ni angustia, por el contrario, me sentí relajada con aquellas manos que parecían multiplicarse, casi que enamorada, como en un colchón de nubes o como si mi cuerpo se elevara hacia esas nubes o se hundiera en aquel río del inicio.

Tras un rato Nicolás ordenó 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 mis compañeros. A una compañera la sentí con el cuerpo rígido. Me asombré al sentir lo grande de las pantorrillas de otra compañera y lo fuerte que eran sus tobillos, rodeados de músculos, supe quién era: la danzante de africano.

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 pidió que dejáramos fluir la energía. Yo sentí más este círculo que en Citlaltmina. Después nos pidió separar lentamente nuestras manos de las de nuestros compañeros y juntarlas para agradecer. En este tránsito sentía una especie de esfera entre mis manos, 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.

6.2 La Manifestación de la Imagen como Origen de lo Divino

Hemos visto que las prácticas rituales empleadas en los entrenamientos de TCM, suscitan tal experiencia de lo bello o el sentimiento de estar enamorado que constituye la experiencia de lo sagrado. En un trabajo anterior (Guerra; 2019) señalé que el actor de TCM realiza la construcción de un *éthos* que surge, mayoritariamente, de su práctica, por lo que es un saber o certeza sentida que forma una actitud de *resistencia* o *subversión* a las normas sociales, como se puede apreciar en el diario anterior tanto en el dialogo con Nicolás como en la experiencia de la práctica. El hecho de que toquen tu cuerpo múltiples personas, sobre todo siendo mujer, es un acto confrontante y subversivo, pero no una subversión desde la rabia o el enojo que produce la vivencia de hechos violentos, sino desde el amor tal como Nicolás afirmaba. El sentimiento de estar entre nubes, de elevarse o flotar, del embeleso de la experiencia estética pone de manifiesto la experiencia erótica o del amor en su sentido amplio y conforma una manera de ver el mundo y una forma de conducirse en él que constituye una restauración de la conducta, es decir, puede re-significar un evento traumático.

Tal ética la afirmé en el trabajo de maestría como una capacidad de dirigir la propia vida y una actitud de subversión que no proviene de ninguna reflexión academicista, ni de la exacerbación de lo racional o teórico, sino que está anclada a algo que no sabía nombrar en ese momento; pero que ahora afirmaré como uno de los alcances de la práctica ritual en la constitución de la persona-actor, pues la experiencia *del trance extático, de lo sagrado, lo bello o la experiencia delirante del amor* será precisamente lo que permita la subversión de las normas socialmente establecidas, indicando el proceso creativo que antecede a la constitución del *superyó* descrito por Freud (1992). Al ser la práctica ritual una antiestructura creativa, es precisamente ahí en donde surgen dos cosas fundamentales: 1) la creación o renovación de un nuevo Dios y, 2) su ética subyacente que encarnará la persona-actor como

verdad sentida, es decir, como saber inmediato que más tarde se volverá parte de la conciencia del yo. Al respecto Henry (2007) sostiene lo siguiente:

En cuanto experiencia interna trascendental, nuestro cuerpo es un saber inmediato de sí. (...) Nuestro cuerpo ciertamente se nos presenta como excediendo la experiencia que tenemos de él. En el caso de este, su ser es el de la experiencia inmediata que tenemos de él, es un ser que es aparecer, pero, como ya vimos, un aparecer de un tipo determinado, una apariencia que se nos da sin distancia fenomenológica alguna y que coincide con esa forma de darse. A ello se debe que nuestro cuerpo sea originariamente un saber. Nuestro cuerpo es un poder, pero ese poder es un saber inmediato de sí, un saber que no presupone que esté abierto ya para nosotros el horizonte de la verdad del ser, sino que es en cambio el fundamento y el origen de esa verdad. (p. 139)

Por lo tanto, el ritual es entonces el lugar por antonomasia del conocimiento de sí, un conocimiento proporcionado por el movimiento del cuerpo, mismo que hace aparecer las imágenes que hemos descrito hasta ahora y que constituyen el ser, un ser auténtico que surge en el movimiento de dicho cuerpo, en un momento donde no hay distancia fenomenológica y que constituye un saber que se manifiesta como verdad. Lo que me permite afirmar la existencia de una relación entre la aparición de la imagen y el movimiento, es decir, el proceso motor que nos lleva a la afirmación de la importancia de lo inconsciente tanto para comprender al individuo como los procesos de creación social y cultural, es decir, para entender al ser humano como proceso psicosocial. La verdad se constituye así a través de la experiencia trascendente que se suscita en los marcos del ritual:

Precisamente porque el saber de sí del cuerpo originario no es un saber temático, *porque el <<sí mismo>> y la ipseidad del cuerpo no son la conclusión sino la condición de tal saber*, este saber no está cerrado sobre sí, no es el saber de sí mismo, sino el saber del ser trascendente en general. (Henry, 2007, p. 139)

Con el ser trascendente Henry (2007) afirma que el conocimiento de sí está dado por la experiencia trascendental de la manifestación de la imagen que constituye la idea de Dios. La afirmación de que el hijo (hombre) es idéntico al padre (Dios) se confirma aquí como creación artística y cultural, es decir, psicosocial. Este proceso al volverse consciente da

forma a sus normas sociales, pues la conducta del hombre será regida por la conducta proyectada en sus dioses. No hay que olvidar que estamos hablando del momento en el que surge o se renueva la Idea de Dios, es decir, el momento creativo de constitución tanto de la persona como de lo que después formará parte de una cultura. Estamos hablando del origen y de la génesis de esos fenómenos que, con el paso del tiempo y si no se tiene ningún proceso de discernimiento sobre lo que una cultura dicta como norma, se vuelven hábito vacío, como mostraré a continuación.

Hemos visto el valor y el sacrificio asociado a la figura del guerrero o héroe, que Platón (1988) relaciona al *thymós* como parte específica del alma. El amor o Eros contendría la fuerza que impulsa a nobles acciones, lo que constituirá, posteriormente, los valores y normas de la sociedad; pero estas no se siguen simplemente por mandato, sino que debe estar anclado al cuerpo y al alma de la persona como verdad y no simplemente como el hábito de seguir las normas impuestas por la sociedad sin ningún proceso de discernimiento. En el mito de Er, Platón (1988a) explica este hecho en el momento en el que las almas eligen su siguiente vida:

Y entonces el mensajero del más allá narró que el profeta habló de este modo: “incluso para el que llegue último, si elige con inteligencia y vive seriamente, hay una vida con la cual ha de estar contento, porque no es mala. De modo que no se descuide quien elija primero ni se descorazone quien resulte último”. Y contó que, después de estas palabras, aquel a quien había tocado ser el primero fue derecho a escoger la más grande tiranía, y por insensatez y codicia no examinó suficientemente la elección, por lo cual no advirtió que incluía el destino de devorarse a sus hijos y otras desgracias; pero cuando la observó con más tiempo, se golpeó el pecho, lamentándose de su elección, por haber dejado de lado las advertencias del profeta; pues no se culpó a sí mismo de las desgracias, sino al azar, a su [daimón] y a cualquier otra cosa menos a él mismo. Era uno de los que habían llegado desde el cielo y que en su vida anterior había vivido en un régimen político bien organizado, habiendo tomado parte en la excelencia, pero por hábito y sin filosofía. (p. 493)

Las normas o instituciones en su origen están constituidas por la experiencia de Eros, es decir, por la fuerza creativa que se manifiesta, en primera instancia como amor, como experiencia de lo bello, que constituirá al ser trascendente: Dios. Tales asociaciones entre la

experiencia del amor y la manifestación de la imagen producen la sensación de la *inspiración divina* que surge de la corporalidad, de su movimiento y conexión con la memoria, es decir, con lo colectivo. Estos fenómenos, generan en el ser humano la intención de perpetuar y preservar dicho conocimiento, para ello crea formas artísticas, religiosas y científicas que aseguran su transmisión a las generaciones futuras, como he insistido a lo largo de este trabajo. Durand (2004) describe cuatro características fundamentales de la imagen revelada:

1) La aparición de la imagen es ya una *consciencia de algo*; por consiguiente, es trascendente, porque ya está en el pensamiento y por tanto, ya puede formar parte de la memoria.

2) Lo que diferencia la imaginación de los otros modos de consciencia, es que el objeto imaginado se ofrece inmediatamente por lo que es. El autor, pone de ejemplo un cubo que al ser imaginado tiene de entrada seis lados, por lo que esta observación del objeto no enseña nada relevante para la imaginación, por lo que finalmente solo sería una “casi observación”.

3) De lo anterior se deriva una tercera característica: La consciencia imaginaria plantea su objeto como una nada; el *no ser* es la categoría de la imagen, pues tal cubo no es, simple y llanamente, un cubo.

4) La imagen es, por antonomasia, espontánea, puesto que rompe el velo de lo real para entrar en un vacío de la consciencia que le permite su total espontaneidad creativa (p. 27).

La revelación de la imagen de *inspiración divina* está íntimamente ligada a la *verdad sentida* de la que hablamos líneas arriba y que se constituye en última instancia como *fe*, una fe que no es dogmática, al menos en el origen, es decir, en el instante de la manifestación de la imagen por medio del movimiento del cuerpo en la práctica ritual. Al respecto y con relación al hábito y a la filosofía que señala Platón, Jung (1998) afirma lo siguiente:

La fe “legítima” Proviene siempre de la vivencia. Pero hay, además, una fe que se funda exclusivamente en la autoridad de la tradición. También esa fe puede clarificarse de legítima puesto que el poder de la tradición constituye una vivencia cuya importancia para la continuidad de la cultura está fuera de duda. Pero tal clase de fe entraña el peligro del mero hábito, de la indolencia espiritual y de la inercia cómoda y sin ideas, que amenaza provocar

una paralización, y por ende un retroceso, de la cultura. Esa dependencia que se ha tornado mecánica, corre pareja con una regresión psíquica a la infantilidad puesto que los contenidos tradicionales pierden poco a poco su sentido peculiar y ya sólo se los cree formalmente, sin que esa fe tenga la menor influencia en la vida. Detrás de ella ya no hay un poder vital. La ensalzada infantilidad de la fe sólo tiene sentido cuando el sentido de la vivencia permanece vivo. Más cuando se pierde, existe el peligro de que la fe sólo constituya una dependencia consuetudinaria, infantil, que sustituye y hasta impide el esfuerzo por llegar a una nueva comprensión. Es la situación que a mi parecer existe en la actualidad. (p. 245)

Ese saber tan anclado en el cuerpo y volcado hacia la creación artística es por lo que la persona-actor está dispuesto a morir. Sin embargo, Eros parece correr el peligro de convertirse en aquel *policía de la moral* que bien ha sustentado Freud (1992); pero que, en el artista, encuentra su *subversión*, su *retorno al origen* o el coraje, el valor y el sacrificio de quien recuerda y permanece imperturbable en sus convicciones, porque lo que ama el artista genuino, es la preservación y continuación de esa memoria colectiva llena de fuerza creativa, viva y en movimiento, que está anclado tanto en su unidad psico-corporal por el hecho de haber vivido la experiencia de lo bello o sagrado, como en las características que le ha atribuido al Dios que caracteriza su cultura.

El cuerpo, que muchos entienden como aquello que nos individualiza, es en realidad el principio de colectividad. Además, ese cuerpo no puede tener movimiento sin el alma que lo insufla, lo posee y le da vida. La unidad psico-corporal que despliega su fuerza para poder comprender el mundo que lo rodea constituye un conocimiento ontológico primordial que va a dar lugar a la memoria. Henry (2007) lo concibe de la siguiente manera:

El conocimiento corporal no es un conocimiento provisional, primitivo quizá pero rápidamente superado por el hombre inteligente, sino que es un conocimiento ontológico primordial e irreductible, el fundamento y la base de todos nuestros conocimientos y, en particular, de nuestros conocimientos intelectuales y teóricos. Este conocimiento corporal del mundo no es un conocimiento actual. Nuestro cuerpo no es exactamente un conocimiento, sino que más bien es un poder de conocimiento, el principio de unos conocimientos infinitamente variados, múltiples, y sin embargo coordinados, de los que es verdaderamente

dueño. El ser del conocimiento ontológico fue identificado por Biran como el ser del [yo], pero el [yo] es el cuerpo. (p. 141)

Para Henry (2007) el yo del cuerpo es el *yo auténtico* del que hemos hablado antes; pero Henry lo hace más claro y específico. Ese *yo auténtico* que hace surgir todas las potencias del *ello*, es decir, la potencia creativa, el amor, la fuerza que hace aparecer las imágenes, las ideas, la verdad y la fe, es la facultad del propio cuerpo entendido como unidad psico-corporal. Por lo que afirmaré, siguiendo a Henry (2007), que el *yo auténtico* es la vivencia del cuerpo que constituye un saber *per se*. El tema de la verdad y la fe provenientes de la vivencia nos comunican la génesis del conocimiento teórico, mismo que Henry (2007) plantea de la siguiente manera:

Por ello el ser de nuestra vida sensible no estará ya constituido por el juicio: existe en nosotros una vida primitiva, una vida originaria que no es una vida intelectual y que, es más, va a aparecer como el fundamento del conocimiento teórico y de la verdad abstracta. Lo que aquí se nos anuncia, dando un salto único, son ya las tesis husserlianas de *Experiencia y juicio*, por ejemplo. *La vida teórica está fundada*. <<No existe una verdad puramente abstracta>>, dice Lagneau, que añade: si concebimos que hay una verdad, la concebimos como la verdad de lo que sentimos. Así, la verdad intelectual, la verdad del juicio, se despliega sobre el terreno que le está ya dado, que es nuestra vida sensible misma, nuestra vida concreta de la percepción ingenua. (p. 155)

Tal verdad muestra el menosprecio del conocimiento proveniente del sentir que, con respecto a lo intelectual, ha quedado relegado por el prejuicio sobre el cuerpo mismo, sus placeres y deseos que han sido largamente malinterpretados como *malicia* o *peste*, tal como se describía a Eros. Sin embargo, el conocimiento o la verdad puramente intelectual, no tiene ningún sentido más que el de inflar o engrandecer el *yo soberano*, que termina por constituir un *superyó* a la manera en que Freud (1992) lo concibe, uno dogmático o lo que Jung (1993) describe como *personalidad mana*, es decir, de un simple hombre mortal que no ha creado un Dios, sino que se ha creído Dios. “Estamos así frente a una figura colectiva que aflora del trasfondo oscuro y toma posesión de la personalidad consciente. El peligro psíquico es de

naturaleza sutil: puede, por inflación de la conciencia, anular todo lo que se ha conquistado” (p. 130).

Por tal razón me parece de suma importancia la vivencia del cuerpo y, específicamente la experiencia de lo ritual dentro de la creación artística, una experiencia que, por la influencia de la posmodernidad y su prejuicio sobre lo religioso, ha sido igualmente menospreciada tanto en el ámbito académico como en el artístico, que penosamente han olvidado su procedencia, su origen. Sin embargo, hemos visto aquí que, dentro de ciertos límites, tiene un fundamento ontológico de vital importancia, tanto para el ser humano como para su cultura. Diremos entonces que el cuerpo es potencialmente conocimiento y que este conocimiento se reactualiza mediante la repetición de movimientos que han constituido formas culturales como las artes, las danzas sagradas, los rituales de pueblos originarios, las artes marciales, entre muchos otros.

Esas *formas de hacer* se constituyen en *hábito*; pero este será entendido de una manera muy distinta a la de Platón. Aquí el *hábito* será repetición creativa. Tal como vimos antes, la repetición conduce a una *restauración de la conducta*, es decir, al surgimiento de una *performatividad* que hemos explicado con detenimiento desde la vivencia del ritual en la práctica artística del TCM. Ahora veremos cómo esta repetición anclada en el cuerpo, constituye la memoria de la que surge la verdad sentida de la fe. Al respecto Henry (2007) afirma lo siguiente:

El cuerpo no es un saber instantáneo: es ese saber permanente que es mi existencia misma, es memoria. El carácter memorativo inherente al poder de sentir y actuar es tema constante del pensamiento de Maine de Biran. <<El yo por sí solo —nos dice— se acuerda de lo que ha percibido o ejecutado por su fuerza constitutiva>>. La inmanencia de esa fuerza constitutiva a todas las apercpciones u operaciones del yo, es lo que hace que el saber que estas comportan sea siempre memoria, es decir, que sea siempre una posibilidad de saber en general. El cuerpo que recuerda no se separa de los primeros pasos que lo condujeron a las cosas, guarda en sí el secreto del acceso a todos los objetos de su entorno, es la llave del universo, extiende su poder a todo lo que existe. (...) Así, dado que el movimiento pertenece a una esfera de inmanencia absoluta, nuestro conocimiento del universo -que es el suyo- reviste el carácter de no ser jamás un conocimiento nuevo, sino que, aun cuando no en su

contenido empírico, sí en su estructura ontológica y en su posibilidad primera, es un conocimiento tan antiguo como nuestra propia existencia. (p. 145)

El cuerpo del actor de TCM que experimenta constantemente el movimiento suscitado dentro de la práctica ritual, se afirma como *un cuerpo que recuerda*, una unidad psico-corporal que tiene la capacidad de conectar y reactualizar, aun en un contexto tecnológico como el nuestro, las imágenes simbólicas que ha constituido a lo largo de su trayecto antropológico como saberes fundamentales para la supervivencia del género humano. Así, la unidad psico-corporal se establece como *hábito sentido*, encarnado, con toda la potencia y fuerza de la vida con la que se recuerdan y se reactualizan las imágenes simbólicas que dan lugar a la Idea de Dios, a la experiencia de lo bello y a la fe que da sentido a la vida del hombre, sobre todo en sus momentos de crisis. El cuerpo que recuerda será entonces colectivo por antonomasia:

Denominamos *hábito* al ser real y concreto de la posibilidad ontológica; expresaremos por tanto la idea de que el cuerpo es un poder diciendo que el cuerpo es un hábito, el conjunto de nuestros hábitos. En cuanto al mundo, él es el término de todos nuestros hábitos, y es en ese sentido como somos verdaderamente sus habitantes. Habitar, frecuentar el mundo, he ahí el hecho de la realidad humana, y tal carácter de habitación es un carácter ontológico que sirve para definir tanto el mundo como el cuerpo que es su habitante. (Henry, 2007, p. 144)

De tal forma que, los fenómenos descritos en las experiencias rituales del TCM, nos presentan el proceso de reactualización de lo divino, la génesis y forma de su creación, proceso tan antiguo como el origen de la humanidad que muestra la importancia del movimiento, de la creación artística y la religión.

Del reconocimiento al conocimiento del movimiento es donde hemos definido el fenómeno del hábito. El recuerdo es la conciencia de algo como pasado, es decir, que lejos de darnos en persona lo que ha quedado sumido en el tiempo, nos proporciona una mera imagen, cuyo sentido es justamente entregarnos su objeto en cuanto lo ya perdido. (Henry, 2007, p. 146)

6.3 Lo ya Perdido y La Necesidad del Superhombre

Lo ya perdido, parece ser la Idea de Dios, tal como se ha descrito aquí desde la creación artística. Parece ser que este ya solo es dogma, lo que explica la crisis social por la que atraviesa la humanidad. Si no hay un Dios, no hay fe, no hay horizonte al cual dirigirse, las acciones no cobran ningún sentido. Si no hay Dios no hay creación artística, no hay belleza, no hay amor, pasión, ganas de vivir, en suma, no hay alma.

Un ser dotado de alma es un ser vivo. El alma es lo vivo en el hombre, lo que vive por sí mismo y lo que causa vida; por eso Dios le sopló a Adán un hálito vivo, para que viviera. El alma, de un modo astuto y juguetón, seduce a la materia inerte, que no quiere vivir, y le insufla vida. Ella convence de cosas no dignas de crédito, para que la vida sea vivida. (...) Si no hubiera esa movilidad, esa iridiscencia del alma, el hombre, llevado de la mayor de sus pasiones, la inercia, quedaría totalmente paralizado. Esa inercia tiene su apoyo en un cierto género de cordura y bien, además respaldada por un cierto género de moralidad. (...) El ánima no es un alma dogmática, un *anima rationalis*, que es un concepto filosófico, sino un arquetipo natural que reúne en ella misma, de manera satisfactoria, todas las expresiones de lo inconsciente, del espíritu primitivo, de la historia de la lengua y de la religión. (Jung, 2015a, p. 26)

La falta de creencia en un Dios y la ausencia de fe tienen una variedad de consecuencias tanto en la vida individual como en la social, afectando 1) al sentido de propósito y significado de la vida que producen sentimientos de vacío existencial, 2) a la construcción de la ética que proporciona un horizonte para la toma de decisiones, 3) el sentido de comunidad que se refuerza tanto en las prácticas religiosas como en la práctica artística, lo que hace posible una red de apoyo que amortigua al ser en los momentos difíciles, 4) al manejo del sufrimiento y la pérdida, pues la fe proporciona consuelo y esperanza durante estos momentos que dan un propósito trascendental a la tragedia humana. 5) la relación con la naturaleza pues es el origen de la idea de Dios, sobre la que se han construido las diversas cosmovisiones de los pueblos originarios, 6) Además de la pérdida de la memoria del trayecto antropológico del hombre de la que es deudora la creación artística.

En suma, la manifestación de la imagen ligada a la experiencia de lo bello hace que el hombre cree un Dios, figura que va a conjuntar y sintetizar la creación imaginaria como proceso psicosocial, pues puede pensarse que la imaginación o el invento de la imagen de Dios es simplemente un proceso cognitivo, pero hemos visto que este no se queda en los confines de la persona sino que tiene la capacidad de constituir culturas y tradiciones, formas de hacer arte, religión y ciencia. El alcance de tal imagen es mucho mayor a los procesos individuales, aunque es en él en el que encuentre su reactualización. La génesis de la Idea de Dios da cuenta de la evolución del proceso del pensamiento humano.

Hadot (2015) sostiene que, en la Grecia antigua, después de haber comprendido a la naturaleza como un proceso de crecimiento, llegó a significar finalmente una especie de ser ideal personificado, es decir, una imagen sagrada y, este paso, no pudo ser posible sin la interpretación de Platón (1982), quién la entendía como *arte de carácter divino*, pues será interpretada como una obra artística que realiza el Demiurgo, siendo él quien actúa desde el exterior sobre el mundo, el cual constituye ya, un mito. En Platón presenciamos tres hitos: a) El proceso creativo de explicación del mundo a través de la elaboración de imágenes sagradas o primordiales que construyen una narrativa poética del mito, y con él del mundo. Mismo que b) es el germen que estimula la raíz del conocimiento, un saber que se creyó que liberaría al ser humano del yugo implacable de los dioses y, c) la concreción del cambio de la concepción de la naturaleza como principio femenino representado en el mito de la diosa, a un dios hombre concebido como artista, pues la creación que realiza el Demiurgo es entendida como arte de carácter divino, lo que los hombres de la tierra intentarán imitar.

En Platón (1982) encontramos la convergencia de la explicación mítica del mundo con la explicación objetiva y racionalizada de la academia. Aun cuando Platón quiso desprenderse de los mitos, fue imposible para él pensar en una explicación escindida completamente de la concepción del mundo de sus generaciones anteriores, lo que muestra el lazo inquebrantable entre el proceso creativo de la psique y el entorno social. Platón (1982) sostiene que la naturaleza crea arte espontáneamente; mientras que el arte del ser humano es un *eídolo*, es decir, una imagen nacida de la misma familia de la naturaleza.

Fuego, agua, tierra y aire existen por virtud de la Naturaleza y azar, no por Inteligencia, no por dios alguno ni por arte. Nacida Arte posteriormente, mortal nacida de mortales que engendró finalmente cual *éidolos* de la misma familia, como la pintura, música y cuantas artes son auxiliares de estas. Más las artes, las que algo de valioso engendran, son precisamente las que asocian su propia potencia con la Naturaleza (p. 365).

Llegar a la idea de *fuerzas de la naturaleza personificadas* (dioses) requirió de largos años de conocimiento, mismo que significó un cambio en la forma de entender el mundo. Recordemos que el ser humano nunca se sintió solo, pues se encuentra en un espacio completamente lleno de *algo* que no conoce, que no puede ver y no puede nombrar; pero presenta la necesidad de saber de qué está lleno eso que lo rodea. Comienza a sentirse diferente y lo primero que necesita es *ver* e *identificar* qué es ese algo. Primero representó esta fuerza extraña y abrumadora como movimiento que anima las cosas para ulteriormente personificarlo como mujer a causa del misterio del nacimiento.

Posteriormente, cuando el mito del cazador cobró mayor relevancia, se pensó en que esta fuerza provenía de un ser ideal con forma de hombre. Tiempo después, y en algunas culturas, no solo era tarea de uno sino de varios dioses que han conformado lo que hoy entendemos como Dios, haciendo evidente que las cualidades que tenga el dios de una cultura reflejará los valores y forma de vida de sus habitantes.

Una cultura depende de la calidad de sus dioses, de la configuración que lo divino haya tomado frente al hombre, de la relación declarada y de la encubierta, de todo lo que permite se haga en su nombre y, aún más, de la contienda posible entre el hombre, su adorador, y esa realidad; de la exigencia y de la gracia que el alma humana a través de la imagen divina se otorga a sí misma. (Zambrano, 2020, p. 29)

La frase coloquial que señala que *Dios está hecho a imagen y semejanza del hombre*. Los padres son la forma individual de la idea superior de Dios. En la perspectiva freudiana los padres, van tomando múltiples formas, tales como *las instituciones* o, lo que hemos llamado aquí y en un trabajo anterior (Guerra, 2019) como *estructuras de acogida* que dictan pautas de conducta, formas de actuar y de presentarse ante los demás, lo que nos muestra la

estrecha relación entre el *yo* y el *superyó*, pues ambos están orientados hacia la norma social, sin embargo, es del *ello* de donde el *yo* toma la fuerza vital para construirse y para materializar el deseo.

Empero, el *superyó* no es simplemente un residuo de las primeras elecciones de objeto del *ello*, sino que tiene también la significatividad {Bedeutung, «valor direccional»} de una enérgica formación reactiva frente a ellas. Su vínculo con el *yo* no se agota en la advertencia: «Así (como el padre) debes ser», sino que comprende también la prohibición: «Así (como el padre) no te es lícito ser, esto es, no puedes hacer todo lo que él hace; muchas cosas le están reservadas». Esta doble faz del ideal del *yo* deriva del hecho de que estuvo empeñado en la represión del complejo de Edipo; más aún: debe su génesis, únicamente, a este ímpetu subvertiente {ümschwung}. No cabe duda de que la represión {esfuerzo de desalojo} del complejo de Edipo no ha sido una tarea fácil. Discerniendo en los progenitores, en particular en el padre, el obstáculo para la realización de los deseos del Edipo, el *yo* infantil se fortaleció para esa operación represiva erigiendo dentro de sí ese mismo obstáculo. (Freud, 1992, p. 36)

Si comprendemos a Dios tal como lo plantea Freud (1992) es entendible que el hombre, desde la modernidad, intente matar a dios, lo que significa ocupar el lugar del padre para liberarse de las represiones y no estar sujeto a sus mandatos, es decir, para no estar a merced de la naturaleza como en la prehistoria. El hombre moderno y posmoderno intentó resolver tal dependencia al *matar a dios*, lo que significó una secularización del pensamiento y de la realidad que estaba dada en función de la idea de Naturaleza. Con ello, el hombre despoja de lo sagrado al mundo que lo rodea y se convierte en un ser tecnológico y utilitario. Por lo que la naturaleza deja de tener alma para ser solo un instrumento material al servicio del hombre, lo que nos llevó, en la posmodernidad, a un sin sentido en la vida y un crecimiento de las enfermedades psíquicas.

Sin embargo, tanto en el actor de TCM como en todo artista genuino, tal ímpetu subvertiente que señala Freud (1992) en la génesis del *superyó*, construye un contrasentido o, lo que nombré en otro trabajo (Guerra; 2019), como *nueva subjetividad* y que aquí he señalado como íntimamente ligado al *ello*, por lo que tal subversión estará dada por el movimiento del cuerpo en los entrenamientos de TCM haciendo visible la necesidad de hacer

surgir un nuevo dios, en la posmodernidad, por el vacío existencial o la falta de sentido en la vida misma.

Como hemos visto, el superyó es la parte ortodoxa de la idea de Dios. La primera está ligada al yo mientras que la segunda está ligada al sí mismo, la exacerbación de una da paso a la otra, lo que indica que el nuevo surgimiento de un Dios cultural implica necesariamente el descenso del hombre a los ínferos, es decir, la búsqueda de sí mismo y con ello emprender la (re)creación de Dios. Nietzsche (2003) entiende tal ideal como superhombre:

¡Mirad, yo os enseño el superhombre!

El superhombre es el sentido de la tierra. Diga vuestra voluntad: ¡sea el superhombre el sentido de la tierra!

¡Yo os conjuro, hermanos míos, *permaneced fieles a la tierra* y no creáis a quienes os hablan de esperanzas sobreterrenales! Son envenenadores, lo sepan o no.

Son despreciadores de la vida, son moribundos y están, ellos también, envenenados, la tierra está cansada de ellos: ¡ojalá desaparezcan!

En otro tiempo el delito contra Dios era el máximo delito, pero Dios ha muerto y con él han muerto también esos delincuentes. ¡Ahora lo más horrible es delinquir contra la tierra y apreciar las entrañas de lo inescrutable más que el sentido de la tierra! (Nietzsche, 2003, p. 36)

Nietzsche (2003) presenta a Zarathustra, un profeta que proclama la muerte de Dios, como una metáfora que señala la pérdida de la autoridad moral y religiosa en la cultura occidental. La muerte de dios no se refiere literalmente a la muerte de una deidad sobrenatural, sino más bien a la desaparición de la creencia en un fundamento trascendental de valores morales y significado en la vida. Nietzsche (2003) utiliza la famosa frase *Dios ha muerto* para expresar la idea de que la sociedad occidental ya no basa sus valores en una autoridad divina como lo era en la Grecia antigua.

Sin embargo, lejos de proponer erigir al hombre como suma deidad o, en su defecto, sostener la idea de una realidad completamente laica, lo que hace es señalar la encrucijada en la que estará inmiscuida la humanidad en los años subsecuentes, pues si han muerto los valores de la antigüedad, para Nietzsche (2003) no hay otro camino que evocar al héroe,

entendido como *superhombre* que se constituirá en una figura cultural mitológica, que dé cuenta de la travesía de la humanidad, misma que debe enfrentarse a la tarea de crear nuevos valores y significados en ausencia de la referencia a lo divino.

Dicha tarea de conformación de figuras culturales, la interpretaré aquí como el intento del hombre de preservar el alma del mundo o la memoria colectiva, es decir, de transmisión de la sabiduría, de lo que es esencial para la supervivencia del ser humano. Lo que estamos viviendo actualmente, en todos los ámbitos culturales, parece ser el momento de crisis que advertía Nietzsche (2003), no hay valores que rijan la creación artística, no hay virtuosismo ni moldeamiento de la materia, hay solo apariencia, un yo doblemente exaltado por una pantalla negra de algún dispositivo móvil, no hay contacto con el otro, no hay esfuerzo, aun no hay un *superhombre*.

La muerte de dios significa la muerte de los valores y de la cultura, siendo la posmodernidad su máxima expresión. Lyotard (2005) sostiene que en la posmodernidad, las llamadas *metanarrativas* o los *grandes relatos* que explicaban el mundo han perdido su credibilidad y han pasado a ser consideradas totalizadoras a la manera en que Freud (1992) concibe al *superyó*, es decir, los *metarrelatos* han sido comprendidos como imposiciones morales que no solo afectan a los mitos y a los fenómenos de lo invisible, sino que ha implicado una desconfianza en las grandes instituciones que tradicionalmente eran consideradas como autoridades en la producción de saberes, tales como la ciencia y la religión.

Los grandes relatos se han tornado poco viables. Estamos tentados a creer, pues, que hay un gran relato de la declinación de los grandes relatos. Pero como sabemos, el gran relato de la decadencia ya tuvo lugar en los inicios del pensamiento occidental, en Hesíodo y en Platón. En realidad, el relato de la decadencia acompaña el relato de la emancipación como una sombra. De esta manera, nada habrá cambiado, como no sea que se necesita ahora un suplemento de fuerza y de competencia para afrontar las tareas actuales. Muchos piensan que este es el momento de la religión, el momento de reconstruir una narración creíble en la cual se contará la herida de este fin de siglo y en la que esta herida llegará a cicatrizar. Se hace valer el hecho de que el mito es género originario, que el pensamiento del origen se da en él, en su paradoja originaria, y que es preciso reconstruir las ruinas del pensamiento original,

recuperar al pensamiento de la condición humana en que ha sido puesto por el pensamiento racional, desmitologizante y positivista. (p. 40)

Para Lyotard (2005) los *metarrelatos* son la versión secularizada de los mitos que ha producido explicaciones del mundo pragmáticas y utilitaristas.

Los metarrelatos a que se refiere *la condición posmoderna* son aquellos que han marcado la modernidad: emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo (fuente de valor alineado en el capitalismo), enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecnociencia capitalista. (...) Estos relatos no son mitos en el sentido de fábulas. Es cierto que, igual que los mitos, su finalidad es legitimar las instituciones y las prácticas sociales y políticas, las legislaciones, las éticas, las maneras de pensar. Pero, a diferencia de los mitos, estos relatos no buscan la referida legitimidad en un acto originario fundacional, sino en un futuro que se ha de producir, es decir, en una idea a realizar. (p. 29)

Lo que se erige en una proyección de futuro, también utilitarista al escindirse del pensamiento fantástico o poético que encerraba el mito, es una figura aun borrosa de un Dios de la posmodernidad como *Cyborg*⁶², es decir, un dios de la tecnología. Aunque el término hace referencia a la conjunción del cuerpo con lo cibernético, en realidad, ha devenido en un desplazamiento del cuerpo que, como hemos repetido numerosas veces, este es una unidad psico-corporal por lo que la intervención de la tecnología en él, implica también la intervención en lo psíquico. Si, además, consideramos el hecho de que el principio creativo está anclado en el *ello*, instancia que tiene mayor relación con el cuerpo y que contiene la huella mnémica de lo colectivo, estaríamos hablando del surgimiento de un *tecnodios* que perpetúa el olvido pues el recordar el trayecto antropológico del hombre no sería posible a través de la tecnología.

El vacío y el sinsentido se han apoderado del alma, de la psique. No hay cultura porque no hay un Dios que nos señale el horizonte, no hay alma, ni memoria, ni recuerdo. Un ejemplo de ello es la música actual, desprovista de alma, es decir, desprovista de conexión con lo sagrado, la falta de vínculo con el ser, un ser que hemos visto que recuerda mediante

⁶² Abreviatura de *cybernetic organism*: *Organismo cibernético*.

el trabajo con la materia, sea el propio cuerpo o los elementos provenientes de la naturaleza, recuerda cuando entra en contacto con el *ello*, el principio creativo y de colectividad, pues en él es en donde encontramos el aprendizaje de todo el trayecto antropológico del hombre.

En una era donde la música se hace con programas de cómputo, donde una máquina parece pensar por ti, donde la creación que tomaba días y años se sintetiza en un solo clic, en donde los músicos no tocan instrumentos y los cantantes no cantan las hazañas del hombre, sino que son solo un producto, una mercancía mediada por algoritmos ¿Cómo será posible la perpetuación de la memoria, del alma del mundo? Peor aún ¿cómo será posible la supervivencia de la especie?

Si la endémica vulnerabilidad de la existencia humana fue en el pasado una cuestión metafísica que imperaba sobre todo lo humano, ahora se ha convertido en un problema técnico: un problema de tantos. Evitar que la humanidad olvide su propia mortalidad, es decir, su propia naturaleza – evitar que se olvide a sí misma – Es tarea que compete hoy en día, justa y abiertamente al arte. Para el arte la muerte no es un problema técnico ni un problema cualquiera. La mortalidad humana es la *raison d'être* del arte, su causa y objeto. El arte nació y perdura desde la conciencia, una conciencia que solo los seres humanos tenemos: que la muerte es un hecho que viene dado y que la inmortalidad ha de fabricarse, y una vez fabricada debe ser preservada día tras día. La historia del arte nos indica que arte y conciencia de la mortalidad vinieron al mundo de la mano y que, quizá, el arte morirá cuando la muerte pase al olvido o deje de interesar. (Bauman, 2007, p. 15)

El TCM encarna una crítica hacia el pensamiento moderno y posmoderno que, aunque no se dice con palabras explícitas, hemos visto la importancia que tiene en su imaginario la preservación de las tradiciones de los pueblos originarios de nuestro país y del mundo. Lo que llamé *resistencia* en el trabajo de maestría (Guerra, 2019) será entendido aquí como el intento de hacer surgir al *superhombre* que clama Nietzsche (2003), el esfuerzo por preservar lo que ha sido importante para el desarrollo del ser humano.

Yo os enseño el superhombre. El hombre es algo que debe ser superado. ¿Qué habéis hecho para superarlo? Todos los seres han creado hasta ahora algo por encima de sí mismos: ¿y

queréis ser vosotros el reflujo de ese gran flujo y retroceder al animal más bien que superar al hombre? ¿Qué es el mono para el hombre? Una irrisión o una vergüenza dolorosa. Y justo eso es lo que el hombre debe ser para el superhombre: una irrisión o una vergüenza dolorosa. Habéis recorrido el camino que lleva desde el gusano hasta el hombre, y muchas cosas en vosotros continúan siendo gusano. En otro tiempo fuisteis monos, y también ahora es el hombre más mono que cualquier mono. (Nietzsche, 2003, p. 36)

El superhombre como ser creador, es decir, como artista, es un tipo de artesano que replica los *eidos* o las imágenes primordiales proporcionadas por la naturaleza, pero no solo de lo que alcanzan a ver sus ojos, sino de aquello que experimenta como trascendente, y esto es la experiencia de lo bello que, en última instancia, conforma la Idea de Dios. Como he señalado ya, este Demiurgo contiene todas las formas posibles y solo él tiene acceso a toda esa información. Entonces, el artista sería el artesano que replica las imágenes reveladas por el Demiurgo, pero llegar a verlas requiere de un esfuerzo que caracterizará al superhombre. Este, entendido como artista, será quien ha emprendido el viaje iniciático, lo que hemos mostrado aquí en el trayecto que realiza el actor de TCM. Por lo tanto, sostendré que el superhombre es el que recuerda y con la remembranza crea obra para perpetuar la memoria.

Así que, como se ha dicho, toda alma de hombre, por su propia naturaleza, ha visto a los seres verdaderos, o no habría llegado a ser el viviente que es. Pero el acordarse de ellos, por los de aquí, no es asunto fácil para todo el mundo, ni para cuantos, fugazmente, vieron entonces las cosas de allí, ni para los que tuvieron la desdicha, al caer, de descarriarse en ciertas compañías, hacia lo injusto, viniéndoles el olvido del sagrado espectáculo que otrora habían visto. Pocas hay, pues, que tengan suficiente memoria. Pero éstas, cuando ven algo semejante a las de allí, se quedan como traspuestas, sin poder ser dueñas de sí mismas, y sin saber qué es lo que les está pasando, al no percibirlo con propiedad. (Platón, 1988, p. 353)

Contrario a lo que pudiera pensarse, el recordar los fundamentos del origen permiten la subversión de las normas impuestas por el superyó, pues toda inconformidad da paso al análisis del pasado para tomar los aprendizajes de él y poder proyectar un futuro, un horizonte lleno de amor, fe y esperanza.

Conclusiones

Tener la certeza de que una Idea es también una imagen, es algo que se escribe en dieciocho palabras que han costado largos años de empeño. Transmitir todo lo aprendido en las aulas tanto de Teatro Corporal mexicano como del posgrado al que pertenezco, ha sido una ardua tarea. Estos dos ámbitos me permitieron transfigurar la realidad, abrirla, para buscar tanto los orígenes del teatro como de la propia disciplina. Resulta que el hecho de transitar desde la experiencia encarnada entre estos mundos, visibiliza que la reinterpretación de las cosas siempre requiere de la imaginación, pues la vivencia detona imágenes cargadas de sentido simbólico que en un inicio llamamos magia. Esta tiene sus orígenes, al igual que el ritual, el arte y la religión, en el Paleolítico. Tiempo en el que magia y realidad no estaban separadas y conformaban una interpretación del mundo que quedó plasmada en las paredes de cavernas, con pinturas rupestres de animales o en estatuillas como las de las Venus o Diosas. El arte como forma de trascendencia da cuenta de la primera interpretación que el hombre hizo de las cosas, de la naturaleza y de sí mismo, el primer esfuerzo por comprender la realidad para llenarla de sentido.

Tal proceso de interpretación no es un hecho obsoleto que solo concierne a ese tiempo, sino que constituye la condición necesaria para crear tanto obra artística como pensamiento. De la observación de la naturaleza y de su inadaptación a la misma, el ser humano creó formas culturales que contienen una significación pregnante que se constituyen como *formas de la esperanza*. Estas develan el sentido originario de la ornamentación y la teatralidad como *procesos psicosociales básicos*. El uso de pieles, plumas y objetos *convierten* a la persona (a ese primer actor arcaico que no sabía lo que era teatro) en el animal que imita, con la intención de aprender de él la manera de vivir en armonía con la naturaleza. Tal desarrollo artístico crea una forma que posteriormente será entendida como *cultural*, pues el ser humano plasma su necesidad de adaptación al medio que lo rodea mediante formas creativas que enfatizan la importancia de la imaginación. De lo anterior, se afirman tres hechos fundamentales:

- 1) La imaginación es una condición necesaria para el desarrollo de los procesos psicológicos del ser humano.
- 2) Se revela la existencia de una función reflexiva intermedia relacionada con la fantasía como una de sus primeras interpretaciones del mundo, en la que identificarse con los animales que han sobrevivido en la naturaleza durante años es una manera indirecta de realizar, de manera ficticia o imaginaria, la adaptación de los grupos humanos al entorno, llámese naturaleza o sociedad. Esto pone de manifiesto la estrecha conexión entre la fantasía y la realidad siendo la primera, la que permite la transfiguración de la segunda, la que dota de sentido y proporciona *formas de la esperanza* tales como la *fe* y el *amor*.
- 3) En el momento en el que el ser humano se identifica con el animal surge una identidad que no es individual, sino que se refuerza por los aspectos rituales que enfatizan la importancia del carácter social.

El énfasis en los entrenamientos actorales, sobre todo de Teatro Corporal, en la imitación de los movimientos de animales, no es un objetivo meramente estético que solo busque el despliegue de las habilidades del actor, sino que es un recurso que ha sido ejecutado por el hombre desde aquel tiempo antiquísimo. El actor de TCM actual, retoma tales enseñanzas y las *reaviva* o reactualiza mediante la práctica ritual, trae de aquel pasado el saber fundamental que le permite dar sentido a su presente, realizando la adaptación a su entorno y permitiendo vislumbrar un futuro o sendero esperanzador. Por tanto, la teatralidad es más que una experiencia dramática convincente para un público, es una representación simbólica en la que el ser humano realiza la transformación de su propia imagen como intento de adaptación a nuevos entornos, ambientes o situaciones. Lo particular de esta adaptación es que se lleva a cabo a través del cuerpo, con la acción y el movimiento, con las que el ser humano (re)hace sus reinterpretaciones.

De la vivencia ritual del paleolítico surge el chamán, considerado como el primer actor del mundo. La figura de este nos refiere a la imagen mítica del alma, pues a través de la ornamentación se le confiere un nuevo cuerpo, mágico, en forma de animal. El uso universal de plumas de aves de su región materializa la idea de que ha sido poseído por el

alma del animal, lo que tiene un impacto en su corporalidad, pues la posesión solo tiene lugar si es visible en el cuerpo, por lo que el chamán vuelve sobre sus pasos, es decir, sobre su memoria, sobre lo aprendido anteriormente y se convierte en el animal para poseer así un poco de conocimiento. Simboliza el momento en que los secretos de la naturaleza han sido revelados. La importancia de la figura del chamán para el actor se relaciona con su capacidad convincente de representación que no deja lugar a dudas, enseñanza que ha sido transmitida desde aquellos tiempos remotos hasta nuestros días. La forma mítica de encarnar el alma del animal es lo que los maestros de TCM llaman actualmente *sostener una imagen mental* y hacerla carne, visible. La capacidad del actor de encarnar roles o estados emocionales que trascienden la realidad ordinaria, viene de una larga tradición animista que hace del mundo un *lugar encantado*, poseído por seres y fuerzas invisibles que precisa comprender.

Actualmente se considera que el chamán utiliza la representación en rituales y ceremonias para comunicarse con el mundo espiritual y sanar a su comunidad, mientras que el actor emplea sus habilidades de representación en el escenario para transmitir historias, emociones y experiencias a la audiencia. Según lo expuesto en estas páginas, la disociación del actor con respecto a la figura del chamán marca la imposición de valores sociales laicos y profanos que desencantaron el mundo y redujeron la imaginación, la fantasía, el mito y la actuación a sinónimos de mentira.

Nicolás Núñez y Manuel Cruz, maestros de TCM explican el objetivo de sus clases y la importancia de los entrenamientos con esquemas como el que se mostró en la *Ilustración 18*, con el que Manuel Cruz explica la relación entre arcano, memoria y el proceso artístico. Por su parte Nicolás Núñez utiliza la *Ilustración 17* para señalar la relación entre el ritual y el teatro, lo explica de la siguiente manera:

El rito es energía pura, la cual no podemos entender porque está fuera del alcance de nuestra comprensión. Para tener una idea de esta energía pura, el ser humano la convierte en mito;

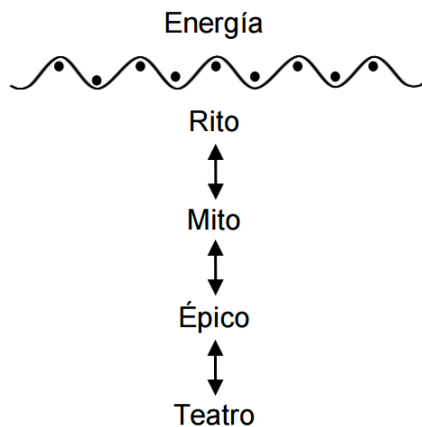


Ilustración 19. Sobre el objetivo del taller de Teatro Antropocósmico. Esquema Original de Nicolás Núñez (2007).

ahora ya no es energía innombrable, ha adquirido un rostro divino, se ha transformado en deidad, en mito. De ahí, al descender de nivel, deja de ser una divinidad y se convierte en héroe; este es el nivel épico ya no es una divinidad, ahora es un superhombre, realiza proezas, es un héroe pero ya no es un Dios. Al volver a descender deviene en ser humano; ya no realiza proezas extraordinarias, ahora tiene conflictos emocionales y su rango es teatral. Es un simple actor del gran teatro del mundo. Así, nos dicen los especialistas, funciona la historia del teatro. (Núñez, 2007, p. 15)

Nicolás se refiere a la *energía pura* como algo que no podemos alcanzar en su totalidad y que está fuera de nuestra comprensión; pero una forma de acercarse a eso es a través del ritual, es decir, del trabajo con el cuerpo y la mente. Esto remite al mundo de las Ideas de Platón (1988), aquella energía pura es ese mundo del que emanan los arquetipos, el mundo de las imágenes, es la memoria en su totalidad como señala Manuel Cruz en su propio esquema, es decir, el lugar donde se encuentra todo el conocimiento de todas las almas individuales, es el *alma del mundo* al que solo lo divino tiene acceso completamente. Grotowski (1993), de quien abreva toda esta tradición teatral ya señalaba que “cuando el ritual <<está hecho a la faz de lo divino>>, es ritual; cuando en cambio <<está hecho a la faz de los espectadores>> es teatro” (p. 59). Lo que confirma que, la diferencia entre una forma y la otra, radica en la aceptación o exclusión de la experiencia mística o religiosa. Prescindir de la experiencia trascendental del actor equivale a despojarlo de su tradición, a reducir su quehacer escénico a tecnicismos vacíos.

El segundo desdoblamiento o reinterpretación del mundo la encuentro en la Grecia antigua, con la *Ilíada* y la *Odisea*, obras que no eran parte del ámbito religioso dominante de esa época, sino que representan un fuerte cuestionamiento a las instituciones religiosas de ese momento, lo que indica su obsolescencia y la necesidad de la creación de una nueva intersubjetividad, es decir, de una nueva forma de pensar la realidad y los valores que rigen

la conducta del hombre. Que dos poemas épicos hayan podido cuestionar las estructuras sociales fácticas de su tiempo, señala dos cosas igualmente importantes: a) El papel primordial de la imaginación como condición necesaria para la reinvención del mundo y el surgimiento del sentido y, b) la relevancia del artista y su obra de arte como aquel que permite o con el que inicia el cambio en el paradigma cultural. Se afirma entonces que, así como la calidad de una cultura está en correlación con la calidad de sus dioses, estos dependen, a su vez, de la calidad de sus artistas, pues si estos no presentan la capacidad de cuestionar, de romper dogmas, de imaginar y reinventar el mundo, ningún cambio sería posible.

La fuerza imaginativa es aquella potencia o energía vital que permite la creación en general. Lo anterior señala que incluso para la ciencia, la imaginación es también fundamental, pues sin ella no es posible el cambio de paradigmas que dan paso a una nueva interpretación. Tal cambio es progresivo y no puede darse completamente sin retomar ciertos elementos de su cultura anterior. La importancia de regresar a los griegos radica en que son los primeros en establecer una forma de pensamiento más teórica-académica, lo que les permite tomar distancia de la forma de vida dominante para dar su propia interpretación del mundo. Además, son los primeros en comprender al alma como imagen. Con ellos se establece que esta es la *imagen durable de la persona* que no puede existir sin el cuerpo o en oposición a él. El término *durable* ya nos remite desde ese tiempo a la memoria, señalando con ello tres cosas significativas:

- 1) Una imagen no puede surgir sin el cuerpo o en oposición a él,
- 2) imagen y *ser* o el *sí mismo* están íntimamente relacionados y
- 3) la imaginación como proceso interpretativo del mundo siempre va acompañado de la memoria, pues lo que se reinventa o reactualiza es siempre, el recuerdo de algo.

Para crear una teoría sobre el alma, Platón (1988) recurre a los mitos como recreación poética del mundo. Estos permiten transfigurar o repensar premisas que se convierten, posteriormente, en una visión del mundo ligada a la vivencia. La teoría que entiende la imaginación o la fantasía como transfiguradora de realidades, es una teoría henchida de

sentido que sirve a la vida misma. En *el mito del carro alado* Platón (1988) sostiene que el alma tiene tres características fundamentales, a saber:

1) lo racional o el *logos*, entendido como razón poética que no separa la experiencia o la vivencia del pensamiento, sino que los unifica en lenguaje simbólico, poético, artístico-religioso.

2) lo vital o *epithymía*, comprendido como deseo que impulsa la búsqueda del individuo por conocer su lugar en el mundo y que, en última instancia, tomará la forma de Eros.

3) lo espiritual o el *thymós*, relacionado con el corazón o el carácter que es encarnado por la figura del héroe mitológico, que representa la lucha por integrar los contrarios para conseguir una vida armoniosa que, solo puede llevarse a cabo si la persona emprende el proceso de resignificación, es decir, de reinterpretación de los valores morales de su tiempo para regresarle el sentido.

Lo anterior, devela la relación entre lo individual y lo colectivo, pues para establecer una nueva interpretación cultural es necesario que la persona se cuestione su propia identidad e inicie la integración de los contrarios de su psique para después, en una relación de analogía, pueda cuestionar los dogmas y las normas sociales preestablecidas que han quedado ya anquilosadas. Se sigue que, si una cultura está en crisis es porque no ha permitido que la persona emprenda el camino de autoconocimiento. De aquí, el artista cobra una especial relevancia, pues por medio del arte lleva a cabo, indirectamente, la búsqueda de su personalidad, es él la principal obra de arte. El artista es pues quien inicia la transformación social.

La figura mitológica del héroe que aparece con demasiada frecuencia en la obra artística y que ha sido perpetuada en el trayecto antropológico del hombre, le recuerda al artista el objetivo principal de la obra de arte y con ello, su cometido en la vida, su destino. La forma de comprender al artista genuino como héroe, tiene especial relación con el planteamiento del superhombre de Nietzsche (2003) al que refieren los maestros de TCM, especialmente Nicolás Núñez. El superhombre posee las mismas características con las que Platón (1988) describe el alma, pues el héroe solo es tal si posee una fuerza interior

desbordante que le permite superar los obstáculos del camino, coraje para defender su pensamiento y el de los demás, así como pasión pura por lo que hace y lo que considera correcto.

Tal personalidad no puede surgir sin un elemento fundamental: el movimiento, pues este es la característica fundamental del alma y no hay posibilidad de arte ni de artista sin ella. Platón (1988) afirma que el alma se mueve, anima las cosas y con ello llega a la conclusión de que esta es inmortal. El alma para Platón (1988) es un carro con alas regido por la razón (poética) que tiene la necesidad de dirigir a sus dos caballos: lo vital y lo espiritual. Con esta alegoría, Platón (1988) esboza los principios de lo que posteriormente será interpretado como el psiquismo, pues ambos caballos representarán la lucha del individuo entre lo consciente y lo inconsciente. Las tres instancias psicológicas que conocemos hoy: el *ello*, el *yo* y el *superyó* tienen su génesis en figuras mitológicas que intentan explicar la naturaleza del alma del ser humano, por lo que la psicología es también deudora de la imaginación y la fantasía.

La idea del alma como inmortal se concreta en otra forma mítica: *el mundo de los muertos* que, en Grecia, es el *Hades*, en donde reina Perséfone y el dios con el mismo nombre. Perséfone al ser diosa de la primavera y encargarse de regenerar, transformar y retornar las cosas del mundo de los muertos al mundo de los vivos, es una reminiscencia del papel que desempeñaba la Gran Diosa del paleolítico, es una de sus transfiguraciones a través del tiempo. El papel de Hades en el inframundo es el que permite entender que estos dioses reinan sobre las imágenes, figurillas o dobles del difunto que vuela al Hades después de la muerte. El Hades es, por consiguiente, el lugar en el que se preservan las almas, es decir, las imágenes. Sin embargo, no es solo la imagen plana la que se conserva sino el conocimiento que obtuvo en vida. Lo que permite afirmar que el mundo de los muertos está constituido por memorias.

Con el mito de Er, Platón (1988) refuerza la idea anterior al reinterpretar el mito de Hades. En el mito de Er se plantea que el alma es eterna e indestructible ya que existe antes y después de la vida terrenal. La transmigración de las almas es también una metáfora que da cuenta del funcionamiento psicosocial del ser humano, pues la característica de inmortalidad

plantea la posibilidad de recordar saberes que fueron conformados antes de nacer. Además, la idea de la inmortalidad proporciona el fundamento para la creación de la moral que está íntimamente ligada a la Idea de Dios. Con la inmortalidad del alma y el mundo de los muertos Platón (1988) establece el aliciente para emprender la búsqueda del *verdadero* conocimiento. Conocer el mundo de las Ideas o de las Formas arquetipales representa el ideal de una existencia plena. El mundo de los muertos de los pueblos originarios actuales y del paleolítico, es lo que Platón (1988) entiende como el mundo de las Ideas. Llama la atención como la cosmovisión que tienen los pueblos originarios la mayoría de las veces es reducida a superstición, mientras que el pensamiento de Platón es considerado como uno de los pilares de la ciencia.

El mundo de los muertos tanto en los pueblos originarios como en la Grecia antigua desempeña una función psicosocial que lleva consigo la huella indeleble de una tradición proveniente de un mundo mágico. Visibiliza la necesidad de la creación fantástica o imaginaria, para brindar consuelo ante la inevitabilidad de la muerte y la esperanza en el futuro, es decir, la creación artística y cultural son medios de dominación de la contingencia por excelencia. Por lo tanto, el Hades, el inframundo, el reino de las sombras o el mundo de los muertos es el campo de las imágenes, el campo del olvido y el recuerdo, lo que afirma la relación indisoluble entre el alma, la imaginación y la memoria. Imagen, olvido y recuerdo son los indiscutibles ámbitos de la psique. La forma en la que estas creaciones aparecen y toman relevancia en las diferentes culturas del mundo, nos llevan a afirmar cuatro cosas:

1) Que la psique o el alma no es para nada una instancia individual, aunque las vivencias de la persona le otorguen un tinte característico, sino que es ante todo colectiva y atemporal, es la entidad que trasciende la vida del hombre si la entendemos como memoria.

2) Que la idea de la inmortalidad y el énfasis en la preservación de la memoria dan cuenta del deseo de trascendencia del ser humano, misma que no se puede alcanzar en lo individual, sino que siempre es colectiva.

3) Tales creaciones mítico-rituales son expresiones simbólicas que representan los procesos psicológicos de la persona, así como proporcionan una genealogía sobre como la

humanidad los ha entendido a través del tiempo, convirtiéndolas en ejes éticos que caracterizan a sociedades y culturas.

4) Los mitos solo son posibles si se confían a las imágenes, lo que señala la importancia del inconsciente para la creación artística.

En este sentido, el ritual también se revela como el lugar con el que el hombre reactualiza sus interpretaciones y como el medio primordial del que brota el arte, la religión y la ciencia. Douglas (1973) sostiene que constituye un método mnemotécnico al favorecer la atención en el presente, lo que los maestros de TCM llaman estar en el *aquí y ahora*. La autora afirma que tal atención es anclada a los objetos utilizados en la representación, tanto del ritual como del teatro. Dichos objetos que detonan la interpretación sentida del actor son puntos de condensación simbólica (Durand, 2004), es decir, constituyen un sentido que, puede o no estar vinculado a la experiencia personal del actor, pero que fundamentalmente contienen un conocimiento trascendental que la humanidad le ha otorgado colectivamente.

Entonces, el método mnemotécnico que señala Douglas (1973) no solo sirve para estar presente y tener una atención focalizada que coordina el cuerpo y la mente, con la finalidad de que el actor o el practicante del ritual recuerde lo que debe hacer en escena, sino que a partir del movimiento del cuerpo es que el actor *rememora* las formas simbólicas de un conocimiento contenido tanto en los objetos como en su propio cuerpo, los cuales sobrepasan su materialidad y le comunican una forma de vida o un conocimiento fundamental que dota de sentido tanto su quehacer escénico como la vida misma. Otra característica cardinal del momento de la vivencia ritual es que une el mundo vivido con el mundo imaginado, da orden y crea disposiciones para la acción.

La práctica de Teatro Corporal llega a México con Grotowski. Los maestros referidos en esta investigación tomaron clases con él y trajeron su particular forma de ver el teatro. Incluso Eugenio Barba, quien fuera su discípulo y quien ha realizado diversos viajes a nuestro país formando actores, es deudor del pensamiento de Grotowski. El actor es para Grotowski (1993) un *estado del ser*, alguien que *recuerda* una verdad primordial. Sostiene

que tal conocimiento se obtiene a través del *hacer*. Afirmaba que la función principal del teatro es *tocar* figuras arquetípicas que aluden al Inconsciente Colectivo.

La similitud entre actores y chamanes se encuentra en la capacidad de realizar viajes imaginativos para recuperar el sentido de las imágenes arquetipales que la humanidad ha conformado a lo largo de su trayecto antropológico. Ambos hacen aparecer iconografías simbólicas frente a las audiencias, para rehacer su sentido o interpretación del mundo. Es en la unidad psico-corporal del actor donde el acontecimiento teatral ocurre y donde aparecen los fenómenos trascendentes que dan sentido a la obra y a la vida misma.

El hecho de que el ritual sea una antiestructura creativa (Turner, 1988) que involucra la unidad psico-corporal de quien lo practica, además de su relación con la naturaleza y el cosmos, confirma el pensamiento Artaudiano, que afirma que el ritual permite el despojo de un cuerpo racional moldeado por la sociedad, para hacer surgir un cuerpo ajeno a las convenciones sociales. Si bien Artaud (2004) utiliza la metáfora del cuerpo, pues es en él y en su transformación donde podemos atestiguar el hecho de la *performatividad* o de la *restauración de la conducta* de la persona-actor, diremos que la transformación en la expresión del cuerpo está ligada al despojo o la disminución de un *yo* sujeto a las normas sociales. Lo que permite afirmar que el *yo* es una *subjetividad corporal* (Henry, 2007), tal como había afirmado Freud (1992) el *yo* es ante todo un *yo corporal*. Si lo entendemos de esta manera, resulta lógico que el *trance extático* al que conduce el ritual por el movimiento del cuerpo reinvente la interpretación del *yo*. La eficacia del ritual tiene cuatro alcances que han sido sumamente importantes para esta investigación, a saber:

1) Si para Grotowski el actor es un estado del ser, y el ritual, así como los objetos contenidos en él sugieren, desde su origen, el descenso a los ínfimos, la pregunta que establecen los maestros TCM en sus entrenamientos sobre *¿Quién soy?* toma una relevancia primordial que revela la importancia de conocerse a sí mismo como un saber trascendente que se encuentra desde el origen de la humanidad.

2) Lo anterior deriva en el reconocimiento de este *yo* como *cuerpo subjetivo*, es decir, *yo soy mi cuerpo*.

3) que el ritual y la práctica artística permiten que la reflexión no se quede solo en la materialidad y en las características individuales de la persona, sino que aparece también un *cuerpo trascendente* (Henry, 2007) que delimita los alcances del yo, pues este lo sobrepasa por la irrupción de la experiencia de *lo bello* que produce la manifestación de la imagen. Lo que se crea en tal acontecimiento, dentro de los marcos del ritual, es la experiencia trascendente de lo divino. Esto me permite afirmar que existe también, una estrecha relación entre el conocimiento del yo y el conocimiento de lo divino, pues este es, en última instancia, la idea de totalidad, que encierra el concepto de *sí mismo*.

4) El ritual es igual de efectivo tanto para el desarrollo humano como para la formación de actores, pues con él se logra la mediación de los contrarios al dejar surgir las pasiones contenidas en el cuerpo, en el *ello* o en lo inconsciente, lo que dota al actor tanto de una corporalidad extracotidiana ligada a lo animal, como de una fuerza a la hora de la representación que da sentido a su quehacer escénico y a su propia vida. Lo que coloca al TCM como una pedagogía humanizadora.

El recuerdo, la evocación o la manifestación de la imagen aparece en la *experiencia extática* producida dentro de los marcos del ritual. Tal vivencia solo es posible en la medida en que el yo disminuye su relación de conformidad con las normas sociales. El yo entendido como centro de la consciencia, como razón y prudencia en el sentido freudiano o como máscara que se presenta a los demás en el sentido junguiano, plantea una pregunta fundamental que, como psicólogos o teóricos sociales, muchas veces ignoramos, a saber: ¿Qué es lo que, en la vida, una persona nombra como yo? El trabajo encarnado dentro de los talleres de TCM devela que el yo entendido como razón o prudencia es insuficiente para comprender el complejo entramado de los procesos de reinterpretación o reinención que realiza el ser humano, pues es solo una apariencia, una parte minúscula de lo que constituye el ser.

La primera certeza que surgió del análisis de la práctica ritual desde la experiencia encarnada, es la importancia del *ello* para la creación artística y la comprensión del *sí mismo*. Esto solo fue posible del estudio de un objeto de concreción simbólica que llamó mi atención por las narraciones de esta, en relación con el alma: la caracola. El análisis de este objeto como símbolo, corrobora la hipótesis de Durand (2004) con la que sostiene que los objetos

contienen también conocimiento, una sabiduría de larga data que se les ha conferido de generación en generación, lo que hace que se presente de manera inconsciente como un elemento necesario en el ritual. Sorprendentemente para mí, la caracola está asociada al Tíbet, en el que su sonido simboliza el *aniquilamiento de lo mental*, lo que se planteó como la reducción de ese *yo soberano* y de *la razón sistemática* y, a México con los mayas, que en una figura mítica plantean a la caracola como principio de vida o tierra naciente que es llevada en el lomo de un cocodrilo monstruoso que emerge de las aguas cósmicas, así como al jaguar como el gran dios del interior de la tierra. México y el Tíbet aparecen de nuevo asociados tanto en la caracola, como en la danza de Citlalmina.

Además, el centro del espiral de esta representa el descenso o el movimiento al interior, al origen o al *yo*. Este último, dentro de los estudios de la religión con los que concuerda el TCM, no es apariencia sino un *yo* autentico que se conoce en el descenso a los ínferos. La interpretación de estos animales y sus representaciones mitológicas hacen evidente la importancia del *ello* como fuerza creadora que le permite a la persona la reinterpretación de su personalidad. De nuevo, encontramos que la vivencia ritual y artística invierte el sentido en que las instancias psicológicas han sido entendidas, principalmente desde la perspectiva freudiana, pues para Freud (1992) el *yo* es el jinete que monta al caballo y debe domarlo para poder darle dirección, este caballo representa el *ello*, es decir, la naturaleza animal constitutiva del hombre. El caballo simboliza el instinto sin mediación cultural, pero este debe ser domado por el *yo* que representa también la razón sistemática en la interpretación de Freud (1988). Lo anterior devela una interpretación antropocéntrica, pues el ser humano y su razón se presentan como la máxima autoridad en relación con los elementos de la naturaleza y el cosmos. Esta exaltación del *yo*, perpetúa la interpretación del *ello* y del cuerpo como *lo indeseado*, aquello que el hombre debe expiar, y que está relacionado con el rechazo a la animalidad constitutiva del hombre, pues se mira a este como un ser superior. En esta perspectiva, como he señalado, no es posible la mediación.

Sin embargo, la concepción artístico-religiosa del *ello*, reconoce la importancia de la animalidad del ser humano, pues la explicación de la psique mediante mitos, es decir, mediante la generación de imágenes creativas, fantásticas o de la imaginación, permiten también la reinterpretación de planteamientos teóricos, mismos que son otra forma de

interpretación de la realidad. Al reconocer la animalidad del hombre se concibe la posibilidad de la mediación de los contrarios constitutivos de la naturaleza del ser humano.

Además, en la imagen de la caracola sobre el lomo del cocodrilo o el jaguar, el yo no es quién dirige, sino que es el animal ctónico quien marca el camino, lo que nos lleva a afirmar que la idea artístico-religiosa del yo, plantea que la fuerza creativa necesaria para la recreación, reinterpretación o reinención del mundo necesita de la vivencia del *ello*. Las narrativas sobre *ser poseído* o *emprender el vuelo* son, en realidad, una metáfora de la posesión del *ello*, de lo corporal o inconsciente sobre la consciencia.

El planteamiento freudiano que se afana en *hacer valer el influjo del mundo exterior en la persona* (Freud; 1992, p. 27), con el cual siguen trabajando muchos psicoanalistas, psicoterapeutas y psicólogos, y con el que se interpreta a la fantasía como compulsión patológica, es simplemente inoperante en los marcos del ritual y el proceso artístico, pues al ser un espacio liminal que transgrede las normas sociales y al estar el yo en estrecha relación con ellas, este último presenta una transfiguración como reinterpretación del propio ser, lo que Schechner (2011) llama una *restauración de la conducta o performatividad* (Butler, 1997) que hace evidente la importancia de lo imaginario para dotar de sentido a la realidad. Para el actor, la realidad no es profana, sino que es ante todo una realidad preñada de significado simbólico, es una realidad sagrada la que se manifiesta como verdadera. Quitarle este sentido a la realidad, despojar al artista de sus orígenes, de la afirmación de que un mundo mágico existe, equivale a quitarle su lugar en el mundo.

Para que la restauración de la conducta o la reinterpretación del mundo tenga lugar, es necesaria la *repetición*, pues será a partir de esta como las rigideces corporales, a las que hacen énfasis los maestros de TCM, logren diluirse para dar acceso al actor a una nueva forma de expresión. Los alcances de la repetición en ritual o mito-ritual son mayores a los comprendidos dentro de la creación escénica, pues se devela como una manera de incorporar saberes en la unidad psico-corporal con los que se crean patrones universales que dan lugar a estructuras de pensamiento, de motivación y conducta (Lévi-Strauss, 1962).

El *ello* es la fuerza vital que devela el propósito primordial del organismo, pues es el lugar en el que se almacenan todas las vivencias de la persona, lo que da contenido al

inconsciente. Por tanto, el cuerpo es el sedimento de todas las experiencias de la humanidad en el que se conservan los vestigios del hombre primitivo, lo que permite afirmar al cuerpo como *memoria colectiva*. Jung (1993) llama a esta última Inconsciente Colectivo del que emanan los arquetipos. Estos despliegan un efecto vital en la vida de la persona, pues su existencia étnica le es sumamente familiar, aunque no tenga que ver con su historia personal. Lo anterior implica que tales imágenes simbólicas tienen su correspondencia con las funciones psico-corporales de la persona, pero estas solo se activan mediante el movimiento. De igual forma, la manifestación de la imagen da cuenta del proceso creativo con el que la persona saca elementos del inconsciente para hacerlas conscientes y con ellas rehacer sus interpretaciones. Esta forma de interpretar es más antigua que el pensar con palabras, por lo que es un saber tanto ontogenético como filogenético. De estas reflexiones, se afirman cuatro hechos fundamentales:

1) que el individuo o la persona es por antonomasia un ser psicosocial, pues su unidad psico-corporal contiene en sí misma el principio de colectividad al contener las huellas mnémicas de su trayecto antropológico.

2) por lo tanto, el alma es tanto memoria como sabiduría creada colectivamente, lo que confirma el supuesto de que esta es susceptible de ser creada, pues mediante los hábitos o la repetición el ser humano asegura la transmisiones de dichos saberes.

3) El mundo de las Ideas de Platón y su teoría de la reminiscencia lleva a Jung (2015) a entender la psique como memoria, una que no solo está en el adentro de la persona, sino que podemos encontrarla en las manifestaciones culturales, es decir, en los mitos, los rituales y el arte. La Idea de Platón es para Jung la huella mnémica, es el mundo de las imágenes, las formas o las ideas es la psique y sus contenidos se manifiestan es una simbología compleja.

4) Tales aseveraciones enfatizan la necesidad de postular una psicología social simbólica o antropológica que reivindique el lugar de la imaginación, del arte y la religión como saberes para la vida.

Como el ser humano no puede acceder a este mundo arquetipal directamente, necesita de un método de conocimiento que esta dado por el descenso a las profundidades y el

levantamiento del velo de las apariencias. De la palabra *aletheia* con la que Platón (1988) designa a la *verdad*, tenemos que esta puede entenderse como *sin olvido*, lo que supone que recordar es llegar a la *verdad*. Por lo que la manifestación de la imagen es un acontecimiento hierofánico que constituye un develamiento de una certeza trascendental. En el actor de TCM encontramos que tal verdad no es una elaboración teórica, sino que emana de la vivencia, constituyéndose como *verdad sentida*. Como esta toma su impulso del *ello* tendrá una fuerza fundamental que crea la *fe*. Con ella, se vuelve a evidenciar la línea de continuidad entre el conocimiento de sí y la creación de lo divino.

En este punto encontramos la forma original de la *fe*, pues en este momento, solo es experiencia y no se ha constituido en institución ni mucho menos en dogma. Como esta *fe* está ligada al arquetipo, constituye también el recuerdo de una tradición sobre la que se ancla. Tal tradición no es dogmática ni impuesta por alguna autoridad, sino que constituye vivencias de tal relevancia para el ser humano y su cultura, que su valor está fuera de duda. Detrás de ella hay un poder vital que es dado por la presencia de Eros.

La idea de Dios surge de la experiencia corporal placentera que se impone al actor por medio del ritual. Dios es entonces, en su origen, una creación que emana de lo corporal. La elevación del alma al mundo de las Ideas, significa acceder a un conocimiento verdadero o primordial, el cual es posible a partir del recuerdo de los contenidos de la memoria colectiva que se activan mediante el movimiento del cuerpo. Por lo tanto, la elevación o purificación del alma es posible a partir de la materia, pues moldear, tocar, amasar, bailar conducen al placer, a lo bello como elemento fundamental que señala el trayecto de lo material al significado ontológico, es decir, de la experiencia corporal a la pregunta sobre el ser y, a su vez, desemboca en un sentido metafísico que da lugar a la creación cultural de Dios, lo que marca un trayecto de lo sensible a lo divino.

El principio de placer, Eros o la experiencia del amor se erige como principio donador de sentido. De nuevo encontramos en el actor de TCM y la práctica ritual la subversión de los planteamientos de Freud, pues el principio de placer entendido como Eros, amor o búsqueda, devela en el artista su función creadora y regeneradora, pues este es lo que religa o encauza el alma del ser humano con el alma del mundo. Une a la manera del kintsugi japones los opuestos que siempre han sido complementarios. La experiencia del amor y la

imaginación o creatividad humana son el origen de las normas e instituciones. Eros es la fuerza creativa que se manifiesta, en primera instancia, como amor, es decir, como experiencia de lo bello, de lo sagrado que constituirá al ser trascendente: Dios.

La experiencia del amor y la manifestación de la imagen producen la sensación de la inspiración divina que surge de la corporalidad, de su movimiento y conexión con la memoria, es decir, con lo colectivo. Tales fenómenos, generan en el ser humano la intención de perpetuar tal conocimiento por medio de formas artísticas, religiosas y científicas que aseguran su transmisión a las generaciones futuras. Por último, Eros se conecta con las características del alma que describe Platón (1988) por lo que es también la fuerza que constituye la actitud heroica, pues es el único capaz de inspirar valor y sacrificio en el ser humano. Es quien permite la manifestación de la imagen y la renovación del sentido. Es el encargado de realizar la *performatividad* o la *restauración de la conducta* que vivenciamos en la práctica ritual y artística.

De las reflexiones anteriores, el ámbito teatral que mira con desdén a lo ritual y al pensamiento mágico-religioso tendría que replantear sus formas de enseñanza actoral y aceptar, no solo en apartados históricos lineales sobre el origen del teatro, en los que las experiencias que constituyen el conocimiento son mermadas a mero dato, sino encarnar la aceptación de que su objetivo principal es religar el alma individual del actor-persona con el alma del mundo. Aceptar que es el heredero de una tradición chamánica que encanta el mundo, que es deudor de la fantasía, de la imaginación. El actor tendría que oponerse a cualquier forma de entender el teatro que excluya tal verdad, pues de lo contrario está donando su unidad psico-corporal a dispositivos de poder que lo convierten buscando convertirlo en autómatas, una marioneta, un ejecutivo del teatro y no un artista genuino tal como lo concibe Nietzsche (2018) y que expliqué en otro lugar de la siguiente manera:

Nietzsche (2018) llama *artista genuino o dionisiaco*, al que trabaja con su dolor y su contradicción para producir una réplica de la naturaleza (p. 40); pero este actor desea la comprensión de su propia naturaleza y reconoce que queriéndolo o no, somos parte de ella. Según Lledó (1961) el artista es creador porque la esencia de este arte no radica en la realidad, sino en la propia fantasía. Su poder creador consiste en dar sentido a su estar en el mundo a través de un imaginario compartido que el actor encarna. (Guerra, 2022, p. 13)

En este sentido, una línea que queda abierta a futuras investigaciones es el intento de develar la transfiguración del sentido que tiene la actuación para los jóvenes estudiantes de teatro pertenecientes a instituciones formales. Si Artaud (2004) afirmaba que en México existía una tradición aun viva y manifiesta en sus pueblos originarios, las instituciones formales ¿retoman tales saberes o parten de una concepción desmitologizada, técnica y laica del mundo y del quehacer escénico? Nuestros *profesionales* de teatro ¿lo conciben como medio de dominación de la contingencia?, ¿Cómo forma cultural de la esperanza?, ¿Qué es para ellos ser actor y hacer teatro? Cuanto de eso puede ser atribuido a las instituciones formales, a los maestros y su forma de enseñanza o a una generación de la inmediatez a la que poco le importan las tradiciones artísticas. La actual crisis de valores que presenta nuestra sociedad debe poner su atención en lo que está pasando en el ámbito artístico de nuestro país. Lo anterior deja abierta la posibilidad de un análisis sociológico sobre las juventudes o las nuevas generaciones y el lugar que el artista y el arte tiene en ellas. Así, se señala también la importancia de un análisis de la industria cultural y los medios con los que los artistas cuentan para dar cauce a su creación.

Queda abierta la pregunta sobre la manifestación de la imagen en otros ámbitos que no priorizan el cuerpo o el ritual de la manera en que sea descrito aquí, como la música, la pintura y la poesía ¿la inspiración artística sucede de la misma forma en otros ámbitos artísticos? Además, en la tesis de maestría (Guerra, 2019) señalé la importancia de una análisis de estos fenómenos con perspectiva de género, pues se encontró diferencia significativa entre las narraciones de las mujeres en relación con su corporalidad con respecto de los hombres.

El análisis desplegado hasta aquí señala la necesidad del *superhombre* entendido como aquel que encuentra un sentido de plenitud y realización en su existencia, ese que afirma la vida a pesar de su complejidad, el que vive de acuerdo con su voluntad de poder. El que busca constantemente desarrollar su ser, el que va más allá de las normas establecidas y crea su propio camino de realización es imperativo en nuestros días. En las condiciones actuales en las que la posmodernidad ha detonado el letargo del cuerpo y la mente y con ello

ha creado una fragmentación de la identidad, la falta de propósito y dirección en la vida, la crisis de valores que vemos en el medio artístico, el aumento de la ansiedad, el individualismo exacerbado que ha derivado en la falta de comprensión de las tradiciones, así como de las relaciones interpersonales, clama al artista genuino recuerde su propósito primordial.

En este contexto, el actor del teatro corporal mexicano se erige como un faro de esperanza en la búsqueda del superhombre nietzscheano. La práctica artística, cuando se realiza con un sentido profundo de propósito y conexión espiritual, ofrece una vía para contrarrestar las fragmentaciones y crisis de la posmodernidad. Al recurrir a entrenamientos y ensayos que evocan prácticas rituales ancestrales, el actor no solo revive y preserva tradiciones culturales, sino que también facilita su propia integración psicológica y espiritual. Esta integración es crucial para superar el letargo y la fragmentación, permitiendo que el actor-persona se transforme y se realice plenamente. En un mundo que a menudo parece desconectado y sin rumbo, el TCM ofrece un espacio donde se puede explorar y reafirmar la identidad, donde el cuerpo y la psique pueden reconectarse con lo sagrado y lo arquetípico, y donde se pueden encontrar y seguir caminos auténticos de realización.

Así, la práctica del TCM no es solo una forma de arte, sino una forma de vida que puede guiar a la persona hacia una existencia más plena y significativa, recordándonos la importancia de la voluntad, el sacrificio, la creatividad y la conexión con los valores profundos que dan sentido a nuestra existencia. En conclusión, el teatro corporal mexicano se presenta no solo como una herramienta artística, sino como una respuesta integral a las crisis de nuestro tiempo, subrayando la importancia de la autenticidad, la integración y la conexión espiritual en la búsqueda continua del superhombre y la plenitud humana.

Referencias:

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Ahmed, S. (2018). *Vivir una vida feminista*. Barcelona: Bellaterra.
- Angrosino, M. (2012). *Etnografía y observación participante en Investigación Cualitativa*. Madrid: Morata.
- Araiza, E. (2000). La puesta en escena teatral del rito ¿Una función metarritual?. *Revista alteridades*, 10 (20), 75 – 83. <https://doi.org/10.24275/alte.v0i20>
- Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa
- Artaud, A. (2004). *México y viaje al país de los Tarahumaras*. México: Fondo de Cultura económica
- Aschieri, P. (2019). *Subjetividades en movimiento. Reelaboraciones de la danza Butoh en la Argentina*. Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Austin, T. (2000). Para comprender el concepto de cultura. *Revista UNAP EDUCACIÓN Y DESARROLLO*, Año 1, N° 1
- Bachelard, G. (2000). *La formación del espíritu científico. Contribuciones a un psicoanálisis del conocimiento objetivo*. Buenos aires: Siglo XXI
- Bachelard, G. (2002). *El aire y los sueños*. México: Fondo de cultura económica.
- Bachelard, G. (2004). *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de cultura económica.
- Barba, E. (1990). Antropología teatral en Barba, E. y Savarese, N. (Ed.), *El arte secreto del Actor* (18 - 37). Escenología.
- Baring, A. y Cashford, J. (2005). *El mito de la diosa*. Madrid: Siruela
- Bauman, Z. (2007). *Arte, ¿líquido?*. Madrid: Sequitur
- Béguin, A. (2016). *El alma romántica y el sueño*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bell, C. (1992/2009). *Ritual Theory, Ritual Practice*. Oxford University Press.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca
- Bergson, H. (2006). *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.

- Blumer, H. (1982). *El Interaccionismo simbólico: Perspectiva y Método*. Buenos Aires: Hora.
- Bremmer, J. (2009). *El concepto del alma en la antigua Grecia*. Madrid: Siruela.
- Butler, J. (1997). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis.
- Cañas, R. (2006). El origen de la filosofía en Grecia: la unidad del hombre con el cosmos. *Revista Espiga*, 7(13), 1–22. <https://doi.org/10.22458/re.v7i13.977>
- Cardona, P. (1993). *La percepción del espectador*. México: Cenidi Danza/INBA.
- Chaplin, C. (Director). (1936). *Tiempos modernos* [Película]. Charles Chaplin Productions.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1999). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Chihu, A. (2000). El movimiento revitalizador de la cultura náhuatl. *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 2(3), 60-70.
- Cohen, Ma.; Ledo, G.; Rasskin, I.; Blanco, F. 2009. Erwin Rohde y Psique. *Revista de historia de la psicología* Vol. 30 (2 - 3), 73 – 80.
- Cirlot, J. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor
- Collins, R. (2009). *Cadenas de rituales de interacción*. Barcelona: Anthropos
- Dagnino, U. (2017). *Trance, devoción y silencio en la danza Odissi de la india* (Tesis doctoral). Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales. Universidad Rey Juan Carlos. <https://burjcdigital.urjc.es/handle/10115/14725?show=full>
- De Aquino, T. (2001). *Suma de Teología*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos
- De Marinis, M. (2005). *En busca del acto y del espectador*. Buenos Aires: Galerna
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu
- Díaz, R. (2000). El trama del silencio y la experiencia ritual. *Revista alteridades*, 10 (20) 59 – 74. <https://doi.org/10.24275/alte.v0i20>
- Dos Santos, M. (1999). Los subterráneos del yo: Zambrano/Jung. *THÉMATA*, Vol.(22), 273-279.
- Douglas, M. (1973). *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Siglo XXI.
- Duch, L. (1998). *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*. Barcelona:

- Herder.
- Duch, L., M. Lavaniegos, M. Capdevila y B. Solares (2008), *Lluís Duch, antropología simbólica y corporeidad cotidiana*. Cuernavaca: (CRIM)/UNAM.
- Durand, G. (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Durkheim, E. (1965). *The Elementary Forms of the Religious Life*. New York: Free Press.
- Eliade (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós
- Eliade, M. (2001). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Estupiñán, J. y González, O. (2015). *Narrativa Conversacional, Relatos de Vida y Tramas Humanos: Hacia la Comprensión de la Emergencia del Self en interacción en Contextos (Tesis de maestría)*. Bogotá: Universidad Santo Tomás. <http://hdl.handle.net/11634/23682>
- Fericgla, J. (1998). La relación entre la música y el trance extático. Publicado en *Música Oral del Sur*, nº 3. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Granada. https://josepmfericgla.org/wp-content/uploads/2022/01/josep_maria_fericgla_la_relacion_entre_la_musica_y_el_trance_exctatico.pdf
- Fernández, M. & Vinagre, M. (2003). La terminología griega para ‘sueño’ y ‘soñar’. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 13, 69 – 104.
- Flores, E. (2021). Pey/Peyotl: Nierika y los cantos chamánicos huicholes. *Revista laboratorio*, vol. (1), 1 – 18.
- Flores, E. (2005). ¿A qué vino Artaud a México?. *Revista de la Universidad de México*, Vol. (14), 34 – 40.
- Florescano, E. (2005). La diosa madre y los orígenes de la patria. *La palabra y el hombre*, Vol. (133), 7-35
- Freud, S. (1992). *Obras completas Vol. 19. El yo y el ello y otras obras (1923-1925)*. Buenos

Aires: Amorrortu

- Freud, S. (2001). *La interpretación de los sueños, 1*. Madrid: Alianza editorial
- Freud, S. (2002). *La interpretación de los sueños, 2*. Madrid: Alianza editorial
- Freud, S. (2002a). *La interpretación de los sueños, 3*. Madrid: Alianza editorial
- Freud, S. (2015). *Más allá del principio de placer*. Buenos Aires: Amorrortu
- Fuentes, G. (2014). La serpiente de cascabel como recurso zoogenético. *Actas iberoamericanas de conservación animal*, vol. (4), 303-304.
- Garagalza, L. (2013). El sentido mitológico de la vida humana. En Ortiz-Osés, A., Solares, B. y Garagalza, L. (Ed.), *Claves de la existencia. El sentido plural de la vida humana* (pp. 39-55). Barcelona: Anthropos
- Garagalza, L. (2018). El daimon de la hermenéutica y el reencantamiento del mundo. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, vol. (23), 26 – 51. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.2426165>
- Galindo, J. (2012). *Arqueoastronomía en la América Antigua*. México: Sirius
- García, C. (octubre de 2003). *Cuerpo y alma. De Homero a Platón*. Mercaba.org. Recuperado el 8 de octubre de 2021 de: <https://mercaba.org/SANLUIS/Filosofia/autores/Grecia%20y%20Roma/Plat%c3%b3n/Sobre%20Plat%c3%b3n/Garc%c3%ada%20Gual%20Cuerpo%20Y%20Alma%20De%20Homero%20A%20Plat%c3%b3n%20-.pdf>
- García, C. (1998). El cuerpo humano y su descripción en los Tratados hipocráticos. En A. Pérez Jiménez, ed., *Unidad y Pluralidad del Cuerpo Humano*, Madrid, eds. Clásicas. pp. 63-79.
- Garzón, A. (1984). La psicología social cognitiva. *Boletín de psicología*, Vol. (3), 77-98.
- Geertz, C. (1973). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa
- Gendlin, E. (1999). *El focusing en psicoterapia. Manual del método experiencial*. Barcelona: Paidós.
- Goffman, E. (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu
- Graves, R. (1955). *Los mitos griegos 1*. Madrid: Alianza Editorial

- Grimes (2014). *The Craft of ritual studies*. Reino Unido: Oxford University Press.
- Grotowski, J. (1970/1987). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI
- Grotowski, J. (1993). El performer. *Revista Máscara*, 3 (11), 78 – 82.
- Guerra, L. (2019). *Etnofenomenología del teatro corporal en México* [tesis de maestría] Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.
[<http://tesiuami.izt.uam.mx/uam/aspuam/presentatesis.php?recno=22831&docs=UAMII22831.pdf>].
- Guerra, L. (2021). Teatro corporal en México: Subjetividad, cuerpo y resistencia. *TRAMAS. Subjetividad Y Procesos Sociales*, 32(55), 201–233.
- Guerra, L. (2022). Citlalmina: Danza sagrada del teatro corporal mexicano. *Revista de Artes Performativas, Educación y Sociedad*, 4(8), 7-22.
- Hadot, P. (2015). *El velo de Isis. Ensayo sobre la historia de la idea de Naturaleza*. Barcelona: Alpha Decay
- Henry, M. (2007). *Filosofía y fenomenología del cuerpo*. Salamanca: Sígueme.
- Ibáñez, T. (1985). La Psicología Social: ¿en busca del paradigma perdido?. *Quaderns de psicologia. International journal of psychology*, Vol. 9, n. ° 1, pp. 59-78.
- Innes, C. (1981). *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jiménez, F. (2006). *Por el laberinto del minotauro. Claves del psicoanálisis para entender el funcionamiento mental y sus perturbaciones*. www.FreeLibros.me
- Jung, C. y Wilhelm, R. (1961). *El secreto de la flor de oro*. Buenos Aires: Paidós
- Jung, C. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Buenos Aires: Paidós
- Jung, C. (1985). *Tipos psicológicos. Tomo I*. Buenos Aires: Editorial sudamericana.
- Jung, C. (1993). *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. Buenos Aires: Paidós
- Jung, C. (1998). *Símbolos de transformación*. Barcelona: Paidós
- Jung, C. (2002). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Caralt
- Jung, C. (2015). *Psicología y alquimia*. Madrid: Trotta.
- Jung, C. (2015a). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo. Obra completa. Vol. 9/1*.

Madrid: Trotta

Jung, C. (2022). *Los complejos y el inconsciente*. Madrid: Alianza

Lacan, J. (2003). *Escritos 1*. México: Siglo XXI

Lakoff, G. y Johnson, M. (1999). *Filosofía en la carne. La mente realizada y su desafío al pensamiento occidental*. Nueva York: Basic Books.

Lakoff, G. y Johnson, M. (2004). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Catedra

Laplanche, J. (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós

Lledó, E. (1961). *El concepto “poíesis” en la filosofía griega. Heráclito-sofistas-platón*. Madrid: Instituto Luis Vives de Filosofía.

Luna, J. (2012). *Danza Mexica: Indigenous identity, spirituality, activism, and performance*. (Tesis de doctorado). University of California.
<https://core.ac.uk/download/pdf/145692088.pdf>

Lyotard, J. (2005). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa

Maletinski, E. (2001). *El mito. Literatura y folclore*. Madrid: Akal

Manuel, C. (2011). El encuentro de teatro independiente. En Andrade, M. (Ed.), *El chopo año por año, 1975 – 2010*. (192 – 193). México: Museo Universitario del Chopo.

Mayer, L. (2000). El análisis del ritual aplicado a la historia de México. *Revista alteridades*, 10 (20) 21 – 33. <https://doi.org/10.24275/alte.v0i20>

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

Moreno, J. (1977). *Teatro de la espontaneidad*. Buenos aires: Vancu.

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

Nietzsche, F. (2002). *El crepúsculo de los ídolos o cómo filosofar con el martillo*. Madrid: Alianza

Nietzsche, F. (2003). *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Madrid: Alianza

Nietzsche, F. (2018). *El nacimiento de la tragedia*. México: EMU

Nietzsche, F. (2023). *Nietzsche. Estudio introductorio. El nacimiento de la tragedia. La Ciencia jovial*. México: Gredos

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

- Núñez, N. (2007). *Teatro de alto Riesgo*. México: SIGAR
- Núñez, N. (2019). *Anthropocosmic Theatre*. Theatre, Ritual, consciousness. University of Huddersfield Press
- Otto, W. (2001). *Dioniso. Mito y culto*. Madrid: Siruela
- Ortiz-Osés, A. (1999). Arte y Religión: Implicaciones. *Revista Intersticios*, 5 (10),105-150.
- Ortiz-Osés, A. (2003). *Amor y sentido. Una hermenéutica simbólica*. Barcelona: Anthropos.
- Ortiz-Osés, A. (2012). *Hermenéutica de Éranos. Las estructuras simbólicas del mundo*. Barcelona: Anthropos
- Ortiz-Osés, A. (2013). La existencia ritual (Círculo Éranos). En Ortiz-Osés, A.; Solares, B. y Garagalza, L. (Eds.), *Claves de la existencia. El sentido plural de la vida humana*. (373 – 376). Barcelona: Anthropos.
- Piaget, J. (2021). *La formación del símbolo en el niño. Imitación, juego y sueño. Imagen y Representación*. México: Fondo de Cultura Económica
- Pizarro, N. (1998). *Tratado de metodologías de las ciencias sociales*. Madrid: Siglo XXI.
- Pons, X. (2010). La aportación a la psicología social del interaccionismo simbólico: una revisión histórica. En *Revista de psicología y psicopedagogía*, ISSN 1579-0207, Vol. 9, Nº. 1, 2010 págs. 23-42
- Platón. (1982). *Obras Completas. Tomo X, Libros VII-XII*. Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.
- Platón. (1988). *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: Gredos
- Platón. (1988a). *Diálogos IV. La república*. Madrid: Gredos
- Platón. (1992). *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*. Madrid: Gredos
- Platón. (2014). *Apología de Sócrates*. Santiago: Universitaria
- Reich, W. (2001). *La función del orgasmo*. Buenos Aires: Paidós
- Rodríguez, A. (2000). Breve historia del performance. *Tierra Adentro*, Vol. (102), 20 – 24.
- Rohde, E. (2012). *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*. México: Fondo de Cultura Económica
- Rondón, Y. (2009). La evolución de los paradigmas en las ciencias sociales y su incidencia

- en los procesos gerenciales. *Saber. Revista Multidisciplinaria del Consejo de Investigación de la Universidad de Oriente*, 21(2), 188-194.
- Rosselli, D. (2000). Breve historia de los sueños. *Revista de neurología*. Vol. (30), 195-198.
- Ruffini, F. (1990) La mente dilatada en Barba, E. y Savarese, N. (Ed.), *El arte secreto del Actor* (70 - 74). México: Escenología.
- Salcido, M. (2019). *Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos*. México: INBAL
- Salcido, G. (2020). *Del teatro ritual al teatro sagrado: Arte teatral, expresión de evolución cultural*. (Tesis de maestría). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Sánchez, D. (2015). *El teatro participativo y sistema de entrenamiento psicofísico del taller de investigación teatral de la UNAM: un ejemplo de "transteatralidad"*. (Tesis de Maestría). Universidad Veracruzana.
<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/42610/SanchezMorenoDaimary.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Sassone, R. (2000). El ser del "Ser Otro" y la conformación del territorio escénico: El caso Grotowski. *Revista cuaderno de picadero*, 5 (2) 21 – 25.
- Schechner, R. (1985). *Between theater and anthropology*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press
- Schechner, R. (1977). *Performance Theory*. Londres: Routledge
- Schechner, R. (2000). *Teoría y prácticas interculturales*. Buenos aires: Libros de Rojas
- Schechner, R. (2011). La restauración de la conducta. En D. Taylor y M. Fuentes (Ed.), *Estudios avanzados de performance*. Pp. 31-52. México: Fondo de Cultura Económica
- Sheets-Jonstone, M. (2015). *The Phenomenology of Dance*. University USA. Temple University Press.
- Sierra, M. (2009). Los sueños de Sigmund Freud. *Historia y Grafía*, (33),85-111.
- Solares, B. (2007). *Madre Terrible. La diosa en la religión del México Antiguo*. México: Anthropos
- Stanislavski, C. (1988). *Un actor se prepara*. Buenos Aires: Diana

- Stanislavski, K. (1994). *Ética y disciplina. Método de acciones físicas*. México: Escenología
- Stavans, O. (1992). *Psicoteatro. Hacia el crecimiento personal*. México: Gali.
- Strauss, L. (1955). *Tristes trópicos*. Buenos Aires: Paidós.
- Tibón, G. (1975). *Historia del nombre y de la fundación de México*. México: Fondo de Cultura Económica
- TIPA. (2021). *Tibetan Institute of Performing Arts*. <https://tipa.asia/>
- Turner, V. (1980). *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual en ndembu*. México: Siglo XXI.
- Turner, V. (1986). *The anthropology of performance*. Nueva York: PAJ Publications
- Turner, V. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
- Taylor, D. y Fuentes, M. *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica
- Ushiña, E. (2020). *El sueño y la danza extática. Prácticas cosmológicas Quito Cara y su proceso de visibilización desde el Centro Intercultural Pisulí* (tesis de maestría). FLACSO Ecuador.
- Villoro, L. (1982). *Creer, saber, conocer*. México: Siglo XXI.
- Weisz, G. (1994). *Palacio chamánico. Filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas*. México: Escenología
- Zambrano, M. (1992). *Los sueños y el tiempo*. Madrid: Siruela
- Zambrano, M. (2000). *Pensamiento y poesía en la vida española*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Zambrano, M. (2006). *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica
- Zambrano, M. (2020). *Claros del bosque*. Madrid: Catedra
- Zambrano, M. (2020a). *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica
- Zambrano, M. (2022). *Hacia un saber sobre el alma*. Barcelona: Alianza editorial



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE DISERTACIÓN PÚBLICA

No. 00006

Matrícula: 2173800776

EL IMAGINARIO SIMBÓLICO DEL
ACTOR DE TEATRO CORPORAL
MEXICANO. LA IMPORTANCIA DE
LA PSIQUE Y EL RITUAL EN LA
CREACIÓN ARTÍSTICA.

En la Ciudad de México, se presentaron a las 14:00 horas
del día 13 del mes de agosto del año 2024 en la Unidad
Ixtapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los
suscritos miembros del jurado:

DRA. MARTHA LILIA DE ALBA GONZALEZ
DRA. ELIZABETH ARAIZA HERNANDEZ
DR. CARLOS FERNANDO ORTIZ LACHICA

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de
Secretario el último, se reunieron a la presentación de la
Disertación Pública cuya denominación aparece al margen,
para la obtención del grado de:

DOCTORA EN PSICOLOGÍA SOCIAL

DE: LORENA GUERRA CRISTOBAL

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento
de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma
Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

APROBAR

Acto continuo, la presidenta 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. ROSALÍA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH

DRA. SONIA PEREZ TOLEDO

PRESIDENTA

DRA. MARTHA LILIA DE ALBA GONZALEZ

VOCAL

DRA. ELIZABETH ARAIZA HERNANDEZ

SECRETARIO

DR. CARLOS FERNANDO ORTIZ LACHICA