

Nº 1
2 E 1.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEATRO

EL PERSONAJE VITAL

La Energía Creadora en el Proceso de la Representación.

Tesis para obtener el título de Licenciado en Literatura Dramática y Teatro



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA Y TEATRO
[Handwritten Signature]
José Javier Alcazar Penagos.

C i u d a d U n i v e r s i t a r i a
M é x i c o , D . F .
j u n i o d e 1 9 9 2

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

CONTENIDO	Página.
INTRODUCCIÓN	
El Oteador de Espaldas	1
Planteamiento	5
Metodología	6
CAPÍTULO PRIMERO	
Sabiduría y Ciencia.	8
Aportaciones Científicas sobre la Energía.	8
Arquería japonesa.	12
Descripción y relación de las dos Ceremonias.	15
La voz	28
Tres características semejantes	31
El uso de la energía vital en las artes	32
CAPÍTULO SEGUNDO	
Manantial Eterno.	37
Descripción de los festejos de San Sebastián en la comunidad de Zinacantán, Chiapas.	40
Descripción del Vestuario de los Indígenas de Zinacantán.	44
Descripción del Ritual.	51
Descripción de la ofrenda.	51
Descripción del Encuentro.	53
Descripción de la danza de los Creadores.	54
Descripción del Toy Kin.	54
Descripción de la boda.	56

Descripción de la fecundación.	56
Descripción de la promesa.	57
Argumentación.	59
Relación entre Mitos.	62
La Energía y los Curanderos Tradicionales.	66
CAPÍTULO TERCERO	
Oráculo Trino.	70
Terrazas Floridas.	82
Dramaturgia.	90
Apéndice.	107
Bibliografía.	115

INTRODUCCIÓN.

El oteador de espaldas

Ha llegado el momento de expresar la satisfacción, que representó para mí hacer este trabajo. Sin negar el aprendizaje adquirido durante la elaboración de los capítulos, considero que el hecho teatral permite conocer y expresar la propia concepción del mundo, por medio de la insustituible posibilidad de experimentar sin riesgos tan definitivos como en el nivel cotidiano. A través de las artes, la vida nos otorga una segunda oportunidad de vivir, por lo que para mí el teatro es el espacio mágico, donde aún cuando la noche sea la más tenebrosa y oscura siempre habrá claridad.

Qué reconfortante es encontrar una persona con la capacidad de síntesis para concluir con una afirmación universal: ese majestuoso batir de alas del juicio crítico, de todos los maestros de la Facultad quiénes no dejaron de enseñarme, sino con el ejemplo. Acaso esas palabras que despertaron en mí la motivación de este trabajo, queden aún en espera de asistir al regocijo de la proyección del personaje. Por mi parte la *presencia escénica*, la quiero expresar, en el estímulo para emprender nuevas rutas de investigación. Si el rescate del acervo tradicional logra despertar interés, con el objeto de incursionar en el terreno de la actuación, estoy seguro que no ha de pasar mucho tiempo en que una nueva generación de actores buscará el camino de la sabiduría sagrada, legada por los pueblos antiguos conocedores del símbolo y la naturaleza, para revitalizar el teatro mexicano.

La intención de este trabajo es reflexionar sobre la energía vital del actor y la proyección del personaje. Por tal razón el título de esta tesis es:

El oteador de espaldas

EL PERSONAJE VITAL.

Naturalmente que esta frase sugiere una incongruencia; debido a que el personaje, teatralmente hablando, es el paradigma planteado por la imaginación del dramaturgo. Por otro lado el calificativo que le atribuyo al personaje es el de Vital. Y quiero decir que mi propósito es encontrar un medio por el cual, ese producto de la imaginación, pueda hacerse tangible en la realidad teatral; por la conceptualización de la proyección del personaje, de la destreza del actor que lo crea y lo representa y gracias a la energía vital del actor.

La mayor motivación que sentí para analizar el binomio: personaje energía, fueron las palabras de maestros, compañeros y alumnos del Departamento de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Estas palabras son: el *Carisma*, el *Ángel o la Presencia Escénica*, es decir, la atracción particular de una persona sobre otras. No la belleza, ni el vestuario, ni el maquillaje hace resaltar las personas. El brillo en los ojos, los gestos y en general las actitudes son signos de algo más que lo corpóreo; esa "cosa" por encima de los recursos que ayudan a la tensión dramática como la escenografía, el vestuario y el maquillaje, de una puesta en escena será el objeto de estudio. Fue necesario tomar un punto de partida para iniciar, por lo que definí el tema siguiente:

La Energía Creadora en el Proceso de la Representación.

Tratar un tema tan abstracto como lo es la Energía Creadora, me obligó a buscar alguna actividad en la cual se pudiera observar ciertas manifestaciones de la energía vital. El carácter efímero y ficticio del teatro no me pareció el medio propicio para iniciar el estudio

El oteador de espaldas

propuesto, por lo que decidí buscarlo en otro lugar. Durante un año y medio estudié Teatro japonés con Kobayashi Shiró, Director de escena y Decano de la Universidad de Artes y Ciencias Liberales de Tokio; Teatro Tradicional Japonés con Hamatani Masai. Director Técnico del Teatro Nacional de Japón; Teatro Noh con Yusushi Ohki, Maestro del Teatro Nacional de Japón y Danza Tradicional Japonesa con Masao Hanayagi del Teatro Nacional de Japón. Además de practicar arquería japonesa en el Japón. En este tiempo pude conocer la actitud espiritual del pueblo japonés derivada de la cultura marcial tradicional y el *Zen*. El *Zen* esa actitud reflexiva del individuo frente a la naturaleza y la disponibilidad para enfrentarse a la adversidad. Para el tema que me ocupa, hablar del *Zen* me llevaría a generalizar demasiado, por lo que, decidí tomar una actividad concreta, estrechamente relacionada con los principios del *Zen* a manera de ejemplo. Este es un arte marcial conocido como arquería japonesa. Éste patrón lo quiero relacionar con el proceso creador del teatro japonés y encontrar la posibilidad de asumir de estos dos una alternativa en beneficio del teatro mexicano. Acaso será necesario aclarar que, aparte de los textos en japonés, en el mundo solamente existe un libro sobre la arquería japonesa escrito por el alemán Eugen Henrrigelen en 1968. Y que aunque ha sido traducido al español, la esencia de este arte no ha sido debidamente entendida. Por lo que me propongo describirlo con la finalidad de aportar un poco más al conocimiento de esta técnica marcial. Además porque el modo de utilizar la energía puede esclarecer la forma tan peculiar del trabajo actoral en el teatro *Noh*. Ambos ejemplos los prefiero por que yo practiqué arquería y estudié el teatro tradicional japonés con la lengua materna de aquel país. Por eso considero que dicho referente

El oteador de espaldas

de observación participativa durante un año puede servir para vincular estos dos aspectos: la creación del personaje y la energía vital.

Afirmar que se trata de una técnica de concentración de la energía creadora y que puede utilizar el actor en el proceso de la representación es meramente una sola faceta de este arte, acaso se necesite toda una vida para consagrarse al objetivo final de la arquería japonesa: acertar.

La primera afirmación, la concentración de la energía vital en el proceso de la creación del personaje en el proceso de la representación es la que me motiva a relacionar los principios de esta técnica con las habilidades del actor de teatro *Noh*.

Alguien puede preguntar por qué en la arquería japonesa y no en una manifestación ritual de nuestro país, a lo que trataré de responder: precisamente porque en los Altos de Chiapas existen diversas manifestaciones rituales y recursos tradicionales como reminiscencia de la cultura maya, por lo que nació en mí el deseo de rescatar, revitalizar y difundir estos rasgos culturales por medio del teatro, pero, ante la falta de información sobre el rescate de los recursos tradicionales en el teatro, me propuse conocer la forma tradicional de hacer teatro en los países orientales. Surgió la posibilidad de estudiarlo en Japón. Después de analizar la estructura del teatro japonés y hacer un análisis sociológico del mismo, puedo tener una concepción más amplia de cómo retomar los rasgos mayas, para sugerir una alternativa diferente en el teatro mexicano. Desde mi particular punto de vista; el *Noh* se origina a partir de las ceremonias tradicionales que favorecen a la identidad de una comunidad y son similares a otras que utilizan los indígenas tzotziles de los Altos de

El oteador de espaldas

Chiapas. Acaso este interés por relacionarlos y compararlos permita encontrar una nueva ruta crítica de investigación a mi quehacer creativo: el teatro.

Para iniciar el estudio sobre el personaje vital quiero plantear la siguiente pregunta:

¿De qué manera el control de la energía vital del arquero japonés puede servir al actor mexicano en el proceso de la representación?

No será fácil encontrar una respuesta. Sin embargo, se propone aquí la siguiente hipótesis:

El control de la energía vital del arquero japonés puede servir al actor siempre y cuando conozca la técnica y la interprete mediante una manifestación ritual tradicional similar al teatro Noh.

A partir de este postulado pretendo describir la secuencia de la técnica del arquero, relacionarla con el teatro *Noh* y ambos a su vez, compararlos con una ceremonia ritual de los Altos de Chiapas.

Sin duda, existen otros rituales que tienen relación estrecha con la manera de utilizar la energía vital, pero este trabajo no es para hacer un compendio de ellos.

De ampliarse estos conocimientos, con otros, el proceso de la representación del actor podrá enriquecerse y el teatro mexicano encontrará una temática diferente, todo en beneficio de nuestra identidad nacional.

Bajo este orden de ideas propongo los siguientes:

OBJETIVOS.

- 1.- Precisar algunos conceptos sobre la energía vital.
- 2.- Relacionar la técnica del arquero con la estructura del teatro *Noh*.
- 3.- Hacer un acercamiento comparativo del teatro *Noh* con una ceremonia ritual de los Altos de Chiapas.
- 4.- Extraer de este reconocimiento un punto de vista particular en relación al actor y la creación del personaje en el teatro.
- 5.- Presentar un ejercicio dramático donde intervengan los elementos que conforman la técnica del arquero y la estructura del teatro *Noh*.

METODOLOGÍA.

La secuencia de este trabajo se puede resumir en tres partes fundamentales, el primer capítulo se refiere a las aportaciones generales sobre la energía vital y la comparación de la arquería japonesa con el teatro *Noh*; el segundo capítulo, es un estudio descriptivo del festejo de los indígenas *Tzotziles de Zinacantán* relacionado con el teatro *Noh*; el tercer capítulo pretende encontrar una serie de conclusiones dando como resultado un ejercicio teatral basado en las técnicas de la arquería japonesa y el teatro *Noh*.

El oteador de espaldas

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- a) Las citas a pie de página las haré de acuerdo a la anotación norteamericana; en párrafos mayores de cuatro renglones, anotaré entre paréntesis el apellido del autor, dos puntos y el número de la página.
- b) Las notas a pié de página las haré en el márgen inferior de la misma hoja; utilizando un dígito que corresponderá a la nota.



CAPÍTULO PRIMERO

Sabiduría y ciencia

APORTACIONES CIENTÍFICAS SOBRE LA ENERGÍA.

Resumiendo la evolución del término energía del volumen con el mismo nombre la colección científica (Wilson): Los griegos sostuvieron que los cuerpos pesados caían al suelo porque los movía un deseo interno de buscar sus lugares. En relación a esta acción, Wilhelm Von Leibnitz (1646-1716), filósofo y matemático alemán afirmó que la medida de la fuerza depende del peso del cuerpo y la velocidad a que va cuando choca y se detiene. El nombró a este impacto como: *Vis Viva* o fuerza viviente.

La palabra *energía* entró al vocabulario técnico de la ciencia por la unión de dos vocablos griegos; *En* y *Ergón* que etimológicamente significan: *En* = por sí mismo, sobre sí mismo y *Ergón*, que quiere decir acción, obra o trabajo. Más tarde cambió la acentuación *enérghia* por *energía*, gracias al latín medieval.

Años más tarde; el físico francés, L. Nicolás M. Carnot (1796-1832), agregó que un peso subido a un lugar tenía energía por el solo hecho que podía caer. Carnot llamó también a esta capacidad: *Vis Viva*, fuerza latente. Estos términos fueron los precursores del hombre de la energía potencial.

En la actualidad se habla comúnmente, por lo menos de seis formas destacadas de la energía: química, eléctrica, mecánica, calorífica, lumínica y nuclear.

Sabiduría y ciencia

Con el conocimiento de la energía nuclear se ha podido desentrañar el misterio que se guardaba de la energía. La ciencia se atreve a afirmar que la energía es el resultado de la emisión de reacciones atómicas (Wilson:10-16).

LA ENERGÍA VITAL.

Energía significa la manera en que actúa una fuerza, aunque ésta puede hacerlo con más o menos magnitud. En la actualidad la energía vital, se dice, que es la base de toda actividad mental o física en el ser viviente, no tiene nada de proceso vital misterioso, sino que consiste en unas reacciones físico-químicas complejas de la célula nerviosa viviente, como se puede entender en la siguiente descripción:

Este tipo de cambios, que constituyen la base de la excitabilidad, se origina por el movimiento de iones a través de la membrana celular cuando varía su permeabilidad, alterando el equilibrio entre el gradiente eléctrico, los gradientes químicos y el transporte activo (Chambert: 15).

El flujo nervioso es un fenómeno electroquímico que se manifiesta en todas las acciones de los seres vivos.

Por otra parte, el aire aspirado aparte de oxigenar nervios y músculos tiene una segunda función. Ésta es la de servir como agente de combustión en el proceso químico de obtener la energía; de acuerdo al siguiente punto de vista:

Sabiduría y ciencia

El proceso de la respiración de la célula se llama *catabolismo*. Dos requerimientos nutricionales básicos para el desarrollo de cualquier organismo humano son: la fuente de energía y la fuente de bióxido de carbono. El *catabolismo* constituye la fase degradativa del metabolismo producido por los nutrientes para el desarrollo de las células. Las células obtienen energía en forma de un compuesto análogo que constituye el reservorio intermediario energético más importante y la degradación de los alimentos que consiste en transformar los nutrientes en moléculas de agua, ácidos y otros compuestos propios de la célula, así como el bióxido de carbono que se libera a cambio del oxígeno (Patiño: 26).

La combustión respiratoria destruye una parte de los alimentos y produce la liberación de la energía química que éstos contienen. La energía química es utilizada inmediatamente por la célula para producir las diversas formas de energía que ésta necesita. La importancia de la respiración es esencial, ya que además de reparar la pérdida de fuerza y de fluido, aumenta nuestras reservas y nuestra potencia energética física y mental.

LA RESPIRACIÓN.

El proceso de la respiración es un acto-reflejo realizado por el diafragma y el tórax, quienes expanden y oprimen los pulmones para permitir la entrada y salida del aire. El proceso fisiológico de la respiración es un acto por el cual las células toman el oxígeno necesario para desarrollar la tarea metabólica. Este metabolismo se lleva a cabo en los alveolos pulmonares y consiste en eliminar el

Sabiduría y ciencia

anhídrido carbónico resultante de las oxidaciones, por lo que se explica:

La superficie de los alveolos alcanza en el adulto un promedio de 500 metros cuadrados. Hablando en términos electrónicos los alveolos o arterias pulmonares se disuelven en finos capilares donde se llena a cabo la *hematosis*. Ésta consiste en el proceso por el cual la hemoglobina de la sangre se combina con el oxígeno del aire y se libera del anhídrido carbónico. Todo gracias a un complicado intercambio de iones en el plasma y los glóbulos (Lasserre:39,40).

Por esta cualidad de los alveolos, al respirar, se mantiene y aumenta la reserva de energía vital acumulada por los alimentos que ingerimos. ¿Por qué se relaciona la respiración con la energía? Porque en el aire existen ciertos elementos indispensables para que se efectúe la combustión, por ejemplo el oxígeno. Según el punto de vista doctrinal hindú¹ existen dos elementos esenciales, *Prakriti* y *Purusha*. la energía creadora se puede identificar como la materia esencial de la naturaleza y entendida de manera universal es la fuerza que da vida al mundo de los seres y de las cosas.

(1) La Doctrina hindú afirma que la materia esencial de la naturaleza es el fundamento de todo lo que se contempla y esto se llama *Prakriti* el cual lleva en sí todos los posibles modos de existencia determinados sólo por la materia prima: pero por sí sola es completamente pasiva. En cambio *Purusha*, el polo complementario es acción pura que se limita a impulsar a ese "tomar forma" y a reflejar de *Prakriti*: aunque en todas las cosas la esencia permanece intacta (Burckhardt:18).

Subiduría y ciencia

Naturalmente, que en las artes marciales se concede a la respiración principal importancia, esto se debe a que todas utilizan el medio natural de los seres vivos para acumular y renovar la energía. Para realizar la concentración de la misma en una parte del plexo solar a unos cuantos dedos bajo del ombligo, se necesita una técnica específica. Por esta razón he considerado relacionar la técnica marcial del arquero con el teatro para sugerir una alternativa en la formación del actor, este arte marcial es:

ARQUERÍA JAPONESA.

La palabra *Kyudo* está compuesta por dos conceptos: *Kyu*, que significa: arco y *DÓ* es igual a: camino. *DÓ*, (en chino *Tao*)¹ esotéricamente se utiliza para designar la trayectoria del ejercicio del hombre a través de la práctica y meditación de un arte *Zen*.

El *Kyudo* se inició como técnica guerrera en el año de 1192 bajo el Shogunato de *Minamoto Yoritomo*, quien era considerado como el Gran General de los bárbaros (*bushi*) samurai, cuya técnica guerrera fue el *bushidó*.

El *Kyudo* de ser una técnica militar, más tarde, se convirtió en un tipo de meditación *Zen*: el *Dó* del arquero. Posteriormente, como arte, vendría a ser lo que hoy se conoce con el nombre de arquería japonesa.

(1) Tao, símbolo de la filosofía que representa la involución y evolución de la energía, en perfecto equilibrio del uno para el otro. "El premio Nobel de Física de 1957 fue concedido para los jóvenes investigadores chinos Tchen y Tsung por su demostración de que en el universo de los electrones, la derecha no tiene las mismas propiedades de la izquierda (Lasserre:18:21).

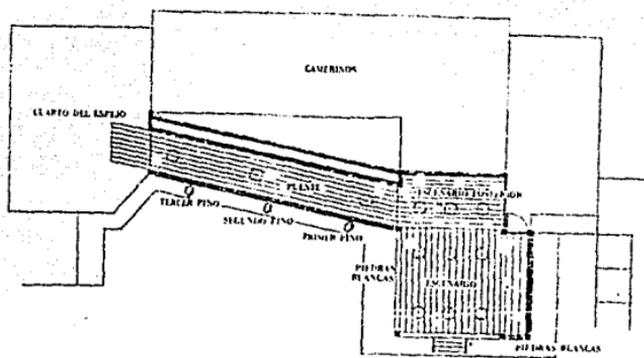
Sabiduría y ciencia

Antes de relacionar la técnica del arquero con el teatro *Noh*, deseo describir, a grandes rasgos el desarrollo de ambas ceremonias.

En primer lugar, el *Kyudo* es un deporte que consiste en dar al blanco cuatro flechas, siempre y cuando se utilicen ocho formas corporales que progresivamente llevan al practicante hasta el disparo y por último a la reflexión-relajación. Siempre se practica sobre un gimnasio que consta de tres partes: la primera es el lugar del tirador, la intermedia es un jardín y la tercera es un talud de arena donde están colocados los blancos.

El teatro *Noh*, es una representación de danza y música tradicional. Estructuralmente es muy sencillo, toda representación consta de tres partes fundamentales. La primera (JO) es la aparición del primer personaje sin máscara, es decir un ser humano. La segunda (HA) la aparición del protagonista, unas veces sin máscara y otras portándola. Y la tercera (KIU) es la aparición del ente sobrenatural en todo su esplendor. El teatro, al aire libre o en un edificio cerrado siempre se representa sobre un escenario en forma de "J", es decir, a la izquierda del público se inicia la acción, por la primera parte denominada salón del espejo. En línea paralela a las butacas está el corredor o puente y por último el escenario principal que consiste en un cuadrilátero de unos diez metros cuadrados. Aquí el primer personaje siempre se coloca a su izquierda y el protagonista a su derecha (ver figura).

Sabiduría y ciencia



Para entender este tipo de representación será oportuno hablar un poco de las características del teatro *Noh*. Para *Saburo Motokiyo* (1363-1444), mejor conocido como *Zeami*, "el teatro clásico japonés es un drama lírico que generalmente representa historias trágicas" (Sakai:34). El tiempo de duración de un programa completo oscila entre cinco y ocho horas. Para algún referente de él será bueno pensar en un hecho sobrenatural, donde la fantasía y la vida cotidiana se yuxtaponen de tal manera que representan la vida postmortum relacionándola con la existencia del hombre. Para mí, el teatro *Noh* viene a simbolizar el misterio entre dos planos de la realidad, la vida y muerte. ¿Quién no ha soñado con el paraíso? ¿Quién no ha pensado en el infierno? ¿Quién no se ha conmovido ante el deceso de un familiar o amigo, después de haber conversado con él por última vez? Eso es el teatro *Noh*, todo representado en ese recuerdo imborrable el cual permanece en la memoria como una ilusión, una pesadilla o como la visión de esa cara que, poco antes de la llegada de la muerte, no se olvidará nunca.

Descripción y relación de las dos ceremonias.

LA CONCENTRACIÓN.

Después de haberse ataviado meticulosamente con el traje, el arquero sube a la tarima de madera y realiza una reverencia al altar ego (nicho japonés colocado en la pared norte del gimnasio). Todos los participantes hacen lo mismo. Con una leve mirada de atención, el capitán y los participantes se arrodillan al mismo tiempo. El capitán confirma que se llevará a efecto el entrenamiento y los asistentes ruegan para que conduzca la práctica. Se inicia la meditación o disposición a disparar. En este momento sólo debe existir un objetivo: el acertar.

El actor *Noh* (*Nohgaku-shi*), suntuosamente ataviado y con la máscara puesta (*Nohmen*) se arrodilla a meditar en la antesala del escenario, conocida como *kagami no ma*. (*Kagami*= espejo; *Ma*= espacio absoluto: la nada ¹.) "El salón del espejo" es un recinto considerado como el espacio espiritual del maestro. Ámbito donde el actor se posesiona del personaje y éste a su vez adquiere vida orgánica por medio del actor. "El *Kagami no ma*, quizá el lugar más importante (el escenario invisible, advierten los actores) para la transformación del actor durante las entradas y salidas" (Alcázar:120). *Zeami* señala a este espacio físico-síquico como el medio de adquirir la Gracia: "*Shikadoosho...*" penetra al fondo de lo que deseas aprender hasta que logres convertirte en ese conocimiento (Nogami:50). Por su parte Kasuya Sakai le denomina "El espejo de la flor" en el resumen del libro de *Zeami* "La Transmisión Secreta de la Flor" (Sakai: 10).

1)El concepto *Ma*, se debe entender como el espacio absoluto de las posibilidades de la creación, es decir, donde no hay nada puede crearse todo. "Frente a lo absoluto, el mundo es simplemente nada; pero en la medida en que posee realidad, en su esencia, el mundo es el propio absoluto" (Burckhardt:16).

Sabiduría y ciencia

Ahora bien, ¿qué explican algunos autores sobre la meditación y la concentración?

La Meditación Trascendental sincroniza las ondas eléctricas en los hemisferios cerebrales izquierdo y derecho, produciendo concordancia de fase. Este hecho; junto con los hallazgos del aumento de las realizaciones académicas, puede ser interpretado como una implicación de la integración funcional de las cualidades analíticas y verbales del hemisferio izquierdo con las cualidades sintéticas y espaciales del hemisferio derecho. En la base de esta integración producida por la Meditación Trascendental, el sistema nervioso se hace al mismo tiempo más flexible y estable. Cuando la fuente del pensamiento es estimulada, todos los impulsos del espíritu se ordenan en el campo de la inteligencia creativa; ésta es la razón por la cual los pensamientos del meditador se vuelven espontáneamente más evolucionados (Torres:30).

En el capítulo *Labor del cerebro: su funcionamiento, sus perturbaciones*. Lasserre, explica la concentración como una función del cerebro donde éste actúa en forma de central electrónica, razón por la cual, el cuerpo entero experimenta la influencia de pensamientos y estados de ánimo, tanto como conscientes como inconscientes. Y sostiene que dichas impresiones serán la causa de los sutiles cambios del cerebro, modificando la frecuencia, dirección o intensidad de sus emisiones de corriente y provocando acciones voluntarias o reflejas y la armonía o inarmonía de todas las funciones orgánicas. Además, advierte que todo esto sucede en el subconsciente y que para tener conciencia de una cosa, sensación, pensamiento o

Sabiduría y ciencia

acción, es necesario que haya un esfuerzo de voluntad, tensión del espíritu, excitación cerebral. Así, tanto en el pensamiento como en la sensación, la conciencia es simplemente el sentimiento inmediato del estado orgánico presente o de la acción en curso. Por último, resalta la importancia de la relajación para que predomine lo "no consciente" (Lasserre:50,51).

Por lo que se puede advertir que la atención pasiva o el estado de disponibilidad para actuar son necesarios tanto en el *Kyudo* como en el teatro *Noh*, como "un estado de gracia", donde Zeami exige "*ran-i*": meditación profunda; es un estado de completa madurez mental que se origina del intenso entrenamiento de la concentración y que ocasionalmente se manifiesta en un singular estilo de actuación" (Nogami:69).

GIMNASIA DE CALENTAMIENTO.

Una vez terminada la concentración todos los practicantes salen al jardín para realizar el calentamiento. Los ejercicios consisten en: rutinas de gimnasia en dieciséis tiempos, contando en japonés con voz muy fuerte; se inicia con rutinas de flexibilidad y se finaliza con un ejercicio de concentración de la energía vital.

Antes de hacer la descripción del ejercicio, cabe aclarar que los *Nohgaku-shi* además de este ejercicio realizan otros diferentes durante la danza. Por su parte, el arquero durante el transcurso de las ocho formas para llegar al disparo lo realiza. En ambos casos, exclusivamente quien conoce dichos ejercicios puede saber el momento en que, arquero y *Nohgaku-shi*, lo están realizando. A

Sabiduría y ciencia

continuación se describirá el ejercicio; separando cada uno de los elementos.

Para entender mejor el significado de este ejercicio es preciso resumir la opinión del autor del libro Poderes Extraordinarios (Lasserre) sobre técnicas de respiración.

"Respirar es el mejor modo de hacer penetrar el espíritu en la materia". Antes de iniciar, es necesario dejar en el exterior todo pensamiento de odio o de discordia, toda idea de ganancias o de pérdidas, abandonando las preocupaciones diarias. En efecto, para que dicha estancia sea un lugar de meditación y de paz, ningún pensamiento acongojador debe franquear las puertas; hay que entrar con el corazón lleno de alegría para crear poco a poco una atmósfera compuesta particularmente de calma y de paz... La respiración consta de dos partes: la primera es la inspiración de aire nuevo y la segunda es la expiración del aire gastado. También la circulación del soplo del mundo se considera en dos tiempos: el tiempo del hálito viviente, *cheng-ki*, y el del hálito muerto, *seu-ki*, (chino). El hálito viviente es *Yang* (positivo, que corresponde al día, al sol, a la vida), mientras que el hálito muerto es *Yn* (negativo, correspondiente a la noche, al frío, a la muerte) (Lasserre:65-68).

Circunstancias adecuadas para el ejercicio.

- 1º. Hora: Cuando se aproxima la aurora antes de que salga el sol o cuando el sol se pone, el aire refresca y el día comienza a declinar.
- 2º. Posición: manteniendo la columna vertebral perfectamente recta.

Sabiduría y ciencia

3º. Estado psicológico y la respiración: comenzar a inspirar tranquilamente deseando el más valioso tesoro de la vida. Retener el aliento pensando en un particular tesoro. Expirar profundamente; "ver" como el cansancio, la tensión y el temor son arrastrados por el aire.

Procurar recuperar la sonrisa mientras se oprime el vientre para expulsar bien todo el aire.

EJERCICIO.

Colocarse separando ligeramente los pies a la altura de los hombros; las manos paralelas al cuerpo. El ejercicio da inicio con elevar las palmas suavemente hasta la altura de la boca del estómago, en tanto se inhala con mucha tranquilidad; al momento en que los dedos se han entrelazado ligeramente, inicia la retención del aliento. Las palmas deben girar y como si las manos ejercieran una gran presión llegan nuevamente abajo. Se elevan las manos con las palmas hacia afuera. Cuando los dedos, por arriba de la cabeza, se tocan debe iniciarse la exhalación lenta. Con las palmas hacia afuera, las manos descienden con la lentitud que permita expirar el aire.

ENTRADA AL ÁMBITO RITUAL

Terminando el calentamiento se inicia la ceremonia, con la entrada de los participantes al gimnasio y la respectiva reverencia. El arquero camina descalzo y arrastra los pies como cepillando el piso sin hacer ningún ruido, en tanto que el centro de equilibrio está en la pelvis.

Sabiduría y ciencia

Las piernas y la columna deben permanecer completamente extendidas.

Por su parte el *Nohgaku-shi* aparece detrás del telón que divide el puente (*Hashigakari*) y el salón del espejo. El *Hashigakari* sirve de puente para unir el ámbito de los dioses, demonios y difuntos, al espacio terrenal del teatro. La forma de caminar es la misma que utilizó el arquero, pero como si caminara sobre la hierba; como cepillando el piso y levantando los dedos. Muy pocas veces golpea el piso para remarcar la danza, pero por lo regular la forma de caminar es completamente silenciosa.

Con relación a la posición es preciso tomar en cuenta lo siguiente:

La posición rigurosamente vertical de la columna vertebral es la clave para la libre circulación de la energía, permitiéndole seguir libremente el trayecto más directo desde la parte más alta de la cabeza hasta la base de la columna vertebral. La médula espinal es el agente de transmisión de la energía. Después de relajarse completamente, respirar por la nariz, despacio y regularmente... (Lasserre:114-115).

Por razones de estética, tanto el arquero como el *Nohgaku-shi* utilizan una calceta de algodón muy delgado para caminar sobre el entarimado de madera, pero el caminar con los pies desnudos es el mejor medio de almacenar la energía, según la siguiente advertencia.

Esta práctica, de caminar con los pies desnudos, si bien insignificante en apariencia, produce excelentes resultados sobre el tono nervioso, y generalmente

Sabiduría y ciencia

estamos lejos de suponer todo lo que, hablando fisiológicamente, puede uno ganar al estimular las terminaciones nerviosas de las plantas de los pies. El andar descalzo se practica al aire libre, en plena naturaleza, de preferencia por la mañana y sobre la hierba húmeda de rocío, sobre piedras mojadas, en el cauce de pequeños riachuelos de montaña, sobre la nieve fresca.

Está prescrito acompañar esta marcha con ejercicios de respiración profunda. Después de la marcha no conviene secarse los pies, pero sí friccionarlos con las manos hasta que la piel quede seca, suave y caliente. El caminar con los pies descalzos restablece la energía en nosotros y el contacto con la tierra (Lasserre:118).

PRIMERA FORMA.

Desplazarse hasta llegar al lugar específico del tiro es ya un objetivo concreto. Por su parte el arquero debe colocar los pies separados en línea recta con relación al centro del blanco. Esta primera posición se llama *Ashibumi*.

En el teatro *Noh*, los dos personajes principales, por lo regular los únicos, tienen un lugar determinado en la siguiente manera: *Waki-za* es el lugar del personaje mediador o propiciador para que el espectro representado por el personaje principal pueda aparecer. El lugar del *Waki* se encuentra en el pilar izquierdo abajo del cuadrilátero del escenario principal. *Shitebashira*, es el pilar de referencia para ubicar el lugar del personaje principal. Se encuentra a la derecha centro del cuadrilátero; cerca de la entrada por el puente. A partir de estos

Sabiduría y ciencia

lugares ambos realizan pequeños desplazamientos y vuelven a ocupar los mismos lugares.

En relación a esta posición lo único que se puede agregar es la importancia del equilibrio y la postura como pegada al piso, los talones se deben asentar perfectamente en el suelo para afirmar las raíces y sentir el contacto regenerativo de la tierra. Esta posición sugiere esas lámparas japonesas de piedra, cuyo centro de gravedad lo comparten sus tres puntos de contacto.

SEGUNDA FORMA.

DOZUKURI, es la culminación de la postura anterior. Es también la conciencia del arquero en relación a su cuerpo en el espacio y la relación que posee con su entorno. Todo unido a la relajación mental y muscular.

TERCERA FORMA.

YUGAMAE, se puede interpretar como la forma de preparación de los contrarios. El guante rígido en contra de la suavidad de la mano; la flecha entre la cuerda tensa y la fuerza física del arquero, la disponibilidad de disparar y lo relativo del acierto; la relajación mental ante la autocrítica.

Para la preparación el *Waki*, inicia la narración de la vida, recuerdos y acciones del personaje principal. El tono profundo y diafragmático de su voz inyecta un ambiente especial en esta escena de propiciación y temor. El *Waki* al tiempo que canta las memorias del personaje, ruega por el descanso del alma del difunto, la dignidad del dios o la

Sabiduría y ciencia

tranquilidad del demonio; según el tipo de drama. El tono patético engendra el conflicto de la dualidad vida-muerte y la poesía del discurso crean un ambiente de sugestión colectiva. La reiteración de sonidos, el murmullo del coro y orquesta conducen al espectador una relajación próxima al sueño.

CUARTA FORMA.

UCHIOKOSHI, la primera etapa de elevación del arco; sin perder de vista el blanco. Me aseguraba un instructor "Eleva el arco con la suavidad de aspirar el perfume de una rosa, pero con fuerza de arrancar un árbol; llévalo en el frente de tu cabeza y conviértete en arco".

Estas palabras recuerdan la observación de Kazuya Sakai:

Los ojos adelante y la mente atrás o la visión objetivada... el actor es capaz de dominar tres lados de su cuerpo, pero no la espalda. Los ojos que pueden ver su propia espalda son los ojos de la mente... Cuando el actor llega a ser al mismo tiempo su espectador, sujeto-objeto, a logrado el control de todas las facultades con la mente. Esto equivale, en términos del *Zen*, a la anulación de la conciencia. Mientras el actor sea consciente de que está actuando bien el resultado será negativo (Sakai: 41).

QUINTA FORMA.

HIKIWAKE, la tensión del arco: primero la mano izquierda que sostiene el arco y después la derecha que tensa la flecha.

Sabiduría y ciencia

De estas dos partes se puede observar la relación con el desarrollo del drama *Noh*: la primera parte donde aparece el *Shité o* (tensión media) y es representada por un personaje común (sacerdote, hortelano, remador o dama de compañía), quien aporta un testimonio del carácter del paradigma o afirma haber presenciado el momento en que el protagonista perdió la vida.

La segunda parte, la tensión de la mano opuesta es para la estructura del drama la segunda aparición del *Shité* (la tensión total, el clímax). Esta vez el espectro aparece con toda su maravilla. De aquí la división de los dramas: dioses y héroes (*Shura mono*), demonios (*Kichiku*), bellas mujeres (*Katsura mono*), mujeres celosas o malas (*Kyojo mono*). En ambas manifestaciones rituales sobresale el conflicto pero en el *Kyudo* se nota un principio de la fuerza de gravedad. Esta relación de la trayectoria de la zaeta y la punta, hacia abajo, en dirección del blanco, es equivalente a la observación de leyes naturales como por ejemplo: las hojas viven, mueren y caen; el vapor se eleva y precipita en agua, etc.

SEXTA FORMA.

KAI, la continuación de la tensión total es el momento justo de concentración de la energía. A esto se le denomina *Kai* y es el punto en que el arquero pierde la noción de sí mismo, dejando a su lado la tensión, los traumas y toda intensidad. Si el arquero logra este estado mental será capaz de sentir el impulso. Si el arquero sabe apreciar el impulso en el momento justo; la energía concentrada engendrará la acción. Según explica el arquero alemán Henrrigelen: "El momento más importante del *Kai* es el desprenderse de sí mismo en el

momento justo sin ninguna expectativa; de otra manera se quedará sin aliento" (Henrrigelen:49).

Para este momento es muy importante tener en cuenta el proceso de la respiración, por lo que quiero recordar lo que otro autor apunta:

Cerrad la boca y tragad ese aire, empujándolo mediante un esfuerzo hasta dentro del vientre. Hecho esto, exhalad con mucha suavidad el aliento... Existen muchas recetas para absorber el soplo, pero, aparte del esfuerzo, no hay ningún medio que sea realmente maravilloso... Su objeto es absorber el *Soplo Original Espontáneo*¹ y conducirlo a través de todo el cuerpo hasta las más apartadas extremidades. Cuando el aliento es así "largamente conservado, el hombre no muere"; cuando aquél (el aliento) se agota, la fuerza desaparece y sobreviene la muerte. Los taoístas sabían conducir perfectamente el Soplo Original, hacerle franquear las barreras "donde se detiene en las gentes vulgares" y llevarlo al Campo del Tanden, lugar del cuerpo que se encuentra tres pulgadas debajo del ombligo (Lasserre: 71).

Este es el punto medular de la actuación en el teatro *Noh*, donde el actor necesita de todo su potencial para lanzar en una sola actitud toda la fuerza de su integridad orgánica. Para que surja este acto de entrega total en el teatro, como un acto de amor entre el espectador y el actor; Zeami opina : "Al público hay que fascinarlo, como si se tratara de dos amantes, fascinarlo sin hacerle notar que uno está sobre otro al momento de actuar" (Nogami:62).

1)*Soplo original espontáneo*, es el aire que se respira profundamente y se retiene cierto tiempo para después expulsarlo (Autor).

SÉPTIMA FORMA.

HANARE. Significa el disparo como producto del impulso que enciende la llama de la acción y desprende la flecha. Únicamente con esta virtud de liberar el disparo puede dar en el blanco. Es oportuno aclarar que el arquero no emite ningún grito al soltar la cuerda pero este momento se conoce en las artes marciales como *Kiai*.

El *Kiai*, "el grito que se encuentra con el espíritu", es la exteriorización condensada de la energía primordial en todo ser viviente. Es el resultado de la atención pasiva, el indicio de la disposición absoluta. Esta fuerza natural, este arranque cuya presencia o ausencia más o menos afirmada comunica valor o mediocridad a las manifestaciones de la vida, surge de la energía universal de la que la electricidad, el calor, la luz, etc., no son más que aspectos secundarios. En cierto sentido, el *Kiai* puede ser interpretado como la nada, el vacío, pero no la muerte; siempre, en la no-acción, existe una actividad unida a una fuerza misteriosa (Lasserre:42).

Zeami dice: "Es la flor que no será más flor, la forma que no será más forma, la no-acción convertida en acción o la acción desprendida de todo movimiento (Alcázar:116).

OCTAVA FORMA.

ZHANSHIN, *Zan*= relajación; *Shin*= fuerza interior producto del cuerpo y de la mente. Es el momento de volver a la realidad, hacer conciencia del producto del impulso, es darse cuenta del estertor corporal, inmediatamente después de que se produjo el disparo.

Sabiduría y ciencia

Aún cuando la posición física permanece, la actitud interior ha desaparecido. Los textos advierten: "Si el arco no giró y la cuerda no se encuentra hacia fuera del antebrazo, no hay relajación" (Yamanishi:16).

En este momento se puede observar la separación de las dos ceremonias; la primera como disciplina *Zen* y la segunda como arte teatral, es decir entre el arquero y el actor. Esta separación ocurre debido a que el resultado de la concentración de la energía en el momento justo produce el acierto en el blanco o todo lo contrario. En cambio el actor no puede evaluar de manera inmediata el resultado.

Por lo que Zeami argumenta: "Aquello que no se aprecia con los sentidos ni se aprende con la mente, esa es la expresión de lo sublime". Por lo que afirma: "El aprendizaje es la causa, el dominio del *Noh* y el éxito, los efectos" (Sakai:84).

Si Zeami hubiera encontrado una manera de justificar el acierto individual del actor en el teatro *Noh*; hubiera convertido este arte en una disciplina *Zen*. De haber sido así en vez de ser nombrado espectáculo *Noh* (*Nohgaku*), quizá, le hubiera denominado *Nohgakudo*, es decir, el camino de la destreza absoluta. Por supuesto se hubiera dedicado en cuerpo y alma, para sí mismo, a ejercitar el camino (Dó) de su propia destreza espiritual.

EL FINAL.

YUDAOSHI, es la última etapa corporal espacial de la *kata* o forma marcial y sirve para regularizar el estado de alerta de la persona, "La

Sabiduría y ciencia

mente funciona normalmente para mantener al individuo despierto, dinámico y tranquilo" (I.S.H:4:1).

Por su parte Zeami se resigna a manifestar que el teatro *Noh* está separado del sentido religioso del *Zen*, cuando evoca el sentimiento que le produce la vida en las flores del cerezo que una vez por año florecen¹: "Es preciso temer a las circunstancias. Se debe saber que la flor que se abrió el año pasado puede no venir a florecer este año... Fatalmente, en el *Noh* existen horas buenas y horas malas. Esto se debe a la casualidad y que se encuentra separado de todo poder humano" (Nogami:74).

LA VOZ.

No quedaría completa esta descripción si se omitiera el manejo de la voz en ambas técnicas.

En el *Kyudo*, la voz se utiliza de dos maneras, una de ambientación y la otra como reacción de una acción, pero siempre con una aspiración muy lenta; ambas producto de la atención pasiva:

(1) Para los japoneses la fiesta del florecimiento del cerezo permite entender el sentimiento humano ante la vida y la muerte: al mismo tiempo proporciona la apreciación del *mathós* de la naturaleza en la medida que las flores del cerezo una vez por año florecen. Esta efímera dicha, como en la existencia del hombre, antes que logre la conciencia del verdadero placer que representa estar vivo: los pétalos caen e inundan la tierra dándole un matiz rosa. Por esta razón, el florecimiento del cerezo lo comparan con la vida del hombre y de aquí un dicho popular japonés: "El cerezo florece; la vida igual".

Sabiduría y ciencia

La primera forma de utilizar la voz es para dar ánimo a los ejecutantes del disparo, en este caso hay premeditación y por supuesto una intención definida: El objetivo es la de infundir fuerza, seguridad y ambientación ritual. En este caso la voz se envuelve en el aire y se conduce hacia el compañero, utilizando palabras en japonés que se pueden traducir como: "relájate", "fuerza", "ánimo", "calma", "resiste" y "lucha". La segunda manera de utilizar la voz es el grito en *kiai*. Esto lo realizan, el juez de tiro y los compañeros que observan. Ellos emiten el grito espontáneo con euforia. El grito del juez también es premeditado, momentos antes retenido y largamente externado. La palabra que se utiliza en este caso es: *Atari*, pero fonada de tal manera que las vocales se alargan según la cantidad, energía y creatividad del juez.

El grito espontáneo de los compañeros puede ser de victoria o de lamentación. Cuando es de victoria, por el acierto, el grito surge tan espontáneo como el rugido de un león, o el grito incontrolado de un estadio; la palabra que gritan es *Yosha*. La voz de lamentación nace suave como un quejido contenido por una larga angustia y solamente se emite al momento en que la flecha toca apenas el aro del blanco. La palabra es *Zanen*.

En el *Nohgaku*, la voz se utiliza de diversas formas, una para los músicos, otra para el coro y la muy singular para los actores principales; sin embargo, todas se rigen bajo un solo principio: la distensión de la quijada y la retención del aliento.

Para analizar esta técnica, hay que pensar en el bostezo y visualizar la corriente de aire, tratando de envolver las palabras.

Sabiduría y ciencia

Los músicos, aparte de tocar; uno la flauta; otro un tambor pequeño, y uno más el tambor de base. Todos ellos emiten sonidos onomatepéyicos. Estos sonidos son, para dar una idea referencial, como la mezcla de los gritos del mambo y el grito cortado de algunos Karatecas.

El coro por su parte entona una melodía monótona y polifónica con la repetición de sonidos cuya estructura va de menos a más, tanto en ritmo como en volumen. Acaso ésta sea la primera característica comparativa con los rezos *Tzotziles* que nos adelante describiré.

La voz de los actores principales, es abdominal, tremulante y fragmentada a ratos. La voz de *Waki* es bastante grave. Al emitirla se nota la distensión de la quijada bajo la máscara y la actitud corpórea del esfuerzo físico que descubre el movimiento del abdomen. La voz del *Shité* es mucho más grave, tremulante, rotunda y tajante. Esta afirmación solo puede entenderse si se logra asimilar la siguiente cita:

Conducir el aliento, es dirigir la energía almacenada por la inspiración, a tal o cual parte del cuerpo para fortificarla. Es necesario comenzar por establecer un ritmo lento y tranquilo... para igualar el aliento hay que realizar inspiraciones por la nariz y expiraciones por la boca, como inclinar, sin extinguir, la llama de una vela situada a cincuenta centímetros de los labios... Una vez obtenida la igualación del aliento es preciso visualizar esta corriente de fuerza que circula sin cesar por todo el cuerpo (Lasserre: 89-91).

En el teatro Noh, los gritos de la orquesta, la armonía in crescendo del coro y la magnitud reverberante de los actores producen un efecto

Sabiduría y ciencia

especial de auto-sugestión, un estado de somnolencia y atención pasiva de la mente sin llegar a la inconsciencia.

TRES CARACTERÍSTICAS SEMEJANTES.

Entre el *Kyudo* y el teatro *Noh* existen tres elementos cuyo origen es el mismo, éstos son: el sentido de la forma, la concepción de la belleza y el principio de la meditación.

Para el *Kyudo* la forma (*Kata*) consiste en alcanzar la destreza corporal de las ocho posiciones del arquero. La forma, en el teatro *Noh* debe entenderse como imitación de la naturaleza (*Monomané*), de lo cual *Zeami* advierte: "Primero es necesario crear la imagen de lo que se quiere realizar y después la acción surgirá sola" (Nogami: 35).

La concepción de la belleza (*Bi*) para el arquero consiste en darle elegancia, majestuosidad y precisión a la forma. Esta no depende de la destreza, sino más bien del estado de relajación física y mental. Para el *Nohgaku-shi* la belleza es algo que solamente puede existir en la medida que se rompa el propio Ego para lograr la visión objetivada, mencionada con anterioridad. Un ejemplo de este tipo de belleza se puede relacionar con el estado de ánimo en la contemplación de la naturaleza. Por ejemplo: darse cuenta de tantos estímulos que pudiéndolos utilizar como base de inspiración, ante la insensibilidad, únicamente se expresan de manera sencilla o simplemente con el silencio. El *yugen*, es un concepto cuya profundidad remite a la caprichosa acción de la naturaleza, a la asimetría que presenta el ambiente natural del bosque o del río. *Yungen* es también un estado de gracia para hacer surgir el ingenio. *Zeami* lo explica de la siguiente manera: "*Yungen* (fantasma trascendental), la gracia, la ternura y la

Sabiduría y ciencia

elegancia por sí solas no son atractivas; es necesario esforzarse para adjudicarle un resplandor especial que condicione al espectador (Nogami: 52-54).

Por último los términos más difíciles de comprender son: *Shin* y *Hana*, uno para el *Kyudo* y otro para el *Noh*, respectivamente. *Shin*, es para el arquero la prueba de la verdad. ¿En qué sentido se puede entender este concepto aristotélico de la verdad? La verdad del arquero se traduce en disponer física y mentalmente de toda la energía para producir un impulso. Si un pensamiento repentino pasó por la mente; o si la mano derecha estuvo tensa durante el disparo no es la mente o una parte del cuerpo que desarmonizó: el arquero falló, esa es la prueba.

En el teatro oriental *Hana*, en primer lugar es un proceso mental que engendra, meticulosamente, a la estructura, secuencia, color y forma de las cosas y después esta imagen o serie de imágenes deben ser expresadas, de manera lacónica. Zeami lo explica así: "*Hana*, no significa belleza, significa rareza... hana, es causar en el público extrañeza como producto del cambio ocasional de las acciones" y concluye: "Para causar la expectación y la sorpresa, e incrementar el suspenso es necesario crear la flor (*hana*) y provocar las preguntas que nunca tendrán respuesta inmediata (Nogami: 63-65).

EL USO DE LA ENERGÍA VITAL EN LAS ARTES.

Para concluir este capítulo será necesario responder a dos preguntas: ¿Cuál es la relación del *Kyudo* con algunas artes? Antes de dar la respuesta es bueno aclarar que el *Kyudo* únicamente se puede relacionar con ciertas artes de origen *Zen*. La característica que se

Sabiduría y ciencia

mantiene constante en ellas es el sufijo *Dó*, que viene a significar el camino del arte *Zen* o la meditación y la práctica de dicha disciplina. La relación se da en la medida que las personas que practican estas artes, lo hacen con una dedicación rigurosa la cual les permite el entendimiento de las leyes de la naturaleza por medio de la meditación.

¿Cuáles actividades estéticas son semejantes por el uso de la energía vital y el *Dó* de las artes?

Para responder, basta con ejemplificar cómo los japoneses utilizan la energía vital en la vida contemplativa del arte. En el arte japonés la enseñanza es completamente independiente de las palabras y de la forma, sin importar de qué tipo de arte se trata. En consecuencia, el aprendizaje puede presentarse en cualquier aspecto siempre y cuando se tome en cuenta el arte de cultivar el espíritu y la necesidad de sintetizar la realidad con la sugerencia que la naturaleza hace de sí misma.

Como ejemplos de esta actitud se enunciarán cuatro tipos de arte que están estrechamente vinculadas por medio de la meditación (El *Dó de las artes japonesas*). Éstos son: el *Sadó* (Ceremonia del té), el *Gadó* (el *Dó de la pintura*); el *Kadó* (el *Dó de la poesía*), el *Kwadó* (rito de las flores).

Sabiduría y ciencia

EL SADÓ.

La ceremonia del té, en general se puede considerar como el patrón de todas las demás disciplinas por ser considerada ésta como el arte de la meditación dirigida.

EL SHODÓ O GADÓ.

El pintor de tinta china se sienta frente a sus alumnos. Examina los pinceles y los prepara pausadamente. Deshace la tinta con esmero, endereza la larga tira de papel, extendida frente a él, sobre la estera. Finalmente, después de haber permanecido un largo rato en profunda concentración, durante el cual parece como envuelto en una atmósfera de intangibilidad, crea con trazos rápidos e infalibles una figura. En este caso el pintor después de haber creado la imagen en la memoria y descifrando la secuencia, la intensidad y presión del pincel la expresión de la energía consistió en un solo impulso. Signo de originalidad como la propia huella digital.

EL KADÓ.

Kadó, el *Dó* de la poesía, la tradición popular de Japón cuenta que el poeta Bashó¹, en una ocasión recibió a su amigo, un sacerdote budista. La conversación era tranquila. Aquella entrevista casi sin (1) Bashó, poeta popular del siglo XVIII, quien sintetizó la estructura del Waka, poesía elitista de los sacerdotes y cortesanas de 5/7/5/7/5/7/5, en 31 sílabas y creó la poesía corta llamada Hai ku, que alude al mathós de la naturaleza con una estructura de 5/7/5, en 17 sílabas.

Sabiduría y ciencia

palabras bastaba a quienes todo lo captaban con su clarividente instinto e intuición.

¿Qué era la ley Única antes de la vegetación del musgo? -preguntó el budista contemplando el estanque y el jardín cubierto de musgo.

El poeta no respondió. -Un ruido quedó, imperceptible, vibró y consolidó la tranquilidad. Era una rana que había saltado al agua. Ni el sacerdote ni el poeta se movieron.

- Un ruido que hace una rana en el agua, es -comentó el poeta en esbozo de *Taikyoku*¹ y agregó:

El viejo estanque,
la rana salta ondas:
sonidos acuós.

¡Es maravilloso el ruido que hace una rana al sumergirse en el agua!
¡Gracias! -murmuró el sacerdote, satisfecho. En este caso el ahorro de palabras para explicar el concepto de *Taikyoku* es producto de esa larga meditación y la gran cantidad de energía vital acumulada en las quince sílabas.

(1) *Taikyoku*, término japonés de la religión toísta, cuya doctrina advierte que todo principio es originado por la energía y que ésta se basa en la dualidad, es decir, que la energía tiene una parte positiva y otra negativa.

EL KWADÓ (RITO DE LAS FLORES).

Un maestro de arreglos florales inicia la clase con desanudar cuidadosamente la cinta de rafia que mantiene unidas las flores y ramas, y esmeradamente arrollada la deposita a un lado. Luego examina las distintas ramas, elige una y se dedica a estudiar repetidas veces la posición de ellas, las mejores, las dobla atentamente, les da forma según el papel que han de desempeñar en el conjunto, y finalmente las reúne en un florero previamente escogido. El arreglo acabado causa la impresión de que el maestro adivina lo que la naturaleza vagamente se propuso en recónditos ensueños. La concentración de la energía en este caso es la intención de sugerir un ambiente natural, expresada con la parsimonia con que coloca las flores en el jarrón. Para el neófito le resulta difícil comprender este tipo de actividad y nada más ejercita la parte física como en el caso de las técnicas marciales, pero en realidad, éstas también están regidas bajo los mismos lineamientos de la doctrina *Zen*. Como son ejemplos conocidos únicamente citaré los nombres de estas artes marciales, éstas son: el *Kendó* (el Dó de la esgrima); el *Bushidó* (el Dó como arte general de las disciplinas marciales del Samurai, incluyendo el *Jabusamé*); el *Judó* (el Dó del equilibrio); el *Karate Dó* (el Dó de la contienda con manos libres) y el *Kyudo* (el Dó del arquero).

CAPÍTULO SEGUNDO.

Manantial Eterno.

Después de haber realizado ciertas analogías entre el *Kyudo*, las artes y el *Nohgaku*, este capítulo tiene como finalidad intentar encontrar algunas características de ambas manifestaciones con los recursos tradicionales de los Altos de Chiapas.

Para comenzar quiero puntualizar la connotación del término: *tradicional*. Desde mi punto de vista, lo *tradicional* es aquello que desde una fecha remota hasta nuestros días sigue guardando las mismas características tanto de fondo como de forma. Es por eso que he delimitado el término tradicional en algunos recursos de los Altos de Chiapas. La razón por lo que trataré algunos elementos se debe a lo siguiente:

Primero, porque las manifestaciones rituales indígenas a raíz de la conquista, sufrieron una yuxtaposición de valores, es decir; que para que dichas expresiones sobrevivieran los nativos tuvieron que esconder algunos elementos prehispánicos anteponiendo sacramentos de la religión cristiana. Y en segundo lugar esta forma de conservación de los recursos tradicionales trajo como consecuencia el sincretismo cultural. El sincretismo cultural se puede observar en el fondo de las manifestaciones, donde la mezcla del ritual cristiano con el pagano ha sustituido en gran parte el valor auténtico de los rituales mayas.

Se podrían enumerar una serie de ejemplos, tanto de costumbres, vestidos, hábitos y rituales de los indígenas en Chiapas, pero antes es necesario encontrar algunas similitudes entre la cultura japonesa y los indígenas descendientes de la cultura maya.

Manantial Eterno

La religión *Shintoísta* en Japón es una manifestación del sentimiento del hombre en relación con la naturaleza y la vida. De aquí que esta religión tenga un principio animista. Ritos como los del fuego, de la primavera y de las flores se realizan de acuerdo a la observancia de esta religión. El culto al agua, al fuego, al árbol, el sol, la lluvia y la materialización de estos elementos en servidores o nahuales, *alma externada* (Frazer:771), son también producto de ese principio animista de los indígenas en Chiapas.

Desde otro punto de vista, el respeto a los ancianos y la sumisión a las normas tradicionales son las características de ambas culturas. En Japón el respeto al mayor, es obligación de todo japonés. Esta jerarquización ocurre desde el jardín de niños hasta los ámbitos más elevados de la vida económica y política del país. Por su parte los *Tzotziles*, además de respetar las autoridades civiles tienen un consejo de ancianos y autoridades de sus ritos religiosos tradicionales.

El idioma puede ser una muestra clara de este tipo de relaciones. En el idioma japonés por lo menos existen tres grandes tendencias de terminación de los enunciados de acuerdo al interlocutor; 1) la terminación diplomática; 2) la terminación cortés y 3) la terminación cotidiana. La regla para utilizar estas terminaciones depende de la subordinación o no de la persona. En las tradiciones *Tzotziles* del habla, no es propiamente la terminación de los enunciados los que cambian, sino el tono de voz de los dialogantes: grave para el subordinante y agudo para el subordinado. Por ejemplo un anciano es saludado por un joven, el joven baja la cabeza, saluda y dice una frase familiar en tono agudo y el anciano responde con un gesto y un saludo en tono grave y voz firme. Por otro lado, el uso del rezo en ambas culturas está construido a base de palabras con reiteración de

Manantial Eterno

sonidos conocidos en Japón como *Mantras* y en Chiapas como *Bocol*. El canto del coro en ambos casos está basado en el rezo, pero es de carácter polifónico, reiterativo y cíclico.

Después de hacer estas aproximaciones quiero mencionar algunos rasgos particulares de los *Tzotziles*, las manifestaciones del *Kyudo* y el teatro *Noh*.

El arco y la flecha, un símbolo de la sociedad primitiva. En Chiapas el arco y la flecha en la actualidad únicamente representan el símbolo de la caza, a cargo de *Hunahpú*, danzante en la festividad de San Sebastián. Más adelante describiré el vestuario y la utilería de los danzantes. Para el *Kyudo* el arco y la flecha realmente son utensilios rituales del deporte y son mortalmente peligrosos.

El sexo en las ceremonias representacionales. Todos los participantes de los rituales de la fiesta de San Sebastián son hombres, cuyo aprendizaje lo adquieren de la transmisión oral. En el teatro *Noh*, los actores principales, el coro, y los músicos son hombres. En los dos casos aún cuando representen personajes femeninos los oficiantes son del sexo masculino.

El vestuario de todos los danzantes de la festividad de San Sebastián tienen un carácter simbólico de igual manera que los vestuarios y las máscaras del teatro *Noh*. El oficiante al ponerse una máscara o un vestuario deja de ser el mismo y es posesionado por un dios o un espíritu. El personaje no es quien habla sino el Dios o el demonio habla a través de él, no es el actor quien realiza los pases mágicos, sino es el espíritu que se manifiesta por medio del cuerpo del actor.

El vestuario de todos los danzantes de la festividad de San Sebastián tienen un carácter simbólico de igual manera que los vestuarios y las máscaras del teatro *Noh*.

El canto, el rezo y los músicos de los festejos de San Sebastián crean un ambiente similar al del teatro *Noh*. El *ilol*, rezador o curandero tiene una manera especial de concentrarse y de respirar muy parecida a la forma de respirar en *Kyudo*. Primero inhala profundamente y emite una serie de palabras cortas, rítmicas y de la misma consonancia.

La sugestión que se necesita en las manifestaciones psicoenergéticas de las danzas de San Sebastián, se asemeja al ambiente del teatro *Noh*. Muchos teóricos del teatro *Noh*, sugieren que el mejor estado psicológico para apreciar este teatro, es durante la vigilia del sueño y ese sería el momento más adecuado para entender la efusión o estado de gracia que necesitan los oficiantes y los copartícipes de todo el ritual. El estado de autosugestión profunda viene a ser aquel donde el sueño y la realidad borran los límites y el individuo no es capaz de distinguir el estado consciente o inconsciente del momento.

Las máscaras, el vestuario y los utensilios de las actividades tradicionales son estrictamente resguardados por ciertas familias, igual que en el teatro *Noh*. Todos estos elementos rituales tanto del *Noh* como del festejo de San Sebastián, además de ser un símbolo que ayuda a la representación del mito siguen conservando su función didáctica.

DESCRIPCIÓN DE LOS FESTEJOS DE SAN SEBASTIÁN EN LA COMUNIDAD TZOTZIL DE ZINACANTÁN, CHIAPAS.

LUGAR DONDE SE LOCALIZA. El pueblo de Zinacantán se localiza a 14 kilómetros de la ciudad de San Cristóbal de las Casas, en el estado de Chiapas. El municipio cuenta con 22500 habitantes,

Manantial Eterno

todos los indígenas descendientes del grupo lingüístico occidental maya. El acceso a esta comunidad es por carretera de asfalto, el clima es frío característico de los Altos de Chiapas, la temperatura promedio al año es de 18 grados centígrados.

DESCRIPCIÓN DE LA COMUNIDAD.

Al norte de la cabecera municipal se encuentra la presidencia municipal, representada por las siguientes autoridades: un presidente municipal, un secretario, un síndico, los senadores, las autoridades religiosas y el consejo de ancianos. Al poniente, la plaza central y al oriente la iglesia principal de San Lorenzo. Esta iglesia es de una nave con entrada hacia el poniente; aún conserva el atrio rodeado de bardas y en la parte sur el bautisterio construido por los frailes españoles para catequizar a los indígenas. Al lado norte de la cabecera municipal se encuentra el barrio de San Sebastián.

DESCRIPCIÓN DE LA PLAZA DE SAN SEBASTIÁN.

Por una calle sin pavimentar que nace a un costado de la presidencia municipal se llega al centro de la plaza del Barrio de San Sebastián. En ella está la iglesia con el mismo nombre que consta de una nave con dos puertas, la principal hacia el poniente y la segunda al lado sur. En el frente, el atrio está encementado y al costado sur hay una extensión de terreno de aproximadamente tres hectáreas, donde se realiza el festejo de San Sebastián los días 19, 20 y 21 de enero. En la plaza existen tres puntos permanentes aparte de la iglesia. Estos puntos son: al oriente, al principio de la plaza, en la orilla de la

Manantial Eterno

carretera y partiendo la plaza en dos se encuentra una cruz de madera. Esta tiene una especie de pétalos u hojas labradas en los brazos y está pintada de verde, erguida sobre una mesa de cemento y una cavidad inferior, a manera de foso o nicho maya para colocar el fuego y las veladoras. En la parte central de la plaza, coincidiendo con la dirección del altar mayor de la iglesia, se encuentran cuatro cruces con las mismas características de la primera. Por último, en la parte poniente de la plaza están tres cruces en similares circunstancias. En las fechas citadas las cruces son adornadas desde el pie hasta los brazos con ramas de pino.

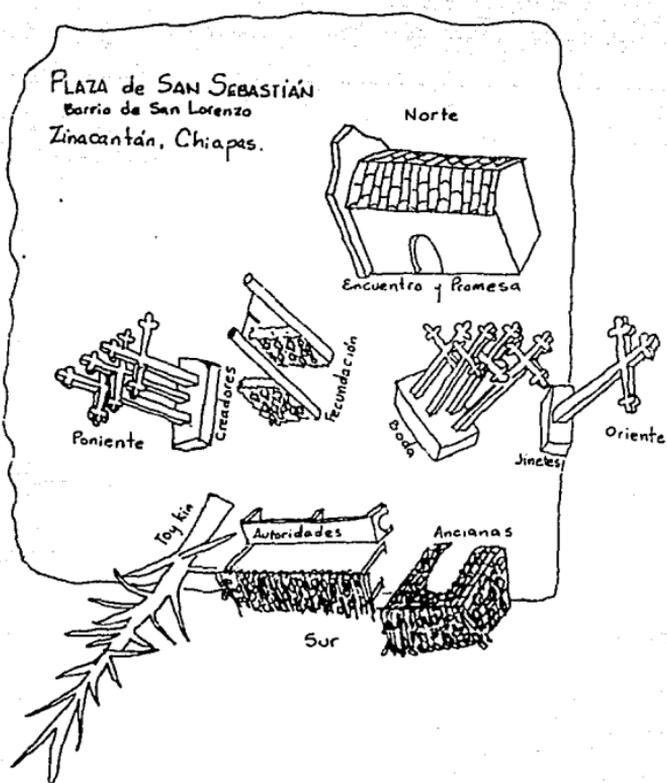
PUNTOS RITUALES IMPORTANTES EN LA PLAZA.

Para los festejos de San Sebastián, además de los puntos rituales ya mencionados, en la plaza se ubican otros cuatro más: el primero se trata de una doble enramada en la parte sur de la plaza. Una sirve para identificar el lugar de las autoridades. La segunda enramada al costado oriente de la primera y en concordancia con la dirección de la entrada principal de la iglesia; la construyen en forma de choza pequeña. Ambas están enramadas completamente con hojas y ramas de roble.

Al costado poniente de la enramada para las autoridades siembran un árbol de aproximadamente dieciséis metros de altura. Todo el árbol está sin corteza y aún conserva la mayor parte de la longitud de sus ramas principales y está pintado de color amarillo. Por último, entre las cruces del centro y las del poniente se coloca una valla de hojas de roble precedidas, en el lado oriente, por dos pilares de madera sin corteza de unos tres metros de altura. Estos ocho puntos, contando la

Manantial Eterno

iglesia serán los principales para la realización de los rituales tradicionales de los indígenas en las Fiestas de San Sebastián.



DESCRIPCIÓN DEL VESTUARIO DE LOS INDÍGENAS DE ZINACANTÁN.

El día de la celebración todo el pueblo viste sus mejores galas: las indígenas adornan sus trenzas con listones anchos de colores cálidos dejando uno o varios dobleces sobre la cabeza. Visten una blusa sin botones, de algodón, tejida en telar de cintura de color blanco con líneas rosadas. Un manto (*toca*) de algodón también tejido en telar de cintura de color rosa mexicano y un *enredo* (nagua) hasta los pies de color azul marino ceñido con una faja roja. En la actualidad llevan zapatos, pero antes caminaban descalzas.

Los hombres portan un sombrero de palma. Este consiste en una copa muy pequeña y redonda con el ala bastante amplia y de ella cuelgan cintas multicolores. Llevan un *cotón* (sarape corto) tejido a mano, sobre la camisa blanca, de color rosa mexicano. Este *cotón* está amarrado a los costados con hilos que terminan en grandes borlas rosadas. En el cuello llevan un pañuelo tejido con pequeños cuadros de color negro y blanco. Las puntas de este pañuelo también están rematadas con enormes borlas de color rosa mexicano. Algunos llevan morrales de piel. En otro tiempo usaron un taparrabo especial conocido con el nombre de *mastate*, pero en la actualidad visten pantalones oscuros y zapatos normales.

DESCRIPCIÓN DE LOS GRUPOS PARTICIPANTES EN LOS RITUALES DE SAN SEBASTIÁN.

En la fiesta de San Sebastián, en donde los oficios católicos se quedan al margen de todos estos rituales, acuden de todas partes del

Manantial Eterno

municipio los grupos de danzantes y participantes de cada acto. Cabe aclarar que, con la llegada de los conquistadores, la Iglesia Católica consideró a estas ceremonias sociales como ritos paganos. Sin embargo, en el sentimiento religioso de los indígenas estos ritos son actos sacramentales y de culto animista con una función determinada dentro de su comunidad. Los grupos son los siguientes:

- 1.- AUTORIDADES CIVILES Y CONSEJO DE ANCIANOS.
- 2.- AUTORIDADES RELIGIOSAS DE LA COMUNIDAD.
- 3.- CAPITANES Y MARTOMAS QUE ORGANIZAN LA FIESTA.
- 4.- GRUPO DE CORREDORES A CABALLO.
- 5.- GRUPO DE TOY KIN.
- 6.- GRUPO DE DANZANTES DEL CENTRO.
- 7.- GRUPO DE DANZANTES DEL PONIENTE.
- 8.- GRUPO DE ANCIANAS.

DESCRIPCIÓN DEL VESTUARIO DE LAS AUTORIDADES CIVILES Y DEL CONSEJO DE ANCIANOS EN LOS RITUALES DE SAN SEBASTIÁN.

Las autoridades civiles portan el traje tradicional de los zinacantecos y llevan además el bastón de mando negro con empuñadura del plata en la mano derecha. Durante todo el período que dure el mando deben llevar un *chuj* (zarape largo hasta los tobillos de lana negro tejido) doblado sobre el hombro izquierdo, como símbolo de una función diferente a la religiosa. Llevan un morral de piel bajo el *chuj*. Los ancianos que forman el Consejo además del traje típico, portan el *chuj* puesto y la cabeza amarrada con una faja roja, a manera de

Manantial Eterno

turbante, dejando caer hacia atrás las largas puntas. Un bastón de madera sin corteza y huaraches (*caites*) con taloneras altas a manera de protector del talón. En las ceremonias lo acompañan un grupo de música autóctona integrada por una guitarra, un violín, una flauta y un tambor.

DESCRIPCIÓN DEL VESTUARIO DE LAS AUTORIDADES RELIGIOSAS DE LA COMUNIDAD.

Las autoridades religiosas portan en la cabeza un sombrero de obispo hecho de fieltro negro. En cada lado del ala caen dos listones celestes sobre los hombros. Se envuelven la cabeza con la faja roja y encima visten el traje típico, con *chuj* negro, también llevan huaraches altos. Todos llevan entre el *chuj* un manojo grande de listones multicolores, que en ocasiones lo exponen. Este mechón pende del cuello y llega hasta el vientre.

DESCRIPCIÓN DEL VESTUARIO DE LOS CAPITANES Y MARTOMAS QUE ORGANIZAN LA FIESTA.

Los capitanes van ataviados de la siguiente manera: la cabeza la tienen cubierta con la faja roja y un sombrero de fieltro con dos plumas de pavo real a los lados. Sobre una capa de color azul marino con la orilla dorada tienen un manto blanco. El pantalón es de terciopelo verde esmeralda y con un corte sastre, muy parecido a los pantalones de los criollos de la época de la colonia. Calzan huaraches altos.

Por su parte los *martomas* tienen la cabeza cubierta con la faja roja y el sombrero de fieltro. En el cuello el pañuelo gris, *chuj* negro, traje típico y huaraches altos. Este grupo se hace acompañar por tres músicos de guitarra, violín y tambor.

DESCRIPCIÓN DE LOS JINETES CORREDORES DE CABALLOS.

Además del traje típico únicamente llevan un *chicote* para acicatear los caballos.

DESCRIPCIÓN DE LOS PARTICIPANTES EN EL TOY KIN.

Toy Kin significa la fiesta de la ascensión, en este grupo se pueden distinguir tres diferentes personajes: los jaguares, los monos y los músicos.

Los jaguares (*Bolóm*) están vestidos con una gorra al estilo ruso hecha de piel de tigre o tigrillo, un mameluco de tela cuyo fondo es amarillo cadmio con manchas negras, que sugiere la piel del jaguar y botas altas de hule.

Los monos (*Batz*) tienen una gorra de lana con orejas, la cara pintada de negro. Una levita sobrepuesta de la camisa y un manto blanco atravesado en el tronco, pantalón oscuro y huaraches normales. Todos llevan en las manos: ardillas, *zavenes*, tejones, iguanas y comadreja disecadas con manchas de tinta en ciertos lugares simulando sangre.

Manantial Eterno

Los músicos visten el traje de autoridad religiosa sin sombrero, pero con faja roja. Ejecutan la música tradicional con maracas, guitarras, violín y un *tunkul* cargado por una persona y percutido por otra.

DESCRIPCIÓN DE LOS DANZANTES DE LAS CRUCES DEL CENTRO.

En este grupo se distinguen cinco tipos de personajes, ellos están ataviados de la siguiente manera:

Los primeros, llevan en la cabeza la faja roja y un sombrero forrado con fibras de yute blanco, en la frente llevan un adorno de fondo rojo y dos arcos simulando una E hacia abajo de color plata. La camisa y el *mastate* tejido y calado a mano blanco, un manto largo tejido y calado a mano de color blanco atravesado en el tronco y huaraches altos. En la mano izquierda llevan una pequeña flecha y su arco de unos veinticinco centímetros, toda de madera, con puntos rojos. En la mano derecha una *sonaja* hecha de una fruta llamada *guacal* de la cual hacen jícaras y forrada con estambre de tonalidad cálida (naranja, rosa, rojo).

El segundo, es un hombre vestido con un sombrero de fieltro con dos plumas de pavo real a los lados, encima de la faja roja una capa rosada que cae hasta las pantorrillas. Un vestido de matrimonio tradicional de los zinacantecos, que consiste en una túnica blanca con adornos en la parte de abajo. Estos adornos son distintivos de los trajes de boda y consisten en tres filas de plumas blancas alrededor de la túnica; cada adorno está intercalado con bordados tradicionales y huaraches altos. En el pecho dos grandes espejos colgados del cuello y

una gruesa de collares de cuentas celestes y plateadas. En la mano derecha una jicarita laqueada típica y en la izquierda una *sonaja*.

El tercero, es un hombre con faja roja en la cabeza, sombrero de fieltro, pañuelo gris y un traje amarillo con golpes militares y adornos dorados, estilo chinaco. Lleva botas y en la mano derecha, agita una *sonaja*. Después de él, un hombre con traje de boda y después otro con traje parecido al de chinaco de color amarillo.

El cuarto tipo de personaje es un hombre que lleva la cabeza cubierta con faja roja, el sombrero de fieltro negro y el *chuj* negro. Sostiene dos bastones de un metro veinte centímetros, cada tramo de cuarenta está pintado con rojo, negro rojo; divididos por una pequeña lista amarilla.

Los músicos que lo acompañan son de guitarra violín y tambor.

DESCRIPCIÓN DE LOS PARTICIPANTES DE LAS CRUCES DEL PONIENTE.

Frente a las tres cruces, de cara al poniente, se encuentran dos hombres de avanzada edad, acaso los más ancianos. Llevan en la cabeza un sombrero cubierto por cerdas de cola de caballo color blanco y en forma de *enredo* una faja negra retorcida. La cabeza está amarrada con una faja roja, el de la orilla lleva *chuj* negro hasta la cintura con bordados pequeños en el cuello y en la orilla. La camisa y el pantalón son tejidos y calados a mano en algodón blanco. En la mano derecha una *sonaja* y en la mano izquierda ambos llevan un pequeño arco con flecha, idéntica a la del otro grupo.

Atrás de estos dos personajes están otros dos. Llevan en la cabeza un bonete, tan especial que sugiere la cabeza de un papagayo. La forma

Manantial Eterno

es de un cono truncado por la mitad y en la parte de enfrente surge el pico. El color de fondo es blanco con puntos verdes y rojos. En la parte superior, como en un corte del cono, hay unas salientes ovaladas y alargadas que sugieren plumas. Cada una de ellas está pintada alternadamente de verde y rojo. El pico también blanco con puntos verdes y rojos. Entre el pico sostiene una mazorca natural de maíz amarillo. En la cabeza una faja roja, la camisa es blanca con dibujos de estrellas y círculos rojos. Llevan dos fajas de color azul con bordes rojos y están cruzadas en el pecho. Estas cintas sujetan, sobre la cintura, un par de alas de madera pintadas con fondo blanco y líneas de color rojo y verde. Los pantalones son de terciopelo verde esmeralda, con adornos de cintas doradas en la parte lateral y en los bordes. Los pantalones están sujetos por una faja blanca bordada con dibujos de colores. En la mano izquierda una *sonaja*. Los huaraches son altos.

Al lado hay otra pareja, con sombrero negro. De éste cuelga heno (líquen de color pajizo) hasta los pies, en forma de cabellera. En la cabeza llevan un paño rojo. Visten un *chuj* negro, largo hasta el suelo. En mano derecha una sonaja. Los huaraches son altos.

DESCRIPCIÓN DE LAS ANCIANAS.

Todas ellas llevan el traje típico, con las dos trenzas recogidas alrededor de la cabeza sin listones, entre las manos sostiene un pequeño *tol*, hecho de *guacal*, cubierto con un paño de algodón tejido y bordado, doblado a manera de faja.

DESCRIPCIÓN DEL RITUAL.

El festejo de San Sebastián se inicia con una peregrinación desde el parque central de Zinacantán hasta la iglesia de San Sebastián. En ella van las autoridades civiles, religiosas y los encargados del festejo. Antes de iniciar el ritual todos ellos se saludan amablemente en un encuentro protocolario y se dirigen a sentarse en la parte sur de la plaza. Para mejor descripción de este ritual separaré los eventos de acuerdo al orden cronológico en que suceden; quedando el orden de la manera siguiente: propiciación del ámbito por los jinetes, los jaguares y los monos quienes recorren de ida y vuelta la plaza. La entrada de los Creadores, los personajes de la anciana, el papagayo, *Hunahpú* e *Ixbalamqué* y los monos. Todos éstos se sitúan en las cruces del poniente y danzan. Las ancianas en la choza del sur se guarecen y rezan. El juego llamado *Toy kin*, o la transformación de *Hun batz* y *Hun chouén* en monos. El ritual de las boda y la fecundación en el centro de la plaza. Por último la promesa de los futuros organizadores de la fiesta con las autoridades religiosas.

LA OFRENDA.

Después de orar en el templo principal de San Lorenzo salen las autoridades religiosas y se encuentran con las autoridades civiles, el grupo de ancianos y los representantes de los encargados de realizar los festejos de San Sebastián. Cuando el sol está en el cenit se forman en una sola fila y se dirigen hacia la iglesia por la calle que desemboca en la plaza; con el siguiente orden:

Manantial Eterno

Doce representantes de los organizadores llevan en la mano izquierda un ramo de gladiolas de color rosa mexicano y en la mano derecha una vela nueva. Ocho representantes con un ramo de gladiolas blancas y una vela de igual manera que los primeros.

Después vienen las autoridades religiosas y el consejo de ancianos.

Más atrás una banda de música y las autoridades civiles.

Al llegar a la plaza, el pueblo los espera, las mujeres sentadas sobre el pasto verde y los hombres a la expectativa. El contraste de la naturaleza con el rosa mexicano infunde un ánimo de festejo y armonía de los colores complementarios (verde-rosa). Solamente la choza enramada está habitada por las ancianas quienes rezan y entonan una melodía tradicional acompañadas con la música de arpa, guitarra y violín.

Los representantes de los festejos y las autoridades religiosas entran a ofrendar las flores al Santo. Las autoridades civiles y el consejo de ancianos ocupan sus lugares fuera de la enramada. A continuación se unen en la a cruz del oriente el grupo del *Toy Kin* y los jinetes corredores.

Los jaguares y los monos recorren la plaza de oriente a poniente dando pequeños gritos y saltos pequeños para delimitar el ámbito de la carrera.

Cuando los jaguares y los monos han regresado, los jinetes se preparan para la carrera. Los ayudantes y representantes del festejo solicitan que sacralicen el aguardiente que llevan en sus respectivos morrales de piel. Los doce jinetes besan la botella apenas mojándose los labios y la devuelven. Todas las botellas son besadas por todos los jinetes. Una vez terminado este acto con un grito de euforia arranca la carrera traspasando las cruces del poniente; regresan y vuelven

Manantial Eterno

hacia el oriente sin retornar más. Los jinetes en realidad no se preocupan por llegar antes y ganar la carrera, más bien manifiestan un extraño júbilo. Gritan, abren ambos brazos, sueltan las riendas; todos formando un solo bloque de felicidad.

ENCUENTRO.

Finalizada la carrera las autoridades civiles y el consejo de ancianos se dirigen a la iglesia a orar. Después todos salen al atrio a intercambiar oraciones protocolarias, agradecen la presencia y se hacen una invitación para el festejo. Se separan besándose los listones, que durante el protocolo sacaron de entre sus ropas y que ahora cuelga del cuello. Guardan los listones y cada uno se dirige a sus lugares.

Cuando las autoridades religiosas llegan a danzar en el costado sur de la iglesia y las autoridades civiles se sientan en la enramada, la acción continúa en la cruz de oriente.

INICIACIÓN DEL RITUAL.

Los participantes se dirigen hacia el poniente caminando de espaldas: primero los siete monos, los dos jaguares y un grupo de autoridades religiosas agitando unas maracas. Les siguen caminando de frente un grupo de música. Atrás del *tunkul van*: los arqueros, papagayos y abuelas. Al llegar al poniente cada grupo ocupa sus lugares. Más tarde, entran montados a caballo los participantes que se ubicarán en el centro de la plaza para el ritual de la boda, la que describiré más adelante. Excepto la carrera de caballos todo tiene un ritmo sumamente lento.

LOS CREADORES.

A las tres de la tarde los danzantes de las tres cruces del poniente se disponen a officiar. Prenden veladoras y lo depositan en el *nicho* y se forman en una fila.

De cara al poniente los dos hombre del arco colocados hacia el sur miran a las cruces, siguiendo la fila están los dos papagayos y por último las abuelas. Al compás del *tunkul* y la música autóctona danzan y cantan en voz baja.

PAPEL DE LAS ANCIANAS EN EL RITO DE LOS CREADORES.

Excepcionalmente un grupo de ancianas, jóvenes y niñas de la comunidad asisten al lugar de las tres cruces llevando el *guacal* cubierto con una manta y lo entregan temporalmente a cada autoridad religiosa, que se encuentran en el lugar, ellos a su vez ofrecen una copa de aguardiente (*posh*). Este intercambio no sucede con los danzantes.

EL TOY KIN.

Al terminar esta danza el grupo de los jaguares inicia la acción debajo del árbol. Los nueve participantes giran de izquierda a derecha tres veces al pie del árbol. Los jaguares y los monos lanzan gritos de júbilo y con los animales tocan el tronco. Al acercar los animales al tronco los manejadores simulan con las garras la acción de trepar.

Manantial Eterno

Una vez terminadas las tres vueltas los dos jaguares y un mono (hombre joven) se colocan en la espalda unas cajas de madera (*garlos*) y se los atraviesan con un *mecapal*. Este garlo está cargado de hortalizas y frutas de la estación. El primero que comienza el ascenso es el más anciano de los jaguares, le precede el otro jaguar y por último el mono. El primer jaguar sube hasta tres cuartas partes del árbol. El mono supera al segundo jaguar en el centro. El segundo jaguar se queda después de tres o cuatro ramas arriba.

Estando en sus lugares los seis monos empiezan a lanzar los animales disecados a la altura del árbol. Luego de un lapso considerable de tiempo donde todos los espectadores se divierten viendo la lluvia ascendente de los animales; los tres de arriba intentan atrapar a los animales. Por su parte los de abajo tratan de encestarlos en los *garlos*. Cuando alguno atrapa un animal lo retiene hasta que reúne varios, saca aquellos que quedaron en los *garlos* y los lanza nuevamente. Esta acción continúa por varios minutos y es alternada con la imitación de comer frutas. El mono saca un melón y lo perfora con el dedo pulgar, lo destroza en pedazos y estos son lanzados contra los otros monos. Los jaguares regalan naranjas a los espectadores. Más tarde todo se vuelve quietud; los monos de abajo no lanzan los animales y los de arriba parecen dormir sobre las ramas. Se reanuda por última vez el rescate de los animales y se inicia el descenso.

El primero que baja es el jaguar próximo a la tierra, después el mono inicia el descenso, entonces, el jaguar más alto comienza a agitar vigorosamente el árbol, todo se estremece, el mono se aferra del tronco principal y después de un breve lapso de inseguridad imita al jaguar y el árbol se sacude violentamente. Terminado este movimiento el mono desciende y antes de descolgarse de la última

Manantial Eterno

rama, todos los monos le impiden bajar. Usando las fauces de los animales como acicates hostigan al mono para que no baje. Toda esta representación culmina con el descenso del mono y el jaguar.

LA BODA.

Terminando este acto la acción continúa en las cuatro cruces del centro. De cara al oriente frente a las cruces la pareja de novios danza. Al sur están los danzantes de blanco con arco, después una mujer, un chicano, otra mujer y las autoridades religiosas cargando los bastones roji-negros. Ofrendan veladoras y danzan al compás de la música autóctona de un tambor, una guitarra y un violín mientras entonan el mismo canto en *Tzotzil*.

LA FECUNDACIÓN.

Todo ha transcurrido de manera muy lenta, a las cinco de la tarde, los jinetes tiran de sus cabalgaduras y lo llevan hasta los dos pilares que preceden la valla *enramada* de roble. Uno de ellos trepa sobre la montura y ata un trozo de madera redondo de unos treinta centímetros de largo. Este es sin duda el punto culminante de todo el ritual. El trozo de madera está pintado de rojo con cinco anillos plateados en relieve. En el extremo superior tiene también en relieve una pequeñísima cruz pintada en color plata y en el otro extremo le cuelga un mechón de listones multicolores.

El encargado ayudado por sus compañeros se preocupa de atar el trozo de madera en el centro de los dos pilares sin corteza. Cuando han terminado con este detalle todos montan a caballo para culminar

Manantial Eterno

con el ritual. El primer personaje que inicia la *fecundación* es un hombre blanco con la *E* y el arco. Este sostiene el bastón roji-negro y golpea tres veces al trozo de madera sin la intención de hacerlo caer, después los personajes vestidos con traje de mujer hacen lo mismo. Luego la siguiente pareja, los hombres de amarillo y por último los dos portadores iniciales de los bastones. El desplazamiento de los jinetes es; entrar por los pilares sin corteza y atravesar la valla *enramada* con hojas de roble y regresar por la misma vía.

LA PROMESA.

Para culminar el rito, todas las autoridades religiosas danzan en el costado sur de la iglesia. Los cuatro capitanes en línea recta y los doce *martomas* en semicírculo, acompañados por su grupo de música autóctona de tambor, violín y guitarra. Terminando, los capitanes se colocan en la puerta lateral, cerca de donde se encontraban, y después siguen una fila los *martomas*, las autoridades religiosas, las autoridades civiles y el consejo de ancianos. Esta fila llega hasta las cruces del centro. Por la puerta aparecen los organizadores del festejo del próximo año con un ramo de flores blancas. Siguen los ayudantes con velas y se inicia la ceremonia del compromiso. Cada persona que sale de la iglesia debe situarse frente a cada una de las autoridades y expresar una oración y el protocolo de la despedida, rogando la anuencia del creador de la naturaleza para que este año todo sea fructífero y permita realizar los festejos del próximo. Las autoridades religiosas y los ancianos saludan a los aspirantes tocándoles repetidas veces la frente con el dorso de los dedos. A las autoridades civiles se les saluda dándoles la mano. Por último vuelven a relucir los listones

que guardan en el interior de las ropas y son besados respetuosamente. De esta manera termina la jornada que se repetirá los siguientes dos días.

ALGUNAS CONSTANTES CULTURALES EN LOS FESTEJOS DE SAN SEBASTIÁN.

Para iniciar el análisis de ciertas constantes de esta ceremonia deseo hacer algunas aproximaciones teóricas sobre el origen del ritual de San Sebastián. Según el modelo arqueológico, la familia mayense se puede explicar brevemente así:

La primera subdivisión de la familia mayense es en cuatro grupos: el complejo huasteco, el complejo yucateco, la división occidental y la división oriental... la división occidental tiene dos ramas el grupo *chól* y el grupo *tzotzil*. El grupo *chól* se extienden desde el *choltí* en Tabasco, para pasar por la Selva Lacandona, el Petén en Guatemala y el Copán en Honduras. El grupo *tzotzil*: *los tzotziles* y *el tzeltales* habitan las tierras altas y bajas de Chiapas (Kaufman 1974:85).

Por lo que arriba se menciona los indígenas de Zinacantán que habitan en las tierras altas de Chiapas, al parecer han sido influenciados más por el grupo maya-quiché de Guatemala, que los otros indígenas. También, aventurándome, puede existir la posibilidad, según las características filogenéticas¹ que lingüsticamen-

¹Filogenética, método de estudio diacrónico que incluye la lengua, la cultura y la biología de la evolución de los pueblos, bajo tres indicadores: primero la existencia de un tipo físico; segundo, patrones sistemáticos culturales y tercero las lenguas genéticas relacionadas (Vogt 1964:20-12).

te este grupo esté más relacionado con el grupo occidental al sufrir una influencia determinante en el período clásico maya del cual provienen los *choles*; por lo tanto, el rito está relacionado con la cultura maya-quiché de Guatemala. De ser así, estas ceremonias serían reminiscencias mitológicas sobre el origen del hombre, tal como se encuentra en el Popol-Vuh. Claro está que esto no es del todo probable pero debido a la región y la cercanía de los grupos étnicos en la región, así como de los rituales, costumbres y relaciones económicas. Puede existir dicha posibilidad, sobre todo tratándose de una misma cultura filogenéticamente hablando.

ARGUMENTACIÓN.

El pasaje del Popol-Vuh al cual me refiero describe la lucha de los gemelos: *Hunahpú* e *Ixbalamqué*; contra sus hermanos mayores: Hun Bátz y Hun Chouén, y de cómo lograron vencer a los primogénitos (Recinos:66,67), (Girard:129-156).

El rito de la carrera de caballos realizada de oriente a poniente simboliza el curso del sol desde el nacimiento hasta el ocaso; nacimiento, desarrollo, sufrimiento y muerte de *Hunahpú*. "La historia de *Hunahpú* reproduce, en el plano astronómico, el curso del sol... (Recinos:64,65), (Girard:134). También se puede interpretar como el ciclo de la tierra representado por el jaguar o símbolo del día y el mono símbolo de la noche.

En el ritual de las tres cruces del poniente se representa el sufrimiento de *Hunahpú* como hijo menor; la abuela da de comer primero a los hijos (nietos) mayores y después a los menores. "En el

orden jerárquico de la familia maya-quiché, el primogénito comía primero... Esto ejemplifica la soberanía del hijo mayor" (Recinos:65), (Girard:138).

La cuarta edad la implantan los gemelos y es producto del cambio de las estructuras sociales y religiosas de la tercera edad, según se ve a continuación: La tercera edad, la de los monos alimentados por la abuela, la cuarta edad la de los gemelos cazadores. Los nietos mayores son transformados en monos por los nietos menores.

Hunahpú e Ixbalamqué, como *Hun Batz* y *Hun Chouén* poseían en común el derecho hereditario y la sabiduría, pero los últimos aún no habían alcanzado todas las virtudes teologales, por esto fueron proscritos del mundo humano. Personifican al tipo de sacerdote de la tercera edad. En cambio los gemelos ejemplifican las pautas sacerdotales e individuales de la cuarta edad (Recinos:65), (Girard:138).

La primera constante de la ceremonia es la presencia de los gemelos. No es casualidad, que el ritual desde la propiciación hasta la fecundación, aparezcan parejas de héroes entre los danzantes. Los jaguares son nahuales de los gemelos (*Hunahpú* = deidad solar, *Ixbalamqué* = hembra del juglar, la eterna joven y diosa lunar). Los monos son el arquetipo de hombres de la tercera edad; la oscuridad o la noche.

Manantial Eterno

El ritual de las cruces del poniente y el toy kin representan el período de transición de los hombres de la tercera edad a la cuarta edad. Según la siguiente descripción:

Hun Bätz y Hun Chouén no trabajan (confirmación del estatus del varón durante el régimen matrilineal y mención a su vez del vicio, de la pereza que los gemelos se proponían extirpar) sólo se mantenían orando y cantando... Los gemelos traían diariamente el producto de la caza común... Entonces los gemelos dijeron "hasta aquí no más... Solamente cambiaremos su naturaleza"... Sobre el árbol amarillo, cantaban muchísimos pájaros, pero ninguno caía al suelo, dijeron los gemelos y agregaron "id a bajarlos"... Entonces *Hun Bätz y Hun Chouén* subieron al árbol, pero éste creció y engordó como si se hubiera hinchado, luego quisieron bajar, pero ya no pudieron... "Desátense sus ceñidores -maxtli-amárrenselos por detrás como si fueran colas y así podrán bajar", así les fue dicho por sus hermanos. (Nótese el uso de la magia imitativa¹... "Bueno" contestaron y al hacerlo en seguida huyeron entre los montes saltando y chillando (Recinos:66.67). (Girard:140).

La desaparición de los primogénitos acongoja a la abuela, pero los gemelos la consuelan al decirles: "Primero cultivaremos la milpa", en punto la abuela contesta "está bien"... Con esto marca el paso decisivo hacia el régimen patriarcal y el código de trabajo para los hombres y el hogar para las mujeres (Recinos:67). (Girard:157).

(1) Magia homeopática o imitativa. Quizá la aplicación más familiar del postulado "lo semejante produce lo semejante"(Frazer:35).

Manantial Eterno

El ritual que se representa en las cruces del centro con un festejo de boda es el matrimonio sagrado (Frazer:176-183) y simboliza la unión cósmica entre la luz solar y la potencia de la tierra.

El rito de la fecundación no es carácter cósmico, sino más bien del proceso germinativo del maíz "un caso típico de nahualismo vegetal" (Girard:178) "Alma implantada, culto a los muertos" (Frazer:473). Resume las esperanzas de un pueblo agricultor por excelencia. El último ritual del trozo de madera colgado en dos pilares simboliza, en este caso, la siembra del grano en la tierra, o el miembro viril que fecunda el seno fértil que engendrará nueva vida. Un ritual de alegría y esperanza, de siembra y propiciación de una buena cosecha del año venidero.

Los gemelos ejemplifican el doble proceso de la muerte y la transformación humana y vegetal... "Cada uno de nosotros sembraremos una caña de maíz en medio de nuestra casa; si se marchitan, será señal de que hemos muerto... Pero si retoñan; estamos vivos. diréis, oh abuela nuestra. Tú, abuela. Tú madre nuestra" (Recinos:70), (Girard:178).

RELACIÓN ENTRE MITOS.

Sería muy largo enumerar los elementos que sirvieron a *Kannami* (*Kawannami Kiyotsgo* 1333-1284) y su hijo *Zeami* para integrar el teatro *Noh*, por lo que destacaré los más importantes para equiparar el festejo de San Sebastián con el arte oriental:

Manantial Eterno

En primer término, como antes se anotó, el *Shintoísmo* y el culto animista son manifestaciones de la religión politeísta. Los japoneses, consideran árboles sagrados al pino, el bambú y el roble. El pino y el roble cumplen una función práctica en la construcción de casas habitación. El bambú, a través de la historia de Japón, no sólo es un símbolo *Zen*, sino que los embriones de bambú sirvieron de alimento y hasta la fecha este arbusto forma parte de sus platillos típicos. Los indígenas *tzotziles* consideran sagrados al maíz, el pino y el roble. En la cultura maya, el pino además de proporcionar madera, sirve para extraer la resina y el ocote (pedazos de madera resinosos), que durante muchos años sirvieron para alumbrar las noches de los indígenas. El roble, es la materia prima para el carbón vegetal, que cortado bajo la técnica de la depuración de ramas, es una planta proveedora de carbón por varios lustros. El maíz, es la base fundamental de la alimentación de nuestro país; alma y sangre el pueblo mexicano.

Entonces no es una coincidencia la consideración sagrada de estos elementos, en cuanto han cumplido un papel determinante en la supervivencia de ambas culturas.

Bajo esta premisa el pino, tiene el mismo grado de veneración animista, tanto en el decorado del teatro *Noh* como en las cruces adornadas Zinacantán; a pesar de que en Chiapas existe la yuxtaposición cultural.

En el caso de los actores, el personaje principal en ambas ceremonias representa lo tangible de lo intangible. El *shité*, aparece como una persona que da testimonio del espectro; en los danzantes de San Sebastián los actores representan una época, un tipo de organización, símbolos cósmicos y la personificación vegetal.

Manantial Eterno

En cuanto a la temática: el *Nohgaku* toma como base el *Heike Monogatari*, o los cantares del *Heike*, este es un texto histórico mitológico sobre el origen del pueblo japonés. Por su parte los zinacantecos se basan en el *Pöpol-Vuh*, Libro de la sabiduría maya-queché sobre el origen del hombre prehispánico maya.

De acuerdo con la explicación sobre la estructura del edificio teatral *Nho*, éste se divide en salón verde, o lugar de posesión del Dios, puente y escenario terrenal. El puente es un elemento que une el espacio sobrenatural con el espacio terrenal del teatro *Nho*. Para la ceremonia, en la madrugada, de los zinacantecos consideran al caballo como el elemento de relación entre lo divino y lo terrenal, esto se puede deducir porque jerárquicamente los jinetes están por encima de los danzantes.

En relación al manejo de la voz se pueden identificar ambas manifestaciones como un canto con reiteración de sonidos. Para los zinacantecos estas características se pueden observar en el oficio del *pluviomago* y del *ilol* o curandero. En el teatro *Noh* este tipo de canto surgió de los rezos ortodoxos del *Ennen* (rezo original budista, para propiciar la prolongación de la vida).

Para las dos culturas, los trajes, además de ser una vestidura sagrada son de un valor incalculable. La única manera de obtenerlos es mediante la donación hereditaria, porque en ellos está el poder sobrenatural que los posee, (en Chiapas, es muy difícil tomar fotografías en estas ceremonias porque los indígenas suponen que se les roba el espíritu).

Manantial Eterno

Sorprendentemente parece ser el mismo origen para el *Kyogen* y el *Toy Kin*. El primero se derivó de una práctica circense denominada Sarugaku que significa la danza y música de monos. El *Kyogen* es una farsa que se presenta como intermedio para relajar al espectador por el tono patético del teatro *Nho*.

El *Toy Kin* es un juego de monos en el cual el público se divierte con los malabares de los personajes. "... invocábanlos también los pintores y talladores en tiempos pasados. Pero fueron convertidos en animales y se volvieron monos porque se ensoberbecieron y maltrataron a sus hermanos" (Recinos:69).

Para concluir con esta comparación mencionaré el control de la energía vital. El ritmo lento de la danza, las emisiones de voz, la reiteración de los sonidos y la sorprendente resistencia de los participantes durante los tres días del festejo demuestran un amplio conocimiento del control energético de los danzantes zinacantecos. Este conocimiento del secreto de la absorción del soplo, para almacenar y dirigir la energía es una constante más en las dos ceremonias representacionales.

Es por esta última premisa que considero importante el conocimiento, de cómo almacenar, dirigir y ahorrar la energía para el actor. La manera práctica de adquirir los conocimientos no será otra que recurrir al ejercicio constante de estas técnicas, por lo que mencionar al *Kyudo* no es más que una sugerencia para adaptar dicha disciplina a una manifestación ritual tradicional de nuestros antepasados.

Desafortunadamente la investigación en las tradiciones indígenas, sobre este tema, es tan aislado que aún no se conoce más que algunos rasgos por las curaciones psicoterapéuticas de los que existen una serie de estudios que a continuación presento:

LA ENERGÍA Y LOS CURANDEROS TRADICIONALES.

La Organización Mundial de la Salud (OMS) ha creado un programa para estudiar a los médicos-brujos o curanderos psíquicos en todo el mundo, y el doctor encargado de la dirección del plan aseguró recientemente que está convencido de que este tipo de curación funciona realmente.

Estos curanderos realizan una gran labor ritual, la que en buena parte es psicológica. "Esto le da al paciente la sensación de que en verdad se está haciendo algo... Y todos sabemos cuánto afecta la mente al cuerpo en todo lo que se refiere a una enfermedad". "A veces limpian o sacuden a la persona enferma con una gallina viva que luego es sacrificada para representar la forma en que se ahuyenta el padecimiento", declaró el doctor Robert Bannerman, de Ghana (Rosales:7).

La opinión del autor de este artículo es, que el efecto de este tipo de curaciones más que a la energía se le debe a la auto sugestión del paciente, sin embargo existen opiniones contrarias como la teoría de la energía a través de la *fotografía Kirlian* y los experimentos médicos con ella:

El soviético Semyon Davidovitch Kirlian, descubrió un método con el que se podrían tomar fotos de la energía no visible al ojo humano.

Sometió a su procedimiento dos hojas de una planta aparentemente iguales, dándose cuenta de que emanaban patrones de energía diferentes. Esto lo llevó a comprender que a pesar de la idéntica apariencia exterior existía una diferencia entre ambas: una de las hojas estaba sana y la otra enferma. La consecuencia fue que a partir de esto se vislumbrarán las posibilidades de la *fotografía Kirlian* en el análisis de procesos patológicos en el ser humano.

Dentro de poco se podrán detectar los padecimientos humanos antes de que aparezcan los síntomas.

Las enfermedades se deben, según los defensores de esta técnica, a desequilibrios electromagnéticos en el organismos.

El sistema para captar los patrones de energía está basado en la reacción de dos fuerzas: el flujo individual que emana del objeto, y la emisión externa de alta frecuencia que ejerce su acción sobre el primero. Si se introduce una corriente eléctrica en un organismo vivo se activan sus partículas sub-atómicas (también conocidas como energía *bioplásmica*) y se logra una transferencia directa de carga eléctrica sobre la película fotográfica.

Para terminar hay que hacer notar la discrepancia entre físicos y parasicólogos en cuanto a lo que es el plasma o energía *bioplásmica*: los primeros lo consideran un gas eléctricamente neutro. Los segundos piensan que el cuerpo *bioplásmico* ejerce en forma tangible y determinada la fuerza primera (Rosales:8).

Manantial Eterno

Aún cuando no haya un entendimiento entre los diferentes estudios de la energía *bioplasmática*, a continuación presento la siguiente referencia del procedimiento para adquirirla:

Este ejercicio sirve para conducir el aliento y concentrar firmemente la atención en tres soplos, cuyas virtudes penetran directamente en la boca y se identifican en tres colores, uno verde, uno blanco y uno rojo, semejante a los rayos que surgen por encima del sol en Oriente. Para realizar el ejercicio: aspirar y expirar imaginando que los tres soplos penetran en el cuerpo con la respiración. Después de haberlos absorbido durante diez años, nacen en el cuerpo tres soplos resplandecientes de tres colores; conocido también como energía *bioplásmica*. Cuando, desde el fondo del horizonte, los tres soplos vienen hacia nosotros, el verde está a la derecha, el blanco en medio y el rojo a la izquierda (Lasserre:70).

El descubrimiento de poder fotografiar el campo energético que rodea una persona y relacionar un color con el estado de ánimo, originó otra tendencia psicoterapéutica llamada: *la cromoterapia*.

El plano etéreo requiere una breve explicación. Se trata de la envoltura más externa de cada uno de nosotros y es, generalmente, imperceptible por el ojo humano. Sólo aquellos que poseen vista etérea entrenada alcanzan a verlo como una tenue sombra, que rodea al cuerpo. Es en este plano donde se manifiestan los cambios de color que denotan salud o enfermedad. Siendo de esta manera, el diagnóstico por *cromoterapia* se hace difícil, pues no todos pueden ver el plano

Manantial Eterno

etéreo. Pero es posible emplear el sistema en sentido inverso, pues al detectarse una enfermedad cualquiera se la puede atacar reforzando el color que debilita. El cuerpo etéreo es también el puente entre el cuerpo astral o emocional y el físico, así como el vehículo astral o emocional y el físico, así como el vehículo transmisor de las ondas curativas. Lo mismo pasa con el color, existen muchas combinaciones, todos proceden de los siete colores básicos del espectro solar y cada uno de ellos está relacionado directamente con algún aspecto de la salud. Cuando una persona está dotada de visión superior, observa el *aura (campo energético)* de un ser humano y puede conocer su estado de salud por la distribución de los colores armónicamente relacionados, como en un arco iris. La persona enferma muestra con más intensidad un color determinado y el color complementario se encuentra débil por lo que necesita ser reforzado. Así cuando el color rojo es débil, denota en el plano astral falta de bondad y afecto (Moller: 14).

Quizá este tipo de afirmaciones carezcan de credibilidad, pero sin duda aportan datos concretos sobre la aplicación del color como recurso tensional (plástico) en relación al temperamento de los personajes, por lo que no está demás considerar la psicología del color como un elemento propiciatorio del ambiente que se pretende sugerir al espectador.

CAPÍTULO TERCERO.

Oráculo Trino

Después de haber reflexionado sobre la energía vital, la descripción y comparación de la técnica del arquero con el *Nohgaku* y el festejo de San Sebastián considero necesario revisar los elementos que aportan ciertos datos en la verificación de la hipótesis.

Primera variable:

El control de la energía vital del arquero puede servir al actor.

El control de la energía debe entenderse como el proceso de generar, almacenar, dirigir y ahorrar energía. Una persona carente de este control es incapaz de ser un buen actor. Esta afirmación surge de las mismas necesidades del instrumento del actor; su cuerpo. La estructura de músculos y huesos, no puede tener un movimiento armónico si dentro de ella no fluye con gran intensidad este potencial energético. La danza, la gimnasia o cualquier actividad corporal exigen gran cantidad de energía. Es por esta razón que el control de la energía es de primordial importancia para el actor. Se sabe que la mayor parte de ella se obtiene de los alimentos; además se ha expuesto una forma diferente de adquirirla, ésta es, la de la respiración profunda y retenida. A esta manera natural de controlar la energía se le puede sumar la juventud o la salud pero, en ausencia de ambas, las prácticas permanentes de respiración profunda son una fuente de vitalidad para cualquier organismo. Por lo tanto, el actor debe aprender a controlar la energía vital durante cualquier tipo de ejercicio; de tal manera que asuma una actitud de superación y

descubrimiento de su propio potencial y sus alcances. Si se entiende la observación y el estudio de los rituales tradicionales como una vía para conocer la técnica sobre el control de la energía vital, estas ceremonias significarán para el actor la fuente más cercana de investigación y no una manifestación autóctona intrascendente, argumento por demás inaceptado puesto que la danza, el rezo y el canto surgidos de la sabiduría popular son algunos elementos del teatro tradicional por excelencia del Japón y los actores de este tipo de teatro son ampliamente reconocidos y valorados.

Segunda variable: Siempre y cuando la interpretación (del control de la energía) sea mediante un ritual tradicional similar al teatro Noh.

El Kyudo, el teatro Noh y las danzas autóctonas de los altos de Chiapas y en especial la de los festejos de San Sebastián, se desarrollan con un ritmo extremadamente lento a comparación del teatro convencional, sin duda la intención es diferente. En el teatro ritual el objetivo es alcanzar un estado de gracia o de trance; es por eso que en la estructura se puede notar claramente los elementos de la naturaleza o composición cósmica; el principio, el desarrollo y el desenlace como elementos de un ritmo cíclico y reiterativo sin importar la narración secuencial de los hechos.

Sensibilizarse de la importancia del rescate de las costumbres rituales, no únicamente tendrá la alternativa de enriquecer la puesta en escena, sino que también fomentará y revitalizará otros rasgos culturales que dan forma a la identidad del mexicano.

Ahora retomando el proceso de la creación del personaje en el teatro convencional, ¿qué le sucede al actor que posee "esa cosa" denominada presencia escénica?

El talento, la formación, preparación y experiencia determinan una característica superior en un buen actor. *El imponerse*; atraer la atención, llenar el espacio escénico y enriquecer el mundo ficticio del ámbito es el objetivo de todo actor y para eso se exige rigor y gran esfuerzo. Cuando en el actor existe suficiente energía, logra hacer de la actuación un acto sobresaliente. Se dice que impone su personalidad y es cierto, de alguna manera todo el potencial energético está dispuesto a desplegarse para alcanzar el éxito deseado. Por cada movimiento, en cada palabra y sobre todo en las pausas dramáticas está en juego la plenitud de su integridad orgánica. Se desplaza, se mueve, vibra y se agita dando verosimilitud y una sensación de frescura a la progresión escénica. El tiempo de sus movimientos está estrechamente ligado al ritmo cardíaco donde la voz y la expresión corporal vienen a ser lo tangible de ese proceso interno de la representación: la flecha que se dispara. Es por esta premisa que se puede considerar al trabajo actoral en el proceso de la representación como el camino del conflicto, es decir, la flecha entre el arco y el blanco. Manifestación de carácter efímero, fugaz y de naturaleza irrepetible.

Por el contrario, si el actor carece de energía se reduce a realizar una actuación mediocre, cumpliendo únicamente con las disposiciones del director. Es aquí donde se puede enfatizar la importancia de la energía vital del actor, la concentración, el almacenamiento, la dirección y el ahorro de los impulsos para un fin determinado. Este control de la energía a fin de cuentas marcará la diferencia en una

acción que elevará al actor con ángel, presencia escénica o carisma, por encima de los demás organismos; aún cuando dicha diferencia se trate de milésimas de tiempo o magnitud emotiva.

En el teatro comercial, la personalidad del actor es el atributo principal para alcanzar la popularidad, un tipo especial de hombre apuesto es el medio ideal establecido por la moda. La belleza femenina se convierte en la exigencia de dicha industria. Atributos que forman un bloque infranqueable contra los desprovistos de tales rasgos físicos. Para los últimos la preparación es un requisito que, unido al talento, le harán sobresalir. El conocimiento del control de la energía para ellos es una alternativa significativa que no pueden perder de vista. La energía está sometida a leyes, al igual que otros objetos del universo, leyes que necesariamente derivan de la naturaleza de cada actor. Utilizar la técnica del arquero, o el proceso de control de la energía de los danzantes de Zinacantán, para reconocer sus alcances potenciales será en este caso un trabajo en beneficio del propio instrumento; la integridad psicológica, física y emotiva del actor.

La energía tiene una cualidad específica, estática o dinámica. El entendimiento de esta cualidad es el entendimiento de sus leyes, el organismo del ser humano tiene sus propias leyes. Las temporadas de teatro pueden ser largas y el entrenamiento riguroso, por este motivo, un actor puede intentar cambiar las leyes naturales del organismo para continuar con el mismo ritmo acelerado de vida. Si la formación del actor no le proporciona una manera de acumular, dirigir y ahorrar energía, entonces quedará expuesto a los estimulantes externos. De

Oráculo Trino

tomar esta decisión, además de poner en peligro su salud, la de un grupo y de la sociedad misma, provoca un desorden en las leyes del espíritu creador, porque no está actuando orgánicamente, sino que está utilizando un enervante como el supuesto sustituto del esfuerzo. Acaso el catalizador externo le permita cumplir, en apariencia, con las exigencias de la sociedad, pero a fin de cuentas será reducido a un producto de consumo: "un actor desechable". Ante tal defecto, lejos de cumplir con una función social, el actor puede llegar a representar una amenaza para el arte de la representación. Practicar con una técnica, que le permite controlar el proceso de la energía es la alternativa natural para fortalecer su propio organismo.

¿En qué manera la energía vital se relaciona con el problema del actor en la proyección del personaje?

Para responder a esta pregunta utilizaré la teoría de la doctrina hindú de la conformación cosmológica, donde la configuración material de las cosas a partir de *prakriti* y *purusha*, parece accidental. Esta afirma que:

El mundo es lo que es; sólo que éste toma forma -en sí mismo- incluye un engaño o, mejor dicho, cierto punto de vista provisional, casi onírico, en la medida que el mundo no posee ninguna realidad autónoma; es totalmente relativo, un mero reflejo que, sin el Sí divino en que se contempla y sin el espejo divino que lo manifiesta, no sería del todo (Lasserre: 17).

Oráculo Trino

Por lo arriba expuesto, si consideramos el actor como un pequeño universo y éste a la vez ante la complejidad de sí mismo; entre el tomar forma y la del personaje existen los mismos elementos (*Prakriti*= materia prima y *purusha*= esencial). El actor necesita esa conciencia de la energía creadora, para manifestarse de igual manera que sucede en la creación del personaje teatral. De aquí que no se trata de dos entes sino de uno solo, actor-personaje. En primer lugar, ambos necesitan de un cuerpo prestado para reflejar su esencia. Y en segundo, porque la complejidad del ser humano y la personalidad se refleja gracias a la transmisión de la energía vital.

La capacidad de proyectar un personaje se logra al crearlo con energía. Esto se puede lograr si el actor se sienta frente al espejo para apreciar cómo millones y millones de células transitan, ininterrumpidamente, por cada centímetro de su cuerpo. Ahí debe sentir como la vida fluye y se extiende hasta los puntos más distantes de la virtualidad que le permite el espejo. En esta actitud contemplativa encontrará todas las cualidades y defectos de sí mismo. Sentirá la energía siempre latente, siempre inquieta y siempre disponible; seleccionará entonces, de sí mismo, el mejor color, trazo y aspecto de su propia vitalidad para el personaje. Si él sentado frente al espejo analiza, determina y sintetiza las posibilidades vitales y las circunstancias que encuentra de por medio para crear el personaje, realmente está siendo poseionado por el Sí divino que en él se manifiesta. Estará mirando la cara interna, o la *Noh* cara. De hacer esto, evitará el terrible sufrimiento de las estrellas: el envejecer, porque el actor vive interminablemente hasta el último ciclo cerebral.

El actor no debe contentarse en conocer, explorar y lograr un objetivo en la escena. Dar un salto para llegar a la mitad del escenario es una empresa sencilla para cualquier acróbata, no implica más que una orden cerebral de tipo nemotécnico, para lograrlo. El actor no debe reducir esta acción al resultado psicomotriz, sino verla como una simbiosis de las circunstancias y determinada cantidad de energía vital para el personaje que representa.

Únicamente por medio de esta comunión vital, la escena se transforma en un ámbito de creación. Entonces la verosimilitud y el asombro son los elementos de la vida frágil y fugaz del teatro.

El actor no debe convertir al teatro en escaparate de clichés, ni un arsenal de fórmulas entrelazadas por una historia o un hilo conductor. El hecho teatral debe ser producto de una dinámica vital entre el ser mismo y el espacio. Un lapso de tiempo en que el actor sea capaz de disponer su energía a la reacción y no a la personalización. Por lo que la reacción será un hecho consumado, si no el resultado de un impulso vital.

El actor que reduce cierta cantidad de energía para la representación está predestinándose a configurar su trabajo en un ciclo intrascendente de tareas escénicas, mediante la descripción y la narración de la anécdota.

La concepción fundamental del actor, "El no hacer" o renunciar a todo lo conocido para crear es el estado psicológico que predica el *budismo Zen*. Este exige situarse en un punto, (entiéndase como interrelación espacio-hombre), donde todo acto o pensamiento superfluo desaparece, de tal manera que ahí, en ese punto solamente

exista el vacío, es decir, algo que no es que no tenga elementos; si no que no necesita de ellos.

Mediante esta atención pasiva, al disponerse a la reacción, todo el potencial energético estará destinado a sugerir súbitamente como una flecha que se dispara, como un resorte libre de ataduras.

Pero si el actor carece de energía vital confundirá el "no hacer" por el "debo no hacer", "me propongo no hacer", "quiero no hacer", lo que sería tanto como renunciar al teatro.

¿Cómo influye la energía en el control de las emociones del actor en la proyección del personaje?

Para lograr convencer al espectador, el actor debe aprender a controlar sus emociones y no abandonarse o dejarse llevar por ellas. Por lo menos en Hispanoamérica, de acuerdo a las afirmaciones del Maestro Fernando Wagner, en su libro *Teoría y Técnica Teatral*.

Stanislavsky escribió, para los actores de su tiempo, que tenían que vencer, y vencieron, el tono falso y vacío de la vieja escuela teatral y la peor tradición europea que predominaba en Rusia: la de Scribe, Sardou y Feuillet. El sentir verdaderamente una emoción era, por lo tanto, para el actor viciado, patético, de aquel entonces indispensable para poder representar las obras del naturalismo. Pero, que el actor se deje arrastrar completamente por la obra y llevar por sus emociones, no sería hoy una práctica recomendable en el teatro; por lo menos, para el actor hispanoamericano que tiene suma importancia el saber dominar los sentimientos en escena. Aunque todo ser humano sienta dolor, ira, alegría o vergüenza, no lo siente, ni por los mismos motivos, ni con la misma intensidad. Así, una situación

que en México resulta una tragedia, puede ser comedia en Francia y una farsa en Estados Unidos. Por otra parte, la intensidad emotiva de Hispanoamérica es mucho más acentuada que la sajona: de ahí que nuestros artistas se dejen fácilmente dominar por sus emociones (Wagner:32).

"No se puede convencer al público a gritos y sombrerazos", advertía el Maestro Enrique Ruelas, (evoco el momento cuando acercaba a su rostro la palma de la mano, casi empuñada, dándole pequeños giros y pulsaciones). Afirmaba: "hay un motivo profundo que mueve al corazón del público". Estas palabras confirman la necesidad de que el actor debe entregarse a controlar sus emociones para la adecuada proyección del personaje; lo que significa su propia realización. Es decir, el placer estético del actor se consume cuando abstrae su mundo y logra cumplir con la necesidad de actuar en determinadas circunstancias. Es necesario aclarar que el actor no evade la realidad puesto que su genio creador se manifiesta por y con todo lo que refleja. Es decir proyecta las acciones del ser humano y conforma la existencia del hombre en la única realidad. La de nuestro planeta.

El control de las emociones sobre el dominio de las actitudes produce en el actor un placer maravilloso, que solamente los grandes maestros del escenario pueden referir. De aquí que ellos esperan atormentados el momento de dar el paso mágico al ámbito teatral. Una vez en la escena las manifestaciones del personaje se desdobl原因 corporalmente y dejan en libertad al organismo para que tome las riendas del proceso escénico, el cual permite manejar a su antojo la atención del público. El actor goza, porque en su mente sólo existe el presente del paradigma que representa. Por más definido que sea el carácter del

personaje, solamente vive un tiempo real igual a la duración de la obra.

Espacio en que el actor se ha despojado de todos sus recuerdos, de todos sus complejos, de todas sus virtudes, de todas sus vivencias, y ha dejado únicamente la información seleccionada y sintetizada de la imaginación reproductora. Virtud que reúne todo el objetivo, concentra toda la atención, dispone la energía y proporciona el poder creador. Entonces de la imaginación surge una idea, la única, la que llevará al personaje a tomar forma y lo proyectará en el proceso de la representación con la materia principal de los estímulos y las sensaciones; la energía vital.

¿De qué manera la polaridad de la energía se manifiesta en el conflicto interno del personaje?

La verosimilitud y el control de las emociones en la proyección del personaje depende de la fluidez de la energía provocada por la vivencia. Al principio se anotó, que la energía vital no es más que la magnitud de un flujo electroquímico, por lo que es bueno acudir a la afirmación de Coulomb: (1736-1806) dos cuerpos cargados de electricidad del mismo signo se repelen; en cambio, dos cuerpos cargados de electricidad de signo contrario se atraen.

Gracias a esta aportación se descubrió el fenómeno de la amplificación de la energía. Esta consiste en transformar un pequeño voltaje de corriente eléctrica en un flujo de voltaje mucho mayor (Valkenburgh:27).

Manejando el concepto de la amplificación, el carácter o materia prima (*prakriti*) se refleja o toma forma gracias a la energía (*purusha*) que fluye a través del cuerpo del actor. La proyección de la emoción queda subordinada a la fluidez de la energía.

En la medida que el actor sea capaz de percibir las emociones placenteras o desagradables, la emoción dejará de ser la manifestación simple de la vivencia. Este reconocimiento de las sensaciones durará un período, en el cual la energía se liberará en una forma más intensa y dejará la posibilidad consciente de reprimir o dejar libre la actitud corporal; creándose el conflicto interno del personaje; la pausa dramática. La actitud corporal, en este caso, se proyectará al público gracias a amplificación de la emoción. De aquí que la energía vital juega un papel preponderante para unificar la verosimilitud de la actuación. Si el actor logra el reconocimiento colectivo de la audiencia, el espectador, igual que el corredor de apuestas, mientras espera el resultado, vive una angustia terrible y una serie de movimientos orgánicos. Este movimiento se conoce en psicología como angustia purificante o placer del jugador.

En otras palabras, en este pequeño lapso del asentimiento, la empatía, o el rechazo creará un vacío necesario, para que el actor manifieste su reacción (corporal, espacial), esto es lo que se denomina *el conflicto escénico*. En el conflicto la pausa dramática juega un papel muy importante por ser el marco tensional para la actitud del personaje. Por tanto, es necesaria la creación de la pausa dramática para que la emoción se proyecta amplificada en busca de la fascinación espectador. Quiero aclarar que no se trata de abandonarse o dejarse llevar por la emoción, ni de magnificar los gestos externos para intentar mostrar los síntomas o manifestaciones

secundarias de la emoción. Esto solamente indicaría una sobreactuación y exageración corporal. Al contrario, el "no hacer", en el conflicto acrecienta la energía y remarca la expectación.

En conclusión la pausa dramática, comunicación silenciosa, es la manifestación de la energía originada en el conflicto interno del personaje, la que a fin de cuentas, unificará la ilusión del público creándose el ambiente de experiencia colectiva: el teatro.



TERRAZAS FLORIDAS.

Para concluir es necesario dejar en claro ciertos aspectos donde se puede observar la importancia de la energía creadora. En primer lugar se mencionó que todo ser vivo adquiere una parte de la energía por medio de los nutrientes que asimila. También se mencionó que además del catabolismo que se produce en los microorganismos existe una manera natural de controlar la energía por medio de las técnicas respiratorias. De igual manera se mencionó el proceso eléctrico de amplificación de una pequeña cantidad de energía a otra mayor. También se remarcó la importancia del conocimiento del control de la energía vital al servicio del actor. Y se analizó el por qué de una técnica respiratoria similar a las danzas de San Sebastián, el teatro *Noh* o el *Kyudo*, son similares. La idea de este trabajo se puede sintetizar con la siguiente nota:

Lo imaginario está bastante menos separado de la vida concreta de lo que parece en realidad, ya que prolonga la existencia sobre un plano distinto y le permite desarrollarse sin salirse de ella. En el teatro, lo imaginario figura directamente el ser del hombre y le aporta una confirmación de sus tendencias; distintas según los marcos sociales, esa imagen se cierne como un fantasma, o como un escudo; arranca al hombre al determinismo y le confiere una libertad que varía según las diversas coloraciones que toma la trama de la existencia (Duvignaud:47).

Terrazas Floridas

En resumen, la diferencia entre los participantes del teatro ritual *Noh* y la danza de San Sebastián comparados con el teatro convencional puede observarse mediante el siguiente esquema:

TEATRO RITUAL

TEATRO CONVENCIONAL

Inalación, Retención, Expiración

Disponibilidad

Relajación

Concentración

Desarrollo de la atención

Respiración

Retención

Fonación

Percepción de estímulos

Control de la energía

Distención del Tempo

Estado de Gracia

Conciencia Cósmica

Poseión del personaje

Amplificación de reacciones

Ceremonia sagrada

Disponibilidad

Relajación

Concentración

Desarrollo de la atención

Respiración

Fonación

Percepción de estímulos

Emoción

Proyección del personaje

Ritmo

Relato Escénico.

Progresión Dramática

Ceremonia teatral

Esta comparación sugiere que las intensiones son diferentes para llegar al mismo fin. Por lo que el actor puede utilizar indistintamente cualquier proceso escénico y proyectar su personaje de acuerdo a la intención del discurso estético que proponga al espectador.

En la arquería japonesa se pueden advertir ciertos resultados, éstos son:

En primer lugar, puede servir al actor como un ejercicio que le permita alcanzar con mayor facilidad la concentración mental, la relajación, la atención pasiva y la meditación. Todas estas actitudes vienen a ser manifestaciones de energía vital necesarias para cualquier artista.

En segundo lugar, el acondicionamiento físico y mental que proporciona la arquería es la de acertar en el blanco, por lo que inconscientemente se va asimilando la filosofía de la búsqueda del acierto. En tales circunstancias, todo aquél que llegue a dominar este arte puede utilizar esta filosofía en cada momento de su vida y encontrar en la ejecución de sus acciones el mejor provecho para él y para sus semejantes.

Las tres ceremonias descritas en este trabajo aportan algo sobre la técnica de retención del aliento mediante la respiración profunda para el control de la energía. Este ejercicio bioenergético de respiración y expresión corporal, aunado con la meditación, permite que estas técnicas tengan mayor elasticidad para cualquier arte sin la necesidad de grandes espacios ni complicadas rutinas de trabajo. En el teatro, por lo menos, exige tres unidades esenciales: acción, tiempo y lugar. Para resumir, lo que desde mi punto de vista fue, el procedimiento y análisis de los datos vertidos en el presente trabajo deseo terminar mis conclusiones con la relación de la energía creadora y las tres unidades dramáticas.

LA ENERGÍA Y LA ACCIÓN.

Es bien sabido que la emoción se genera de un fenómeno síquico inconsciente. La manera consciente de generar la emoción es alimentar la imaginación, hasta que se produzcan los estímulos necesarios. En el caso de que las emociones se agolpen en la personalidad del actor, el personaje se quedará oculto por la emotividad particular de la persona sin permitir realmente un trabajo actoral. En este caso viene a representar un desahogo individual o catártico por el carácter fugaz, intenso y complejo de la emoción cuya influencia no permite al actor darse cuenta de la misma sino hasta después que ha pasado.

En cambio, generar la emoción de manera inconsciente depende de la habilidad del actor, para limitar o dejar libre su fantasía. Con este recurso la emoción surge también de manera inconsciente, pero controlada. Específicamente la que el personaje necesita, para su acción. Cuando la complejidad emotiva es detectada por diversas sensaciones, el actor puede continuar en su ficción generadora o terminar con la reacción. De aquí que la pausa dramática es un movimiento interno, que produce reacciones orgánicas capaces de manifestarse en el gesto, en la voz y en el desplazamiento corporal.

Esta manera de controlar las emociones es la que permite amplificar la energía vital del actor, incrementar la tensión de la puesta en escena y proporcionar al espectador motivos necesarios, para continuar en la sala en contra del tiempo y la fatiga natural.

La energía en la acción se utiliza, como un modo convincente y natural de reaccionar, siempre y cuando la estimulación de las

emociones provengan del genio del actor con la capacidad de entrar y salir de una situación ficticia.

El control de las emociones no se da en el momento de su aparición sino en la gestación de la misma y en la percepción de sensaciones. Equivocadamente el actor que se deja llevar por sus emociones (gesticula y verbaliza al mismo tiempo que la emoción) tiende a reaccionar ilustrando de doble o triple manera la emoción. Esto se conoce como el pleonasma de la actuación. En otras palabras, actuar y verbalizar una emoción es producto del bagaje cultural del actor. Por ejemplo: porque tengo frío me frote las manos; porque estoy feliz elevo la voz, río y me llevo la mano al pecho; porque tengo miedo retrocedo y me oculto. Actos superficiales que no permiten conocer el carácter y el temperamento del personaje.

Si la simulación se deja sin ningún límite y con todos los estímulos de la escena a su alcance, el personaje solamente será un pretexto para que el actor proyecte su problemática interna, aunque sacrifique la situación dramática.

Por último, cuando la acción es consciente y se perciben los estímulos externos de la realidad escénica, aún cuando el actor asiente que actúa, dice que siente y afirma que vive en realidad trata de reproducir las sensaciones de manera mecánica.

Es por eso que al actuar es necesario despojarse de la autocrítica del bien y del mal, concentrar y disponer la energía en su totalidad y dedicarse al placer que proporciona la ficción de la trayectoria del personaje como ficción.

De lograr esta experiencia, la representación será un deleite y un motivo de excitación de cada obra nueva.

Ante esta nueva experiencia acaso sea válida la observación de las siguientes tres leyes:

1ª Ley del Esfuerzo: Cuando el hombre emprende un cambio nuevo, el organismo predispone cierta cantidad de energía mayor a la normal, la cual permite que el resultado sea mejor de lo que se espera.

2ª Ley del Esfuerzo: Cuando el hombre recorre el mismo camino por segunda vez, la confianza debilita los resultados.

3ª Ley del Esfuerzo: Cuando el hombre debe recorrer el mismo camino por tercera ocasión, con las experiencias anteriores, la diferencia se deberá a razones éticas del actor.

Es decir que un actor experimentado y con cualidades profesionales sobre la actuación no se conformará con la seguridad de una buena puesta en escena, si no que cada día, en cada representación el trabajo actoral será una ruta inconclusa que exige energía, superación y cuidado, a tal grado que el fenómeno teatral se transforme de igual manera que la progresión dramática tiene una evolución determinante. Así al término de una temporada la obra no será igual a la del primer día de estreno ni la misma concepción del director sino el resultado de un trabajo conjunto de actores y sus circunstancias.

LA ENERGÍA Y EL TIEMPO

El actor capaz de utilizar la energía que emana de las emociones, justifica las acciones teatrales en el desarrollo de su propio potencial. A diferencia del tiempo real, el tiempo dramático es aquél necesario para transmitir el surgimiento, desarrollo y clímax de una emoción. Es

oportuno declarar que no se trata del tiempo ficticio, como mera narración de hechos, sino de un proceso que requiere, la trayectoria emotiva del personaje en determinada situación dramática. Por ejemplo, pensar en crear una obra cuyo tiempo real sea el impulso que sintió Hidalgo cuando corrió a tomar el estandarte de la Guadalupana para incitar a la libertad, o la acción del extraño presentimiento que produce un aullido en la obscuridad. Acaso estos motivos inspiren la actor, para estudiar rigurosamente el carácter del personaje, la relación que posee con otros, las situaciones en que éstos intervienen y crean la realidad escénica.

LA ENERGÍA Y EL LUGAR.

Técnicamente se puede aumentar la proyección escénica, mediante el desplazamiento del actor a la zona de mayor atención occidental. La zona de abajo izquierda, en relación al actor, es la que propicia al espectador occidental el descanso a los ojos y al giro del cuello, debido a que la lectura es de izquierda a derecha. Por lo tanto es más fácil hacer el movimiento en esa dirección. Lo que en la actualidad se conoce en la pintura como zona de tensión a la derecha con acción hacia la izquierda (observador). El centro de oro o punto principal queda en un segundo plano, por lo tanto ni aquí, ni en ninguna parte del mundo el centro del escenario es la zona de mayor atención. Lo que sucede es que por lo general, los directores suelen crear aglomeraciones y focos de atención que llevan la vista del espectador hacia el centro.

A diferencia del teatro japonés que, el movimiento de los ojos por la lectura de arriba hacia abajo y de derecha a izquierda, la zona de

mayor atención es abajo derecha del actor en posición baja. De aquí, que el puente que llega al escenario del teatro Noh es por el lado derecho. Según esto, quienes conocieron los montajes del Maestro Seki Sano, en México, afirman que colocaba, por lo menos una vez, a sus actores en posición baja para que realizaran una escena importante.

Estas dos peculiaridades del teatro japonés responden a las características psicológicas de los orientales. Primero, la escritura china, adoptada por los japoneses se lee de arriba hacia abajo y de derecha a izquierda. Contrariamente al movimiento de cuello del lector occidental. No es raro suponer que la zona *izquierda abajo actor* es el punto de descanso del público occidental. Esto supone también que permite mayor atención. Segundo, la posición baja en el teatro japonés responde a la manera habitual de sentarse del oriental. En las casas tradicionales se observa que tanto las asas de ventanas y puertas; cuadros y demás artículos de ornato, se encuentran muy próximos al piso; a la altura de los ojos de una persona sentada en el suelo. Por lo que se confirma en la sociedad japonesa la preferencia de la posición al nivel del piso del escenario.

LA DRAMATURGIA.

Erick Bentley diría, la acción es la "materia prima", que viene a conformar una idea fundamental sostenida en la amplitud del trabajo (Bentley:43). Será muy difícil determinar en que grado propone un movimiento interno este trabajo. Sin embargo, es un esfuerzo por transmitir el contenido sagrado de la sabiduría secreta, acaso tenga una razón práctica cotidiana, pero si llegara a ser representado como drama, me sentiré muy alagado.

La obra va directamente a un punto: El blanco. A mi modo de ver, existe una conjunción entre la obra literaria y la praxia teatral. El blanco no solamente es el objetivo de la obra, sino también una medida del hecho escénico. Desde un principio, el ámbito y personaje se interrelacionan por medio de la narración. Después el personaje interactúa entre la energía vital del actor-espectador.

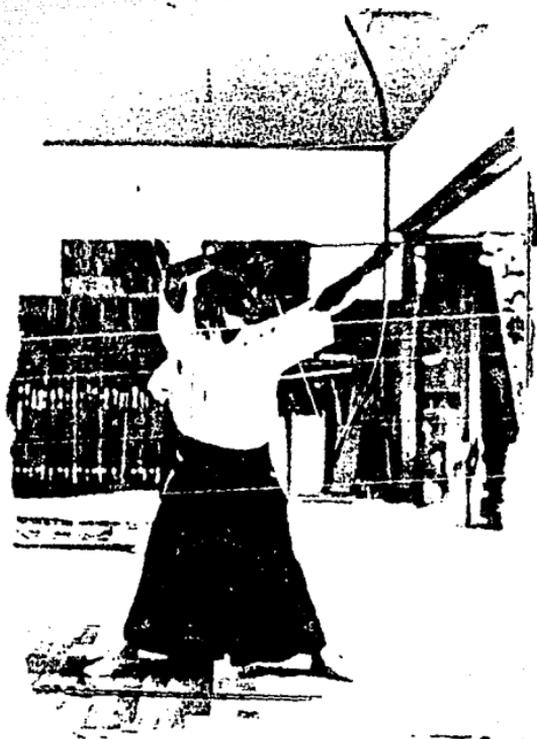
El punto culminante se reduce a los disparos. Para éstos se requiere de la convención teatral, de la magia escénica (sugestión y autosugestión), en tres niveles: obra-audiencia, público-actor y actor-personaje. Todos ellos deben unirse por una cosa común: La Energía Vital. El desenlace ritual de los disparos se convierte entonces en un experimento donde se trata de demostrar la existencia o no de la energía vital. Sea el blanco el que indique la unidad vital del actor, la unidad escénica y la unidad cósmica.

Al iniciar el estudio de la anécdota, la trama y los personajes, principalmente me pregunté a dónde deseaba llegar con ello. La respuesta fue, desarrollar un auto sacramental cuyas alegorías se

El Camino del Arquero

relacionaran con la actitud religiosa frente a la vida; sin olvidar los recursos tensionales del teatro. Debo confesar que las dos cosas pasaron por mi mente y de hecho influenciaron este trabajo. No está fuera de tiempo reiterar que el verdadero interés de presentar esta obra es proponer, mediante este ejercicio teatral, un medio con el cual los actores puedan desarrollar, almacenar y evaluar su potencial energético para bien propio, del grupo y la comunidad teatral.

De aquí que el producto de todo este trabajo quiero presentarlo como:



El Camino del Arquero

EL CAMINO DEL ARQUERO.

PERSONAJES.

SENSEI. Hombre de 60 a 65 años. Artrítico. Usa un carrito de ruedas.

TAKEDA. Hombre de 40 a 45 años. Acompañante del Sensei.

SHISHO. Capitán de tiro al arco.

CORO. Arqueros.

Se sugiere el vestuario de todos los personajes a la manera tradicional del uniforme de tiro con arco japonés.

Primero: una camisa larga, blanca. Traslapando la parte izquierda sobre la derecha la cual tiene una bolsa en la parte de abajo. Segundo: la cinta negra, dando dos vueltas a la altura del plexo solar, se amarra en la base de la columna vertebral.

Tercero: un pantalón negro especial parecido a una falda larga abierta a los lados en la parte de arriba a unos 20 centímetros de la cintura para permitir buscar en la bolsa de la camisa. La parte delantera cuenta con pliegues amplios y en cada extremo tiene tiras de la misma tela las cuales son amarradas por encima del nudo de la cinta. La parte de atrás tiene una concha dura forrada con la misma tela y en su interior hay un ganeho para introducirse en la cinta negra. Esta concha se coloca de tal manera, que sobresale por arriba de la cintura apoyada con el nudo de la cinta. En los extremos salen dos tiras de la tela anudándose por delante, muy abajo de la cintura y escondiendo las puntas entre si mismas.

El Camino del Arquero

Cuarto: Calcetines de tela blanca con botonadura en la parte de atrás y abertura entre los dedos índice y pulgar. En caso de haber arqueros femeninos lo que cambia es el color negro por azul marino del pantalón y las tiras se amarran por delante con un moño. Además llevan un protector de piel en el pecho.

EL CAMINO DEL ARQUERO.

DRAMA ALEGÓRICO.

Ocupando dos terceras partes del escenario hay una tarima de unos 18 ó 20 centímetros de alto por todo el fondo. El otro tercio deberá simular un prado con una que otra flor creciendo por accidente. Al fondo, una pared de madera en pésimas condiciones y sobre la tarima restos de algún soporte de arcos. El techo, destruido casi en totalidad, parece haber sido de palma sobre madera de una sola agua. En perspectiva parece una cabaña primitiva abandonada con dos entradas a la derecha del actor: una abajo y otra arriba. La luz única, es la madrugada.

PRIMERA ESCENA.

1ª VOZ.- (Gritando con entonación libre sugiriendo emoción).

¡Gambateikimashou!.

2ª VOZ.- (Rápido, igual) ¡Rakunin ikimashou!. (Silencio)

3ª VOZ.- (Gritando en alto) ¡Ataaariie!.

El Camino del Arquero

VOCES. (Gritando igual que la segunda) ¡Yoshaa! (Inmediatamente se inicia el ciclo de voces de la misma forma)

¡Yikkuri ikimasho!, ¡Gatchiri ikimasho!, (Silencio), ¡Ataaaaariiii!,
¡Yoshaa!, ¡Shikkariimasho!, ¡Mooippon onegaishimas!,
(Silencio). ¡Ataaaaari!, ¡Yooousha! (Decrecendo, pero sin perderse de cuando en cuando deben escucharse)

TAKEDA.- (Entra por arriba derecha. Busca queriendo identificar algo dentro del escenario y habla con respeto) Yo soy Shiro Takeda; ayudante del arquero noveno dan, Todo Sensei. Siempre le acompaño, hemos llegado a este lugar. Es la hora en que la luz celeste del alba coloca pedacitos de estrellas a nuestros campos de las provincias. (Señala por donde entró). Afuera me está esperando el maestro. El me ordenó limpiar este viejo gimnasio de tiro al arco. Pero, lo encuentro en muy malas condiciones. En verdad pocas personas se atreven a entrar aquí. (Busca algo o alguien. Señala al fondo). Esos gritos vienen del lugar nuevo para el entrenamiento. Desde muchos años he oído hablar que los arqueros prefirieron aquí el gimnasio. Aquí, fue un recinto extraño y misterioso después de la muerte del monje Benkei. Él, primero fue Samurai. Cuando era general inició la tradición marcial del tiro al arco, a fines del siglo doce. Cuentan que tuvo que matar a su propio hijo para salvar al Shogún, por eso se alejó del mundo volviéndose monje budista. Todo el resto de su vida la dedicó a purificar el arte del tiro al arco. Dos siglos después sus enseñanzas pasaron a integrar la filosofía del hombre consagrado al acierto: el Kyudo. En nuestros días, muchos jóvenes huyen de este lugar porque aseguran que, a la hora astral del alba, se

El Camino del Arquero

escuchan ruidos extraños en el ambiente. Se imaginan el gran general resoplando feroz y absorbiendo toda la energía cósmica. Poco falta para la hora. Sólo de pensar en ello me estremezco y un frío sacude mi espalda. (Mirando sigiloso). Otros, han escuchado el sonido de las flechas pegando una tras otra en el blanco. (Mira con temor) Debo confesar que siento miedo. En verdad, (mira hacia la puerta de arriba y trata de escuchar algo) me parece muy extraño que el maestro quisiera venir a esta hora, dándome esta enigmática tarea. Si no fuera una orden suya, yo nunca vendría con mis propios pies. Todo Sensei tiene el mayor grado de Kyudo. Como autoridad y por la enfermedad que padece me es difícil desobedecer. (Reflexiona. Busca un gran lienzo entre sus ropas). No alcanzo a comprender sus deseos. Ningún joven se vería estimulado a disparar aquí. Pero basta de pensar. Debo cumplir con mi trabajo. (Se dispone a limpiar la tarima con el lienzo. La manera en que lo hace evoca los movimientos de un felino. Arrastra la tela extendida con las dos manos y apoyándose en el piso avanza en línea recta con grandes zancadas). La madera está desajustada: debo limpiar las grietas. En algunas partes ya están podridas las tablas: habrá que tallar un poco más. (Se esmera en algunos puntos. Inspecciona por todos lados). El techo casi ya no existe. Si llueve creo que no terminaré de limpiar jamás. A pesar de mis esfuerzos el esplendor y suntuosidad de este histórico lugar no podrán relucir al momento. (Dobla cuidadosamente el lienzo). El Sensei ya debe estar impaciente. (Sale por donde vino y se escucha nuevamente las voces con toda fuerza).

El Camino del Arquero

1ª VOZ.- Gatchir:kimasho.

2ª VOZ.- Moippononegaishimas...

3ª VOZ.- Ataaari.

VOCES.- Yosshaa...

(Tales exclamaciones a excepción de Aataarii serán pronunciados por el coro, con una secuencia de dos frases ad libitum de los participantes).

ESCENA SEGUNDA.

Más por temor que con fuerza el ayudante empuja la silla de ruedas y el profesor se ayuda con las dos manos. Las voces van disminuyendo.

SHIRO TAKEDA.- Vea usted profesor, es lo más que pude arreglarlo, créame que siento no haber logrado mejorar el aspecto de este viejo espacio. ¿No quiere que dedique unas horas para componerlo profesor?.

TODO SENSEI.- No lo deseo. Ya está bien. Ve y coloca un blanco central. (Señala a la izquierda).

SHIRO TAKEDA.- Pero profesor...¿Para usted un lugar tan indigno?

TODO SENSEI.- Quien limpia el camino debe exigir pureza. Este es un famoso recinto que llena de brío mis impulsos. Quiero disparar las flechas eternas.

SHIRO TAKEDA.- Pero señor, del otro lado encontrará usted el mejor dojó. El brillo, el cuidado y lujos de aquel gimnasio están a la altura de su jerarquía.

El Camino del Arquero

TODOSENSEI.- Quien anhele andar por caminos limpios debe aprender a barrer las impurezas. Mañana veré el más bello lugar... No me contradigas y haz lo que te pedí.

SHIRO TAKEDA.- Perfecto señor, colocaré el blanco (sale por arriba izquierda).

TODOSENSEI.- Creo que muchos desconocen qué es un arquero. Ignoran quién constituye y a qué se debe Todo Sensei. Yo soy Todo Sensei y no soy más él. Desde algún tiempo me he dado cuenta de lo que debe ser. Las palabras no representan mi nombre, no significan la templanza, disciplina, rigor y objetivos cumplidos desde más de 50 años. Eso es Todo Sensei, la filosofía del arquero. El estado transitorio del cuerpo. Limita las posibilidades de realización, pero no me arrebató el propósito de la plenitud, menos doblega mi espíritu a lo superfluo del mundo.

SHIRO TAKEDA.- (El director podrá elegir entre colocar el blanco lejos del escenario o en centro izquierda. Takeda, da dos palmadas para llamar la atención). Por favor profesor, lo he colocado bien.

TODOSENSEI.- (Observa la colocación del blanco y toma referencias de acuerdo a la proporción del espacio). Un poco más alto.

SHIRO TAKEDA.- Le parece bien esta manera.

TODOSENSEI.- Perfectamente.

SHIRO TAKEDA.- Gracias Profesor. (desaparece).

TODOSENSEI.- No quiero pensar que esta circunstancia transitoria de mi cuerpo sea un obstáculo superior a mi templanza. De ser más fuerte que mis impulsos debo asegurar que estoy muerto,

El Camino del Arquero

entonces, yo mismo propagaré la noticia de mi pestilente inútil existencia ... Pero la fábrica... Mi trabajo me necesita. 52 años he consagrado mi vida al arquería y el acierto. Desde que lo descubrí, cada cosa creada por mi mente me ha dotado del conocimiento de la transmisión de la belleza. Esta es mi norma y ahora debo reafirmar la fe. Yo no soy más que un punto entre el disparo y el blanco, si fallo: meditaré para enmendar mi error, si acierto, seguiré el camino. Pero aquí llegan los arqueros.

ESCENA TRES.

Por el lado derecho entran los arqueros lentamente y en silencio. Shiro camina de prisa para ayudar a Todo Sensei. Primero, el Shishó se coloca abajo derecha y tras él, de dos en dos, unos ocho o diez arqueros. Hacen una inclinación para el público. Luego giran, quedar perfil. Realizan una segunda inclinación. Retiran ligeramente el pie derecho hacia atrás y se arrodillan, doblando el tronco hasta que las manos tocan el suelo y la cabeza queda a unos quince centímetros de la tarima.

CORO.- Buenos días.

SHIRO.- La mañana sonrío, y el carmín se baña de oro con la presencia de usted profesor.

CORO.- La mañana sonrío. El carmín se baña de oro con la presencia de usted, profesor.

SHISHO.- Bienvenido sea.

CORO.- Bienvenido sea.

El Camino del Arquero

SHISHO.- No la voluntad, sino los deberes nos hicieron descorteses a su llegada, profesor.

TODO SENSEI.- Mejor recibimiento que la responsabilidad, no hay nada.

CORO.- (Inclinándose todos). Gracias siempre.

SHISHO.- Inmediatamente será usted llevado al salón de honor.

Una vez honrado con el aroma del pino sangrado pediremos su consejo. (Todos se levantan inclinando con el pie izquierdo el proceso inverso de arrodillarse).

TODO SENSEI.- Un momento, siéntense, relájense y escuchen.

CORO.- (Murmillos resaltando la voz de Shishó) Aquí es un lugar inadecuado para usted.

SHISHO.- Las cortinas violeta de ceremonia, el humo aromático de incienso de sándalo, las suaves y brillantes esteras no existen más en este lugar abandonado.

TODO SENSEI.- El alma no precisa ornamentos, busquen en los actos la perfección, (mira a todos lados) fue este lugar el que me motivó a regresar a nuestra antigua Capital. Por caminos de musgo y paredes antiguas el espíritu del Benkei aún sigue rondando.

CORO.- Señor, aquí el general Benkei, inició al Kyudo.

TODO SENSEI.- Su cuerpo habita este espacio para alcanzar la sublimación. ¿Lo sabían?

CORO.- Cada año, de generación en generación, celebramos con júbilo el origen del Kyudo, profesor.

TODO SENSEI.- ¿Por qué han dejado que el espíritu del monje arquero peregrine, en las tinieblas del espacio?

CORO.- Por temor, por temor...(se prolonga un murmullo de fondo).

El Camino del Arquero

SHISHO.- Nadie ha sido capaz de invocarlo, tampoco nos atrevemos a disparar flecha alguna. El temor de enfadarlo nos aleja de este lugar.

TODO SENSEI.- ¿Temor a lo divino? ¿Temor a la verdad? ¿A las propias resistencias del cuerpo?

CORO.- Sólo arqueros mayores como usted se atreven a entrar aquí.

TODO SENSEI.- No he venido a una visita sin rito para provocar los dioses.- Yo mismo dispararé las dos flechas propiciatorias.

CORO.- (En rumor). No es posible, su salud, la edad y el lugar suman un peligro inmenso.

SHISHO.- Escuche pacientemente señor. A mi modo de pensar y entiendo que es el sentir de todos, usted no debe hacer nada que ponga en peligro su integridad. Disparar dos flechas, además de los agudos dolores en sus articulaciones, a su edad es un gran esfuerzo. Pero mi temor mayor es otro. La osadía de realizar una ceremonia en un lugar sagrado. Lo pone en peligro de ser poseído por algún espíritu siniestro.

TODO SENSEI.- La conciencia física es temporal: la condición del ser está presente en el quehacer cotidiano, en el empeño y la consagración hacia la plenitud.

CORO.- Pero esto es sobrenatural, sobrenatural para el hombre.

TODO SENSEI.- El hombre íntegro, el carácter serio, conoce que entre el mundo y la perfección sólo están los pensamientos firmes.

CORO.- Insiste, aún en contra toda muestra de cariño y a pesar de su salud.

TODO SENSEI.- No más opiniones, díganme. ¿Qué entienden por el camino del arquero?.

El Camino del Arquero

CORO.- El motivo que debe impulsar a la perfección y el acierto.

TODO SENSEI.- Entonces, mi futuro no depende del azar, menos de paliativos. La inseguridad es una muleta para caracteres pobres, una justificación ante la incapacidad de encontrar la verdad. El hombre puede hacer e intercambiar su potencial de libertad. Actuar con temor es actuar con determinación al fracaso. Quien se deja conducir por estímulos ajenos; merece sufrir los tributos de su impotencia. Por eso, en mi lucha cotidiana por soportar mis dolencias y superar el estado temporal de mi enfermedad me llevó a una conclusión. La salud no depende de un lugar ni de la compasión de los demás y sí de la fe y el enfrentamiento consigo mismo. Quiero disparar dos flechas. Quizá las últimas de mi impulso buscando el blanco. Esto, más que una ceremonia, es un acto de reconocimiento de mis posibilidades y resistencias. Mañana me internarán para una difícil operación en las vértebras. Mi edad, el dolor y la gravedad del caso son circunstancias adversas. Por eso les ruego que me permitan disparar en este lugar.

CORO. (Silencio).

TODO SENSEI.- No perdamos tiempo, ayúdenme a invocar la fuerza suprema.

CORO.- (El desplazamiento del grupo será con energía pero al ritmo de las palabras, guiados por el Shishó y en dirección a donde la mano derecha señale. Después de la pronunciación de cuatro o cinco palabras un arquero continuará la misma mecánica hasta que todos hayan hecho lo mismo. Cada arquero caminará como un bloque frotándose la palma de las manos).
Onmukam, onmukan, onmukan, etc.

El Camino del Arquero

TODO SENSEI.- (Sentado frente al público comenzará a inspirar profundamente. Entrecruzará los dedos como sosteniendo algo muy valioso. Mientras inspira levantará las manos doblando los codos a la altura de la boca del estómago. En este punto mantendrá el aire mientras gira las palmas hacia el piso y lentamente haciendo presión las bajará hasta que los brazos queden estirados. Punto en el cual las manos se extienden hacia adelante y se levantan lentamente hasta alcanzar el nivel alto. De este momento el aire deberá soltarse lentamente por la boca mientras las manos descienden, se sueltan para bajarlas por los lados trazando un círculo con los dedos índices. La expresión de la cara debe reflejar alegría pero como si fuera una máscara. Coloca las manos hacia abajo juntas y con las muñecas relajadas comienza a inspirar lentamente, en tanto las manos se levantan por delante. Cuando éstas se encuentran en lo alto, el aire se retiene. Se empuñan las manos suavemente. Se hacen girar los puños para que los dedos queden hacia arriba. Se aprietan fuertemente y se traen con tensión hacia el pecho. Se golpea éste en convulsiones hasta que la capacidad pulmonar lo permita. Se expira lentamente el aire por la boca y los brazos descienden para iniciar nuevamente el ejercicio que se repite una vez más. Se apoya con las manos sobre los músculos y se inclina para expirar profundamente y con voz producida desde el plexo solar, grave y tremulante hablará sin mover un solo músculo de la cara).

¡Tomaré el rito!

CORO.- Por favor, por favor.

TODO SENSEI.- ¡El rito es la materia de un arquero!

El Camino del Arquero

CORO.- Es un placer, es un placer.

TODO SENSEI.- Yo, yo, yo soy el alma de Benkei. Yo vengo del círculo blanco de la luz. Donde todo el orden es inestable. Así como la lluvia y las hojas, lo vital de la fuerza cósmica fluye. Así como el mar y el árbol son firmes la forma necesita fuerte columnas (pausa). Alguien llamó a mi estado de reposo. ¿Quién entre azules vigilia me busca?

CORO.- Un viejo enfermo, un viejo enfermo.

TODO SENSEI.- ¿Qué deseas saber?

CORO.- Intento conocerte Todo. conocerte Todo.

TODO SENSEI.- Dirás las tres palabras sagradas.

CORO.- Shin, Zen, Bi, Shin, Zen, Bi. (Trozo rítmico semántico, in crescendo).

TODO SENSEI.- Bi, será de la forma, el equilibrio.

CORO.- Hablad del Zen, hablad del Zen. (Silencio).

TODO SENSEI.- El viejo estanque (silencio, el Coro lo repite). La rana salta hondas (silencio, el Coro lo repite). Sonidos acuos.

TODO SENSEI.- Zen. es la flor creada en la memoria.

CORO.- Shin, qué es el Shin.

TODO SENSEI.- Es el estado más difícil de lograr.

CORO.- Difícil es comprender, el más difícil de los tres es Shin.

TODO SENSEI.- Para el Shin. no hay verdades absolutas lo que es bueno o malo no se sabe, la prueba Shin está en el disparo. No en el camino sino en el caminar.

CORO.- El disparo al blanco. El impulso al acierto.

TODO SENSEI.- Uno, si aciertas eres bueno.

CORO. Shin de la verdad.

TODO SENSEI.- Si aciertas dos sabrás que eres bueno.

CORO:- Shin de la sabiduría.

TODO SENSEI.- La transmisión secreta no se logra con palabras.
¡Un arco, un arco!

CORO.- El hombre es un arco tranquilo, la tensión de su cuerda
impasible. El mejor arquero es quien tiene el blanco en la
mente.

TODO SENSEI.- ¡Mis flechas!

CORO.- Oh, pensamientos, oh pensamientos. (Del fondo alguien
comienza a pasar de mano en mano un guante que lo entregan
al capitán).

TODO SENSEI.- (Se levanta como suspendido por una fuerza
extraña. Baja de la silla. Retira la silla con un movimiento
giratorio de arriba hacia abajo con la mano derecha. La silla se
eleva sostenida por el ayudante que en determinado momento
queda escondido tras la silla. El ayudante saca la silla de la
escena. El capitán se incorpora para entregar el guante. Se
coloca frente al profesor y al mismo tiempo inclina el tronco y
levanta el guante con ambas manos por encima de la cabeza.
El profesor toca el guante, inclina la cabeza y toma el guante
para sí. El capitán se coloca atrás del profesor. Entra el
ayudante y se coloca atrás del capitán. Los tres salen por la
puerta de abajo).

CORO.- (Mantendrá un tiempo la ambientación para que cuando el
profesor regrese todo esté en completo silencio). Ommukam,
Ommukam, Ommukam, etc. (Una vez callados deben girar la
cabeza hacia la puerta de abajo. Entra el profesor y da la
sensación que flota, su gesto es de asfixia, viene vestido como
Samurai con una máscara blanca. Se detiene frente al público

El Camino del Arquero

coloca el peso del cuerpo en la punta de los pies hace una inclinación. Siempre el movimiento se iniciará con el pie izquierdo. Gira a la izquierda noventa grados, el pie derecho lo coloca transversalmente al otro y con el izquierdo comienza a caminar. También entrarán el capitán y el ayudante y harán lo mismo. El profesor, arriba escenario, girará el pie izquierdo noventa grados hacia la derecha, el otro se emparejará y después dará dos pasos colocando transversalmente el pie izquierdo. Da un paso adelante y empuja el pie derecho. Mira hacia el público. El capitán hace lo mismo, se coloca al fondo y da cuatro en vez de dos pasos. El ayudante hará lo mismo, se colocará y girará al público. Los tres al mismo tiempo retirarán ligeramente el pie derecho y con sinerónía comenzarán a descender. Primero la rodilla derecha tocará el suelo, después será la izquierda. Acomodarán los dedos del pie derecho sobre los dedos del pie izquierdo. Los tres doblarán el tronco inclinando la espalda recta hacia adelante hasta que la cabeza quede a unos diez centímetros del suelo. Solo el profesor levantará la mano derecha enguantada para colocarla frente a sus rodillas. Los otros dos correrán ambas manos de los muslos hacia el suelo y del suelo hacia adelante, los dedos, menos el pulgar, deberán unirse y se formará un rombo. Permanecerán unos segundos y después se invertirá el proceso. Cuando el profesor se dispone a regresar, el capitán gira hacia su propia izquierda. Se inclina para colocarse cerca del blanco con la rodilla derecha casi en el suelo, pero no la hinca, sostiene las dos manos pegadas al cuerpo con los dedos apoyados en la tierra. De tal manera que cuando el Profesor haga los disparos

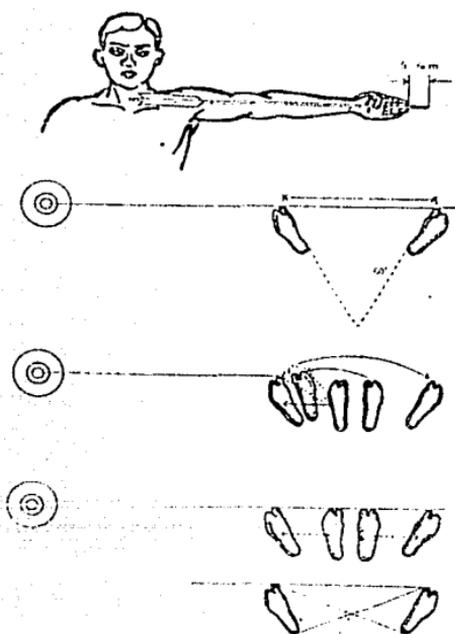
él recogerá una por una las flechas limpiándolas primero con la mano derecha y después arrancándola con mucha suavidad. Luego, el capitán irá a dejarla al fondo en un carcaj (funda) y regresará a realizar la misma operación. El ayudante dejará pasar al profesor y después de hacer una reverencia en el centro debe girar hacia su izquierda, avanzar cinco pasos y arrodillarse. El ayudante también deberá arrodillarse de la misma manera que el capitán, pero él asentará la derecha y sosteniéndose con el pie izquierdo apoyará las palmas en las piernas. El profesor arrodillado apoyándose con los dedos de los pies se sentará sobre los talones. Sin permitir que la parte inferior del arco toque el suelo hará girar la cuerda con la mano derecha hacia ésta. Después de elegir una flecha vista por las plumas sobre su hombro derecho, la colocará cuidadosamente en la cuerda. Mientras que la otra flecha la colocará en sentido contrario de la dirección de la que disparará y a unos diez centímetros de diferencia entre una y otra para que no se dañen las plumas. Luego de haber calculado las proporciones tomará las dos flechas y la cuerda con la mano izquierda y continuará con las demás formas (kata).

El maestro se ilumina, nada llama más la atención que sus movimientos con una lentitud impresionante, dispara la primera flecha y la dar en el blanco su cuerpo se incendia, una aura que brilla entorno suyo lo llena de luz. Dispara una flecha más y se convierte en una luminaria, se eleva por los aires y desaparece.

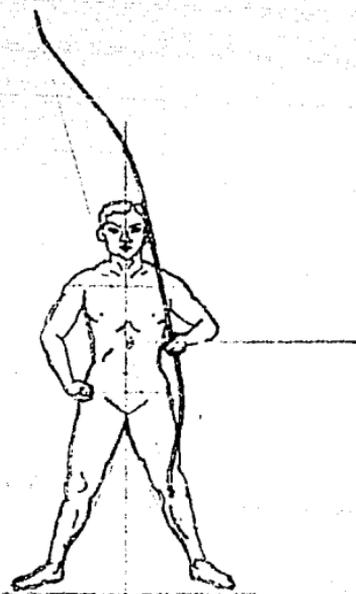
KYUDO HASE'TSU.

Las ocho Formas de la Arquería Japonesa.

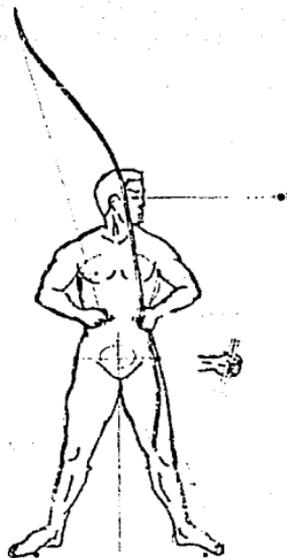
- 1.- *Ashibumi.*
- 2.- *Dozukuri.*
- 3.- *Yugamae.*
- 4.- *Uchiokoshi.*
- 5.- *Hikiwake.*
- 6.- *Kai.*
- 7.- *Hanaré.*
- 8.- *Zanshin.*



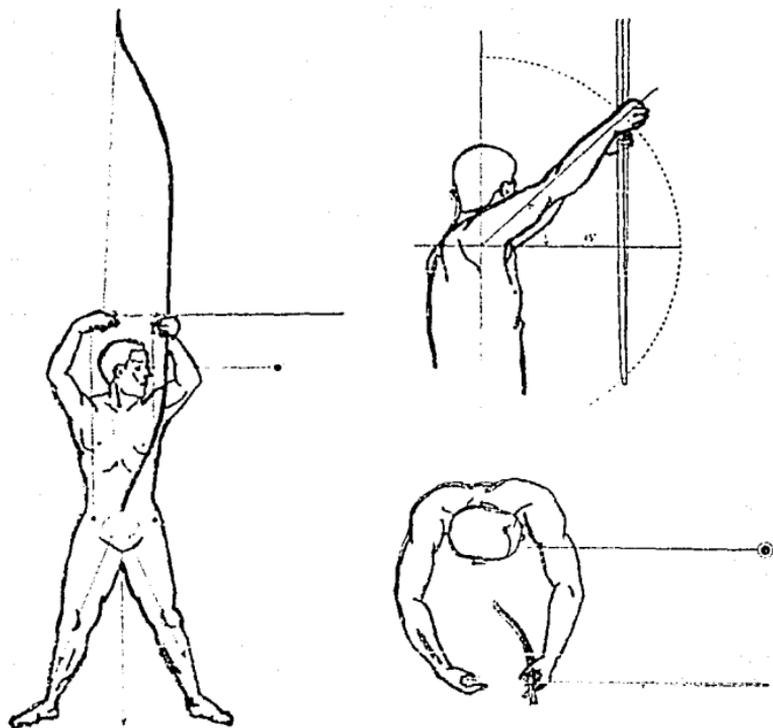
1.- *Ashibumi. parada del tirador.* Colocarse de perfil izquierdo hacia el blanco. Separar las plantas de los pies con un ángulo aproximado de 60° grados. La distancia entre los dedos pulgares de los pies es igual a la *Yuzuka* (largo de la flecha que cada arquero tiene en relación a su tamaño). Debe haber una línea recta imaginaria entre los dedos pulgares de los pies y el centro del blanco.



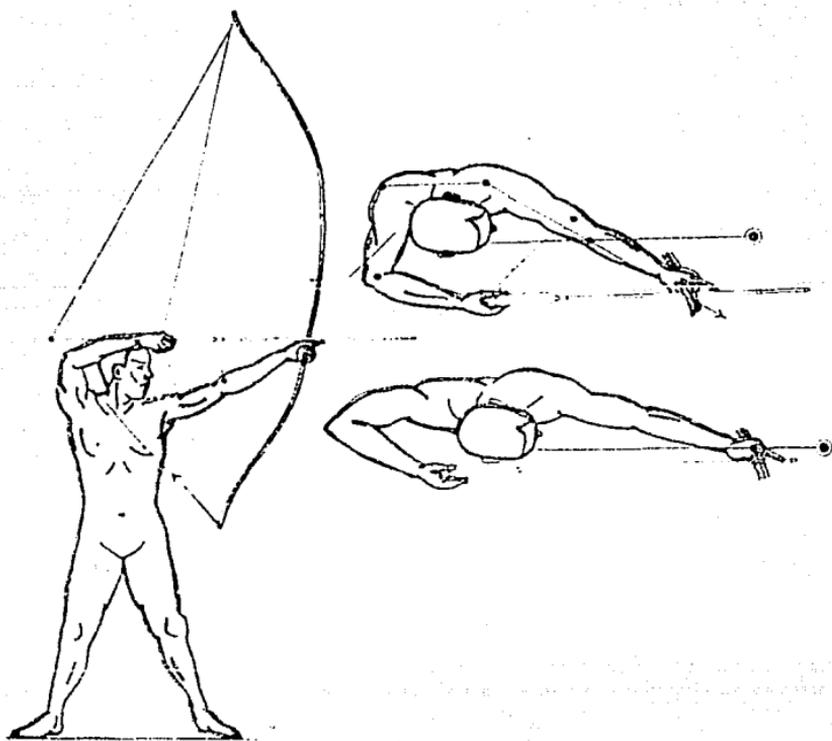
2.- *Dizukui*, colocar la flecha en la cuerda del arco en dirección del blanco. El arquero debe estar en completo equilibrio. Estrechar los glúteos y las pantorrillas, al concentrar la fuerza en el tanden.



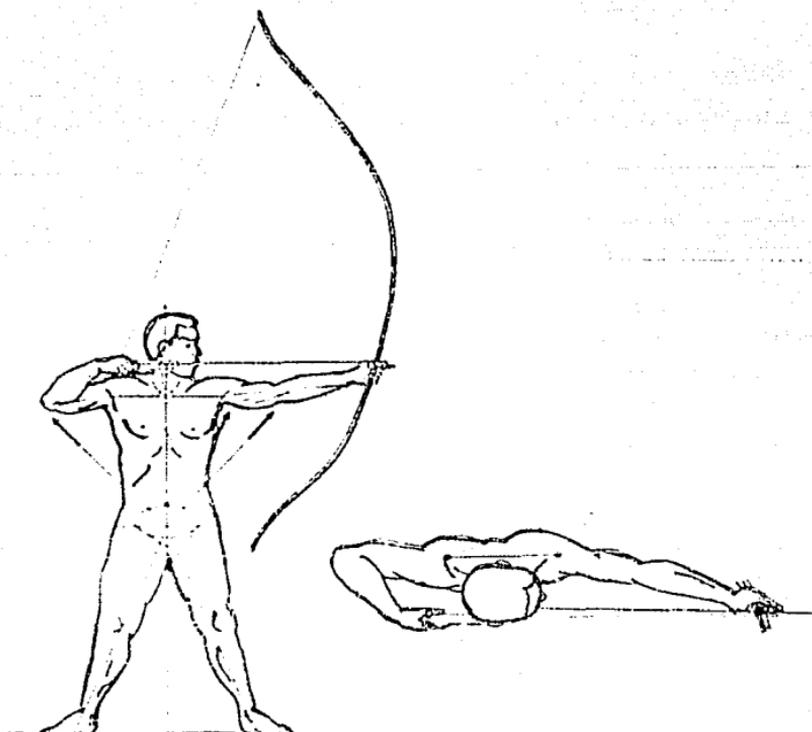
3.- *Yugamae: Torikake*, consiste en realizar la acción de llevar la mano derecha y sostener la flecha en dirección del blanco. *Tomo-uchi*, acción de orientar el arco al frente del cuerpo con firmeza y suavidad. *Monomi*, acción de orientar la cabeza hacia el centro del blanco y evitar la dispersión mental.



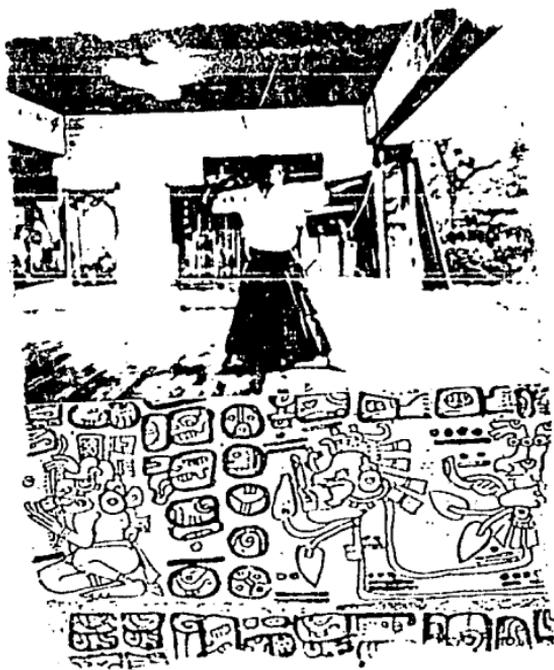
4.- *Uchiokoshi*, es la primera acción real para tensar la cuerda. Para ésto elevar ambas manos paralelamente a los hombros y hacia el frente; con mucha calma y suavidad mientras se respira profundamente. Concentrar la energía en el punto donde se unen las distancias de ambos pies y el *tanden*.



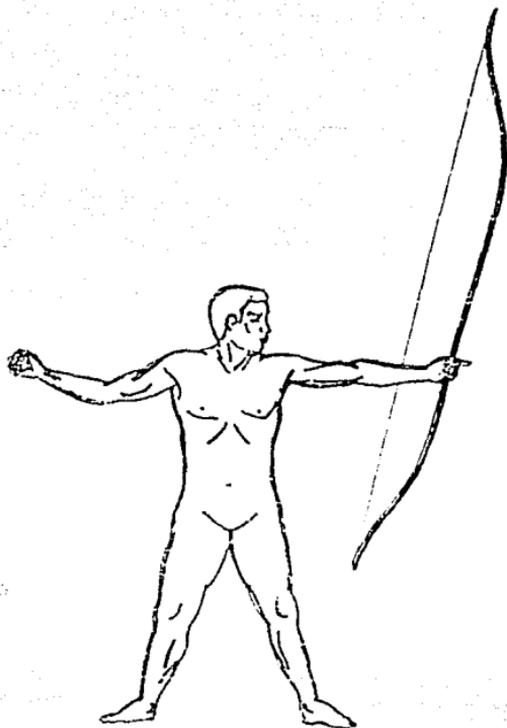
5.- *Hikiwake*, tensar el arco con dos movimientos: el primero, empujar la mano izquierda hacia adelante. El segundo, jalar con la mano derecha. *Daisait*, tensar el arco a dos tercios del largo de la flecha.



6.- Kai, el hikiwake es el punto más importante para llegar al Kai, encontrar la riqueza del verdadero momento entre la tensión y el disparo, (vacío antes del disparo).



7.- *Hunare*. Es el momento del disparo originado de la percepción del impulso vital.



8.- *Zanshin*, es la manifestación total de la energía. *Yugaeri*, es el movimiento del arco que gira hacia la izquierda con la fuerza del disparo y queda en la parte externa del antebrazo. *Yuuoshi*, es el último momento de la forma donde se contempla el disparo y se recupera el estado de alerta.

BIBLIOGRAFÍA.

Abbagnano, Nicola.

Diccionario de Filosofía.
Traduc. (Italiano), Alfredo Galletti.
Ed. Fondo de Cultura Económica.
Mexico. 1961-2

Alcázar, Javier.

Sociology of Japanese Traditional Theatre.
Universidad de Artes y Ciencias
Liberales de Tokio, Ministerio de
Educación del Japón.
1986

Artaud, Antonin.

El Teatro y su Doble.
Trad. (Francés). Enrique Alonso.
Ed. Ed Hasa: Barcelona.
1938

Mensajes Revolucionarios.
El papel de la provocación y la
rebeldía como principio de creación.
Ed. Fundamentos: Madrid.
1976-2

Cartas desde Rodez.
Aportaciones sobre la teoría de la crueldad
y la rebeldía en la creación.
Traduc. (Francés). Fernando Montes.
Ed. Fundamentos: Madrid.
1976

Bentley, Eric.

La Vida del Drama.

Teoría del análisis interno del drama.

Traduc. (Inglés). Alberto Vanasco.

Ed. Paidós: México.

1964-IR

Burckhardt, Titus.

Ciencia Moderna y Sabiduría Tradicional.

Metafísica y esoterismo.

Traduc. (Alemán). Jordi Quingles y

Alejandro Corniero.

Ed. Taurus Ediciones, S.A., España. 1979

Chambert Castillo, Guillermo

y Fidel de la Cruz López.

Fisiología.

Colegio de Bachilleres.

Centro de actualización de Profesores, México.

1970

Chejov, Michael. *Al Actor.*

(Sobre la técnica de Actuación).

Traduc. (Inglés). José Villalba Pinyana.

Ed. Diana, Mexico.

1955-9.

Cornin, Michel.

El Teatro Nuevo.

Planteamiento sobre un estilo de teatro.

Traduc. (Francés). Alexandre Ferrer.

Ed. Oikos-Tau. Barcelona.

1973

Custer, Dan.

La Mente en las Relaciones Humanas.

Psicología y superación personal.

Traduc. Celedonio Sevillano.

Ed. Diana: Buenos Aires.

1961-21

Diderot, Denis.

La Paradoja del Comediante.
Técnica de actuación formal.
Traduc. Héctor M. Gordón.
Ed. Diana. Buenos Aires.
1973

Duvignaud, Jean.

Sociología del Teatro.
Ensayo sobre las sombras del teatro.
Traduc. (Francés), Luis Arana.
Ed. Fondo de Cultura Económica.
México. 1966

Eco, Umberto.

Cómo hacer una Tesis.
Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura.
Ed. Gedisa. México. 1988-7R

Frazaer, Sir James George.

La Rama Dorada.
(Magia y Religión).
Traduc. Elizabeth y Tadeo I.
Campusano.
Ed. Fondo de Cultura Económica:
México. 1944-6R.

Garza Mercado, Ario.

Manual de Técnicas de Investigación.
Colegio de México.
México. 1981-3

Girard, Rafael.

El Popol-vuh, fuente histórica.
Interpretación arqueológica sobre la cultura maya.
Ed. del Ministerio de Educación Pública.
Guatemala. 1952.

Giraudon, Rene.

Demencia y Muerte del Teatro.

Ensayo sobre los principios teóricos del teatro mundial.

Traduc. (Francés). Malkah Rabell.

Ed. Extemporáneos: México.

1972

Grotowski, Jerzy.

Hacia un Teatro Pobre.

Teoría sobre la santidad del actor.

Traduc. (Inglés). Margo Glantz.

Ed. Siglo Veintiuno: México.

1970-3

Gutiérrez Pantoja, Gabriel.

Metodología de las Ciencias Sociales

II. Enfoques metodológicos de las Ciencias Sociales. Ed. G.G.P. y Harla.

México. 1986

Herrigelen, Eugen.

Zen en el Arte del Tiro con Arco.

Compendio de experiencias sobre la arquería japonesa.

Traduc. (Alemán). Juan Jorge Thomas.

Ed. Kier. Buenos Aires.

Hethmon, Robert.

El Actor's Studio.

Interpretación de la teoría

Stanislavskiana.

Ed. Fundamentos: Madrid.

I.D.H.

Instituto de Superación Humana.

Conferencial Magistral en

San Cristóbal de Las Casas, Chis.,

el 20 de abril de 1982.

Kaufman, Terrence S.

Idiomas de Mesoamérica.
Seminario de Integración Social
Guatemalteca, Publicación #33.
Guatemala, C.A. 1974

Komparu, Kunio.

The Noh Theater.
(Principles and Perspectives).
Estructura del teatro Noh.
Traduc. (japonés). Jane Corddry.
Ed. John Weatherhill, Inc. Tokio.
1983

Lasserre, Robert.

Poderes Extraordinarios.
(Técnicas Secretas del Extremo Oriente).
Teoría esotérica sobre el Tao.
Traduc. (Francés). Hermia Daver.
Ed. Iberia. Barcelona. España.
1971

Macgowan, Kenneth.

La Escena Viviente.
(Historia del Teatro Universal).
Traduc. (Inglés). Horacio Martínez.
Ed. Eudeba. Buenos Aires.
1966-7R

Meyerhold, V. E.

Teoría Teatral.
Técnicas de actuación en base a la
personalidad del actor.
Traduc. Agustín Barreno.
Ed. Fundamentos. Madrid.
1975.

Moller, Erwin.

La Cromoterapia Esotérica. (Curación por los colores).
Supermente.
Revista de divulgación sobre parasicología.
Revista #52
Pág. 15. México.
1980

Nogami, Toyochiró.

Zeami and his Theories on Noh.
Traduc. (Japonés). Ryozo Matsumoto.
Interpretación moderna de la teoría
de Zeami en torno al teatro Noh.
Ed. Tsumetaró Hinoki, Hinoki Shoten.
Tokio, 1955

Patiño Hernández, Luis Daniel.

Bioquímica.
Colegio de Bachilleres.
Centro de actualización de Profesores. México, 1979.

Powell, Robert.

Zen y Realidad.
(Un Acercamiento Cuerdo y no Sectario a la Felicidad).
Traduc. (Inglés). Judith Vda. de Fargbave.
Ed. Yug. México, 1973

Recinos, Adrián.

*Popol-Vuh. Las antiguas Historias del
Quiché.*
Fondo de Cultura económica.
México, 1988/19R

Rosales, Ariel.

El Suplemento Periodístico.
(Las Curaciones Psíquicas son Completamente Naturales).
Supermente.
Revista de divulgación sobre parasicología.
Revista #47
Pág. 7. México, 1980

Rosales, Ariel.

El suplemento Periodístico.
(La Fotografía Kirlian para Detectar
Enfermedades)
Supermente. Revista #47
Revista de divulgación sobre parasicología.
Pág. 8. México. 1980

El suplemento Periodístico.
(Los Curanderos Psíquicos si Funcionan).
Supermente. Revista #52
Revista de divulgación sobre parasicología.
Pág. 8. México. 1980

Sakai, Kasuya.

Introducción al Noh: Teatro Clásico Japonés.
Instituto nacional de Bellas Artes.
México. 1968

Stanislavski, Constantin.

Manual del Actor.
Traduc. (Ruso). René Cárdenas.
Prontuario de términos teatrales.
Barrios.
Ed. Diana. México. 1973.

Stanislavski, Constantin.

Un actor se Prepara.
Traduc. (Ruso). Ricardo Debenetti
Fundamentos de la actuación
vivencial.
Ed. Psique. Buenos Aires.
1954

Mi vida en el Arte.
Reflexiones sobre el compromiso del actor
Ed. Diáspora. Buenos Aires. 1966

Stanislavski, Constantin.

El arte Escénico.

Traduc. (Ruso), Julieta Campos.
Teoría de la Creación y la Dirección Escénica.
Ed. Siglo XXI. México. 1968-3

Torres, Carlos.

La meditación Transcendental.
(Sincronía de las Ondas Cerebrales).
Supermente. Revista #52. Pág. 30
México, 1980

Valkenburgh, Van. et al.

Electrónica Básica.
Trad. (Inglés), Jaime Lafulla.
Principios de Electrónica.
Ed. Bell S. A. Argentina.
1973-7

Vogt, Evon Z.

The Genetic Model and Maya Cultural Development.
En Desarrollo Cultural de los Mayas
E. Z. Vogt y A. Ruz L.
Centro de Estudios Mayas. UNAM. México. 1964

Wagner, Fernando.

Técnica y Teoría Teatral.
Ed. Mexicanos Unidos.
México. 1986

Wilson, Mitchel. et al.

Energía.
Enciclopedia Científica de Time Life.
Ed. Offset Multicolor S. A. México. 1980-2

Witkiewicz, Stanislan Ignacy.

La forma Pura del Teatro.

Trad. Jan Patula.

Ed. UNAM, México, 1982

Yamanishi.

Kyudo Hassetsu.

Zen Nippon Kyudo Remmei

Eight Points in Japanese Archery.

Ed. Kodansha, 1980