

Teatro totonaca contemporáneo

DOMINGO ADAME | UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Resumen

En el presente ensayo presento el contexto y las características del Teatro Totonaca Contemporáneo, derivados de sus antecedentes y procesos de trabajo a lo largo de treinta años y cuyo testimonio es el libro *A la luz del padre Sol* (2014). *Guiones de teatro comunitario totonaca*. Identifico su teatralidad y analizo uno de ellos: "Tejedoras del Destino", basado en la estrategia de la transdisciplinariedad y en la estética de lo performativo.

Abstract

In the present essay I present the context and the characteristics of the Contemporary Totonaca Theatre derived from his antecedents and processes of work throughout thirty years and whose testimony is the book *A la luz del padre Sol* (2014). *Guiones de teatro comunitario totonaca*. I identify its theatricality and analyse one of them "Tejedoras del Destino" based on the strategy of the Transdisciplinarity and of the Aesthetics of Performative.

Palabras claves: comunidad, Teatro Totonaca Contemporáneo, *A la luz del padre Sol*, guiones, Centro de las Artes Indígenas, "La Casa".

Key words: community, Totonaca Contemporary Theatre, *A la luz del padre Sol*, Scripts, Indigenus Center of the Arts, "The House".

Para citar este artículo: Adame, Domingo, "Teatro totonaca contemporáneo", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 47, semestre II de 2016, UAM-A, pp. 107-121.

A manera de introducción. El teatro indio y comunitario en México

Una de las vertientes más significativas del teatro en México y en el mundo es aquella que tiene su fuente en las culturas originarias y en un tipo de estructuración comunitaria donde sus integrantes participan y/o determinan el desarrollo de todo el proceso de preparación, ejecución y recepción. Las formas tradicionales tienen el propósito de conservación en tanto que las contemporáneas, de actualización y transformación cultural, conscientes de que una está incluida en la otra. En ambas formas se hallan tendencias religiosas, históricas y políticas. Muchas de ellas tienen alcance nacional por encontrarse en diversos estados del país, y otras regional o local cuando comparten un área geográfica o cultural delimitada, o pertenecen a una comunidad específica. En cuanto a lo comunitario, si bien en todos los grupos humanos existen elementos que les otorgan su carácter de "comunidad" (lengua, religión, territorio), el resto de elementos "culturales" de los individuos que la constituyen son casi siempre diferentes. Unidad y diversidad es el binomio que identifica a la comunidad.

Los teatros comunitarios difieren por el tipo de comunidad en donde se generan y desarrollan: rural, urbana, indígena, mestiza, etcétera, pero todos comparten el objetivo de establecer relaciones de respeto, tolerancia y comprensión entre sus miembros, así como el apego a valores profundos. No fomentan la división de la comunidad en donde actúan, ni están al servicio de una ideo-

logía en particular, aspiran en cambio a la formación del sujeto comunitario en el sentido antes expuesto. No son teatros de propaganda (aunque esto no excluye que una comunidad pueda utilizar el teatro para tales fines) y buscan en las diversas tradiciones teatrales y culturales –propias y ajenas– el lenguaje más adecuado para su realización escénica. Tampoco aspiran a competir con otras formas de producción teatral, sino que buscan satisfacer una necesidad de expresión y comunicación espiritual nacida de su propia comunidad.

Entre las expresiones de *Teatro indio y comunitario tradicional* se encuentran: ceremonias, danzas-drama, danzas, comedias, farsas, sainetes, loas, églogas, autos, entremeses, pastorelas, etcétera. Entre sus características están las siguientes: 1) poseen un contenido y esencia de identidad, 2) tienen como función principal la legitimación de la cohesión grupal y 3) conservan series de complejos socioculturales, estructurados en especie de "esquemas" o "sistemas" que tienen estrecha relación tanto con la memoria histórica como con la cosmogonía y la cosmovisión, y cuyas partes esenciales permanecen ocultas en la memoria colectiva y sólo reaparecen cíclicamente en las representaciones colectivas de tipo mágico-religioso y, siempre, en actitud solemne.¹

El *Teatro indio y comunitario contemporáneo* comparte, en esencia, las caracte-

¹ Jiménez Carastillo, Manuel, "Investigación sobre teatro indígena y campesino. Un punto de vista antropológico", en *Memoria del III Encuentro Nacional de Investigación Teatral*, México, CITRU-INBA, 1992, pp. 44-45.

rísticas del *tradicional* y se distingue por la incorporación de nuevos contenidos —especialmente políticos— y técnicas modernas que, en ocasiones, llegan a producir nuevas formas; pero, por lo general, tiene su base en las representaciones ancestrales. En este ámbito se inscribe el trabajo que desarrolló la Asociación Nacional Teatro-Comunidad (TECOM), fundada en 1987 y vigente hasta principios del presente siglo por teatristas, investigadores y promotores culturales que habían participado en diversas experiencias de teatro popular en México desde los años setenta en proyectos como: Teatro Popular del INEA, Arte Escénico Popular, Teatro CONASUPO de Orientación Campesina. Pero sus antecedentes remotos están en las acciones educativas de los gobiernos posrevolucionarios como las Misiones Culturales y el Teatro del Centro Regional para la Educación Fundamental de América Latina, CREFAL.

TECOM, asociación civil sin fines de lucro, jugó un papel generador que rebasó los límites del espectáculo teatral y repercutió a nivel comunitario en grupos netamente indígenas y en zonas urbanas con acciones como: fiestas y cursos nacionales, estatales y regionales, realización de estudios y la publicación de artículos de divulgación en México y en el extranjero. Desde 1987 y hasta 1999 se realizaron las “Fiestas nacionales de teatro-comunidad”, que llegaron a aglutinar un promedio de treinta grupos teniendo como sede poblaciones indígenas: Coxquihui, Veracruz; Zitlala, Guerrero; Caltzontzin, Michoacán; Amecameca, Estado de México; Ocotlán, Oaxaca, y muchas más.

El teatro totonaca contemporáneo

En la zona totonaca² del estado de Veracruz se inició desde 1982 un movimiento teatral auspiciado por la entonces Dirección General de Culturas Populares de la Secretaría de Educación Pública en la Unidad Regional Papantla³. Los Promotores Culturales, jóvenes totonacas de diversas poblaciones bajo la guía de Francisco Acosta Báez, asumieron como un compromiso de vida el binomio Teatro-Comunidad. Acosta tenía como antecedente haber formado parte de la “Brigada Ricardo Flores Magón” del Teatro de Orientación Campesina de Conasupo a fines de los años setenta, por lo que tenía conocimiento de la “Metodología de teatro campesino” elaborada por el maestro Rodolfo Valencia.⁴

² La cultura totonaca que tuvo su origen hacia el 400 d.C. pervive hasta la actualidad en los estados de Puebla y Veracruz, siendo en este Estado de la república mexicana donde se encuentra su vestigio más importante, la ciudad sagrada de El Tajín.

³ Arte Escénico Popular era un organismo que formó parte de la Dirección General de Culturas Populares (DGCP) de la SEP de 1976 a 1982 bajo la dirección artística del maestro Rodolfo Valencia y contaba con dos áreas: un Taller de formación de grupos con sede en la Ciudad de México y un equipo de promotores teatrales, ubicados en las Unidades Regionales en varios estados del país. Al desaparecer Arte Escénico Popular se continuó la labor de promoción a través de la DGCP.

⁴ Esta metodología tenía como principio no enseñar a actuar a los miembros de las comunidades, sino proporcionar las herramientas para una comunicación lúcida y sensible de sus ideas y sentimientos. Ver Rodolfo Valencia, “Metodología de Teatro Campesino”, en *Acotación*, núm. 3, año 2, México, CTRU, INBA, 1992. Francisco Acosta es el Director del Centro de las Artes Indígenas (CAI).

Domingo Francisco Velasco –uno de aquellos promotores–, compilador de los guiones y coordinador de la Casa de las Artes de la Representación⁵ del Centro de las Artes Indígenas (CAI), originalmente llamada Casa del Teatro, da cuenta del proceso desde la conformación de un grupo de actores en 1982, hasta llegar a la creación de “La Casa” en el CAI en 2008. Durante ese tiempo, dice:

se trabajó con grupos de promotores culturales, niños, jóvenes estudiantes y adultos de la región [...]. La mayoría de las obras fueron creadas de manera colectiva basadas en costumbres, conocimientos y en la mitología, narrativa popular y problemas de la región. Las obras se han trabajado de manera bilingüe (totonaca-español), en las cabeceras municipales de Papantla, Coxquihui, Espinal y Filomeno Mata, en Veracruz, y se han presentado en eventos culturales y en las ferias patronales de los municipios de Papantla, Coxquihui, Mecatlán, Espinal, Poza Rica, Gutiérrez Zamora, así como en foros de Xalapa, Ciudad de México y Huachinango. Desde el año 2000 se presentan también en el Festival Cumbre Tajín.⁶ La gente de la región ya se apropió de estas prácticas teatrales sobre asuntos que retoman de sus propios conocimientos.⁷

⁵ En adelante siempre que se aluda a ella se escribirá “La Casa”.

⁶ Cumbre Tajín es un festival que se realiza anualmente en el equinoccio de primavera desde el año 2000, en la zona totonaca de El Tajín, Veracruz, en el parque Takilshukut (El lugar del origen).

⁷ Domingo Francisco Velasco (comp.), *A la luz del padre sol. Shmakgashkag ganat kin tlatikan chichiné.*

Centro de las Artes Indígenas

El Centro de las Artes Indígenas (CAI) “Xtaxk-gakget Makgkaxtlawan” (El resplandor de los artistas), ubicado en el parque temático Takilsukhut, dentro del área correspondiente a la zona sagrada totonaca de El Tajín, Veracruz, tiene el objetivo de fortalecer el patrimonio cultural y de tomarlo como base para una permanente generación artística en diálogo e intercambio con creadores de otras culturas del país y del mundo.

El CAI ha creado *Casas de Arte*, sustentadas en la tradición, a partir de la identificación, sistematización y perfeccionamiento de los modelos indígenas de producción cultural: la realización de talleres-laboratorio de *investigación-creación*, coordinados por los propios maestros indígenas tradicionales que lleven a consolidar una *pedagogía de las artes indígenas*; la reproducción y multiplicación de estos modelos con las nuevas generaciones de creadores; la integración de equipos multi y trans disciplinarios de artistas e investigadores académicos que puedan contribuir en el reconocimiento, valoración, desarrollo y difusión de la estética indígena.

Para los totonacos, “artista” es “quien hace lucir las cosas” y son reconocidos como tales los músicos, danzantes, artesanos, representantes, médicos tradicionales, escritores, pintores y videoastas.

En su perspectiva, todos los elementos que existen en el mundo tienen vida, comen-zando por sus dioses, quienes dotaron al ser

Guiones de teatro comunitario totonaca (1982-2011), DIF estatal de Veracruz y el Centro de las Artes Indígenas, Papantla, Tres Corazones, 2014, p. 9.

humano de todo lo necesario para vivir. Las ceremonias rituales, las danzas y la música son parte de su cosmovisión religiosa. El ejemplo más significativo es la ceremonia ritual de “Los Voladores”, de origen precolombino y consagrada al Padre Sol (Chichiné).

La distribución territorial del Centro de Artes Indígenas es una muestra de los puentes con la comunidad. En el centro de la gran plaza, donde se encuentran sus instalaciones, está colocado el mástil para la ceremonia de comunión con la divinidad –Voladores–. Contiguo a ese espacio está la casa de los Abuelos, guardianes de la sabiduría ancestral, y alrededor de ésta se encuentran las “casas” donde se practican y enseñan las diferentes artes. Con toda esa vasta riqueza se establece el vínculo entre espiritualidad, materialidad y conocimiento que permite el reencuentro de las personas con los saberes de la comunidad y de la naturaleza.

La Casa de las Artes de la Representación

Al igual que los otros espacios del CAI, “La Casa” busca consolidarse como un espacio de diálogo e intercambio con las prácticas representacionales tradicionales, así como de otras culturas. La pregunta viva que anima su quehacer es ¿cómo tender puentes entre las prácticas rituales y las teatrales, entre unas y otras culturas?

El arte escénico –tal como se practica en las ciudades de la modernidad occidental– no se ejerce en las comunidades indígenas, pero eso no significa que no tengan “Teatro”, lo hay aunque no se le denomine así pues en el totonacapan existen danzas-dra-

mas, se realizan ceremonias, rituales y ofrendas donde la comunidad participa con principios propios o adjudicados, pero con una visión místico religiosa apegada a una creencia o costumbre por tradición.

Entre los objetivos de la “La Casa”, se propone que cada integrante profundice en la cultura totonaca: la relación con el cosmos, con la naturaleza y con la vida cotidiana; el agradecimiento a las deidades, a los dueños que cuidan el universo, que siempre están presentes en toda actividad humana; que retome sus valores (lengua, vestimenta, ceremonias, rituales, actividades agrícolas, conocimientos) y desarrolle la encomienda que tiene con el “don” que le fue otorgado.

De esta manera “La Casa” ha venido trabajando, indagando dentro de las comunidades para registrar elementos esenciales de la cultura totonaca. Sus fundamentos, entonces, son el Teatro-Comunidad, la propia organización comunitaria, así como las prácticas mítico-rituales propias.

Las actividades de la “La Casa” iniciaron con un taller a cargo del maestro Nicolás Núñez⁸, creador del Teatro Antropocósmico (1987), en el cual un grupo de actores comunitarios de la región totonaca, así como

⁸ Nicolás Núñez (Ciudad de México, 1946). Director y maestro de teatro. Estudió actuación en el Centro Universitario de Teatro y en el Actor’s Studio de Nueva York; dirección y actuación en el *Old Vic* de Inglaterra; dirección y sensibilización en el Teatro Laboratorio de Jerzy Grotowski; y teatro tibetano en el Instituto Tibetano de Artes Escénicas. Ha participado en coloquios y festivales en varias partes del mundo, dirigido y actuado en más de treinta montajes. Es fundador y director del Taller de Investigación Teatral, UNAM (1975). Es autor de: *Teatro antropocósmico* y *Teatro de alto riesgo*.

estudiantes y maestros de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana, construimos –pues tuve la oportunidad de participar directamente– de manera colectiva el evento transteatral denominado “Tejedoras del destino”.

El grupo original de promotores culturales integrado en 1982 por Domingo Francisco Velasco, Bonifacio Pérez Hernández, Sara Méndez García, Alejandro Medina Jiménez, Ygnacia Hernández Vázquez y Zefirino Gaona Vega, participó en la fundación de “La Casa”. Domingo Francisco Velasco, su coordinador, suma a sus conocimientos adquiridos sobre el teatro aquellos que le fueron transmitidos por los guardianes de la sabiduría totonaca. El equipo actual lo conforman: Sara Méndez García, quien también fue miembro del grupo pionero y ha realizado una labor importante como formadora de nuevos grupos y actores, entre ellos Santos Xochihua Ramírez, Zoila Flor González Pérez y Cecilia Cortés Ramos, quienes fueron sus estudiantes en la Universidad Intercultural Veracruzana y ahora participan como maestros encargados de formar grupos en comunidades y también como actores.

La presencia y participación de la abuela Esperanza García Dionisio (curandera, cantante, teatrera) y del abuelo Gerardo Ramos Juárez como Tlakgná (músico) han sido un acompañamiento significativo en la mayoría de las obras realizadas en “La Casa”, no sólo a través de su don artístico, sino por ser una mujer y un hombre de conocimiento.

A la luz del padre Sol

La única publicación, hasta donde tengo conocimiento, realizada en lo que va del presente siglo sobre teatro escrito por dramaturgos indígenas es la antología editada por Carlos Montemayor y Donald Frischmann, *Palabras de los hombres verdaderos* (volumen 3, 2004). Los autores incluidos son Feliciano Sánchez Chan y Carlos Armando Dzul (mayas), el grupo Sna jtz'ibajom y Petrona de la Cruz (totziles), Isabel Juárez (tzeltal) e Ildfonso Maya (náhuatl), todos ellos creadores representativos del periodo de entresiglos. Montemayor señala en su texto introductorio que también tuvo conocimiento de teatro en lenguas purépecha y totonaca⁹, aunque no fueron incluidos.

Por su parte Frischmann, uno de los más acreditados investigadores sobre la cultura y las formas de representación de los pueblos indios contemporáneos de Mesoamérica, señala el propósito de estos dramaturgos el cual, a mi parecer, permea a todo el Teatro Indio y Comunitario:

A través de su labor (los dramaturgos indígenas) extienden su Palabra hacia su comunidad y más allá, ofreciendo ejemplos que provocan el pensamiento y muchas veces la alarma de cómo la autodestrucción está tan peligrosamente a nuestro alcance como también lo es la preservación del universo

⁹ Donald Frischmann y Carlos Montemayor (eds.), *Words of the True Peoples. Palabras de los seres verdaderos. Antology of Contemporary Mexican Indigenus-Language Writers*, vol. 3, Theatre, Teatro, University of Texas Press, Austin, 2004, p. 16.

y de nosotros mismos. A través de esta antología esperamos extender más allá de las fronteras lingüísticas y nacionales la reflexión sobre lo sagrado de todo lo que existe y nuestro papel igualmente sagrado en la perpetuación de la vida a través del equilibrio.¹⁰

La difusión de estas obras es muy significativa, sobre todo por aparecer no sólo en su lengua original, sino traducidas al español y al inglés. Sin embargo, la diversidad de manifestaciones del teatro indígena contemporáneo rebasa considerablemente lo registrado en la publicación y, en ese sentido, marca la pauta para realizar más ediciones de este tipo que den a conocer la creación escénica de la mayoría de los pueblos indígenas.

Éste es el propósito del libro *A la luz del padre Sol*, cuyo mérito principal es haber sido compilado por un miembro de la comunidad totonaca y participante del movimiento teatral contemporáneo, Domingo Francisco Velasco. En el prólogo a la edición señalé que:

[se trata de] un testimonio que honra la existencia del Teatro Totonaca. Sin embargo tiene mayores alcances: estos guiones podrán ser recreados en diversas comunidades de la región; los estudiosos de la escena contarán con un material inédito para ampliar sus perspectivas y, sobre todo, servirá de base para la generación de nuevas creaciones que, de acuerdo al concepto “arte” entre los totonacos, hará que “luzcan las cosas”, es de-

cir que las veamos con el brillo que ocultan de ordinario.¹¹

Por su parte, la investigadora Martha Julia Toriz Proenza dijo en la presentación del libro:¹²

Este volumen representa una importante contribución al mundo de las literaturas de lengua indígena. Las voces de los escritores totonacas se articulan en los valores, las tradiciones y la sabiduría que han consolidado y seguirán vinculando a sus comunidades. Los autores hablan de y para sus propias culturas, pero también a un mundo que los desconoce.

Y entre los aspectos que considera “otorgan un gran valor a esta producción artística” menciona:

- La mayoría de las obras no surge de la imaginación de un individuo, sino que es fruto de la creación colectiva, de las ideas, frases, vivencias y conocimientos ancestrales de los participantes en el teatro comunitario.
- Absolutamente todos los guiones provienen de la práctica escénica. Quisiera pensar que por eso son llamados guiones y no obras dramáticas. Es decir que, al tener su origen en la comunicación

¹¹ Ver Domingo Francisco Velasco (comp.), *op. cit.*, p. 7.

¹² Texto leído durante la presentación del libro en el Auditorio Juan Simbrón, dentro de las instalaciones del Parque Takilhsukut de El Tajín, Papantla, Ver., 22 de marzo de 2014 y que se encuentra en proceso de publicación en *Investigación Teatral*, vol. 5, núm. 9.

¹⁰ *Ibid.*, p. 72.

directa entre los participantes, en la percepción corporal, en el contacto con el hábitat, lo llevado al papel son las guías que permiten su reproducción en el futuro.

- Al inicio de los guiones se anuncia el reparto de la puesta en escena original, el grupo de personas que actuaron la primera vez que se presentó la obra. Me llamó poderosamente la atención que varios de los nombres que aparecen en el reparto de 1982, años después son los autores o las autoras o los directores o las directoras de otra puesta en escena. Eso me hace pensar en un crecimiento, en un desarrollo de las personas dentro de la actividad artística, así también de un compromiso y de una convicción.
- No podemos afirmar que todos los guiones están impregnados de la cultura totonaca, porque en realidad son más que eso, son parte de la cultura totonaca, contribuyen a su engrandecimiento. Esto se hace patente en el empleo de su idioma, aparte de que se agradece la traducción al español, por lo que varias de las obras son bilingües.
- El sentido del humor es excelente, y el valor étnico y ritual es, por su parte, uno de los motores que podría impulsar a los jóvenes a poner estas obras en escena. Los cantos totonacas, las brujerías, las pócimas y los ungüentos que aparecen en las obras enriquecen la teatralidad de los textos y a la vez muestran que los rituales antiguos tenían un grado de espectacularidad importante y una posibilidad de representarse en escena.

En los guiones se percibe la continuidad del movimiento de Teatro Totonaca Contemporáneo desde que Francisco Acosta Báez llegó como promotor teatral a la Unidad Regional de Culturas Populares en Papantla, hasta la creación del Centro de las Artes Indígenas. El punto de partida fue la propia tradición escénica y oral, con la cual los promotores tenían el vínculo directo pues provenían de comunidades donde ésta se mantenía viva. Los primeros trabajos se realizaron de manera colectiva, posteriormente cada promotor se hizo responsable de proyectos de creación y, después, se tuvo relación con otros creadores escénicos como Andrea Paccioto (italiano), Germán Meyer (suizo), Nicolás Núñez y el autor de este escrito.

Los dieciséis guiones incluidos y los temas tratados son¹³: *Adiós Blanca Paloma*, creación colectiva (1982) con presentaciones hasta 1990, aborda el tema de la muerte; *En busca de la razón* (1995), adaptación de Francisco Acosta Báez, la identidad totonaca; *Quién dice la verdad*, también adaptación de Acosta al cuento de Eraclio Zepeda del mismo nombre (1985), sobre la subjetividad de la justicia; *El maíz del tío Conejo*, creación colectiva (1999), destaca la astucia; *El eco de nuestra voz*, creación colectiva (2000), es un homenaje a Serafín Olarte, defensor de los derechos de las comunidades totonacas; *Del espacio te bajaron, ¿y por qué estás en mí?*, autores: Sara

¹³ Las fechas consignadas en el libro no aclaran, en todos los casos, si son las de creación de la obra o hasta que estuvieron vigentes, aunque todo da a entender que es lo primero.

Méndez García y Domingo Francisco Velasco (2001), sobre el mito de Aktsiné, señor de los truenos; *Mi querido Juanito*, autora: Leticia Hernández San Juan, a partir de la idea de Francisco Hernández Jiménez y Alejandrino Castaño (2001), trata la Infidelidad; *Gramxone*, autores: Ygnacia Hernández Vázquez y Zeferino Gaona Vega (2001), es sobre el peligro de usar herbicidas en los cultivos; *Mi desgracia*, autor: Bonifacio Pérez Hernández (2001), aborda la importancia de las fiestas patronales; *Planta y flor que regeneran el organismo del hombre*, autora: Sara Méndez García (2005), plantea el respeto a la naturaleza; *Los siete abuelos*, autores: Balam Maya Fernández y Sara Méndez García (2000), sobre el respeto que hay que profesar a los ancianos; *La máscara [Talakgánu]*, creación colectiva (2009), el reconocimiento de la verdad que hay en uno mismo y en el otro; *Tejedoras del destino*, creación colectiva (2008), acerca del origen y destino de las almas humanas; *El origen de la creación* [Xkilhtsukut Taxkgakgagatat], creación colectiva (2010), trata el mito del niño Sol; *El origen del maíz* [Xkilhtsukut kuxi], creación colectiva (2010), refiere el origen de la agricultura; *La maldición de Pilatos* [Xtamakgantaxtin Sakgaliná], autor: Domingo Francisco Velasco (2010), su tema es la creación del universo y el respeto a la naturaleza.

En 2013 y 2014 se produjeron en la "La Casa" dos obras más que no entraron en el libro y esperan ser parte del siguiente: *Renacimiento* y *La flor cósmica*. La primera aborda la relación de armonía que los humanos debemos guardar con los dioses y con la naturaleza, y la segunda es una repre-

sentación poética sobre el "don" de la sanación espiritual que muestra la relación entre las fuerzas cósmicas y los seres terrenales. Los animales interactúan con los humanos y, además, se muestra el conflicto entre las abuelas blancas y las abuelas negras –las tejedoras del destino que se disputan a cada ser que viene al mundo, las primeras para que sigan el destino marcado y las segundas para perderlo–.

En los guiones se percibe una apertura a diversas teatralidades sin perder el contacto con la fuente cultural y espiritual. La mayoría de ellos tiene una estructura de carácter ritual con entrada o procesión, petición de permiso, ofrenda, desarrollo de las acciones, comunión de actores y espectadores, para terminar con el agradecimiento.

Se pueden identificar tres tipos de obras: mitológicas, históricas y de la vida cotidiana. Las mitológicas están basadas en la tradición oral: *Adiós Blanca Paloma*, *Planta y flor*, *El origen de la creación* (Niño sol, Quinto sol), *Tío conejo*; Históricas: *El eco de nuestra voz*; y de la vida cotidiana: *En busca de la razón*, *Mi querido Juanito*, *Gramoxone*, *¿Quién dice la verdad?*, *Mi desgracia*. Hay particularmente dos de ellas que fusionan diversas realidades: el mundo cotidiano (indígena y mestizo), el inframundo y el espacio sagrado como *La máscara* y *Tejedoras del destino*.

Más que conflictos interpersonales, lo que constituye la dinámica de las acciones es el enfrentamiento de fuerzas cósmicas y naturales, sobre todo en las mitológicas, pero en cierta medida ocurre lo mismo en las otras.

Hay personajes de la mitología totonaca como: Aktsiné, jaguar, muerte, viejito, Kiwikologo, diablo, lakapijkuyu, los Doce Tajines; de las danzas tradicionales: Pilatos, Payaso, Santiaguero, Caporal; del mundo mágico: Tecolote, Gran Juez; de la vida cotidiana: campesinos, hombres, mujeres, niños.

Las escenas son breves, haciendo dinámica la acción mediante juegos de teatralidad: "Pilatos empuja a José, José cae al suelo y muere", dice la acotación final en *Adiós Blanca Paloma*¹⁴. Se pasa con gran desenvoltura de la narración a la acción.

En cuanto a criterios de escenificación, podemos ver que los espacios no son los de un teatro convencional, sino que se trata de espacios abiertos cargados de una energía especial, por ejemplo el sitio donde está colocado el Palo de la ceremonia de Voladores, o un árbol mítico (como el árbol del chote donde está ubicada "La Casa"); los elementos escenográficos son muy sencillos pero se pueden identificar la "mesa de la creación", la ofrenda y el uso de máscaras y vestuario totonacas; el canto, la danza y "las limpias", así como la fiesta también están presentes.

Es importante destacar la participación de la mujer, pues en las danzas-drama de la tradición sólo participan varones y, en algunas de ellas, una niña casta. Esto muestra un cambio significativo en el ámbito socio-cultural.

Luego de realizar la lectura de los Guiones de Teatro Totonaca, dos preguntas emergen: ¿cómo trascender el binarismo?,

¿cómo la experiencia se puede convertir en un acontecimiento que conecte con la libre circulación de energías?

Perspectiva teórica: la transdisciplinarietà

El lugar desde el cual me acerco a la comprensión de estos guiones no es el de la epistemología del teatro del siglo xx, caracterizada por la oposición binaria que puso frente a frente: rito vs. teatro, texto vs. escena, cultura popular vs. alta cultura, indios vs. mestizos, autenticidad vs. falsedad, forma vs. contenido, realidad vs. ficción, sino desde la epistemología transdisciplinaria¹⁵ y de la estética de lo performativo¹⁶.

En el paradigma disciplinario binario todo se reduce a sociedad, economía y medio ambiente. En él los niveles individual, espiritual y cósmico de la realidad son completamente ignorados pues se permanece en un solo y mismo nivel, lo cual engendra únicamente oposiciones antagónicas. La transdisciplinarietà, en cambio, contempla la posibilidad de transitar libremente por diferentes niveles que en el plano social son: individual, de comunidades geográficas o históricas (familia, nación), planetario y cósmico¹⁷. Esto da por resultado la verticalidad cósmica y consciente que posibilita la emergencia de la "actitud transdisciplinaria", que

¹⁴ Domingo Francisco Velasco (comp.), *op. cit.*, p. 22.

¹⁵ Basarab Nicolescu, *El manifiesto de la transdisciplinarietà*, trad. Mercedes Vallejo Gómez, Hermosillo, Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, A.C., 2009.

¹⁶ E., Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, Madrid, ABADA Editores, 2011.

¹⁷ B. Nicolescu, B., *op. cit.*, p. 52.

significa: mantener una postura basada en el rigor, la apertura y la tolerancia.

La Estética de lo Performativo, por su parte, tiene por objeto de estudio, para Fischer-Lichte, “ese arte del rebasamiento de fronteras”, sobre todo las establecidas con la Ilustración y que propiciaron la división entre arte y vida, entre alta cultura y cultura popular, entre el arte de la cultura occidental y el de aquellas otras culturas para las que es extraño el concepto de la autonomía del arte. También implica la redefinición del concepto mismo de frontera “que no separa dos ámbitos, sino que lo vincula”, es decir, que se opone al binarismo y “en vez de proceder argumentalmente con un ‘lo uno o lo otro’, lo hace con un ‘tanto lo uno como lo otro’, tal como lo propone la metodología transdisciplinaria¹⁸.

La metodología de la transdisciplinaria es una propuesta epistemológica de Basarab Nicolescu¹⁹ complementaria al enfoque disciplinario que hace emerger de la relación entre disciplinas nuevos datos que las articulan para ofrecer una nueva visión de la naturaleza y de la realidad. En sus principios se vislumbra la posibilidad de contener con aquello que está entre, a través y más allá de lo que se ha considerado como *realidad*. Una de las peculiaridades de la transdisciplinaria es el hecho de que se pretende involucrar más al Sujeto en la relación con el Objeto. Se trata de una propuesta que se sostiene en tres pilares: *niveles de*

realidad (ontológico), *tercero incluido* (lógico) y *complejidad* (epistemológico).²⁰

1) El ontológico: hay diferentes niveles de realidad del objeto y, en consecuencia, diferentes niveles de realidad del sujeto. Los niveles de realidad –a los que corresponden potencialmente niveles de percepción– pueden ser concebidos como inconmensurables si, al mismo tiempo, aceptamos la expansión del universo y la lógica dual de la coexistencia de partícula y onda en el nivel subatómico.

2) El lógico: la transición de un nivel de realidad a otro está garantizada por la lógica del tercero incluido que logra la superación efectiva y afectiva de la lógica binaria del tercero excluido. En la lógica del *tercero incluido* hay tensión, no contradicción, por eso es la lógica de la *complejidad*. Y así como la complejidad incluye la simplicidad, la lógica del *tercero incluido* contiene la lógica del tercero excluido –que es válida para situaciones relativamente simples, no para situaciones complejas, donde la exclusión ha mostrado sus graves consecuencias–.

3) El epistemológico: la estructura de todos los niveles de realidad aparece en nuestro conocimiento de la naturaleza, de la sociedad y de nosotros mismos, como una estructura compleja.²¹

Tercero oculto

Entre los niveles de realidad, por una parte, y los niveles de percepción, por la otra, existe un “espacio o zona de absoluta transparencia”,

¹⁸ E., Fischer-Lichte, *op. cit.*, pp. 404-405.

¹⁹ Basarab Nicolescu, *op. cit.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 22.

zona de “no resistencia” como espacio de interrelación y cultivo de un vivir entre los universos del Sujeto y el Objeto transdisciplinario. Esta zona de “no resistencia” corresponde al Tercero Oculto, a “lo sagrado” en el proceso del vivir y el conocer²². Es importante aclarar la diferencia entre Tercero Incluido y Tercero Oculto. El primero une los opuestos A y no-A en un plano lógico y el segundo une al Sujeto y al Objeto en un plano a-lógico.

Se puede existir en un plano horizontal, o sea en un mismo nivel de realidad, donde respondemos a la sucesión de acontecimientos, las más de las veces de manera inercial; en cambio, si tomamos conciencia de quiénes estamos siendo y de las relaciones que establecemos con todo aquello que percibimos, podremos tener la experiencia de la Verticalidad cósmica y consciente. De este modo será posible la unión del Sujeto con el Objeto por la emergencia del Tercero Oculto.

Tejedoras del destino

“Tejedoras del destino” se presentó del 19 al 23 de marzo de 2008 en las instalaciones del Parque Takilshukut y actualmente forma parte del repertorio de “La Casa”. Se trata de una experiencia basada en el mito totonaca de la creación del universo. El mito dice que en el cosmos habitan trece abuelas tejedoras que, como arañas, tejen el destino de cada persona, el cual queda plasmado en su ombligo. Cuando por alguna razón el indivi-

duo se extravía y pierde su destino necesita recuperarlo a través del retorno al origen, a la tradición y a los dones que le fueron otorgados. El mito se ejemplifica mostrando el conflicto interior que viven diferentes jóvenes totonacas: una reniega de su cultura, otra de su familia, otro no sabe quién es, otro se ha vuelto violento, otra se siente perdida, otra es egoísta. Los hombres de conocimiento los encuentran y los conducen al árbol del chote, lugar del origen donde moran las veinticuatro abuelas y podrán recuperar su destino.

El evento se desarrolló en tres espacios, con base al mismo proceso de trabajo de “La Casa” y de la conformación de *Tejedoras*: iniciaba en el centro de la plaza, donde se realiza la Ceremonia de los Voladores y al término de ésta, con la intención de unificar las energías y pedir permiso a “los dueños” del lugar. El segundo espacio era uno de los senderos del parque por donde los visitantes realizan su habitual recorrido por el mismo. Mediante un canto y una caminata en forma de serpiente se invitaba a integrarse al evento. Y por último, en el árbol del chote, sede de “La Casa”, se teatralizaba el mito a través de los relatos de experiencias de los jóvenes totonacas que habían “extraviado su destino”. Las “abuelas tejedoras” les entregaban nuevamente el hilo de su destino, y con el hilo y las palabras que salían del corazón de cada uno de ellos (confianza, fortaleza, respeto, dignidad, amor, unidad, etcétera) se iniciaba el tejido de la red cósmica. Al concluir, la abuela oficiante pasaba al centro y hacía una oración para que los ombligos de los congregados, totonacas o no, hombres, mujeres, niños y todos los que allí

²² *Ibid.*, pp. 43-44.

se encontraban, se reconectaran con su destino.²³ Oraba pidiendo por todos los presentes, para que no perdiéramos esa conexión y, al terminar su oración, sahumaba a todos y los invitaba a profundizar en esa unión cósmica y a hacer contacto con el árbol del chote. En ese momento sólo existía la energía que reconectaba con uno mismo, con los otros, con el mundo y con el cosmos, se vivía la verticalidad cósmica y consciente.

Para el despliegue de estas situaciones se dispuso una estructura espacio-temporal en la que los sujetos que actuábamos convivíamos con los seres míticos (las abuelas) y los personajes de ficción. Con respecto al espacio, al tiempo, y a la misma estructura de la obra es posible reconocer cómo se superaba el binarismo: en cuanto al espacio no sólo había una teatralización del espacio del parque, sino una articulación con el espacio cósmico. El tiempo, no era sólo la confrontación de un pasado mítico y la actualidad que vivían los jóvenes extraviados, sino que se involucraba el presente del espectador y, del mismo modo, el tiempo cósmico marcado por el tejido de la red sideral. Por el convivio entre espectadores, actores y fuerzas cósmicas convocadas, el evento se convertía en un auténtico acontecimiento.

Identifico en *Tejedoras del destino* la emergencia de, al menos, tres niveles de

realidad: individual (el que vive cada actor), social (el que se asume en el juego de la ficción) y cósmico (el que se vive al conectarse con la divinidad en la ofrenda del inicio y en la relación con las abuelas tejedoras).

El principio del Tercero incluido (Ti): *existe un tercer término T que es a la vez A y no-A*. Se manifiesta en la interacción de esos tres niveles, pues si se permanece en un solo nivel de Realidad toda manifestación queda como una lucha entre dos elementos contrarios. La emergencia de por lo menos dos niveles de Realidad diferentes, afirma Nicolescu, puede conducirnos a repensar nuestra vida individual y social, a explorar de otra forma el conocimiento de nosotros mismos, aquí y ahora.²⁴ Eso era lo que proponía *Tejedoras de destino*:

Nivel de realidad 1 (individual): los jóvenes indígenas que han extraviado su destino por rechazar su cultura.

Nivel de realidad 2 (social): esos jóvenes son rechazados también por la cultura mestiza y no encuentran su lugar.

Nivel de realidad 3 (cósmico): las abuelas pueden hacer que retomen los hilos de su destino.

El reconocimiento de distintos niveles de realidad daba lugar a la emergencia del "Tercero oculto" a través del cual se hacía presente lo sagrado. Así se establecía el puente entre las prácticas rituales y teatrales dando lugar a un evento transteatral, donde rito, teatro y performance estaban presentes pero, al mismo tiempo, eran trascendidos.

²³ *Wixin kamanan kalikgalhipitit tlanka tasikulanalin. Tu wixin makgampakenetantit unó ktiyat katuxawat. Chali toxama kalikgalhipitit wixin mintalag-alhamankan. Ustedes hijos, con este acto tengan una bendición. Esto que han emprendido en este mundo. Para que el día de mañana ustedes sean generosos.* Domingo Francisco Velasco (comp.), *op. cit.*, p. 126.

²⁴ Basarab Nicolescu, *op. cit.*, p. 24.

En el *transteatro* –concepto que propongo a partir de la transdisciplinariedad– se da el diálogo abierto entre lenguajes, representaciones y realidades. No hay espectáculo “puro”: se trata de acciones gestionadas por un sujeto, donde la estructura (organización) es auto-poética y está más allá de

las reglas y convenciones de la representación. Los actos o experiencias transteatrales como la descrita son acciones presenciales –lo cual no quiere decir que se excluya lo virtual– que un individuo o un grupo de personas realizan con plena conciencia de lo que hacen y cuya intención es responder a una pregunta guía que tiene un sentido comunitario. De este modo se establece una relación diferente con lo “real”. Con este fin, se utilizan todos los recursos disponibles de cada tradición, pero en diálogo con otras tradiciones y con todas las formas de conocimiento disponibles. Por ello *Tejedoras del destino es transcultural*.

Para reiniciar el camino

La cultura totonaca, como muchas otras, ha generado concepciones del mundo, mitos, ritos sagrados y profanos, prácticas, tabús, gastronomía, cantos, artes, leyendas, creencias, diagnóstico y remedio a las dolencias. El Teatro Totonaca Contemporáneo honra esas creaciones sin considerarlas superiores a las de otras culturas, por eso es *transcultural*. Fomenta la comprensión entre individuos reconociendo a la vez lo que une y lo que separa, propiciando un diálogo efectivo y afectivo entre las culturas.

El Teatro Totonaca Contemporáneo, al estar alineado con los principios de la comunidad, mantiene la equidad, la proporcionalidad y la verticalidad. Su estructura abierta permite incorporar nuevos elementos en cualquier momento, sin alterar su organización. Se trata de una auto-eco-organización.

El objetivo de los actores/representadores es producir momentos de intensa comunicación con otros sujetos, convirtiéndolos en participantes activos; establecer un diálogo con formas de creación y de pensamiento distintas a las propias; construir un saber pertinente y sustentable teniendo como base el cuerpo, escenario de la articulación física-mental-espiritual del ser-conocer-hacer; de seguir sus impulsos interiores y exteriores; de no transformarse en personajes; de mantener lúcidamente su postura vertical y, ante todo, de alcanzar su liberación interior y ayudar a otros a liberarse.

Las experiencias teatrales del Teatro Totonaca Contemporáneo se comparten con diversos públicos pero, sobre todo, con los “dueños” del universo.

El Teatro Totonaca Contemporáneo es un teatro “sin telón”, con apertura al infinito, iluminado por Chichiné (Padre Sol). Es un medio para fortalecer la vida de sus participantes, sin ningún tipo de exclusión, dotando a la existencia de una dimensión poética. Está lleno de la energía sutil y poderosa de todos sus creadores –dramaturgos, directores, actores, músicos, promotores– que han conseguido florecer y situarse en el corazón mismo de las culturas ancestrales. Es un teatro que cumple funciones muy diversas: diversión, crítica social, lección moral, autoco-

nocimiento, reivindicación cultural y, sobre todo, conexión con lo sagrado, pues tiene como base los principios espirituales originales del pueblo totonaca, sin hacer proselitismo por religión alguna.

Es un teatro que hace de cualquier espacio un lugar lleno de vibraciones donde de todos podemos ser copartícipes de una realidad que trasciende lo que percibimos directamente. Donde podemos mirarnos en los ojos del otro para reconocernos en ellos, dando lugar a un nuevo nacimiento para reiniciar así, danzando y cantando, con alegría en nuestros corazones, el camino sin camino de lo infinitamente humano.

Bibliografía

- Adame, Domingo, *Las enseñanzas de Rodolfo Valencia*, Xalapa, Facultad de Teatro-Universidad Veracruzana, 2008.
- Fischer-Lichte, E. *Estética de lo performativo*, Madrid, ABADA Editores, 2011.
- Francisco Velasco, Domingo (comp.), *A la luz del padre sol. Shmakgashkgak ganat kin tlatikan chichiné. Guiones de teatro comunitario totonaca (1982-2011)*, Papantla, DIF estatal de Veracruz y Centro de las Artes Indígenas, Tres Corazones, 2014.
- Frischmann, Donald y Carlos Montemayor (eds.), *Words of the True Peoples. Palabras de los seres verdaderos. Antology of Contemporary Mexican Indigenus-Language Writers*, vol. 3, Theatre, Teatro, Austin, University of Texas Press, 2004.
- Jiménez Castillo, Manuel, "Investigación sobre teatro indígena y campesino. Un punto de vista antropológico", en *Memoria del III Encuentro Nacional de Investigación Teatral*, México, CITRU-INBA, 1992.
- Morin, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 2003.
- Nicolescu, Basarab, *El manifiesto de la transdisciplinarietà*, trad. Mercedes Vallejo Gómez, Hermosillo, Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, A.C., 2009.
- Núñez, Nicolás, *Teatro antropocósmico*, México, SEP, 1987.
- Valencia, Rodolfo, "Metodología de Teatro Campesino", en *Acotación*, núm. 3, año 2, México, CITRU-INBA, 1992.
- Varios, *El arte de ser totonaca*, Veracruz, Gobierno del Estado de Veracruz-DIF, 2008.