Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Facultad de Letras

Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, DIAC

Línea de Generación y Aplicación del Conocimiento (LGAC): Artes performativas

Análisis somático de amor y mística en el cuerpo∞persona del “grupo” de la danza conchera a cargo del jefe Manuel Luna en ciudad de México en la década de 1980

Tesis presentada por:

Edith Adriana Delgado Ramírez

Para obtener el grado de:

Doctora en Arte y Cultura

Directora de tesis:

Alejandra Olvera Rabadán

Morelia, Michoacán, enero de 2024

Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura

CONAHCYT
CONSEJO NACIONAL DE HUMANIDADES CIENCIAS Y TECNOLOGÍAS

DEDICATORIA

A la gente de danza de todos los tiempos
A mis compadritos y comadritas
Al amado y recordado jefe Manuel Luna
A su ánima bendita

Soy danzante por amor
A mi rito y a mi Dios
Es mi danza la esperanza
Es bonanza y es furor

Fragmento de alabanza conchera

AGRADECIMIENTOS

A la fuerza de la energía cósmica que organizó todos los elementos para que me encuentre exitosamente al final de este proceso.

A mi amiga y asesora, la doctora Alejandra Olvera, quien en esta ocasión me acompañó con respeto, cariño, recomendaciones acertadas y guía adecuada. Sobre todo, por la confianza puesta en mí y en el desarrollo de un tema de investigación atrevido. Gracias por su congruencia.

A mis sinodales, la doctora Grit Kirstin Koeltzsch, la doctora Adriana Elena Rovira Vázquez, la doctora Teresa Puche Gutiérrez y el doctor Carlos Olivier Toledo a quienes escuché y seguí en sus recomendaciones y observaciones adecuadas. Gracias por su apertura a la temática aquí expuesta. Por sus aportaciones siento que este documento es nuestro. Es por eso por lo que celebro este proyecto como un crisol de sabiduría compartida.

A la fuerza sorora que creamos con mis compañeras Martha Yunuén Moreno Morales y Olivia del Pilar Rivero De la Garza, con sus apoyos, paciencia y aliento esta tesis es posible y es hermosa. Siempre estaré atenta a la amistad nacida de esta aventura.

A mis comadritas Cuca, Conchita y Cecilia por ser y estar, por confiar en mi mente y emoción, por sus indispensable participación. Él es Dios y Diosï meyamu, comadritas.

A mi hijo, Jorge Manuel Wagner Delgado por tu cercanía y cariño, por proporcionarme material invaluable por no dejarme ir, en imaginerías. Por respetar mi proceso.

A mi mamá, María Oliva Ramírez Melgarejo por verme con ojos de: logros, éxitos y alegrías.

A mis familiares y amistades por comprender mis “hoy no puedo, estoy ocupada, estoy cansada”, por celebrar conmigo mi vida∞danza.

RESUMEN

La presente tesis, titulada *Análisis somático de amor y mística en el cuerpo∞persona del "grupo" de la danza conchera a cargo del jefe Manuel Luna en ciudad de México en la década de 1980*, analiza desde la somática y la transdisciplinariedad, los conceptos de amor y mística en el cuerpo∞persona de un "grupo" que durante la década de 1980formó parte de la danza conchera, a cargo del general Manuel Luna Cuevas, en Ciudad de México. El objetivo principal de esta tesis es comprender la manera en que ese "grupo" de personas vivió el amor y la mística, cuando participó en dicha danza, para lo cual, la investigación se centra en el análisis de las conexiones experienciales somáticas de amor y mística, y en relación con el marco teórico que el mismo "grupo" señaló. Es indispensable indicar que yo fui parte de ese "grupo", por lo que, en gran medida, las metodologías de investigación etnográfica y autoetnográfica, me permitieron entender un fenómeno cultural desde lo personal, lo que significa que sostengo un diálogo entre lo individual, el "grupo" y el marco teórico.

Palabras clave: danza conchera, Feldenkrais, Cuarto Camino, Toltequidad, cuerpo∞persona

The following thesis, titled *Somatic Analysis of Love and Mysticism in the Body∞Person of the "Group" of the Conchera Dance by Chief Manuel Luna in Mexico City in the 1980s*, analyzes from the somatic and transdisciplinarity perspectives, the concepts of love and mysticism in the body∞person of a "group" that was part of the conchera dance ruled by General Manuel Luna Cuevas, during the 1980s in Mexico City. The main objective of this thesis is to understand the way in which this "group" of people experienced love and mysticism, when they participated in this dance, for which the research focuses on the study of the somatic experiential connections of love and mysticism, and in relation to the theoretical framework that the "group" itself pointed out. It is essential to emphasize that I was part of that "group," so that the methodologies of ethnographic and autoethnographic research allowed me to understand a cultural phenomenon from the personal, which means that I maintain a dialogue between the individual, the "group" and the theoretical framework.

Keywords: conchera dance, Feldenkrais, Fourth Way, Toltequidad, body∞person

ÍNDICE

DEDICATORIA 2
AGRADECIMIENTOS 3
RESUMEN 4
ACLARACIONES 9
Acerca del uso del lenguaje 9
Acerca del uso de cursivas 9
El "grupo" 10
El uso del símbolo ∞ 10
Palabras en nahuatl 10
INTRODUCCIÓN 11
CAPÍTULO 1: Estado de la cuestión 21
1.1. Danza conchera 22
1.2. Amor 25
1.3. Mística 30
CAPÍTULO 2: Soporte teórico metodológico 37
Primera línea teórica metodológica 37
2.1. Enfoque epistémico de la transdisciplinariedad 37
2.1.1. Carta de la transdisciplinariedad 38
2.1.2. Tercero oculto 40
2.1.3. Transdisciplinariedad, transgresión y poética en las artes escénicas 42
2.2. Enfoque etnográfico 44
2.2.1. Nueva etnografía 44
2.3. Autoetnografía como método de investigación social 45
2.3.1. La autobiografía como herramienta autoetnográfica 46
2.4. La educación somática 51
2.4.1. El soma 52
2.4.2. El soma en la educación somática 53
2.5. La somática como herramienta de análisis 57
2.5.1. El quiasmo cuerpo∞persona 58
2.5.2. Quiasmo 64
2.5.3. Persona 65
2.5.4. Propuesta 67
2.5.5. La banda de Möbius 67
2.5.6. Cuerpo∞persona para esta tesis 70
2.6. Relación quiasmática entre los cuatro componentes de la acción, para análisis somático: sensación, pensamiento, movimiento y sentimiento 70
2.6.1. Sensación 72
2.6.2. Pensamiento 74
2.6.3. Movimiento 75
2.6.4. Sentimiento 77
CAPÍTULO 3: La mística. Un componente somático 81
3.1. La somática en la vida de Moshe Feldenkrais 81
3.1.1. Influencias místicas 84
3.1.2. Relaciones concomitantes entre Feldenkrais y Gurdjieff 89

CAPÍTULO 4: La danza 95
4.1. Algunas consideraciones problemáticas 95
4.2. Del origen místico de la danza 97
4.3. Fiesta y alegría 103
CAPÍTULO 5: La danza conchera del jefe Manuel Luna 106
5.1 Danza de la *Mesa* de Santiago Tlatelolco 106
5.1.1. Tlatelolco 106
5.2. Lenguaje de guerra y sacralidad en la danza conchera 110
5.3. Unión, *conformidad* y conquista 116
5.4. La danza del jefe Manuel Luna en la década de 1980 120
5.5. El jefe Manuel Luna 125
CAPÍTULO 6: Presentación del "grupo" 134
6.1. Preámbulo 134
6.2. Marco teórico señalado por el "grupo" 136
Segunda línea teórica 136
6.2.1 El Cuarto Camino. Una escuela esotérica 136
6.2.2. El sistema de la escuela del Cuarto Camino 139
6.3. "El grupo" y el Cuarto Camino del "D4" 160
6.4. La Toltequidad de dónde surgen los nahuales, don Juan Matus y Carlos Castaneda 164
6.4.1. Introducción a la civilización del Anahuac y la cultura tolteca 169
6.4.2. Estructura y principios de la Toltecayotl 173
6.4.3. Principios y consejos 174
6.4.4. La espiritualidad tolteca 178
6.5. Las prácticas somáticas en el nahualismo 184
6.5.1 Pases mágicos. Tensegridad 185
6.5.2. Kinam 188
6.5.3. La danza *nahualica* 192
6.6. Una cultura de amor y mística 197
6.6.1. La muerte. El gran misterio 200
6.7. Acercamiento al sistema de don Juan Matus 202
6.7.1. El camino del guerrero 203
6.7.2. La muerte a la izquierda 210
6.7.3. Don Juan Matus un nahual tolteca 211
6.7.4. Don Juan Matus 214
6.8. Percibir, la gran proeza humana 217
6.9. El *nahual* moderno. Carlos Castaneda 221
6.10. El "grupo" ¿Quiénes éramos? 228
6.10.1. Particularidades en las artes escénicas: danza y teatro en los años ochenta del siglo XX 233
6.10.2. Presentación de Informantes. El "grupo" 238
6.11. Autoetnografía 259
6.11.1. En busca de amor y mística en la danza 260
6.11.2. Mi vida en la danza 261
6.11.3. Mi bisabuela, Trinidad 262
6.11.4. Autorretrato 262
6.11.5. Claridad danzaría 265
6.11.6. Ingreso a la danza conchera 271

6.11.7. Una herida colonial 277
6.11.8. Danza derviche 283
6.11.9. De una herida colonial a la esperanza de una danza desde el amar 284
CAPÍTULO 7: La danza conchera. Experiencia somática Análisis desde el "grupo" 287
7.1. Análisis de la experiencia somática del "grupo" en la danza conchera 287
7.1.1. Análisis acerca de la experiencia somática en la danza conchera. Concepción Martínez Gasca. Conchita 288
7.1.2. Análisis acerca de la experiencia somática en la danza conchera. María del Refugio Martínez Gasca, Cuca 291
7.1.3. Análisis acerca de la experiencia somática en la danza conchera. Cecilia Escalante 295
7.1.4. Análisis acerca de la experiencia somática en la danza conchera. Soledad Ruíz 300
7.1.5. Análisis acerca de la experiencia somática en la danza conchera. Nicolás Núñez 304
7.2. La danza conchera postura del "grupo" ante la performance 309
7.3. Análisis integrado acerca del jefe Manuel Luna Cuevas 315
CAPÍTULO 8: Amor y mística en el "grupo" 321
8.1. Análisis de amor y mística 321
8.1.1. Trabajo & trasubo 321
8.1.2. Lenguaje de guerra. G*uerrero*&*danzante* 322
8.2. Presentación a la experiencia de amor en el "grupo" 324
8.2.1. La experiencia de amor en Conchita 325
8.2.2. La experiencia de amor en Cuca 327
8.2.3. La experiencia de amor en Cecilia 329
8.2.4. La experiencia de amor en Soledad 331
8.2.5. La experiencia de amor en Nicolás 333
8.3. Presentación de la experiencia mística en el "grupo" 335
8.3.1. La experiencia mística en Conchita 336
8.3.2. La experiencia mística en Cuca 339
8.3.3. La experiencia mística en Cecilia 341
8.3.4. La experiencia mística en Soledad 343
8.3.5. La experiencia mística en Nicolás 348
CONCLUSIONES 353
Temas sugeridos para continuar con la investigación 370
Proyección 373
FUENTES 374
ANEXOS 387
1. Glosario 387
1.1. Anexo 1 387
1.1.1. Nomenclaturas con respecto al Cuarto Camino 387
1.1.2. Nociones con respecto a la Toltecayotl, don Juan Matus y Carlos Castaneda 394
1.1.3. Nomenclatura en la danza conchera 403
1.1.4. Nomenclatura de palabras en Nahuatl 408
2. Material de evidencias 409
2.1. Anexo 2. Artefactos textuales 409
2.1.1. Reporte de entrevistas a principales informantes 409
2.1.2. Anexo 3. Carta de Fray Domingo-jefe Luna 411

2.1.3. Anexo 4 Cuadro de acontecimientos históricos de los años de 1980. Elaboración de Edith Adriana Delgado Ramírez.....412
2.1.4. Anexo 5 Alabancero 413
2.1.5. Anexo 6. Principales fechas y lugares dónde se lleva a cabo la celebración de "Los Cuatro Vientos". Elaboración de Edith Adriana Delgado Ramírez.....413
2.2. Artefactos no textuales 413
2.2.1. Anexo 7. Liga para la película *Él es Dios* (1965).....413
2.3. Anexo 8. Propuesta activa para quien lee.....413

ACLARACIONES

Acerca del uso del lenguaje

En esta tesis he hecho uso del lenguaje incluyente, usando «la palabra abstracta "persona"», para referirme a las personas integrantes del "grupo" y al uso del femenino "la persona" en dónde se requiera. Es de mi interés atender a las recomendaciones de la Comisión Estatal de los Derechos Humanos de Michoacán en su *Guía para el uso de un lenguaje incluyente*, en donde sugiere que para evitar la presencia del género masculino en detrimento del femenino, existen diferentes opciones que se pueden utilizar para hablar o referirse a colectivos, grupos o plurales formados por mujeres y hombres sin incurrir en un uso sexista o discriminatorio al utilizar sustantivos colectivos no sexuados o los llamados "abstractos" sugeridos en la *Guía Para el Uso de un Lenguaje Incluyente* editada por la Comisión Estatal de los Derechos Humanos de Michoacán; y a la sugerencia de la: *Ley Orgánica de Igualdad*, UNESCO, Parlamento Europeo, Comisión Europea, que dicta: "La implantación de un lenguaje no sexista en el ámbito administrativo y su fomento en la totalidad de las relaciones sociales, culturales y artísticas." (Bravo Sueskun, 2016); reconociendo que el genérico masculino no representa a la diversidad de las personas que somos.

Acerca del uso de cursivas

Como está reglamentado por el sistema APA, las cursivas se utilizan para títulos de libros, entre otras. Para esta tesis hago uso de las cursivas, para indicar que en Anexo1 se encuentra un Glosario con una breve explicación de algunos de los términos usados por las corrientes teóricas que estaré alternando: Cuarto Camino, Carlos Castaneda y sus interpretaciones a Juan Matus dentro de la sabiduría de la Toltecayotl. Cada una de estas propuestas teóricas pertenecen a un sistema, a caminos o a escuelas de conocimientos que las caracteriza por el uso de un lenguaje propio, muchas veces incomprensible para personas neófitas. A decir verdad, también lo son para las que ya tenemos tiempo. Solo con años de práctica de cada sistema es que se logran comprender algunos conceptos. Es también importante entender que en estos sistemas no se dan definiciones cerradas como suelen darse en la tradición filosófica occidental o en la psicología convencional. Aquí estamos frente a un tipo de conocimiento ancestral que centra su importancia en la comprensión que surge de la experiencia, por lo tanto, estaré explicando algunas ideas

desde el sentido práctico, con la salvedad subjetiva que esto implica, sin el rigor conceptual del significado, por lo que se invita a tener una actitud de mente flexible para, al menos, intentar entender que se trata de sistemas abiertos y poco estudiados por la academia.

Para comprender estos sistemas de conocimiento es indispensable tener un lenguaje común: "Para un intercambio de pensamientos es necesario un lenguaje que haga posible una expresión efectiva de lo que se quiere decir. Los estudios del conocimiento antiguo comienzan con el estudio de un lenguaje que permita entender lo que está dicho, de qué [sic.] punto de vista y con relación a qué." (Ouspensky P., 2009, pág. 119). Cuando una persona haya asimilado por medio del entendimiento práctico este lenguaje, entonces puede comprender conocimientos que no se consiguen trasmitir por palabras. Estas nociones están en la base de cada sistema y algunos coinciden entre sí, de acuerdo con mi interpretación, en ese entendido intento explicarlas en el glosario de cada sistema, aclarando de antemano, que solo expongo las mencionadas por el grupo que investigué y las que tienen relación al tema de estudio. Algunos conceptos se repiten en ambos sistemas. Se recomienda acudir a este material complementario.

El "grupo"

Escribo entrecomillado "grupo" para señalar que me estoy refiriendo al grupo sujeto de estudio en esta tesis y para distinguirlo de otros grupos que aparecen en este documento.

El uso del símbolo ∞

El uso del símbolo de la banda de Möbius ∞ en este escrito, es una metáfora del quiasmo que significa enlace, unión, no dualidad. Con el fin de no utilizar el guion (-) que promueve la separación y sustituirlo por el del (∞). Se sugiere que al momento de leerlo se diga "quiasmo". Ejemplo cuerpo quiasmo persona. Este concepto es ampliamente desarrollado en el capítulo dos.

Palabras en nahuatl

En esta tesis he decidido no acentuar las palabras de origen nahuatl. Inspirada en lo que Arturo Mesa Gutiérrez recomienda, quiero respetar la armonía propia de esta lengua, "para acostumbrarnos a darle la entonación debida". (Mendieta, 1971, pág. 19)

INTRODUCCIÓN

En las prácticas actuales de danza, se reconoce poco el empleo de técnicas corporales para despertar el interés del trabajo interior y la epistemología del cuerpo∞persona en estado de danza. Y cómo no va a pasar eso si tenemos siglos de ponderar la racionalidad por encima de cualquier otra forma de adquirir conocimiento. Me refiero a la sabiduría del cuerpo∞persona que, al danzar, no solo ha percibido un cumulo de energías, sino que también las ha creado y con ello, ha generado un tipo de conocimiento que se ha transmitido a través de la existencia humana. Estoy hablando de ciertas prácticas danzarias y técnicas de movimiento que llevan a estados de amor y místicos; de desarrollo personal y grupal, legados ancestrales de ciertas danzas de tradición, en las que su objetivo principal es la práctica de la mística amorosa. Danzas que transforman al cuerpo∞persona en cuerpos presentes, conscientes, amorosos y responsables de sí mismos y del entorno. Algunas de esas prácticas se vinculan con ceremonias religiosas y rituales. Sin embargo, no hay en otros ámbitos de la danza una conexión que haga sentir al que danza, el genuino deseo de conexión con el cosmos. Como dice Mircea Eliade: "toda sociedad primitiva posee un conjunto coherente de tradiciones místicas" (Eliade, 1975, pág. 9). Tal es el caso de la danza conchera cuyas prácticas místicas y de éxtasis se ejecutan en un terreno marginal. En todo caso, algunas personas buscan y encuentran otros espacios para completar su ser integral – cuerpo∞espíritu –, lo hacen desde otras prácticas alejadas de la herencia ancestral propia,[1] de origen anahuaca.[2] Aquí, el problema es que generalmente lo hacen de manera, por así decirlo, reservada. Todo lo que aprenden en esos otros espacios, no se comenta, no se comparte y mucho menos ha sido considerado como un bagaje epistémico digno de investigar.

El cuerpo∞persona interesada en dotar de significado a sus movimientos y a sus danzas, no encuentra espacios ni guía adecuada para experimentar el amor y la mística; elementos originarios de la danza. Incluso, actualmente en los mismos ámbitos de la danza

[1] Cuando hablo de lo propio, lo nuestro o menciono a nuestros viejos abuelos, lo hago desde el entorno en que se lleva a cabo esta investigación, desde el origen del "grupo" es decir, situándonos en el territorio llamado México. Viejos abuelos son como Marín (2010) nombra a nuestros antecesores. Nosotras, somos hijas de las hijas de nuestras viejas abuelas y abuelos.

[2] El nombre de Anahuac refiere a una de las siete culturas madre de la humanidad situada desde Nicaragua hasta el sur de Canadá. Los pobladores originarios de nuestras tierras se nombraban a sí mismos anahuacas es, decir oriundos del Anahuac. (Marín, 2010)

conchera de tradición se ha perdido ese sentido, dando origen a rencillas, separación y alejamiento del origen amoroso de esta tradición.

Lo anterior se debe, entre otras, a lo que Gloria Anzaldúa identifica en nuestra memoria mestiza como "herida colonial", y que, desde mi interpretación, tiene que ver con el acto violento que se sucedió durante la invasión y colonización, periodos en los que se destruyó gran parte de nuestro legado místico ancestral. El colonialismo se ha encargado de distorsionar y difundir una serie de ideas falsas sobre la espiritualidad de los pueblos originarios, así como de las categorías que se entrelazan con ella como: lo sagrado, la mística, la reverencia, el nahualismo, el estado de éxtasis y por supuesto las danzas rituales.

Resulta importante reconocer que numerosos mecanismos culturales de actualidad, como las prácticas políticas de letargo corporal, un sistema educativo carente de programas de conciencia y de exploración corporal y un medio coreográfico empobrecido por fórmulas mecánicas y de competencia contribuyen a que no se reconozca el conocimiento y valor de ciertas danzas rituales ancestrales y de otras prácticas de conocimiento no académico.

Ante tal panorama, este estudio me permite ver y reconocer, la forma en que un "grupo" de personas (sujeto de estudio de esta tesis), -provenientes de las artes escénicas e instituciones educativas- buscaron en la danza conchera una experiencia de contacto interior que se relacionara con un sentimiento de amor y de conexión mística, encontrando de esa manera, la posibilidad de cubrir un espacio carente en las escuelas formales y en los entornos cotidianos, así mismo, este "grupo" encontró en la danzas concheras del jefe Manuel Luna, un legado que se busca rescatar, preservar y difundir. Es importante señalar que yo formo parte de ese "grupo" por lo que mi tarea en esta tesis, aparte de proporcionar mi propia experiencia, funge como investigadora participante, intentando atestiguar y entrelazar de manera dialógica la información que aquí se encuentra.

Considero pertinente señalar que, como resultado de mi tesis de Maestría en Filosofía de la Cultura, escribí un libro titulado *Danza desde el amar. Acercamiento filosófico para la construcción de los principios en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la danza. Respeto al cuerpo∞persona,* en el que hago una crítica a la violencia que se ejerce en los procesos de enseñanza aprendizaje de la danza. En él, planteo que existen otras maneras de danzar que surgen desde el amor y el respeto. En el contexto de mi proceso de

titulación surgió una pregunta importante desde la perspectiva de mis asesores: ¿qué danzas tendrían las características necesarias para vincularse con el amor, desde una posición o estado de conocimiento? Sin dudarlo respondí: las danzas sagradas como es el caso de la danza conchera del jefe Manuel Luna de los años ochenta.

Mi respuesta fue contundente porque yo formé parte de un "grupo" de personas que ingresamos a esa danza, pudiendo constatar en nuestros **cuerpos∞personas**, en nuestra propia piel, el carácter profundo de amor y mística.

De igual manera, tras cursar una extensa trayectoria como bailarina, coreógrafa, especialista somática dentro del Método Feldenkrais, maestra en filosofía de la cultura, practicante de danzas concheras y contemporánea, me resulta importante contribuir con el hecho de dar voz a un "grupo" de personas que participamos en esas danzas, así como emprender un análisis de las conexiones conceptuales y experienciales que ese grupo vivió con respecto al amor y a la mística, dentro del contexto de los años señalados. Escuchar mi propia historia a través de una reflexión íntima y entrecruzarla con la escucha de mis compañeras y compañeros a través de sus testimonios, manifiesta el sentido de esta danza que, como legado principal, nos dejó el jefe Manuel Luna.

Al mismo tiempo, el contexto y las circunstancias sociohistóricas, políticas y culturales, en el que ese grupo de personas vivimos, así como el carácter de "búsqueda espiritual", hace que el significado vivido en esta danza proporcione un conocimiento especial. De hecho, resulta ser un fenómeno social con coincidencias epistémicas entrelazadas, con saberes muy poco nombrados en el ámbito académico, por lo que es importante abordar este tema desde la transdisciplinariedad. Me refiero al Cuarto Camino como Camino de conocimiento; a Juan Matus y Carlos Castaneda[3] como emisarios de la Toltecayotl. Efectivamente, no encontré ningún registro dentro del ámbito de la danza, de ese fenómeno social que nos tocó vivir. La permanencia de las danzas concheras en nuestro país me resulta importante ya que contienen conocimientos ancestrales que aportan a la convivencia, no solo en los grupos de danza, sino en todo proyecto humano. Sin embargo, me doy cuenta de que algunos valores de la danza se están perdiendo en la actualidad, tanto por la casi extinción de estas danzas, como por el olvido o desconocimiento de ellos. Por

[3] Más adelante se encuentran los apartados dedicados al Cuarto Camino, a Juan Matus, Carlos Castaneda y *Toltecayotl*. Cada uno de estos *caminos de conocimiento* son la fuente teórica principal de análisis que se obtuvo de la información que aportó el "grupo".

todo, esto surgió en mí la necesidad de investigar a este "grupo", de ese interés formulo la siguiente hipótesis: El amor y la mística son nociones que se manifestaron en el grupo de danza conchera a cargo del jefe Manuel Luna en Ciudad de México en la década de 1980, y pueden ser comprendidas desde la somática y desde la observación del cuerpo∞persona, en relación con sus sentimientos, pensamientos, sensaciones, experiencias y emociones incorporadas a las prácticas de esta danza. La hipótesis me llevó a las siguientes preguntas: ¿Cómo se manifestaron en la acción misma, del cuerpo∞persona del jefe Manuel Luna el amor y la mística, cómo lo aprendimos los y las *danzante*s concheras de esa época, de qué manera relacionamos este aprendizaje con otros caminos espirituales andados? y a partir de esto, ¿Cómo se comprenden las nociones de amor y mística en el grupo de personas que formamos parte de la *Mesa* central de la danza conchera a cargo del jefe Luna en Ciudad de México durante la década de 1980?

A partir de estas preguntas formulé una herramienta de análisis somático para comprender las nociones de amor y mística en el cuerpo∞persona de quienes formamos parte del "grupo" de *danzante*s en el lugar y tiempos señalados.

El objetivo principal de esta tesis es que este documento sirva de referencia acerca de la información sensible que proporcionemos las y los *danzante*s, misma que puede ser relacionada con el marco teórico que nosotras mismas facilitemos, en dónde encontramos que existen otras maneras de acercamiento somático de amor y mística; otras danzas sagradas y conocimientos ancestrales, así también, sistemas o *caminos de conocimiento* que aportan sabiduría para el desarrollo equilibrado del ser humano de la actualidad. Haciendo hincapié en que aquí, en nuestro territorio llamado México se encuentra uno de ellos, vivo, con muchos matices y técnicas que habría que resignificar, revitalizar y difundir, me refiero a la danza *nahualica* del jefe Luna de los años ochenta del siglo pasado.

Es importante que los y las integrantes de los actuales grupos de danzas concheras recuerden que la fortaleza de los grupos del jefe Manuel Luna, radicaba en el ejemplo de su comportamiento, apegado al amor y a la mística de la sabiduría *tolteca*.

Así pues, esta tesis se construye de la siguiente manera: en el primer capítulo expongo el Estado de la Cuestión, anunciando que con respecto a el análisis somático de la experiencia de amor y mística en el "grupo", no hay estudios previos. La tarea principal de esta tesis será tratar de dilucidar esas nociones de manera somática.

Hago un reporte de la danza conchera en general, destacando los sesgos colonialistas de algunos códices; textos de referencia a esta tradición desde un punto de vista descriptivo. Menciono la existencia de grupos denominados concheros pero que en realidad forman parte del rescate de la mexicanidad o grupos aztecas.

Con respecto al amor y la mística en ese mismo capítulo expuse algunas significaciones desde distintas miradas para tener un panorama general, indagué por la tradición filosófica, la historia, la religión, la antropológica, incluso la biológica y la ecológica, no para hacer un análisis comparativo entre aportes vastos y diversos, sino para cumplir con un rigor académico con gran apego occidental.

El segundo capítulo corresponde a la presentación del soporte teórico metodológico que se sostiene en dos líneas. Una que me permitió sustentar la metodología de investigación y otra que da validez epistémica a la parte teórica que el mismo "grupo" sugirió.

Primera línea teórica metodológica

- -Enfoque epistémico de la transdisciplinariedad cuya propuesta se sostiene en el significado de la palabra que le da nombre: trans, tres más allá de la academia formal. Significa también transgresión y apertura a las diferencias. Esta propuesta fue impulsada en 1996 por el físico y filósofo Rumano Basarab Nicolescu en un documento titulado *La Carta de la Transdisciplinariedad*. Como este campo epistémico es amplio y complejo, me enfoco principalmente en el concepto del "tercero oculto" y en algunos de sus postulados que enfatizan el sentido transdisciplinario de esta investigación.
- -El enfoque etnográfico. La nueva etnografía. El modelo de elicitación etnográfica que propone James Spradley (1979) me proporcionó técnicas indispensables para esta investigación en específico para la aplicación de entrevistas y análisis discursivo. Las entrevistas se centraron en preguntas dirigidas a recabar información personal del jefe Manuel Luna, de la danza y participantes del "grupo" cuya colaboración ayudó al rescate de memoria somática correspondiente a las categorías principales: amor y mística. Con los datos obtenidos realicé un análisis discursivo por categorías lo que me llevó a detectar los referentes teóricos generalizados que posteriormente enriquecieron el análisis somático de amor y mística en el "grupo".

- La Autoetnografía. Es un método de investigación social cualitativo que valida la narrativa autobiográfica para dar cabida a los relatos personales y/o a las experiencias de la investigadora como parte del sujeto a investigar (Blanco, 2012). Considera la experiencia individual como parte de una sujeta cultural que interpreta activa y críticamente su entorno social, construyendo así, un nuevo sentido cultural (Chang, 2008). De este método tomo principalmente la categoría que Chang postula como "etnografía autobiográfica" (Chang, 2008, pág. 2), en el que como investigadora intercalo mi historia personal con la del "grupo". La autobiografía dentro de la Autoetnografía como subgénero construye un híbrido que se nutre de varias tradiciones: literatura, antropología, historia, etnografía, somática entre otras epistemologías (Mercedes Blanco 2012) en este sentido la Autoetnografía testifica que una vida individual es el recuento de los contextos en los que vive la persona en cuestión, así como de las épocas históricas que recorre a lo largo de su existencia. (Blanco, 2012)

De esta manera, la autoetnografía suele usar diferentes estilos de escritura, en mi caso son: descriptivo-realista, confesional-emotivo y analítico-interpretativo (Chang, 2008), considero que estos estilos son los que dejan ver las principales conexiones somáticas de esta tesis, la relación emocional de amor y mística. Presento a la metodología de la autoetnografía como una herramienta pertinente a temas sensibles y emotivos, tal como los vivimos en el arte de la danza.

La Educación Somática. En esta tesis presento a la somática como posibilidad de herramienta de análisis para comprender las experiencias vividas desde el interior en las personas involucradas en el "grupo" como sujeto de estudio de esta tesis. Me enfoco especificamente en el Método Feldenkrais de Educación Somática.

Este método considera al cuerpo como objeto y sujeto a la vez. Sin embargo, reconoce que no existe un cuerpo sin persona y que hay que poner *atención* a la experiencia vivida desde el interior, abrirse a la consciente de lo sensible, a lo sutil de la experiencia.
Del análisis del método Feldenkrais surge desde la somática. Para comprender cómo es que llegué a esta propuesta fue necesario exponer: qué es el soma dentro de la Educación Somática y cuáles fueron sus antecedentes para luego explicar los elementos que constituyen a la somática como herramienta de análisis: el concepto de cuerpo∞persona,

quiasmo, persona; la banda de Möbius; el cuerpo∞persona para esta tesis y las categorías de análisis que además, son los componentes quiasmáticos fundamentales en la práctica somática: movimiento, sensación, pensamiento y sentimiento, incluidos en ellos la experiencia de amor y mística. El análisis somático refiere sobre todo a esta capacidad de darse cuenta del mundo interior espiritual y su conexión con el ambiente.

Capítulo tercero. En este capítulo La mística. Un componente somático dejo ver cómo el Método Feldenkrais de Educación Somática tiene influencias de origen místico. Expongo las influencias que Moshe[4] Feldenkrais tuvo desde la infancia hasta llegar a la escuela del Cuarto Camino de Gurdjieff. Indico cómo es que se entrelazan estos dos personajes y sus sistemas de conocimiento en esta tesis. Enfatizando que el Cuarto Camino, desde mi perspectiva, debe ser considerado como el que provee de sabiduría ancestral al movimiento de la somática.

En este capítulo no expuse todas las influencias del método Feldenkrais porque ese sería en sí mismo un trabajo de investigación. Me enfoqué en la que para él fue la más importante de sus influencias. La mística esta implícita en el Método Feldenkrais de Educación Somática dadas las influencias espirituales que Feldenkrais obtuvo, básicamente del señor Gurdjieff, es desde esa experiencia que reconozco a la somática como método de análisis.

El capítulo cuarto lo titulo La Danza. En él abordo algunos aspectos problemáticos, específicamente aquellos relacionados a los orígenes místicos de la danza. Hablo del aspecto ritual de la danza y sus características; hago notar, como señala Ponte (2015), que de estos temas hay poca investigación, sobre todo de nuestras danzas anteriores a la invasión y las que hay, tienen sesgos colonialistas sumamente marcados, por lo que se recomienda generar bibliografía que apunte a validar los aportes epistémicos del arte de la danza en general y en particular de lo relacionado a los aspectos sagrados. Afirmo que todo Intento de sumar información y *conocimiento* abona a una deuda epistémica ancestral.

Afirmo que uno de los sentidos primigenios de la danza está relacionados con lo místico, entendiendo a la mística como el sentimiento que permite que se revele lo que no se evidencia de manera puramente racional, lo que se presenta como consagración de la

[4] No acentúo la palabra Moshe porque así es como la he encontrado en los textos en español y porque es así como en la comunidad Feldenkrais se le conoce.

experiencia somática; lo que en este escrito se nombra como el “tercero oculto”. Ese espacio en el que se nos hace evidente el potencial humano que reconoce la *realidad.*

Doy ejemplos de cómo desde los inicios de la humanidad se cultivó una dedicación y reverencia hacia la Madre Tierra, quedando como testimonios diferentes cultos y ofrendadas a la divinidad femenina, a través de las danzas celebradas a sus diversas diosas, en culturas ancestrales. Con esas prácticas se puede ver como la danza propicia sentido de comunidad y organización social en dónde el grupo *danzante* siente y actúa como un organismo único. Precisamente en este efecto socializante consistió la significación del anclaje ritual y mística de la danza.

Doy ejemplo de cómo la danza conchera es una danza ritual que se celebra en un ambiente de fiesta y alegría, reconociéndola como un acto de amor, de rezo y agradecimiento.

En el capítulo quito sitúo a quien lee esta tesis, con respecto a la *mesa* central de la danza conchera del *general* Manuel Luna en Santiago Tlatelolco.

Menciono como la mística y de guerra en la danza en el altiplano prehispánico, justo antes de la llegada de los invasores, y después de la transgresión de la *Toltecayotl* por los mexicas en el altiplano central del Anahuac, la danza y la guerra entre los antiguos mexicanos estaban ligadas y entretejidas tanto en los escenarios bélicos como rituales (Danilovi, 2017). La preparación física tanto para lo sagrado como para lo bélico era similar. Los anahuacas aprendían danzas y cantos para las ceremonias como para los combates y en la mayoría de los casos, quien aprendía a danzar también lo hacía en la técnica de la guerra, es por eso y por la influencia de las jerarquías de los comandos militares que llegaron con los invasores, que el lenguaje de guerra esta arraigado en la danza conchera.

Hago énfasis en que, a pesar de la influencia mexica, la danza fungía como mediadora entre conflictos y en ese tenor es que surgió la danza conchera, un acto de resistencia y negociación ante la inminente violación física y espiritual de los rituales toltecas.

La información que aquí se expone tanto de la danza conchera como del jefe Manuel Luna, es obtenida de fuentes escritas y documentos relacionados. Esto es

importante señalar porque más adelante se exponen estos mismos temas, pero desde otra fuente de información; las entrevistas.

El capítulo sexto refiere a la presentación del "grupo". En los primeros apartados expongo la segunda línea teórica metodológica que se desprende de la información obtenida de las entrevistas, siendo el principal marco referencial que apoyó a comprender las nociones de amor y mística. Me refiero a los sistemas de la Escuela del Cuarto Camino de Gurdjieff y Ouspensky, y el del sistema de *conocimiento* de la *Toltecayotl* del que surgen las enseñanzas de don Juan Matus a través de las palabras de Carlos Castaneda. Inicio este capítulo con esta información para que al momento de entrar a los reportes de cada una de las personas que fungieron como principales informantes, se tenga una idea de los aportes discursivos e ideológicos de los que fueron sus principales influencias en esa época. En seguida paso a dar un panorama general de las particularidades socioeconómicas, políticas, artísticas y espirituales en las que nos vimos inmiscuidas en la década de 1980. Posteriormente indico el número de personas que conformamos el "grupo", señalando a cuantas de ellas no se les encontró, cuáles no respondieron a la solicitud de ser entrevistadas y quiénes de ellas fungen en esta tesis como principales informantes, señalando que cada una dio su consentimiento para que apareciera sus nombres completos en esta tesis.

Como he mencionado anteriormente, mi participación aparece dentro de la etiqueta de Autoetnografía, de esta manera doy testimonio de cómo fue que llegué a la danza en general y en particular a la danza conchera, narro lo que para mí fue pertenecer a ese "grupo", así como mi particular manera de percibir el amor y la mística encarnados en el jefe Manuel Luna. La narrativa que empleo para este fin es la de una autobiografía crítica y segmentada, (referente a mi vida en la danza, en especial en el periodo en que salí de la danza contemporánea e incursioné en la danza conchera). De esta manera, me apego a las recomendaciones que Chang (2008), Bernal (2019) y Koeltzsch (2019) sugieren para el uso adecuado de la etiqueta autoetnográfica. Confieso lo que para mí fue una "herida colonial", (Cusicanqui S. R., 2018, pág. 115) una negación a nuestra cultura ancestral, crítica que hago desde una postura decolonial. Me acerqué a la propuesta de ch'ixi de Cusicanqui para buscar una nueva manera de entender el sincretismo y la pertenencia del "grupo" a la danza conchera.

El análisis somático de la danza conchera desde el "grupo" se encuentra en el capítulo séptimo. En él se especifica que una experiencia analizada desde la somática considera la relación quiasmática entre los cuatro componentes de la acción: movimiento, sensación, pensamiento y sentimiento vividos desde el interior, lo que involucra la experiencia de amor y mística. Respetando la vivencia de las personas informantes, presento el análisis de cada una de ellas: Conchita, Cuca, Cecilia, Soledad y Nicolás. Dejo ver también, la postura del "grupo" desde una postura crítica ante la teoría de la performance. Al final de este capítulo escribo un análisis integrado de lo reportado por el "grupo" acerca del jefe Manuel Luna. Se deja ver en este reporte, que el jefe Luna tenía *conocimiento* ancestral de las danzas sagradas y era considerado como uno de los dirigentes de las danzas con gran sentido místico y amor por sus danzas y *danzante*s.

Finalmente, en el capítulo octavo voy cerrando esta tesis con el análisis del amor y la mística en los cuerpos∞personas de cada una de las informantes del "grupo", también muestro mi propio sentipensar acerca de la experiencia de amor y mística en esto que nombro el camino somático del danzante nahual. No sin antes señalar que con todo lo expuesto hasta aquí, tuve la necesidad de aportar dos propuestas al manejo del lenguaje: por un lado, cambiar la palabra trabajo por la de trasubo cuando se hable de caminos espirituales y de crecimiento personal y social. Por el otro, cuestiono el lenguaje de guerra, que, aunque propio de esta danza, requiere de una revisión y resignificación: sugiero que el camino que transita un *danzante* conchero es de amor y no de guerra, por lo que propongo que su *camino de conocimiento* sea nombrado como el camino de la danza nahualica para distinguirlo del *camino del guerrero*.

Es importante señalar que, en los anexos, en específico en el denominado Glosario se encuentra la nomenclatura general de las nociones propias de cada uno de los *caminos de conocimiento* que analizo en este documento: Cuarto Camino; *Toltecayotl*: Juan Matus y Carlos Castaneda; danza conchera y nomenclatura en Nahuatl, por lo que se recomienda acudir a él como material complementario.

CAPÍTULO 1: Estado de la cuestión

La cuestión principal para investigar en esta tesis es comprender de manera somática las nociones de amor y mística en los cuerpos∞personas en estado de danza conchera del "grupo", en la década de mil novecientos ochenta, y que este documento sirva de referencia acerca de la información sensible que proporcionemos las y los danzantes que conformamos dicho "grupo". De este tema no encontré ninguna referencia bibliográfica ni documento al respecto. Es en este escrito, que se abre la posibilidad de estudiar de manera somática, la experiencia de amor y mística en este "grupo" que perteneció al grupo central de danzas concheras del jefe Manuel Luna cuyas características religiosas se mantienen hasta la fecha.

Cabe mencionar que los términos relacionados con religión, mística, amor y esoterismo, al igual que fe o devoción, pertenecen al territorio de la espiritualidad, entendida esta, como el lugar en dónde el ser humano puede acceder a una dimensión más allá de lo reconocido a primera vista y a valores trascendentes que le dan sentido a la vida, la danza conchera se sitúa dentro del territorio de la religión católica, alrededor de sus iglesias[5]. Sin embargo, esto no significa literalmente que quien danza ahí, pertenezca a ella, al menos no el "grupo" que se investiga. En ese sentido es importante señalar que para nosotras la palabra religión[6], por un lado, la relacionamos con su significado de *religare*, unión, idea que reconoce el valor del *absoluto* al que se pretende unir y por otro la aceptación de que, desde los orígenes de la humanidad, el ser humano buscó esa unión por medio de técnicas chamánicas/nahualicas que revelan lo oculto y el misterio de la existencia. Esa intención de unión con lo divino y el intento de comprender o experienciar la maravilla de la vida, es la que identificamos como mística, la que se puede explicar desde el conocimientos esotéricos[7]. El esoterismo para este grupo, según sus referentes teóricos es entendida por el conocimiento oculto generado por la comunidad del cristianismo primitivo y por el misterio del comportamiento de la energía, temas que se desarrollan ampliamente

[5] En el catolicismo, la Iglesia es la estructura que organiza las creencias y prácticas de una religión. Es la institución que contiene dicha organización.
[6] La religión implica, también, un conjunto de creencias y prácticas espirituales organizadas de acuerdo con la cosmovisión de cada cultura o individuo.
[7] Recomiendo ir al capítulo 6.2.1, en dónde abordo el esoterismo.

en los apartados correspondientes al marco teórico que se desprende de los testimonios del "grupo".

Sin embargo, para dar formalidad a la exigencia académica aún apegada a la epistemología occidental, presento un recorrido teórico del amor y la mística en diferentes corrientes de pensamiento.

Dejo ver el estado de la cuestión de la danza conchera en general, en el que se cubre información que esta tesis carece y se constata que no hay referencia a el "grupo" en cuestión.

1.1. Danza conchera

Existe una gran cantidad de textos históricos, antropológicos, sociales y artísticos, sobre la danza conchera y sus antecedentes precoloniales. Referencias de la existencia de danzas prehispánicas las encontramos en diferentes códices: *Borbónico (1991), Borgia (1991), Florentino* y el de *Tlatelolco (1989). E*n este último se puede ver los orígenes de nuestra danza conchera de la *Mesa* de Santiago Tlatelolco, como una manifestación ritual dentro de los barrios de Tlatelolco, sin dejar de considerar que en la mayoría de los códices se puede percibir, un sesgo colonialista, prejuiciosa. Las interpretaciones que se hacían de las danzas, era de admiración por su belleza y otras de asombro, desconfianza y temor. Por lo tanto, tenían que ser poco a poco segregadas y finalmente destruidas, porque en ellas no había manifestación mística aceptable. "Todo el mundo, imaginario del indígena era demoníaco y como tal debía ser destruido. Ese mundo del Otro era interpretado como lo negativo, pagano, satánico e intrínsecamente perverso" (Dussel E. , 1994, pág. 71). El agrado de los cronistas por las danzas mexicanas no fue suficiente para protegerlas de lo que fuera un exterminio místico.

Los reportes de historiadores y cronistas como: Motolinía (1971), Durán (1967), Sahagún (1969), Hernández (1946), Clavijero (1945), de las Casas (1988), entre otros, nos dejan ver la importancia de la danza en nuestro pueblo mexicano tal y como lo corrobora González, "Para pocos pueblos en el mundo, la danza tuvo una importancia tan grande en todos los aspectos de su vida como para los mexicanos, y era tanto "para regocijo y solaz propio" (Motolinía:382), como expresión ritual. Por ello dividían a la danza en dos categorías: el netotiliztli o "danza de diversión" y el maceualiztli "danza de *devoción* o

merecimiento" (González Torres, 2010, pág. 20). Esta última forma de danzar es la que nos interesa en esta tesis, aunque, como he mencionado, no se enfocan o no lo nombran de esa manera, como tema principal, me refiero a ese estado místico y amoroso de la danza conchera. Además, la mayoría de los textos más recientes sobre la danza conchera se centran en los estilos, coreográficos, música, *atuendo*s de diferentes grupos ya sea por sus regiones, épocas y estilos, se dedica especial atención a los integrantes que dirigen estos grupos. La mayoría de los escritos hacen referencia a la tradición y a la representación como objetos turísticos. Tal es el caso del trabajo de tesis doctoral de Ma. Guadalupe Rivera Acosta, "Análisis Semio-antropológico de la iconicidad vestimentaria y del performance en la Danza de Concheros en el centro-occidente de México". Ella señala la participación en la danza de un grupo de personas denominados "los libres" (Rivera, 2017) de los que no hay estudios y que en su investigación tampoco va a ocuparse de ellos. En su otro libro: *Catálogo Etnográfico del Cuartel General de Danzas Chimalhuacanas del Estado de Jalisco*, hace descripción y clasificación de danzas rituales en esa zona, pero no menciona dentro de sus características, momentos que revelen estados místicos, ni referencias a una actitud de amor. También es importante señalar que Rivera reconoce que en la danza conchera se encuentran integrantes de todos los niveles sociales (Rivera y Chamorro, 2013). Esto nos da un antecedente, nombra a otro tipo de personas, con rasgos similares al "grupo", que estoy estudiando en esta tesis, pero de los que no hace estudio.

González Torres, en su libro. *Danza tu palabra.* La danza de los concheros. También menciona grupos que no son herederos de la tradición y que forman parte de la "nueva mexicanidad", de la denominadas Danzas Aztecas, pero no habla de un grupo de personas que, no organizaron grupos independientes, como los de la mexicanidad y neomexicanidad o Danzas Aztecas, y que son parte importante de los grupos de danza conchera, participantes con las características de las que me ocuparé.

Por otro lado, tenemos el apurado camino recorrido para la reconstrucción de las danzas mexicanas, que también suelen llamar danzas concheras, en particular por las danzas rituales que los grupos de la llamada Mexicayotl o "mexicanidad", han tratado de rescatar desde 1950. Renée de la Torre habla de una separación en los años cuarenta, de los grupos de danza de "conquista" (él les llama "los conquistados"), de los que ya empezaban a buscar la identidad Azteca, movimiento que se vincula con la mexicanidad de los años

sesenta y hacia los ochenta con la neomexicanidad (Torre R. d., 2008). Estos grupos fueron fundados por intelectuales de Ciudad de México: Antonio Velasco Piña, Rodolfo y Carmen Nieva López, Francisco Jiménez Sánchez, entre otros. "Estas organizaciones se concentran en un organismo general llamado Movimiento Confederado Restaurador del Anahuac (MCRA), al que más tarde se le añadiría el término "cultura", encabezado, hasta su muerte en 1969, por uno de sus principales ideólogos, Rodolfo Nieva López" (Ortíz, pág. 63). La principal intención es construir una historia paralela a la oficial, centrando su poder en la recuperación de la "*Conciencia*" ancestral. El periódico *Izkalotl,* Rodolfo y Carmen Nieva, publican información sobre este movimiento cuya base principal es "La Consigna de Cuauhtémoc" que despliega una serie de principios para el rescate de la mexicanidad. Aunque este movimiento se inserta en el año, en que esta investigación se ocupa, nuestro "grupo" no forma parte de él, aunque reconocemos su influencia.

Luego resulta necesario señalar los textos relacionados con la línea del reconocimiento de una cultura ancestral registrada fuera de la historia institucional: Velasco Piña, Regina (1935); *La mujer dormida debe dar a luz* (1968); *Tlacaélel (*1979); *El despertar de Teotihu-acan* (1994). Quiero señalar que existe otra línea del rescate de la cultura del Anahuac,[8] es el caso de los textos de Miguel León Portilla *Toltecayotl (*2013) y de Guillermo Marín, *La Toltecayotl* (2010) y los de Frank Díaz. Con estos últimos autores estaré trabajando ya que, con ellos podremos entender el legado de la cultura toltecas a la que perteneció don Juan Matus, Principal actor en las novelas autoetnográficas de Carlos Castaneda cuyos títulos ascienden a más de diez. Referentes importantes para el "grupo". Existen también textos no académicos con este mismo interés, no por eso menos sustanciales, me refiero a los de Miguel Ruiz, *Los cuatro acuerdos*, *El quinto acuerdo* y *La Voz del Conocimiento*.

En la actualidad los grupos de danzas concheras son populares en la mayoría de los Estados de México y en el extranjero, principalmente en Estados Unidos de Norteamérica. Aldo Daniel Arias Yerena, puntualiza en su texto *Significados y apropiaciones mexicas de la Danza del Sol*, el fenómeno cultural de la mexicanidad que reconoce en la herencia Lakota, gran influencia en la danza de la mexicanidad (Arias, 2012). Esta danza no tiene fronteras, las encontramos en casi toda la República Mexicana, en Norteamérica,

[8] Anahuac va desde lo que hoy es Nicaragua hasta el Sur de Canadá, incluidas las Islas del Caribe.

Suramérica, así como en Europa, Australia y África. Pertenecen a un movimiento espiritual más amplio conocido como New Age.

En este punto, es importante traer el libro de Jelena Galovic, *Los grupos místicos-espirituales de la actualidad.* Encontramos en él, referencias y algunas críticas a la danza conchera. Hace mención puntual de jefes de diferentes grupos y proporciona una entrevista a una de las participantes de nuestro "grupo", me refiero a la comadre Soledad Ruiz, de la que hablaremos ampliamente en el apartado II: Presentación del grupo. En esta entrevista Soledad habla de nuestro jefe Manuel Luna (Galovic, 2002, págs. 483-492), al que Galovic no le dedica espacio.

Galovic hace también referencia a dos movimientos espirituales y esotéricos, de los que en esta investigación serán puntos focales para el diálogo y el análisis, me refiero a los grupos de Gurdjieff (Galovic, 2002), y a los libros de Carlos Castaneda (Galovic, 2002). Independientemente de que esté o no de acuerdo con la postura de Galovic, sus aportes serán considerados en las reflexiones correspondientes.

Finalmente, quiero apuntar que las diferencias entre el llamado Movimiento Mexicayotl, el de la Nueva Mexicanidad, y la danza conchera de la tradición o de conquista están relacionadas por sus aparentes formas de operar y sobre todo en sus imaginarios ancestrales. Una semejanza importante es la lealtad que profesan a sus jefes o *ánimas* que les enseñaron estas danzas. En la actualidad existen grandes choques entre los diferentes grupos de concheros, ya que la mayoría reclama el título de tradición o de conquista. Algunos de ellos no tienen una intención radical sobre el rescate de lo prehispánico, como es el caso de nuestro "grupo". En uno de nuestros capítulos hablaremos más ampliamente de este tema ya que corresponde a esta investigación visibilizar el imaginario místico y amoroso, de un "grupo" cuya presencia está ausente en lo que hasta aquí se puede ver.

1.2. Amor

Los antecedentes conceptuales del amor desde sus significados más populares, hasta la tradición filosófica son bastos. Iniciemos con Hesíodo y Parménides quienes fueron los primeros en sugerir que el amor, "constituye la fuerza que mueve las cosas y las mantiene juntas". (Abbagnano, 2004, pág. 60)

Platón en su libro *El Banquete*, menciona que el amor ama lo que es bello, es amante de la sabiduría, es decir, el amante es el filósofo y como tal, se halla en un medio entre el sabio y el ignorante […]" (Platón, (s.f), pág. 55). Afirma que amar es desear lo bueno, la sabiduría, "[…] es necesario unirse al deseo de lo bueno, el deseo de la inmortalidad, puesto que el amor consiste en aspirar a que lo bueno nos pertenezca siempre. De aquí se sigue, que la inmortalidad es igualmente el objeto del amor." (Platón, (s.f), pág. 61)

El trayecto conceptual del amor pasa de ser algo ideal, del mundo de las ideas, a sostenerse en la tierra en dónde se habla de cosas y fines, utilidades y deleites con Aristóteles. Él, en cuestiones de amor, se enfoca en las relaciones humanas de amor por medio de la amistad. Explica cuáles son aquellas que han de durar y como es que el amor existe. En su *Ética a Nicómaco* escribe varios capítulos de la amistad, con los cuales podemos también darnos una idea de sus pensamientos sobre el amor, ya que estos aparecen varias veces juntos en sus escritos. "Porque no parece que se ha de amar toda cosa, sino aquella que es digna de amor, la cual es o buena, o suave, o útil. Aunque también parece útil aquello de lo cual procede algún bien o algún deleite, de manera que lo bueno y lo deleitoso serán cosas amables como fines" (Aristóteles, pág. 226). Para este filósofo el amor es una virtud que se mueve bajo intereses particulares. Estos conceptos antiguos sobre el amor siguen teniendo vigencia e influencia en la filosofía del momento.

San Agustín descansa en fundamentos antiguos de su filosofía, agrega otra faceta a este concepto y sentimiento. Aún más, enfoca su análisis en el lado terrenal del amor, observando como los seres humanos nos relacionamos entre sí y con los objetos. Critica y advierte como el amor a las cosas nos dejará vacíos y pobres. En su sermón noventa y seis se aprecian claramente los consejos y observaciones que tiene respecto al amor:

> Sabemos qué grandes cosas hace el amor. Con frecuencia este amor es reprobable y lascivo: ¡Cuántas calamidades han sufrido los hombres, por cuántas deshonras han tenido que pasar y tolerar para llegar al objeto de su amor! Es igual que se trate de un amante del dinero, es decir, de un avaro; o de un amante de cargos públicos, es decir, de un ambicioso; o de un amante de los cuerpos hermosos, es decir, de un lascivo. Pero ¿Quién puede enumerar todos los amores? Considerad, sin embargo, cuánto se fatigan todos los amantes y, no obstante, no sienten la fatiga; y más fatigas asumen cuando alguien les impide sufrir esas mismas fatigas. Si, pues, la mayor parte de los hombres son como son sus amores, de ninguna otra cosa debe uno preocuparse en la vida sino de elegir lo que ha de amar". Parte I. (Agustín, pág. 1)

Hasta aquí podemos apreciar que el amor va dirigido a las relaciones entre los seres humanos, objetos e intereses.

Baruch Spinoza en su libro *Ética* trató de encontrar las líneas más generales para entender y explicar el tema en cuestión. Explica el amor en uno de sus axiomas sobre los afectos, el III. Los modos de pensar, como el amor, el deseo o cualquier otro de los que son denominados «afectos del ánimo», "no se dan si no se da en el mismo individuo la idea de la cosa amada, deseada." (Baruch, 1677, pág. 5)

Cuando llegamos a Hegel, la humanidad trae un bagaje epistemológico acerca del amor nutrido de análisis rigurosos y críticas morales. En sus escritos de juventud observamos un análisis que trata de entender al sentimiento del amor, mediante otros sentimientos. Un poco más poético que su antecesor, Spinoza:

> El amante que recibe no se hace más rico por ello que el otro; se enriquece sin duda, pero no más que el otro. Igualmente, el amante que da no se hace más pobre; dando al otro ha aumentado sus propios tesoros de idéntica manera. […] El amor adquiere esta riqueza de la vida en el intercambio de todos los pensamientos, de todas las variaciones del alma, buscando diferencias infinitas y encontrando infinitas unificaciones, volcándose hacia toda la multiplicidad de la naturaleza para beber amor de cada una de sus vidas. […] El amor se indigna ante lo que continúa separado, ante una propiedad. Esta irritación del amor a causa de la individualidad es el pudor. […] Ante una agresión sin amor, un corazón lleno de amor se siente ofendido por esta hostilidad misma; su pudor se transforma en la ira que, ahora, sí, solo defiende la propiedad, el derecho. (Hegel, 1978, págs. 262-263)

Hegel va perfilándose hacia un amor metafísico como se ve en sus posteriores estudios sobre el espíritu.

A mediados del siglo XX podemos entender el acercamiento de la filosofía a las masas, por medio de un lenguaje más simple, pero con alto trasfondo. *El arte de amar*, libro de Erich Fromm, (filósofo y psicoanalista) parece una lectura popular y sencilla, en la que se nota la influencia directa de su escuela (Frankfurt) su libro es una filosofía del amor. Él intenta acercarse a las masas mencionando lo que siempre ha sido atractivo para ellas, el amor, ser amado y encontrar el amor e intenta reeducarlas. "La actitud de que no hay nada que aprender sobre el amor, es la suposición de que el problema del amor es el de un objeto y no de una facultad. La gente cree que amar es sencillo y lo difícil es encontrar un objeto apropiado para amar —o para ser amado por él—" (Fromm, 1956, pág. 7). Fromm habla de un amor activo, de una responsabilidad, de una facultad a desarrollar. "El amor es una actividad, no un afecto pasivo; es un «estar continuado», no un «súbito arranque». En el sentido más general, puede describirse el carácter activo del amor afirmando que amar es

fundamentalmente dar, no recibir." (Fromm, 1956, pág. 19). Aunque el “no recibir” puede ser cuestionado por nuestros primeros filósofos aquí señalados, es de apreciarse en Fromm su posición afirmativa ante la vida.

En otros términos, para acercarnos a entender la forma en que explican y conceptualizan el amor Gilles Deleuze y Félix Guattari tenemos forzosamente que mirar lo que sucedía en el mundo de los ochenta cuando este se publicó. Al igual que todos sus predecesores, versan sobre el amor. "El amor es una mezcla de cuerpos, que puede ser representado por un corazón atravesado por una flecha, por una unión de las almas, etc.; pero la declaración "te amo" expresa un atributo no corporal de los cuerpos, tanto del amante como del amado" (Deleuze y Guattari, 1980, pág. 86). Más adelante hablan del amor-pasión como una forma de subjetivación, un desdoblamiento y plegamiento que conjuntamente los acerca y separa. “El amor pasional es un cogito a dúo, de la misma manera que el cogito es una pasión para uno solo. En el cogito hay una pareja potencial, de la misma manera que en el amor-pasión hay el desdoblamiento de un único sujeto virtual". (Deleuze y Guattari, 1980, pág. 135)

Un par de años después Kristeva, nos deleita con su libro *Historias de amor* dónde habla sobre aquello que no se puede hablar. Nos atrapan sus reflexiones:

> El amor es el tiempo y el espacio en el que "yo" se concede el derecho a ser extraordinario. Soberano sin ni siquiera ser individuo. Divisible, perdido, aniquilado; pero también por la fusión imaginaria con el amado, igual a los espacios infinitos de un psiquismo sobrehumano. ¿Paranoico? Estoy en el amor en el cenit de la subjetividad. El amor es vértigo de palabras sin pronunciar, es la suprema subjetivación. (Kristeva, 1983, pág. 4)

Para Kristeva el universo del no creyente solo se constituye en el delirio místico, que es, a fin de cuentas, el amor a Dios, pero como no es creyente, lo convierte en un narcisista, en la divinización del propio bien (Kristeva, 1983). Kristeva deja mucho que pensar sobre el amor propio y los riesgos de confundir el autocuidado con el egocentrismo. Aunque, en un sistema en el que el amor a sí misma, es algo condenado, mal visto e incluso, su ausencia puede llevar a la aceptación de actos violentos y autoviolentos, es importante repensar y reevaluar estas posturas.

Contemporáneo a Kristeva, tenemos a Comte Sponville con sus tres ensayos de amor y sexualidad. Su postura se hermana con el concepto de virtud visto en Aristóteles o el amor al prójimo explicado en San Agustín. Vincula el concepto de amor como una cualidad esencial al humano. Un amor que puede amar lo que sea, por lo que advierte que,

“no todo amor es virtuoso, y es preciso recordarlo. Pero, a la inversa, imagine que alguien no amara nada ni a nadie: sin duda le faltaría una cualidad esencial, una «excelencia», como habrían dicho los griegos" (Comte-Sponville, 2012, pág. 12). Comte ve en el amor un ideal al que no estamos obligados, pero nos obliga.

El teólogo Leonardo Boff percibe en el mundo una separación entre la mente, lo racional y el amor, y se queja de esta separación, debido a que nos deja sin armas para salir adelante, de las constantes crisis que sufre el mundo actualmente:

> Por sí sola, la mente no dispone de todos los instrumentos necesarios para desvelar la actual crisis. Necesita el apoyo del corazón. Es éste el que nos mueve a actuar y buscar los mejores caminos para nuestra salvación. Por eso hablamos de los derechos del corazón, que deben ser programados y vividos en función de nuestra propia supervivencia. (Boff, 2015, pág. 10)

Para Boff es indiscutible la alianza entre el saber racional y el saber desde el corazón, por lo que recomienda, en otras palabras, la ya muy repetida frase “conócete a ti misma” conoce tu alma y cultívate para poderla ubicar al servicio del todo, eso, es amor.

El corazón posee sus derechos y su propia lógica. No ve las cosas tan claras como la razón, pero las ve con mayor profundidad y de manera certera. Conocemos mejor cuando amamos. Y amamos más intensamente cuando nuestro *conocimiento* es más lúcido y está más despojado de prejuicios. (Boff, 2015, pág. 12)

Boff nos está proponiendo un amor místico, un amor que nace de la unidad. Mente∞corazón. Yo lo diría así “un corazón que sabe y una razón que siente”.

Luc Ferry, nuestro contemporáneo, en su alegato a favor de la vida privada, reconoce la total secularización por la que está pasando el mundo. La va describiendo mientras explica como aún, en este mundo, hay actos heroicos y sagrados, que, a pesar de no ser llevados a cabo en un contexto de guerra o religión, son muy importantes y son completamente parte del amor. En la simple vida cotidiana encontramos el gran amor, la gran inspiración y el placer más grande:

> La vida amorosa y afectiva en todas sus formas, los vínculos que se establecen con los hijos al hilo de su educación, la elección de una actividad profesional enriquecedora, también en el plano personal, la relación con la felicidad, pero también con la enfermedad, el sufrimiento y la muerte, ocupan un lugar infinitamente más importante que unas utopías políticas que siguen pareciendo inaccesibles. (Ferry, 2007, pág. 28)

El amor no solo se dirige a causas superiores, el amor por la vida cotidiana, el amor que se muestra en actos solidarios a conocidos o desconocidos se dice: “Lo que da sentido a nuestras vidas ha descendido del cielo para encarnarse en la tierra". (Ferry, 2007, pág. 26)

En otro contexto, está el acercamiento al amor desde las ciencias y la ecología. Un ejemplo es Ginny Battson con su propuesta el Fluminismo. En el que plantea que el amor y la ecología son fuerzas integradoras que propician el cuidado para el bienestar común y son también elementos de resistencia contra el mercantilismo y los daños al planeta. Ella concibe al amor como un fluir un movimiento orgánico. “El flujo, como vida dinámica e interconectada que fluye, es un amor constante, porque esa es la naturaleza por excelencia de la evolución de la vida” (Battson, 2020, pág. 52). Ella asegura que sin ese fluir, la vida no existiría.

Habla de Dios como hablar del amor, es decir Dios es amor, amor es Dios. En este sentido y para fines a esta investigación nos es muy relevante su postura ya que estaremos hablando del amor a la danza y del amor en la danza, así como del amor místico en la danza conchera.

En el mismo sentido en que Battson ha propuesto que sin amor no habría vida, el biólogo Humberto Maturana (1928-2021) lo ha estado planteando desde 1994, cuando recibió el Premio Nacional de Ciencias en Chile, por sus descubrimientos sobre la organización de los sistemas vivos como redes cerradas de autoproducción. Junto con Varela definen el concepto de “autopoiesis”, término que se expande hasta las ciencias sociales. El más grande aporte de Maturana sobre el tema del amor es “la biología del amar”. “El amar es lo que ocurre en el vivir en las conductas relacionales a través de las cuales el otro, la otra, uno mismo surge como legítimo otro en convivencia con uno” (Maturana, 2003, pág. 13). Este biólogo sugiere que hay un sentimiento que, sin él, la existencia humana no hubiera sido posible, tal emoción es el amor. Y nos pregunta ¿Qué queremos conservar para que podamos seguir juntos? Pero antes de responder a eso, ¿queremos convivir? Maturana nos seguirá aportando argumentos para defender el estado de amar en cualquier actividad humana.

1.3. Mística

Sobre la mística, dirijo mi atención a distintas miradas para tener un acercamiento general.

La mística desde la filosofía en el Diccionario de Filosofía de Nicola Abbagnano es, en la corriente platónica, el saber para ventaja del ser humano; el saber supremo. El saber para su beneficio (Abbagnano, 2004). El amor a la sabiduría –Filosofía– en el griego antiguo, es amor y búsqueda del saber, de todo tipo de saber, sobre todo de aquello que resulta ser un misterio.

Desde el punto de vista del neoplatonismo y bajo el testimonio de Plotino, reconocido en la filosofía occidental como el más místico de los filósofos y así mismo, "el más filósofo de los místicos" (Bazán, 2011, págs. 29-30), es de los griegos que se refieren a la experiencia mística "como esa unión directa con lo absoluto" (Bazán, 2011, pág. 232). También afirma que esa unión es momentánea, no permanente, es efímera e incontenible. Unión que como dice Plotino "es contacto sin palabras." (Bazán, 2011, pág. 234)

Por otro lado, el filósofo Salvador Paniker (1927-2017) estudioso de la antigua Grecia, dice que la filosofía es genealogía de la lucidez, hallazgo y recuperación de algo que jamás habíamos perdido: La mística**.** No la considera como algo irracional, al contrario, es el impulso de la razón crítica, es lucidez, la *Conciencia* sin símbolo interpuesto, por lo que no hay que ver a la mística desde el lenguaje, sino al lenguaje desde la mística (Pániker, 2000). Asegura que los filósofos fingen no ser místicos porque es una palabra muy viciada por las tendencias teológicas. Desde su punto de vista, "lo místico es el supremo acto de transgresión. La máxima *hybris*, la genuina superación de nuestros límites. Enfocado desde la filosofía, lo místico surge con el último espasmo de la razón crítica, enfocado desde más allá del ego, lo místico es la no dualidad originaria. Lo balbucean los primeros pensadores "físicos". Después vinieron los extraños forcejeos de la filosofía propiamente dicha" (Pániker, 2000). Parece que la filosofía quiere recuperar lo que nunca hemos perdido, la mística, pero se ha desdibujado entre el pleito y la argumentación racional radical.

Palacios, otro estudioso de la mística en la antigüedad, señala que en tiempos de la civilización micénica la mujer era la fuente del poder escondido, hilo directo con la divinidad, mística por excelencia, dotada de apertura espiritual a la adivinación natural. (Palacios, 2002)

Siguiendo con el aprecio a la mística Helénica, será importante entrar por *El Camino a Eleusis* en dónde los autores R. Gordon Wasson, Albert Hofmann y Carl A. P

Ruck, tratan los misteriosos caminos del éxtasis, conexión con los dioses, con la ayuda de "enteógenos", palabra que significa "Dios dentro de nosotros" (Gordon Wasson, Albert Hofmann y Carl A. P Ruck, 1980, pág. 8). Estamos viendo aquí, cómo la mística es un estado que nos conecta con una experiencia divina. Estos autores advierten los peligros que se tienen con los abusos de usos de drogas alucinógenas y psicodélicas, remitiéndose a los años setenta en dónde grupos de jóvenes las consumían. La sociedad los veía con desconfianza y relacionada con las actividades de grupos delincuentes o subversivos (Gordon Wasson, Albert Hofmann y Carl A. P Ruck, 1980). La cuestión mística en estos casos queda lejos del encuentro Dionisiaco.

En este punto me parece pertinente mencionar a Aldous Huxley, por el aporte que hace sobre el uso de mezcalina y los cambios de *Conciencia*. Su interés fue comprobar cómo mediante la meditación, la autohipnosis o el uso de drogas, podría acceder a cambios de *Conciencia* como lo hacen los místicos. En su estado extático refiere que es un "mundo de experiencia trascendental, dónde el alma se advierte a sí misma no condicionada y del mismo natural que lo divino" (Huxley, 2010, pág. 21). Señala como los místicos y los que toman mezcalina, perciben colores de un brillo sobrenatural, no solo con la visión interior, sino hasta con el mundo objetivo que los rodea. (Huxley, 2010)

En otros términos, el filósofo e historiador Mircea Eliade, en su libro *Iniciaciones Místicas*, afirma que toda sociedad primitiva posee un conjunto coherente de tradiciones místicas, una –concepción del mundo– y es esta concepción la que será gradualmente revelada (Eliade, 1975) "El hombre moderno tendría que dejar de ver a la historia como una simple obra humana y ver en las sociedades tradicionales lo significativo, lo creador y reconsiderar el tiempo místico." (Eliade, 1975, pág. 11):

> Ese tiempo místico es en el que el chamán se distingue por haber logrado integrar en la *Conciencia* un número considerable de experiencias que, para el mundo profano, están reservadas a los sueños, a la «locura» o a los estados ante-mórte […] El chamán es el hombre que sabe y que recuerda, esto es, que posee la inteligencia de los misterios, de la vida y de la muerte, para participar, en una palabra, de la condición del espíritu. No es tan sólo un extático, sino en sí mismo un contemplativo, un pensador. (Eliade, 1975, págs. 174-175)

A los chamanes y a los místicos de las sociedades primitivas, se les considera, con razón, como seres superiores, sus poderes mágico-religiosos se traducen también en una extensión de su capacidad mental. Por este motivo se convierte en modelo ejemplar para todos los que

desean adquirir poderes. El alma del místico en estado de éxtasis vuela al cielo, allá dónde está el gran misterio. Así, como el **cuerpo∞persona** en estado de danza puede alcanzar tales niveles místicos.

Por su lado, el aspecto de la mística en el campo de la religión católica es bien conocido. Adherida a un sistema totalitario con derecho a adueñarse de lo que le sostenga, suele afirmar que la mística es propia de su clérigo y poseen la forma más auténtica de referirse a ella. Es el caso que se le ha dado al místico católico Juan de Yepes (San Juan de la Cruz), que, aunque en su época fue cuestionado, hoy es venerado por su *devoción* acética.

De manera similar tenemos a Teresa Sánchez de Cepeda Dávila y Ahumada (Santa Teresa de Jesús o Teresa de Ávila), una mujer extraordinaria, tanto por sus estudios místicos, como por ser portavoz de una experiencia imposible de nombrar. Ella lo hace con gran lucidez en su libro *Las moradas del castillo interior*. En éste, revela sus estados extáticos, pero, sobre todo, expone una guía para llegar al estado místico y finalmente, a la unión con Dios sin perderse en los laberintos del castillo. Para ella, la primera morada es de suma importancia, ya que es ahí donde se encuentra el piso firme para todo el recorrido, tiene que ver con dos aspectos de cuidado: autoconocimiento y humildad:

> Y así torno a decir que es muy bueno y muy bueno tratar de entrar primero en el aposento adónde se trata de esto, que volar a los demás, porque este es el camino; y si podemos ir por lo seguro y llano, ¿para qué hemos de querer alas para volar? Más que busque cómo aprovechar más en esto; y a mi parecer, jamás nos acabamos de conocer. (Jesús, 2015, pág. 87)

En el capítulo seis es dónde se dedica a tratar de exponer con palabras lo que son las experiencias místicas y de éxtasis. Ella se dirige a esos estados como "grandes mercedes que otorga el Señor" en sus locuciones místicas, describe las sensaciones como "penas deleitosas" que busca sentir constantemente porque son en esos momentos en que se siente más cerca a Dios:

> Porque este dolor sabroso, y no es dolor, no está en un ser; aunque a veces dura gran rato, otras de presto se acaban […] Más, aunque está algunas veces rato, quitase y torna; en fin, nunca está estante,[9] y por eso no acaba de abrasar el alma, sino ya que se va a encender, muérase la centella, y queda con deseo de tornar a padecer aquel dolor amoroso que causa. (Jesús, 2015, pág. 174)

Teresa de Ávila deja ver aquí que estos estados son efímeros y ella desea permanecer en Dios por siempre. En su poema *Vivo sin vivir en mí* se puede ver esa súplica.

[9] En el libro aparece a pie de página la explicación: "estante" que está presente o permanente en un lugar.

En este tenor de la mística cristiana encontramos que Evelyn Underhill como escritora dedicada al estudio de la mística cristiana, en su libro *La Mística. Estudio de la naturaleza y desarrollo de la Conciencia espiritual*, señala que, aunque ella se inspira básicamente en textos de la religión cristiana, no excluye ningún otro sistema religioso o cualquier otra revelación y dice:

> Si tenemos en cuenta que para ella la teología no es más que el sello, el cuño que convierte el trozo de oro en moneda, tendremos que concluir que esa opinión no supone ninguna menos presión de la mística de otras religiones o de otras tradiciones espirituales. De hecho, ella escribió también: Todos los místicos hablan el mismo lenguaje porque proceden del mismo país. (Underhill, 2017, pág. XVIII)

Underhill relaciona la experiencia mística, directamente en relación con la conexión con Dios. “La Vida Divina que constituye la realidad subyacente de las cosas, es la base sobre la que debe descansar toda la pretensión mística de la posible unión con Dios.” (Underhill, 2017, pág. 71). Es interesante ver como no declara que se logre tal conexión, pues, aunque afirma que el “genio místico” (Underhill, 2017, pág. 73), tiene una enorme fuerza, tiene también, un Yo que suele estar dormido.

A su vez, William James en su libro *La experiencia religiosa*, especifica las características de la mística son: inestabilidad, cualidad no ética, transitoriedad y pasividad. Afirma que es un terreno de magia y misterio, incomprensible como la mujer misma, una apreciación machista. Independientemente a esta apreciación, James nos describe puntualmente los aspectos místicos de las diferentes religiones.

Por otra parte, el sociólogo Michel Maffesoli en su libro *El tiempo de las tribus*, nos presenta una paradoja que se encuentra entre la tradición, lo originario y la modernidad civilizada, en dónde la mística tiene un papel determinante: “la mística conlleva una esencia más popular de lo que suele creerse, en todo caso su arraigamiento claramente lo es. En su sentido etimológico nos conduce a una lógica de unión” (Maffesoli, 1988, pág. 86). Él toma del término místico su sentido más amplio; la unión con lo sagrado, con lo realmente importante. En las tribus urbanas, existen ciertos pactos de solidaridad para el bien común "Los miembros de las clases populares siempre han sido los *epicúreos de la vida cotidiana"* (Maffesoli, 1988, pág. 81), se mantienen unidos en la búsqueda del goce, del presente y en una especie de movimiento “extático” que se funda por sus propios intereses.

Si bien toda religión tiene un sentido espiritual, no toda experiencia espiritual o religiosa conlleva a una experiencia mística, aunque “sin mística no hay religión posible ni

posible sociedad humana" (Álvarez, 2002, pág. 190). Esta afirmación se encuentra en el libro *La Mística en el Siglo XXI,* coordinado por Áureo Martín Labajos, del Instituto Internacional de Estudios Místicos en Ávila. Un libro que plantea la mística actual problematizando su presencia en Oriente y su influencia en Occidente. Los colaboradores coinciden en que, en el siglo XXI, existe una especie de "sed de trascendencia en la humanidad" y es por eso poque el mundo occidental se interesa por los estados místicos de otras culturas.

He de terminar en algún momento, lo quiero hacer con la referencia a la tradición mística del islam, que últimamente ha llenado diferentes espacios con singular arrobamiento, me refiero a la mística Sufí y al mundialmente reconocido como "El poeta del amor" *Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî* (1207-1273). Fundador de la orden Mevleví de "Derviches Giradores", una danza sagrada que se ha difundido por todo el mundo. Su obra literaria es *El Masnavi*. Rumi fue un profesor de religión, poeta del éxtasis y del amor místico. "Esta búsqueda espiritual es el deseo de alcanzar a Dios que Él mismo ha sembrado en tu corazón" (MV, 1734). Aquí podemos ver como su sentido místico se asemeja con las de otras tradiciones religiosas. Rumi promovía la amistad entre todas las religiones. "Cada profeta y cada amigo de Dios posee un camino, pero todos ellos conducen a la *realidad* divina. En realidad, son sólo uno" (MV, 3086). A Rumi volveremos también.

Para finalizar este capítulo, confirmo que la danza conchera está envuelta en un crisol de emociones, misterios, mitos, encrucijadas, desacuerdos e inventos; sabiduría de transmisión oral; interpretaciones colonizadas de archivos históricos y fuentes antropológicas; de creación de grupos Aztecas y de la mexicanidad; de gran ignorancia acerca de su origen anahuaca tolteca. Que en los textos mencionados se habla extensamente de la influencia católica, del sincretismo y pertenencia cultural, popular, tradicional, religiosa, artística e histórica "prehispánica". A esta danza se entra por devoción, por herencia; para pagar una manda; para hacer una petición, hacer un sacrificio e incluso para hacer ejercicio físico. Algunas de estas causas o motivos pueden estar ligadas o se pueden renegar de alguno de ellas sin que eso impida la pertenencia a algún grupo. Recomiendo tener en cuenta que nuestro sujeto de estudio es un "grupo" de personas que no encajan en la mayoría de lo expuesto o estudiado en el estado de la cuestión, por lo que, en el transcurso de esta investigación se irá comprendiendo su propia agencia ante la danza y

ante las nociones de amor y mística[10], sin embargo puedo anticipar que encuentro una relación intrínseca entre danza conchera, amor y mística, en relación con la experiencia vivida en el **cuerpo∞persona** de cada una de las integrantes del "grupo" permeado por los enfoques del marco teórico que el "grupo" proporcionó: Cuarto Camino y Toltecayotl[11].

A manera de reflexión quiero hacer notar que, como se verá en las conclusiones, algunos postulados de quienes menciono en este Estado de la Cuestión con respecto a los conceptos de amor y mística (ambos conceptos y sentimientos) tienen algunos aspectos que convergen con el sentir∞pensar del "grupo" se desprendió por ejemplo: Hesíodo y Parménides como la corriente platónica sugieren que el amor es la fuerza que todo lo mueve y lo relacionan con el amor al *conocimiento* sobre todo a aquello que es un misterio, como el sentimiento de unión con el *absoluto* contacto sin palabras (Bazán, 2011). La mística en unidad no dualidad, es energía originaria. Es la experiencia extática de la que hablan Eliade, Wasson, Hofmann, Ruck y Huxley entre otros estudiosos de enteógenos y chamanismo.

El amor a la mística está relacionado a la que hablan los místicos cristianos, unión con Dios, con lo sagrado, con lo realmente importante, como el afán de dejar de estar dormidos y *despertar* del sueño de la ignorancia y separación espiritual, del amor metafísico de Hegel.

La postura que más se asemeja a la nuestra tiene que ver con la *conciencia de ser* como parte de la grandeza de la naturaleza, como el Dios de Spinoza que retoma más tarde el Fluminismo de Ginny Battson, quien asegura que hablar de amor es hablar de Dios y de la naturaleza, nosotras somos parte de ella y por lo tanto el máximo sentido de congruencia ante el amor místico es el autocuidado, eso conlleva cuidado de la energía, de la vida en todas sus expresiones. Eso es tan simple pero no tan simple como el amor al prójimo, manifiesto en relaciones congruentes de amistad, fraternidad, sororidad y cuidado, Tal como nosotras las del "grupo" lo vivimos en la danza conchera del jefe Manuel Luna en los años ochenta. Porque desde la mística del amor según Maturana, la vida fue y seguirá siendo posible.

[10] El posicionamiento ante el amor y la mística del "grupo" y la mía como investigadora se encuentra en las conclusiones.
[11] Temas que se desarrollan en el capítulo sexto.

CAPÍTULO 2: Soporte teórico metodológico

En este capítulo expongo los soportes teóricos y metodológicos que se sostiene en dos líneas. Una que me permitió sustentar la metodología de investigación y otra que da validez epistémica a la parte teórica que el mismo "grupo" sugirió.

Primera línea teórica metodológica

Esta primera línea sustenta la hipótesis y los enfoques de análisis, reflexión e interpretación de esta investigación.

2.1. Enfoque epistémico de la transdisciplinariedad

> Los investigadores transdisciplinarios aparecen cada vez más como un nuevo linaje de caballeros andantes, incontenibles encauzadores de la esperanza.
>
> Basarab Nicolescu (2002)

Según Basarab Nicolescu la palabra transdisciplina y las palabras tres y trans tienen la misma raíz etimológica: significa la transgresión de dos, lo que va más allá de dos, "significa la transgresión de la dualidad que se opone a los pares binarios: sujeto-objeto, subjetividad-objetividad, materia-*Conciencia*, naturaleza-divinidad, simplicidad-complejidad, reduccionismo-holismo, diversidad-unidad. Esta dualidad es trascendida por la unidad abierta que abarca tanto al Universo como al ser humano" (Nicolescu, 2009). Una palabra que nos indica apertura a lo no igual, a la diferencia a lo que está más allá de las disciplinas y conocimientos reconocidos por la academia formal.

Esta palabra fue acuñada por primera vez por el psicólogo y pedagogo Jean Piaget desde hace ya más de medio siglo y cobró impacto gracias al manifiesto o "carta de la Transdisciplinariedad" impulsada por el físico y filósofo Rumano Basarab Nicolescu en 1996. Desde entonces se han realizado dos congresos mundiales de Transdisciplinariedad, uno en Portugal 1994 y el segundo en Brasil 2005. El III Congreso Mundial de Transdisciplinariedad se pretendió llevar a cabo en octubre de 2022 en Ciudad De México con la presencia de Edgar Morin "el padre del pensamiento complejo" y de Basarab Nicolescu como principal exponente de la Transdisciplinariedad. Este evento se canceló por

la situación de pandemia. Con esto, solo quiero resaltar la actualidad de este enfoque epistémico.

Algunos de los principales exponentes de la Transdisciplinariedad escribieron en el Convento de Arrábida el 6 de noviembre de 1994 La Carta de la Transdisciplinariedad. A continuación, expongo algunos de los artículos que tienen directa resonancia con esta tesis de investigación y que dan soporte teórico y metodológico para la misma.

2.1.1. Carta de la transdisciplinariedad

"Artículo 1. Toda tentativa de reducir al ser humano a una definición y de disolverlo en estructuras formales, cualesquiera que sean, es incompatible con la visión transdisciplinaria" (Basilisco, 1994). Este artículo refiere no solo a lo humano sino a todo lo que le es humano en este sentido y desde esta visión, lo místico y el amor no puede ser reductible a conceptos cerrados ni a supuestos puramente académicos.

"Artículo 2. El reconocimiento de la existencia de diferentes niveles de *realidad*, regidos por diferentes lógicas, es inherente a la actitud transdisciplinaria. Toda tentativa de reducir la *realidad* a un solo nivel, regido por una única lógica, no se sitúa en el campo de la transdisciplinariedad" (Basilisco, 1994). En esta tesis estaré mencionando que hay diferentes niveles de *realidad*, dado que, en la práctica de danzas sagradas, en específico en la danza conchera se puede llegar a acceder a estados alterados de *Conciencia* y desde ese territorio, percibir "otras realidades".

Artículo 3. "[…] La transdisciplinariedad no busca el dominio de muchas disciplinas, sino la apertura de todas las disciplinas a aquellos que las atraviesan y las trascienden" (Basilisco, 1994). Es pertinente desde la Transdisciplinariedad poder hacer uso de diferentes teorías y metodologías, incluso de las nacientes y primitivas para poder dialogar y tratar de "comprender" fenómenos sociales complejos. En este sentido este artículo se complementa con el cuarto, el que anuncia que la Transdisciplinariedad "va más allá de las disciplinas. Ello presupone una racionalidad abierta, a través de una nueva mirada sobre la relatividad de las nociones de «definición» y «objetividad»" (Basilisco, 1994). La exclusión del sujeto conduce al empobrecimiento.

…

"Artículo 5. La visión transdisciplinaria es decididamente abierta en la medida que ella trasciende el dominio de las ciencias exactas por su diálogo y su reconciliación, no solamente con las ciencias humanas sino también con el arte, la literatura, la poesía y la experiencia interior" (Basilisco, 1994). Este artículo es especialmente importante no solo porque da lugar para la reflexión a temas del arte, sino a los asuntos en los que se pondera el trabajo interior tal como lo vamos a ver en este trabajo como aspecto principal para los estudios somáticos.

…

"Artículo 9. La transdisciplinariedad conduce a una actitud abierta hacia los mitos y las religiones y hacia quienes los respetan en un espíritu transdisciplinario" (Basilisco, 1994). Este artículo al igual que el 14 puede ser problemático ya que refiere a la apertura al diálogo "con lo desconocido, lo inesperado y lo imprevisible. La tolerancia es el reconocimiento del derecho a las ideas y verdades contrarias a las nuestras" por más extrañas o "esotéricas" que, desde una postura prejuiciosa se pueda liberar y escuchar ya que como se expone en el artículo 10 No hay un lugar cultural privilegiado desde dónde se pueda juzgar a las otras culturas. El enfoque transdisciplinario es en sí mismo transcultural. (Basilisco, 1994)

Por último, apelando a uno de los temas más importantes en esta tesis, el Artículo 11 indica que la transdisciplinariedad "reevalúa el rol de la intuición, del imaginario, de la sensibilidad y del cuerpo en la transmisión de los conocimientos" (Basilisco, 1994) reconociendo entonces, que los métodos de educación somática y la epistemología del **cuerpo∞persona** *danzante*, tendrán que ser tomados como métodos formales y válidos para el análisis y la construcción de *conocimiento*.

Como se puede ver, los artículos señalados, están directamente relacionados con el enfoque al que esta tesis se suscribe y con los temas principales: amor y mística relacionados especialmente en el vivir del *danzante* ritual. Una de sus premisas de la Transdisciplinariedad, surgen del reconocer emergente que el ser humano tiene la posibilidad, de autoregenerarse y autorreconstruirse si considera su triple dimensión: material, biológica y espiritual (Nicolescu 2021). Propone una visión de nosotras mismas como **cuerpo∞persona**, que reconoce sus potencialidades que surgen desde el propio ser,

por lo tanto, toma en cuenta el conocimiento generado no solo de los "grandes escenarios epistémicos" sino también de lo singular, lo individual, la propia experiencia emotiva y lo complejo del saber ancestral, así como acepta el reto de la incertidumbre. (Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2020)

Para este trabajo me es importante ubicar esta metodología epistémica dado que el tema principal se centra en aspectos emotivos. Al igual que a Nicolescu me preocupa la pobreza espiritual que se manifiesta en un exceso de miedo, violencia, odio, resultado de viejas y nuevas estrategias para separarnos, aislarnos y discriminarnos:

> A pesar de coexistir más de 8.000 disciplinas académicas, más de 10.000 religiones y movimientos religiosos y más de 6.000 lenguas oficiales, es difícil soñar la comprensión mutua entre los pueblos y la paz. Se hace evidente la necesidad de una nueva espiritualidad, la conciliación de la tecnociencia y la sabiduría. Por supuesto, que ya hay múltiples espiritualidades, que han estado presentes en nuestra Tierra durante siglos e incluso milenios. Entonces, uno podría preguntarse: ¿por qué hay necesidad de una nueva espiritualidad, si existen tantas aquí y ahora? (Nicolescu, 2009, pág. 11).

La respuesta a esta pregunta la estoy buscando en esta investigación, confieso que, aunque no la encuentre, el proceso de búsqueda ya es alivio y esperanzador. Me alienta encontrar una corriente de pensamiento que entrelaza en su perspectiva colectiva y hacia el futuro, una mirada amplia de la *realidad* en dónde aparece el "tercero oculto". En esa *realidad,* la transdisciplinariedad reconoce que se puede saltar de un nivel de *realidad* a otro nivel de *realidad* sin negar ninguno.

A pesar de que este campo epistémico es amplio y complejo, me enfocaré principalmente en el concepto del "tercero oculto" que surge de la profunda reflexión del ya mencionado precursor de esta guía de la transdisciplinariedad.

2.1.2. Tercero oculto

La Transdisciplinariedad presupone que, desde los inicios de la humanidad, se instala al menos dos reinos de *realidad*: uno visible y otro invisible:

> El primer nivel de la Realidad en el modelo de Heisenberg corresponde a los estados de cosas, que se objetivan independientemente del proceso de conocimiento. En este primer nivel sitúa la mecánica clásica, el electromagnetismo y las dos teorías de la relatividad de Einstein; es decir, la física clásica. El segundo nivel de la Realidad corresponde a los estados de cosas inseparables del proceso de conocimiento. Aquí sitúa la mecánica cuántica, la biología y las ciencias de la *Conciencia*. Por último, el tercer nivel de la Realidad corresponde a los estados de cosas creados en relación con el proceso de conocimiento. En este nivel de Realidad sitúa la filosofía, el arte, la política, las metáforas de "Dios", la experiencia religiosa y la experiencia de la inspiración. (Nicolescu, 2009, pág. 20)

El “tercero oculto” aparece entrelazado a esas otras dos realidades, podemos experienciarlo como un “quiasmo” entre el objeto y el sujeto, más aún, están inmersos en él al igual que entre lo emotivo y lo imaginado. “Los antiguos tenían razón: existe una **imaginatio vera**, una imaginación fundacional, verdadera, creativa, visionaria” (Nicolescu, 2009, pág. 14). En lo imaginario cabe la idea de *Dios* o lo que para cada quien sea lo sagrado, aquello innombrado y plenamente experienciado que no pone resistencia entre la realidad objetiva y subjetiva; a eso se le reconoce como el “tercero oculto” (Nicolescu, 2009, pág. 22) y es, desde mi punto de vista, en dónde aparece el sentimiento de amor y mística evitando la fragmentación del conocimiento y por lo tanto del ser humano, sosteniendo que hay que “considerar simultáneamente todos los niveles de *Realidad* y también el Tercero Oculto” (Nicolescu, 2009, pág. 29), si es que realmente queremos mantener la convivencia entre todos los seres vivientes y no vivientes.

Una de las preocupaciones actuales ante la diversidad espiritual, es la dificultad de mantener un diálogo y respeto entre los participantes, muchas veces fundada por la aparente o evidente antagonismo y falta de congruencia. Esto es motivo suficiente para reconocer que necesitamos encontrar una dimensión espiritual de la democracia (Nicolescu, 2009), la Transdisciplinariedad puede ayudar a esa tarea ya que nos sitúa dentro de esa *realidad* haciéndonos responsables de nuestras ideas, decisiones y acciones. “Somos parte de esta *Realidad* que cambia debido a nuestros pensamientos, sentimientos y acciones. Esto significa que somos plenamente responsables de lo que es la Realidad” (Nicolescu, 2009, pág. 29).

Una *realidad* que podemos transformar escuchando al *corazón*[12] que es morada del amor, mezcla de cuerpos representado en un corazón atravesado por una flecha, por unión de almas (Deleuze y Guattari, 1980, pág. 86) , de sentimientos afines en sintonía mística, es recinto dónde lo oculto se revela.

[12] En este escrito encontraremos que se habla del corazón en un sentido metafórico. Las referencias de las diferentes ideas que aquí presento vienen de tradiciones y culturas antiguas que consideran a este órgano como un receptáculo que alberga bondad, compasión, amor y toda fuente de sentimientos que provocan creación. Ver Glosario.

2.1.3. Transdisciplinariedad, transgresión y poética en las artes escénicas

La transdisciplinariedad como metodología y epistemología de la investigación sistémica, aporta a las artes escénicas un enfoque holista de la *realidad*, anclando un nuevo paradigma científico y espiritual (Gómez Antonio, Adame Domingo, 2017, pág. 8), Como metodología subversiva, transgrede las hegemonías científicas de las disciplinas que perpetúan costumbres modernas y materialistas, por lo tanto, la transdisciplinariedad es una herramienta epistémica que nos permite considerar disciplinas académicas y no académicas, perspectivas teóricas específicas sobre temas, que, en el caso de esta tesis, el "grupo" ha sugerido para analizar los conceptos de amor y mística desde una postura transdisciplinar en un contexto cultural y artístico como propia agencia de dicho "grupo".

En la segunda mitad del siglo XX en el contexto mexicano dentro de la danza y el teatro comenzaron a manifestarse inquietudes que cuestionaron la representación. Algunos hacedores de las artes escénicas incursionaron en las nuevas formas performativas: Happening, arte acción, post-teatro, danza teatro, entre otros. Algunos como lo veremos más adelante se adentraron a otros campos de *conocimiento* más allá de los límites establecidos por las escuelas de danza y teatro y no exclusivamente la entronizada por el teatro burgués del siglo XIX (Adame, Núñez y Cabrera, 2020). Así surge entre otros movimientos de búsqueda transdisciplinar, *La Poética escénica transdisciplinaria* que no privilegia ninguna cultura y religión, más bien, estimula la dimensión espiritual que se sitúa dentro del carácter transdisciplinario. Reconoce la geometría cósmica entre los aztecas, los mayas, los toltecas y los hindúes, entre otras, (Adame,Núñez y Cabrera, 2020) de las que abrevan para sus trabajos artísticos, las hacen propias como derecho y patrimonio de la humanidad.

Dicho lo anterior observo que la poética dentro de la transdisciplinariedad considera necesario restituir en el teatro y en la danza, su dimensión sagrada, comunitaria y humana (Cabrera,Adame, Núñez, 2021). Sugiere aprender a crear con la integración de todos los campos del saber: lo cognitivo, lo espiritual, lo ético y lo poético, ya sea en la ciencia, la educación o en el arte, sobre todo, poner *atención* al ser interior en conexión con el

pluriverso[13] (Nicolescu, 2009). Registrar los saberes de los ancestros sin dejar de escuchar la propia intuición. Reivindicar el *conocimiento* de la historia antigua de los pueblos originarios, así como las evoluciones que se han dado a través de los años, en sus rituales, cantos y danzas. El sentido transgresor de la metodología de la transdisciplinariedad indica la superación de la lógica binaria y el sentido de los diferentes estados de *realidad* como experiencia vivida dentro de distintos caminos de *conocimiento* que como dice Antonio Gómez Yepes puede llamarse: "doctorado, santidad, triunfo, éxtasis y puede tener más, lo que les hace formar parte del mismo diamante al que unos llaman Dios, otros La *Verdad*, con una buena variedad de sinónimos: Alá, Jehová, Shivaya, *Conciencia* universal, Gran Arquitecto del Universo y creo no exagerar si digo decenas de otros nombres. La convivencia con tal experiencia recibe el nombre de paraíso, Nirvana, cielo, corazón del hombre y muchos más" (Gómez & Adame, 2017, pág. 27) porque al igual que para Nicolescu, para el enfoque transdisciplinar, "el "tercero oculto" aparece como fuente de *conocimiento* y es el objetivo último de la investigación transdisciplinar" (Nicolescu, 2009, pág. 12). Haciendo notar que lo mencionado arriba hacen la diferencia entre "transdisciplinariedad" y "transdisciplina" Según Gómez, Adame, Núñez y Cabrera con base a lo expuesto por Nicolescu, "la primera implica una estrategia metodológica, la segunda designa una nueva disciplina dentro de la epistemología existente". (Gómez Antonio, Adame Domingo, 2017, págs. 10-11)

Por lo tanto, considero que la pertinencia de la Transdisciplinariedad en esta investigación, inscrita dentro de las artes performativas, se debe a varios aspectos que ésta considera primordiales:

1. El análisis del cuerpo vivido desde el interior como principal aspecto de los estudios somáticos y estos considerados dentro de la teoría de la complejidad, certifican que el **cuerpo∞persona** del que danza, no solo genera *conocimiento* lo es en esencia.
2. El reconocimiento del saber espiritual ancestral transmitido por el jefe Manuel Luna y recogido por "el grupo".

[13] La noción de pluriverso es planteada por los pueblos originarios en contraposición de la «universalidad» eurocéntrica. Es una visión cósmica en dónde caben muchos mundos. "no conciben la existencia de un solo y único universo, existe un pluriverso con muchos universos (Marín, 2018, pág. 20).

3. Da voz y validez a la presencia del "tercero oculto" dentro del análisis de la experiencia vivida, en este caso, en el danzar conchero y sus rituales que como motivo y esencia tiene al amor y la mística.
4. La aceptación de que el cuerpo∞persona del Ser[14] *danzante* puede percibir y acceder al "tercero oculto" que está en otros niveles de *realidad*.

2.2. Enfoque etnográfico

De la tradición antropológica hago uso de la etnografía para investigar mediante la participación directa y entrevistas a un grupo de personas en un contexto y tiempo determinados.

2.2.1. Nueva etnografía

Dado que el principal material de análisis para esta tesis proviene de la información que, sobre el amor y la mística, se ha obtenido del "grupo" de personas a estudiar, fue necesario hacer una serie de entrevistas[15] con el enfoque de La nueva etnografía (Spradley 1978) por las siguientes características: es una metodología interpretativa que examina el conocimiento cultural en términos de su organización y aplicación en la vida, toma en cuenta de manera específica el comportamiento y el "habla" de un grupo o comunidad (Chamorro 2007). Para el éxito de las entrevistas, James Spradley (1979), sugiere primeramente seleccionar a la o las personas informantes que sean favorables para el trabajo a realizar, a ellas se les denomina "informante potencial" (Spradley, 1979). Una vez identificadas, se les hace las entrevistas con las preguntas previamente diseñadas: descriptivas, estructuradas y de contraste. Después de trabajar en las respectivas transcripciones se pasa a la "selección de categorías dominantes y subyacentes" (Spradley, 1979). Esto consiste en una minuciosa selección de categorías relacionadas con el tema de investigación, en este caso, las dominantes son "amor, mística, danza conchera y jefe Manuel Luna, y relacionadas con la somática". Las subyacentes: danza, éxtasis y

[14] Escribo Ser con mayúsculas para enmarcarlo en la complejidad de su comprensión, ontológica, metafísico y carnal, el cual se puede percibir mediante un trabajo consciente.
[15] Desde la Etnografía antropológica, se realizan entrevistas por medio de una conversación en la que el entrevistador obtiene de la entrevistada información acerca de sus experiencias pensamientos, sensaciones y creencias, sobre un tema en específico.

relacionadas al Cuarto Camino y *Toltecayotl*. Posteriormente se hace un diagnóstico por categorías para finalmente llegar al análisis.

2.3. Autoetnografía como método de investigación social

La Autoetnografía de importante aceptación en la investigación cualitativa, se posicionó definitivamente en los años ochenta como "método de investigación". (Bérnard, 2016, pág. 180) Sus promotores exponen que no es solo explorar el uso de la primera persona al escribir, sino la validación de la narrativa autobiográfica que "amplía su concepción para dar cabida tanto a los relatos personales y/o autobiográficos como a las experiencias del etnógrafo como investigador" (Blanco, 2012). Es un método de investigación cualitativo en el que se pondera la experiencia personal, ya que considera al individuo como un sujeto cultural que interpreta activa y críticamente su entorno social. Quien investiga con esta metodología no solo registran historias personales, sino que también incluyen otros contextos socioculturales. Lo valioso de la auto narrativa, y el estudio de otras narrativas, es que una junto con los demás, aprendemos diferentes sentidos culturales." (Chang, 2008)

El término "Autoetnografía" apareció formalmente por primera vez en la década de 1970. Heider (1975) utilizó la "Autoetnografía" para describir la práctica de los miembros culturales que dan cuenta de la cultura (Ellis, Carolyn, y Bochner, Arthur P., 2000). Da autoridad a participantes de grupos no hegemónicos, para que puedan ser considerados etnógrafos que necesitan hablar de su propia gente. En la década de 1980, muchos investigadores, especialmente los científicos sociales interpretativos cualitativos, continuaron escribiendo sobre la importancia de la narración de historias y la narrativa personal (Ellis, Carolyn, y Bochner, Arthur P., 2000). Mercedes Blanco asegura que:

> "Las ciencias sociales en general experimentaron desde mediados de la década de los ochenta y en la de 1990 la multicitada "crisis de representación" que dio paso a nuevos cuestionamientos del paradigma positivista —con sus normas clásicas para llevar a cabo lo que se consideraba como investigación científica tradicional— y a propuestas diferentes, tanto para generar conocimientos como para la presentación de resultados." (Blanco, ¿Autobiografía o Autoetnografía?, 2012, pág. 170)

Desde entonces, algunos investigadores han elegido la Autoetnografía como un enfoque epistemológico-metodológico alternativo, (Koeltzsch, 2019) para hablar de diferentes temas humanos que atañen directamente a las personas, ya que busca describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal con el fin de comprender la experiencia cultural.

La Autoetnografía tal como la aplica Koeltzsch, es una herramienta metodológica y una práctica corporeizada (embodied practice) centrada en las experiencias corporales y el *conocimiento* que surge de las mismas, otorgándole así al cuerpo el privilegio de ser lugar de conocimiento (Koeltzsch, 2019, pág. 37). En mi caso como lo he expuse arriba, es desde la Transdisciplinariedad, la Somática y la Autobiografía autoetnográfica.

La autoetnografía como método de investigación científica social, destaca la importancia de la experiencia personal de quien investiga y resignifica su narrativa autobiográfica en relación con una problemática social. Como etiqueta formal puede abarcar diferentes ámbitos de la investigación antropológica como: (1) "antropología nativa", en la que alguno de sus miembros se convierte en etnógrafo de sus propios grupos; (2) " autobiografía especial", en la que los miembros escriben narraciones personales de grupos minoritarios; y (3) "etnografía autobiográfica" (Chang, 2008, pág. 2). El que investiga intercala su experiencia personal con escritos etnográficos ya obtenidos. Como investigadora participante funjo como la etnógrafa de un “grupo” minoritario y a la vez, aporto mi autobiografía como fuente de información.

2.3.1. La autobiografía como herramienta autoetnográfica

En cuanto a la autobiografía es importante aclarar que en este trabajo no recurro a ella en términos del estilo literario tradicional, aquí, la autobiografía explora conscientemente la interacción introspectiva y personalmente comprometida con descripciones culturales mediadas a través de lenguaje, historia y explicación etnográfica, así como al conectar con la experiencia vivida y la narrativa personal de una manera crítica (Chang, 2008). Mercedes Blanco (2012) explica la autobiografía dentro de la Autoetnografía como un subgénero que constituye un híbrido que se nutre de varias tradiciones: literatura, antropología, historia, etnografía, entre otras epistemologías. La Autobiografía testifica que una vida individual es el recuento de los contextos en los que vive la persona en cuestión, así como de las épocas históricas que recorre a lo largo de su existencia (Blanco, 2012). Su tesis es sustentada siguiendo a Ferrorati (1983) quien afirma que un individuo presenta una visión parcial de la sociedad y que ésta, se conforma de la suma de cada una de ellas, por lo que es posible conocer una sociedad a través de una biografía. (Blanco, 2012)

Bajo esa tesitura hay que entender que la autobiografía ahora presenta una nueva conceptualización: un recurso autoetnográfico para escribir sobre la propia vida, comprometiendo a la investigadora a una reflexividad crítica que resulta de su consciencia social manifiesta en la narrativa personal o autobiografía, dada su calidad de sujeto cultural en el sentido en el que Edmond Cros lo refiere. *El sujeto cultural* es quien conlleva un funcionamiento ideológico, dada su historia, educación y contexto en el que se desarrolla, impactando todo aquello con lo que tiene una relación cultural. Esta naturaleza socioideológica permea todas sus acciones, su forma de vida, sus deseos y decisiones. "El sujeto dice siempre más de lo que quiere decir y de lo que cree decir. Introducidas en forma de micro semióticas intratextuales, esas características discursivas -producto de las particularidades de las estructuras sociales-" (Cros, 2003, pág. 18). Así pues, como sujeto cultural estaré presentando aquí, instancias personales, así como mi interacción subjetiva y colectiva, esto es, tratando de comprender las dinámicas dialógicas con las que me relacioné en torno al contexto profesional, mis inquietudes humanas y espirituales tanto en el contexto de las artes escénicas como en la danza conchera.

Por otro lado, la Autobiografía pondera lo sensible y la emocionalidad como parte importante a considerar en el desarrollo de la narrativa Autoetnográfica. La Autoetnografía suele usar diferentes estilos de escritura en un texto, en este sentido y tal como lo recomienda Chang (Chang, 2008), estoy siendo creativa, ya que mezclo tres estilos dentro del texto de esta tesis, estos son: descriptivo-realista, confesional-emotivo y analítico-interpretativo. (Chang, 2008)

Ahora bien, dedico unas líneas a la importancia de la escritura confesional-emotiva, ya que habría que tomar en cuenta que los principales temas de análisis en este trabajo rezan sobre dos sentimientos: amor y mística en un contexto emotivo y desde un análisis somático, en dónde la danza ritual y ceremonial, es también una labor artística. El **cuerpo∞persona** que se hace danza es analizado desde la somática, metodología que considera la relación quiasmática: **cuerpo∞sentimiento∞sensación∞pensamiento∞movimiento**, en cualquier acción, como veremos más adelante.

La danza al ser un arte vivo es compleja, muestra múltiples conflictos, contradicciones, anhelos y alegrías. Así, en palabras de Chang, la persona investigadora es

libre de exponer confusión, problemas y dilemas de la vida, generalmente ocultas a vista pública. Es por eso por lo que a menudo se perciben con carácter confesional (Chang, 2008). Menciono también a Carolyn Ellis, profesor universitario distinguido en la University of South Florida. Ha publicado numerosos libros, artículos e historias personales situadas en las emociones. Ella dice que este formato -confesional emotivo- ha ayudado a desvelar conflictos ocultos y de esta manera, legitimar la evidencia experiencial que coadyube al arbitraje de políticas transformadoras o intervencionistas (Ellis, Carolyn, y Bochner, Arthur P., 2000). Una nunca sabe a qué rumbos conduzca la investigación actual, la pretensión es que sea una guía para profundizar en ciertos temas, revelar sucesos omitidos y dialogar con otros puntos de vista.

Cuando hacemos etnografía, observamos, participamos y escribimos sobre una cultura y o una experiencia cultural (por ejemplo, imagen corporal, citas, paternidad, depresión, cuidado, muerte) entrevistamos a miembros de la cultura, sobre sus experiencias, pensamientos y sentimientos (Ellis, Carolyn, y Bochner, Arthur P., 2000). En el caso de esta tesis utilizo la autobiografía cultural de Chang para una intervención danzaría, que intenta transmitir algunas ideas de cómo fue mi tránsito de la danza profesional, a la de una danza reverencial y ritual en dónde se percibe amor y mística.

Para esta labor autoetnográfica la "memoria" es una herramienta clave porque con ella se accede a la información que las personas del "grupo" y yo misma, como parte de este, pudimos recordar. Ellas me proporcionaron información y anécdotas por medio de las entrevistas, así, como investigadora y participante, pude afinar mis criterios que más tarde se ven reflejados en el proceso de análisis e interpretación, que están conectados con el "grupo". Cuando hacemos una autobiografía, o escribimos sobre nosotras mismas, a menudo recurrimos a la memoria retrospectiva para reflexionar sobre experiencias pasadas; hablar con otros sobre el pasado" y reconstruir juntos los hechos y experiencias. Reconocimos que la "memoria" es un recurso que rescata las experiencias más significativas, es el elemento principal para la reconstrucción de un pasado colectivo, y ayuda a evocar momentos reveladores de una experiencia danzaría que, mientras esté en nuestro **cuerpo∞persona**, siempre estará viva.

La memoria en la Autoetnografía "pone en práctica la evocación de hechos y acontecimientos pasados que se incorporan a la narración autobiográfica con cierto sentido

y valor" (Guerrero, 2014, pág. 240). Cada investigador se enfoca en conceptos y situaciones fundamentales como: violencia, pobreza, exclusión y otras. Estos reflejan una cierta realidad social y cultural en la que los significados son negociados constantemente (Guerrero, 2014). Hacer una autobiografía de este tipo, nos hace exponer nuestra vulnerabilidad, (Judith Preissle y Kathleen DeMarrais, 2019) en un contexto de reflexión, "desafiando la autoridad o revelando secretos institucionales […] sin importar dónde la escritura nos toma emocional o espiritualmente y en concordancia con la corporalidad" (Laurel Richardson y Elizabeth Adams, 2019, pág. 56). La Autoetnográfica es una herramienta por demás, propia, pertinente y urgente para la investigación de la danza.

En consecuencia, la descripción, diagnóstico, análisis e interpretación de los datos obtenidos en esta investigación se enmarcan tanto de la metodología de la nueva etnografía de (Spradley1979) y Autoetnografía (Chang 2008) principalmente, por lo que me ciño a la siguiente ruta crítica:

2.3.1.1. Recopilación de datos

La recopilación de datos refiere básicamente al habitual proceso de investigación etnográfica; recopilan datos de campo mediante participación, observación, entrevista y revisión de documentos; verificar datos triangulando fuentes y contenidos de múltiples orígenes, para posteriormente interpretar y analizar datos para descifrar los significados culturales de los eventos, comportamientos y pensamientos. "El proceso dinámico entre la recopilación de datos, gestión y análisis de la investigación autoetnográfica no es lineal en el sentido de que una actividad lleva a la siguiente y así sucesivamente hasta llegar al destino final" (Chang, 2008, pág. 113). En el proceso hay que tener paciencia ante la incertidumbre, permitiéndose ir, regresar y modificar mientras avanza la investigación.

Chang clasifica esta recopilación de datos en artefactos textuales y artefactos no textuales. Los artefactos aparte de ser documentos que brindan credibilidad, dan a la investigadora una visión holística para la interpretación y análisis, para una narrativa creativa (Chang, 2008) que conduce a una investigación autoetnografía atractiva y culturalmente significativa.

2.3.1.2. Artefactos textuales

1. Reporte de entrevistas reflexivas e interactivas.
2. Documento. Carta del Fray Domingo al jefe Manuel Luna.
3. Cuadro de acontecimientos históricos, sociales y culturales que el "grupo" vivió tanto en los años de 1980.
4. Alabanzacero.
5. Fechas de *obligaciones* de los *Cuatro Vientos*.

2.3.1.3. Artefactos no textuales

Algunos de estos artefactos están integrados al documento, como es el caso de las fotografías de la Plaza de las Tres Culturas y las del jefe Manuel Luna y de las personas que integramos el "grupo", distribuidas en el cuerpo de este documento.

Otro artefacto no textual se encuentra también en el apartado de Anexos, es la película "*Él es Dios,* que, aunque no es propiamente del "grupo" al que me enfoco, sí es un referente tanto histórico como descriptivo de los rituales de la danza conchera.

Esta metodología permite que este trabajo tenga dos características que le son convenientes dada su particularidad al tratar temas como la danza, amor y mística: fluidez sensible y rigor metodológico. Si bien tiene una implicación íntima y personal, también se relacionan con fenómenos sociales que atañen a varias personas, ya que estoy hablando de una metodología que como afirma Bérnard:

> Si algo define a la Autoetnografía es su propuesta de entender lo cultural y lo social desde lo personal. Se trata de profundizar en lo personal, en lo que él o la investigadora ha vivido y encontrar explicaciones profundas y comprehensivas de sus experiencias [...] La posibilidad de entender un tema posicionándonos como ajenos al mismo, aun cuando lo hayamos vivido igual que aquellos a quienes investigamos, nos da una visión muy limitada. Esa preocupación por no "contaminar" los datos, por escribir resultados, por estar cuidando que no vayamos a decir nada que no esté sustentado en los datos que presentamos, nos va llevando a ir aplanando el análisis a tal grado que acabamos haciendo una descripción y frecuentemente a afirmar, una vez hecha la descripción, que se confirman nuestras hipótesis. (Bérnard, 2016, págs. 183-184)

El hecho de hacer este ejercicio de introspección, que de igual manera conlleva la reflexión, no está separado de los sentimientos y emociones, reafirma más bien, el carácter somático[16] de esta tesis.

2.4. La educación somática

La Educación Somática es un nuevo campo epistémico de reciente surgimiento. Como veremos más adelante, es un sistema de conocimientos que permite estudiar y analizar el comportamiento humano desde lo sensible y el movimiento. En este trabajo me centro en uno de los métodos más reconocidos dentro de la somática, me refiero a el Método Feldenkrais de Educación Somática, creado por Moshe Feldenkrais. Este se distingue por hacer énfasis en que el movimiento tiene que ser analizado como un fenómeno complejo del que hay que tener una visión holista. Así, en general el Método Feldenkrais se ha usado para analizar todo tipo de movimiento y acción humana, tomando en cuenta diferentes aspectos científicos para su estudio. Sin embargo y desde mi punto de vista y experiencia, considero que hay un aspecto que no se le ha dado suficiente peso y que es, en la que realmente se hace énfasis cuando se describe que el Método Feldenkrais de Educación Somática estudia el movimiento de la acción humana vivida desde su interior. Moshe Feldenkrais reitera de manera insistente que hay que centrar la *atención* en esa experiencia interna. Yo la identifico como experiencia mística y amorosa. Sentimientos que se viven en la danza conchera y que aquí analizaré desde la somática. A lo largo de las siguientes líneas y apartados se va a comprender el porqué del interés de Feldenkrais en este aspecto que está relacionado con las ideas de Gurdjieff, creador del Cuarto Camino.

Por otro lado, me es muy importante señalar que justamente, este método, tiene una de las influencias místicas que la mayoría del "grupo" tuvimos. Estoy hablando específicamente de las corriente mística y esotérica del Cuarto Camino. Más adelante veremos las improntas que esta escuela dejó en el trabajo de Feldenkrais y cómo las entrelazo en mi análisis somático de amor y mística en el "grupo, tomando en cuenta, por supuesto, y bajo esta misma mirada somática, los otros referentes e influencias que el "grupo" ha sugerido.

[16] En el apartado de La somática como herramienta de análisis, explico cómo los siguientes elementos de la acción en un ser humano: pensamiento, movimiento, sensación y pensamientos suceden al mismo tiempo y que el conocimiento se constituye con todos ellos.

Mi propuesta de análisis somático tiene sustento en las ideas, influencias, leyes y principios del Método Feldenkrais, así como, en los libros de Moshe Feldenkrais y en fuentes de sus discípulos. Especialmente, en el primer tomo de la biografía que Mark Reese titula *A Life in Movement* (2015). También considero los conocimientos que he adquirido sobre el Método Feldenkrais de Educación Somática, durante más de treinta años y en la acreditación y certificación que The International Feldenkrais Federation y la Facultad de Medicina de la Universidad de Colima me otorgaron en el 2002, como maestra certificada en el Método Feldenkrais de Educación Somática.

2.4.1. El soma

Para poder entender el enfoque cifrado en la figura **cuerpo∞persona** como guía para el análisis somático, es necesario explicar qué es la somática desde el campo disciplinar de la educación somática, para comprender el Método Feldenkrais como uno de los más representativos de dicha disciplina. En este apartado hago un recorrido por la somática y finco las bases de mi análisis.

Antes de comenzar, me parece relevante definir la palabra soma.

El soma es lo corpóreo. Es el vocablo, que desde la filosofía griega se utiliza para referirse al –cuerpo, o a lo relacionado con lo corpóreo–. El diccionario filosófico dice que la somatología es la parte de la antropología que estudia los aspectos físicos del hombre. (Abbagnano, 2004)

En otra área en dónde la palabra soma está presente es en la anatomía, esta, divide al sistema nervioso en dos partes: el sistema nervioso central, el periférico o somático, también conocido como sistema nervioso voluntario, encargado de la conducción de información sensitiva, llevada hacia el sistema musculoesquelético, órganos sensoriales y la piel. Procesa información sensorial que proviene de estímulos externos que captan nuestros sentidos.

Según Castellanos, tenemos siete sentidos: “En realidad tenemos siete sentidos: el primero es la interocepción, es decir, la información que va desde los órganos al cerebro, el segundo es la propiocepción, que es la información de nuestra postura corporal, después vienen los cinco sentidos que ya conocemos” (Castellanos N. , 2021). El sistema somático es, pues, como una red que conecta con el sistema nervioso central y con el mundo exterior

a través de los sentidos. En otras palabras, es el que se encarga del control de los movimientos del cuerpo a través del sistema músculo esquelético (Parada Puig, 2020). Esta actividad es posible por medio de las fibras nerviosas que componen a este sistema. Las neuronas cumplen la función de transmitir información: "Las conexiones entre las neuronas se llama sinapsis (abrochar). Las sinapsis son medios a través de los cuales se puede efectuar transmisiones excitatorias o inhibitorias desde una o más neuronas a otras" (Wynn Kapit y Lawrence M. Elson, 1997, pág. 113). Las neuronas tienen una forma muy peculiar, a la que se le denomina, precisamente, "soma". Lo que quiero señalar aquí, es la presencia del concepto "soma" como el nombre que se le da a ese cuerpo, como una de las estructuras más importantes en el sistema nervioso autónomo o somático.

2.4.2. El soma en la educación somática

Thomas Hanna (1928-1990) fue un filósofo existencialista que redefinió el término soma como cuerpo vivido, cuerpo como se experimenta desde el interior, comparado con el cuerpo como un objeto estudiado desde el exterior (Joly I. , 2008). Hannah redefine la noción de soma, volviendo a las fuentes del filósofo griego Hesíodo, para quien la palabra soma significaba "cuerpo viviente" (Joly I. , 2008, pág. 15). El soma es un sistema que tiene la capacidad de tomar *consciencia* del interior como del exterior, una capacidad de sentir, pensar y actuar simultáneamente. Estoy hablando de una actitud de escucha interna, que no está separada del acontecer exterior, es una capacidad que se "desarrolla a medida que el individuo participa activamente en la continua interacción entre los procesos orgánicos del cuerpo, el entorno y las intenciones" (Castro Carvajal, 2010, pág. 33). Sentir que sientes, tomar tiempo para la escucha sensorial, es una capacidad somática es ser consciente, concepto que tiene una manera específica de entenderse en este trabajo somático.

Una característica para diferenciar el trabajo del soma con el enfoque del cuerpo es que cuando un ser humano es observado desde afuera, desde el punto de vista de un tercero, que no es él, ese tercero no sabe lo que siente el observado. "Pero cuando ese mismo cuerpo es observado desde el punto de vista de la primera persona, desde sus propios sentidos se percibe un fenómeno categóricamente diferente: el soma humano" (Castro

Carvajal, 2010, pág. 32). De estas y otras distinciones, es que surge la educación somática que se ocupa del soma humano, o, mejor dicho, del ser que es consciente de su soma.

La mirada somática provoca la indagación hacia formas de trabajo corporal, cuyo abordaje no sea el considerar al cuerpo como objeto, como máquina y como algo que está lejos del sujeto. Del estudio del cuerpo se pasa a la consideración del soma.

Según Ivan Joly, estudioso de la somática, explica: "El soma es el cuerpo viviente, el cuerpo correspondiente al Yo*"* (Joly I. , 2008, págs. 58-81). El cuerpo sintiendo su mundo interior en relación con el mundo exterior.

2.4.3. Los antecedentes de la educación somática

A raíz de haber tomado clases con Moshe Feldenkrais[17] en 1975, Tomas Hanna acuñó el término somática para referirse al campo emergente de los enfoques cuerpo-mente. En 1976 Hanna empezó a publicar en Estados Unidos la revista *Somatics,* en la que propuso una nueva definición de la somática: "La somática es el arte y la ciencia de los procesos de interacción sinérgica como concurrente entre la *Conciencia,* el funcionamiento biológico y el ambiente" (Hanna T. , 1989, pág. 1). En ese entonces, consideró que Feldenkrais era quien más sabía sobre la relación mente-cuerpo.

Los antecedentes de la educación somática se registran en 1960 con el surgimiento del *Movimiento para el Potencial Humano*[18] en Esalen,[19] (Beringer, 2010) y lo que más tarde será la educación somática como nuevo campo disciplinario, que involucra a un conjunto de métodos que tiene como objeto común el estudio de la consciencia del cuerpo vivido, incluyendo el aspecto espiritual. Se les reconoce también como reflexiones prácticas de la consciencia del cuerpo en movimiento.

En la somática se atenúa la separación cuerpo-mente y lo psicológico-corporal, sustenta que es la ciencia que interrelaciona los procesos de toma de consciencia, el funcionamiento biológico y el medio ambiente. Es vivir la experiencia corpórea desde

[17] Hablaremos de él enseguida.

[18] Este movimiento se caracteriza por considerar y cultivar ciertos potenciales que la academia formal desfavorece o desatiende, como es el caso de la espiritualidad y el conocimiento interior. Es un movimiento que surge dentro de la Contracultura.

[19] En su primera visita a América, Feldenkrais fue invitado por el doctor Will Schutz (1925-2002) a Esalen a dar un curso. Esalen es un instituto situado en la costa de California, fundado en la década de 1960, se le reconoce por el "Movimiento del Potencial Humano". Desde la participación de Feldenkrais en Esalen, se le considera como parte de este movimiento. Schutz reconoce que el MF es un método de autoorientación a diferencia de otros en los que se requiere de un "gurú".

adentro, lo que le permite a la persona ser más consciente tanto de su mundo interior como de su entorno, de esa manera, permite a la persona ser responsable tanto de sí misma, como del mundo que lo rodea.

La experiencia somática se puede explicar desde la fenomenología, como un acontecer que se in-corpora (*enbodied*) en el momento de la experiencia vivida en la persona, tal como sucede en la "toma de consciencia" en tiempo presente, es decir, el dar cuenta de lo que sucede en y a través del momento preciso en que se experiencia en su ser; en ese sentido el observador y el observado es el mismo sujeto, viviendo su subjetividad encarnada.

Estoy hablando de un enlace objetivo∞subjetivo experimentado en el mismo momento en que sucede cualquier fenómeno de lo humano. Este aspecto, no se había considerado como objeto de estudio dentro de los procesos de aprendizaje del movimiento. He de aceptar que: "la linealidad, racionalidad, objetividad han sido herramientas de aprendizaje más poderosas que el proceso multidimensional paralelo de la experiencia in-corporada en su totalidad" (Joly I. , 2008, pág. 9), por lo que ha sido necesario el surgimiento de esta ciencia de la somática, que incluye la experiencia del sujeto y la del observador al mismo tiempo, capaz de conectar con las diferentes dimensiones de la experiencia vivida.

Desde la educación somática se reconoce que la subjetividad en el arte, en la espiritualidad y en ciertos campos psicológicos, es aceptada sin problema, y que, dentro de su campo de estudio, el cuerpo como experienciado desde el interior, lleva a una paradoja, porque la aproximación somática con nosotras mismas requiere de una conexión íntima como sujetas que interactuamos en un mundo, que pretendemos que estaba "allá afuera". "De hecho, este mundo es totalmente, desde "aquí adentro" (Joly I. , 2008, pág. 6). La paradoja está en cómo saber lo que soy y cómo me siento, sin una conexión objetiva que me vincule con mi mundo interior, si no tengo en mi contexto perceptivo ni idea de que este existe. Hay un mundo interior del que quizá no estamos plenamente conscientes. Este trabajo propone estrategias de reconocimiento de la identidad personal a fondo, desde esa exploración interna.

La educación somática afirma que los seres humanos tenemos la facultad de "saber que sabemos". En inglés existe una palabra que la define con más precisión awareness. En

español, las profesionales de lo somático hemos acordado que la palabra que más se acerca al awareness, es *autoConciencia* para hablar de los procesos de ser conscientes de que se es consciente. Pues bien, para la educación somática el desarrollo de esa facultad es uno de sus puntos medulares. Tanto Moshe Feldenkrais como Tomas Hanna, usan los términos consciencia (consciousness) y auto*Conciencia* o *darse cuenta*[20] (awareness), para referirse a la "toma de *Conciencia*" o al ser *consciente.*

En la actualidad hay especial interés por la educación somática y el Método Feldenkrais, ya que proporcionan una manera más humana de ver, pensar y actuar en el mundo. Hace aproximadamente cincuenta años que se les reconoce y difunde, siendo en las áreas de la psicología, fisiología, danza, teatro y música dónde más se aplica este nuevo paradigma de trabajo somático:

> En América, Europa y Australia, están en busca de alternativas de formación que sean menos repetitivas, menos mecánicas, menos aburridas, menos hirientes, requiriendo menos "esfuerzo". Cada vez más personas buscan maneras más agradables para mejorar su calidad de vida, calidad de aprendizaje y salud, procediendo con sensibilidad e inteligencia, más que con fuerza y brutalidad. (Joly I. , 2008, pág. 71)

Thomas Hanna considera al Método Feldenkrais como uno de los más representativos de la educación somática, (Beringer, 2010) porque su énfasis somático está en el aprendizaje del movimiento, afirmando que por medio del movimiento se accede a la *consciencia* de sí misma y a la responsabilidad que se tiene con el mundo.

Hoy en día el campo de la educación somática da herramientas que sustenten una nueva mirada de aprender y enseñar, con valores que poco se han reconocido en la currícula educativa. Valores considerados por la somática como parte intrínseca dentro del proceso de aprendizaje: sensibilidad, corporeidad, movilidad, amabilidad, integración, respeto, amor, juego y sentimientos son algunos de ellos y que para la somática son primordiales.

En un mundo que nos lleva cada día más a la deshumanización, al aislamiento y a la falta de interés por lo vivo, es importante atender a la epistemología de lo corporal, del soma, del movimiento y lo sensible, para responder de manera consciente a todo lo que hacemos a nosotras mismas y al medio ambiente.

[20] Ver *consciencia* en **Glosario.**

2.5. La somática como herramienta de análisis

En seguida expongo las nociones con las que estaré analizando la experiencia danzaria, desde la perspectiva somática que he venido explicando, aplicadas al "grupo" de personas que formaron parte de la danza conchera a cargo de Manuel Luna.

Como hemos podido apreciar, la perspectiva somática es un campo complejo del que se puede partir desde muy diferentes enfoques. Hemos visto también que el estudio somático no se cierra en el "cuerpo", el soma, es mucho más que el cuerpo físico. Con todo, no podemos negar al cuerpo porque como dice Merleau Ponty, "el propio cuerpo es a la vez objeto constituido y constituyente respecto de los demás objetos" (Merleau-Ponty, 1977, pág. 252). Es en ese ser constituido y constituyente que radica la diferencia entre el enfoque somático y el del cuerpo como estudio puramente objetual. El *Yo* que no puede ser observado solamente como un objeto delante de mí, alejado, sin sentido, con falta de responsabilidad propia y del mundo. Nos falta ese otro *conocimiento* o práctica profunda, de *"fondo"* interior que es la que propone la somática. Sí, el de los huesos y nervios, claro. Hablo de ese inefable, el que se escucha en el silencio cuando estoy conmigo misma, o en un estado de *consciencia* que no es el ordinario, aquel al que identifico como estado místico y al que se accede cuando estamos en estado de *presencia* espiritual.

Encuentro interesante discernir si seguir o no hablando del cuerpo en el ámbito de la somática, si en lugar de éste, hablar del *soma,* problema que está en la punta de la discusión somática actual y que se viene impulsando desde la perspectiva en la que Merleau Ponty asegura que "No movemos nuestro cuerpo objetivo sino nuestro cuerpo fenoménico", (Merleau-Ponty, 2000, pág. 114) el cuerpo vivido y sentido en tiempo real, el que la somática considera con toda la historia personal y colectiva, el cuerpo que contiene los recuerdos y las improntas no solo de nuestra vida actual, sino la de todas nuestras generaciones pasadas, de nuestra genética hablando biológicamente, pero también de lo aprendido culturalmente, el cuerpo que guarda incertidumbres muy profundas e íntimas, que pocas veces damos tiempo a escuchar, a sentir, a reconocer e integrar a la vida cotidiana. Todo eso le sucede y acontece al "cuerpo", si no se le considera como "objeto". En eso radica la diferencia porque no es cuestión ahora de sustituir un término por otro –cuerpo, ahora soma– sino de entender la complejidad a la que se ha sometido el estudio de lo corporal. El problema es que, como expongo más adelante, tenemos siglos de cosificar al

cuerpo, de explicar su compleja unicidad con todos sus aspectos y elementos de una manera separada, disgregada y desde la pura racionalidad. “El cuerpo que percibe es cuerpo que habla y es también un cuerpo que piensa, que posee una memoria histórica, que forma parte de y actúa en la sociedad” (Ramírez Cobián, 2013, pág. 15). Un cuerpo o soma persona o como yo propongo: **cuerpo∞persona.**

Es a ese **cuerpo∞persona** al que me voy a dirigir y analizar, a dónde quiero llegar con el “grupo”, porque hay un mundo de experiencias que solo se van a comprender, abriendo los tesoros de recuerdos y recursos somáticos.

La tarea no es sencilla, porque como dice Merleau Ponty “El cuerpo no es un objeto transparente y no nos es dado como lo es el círculo al geómetra, por su ley de constitución, sí es una unidad expresiva que uno solo puede aprender a conocer asumiéndola” (Merleau-Ponty, 2000, pág. 439). El cuerpo contiene discursos, vivencias somáticas que no se pueden explicar solo desde la mente. El asunto es que las acciones en el **cuerpo∞persona**, suceden de manera simultánea, inexplicables en un mismo tiempo lingüístico; mientras que las palabras, tienen que ir una después de la otra, eso complica la explicación y comprensión de la experiencia vivida, en este **cuerpo∞persona**, en este “grupo” de estudio. Aceptado el reto de intentar hablar de una experiencia somática en una danza tan compleja, con tanta riqueza sensorial y mística. Estoy tratando de poner en palabras lo inefable y la epistemología de un *conocimiento silencioso*.

2.5.1. El quiasmo cuerpo∞persona

> Yo creo que la unidad cuerpo-mente es una realidad objetiva. No se trata de partes mentalmente relacionadas de algún modo entre sí, sino de una unidad funcional inseparable.
>
> Moshe Feldenkrais

Esta afirmación la expresó Moshe Feldenkrais (1904-1984) en el Primer Congreso Internacional de Relajación y Reeducación del Movimiento, en ese entonces conocido como estudios de “Cuerpo y Mente”. El congreso tuvo lugar en Copenhague en 1959, organizado por Gerda Alexander, fundadora del sistema conocido como “Eutonía”. Asistieron los principales pioneros de lo que hoy se conoce como educación somática, así como personalidades interesadas en el movimiento desde diferentes áreas. El artículo del doctor Feldenkrais, “Cuerpo y Mente” se divulgó en *Systematics,* una publicación del

Instituto para el Estudio Comparativo de la Historia, la Filosofía, las Ciencias y el Arte, en 1964. Este instituto fue fundado por J. G. Bennett quien acuñó el término "sistémico" para referirse a los componentes autónomos de un sistema que interactúan para formar una unidad. (Beringer, 2010)

En el artículo Feldenkrais menciona que hay dos vías principales para modificar la conducta de una persona: a través de la psique o a través del cuerpo. No obstante, dice, el cambio real se debe producir de forma tal que el cuerpo y la psique se modifiquen simultáneamente. Si el enfoque no es integral, el cambio no se mantendrá.

Feldenkrais, ya tenía para ese entonces más de treinta años estudiando y trabajando en la unidad cuerpo-mente. Su método comprueba de manera científica y experiencial sus teorías fincadas en conocimientos de: filogenética, ontogenética, física, mecánica, biología, anatomía, neurología, psicología, artes marciales, así como conocimientos que correspondían a sus inquietudes filosóficas, esotéricas y espirituales, como lo veremos en el siguiente capítulo.

Como podemos ver, el interés por resolver, la dicotomía cuerpo-mente, fue y sigue siendo un tema importante, vigente. Se ha estado pensando e investigando formalmente dentro de varios ámbitos, ¿Cómo resolver esta paradoja si solo se la quiere comprender desde la razón? Además, si venimos heredando creencias muy antiguas sobre la separación cuerpo-mente, cuerpo-espíritu.

Es importante mencionar que el cuerpo en la cultura judío-cristiana ha sido condenado, castigado y por supuesto, separado del "alma". A la danza también le alcanzó este punto de vista. Sin embargo y como veremos más adelante la danza, en especial, las danzas sagradas y rituales que en sí mismas contienen profundo *conocimiento*, no estuvieron ni están separadas de la experiencia emocional espiritual, ni de la poderosa capacidad de abstracción, es decir de la actividades racionales complejas.

Para mí, la danza es la manifestación del cuerpo en movimiento, un entrelazo biológico-cultural, un universo de significados y mensajes. Para Mikel Dufrenne la danza es algo que surge del cuerpo del danzarín (Dufrenne, 1982). Desde esta perspectiva, es entonces importante ver y analizar cómo se vive en su **cuerpo∞persona**, el que hace danza, así como las improntas que lo atraviesan y determinan.

La feminista Celia Amorós, en su libro *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, asegura que el lenguaje, en la cultura patriarcal hegemónica, es dicotómico; en él, se ve el valor jerárquico de lo masculino sobre lo femenino, ejemplo: "hombre-cultura / mujer-naturaleza, hombre-activo / mujer-pasivo, hombre-razón / mujer-intuición, hombre-fuerza / mujer-debilidad, hombre-agresión / mujer-ternura, hombre-guerra / mujer-amor" (Amorós, 1991, pág. 38). La danza en este terreno queda en el lado de la naturaleza; del mundo interior, del territorio de lo femenino, del cuerpo y la espiritualidad, no del lado de la razón obviamente.

En este orden de ideas, si el cuerpo pertenece a los valores femeninos y bajo la mirada cristiana, la danza es "primitiva" peligrosa y transgresora, entonces habría que penalizar y desacreditar el cuerpo, la alegría (Andrella, 2010) y cualquier emoción que provoca. En las religiones patriarcales la mujer es condenada y excluida porque se le relaciona con lo malo, lo corporal y sucio, así, la danza por pertenecer al cuerpo, a la naturaleza, a lo lúdico, a lo salvaje, a lo placentero, habría que domarla, educarla y constreñirla. Que oportuno es entonces, ceñirse a las ideas que Descartes ha dejado. Una línea de pensamiento separatista, me refiero al dualismo cuerpo-alma, por ejemplo, en el libro Las *pasiones del alma,* Descartes dice:" el movimiento de los miembros procede del cuerpo; los pensamientos, del alma… no concebimos que el cuerpo piense de ningún modo" (Descartes, 2009, pág. 27). La declaración contundente de que el cuerpo no piensa y que los miembros son el cuerpo, refuerza la idea de separación y también de cosificar al cuerpo. Es interesante notar, siguiendo a Descartes, que la cabeza es un miembro más de ese cuerpo, aunque, tampoco de ella, como parte del cuerpo, es el pensamiento.

Aunque últimamente el discurso se inclina más hacia la unidad cuerpo-mente, seguimos tratándonos, "entrenándonos", disciplinándonos bajo una perspectiva separatista y dicotómica.

Por fortuna, como menciono al inicio de este escrito, surgen una serie de filósofos, científicos, pensadores del cuerpo y del movimiento, que siguen dilucidando alrededor de este problema, planteando un paradigma transdisciplinar que cambia la manera de ver, sentir y pensar el cuerpo y, por ende, la forma de tratarlo, reconociéndolo como una unidad inseparable, el cuerpo como la persona que somos.

Estamos pues, frente a un paradigma del cuerpo-mente que se empezó a manifestar desde los años cincuenta del siglo pasado. Este paradigma inició formulándose por una comunidad de científicos de distintas disciplinas, por artistas y deportistas. Estas personas empezaron a cuestionar diferentes técnicas corporales, sobre todo aquellas que seguían patrones militarizantes, enfocadas en la utilidad, eficiencia y rendimiento extremo. Los precursores de este nuevo paradigma provocaron cambios teóricos modificando algunos aspectos del trabajo corporal en diferentes actividades. Aunque hemos de reconocer que, esos cambios no han sido aceptados en todos los ámbitos del quehacer dancístico.

El paradigma que plantea la unión cuerpo-mente, tiene que ser asimilado de una manera profunda para tener congruencia estructural y clara presencia en las actividades danzarías. El problema es que venimos arrastrando todavía, la invisibilidad de las revoluciones científicas que analiza Thomas Kuhn, desde una perspectiva historiográfica, que, hasta poco antes de mediados del siglo pasado la comunidad científica no comenzó a tener otro tipo de fuentes, además de la práctica científica que identificar entre ellas, los libros de texto, las obras de divulgación y la filosofía de la ciencia (Rabadan Villapando, 2017). Hace falta escuchar otros saberes y otras experiencias.

Las investigaciones de los estudiosos de la somática antes mencionados, aunque la mayoría eran de científicos, apenas están siendo apreciadas como es el caso del reconocimiento que el psiquiatra e investigador Norman Doidge, hace en su libro *The Brain's Way of Healing* (La forma de curación del cerebro) a las contribuciones que Feldenkrais ha hecho a las investigaciones sobre neuroplasticidad. El trabajo de Feldenkrais influyó en innumerables artistas como es el caso de: Yehudi Menuin (1916-1999), Yo-Yo Ma (1955-), Narciso Yepe (1927-1997), Peter Brook (1925-), Michelle Marie Pfeiffer (1958-), Dani Spanic (1973-), Ariel Uziga, Paul Newton.[21] Actualmente en The International Feldenkrais Federation se contempla la idea de hacer un estudio exhaustivo

[21]Yehudi Menuin (1916-1999), fue violinista y director de orquesta nacido en Estados Unidos, es considerado uno de los más grandes violinistas del siglo XX; Yo-Yo Ma (1955-), violonchelista y multinstrumentista francoestadounidense; Narciso Yepe (1927-1997), músico español; Peter Brook (1925-2022), fue un director de teatro, cine y ópera británico. Cabe mencionar que él invita a Feldenkrais a viajar a los Estados Unidos de Norte América, en una gira fungiendo como entrenador de su grupo de teatro; Michelle Marie Pfeiffer (1958-), es una actriz estadounidense, una de las más aclamadas de su generación. Dani Spanic (1973-), modelo, actriz venezolana; Paul Newton fue bailarín en la compañía de Merce Cunningham en la década de 1970; Ariel Uziga, bailarín independiente, intérprete, coreógrafo y profesor de Feldenkrais en Viena, entre muchos más.

del alumnado que desde los años cuarenta del siglo pasado, han sido influenciados con este método.

De igual manera, es preciso reconocer los aportes que la danza posmoderna ha hecho para el nuevo paradigma cuerpo-mente, no solo en el sentido de sus innovadoras propuestas escénicas, sino en el cambio "epistemológico que construye el conocimiento desde la danza" (Olvera Rabadán, 2019, pág. 34). Por otro lado, mencionar el caso muy particular de la coreógrafa Pina Baush. Ella se fijaba en la persona tanto como en las habilidades de interpretación de la bailarina o bailarín de su compañía, la "persona" era importante.

Los artistas de esta época también formaron parte de la búsqueda de integración mente-cuerpo. Cheryl Pallant en su libro *An introduction to a vitalizing dance form. Contact improvisation*[22], asegura que, en cuanto a la indagación del movimiento y el cuerpo, la somática fue uno de los linajes de este tipo de danza. Estos artistas tenían clara su búsqueda y sucedió con ellos, lo que menciona Kuhn, que: "la investigación efectiva apenas comienza antes de que una comunidad científica crea haber encontrado respuestas" (Kuhm, 1971, pág. 3). Los danzarines en tanto que hacían sus obras planteaban en ellas mismas, una postura de deconstrucción que los alejara del viejo paradigma de la corporalidad.

El encuentro de ambas investigaciones, de la gente del arte y la de los científicos, propicia conocimientos que enriquecen a ambos sectores y a la comunidad misma. Aun cuando, no podemos afirmar que se haya asimilado este nuevo paradigma de unidad cuerpo-mente en todos los ámbitos de la actividad danzaria, al menos no en la época actual. Los y las bailarinas se siguen enterando y enseñan con maltratos y violencia de todo tipo, usando métodos que cosifican a las personas tanto con agravios físicos como emocionales[23], así como en la manera de abordar la estética, me refiero a exhibir los cuerpos como objetos de seducción.

---

[22] *Introducción a una forma de danza revitalizante. Improvisación de contacto*.

[23] Revisar las tesis: Carreras Hernández, Irene. "Algunas manifestaciones de violencia en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la danza en la Escuela Nacional de Arte". Tesis de maestría. Escuela de Artes de La Habana: La Habana, 2013. Y la de Pacheco Cabello, Eurídice Amanda. "Violencia sistémica en la enseñanza de la danza contemporánea en la Escuela de Iniciación Artística No. 2: La voz de los alumnos". Tesis de maestría. Universidad Pedagógica Nacional. México, 2007. Y el libro de mi autoría. Delgado Ramírez, Edith Adriana. (2018). *Danza desde el Amar*. Morelia: Morevalladolid.

Por fortuna, la investigación somática sigue insistiendo en la unión indivisible como el todo que somos, la Gestalt que nos conforma se extiende a las cuestiones éticas, como es el caso de cuestionar ciertas técnicas que han ganado prestigio mundial y por lo mismo incuestionables en sus formas de perpetuar la cosificación del cuerpo. Margarita Tortajada nos dice:

> Dentro de la lógica disciplinaria de la danza, las técnicas que crea y emplea son inseparables del trabajo escénico. Entre las más tradicionales del mundo occidental, se encuentra el ballet clásico que se distingue por su rigor e identificación con la disciplina de la que habla Foucault. Precisamente contra estas técnicas se rebeló la danza nueva del Siglo XX y planteó como alternativa la concientización del cuerpo, su apropiación como instrumento expresivo y de libertad, y lo consideró no como objeto de disciplina, sino como cuerpo vivido. (Tortajada Q. M., 2011, pág. p. 39.)

Tortajada se está refiriendo a las técnicas y métodos somáticos como alternativa al paradigma del ballet. En este tenor encontramos a Ivan Joly, discípulo de Feldenkrais quien impulsó en 1995, que el Departamento de Danza de la Universidad de Quebec en Montreal incluyera en los programas de danza la materia del Método Feldenkrais de Educación Somática. Él se dio cuenta, durante su experiencia al trabajar con gente de danza, que hacía falta mejorar el trato a sí misma y a otras personas, que este fuera de una calidad más humana.

Feldenkrais considera que uno de los problemas es que nos seguimos concibiendo como entes separados, por un lado, tratamos al cuerpo como si no fuera parte de un solo ser, y por otro, intentamos comprenderlo desde la mente sin sentir su mutua conexión. Cuerpo-mente, si así nos pensamos, así escribimos nuestro pensar, entonces así nos vivimos, así hablamos, actuamos y danzamos. Joly cuestiona el "guion" paradójico en la expresión cuerpo-mente:

> Ya basta de poner puntos, líneas a nuestro cuerpo o nuestra mente, nuestros cerebros o nuestras mentes, lo mental con lo físico, nuestras almas con nuestros espíritus y nuestra psique con nuestro soma; como si hubiesen estado separados alguna vez y que necesitemos reunirlos o descubrir que uno tiene influencias sobre el otro. (Joly I. , 2008, pág. 11)

Estamos en la Era de la Somática y aunque esta corriente se esfuerza en diluir la insistente separación entre cuerpo, mente, espíritu, pensamiento, acción, sentimiento, se sigue escribiendo un - (guion) que separa. Esto tiene impacto en el cómo nos vemos y cómo nos movemos. Se sigue danzando con viejos paradigmas.

Desde mi experiencia vivida como practicante de la somática, desde la filosofía, hago una propuesta que quizás refuerce esta discusión, apoyándome en un trabajo transdisciplinar que me ayude a encontrar lo que ya otros han anticipado. La idea de comprendernos desde la experiencia quiasmática.

2.5.2. Quiasmo

El concepto del quiasmo lo tomo del estudio que Mario Teodoro Ramírez ha expuesto en su libro *La filosofía del quiasmo* (2013). Presentando una reflexión sobre la relación quiasmática que Merleau-Ponty "asegura que existe entre diferentes entidades que no están separadas, como las que existen entre el cuerpo que es cuerpo vivido y la consciencia como consciencia encarnada" (Ramírez Cobián, 2013, pág. 14). A grandes rasgos el quiasmo es la relación de entrelazamiento de dos cosas cualesquiera.

El quiasmo se puede entender como un pensamiento que permite la reversibilidad y mutua incorporación del sujeto y el mundo, el doble movimiento que va de la subjetivación del Ser a la objetivación de la consciencia (Ramírez Cobián, 2013). El **cuerpo∞*conciencia*** nace y es en el mismo instante que se es cuerpo y sujeto, el movimiento como entrelazo al mundo exterior y el mundo interior.

Desde la filosofía del quiasmo podemos comprender la diferencia entre dualidad y dicotomía dualista (Ramírez Cobián, 2013). Hay dualidad, diferenciación en nuestra corporalidad, en los individuos, en las relaciones, entre otras. La dualidad es un dato de nuestra experiencia, una realidad de dos. "El quiasmo es una dualidad perfecta. El ser de un par en cuanto tal. Una realidad productiva entre dos. La potencia de un entrelazo. La fuerza de una composición: dos que hacen uno, uno que hacen dos". (Ramírez Cobián, 2013, pág. 46)

En una relación dualista, dicotómica, hay contradicción, rechazo, exclusión. La dicotomía es una palabra clave en el lenguaje patriarcal, que tiende a dividir y contraponer. No así en la filosofía del quiasmo que reconoce la diferencia, la dualidad en lugar de la dicotomía. Ramírez lo dice así:

> El quiasmo es un esquema de pensamiento que nos permite concebir las relaciones de una dualidad en términos de reciprocidad, relatividad, entrecruzamiento, complementariedad, superposición, encabalgamiento, empotramiento, reversibilidad, mutua referencia. Todo lo contrario de los esquemas dicotómicos, dualistas, que conciben las relaciones en términos

> de exclusión, exterioridad, causalidad mecánica y lineal, jerarquía y prioridad. (Ramírez Cobián, 2013, pág. 48)

Apoyada en estas ideas, lo que afirmo es que no hay tal separación entre el cuerpo y la persona. La persona es todo lo que es en tanto ser corpóreo, sensible, con historia y vida propia; un ser que se compone de todas sus experiencias, sus sueños, sus emociones, sus ideas, su potencial latente, así como también de todo lo que no es y lo contraría. Estamos frente al paradigma de vivirnos como un ser indivisible. "No hay ninguna diferencia válida entre el "ser" y la "unidad cuerpo-mente" (Beringer, 2010, pág. 161). Nada significa, fuera de la investigación anatómica o fisiológica, un hueso, un tendón o ligamento, estos elementos conforman a la persona, al cuerpo vivo. Dentro de este paradigma esos son elementos que constituyen una Gestalt, información integrada al todo funcionando dentro de un modo de existencia que, vistos y estudiados de forma aislada, tendrán su propósito, no en un cuerpo vivo, no en la vida de una persona que sueña, que tiene intereses particulares, actividades determinadas, vida en el mundo. No hay cuerpo sin persona.

2.5.3. Persona

> No trabajo con "cuerpos" trabajo con personas.
> No conozco ningún cuerpo sin persona.
> Moshe Feldenkrais

La persona está constituida por un vasto mundo interior, por un conjunto de elementos fisiológicos, anatómicos, vísceras, músculos, en fin, por todo lo que objetivamente se puede estudiar y comprender desde las ciencias naturales. También está conformado por el ambiente, por el entorno, un entorno en el que no podríamos transitar, sin un sistema nervioso que está en constante gestión, con la gravedad y la manera en que la persona se relaciona con ella y en relación con la sociedad en la que vive.

Cada uno de estos elementos son los que conforman y dan soporte material y espiritual de la persona. No se pueden perder de vista en ningún momento estos componentes de la existencia, cuando se pretende comprender a una persona, o a una comunidad de *danzante*s, hay que atender a su totalidad a su Gestalt, si ignoramos alguno de ellos significaría ignorar la *realidad*. (Beringer, 2010). Persona y entorno forman parte de un todo en el gran movimiento infinito del quiasmo.

Desde el punto de vista de Feldenkrais, las personas hemos aprendido un cúmulo de cosas y hemos tomado decisiones que nos constituyen como las personas que somos, esas decisiones se traducen en acciones o sea en movimientos, de tal manera que, todo lo relacionado al movimiento, es determinante. A través de la manera en que nos movemos es que aprendemos todo lo que hacemos y somos, si quieren cambiar lo que somos y hacemos, tenemos que cuestionar lo que hemos aprendido, y si queremos aprender a ser de otra manera, tenemos que cambiar el modo de movernos. Lo que hemos aprendido a través del movimiento, es lo que nos determina en gran medida, como la persona que somos.

Coexistimos millones de seres humanos moviéndonos de una manera auténticamente personal, ninguna es igual a otra, ni en sus huellas dactilares, ni en su sistema inmunitario, ni en su forma de moverse. Con ello, refuerzo la idea de que nuestra manera de movernos es única, por lo tanto, no podemos trasladar atributos de una persona a otra; cada individuo es absolutamente singular. Por eso es tan importante que al *danzante* le quede bien claro lo importante que es conocerse a sí misma como la persona que se es, en esa singularidad de su existencia. También es indispensable que la que se dedique a la danza o actuación, escuche y preste *atención* a los otros cuerpos∞persona, aprendiendo primeramente sobre sí misma, aceptando y respetando que cada persona tiene su propia manera de moverse, de aprender y de estar en el mundo.

Así pues, la persona se vive en un cuerpo, pero no en cualquier cuerpo, cada uno ha desarrollado un cuerpo especial, único. Para Merleau-Ponty, hay una relación quiasmática entre el cuerpo objetivo y el cuerpo subjetivo; “No movemos nuestro cuerpo objetivo sino nuestro cuerpo fenoménico” (Merleau-Ponty, 2000, pág. 114). Con este entrelazo cuerpo objetivo y subjetivo es con el que me muevo en el mundo, mejor dicho, con el que soy mundo. No soy un objeto, una cosa; no danzo con una cosa-cuerpo. Danzo con todo mí ser: pensamientos, emociones, sentimientos, sensaciones, con mi vida entera.

Dicho en forma breve, todo acto personal es motivado por un entrelazo psicológico, corpóreo, fisiológico, cultural, social, económico y espiritual. Todo este entramado se va creando y recreando en la vida que nos hace seres humanos, seres sensibles, cuerpos sintientes.

Por otra parte, Emmanuel Mounier fundador del personalismo, asegura que la persona está encarnada en el ser humano. Esta encarnación forma un quiasmo con el ser

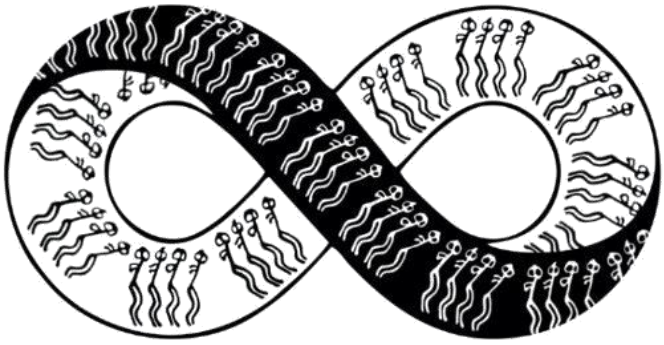
espiritual que lo constituye como tal. Mantiene una subsistencia unificadora en todas sus actividades impulsadas por su vocación (Mourier, 2002). Es importante resaltar que en este trabajo estoy hablando de la persona que ha decidido que su profesión y su vida, sea la danza y, por cierto, no cualquier danza, un **cuerpo∞persona** en estado de danza mística.

Esta elección de ser *danzante* se ancla en el interés por cultivar su espíritu creativo, un *danzante* que se juega todo su ser. "Ese principio creador es lo que nosotros llamamos vocación" (Mourier, 2002, pág. 414) y lo que nos hace danzar siempre. Revisar la manera en que es orientada la vocación del que danza, es tomar en cuenta, pues, que estamos frente a un **cuerpo∞persona**, no ante una cosa.

2.5.4. Propuesta

Desde mi punto de vista, la filosofía del quiasmo me proporciona argumentos pertinentes para ya no hablar ni escribir: cuerpo-mente, cuerpo-mundo, cuerpo-espíritu, cuerpo-alma. Propongo usar un símbolo que ejemplifique esta filosofía quiasmática que unifica en lugar de separar. En concreto, sustituir el signo de - (guion) por el símbolo de ∞ (banda de Möbius) a la que nombro "quiasmo" en los escritos dónde se especifique la relación de entrelazo: **cuerpo∞mente**, **cuerpo∞espíritu**, **cuerpo∞persona** al igual que todas sus correlaciones: **sentimiento∞sensación**, **sentir∞pensar**, **pensar∞hablar**, **pensar∞danzar**, entre muchas otras relaciones quiasmáticas. Para lo cual, utilizo la banda de Moebius[24] como metáfora del quiasmo:

2.5.5. La banda de Möbius



Banda de Möbius. Diseño de Alejandro Delgado[25]

[24] Se puede referir a ella en alemán banda de Möbius o en español banda de Moebius.

[25] Este diseño fue creado en colaboración con el artista moreliano Alejandro Delgado, quien se tomó el tiempo de leer a Elkins y aportando sus conocimientos, diseñó esta imagen tomando ideas de su libro "Gráfica

De acuerdo con el artículo de Marta Macho Stadler *La banda de Möbius,* (2016) es, desde el punto de vista topológico, una superficie de doble dimensión, con un único borde y una única cara. Presentada en 1858, por el matemático y astrónomo August Ferdinand Möbius (1790-1868) y, por el fundador de la topología Johann Benedict Listing (1808-1882).

La banda como superficie es utilizada en aspectos prácticos: en la mecánica, ADN y otros. Como símbolo y metáfora del infinito, eternidad, el Ouro boros, así como en distintos campos como la matemática, la ingeniería, la magia, la ciencia, la arquitectura, la psicología, la música, la mística, la danza, la literatura, el arte, el cine, el teatro, el diseño, entre otros.

Es un símbolo que provoca un movimiento reversible, un inicio que es final y continuidad, un desplazamiento infinito que resalta las diferencias y desplaza las dicotomías, une, no separa.

La propuesta de esta imagen apoya al paradigma del que he estado hablando ya que de manera visual y simbólica cambio el guion (-) que separa, por el de la banda de Moebius (∞) y todo lo que ella representa: unión, entrelazo, reversibilidad, reciprocidad, continuidad, inicio que no tiene fin, lugar de inicio de un elemento que se transforma en el lugar de inicio de otro elemento, sin saber exactamente dónde es uno y dónde es otro.

Apoyada en la perspectiva tomista de la semiótica, propongo esta figura que es un signo y una imagen que guarda una conveniencia con lo que representa. (Beauchot, 1979/2014). Una imagen que sirva como argumento por sí misma, como propone James Elkins, la imagen del quiasmo -∞- como una ilustración que podría ser integral a la retórica, la persuasión, el placer y el interés del texto (Elkins, Maureen, Cheter, Kuennen, 2013, pág. 25) no como simplemente adorno, sino como una imagen que guarda una teoría y fundamentación en sí misma y que aporta al paradigma de trabajo con el **cuerpo∞persona**, dónde nos tratemos como la persona que somos y no como el cuerpo cosa que se nos ha inculcado. La intención es debilitar la idea errónea de separación dicotómica sobre el cuerpo, mente, espíritu, por consiguiente, reforzar los saberes y potencialidades de esta unión quiasmática. El guion ya no corresponde al discurso somático y sistémico de nuestro tiempo.

Prehispánica de Michoacán. Aproximaciones al diseño gráfico ancestral". Segunda edición. Morelia. 2019. Morevalladolid.

El cuerpo pues, no es una cosa, no es objeto, no es algo que pueda identificar desde el exterior, del que puedo referirme en tercera persona (Ramírez Cobián, 2013). Lo que nos hace falta es tratarnos a nosotras mismas como la persona que somos, más aún, con respeto y dignidad. Ubicarnos en un verdadero cambio, un nuevo paradigma que nos hace salir de la "cosa" para entrar en otro que nos recuerde que somos una unidad inseparable **cuerpo∞persona**.

De lo anterior expuesto, se esperaría que la persona que se dedica a la danza sea consciente y aprecie, no solo su **cuerpo∞persona**, también otros **cuerpos∞personas**. Estamos pues, frente a un paradigma que corresponde a un trato y autotrato con dignidad. Los siglos que hemos pasado viviéndonos como objetos, han traído dolorosas consecuencias. Rita Segato, antropóloga e investigadora sobre asuntos de género, en especial sobre feminicidios, asegura que el capitalismo en su política de "dueñidad" (Segato, 2018, pág. 142) considera el cuerpo de las mujeres como "cosas" de las que se puede adueñar. Esta tendencia a adueñarnos de la cosa-cuerpo, o de cosificar a la persona, sucede en otras esferas de la convivencia humana. Es tiempo de tratar este asunto a fondo.

Sin embargo, no puedo ser tan ingenua y suponer que, con la idea del quiasmo y el cambio del signo, estará resuelto el conflicto de siglos de prevalencia de las dicotomías en la vida de las personas y las relaciones consigo misma y con las demás. ¿Cuánto tiempo, investigación y escritos le tomó a Santo Tomás de Aquino[26] justificar la simbología universal cristiana que hasta ahora predomina? Tales signos y significados, independientemente de la ideología y dogmas que representan, resultan efectivos y funcionales para los fines perseguidos. Por esta razón, estoy consciente de que la imagen del ∞ quiasmo, así como su aceptación y permanencia podrá ser lenta, pese a todo, ya está echada a andar la rueca y los cambios están sucediendo. Otras personas en otros campos del saber están, aportando nuevas miradas Rabadán dice: todo cambio de mirada en el mundo afecta la manera de hacer arte, de vivir (Rabadan Villapando, 2017). Movernos de la mirada separatista a una quiasmática, cambia la percepción y si cambia la percepción cambia la teoría, así como si cambia la teoría, cambia la percepción, la conducta y las relaciones en el mundo.

[26] Confrontar en: M. Beauchot, *Semiótica*, (Barcelona: Paidós, 1979/2014).

2.5.6. Cuerpo∞persona para esta tesis

A lo largo de este estudio me enfoco en el ser danzante, en su experiencia somática; el conocimiento que adquirió, lo que le aconteció, escuchó, observó y sintió, al formar parte del "grupo" del jefe Manuel Luna. Es un estudio esencialmente somático que se relaciona tanto de documentación y teorías pertinentes, que estas personas como informantes han citado.

Estaré recordando y enfatizando que la mirada y análisis se centra no solo en los aspectos corporales físicos de estas personas, sino en sus manifestaciones somáticas como el **cuerpo∞persona** que son. Es decir, estoy tomando en cuenta no solo los rasgos que denotan su corporalidad, sino todo lo que a esas personas les sucedió o les sigue sucediendo en sus vidas.

Por ejemplo, al tratar el tema de la mística, tomo en cuenta que una experiencia mística como la que se vive en estas danzas no es algo que termina en el acto de ejecución o en el momento que se deja de estar en estado de danza, sino en cómo ese estado de completud influye en todo su ser, sus relaciones y su mundo.

"Una nunca deja de ser *danzante*", me decía el jefe Manuel Luna de la danza conchera. "Eso ya se queda en tu vida". Todo acto de la persona que danza queda grabado en su historia como una huella indeleble que solo a ella pertenece. Es en el cuerpo vivido, en el movimiento danzado que se perpetúa la persona. Como dice Emmanuel Mounier, "el conocimiento de una persona y su realización son siempre simbólicos e inacabados", (Mourier, 2002, pág. 414) como simbólica e inacabada es el **cuerpo∞persona** que danza.

2.6. Relación quiasmática entre los cuatro componentes de la acción, para análisis somático: sensación, pensamiento, movimiento y sentimiento

Para el análisis somático del **cuerpo∞persona** en estado de danza conchera, que estoy proponiendo, es necesario que se tenga presente la figura de la banda de Möbius en movimiento de manera tridimensional: dentro, afuera, alrededor, por enfrente, atrás, arriba, abajo, con los cuatro componentes de la acción elementos: sentimiento, sensación, pensamiento y movimiento. Desde la perspectiva que he venido planteando con el Método Feldenkrais de Educación Somática, es así como aparecen esos elementos en la vida de las personas. No suceden de manera separada, no uno y luego del otro. Así, la experiencia

danzada se contempla sucediendo en un **cuerpo∞persona** en el que estos cuatro componentes aparecen siempre al mismo tiempo.

De acuerdo con la teoría y práctica propuesta por Feldenkrais, son cuatro los componentes que se presentan en toda acción humana, de manera simultánea, nunca separados: sentimiento, sensación, pensamiento y movimiento. “En realidad, en el estado de vigilia no hay un solo instante en que el hombre no emplee al mismo tiempo todas sus facultades” (Feldenkrais, 1972, pág. 41). Si de pronto nos pareciera que es uno solamente el que está sosteniendo la acción, es porque hemos dirigido nuestra *atención* a uno de ellos. Hablar de uno de ellos, no significa que estemos excluyendo al resto, esto lo hacemos solo para especificar y diferenciarlo de los demás, de hecho, hablar sobre componentes por separado supone una abstracción (Feldenkrais, 1972, pág. 41) que corresponde a la construcción de la autoimagen en relación con la interacción consciente, o no, de los cuatro componentes, pero no que interactúen de manera separada, eso no sucede realmente.

“Los individuos actúan de acuerdo con su imagen subjetiva” (Feldenkrais, 1972, pág. 30). Las diferentes maneras de actuar, de accionar, de hacer lo que hacen las personas, difiere en gran medida por los aportes y predominio que cada uno de estos componentes se establezcan en el individuo, debido a la construcción de su autoimagen. “De esa interacción resulta que prestar *atención* cuidadosa a cualquiera de los componentes influirá sobre los otros y, por lo tanto, sobre toda la persona” (Feldenkrais, 1972, pág. 41). Si intervenimos en algunos de los componentes se modificarán el todo y las partes.

Feldenkrais en sus diferentes textos nos explica esos componentes desde diferentes enfoques (mecánicos, físicos, neurológicos, entre otros), de sus orígenes (filogenéticos, ontogenético, genéticos, antropológicos), sociales (educación, cultura), así como de sus usos e interrelaciones, con ello propone una visión ontológica y epistémica del comportamiento humano. (Delgado Ramírez, 2018)

Ciertamente la explicación más extensa sobre este postulado, lo hace desde lo que sucede a nivel de la corteza motriz y las estructuras cerebrales relacionadas con el pensamiento y el sentimiento ya que, como afirma “un cambio radical en la corteza motriz no puede sino tener efectos paralelos sobre el pensamiento y el sentimiento” (Feldenkrais, 1972, pág. 49). Esto es porque el aspecto motriz de la autoimagen está directamente conectado con el instinto, el sentimiento y el pensamiento (Feldenkrais, 1972). Todos los

sentimientos, sensaciones y pensamientos se vinculan en acciones del movimiento que registra la corteza motriz. Movimiento, sensación, emoción y sentimiento son aspectos de una misma constelación. Cuando uno de ellos se mueve, se mueven también los demás[27].

Es por eso, que al analizar la experiencia vivida en el **cuerpo∞persona** de las personas que integran el "grupo" no se hace desde uno de los componentes, ni siquiera, como se pudiera suponer: desde el movimiento, sobre él y sus formas danzadas, ya se ha explorado y documentado. Aquí, lo hago desde esta relación quiasmática **sentimiento∞sensación∞pensamiento∞movimiento.**

Como ya he mencionado, los soportes teóricos en los que se sostiene este análisis son básicamente desde el Método Feldenkrais de Educación Somática, exceptuando el componente del sentimiento, en el que se requiere de la contribución de un teórico que el "grupo" está sugiriendo, me refiero a Harvey Jackins y su teoría de Reevaluación y Coescucha la cual, como veremos más adelante, también tiene aspectos relacionados con la somática.

Aceptando la perspectiva de Feldenkrais, de que estos componentes solo se les pueden separar para su estudio, los presento a continuación.

2.6.1. Sensación

En la sensación incluimos, además de los cinco sentidos conocidos, el sentido cenestésico, que comprende el dolor, la orientación en el espacio, el paso del tiempo y el ritmo. (Feldenkrais, 1972)

Por lo que ya he explicado anteriormente con respecto al Método Feldenkrais de Educación Somática, el componente sensorial es el que nos va a permitir, llegar a la comprensión del manejo de la *atención*, para ser conscientes de lo que hacemos y cómo lo hacemos. En ese sentido, el afinar la capacidad de percibir sensaciones es una clave para el trabajo somático. Un ser sensible consciente puede percatarse de las sutilezas en el campo de la percepción, área que también se puede reeducar, a la que se puede acceder con intención de despertar el aprendizaje somático. Hay que reconocer que en el **cuerpo∞persona**, las experiencias sensoriales están ahí latentes, aceptar que, en la experiencia danzada, en la memoria del **cuerpo∞persona** se queda impregnado un

[27] Invito ir a Anexos y tratar de hacer la propuesta activa.

fenómeno completo. Es un acontecimiento que no sucede y termina, es más bien, una especie de marca indeleble que nos hace ser quienes somos todo el tiempo, estando o no en el torbellino de estado de danza. Feldenkrais dice que:

> Es una perogrullada afirmar que sólo un cerebro puede pensar, abstraer, soñar, recordar y demás. El sistema nervioso ordena los estímulos aleatorios y siempre cambiantes que llevan a él a través de los sentidos. Más aún, el organismo viviente se mueve sin cesar y el sistema nervioso debe acomodarse al mundo móvil y cambiante y a su propia movilidad para sacar algo en limpio de ese gran torbellino. (Feldenkrais, 1991, pág. 33)

Ese torbellino en el danzar que nos lleva a un estado especial, sucede gracias a que estamos en disposición creativa, entrando y saliendo del mundo inconsciente, ahí dónde se genera el arte. A nivel sensorial hay una riqueza incalculable, posiblemente, nunca totalmente abarcable. En el nivel sensorial, la comunicación con el inconsciente es más directa, (Feldenkrais, 1991) y el cuerpo responde y refleja, no miente. Es una *impresión* poderosa que cambia nuestra *consciencia.*

El **cuerpo∞persona** que entra en contacto con otro **cuerpo∞persona**, entra en una sinergia informativa que no solo corresponde a los cuerpos, sino a todos los entornos, internos y externos. Por ejemplo: si una persona llega y nos toca el hombro izquierdo, vamos a sentir su mano y también nuestro hombro, habrá un intercambio de información desde la mano y desde el hombro que se expande a toda la persona. La *atención*, si está entrenada, va a dirigirse a lo que sucede en millonésimas de segundo, va a viajar hacia todo el ser suyo y de quien está tocando, así también se despierta el ***awareness*** del momento en que sucede el contacto. La persona tocada advierte lo que siente quien la está tocando y, aún sin comprender, altera su configuración para adaptarse a lo que percibe que se espera de ella (Feldenkrais, 1991, pág. 19). En el nivel de lo sensorial la comunicación es directa y honesta. Esta experiencia no requiere de pasar por la verbalización para ser autentificada.

Es la sensación de sentirse vivo, de permanecer en el placer sensorial del tiempo presente, de saber que se está consciente, es un camino para la experiencia mística de una danza plena, construida desde el Ser.

Cuando trato de poner todo esto en palabras, suele suceder que mis pensamientos convierten mis sensaciones en algo demasiado vago como para comunicarlo, excepto, a quien de alguna manera ha tenido un semejante contacto sensorial. En lo sensible siempre se encuentra complicidad.

2.6.2. Pensamiento

Para Feldenkrais, el tema del pensamiento y la palabra fue siempre problemático; fue una persona sumamente intelectual, influenciado por teorías psicológicas que dirigían sus técnicas a través del uso de la palabra, empero, de diferentes maneras expresa enunciados que pudieran hacernos entender lo contrario: "Opino que hablar no equivale a pensar, aun cuando 'obviamente' consideremos que son lo mismo" (Feldenkrais, 1991, pág. 140). El habla y más aún la palabra, dice, han desempeñado un papel de importancia inapreciable en nuestro desarrollo como especie. "El pensamiento abarca todas las funciones del intelecto, tales como oponer derecho e izquierdo, bueno y malo, acertado y errado y las de entender, saber que uno entiende, clasificar cosas, reconocer reglas, imaginar, saber qué es lo que se siente, recordar todo lo anterior, y demás" (Feldenkrais, 1972, págs. 40-41). En la cultura logo céntrica ocupa un lugar preponderante ante cualquier otra coordenada epistémica.

Con respecto al habla Feldenkrais declara que: "a pesar de que muchos lo comparan con nuestra dotación genética y la disposición a la experiencia del pensar, estamos en un error, hablar y pensar no son sinónimos" (Feldenkrais, 1991, pág. 141). El pensamiento es una función mucho más amplia que la mera formulación de palabras, para comunicar por palabras hay que esperar a la configuración secuencial que depende de su sucesión, aun así, el pensamiento lleva otro tiempo, podemos estar hablando de algo y pensando en otros miles de cosas sin que de ellas salga una sola palabra. El tiempo y la expresión de pensamientos entran en conflicto. Es por eso por lo que el que danza se identifica con el pensar sin palabras, porque el ser, tiene múltiples formas de comunicarse. Si el **cuerpo∞persona** que danza, tiene un poco más viva la experiencia de pensar sin palabras, que otras personas, eso no quiere decir que se le excluya de poder hacerlo de manera verbal, al menos, intentarlo. Más ha de reconocer que tiene una invaluable riqueza:

> Aprender a pensar de acuerdo con pautas de relaciones, con sensaciones desprovistas de la fijeza de las palabras, nos permite hallar recursos ocultos y nos capacita para crear nuevas pautas, para transferir pautas relacionales de una disciplina a otra. En resumen, pensamos de manera personal y original, de ese modo elegimos otra ruta hacia lo que ya conocemos. (Feldenkrais, 1991, pág. 47)

De esta manera regreso a la premisa con la que registré esta propuesta de análisis somático quiasmática. El pensamiento forma parte de los componentes de la acción en dónde el movimiento también interviene. Pensar danzando no es el simple hecho de estar contando

los pasos o seguir la música, ni siquiera es pensar en la trama, en caso de que la coreografía la tuviera. En el momento de danzar está ocurriendo un entramado de procesos mentales tan complejos como inefables. Antes del momento de hacerse danza un **cuerpo∞persona** está pensando en el todo que está sucediendo y cuando "termina la danza", una sigue evocando la experiencia vivida durante ¿Minutos, horas, días, toda una vida? Así es.

2.6.3. Movimiento

El movimiento incluye todos los cambios temporales y espaciales del estado y las configuraciones del cuerpo y sus partes, tales como los que se operan al respirar, comer, hablar, digerir, dormir, reflexionar, discutir, recordar, entre otras (Feldenkrais, 1972). Feldenkrais centra su estudio a este componente.

Recordemos que Feldenkrais centra su estudio en el movimiento y su relación con el comportamiento humano, pone especial *atención* en cómo ocurre este fenómeno en la vida práctica, cotidiana y en las diferentes especializaciones que del movimiento se hace – danza – teatro – música – deportes – costura - trabajo físico – idiomas – yoga y espiritualidad. Poniendo énfasis en la pregunta ¿Cómo haces lo que haces? reconociendo que el movimiento no es algo que se nos es dado, se aprende y se enseña, se modifica; "es arbitrario, moldeable, impredecible, es la vida misma, es un misterio al cual nos podemos acercar solo con una actitud de asombro, de curiosidad". (Delgado Ramírez, 2018, pág. 67)

Un proverbio chino dice: "oigo y olvido, veo y recuerdo, hago y comprendo" y es que, el movimiento es el componente que liga a los otros, sin él, es imposible la existencia. Dentro de sus diferentes acercamientos al estudio del movimiento Feldenkrais explica las actividades vitales de todo ser viviente sin las cuales, según él, no podríamos subsistir, éstas son:

> 1. La reproducción, 2. La alimentación y 3. La conservación… Por otra parte, los animales de todo tipo son activos en lo que se refiere a la satisfacción de estas tres necesidades esenciales gracias a 4. La autopropulsión, que también es autodirección, por lo que el movimiento se convierte en el factor más importante de la vida animal. La cesación del movimiento equivale al fin de la vida misma. (Beringer, 2010, pág. 139)

El estudio de como el ser humano se propulsa y se intenciona al mundo, es uno de los aportes que Feldenkrais hace como especialista en movimiento. Yo no ahondaré en cada uno de ellos. Hago hincapié en lo que me es significativo con relación a la importancia del movimiento como componente de la acción y el complejo proceso subjetivo en el estado de

danza. Feldenkrais, sugiere que, para comprender el comportamiento dentro de la subjetividad de las personas, habría que entender que la acción se estructura en la consciencia por la construcción de la autoimagen, ésta se ve directamente intervenida por los cuatro componentes que hemos señalado y que el movimiento, según su visión, es en la que se sostienen los otros tres. Dice que "Para moverse, debe emplear por lo menos uno de sus sentidos, consciente o inconscientemente, lo que involucra además sentimiento y pensamiento" (Feldenkrais, 1972, pág. 19). En términos de mejorar el potencial humano, y su comportamiento, el movimiento es la vía por la cual tal comportamiento sucede y es la referencia que, por medio de éste, tenemos una experiencia encarnada. Lo anterior lo basa en las siguientes razones:

> 1. La principal ocupación del sistema nervioso es el movimiento… no podemos ejecutar los sentidos, el sentimiento ni el pensamiento en ausencia de una serie de acciones que el cerebro ejecuta para sostener el cuerpo contra la fuerza de gravedad. Para conocer nuestra posición dentro del campo de gravedad, en relación con otros cuerpos, o para modificarla, debemos recurrir al movimiento.
> 2. La cualidad del movimiento y sus elementos son más fáciles de distinguir. Es relativamente más fácil aprender a reconocer la cualidad del movimiento que la cualidad de los otros factores.
> 3. Tenemos una experiencia más rica del movimiento. Todos tenemos más experiencia del movimiento que del sentimiento y el pensamiento, y mayor capacidad para aquel. Al nacer requerimos de nuestra acción y la de la madre.
> 4. La capacidad para moverse influye mucho sobre la propia valoración.
> 5. Toda actividad muscular es movimiento. Toda acción se origina en la actividad muscular. Ver, hablar e incluso oír exigen acción muscular.
> 6. Los movimientos reflejan el estado del sistema nervioso. […] Tal es la causa por la cual el patrón muscular de la posición vertical, la expresión facial y la voz, reflejan el estado del sistema nervioso.
> 7. El movimiento constituye la base del conocimiento.
> 8. Respiración es movimiento y la vida misma. (Feldenkrais, 1972, págs. 42-47)

Feldenkrais afirma que el resultado de la experiencia, de la acción, del movimiento, es lo que constituye nuestra autoimagen, que es con la que nos movemos y relacionamos en el mundo, cada movimiento nuevo la aumenta o modifica. Él afirma. "Los movimientos no son cosas que hacemos, son lo que somos". (Niego, 2015) Su representación en el cerebro es única en cada individuo y deriva de la propia experiencia. No es algo dado por la naturaleza, se construye mediante un largo proceso de aprendizaje en dónde intervienen: la herencia, la cultura, la educación y el autoaprendizaje, es la manera en la que nos relacionamos con el mundo, es la manera en que nos movemos y construimos nuestros mundos. Es la manera en que permitimos o no, entrar en estado de danza.

2.6.4. Sentimiento

El sentimiento comprende –aparte de las conocidas emociones de la alegría, tristeza, ira y demás– respeto de sí mismo, sentimiento de inferioridad, supersensibilidad y otras emociones conscientes e inconscientes que tiñen nuestras vidas (Feldenkrais, 1972), incluyendo sin duda, la experiencia de amor y mística, es decir el aspecto espiritual del ser humano.

En realidad, Feldenkrais habla poco de las emociones, al trabajar con su alumnado interfería de muchas maneras con ellas. Cuando hablaba de cómo ayudaba a una u otra persona, por lo general lo hacía con relación al sentido de autoconfianza y recuperación del *poder*, autoestima, dignidad, pero un acercamiento teórico es relativamente escaso. Feldenkrais insiste en el poder que se tiene para reorganizarse y autorregularse, si se trabaja profundamente con el movimiento. Insistía en que "nuestra habilidad para recuperarnos es nuestra mejor cualidad". (Niego, 2015)

Feldenkrais, al igual que la mayoría del profesorado del método no insisten en la pregunta ¿Cómo te sientes? Más bien se da un espacio amplio de silencio para que la persona reorganice todo lo que pudiera estar pasando en su interior. Este aspecto es verdaderamente importante en el estado de danza, solo que, casi nunca se le considera así. La sugerencia es que cuando se intente expresar un sentimiento, hay que hacerlo con respeto y con la convicción de que el sentimiento que aflora en una experiencia intima, profunda, es la manifestación del individuo y ello, en sí mismo tiene valor. "La individualidad debe expresarse en valores positivos, no en rarezas" (Feldenkrais, 1972, pág. 171). En realidad, a veces, es mejor no decir nada, a poner palabras insubstanciales, llenas de asociaciones e imaginación desbordad.

Alrededor del trabajo somático de Feldenkrais se maneja un extremado cuidado a la persona, de hecho, es un método que se caracteriza por no ser invasivo. El reto es, cómo no serlo con una misma.

En algunas frases célebres de Feldenkrais se deja ver su interés por las cuestiones emocionales, aunque en su metodología no sea algo explícito. Es algo que está incorporado en la práctica.

Aquí algunas de ellas:

> - No busco cuerpos flexibles, busco cerebros flexibles. Mi propuesta es devolver a cada persona su dignidad humana.
> - Todo lo que aprendes bajo coacción, forzando, a través del dolor, o con esfuerzo con el fin de tener éxito son cosas que olvidarás. No lo haces con placer y no vale para nada.
> - El fin es mejorar la salud, el humor y la capacidad para superar las dificultades, el dolor y la ansiedad.
> - A través de la toma de *Conciencia* podemos aprender a movernos con ligereza y con una sorprendente libertad, prácticamente a cualquier edad, y mejorar nuestra condición en la vida. No solo físicamente, sino también emocional, intelectual y espiritualmente.
> - Cuando hayan aprendido a aceptar el pasado y vivan en armonía con eso, no se sentirán atormentados. Lo que yo sostengo es que, si quieren moverse en el sentido de la vida, el proceso de maduración no debe detenerse jamás, en ningún plano de la actividad humana.
> - Si no hacemos nada para modificar nuestros esquemas emotivos de comportamiento, el mañana se parecerá al ayer en casi todo menos en la fecha.
> - Cuando un complejo emocional se resuelve, el hábito corporal específico se resuelve al mismo tiempo. (Niego, 2015)

En una ocasión, en el entrenamiento profesional, una compañera le preguntó a un profesor que había estudiado directamente con Feldenkrais, "¿qué proponía Feldenkrais sobre el trabajo con las emociones? este respondió. "Las emociones son para sentirlas" y continuó diciendo, "uno de los objetivos del método es que las personas estén tan bien organizadas, en todos los sentidos, que pueda tener claridad en su toma de decisiones, si te duele una muela, vas al dentista, si tienes un problema emocional…hay expertos para escuchar". Siguiendo esta recomendación de buscar especialistas en los aspectos que se requieran, sugiero tomar en cuenta para este análisis somático las propuestas de Carl Harvey Jackins (1916-1999), no sin antes señalar que éste, es uno de los teóricos señalados y sugeridos por algunas personas del "grupo". Cuando veamos el apartado dónde se expone la experiencia de cada una de las personas del "grupo", se va a comprender la conexión somática emocional.

Cada uno de los profesionales del Método Feldenkrais de Educación Somática ha tomado caminos diferentes frente a este dilema que dejó latente Feldenkrais y que como he mencionado, su posición ante las cuestiones emocionales se encuentra integrada en la metodología práctica. No obstante, una gran parte de las y los profesores del Método Feldenkrais de Educación Somática están interesados por seguir las huellas de Feldenkrais en este tema que al igual que el espiritual, parece ser un tabú. En lo personal, como maestra del método mencionado he optado por la teoría de Harvey Jackins, a quien presento enseguida

Harvey Jackins, desarrolló la teoría de Reevaluación y Coescucha en 1952 en Estados Unidos. En la década de 1930 fue miembro del Partido Comunista de América. Entre 1939 y 1941, organizó una Liga de Jóvenes Comunistas en la Universidad de Washington en Seattle. En 1940, fue expulsado de diferentes organizaciones y en 1954 fue llevado ante la corte por sus actividades comunistas.

Durante los finales de la década de 1950 y principios de la de 1960, Jackins sistematizó sus puntos de vista sobre las opresiones (racismo, clasismo, sexismo, adultismo, entre otras.) y técnicas para desahogar la angustia y lastimaduras que estas ocasionan. (Jackins, 1995)

Su método consiste en recuperar la capacidad de escucha que los seres humanos tenemos para apoyarnos los unos a los otros, sin intervenir, sin dar consejos o interrumpiendo el proceso de desahogo. Asegura al igual que Feldenkrais, que las personas tienen la capacidad de recuperarse por sí mismas, si encuentran las condiciones para hacerlo.

Jackins, organiza una comunidad de apoyo mutuo a la que nombra Proceso de la Comunidad de Reevaluación y Coescucha. (RC). El cual consiste en aprender a escuchar y a expresar las emociones dentro de un espacio de seguridad. La Comunidad, "Es un grupo de personas que quiere implicar a todas las personas de todas partes en un esfuerzo común por recuperar su inteligencia, su humanidad y el uso de todo su potencial" (Jackins, 2009). El objetivo principal es el desahogo, y la reevaluación de la *realidad* fuera de la angustia.

Esta técnica asegura que la raíz de la mayoría de los problemas del mundo son las opresiones y que, teniendo una mente flexible, fuera de patrones de angustia, permaneciendo en "tiempo presente", se podrán encontrar estrategias para su erradicación.

Similar a la motivación de Feldenkrais de creer en un mundo ideal Jackins prevé un futuro mejor:

> ¿Cómo vivirán las personas del futuro? ¿Sin angustias, con amor, entusiasmo y paz? Claro que así será, pero la buena voluntad mística no es suficiente. Tenemos mucho que aprender acerca de los detalles prácticos. Debemos repartir el trabajo entre todas y todos de forma provechosa, permitir y animar el crecimiento en cada persona, distinguir el capricho ilusorio de la realidad que aún no se ha logrado. Ninguna persona deberá estar oprimida ni vivir bajo ninguna imposición, sino que todas y todos deberán aportar, y el buen funcionamiento traerá éxito. Las técnicas de comunidad que creemos pueden guiar la gran Comunidad que está por llegar. (Jackins, 2009, pág. 2)

Lograr esto requiere de personas que entren en el proceso para:

- Reconocer sus angustias y patrones rígidos de comportamiento.
- Confiar en otro ser humano para expresar sus sentimientos y aprender a escucharse mutuamente.
- Confiar en su capacidad racional para reevaluar la situación nueva.
- Tomar acciones congruentes.
- Ayudar a otras personas a liberarse de las opresiones.

Entre las décadas de 1960 a 1980 llevó su teoría de Reevaluación y Coescucha, a Estados Unidos, Europa y México.

Durante la intervención en el análisis de la experiencia danzada en los **cuerpos∞personas** del "grupo", voy a ir entrelazando la teoría de Jackins y Feldenkrais ya que tienen algunos puntos en común, por ejemplo, la forma en que se acercan a las personas como seres complejos e integrados, en una singularidad que se manifiesta en cada acción, movimiento y sentimiento, por su propia capacidad sensible. Feldenkrais dice: *"*Existen grandes semejanzas entre los hombres, pero hay también modos individuales de actuar, moverse, sentir y percibir, que convierten a cada individuo en un ser único; en mi tarea cada persona debe ser tratada para ayudarla a su singularidad" (Feldenkrais, 1991, pág. 79). Esta idea está latente también en el proceso de Reevaluación y Coescucha.

El análisis somático refiere sobre todo a esta capacidad de percatarse del movimiento, sentimiento, sensación y pensamiento no solo del **cuerpo∞persona** en acción *danzante*, desde su existencia interior, sino en todo lo que sucede alrededor: en el ambiente, en las relaciones interhumanas, con la historia, con los anhelos y decepciones y en la búsqueda de un mundo mejor. Es en esa búsqueda de mejorar las relaciones conmigo misma y con el entorno que se saborea el sentimiento espiritual y místico que se vive como un todo quiasmático en el **cuerpo∞persona** *danzante* unificado.

El sentimiento místico se experiencia dentro de los componentes alineados, integrados en una relación quiasmática. Este aspecto es el que hace que la somática sea un campo de *conocimiento* que integra al "tercero oculto" y, por lo tanto, sea una de las características sobresalientes de la somática, la que considera esta otra fuente de conocimiento como veremos en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 3: La mística. Un componente somático

3.1. La somática en la vida de Moshe Feldenkrais

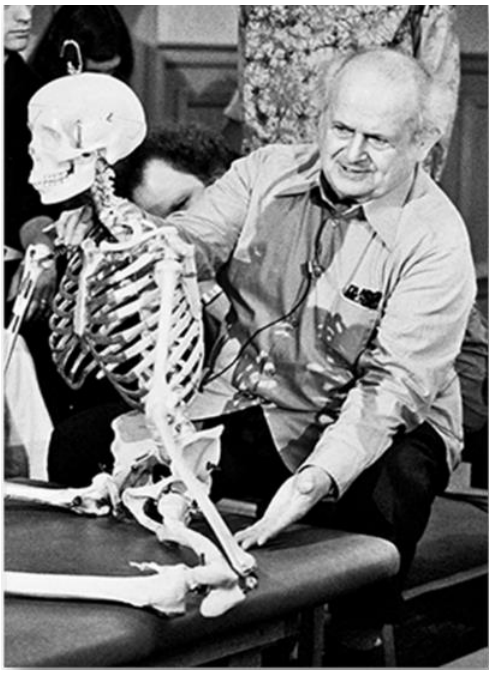
Moshe Pinhas Feldenkrais, fue un ingeniero físico doctorado en ciencias. Fue el creador del Método Feldenkrais de *Conciencia* Somática. Nació el 6 de mayo de 1904 en Slavuta, Ucrania, en el antiguo imperio ruso, de dónde emigró a Palestina a los 13 años para trabajar como obrero hasta 1923. Esa zona ha sido un lugar de conflictos hasta ahora, y en aquella época, era un lugar de alto riesgo. Ante la prohibición del uso de armas para los judíos, se dedicó al boxeo y a enseñar técnicas de autodefensa sin uso de armas, bajo el lema: "*If I´m not for myself, ¿then who am I for?"*[28] (Reese, 2015, pág. 99). Estoy hablando de un territorio en extremo peligroso para los judíos, el único recurso para su sobrevivencia era el propio cuerpo y aprender a defenderse sin usar armas (Reese, 2015). Feldenkrais tuvo que desarrollar estrategias para sobrevivir que más tarde se vieron reflejadas en su método.

A los 25 años, se lesionó la rodilla izquierda en un partido de fútbol. En 1933 se graduó en París como ingeniero eléctrico y mecánico, al mismo tiempo participó en los grupos de autodefensa judíos, con su propia técnica la cual tenía influencia de Jiujitsu. En ese mismo año se inscribió en la Sorbona para hacer su doctorado en física y, simultáneamente, trabajó en investigación junto a Frédéric Joliot-Curie. Durante estos años dio clases de Jiujitsu y empezó su aprendizaje en Judo con el profesor Jigoro Kano (1860-1938) quien fue el famoso fundador del Judo. Es importante mencionar la relación de Feldenkrais con el profesor, ya que esta experiencia corporal marca algunas bases del Método Feldenkrais. En 1936, Feldenkrais fue uno de los primeros europeos en obtener el cinturón negro. Se está frente a un personaje que vivió apasionadamente su corporalidad.

Cuando los alemanes tomaron París en 1940, Feldenkrais se mudó a Inglaterra en dónde trabajó para el almirantazgo británico en Escocia, investigando sobre sistemas antisubmarinos. Fue ahí donde su rodilla se lastimó aún más, no obstante, continuó dando clases de Judo y autodefensa. En esa época decidió trabajar consigo mismo para comprender sus recurrentes problemas de rodilla que le impedían caminar, así comenzó una intensa investigación del movimiento en el cuerpo humano.

[28] Si no soy para mí, ¿para quién soy? Traducción de E. Adriana Delgado Ramírez

Además, Feldenkrais analizó detalladamente los principios del Judo y los sometió a sus teorías. Fue en ese momento que sus ideas empezaron a salir a la luz plasmadas en *Body and Mature Behavior* (1949), en el que explicó la naturaleza del sentido y funcionamiento somático, las relaciones que hay entre el comportamiento, el movimiento, las emociones, los pensamientos y las sensaciones como aspectos de la madurez en el ser humano.



Moshe Feldenkrais (1904-1984). CC BY-SA 3.0. Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Mosh%C3%A9_Feldenkrais

En 1946, fue invitado a dar clases por: "Noa Eshkol, un estudiante de la internacionalmente reconocida escuela de danza y movimiento establecida por Rodolf von Laban (1879-1958) y Sigurf Leeder (1902-1981) cerca de Londres" (Reese, 2015, pág. 481), dejando una influencia importante en las y los bailarines de la escuela.

Su extenso conocimiento en campos como el movimiento, la teoría del aprendizaje, la neurociencia, la física, la psicología, la fisiología y la anatomía, hizo que se recuperara de la lesión y profundizara en su naciente método. Sus descubrimientos revolucionarios sobre la autoimagen fueron las bases para lo que hoy conocemos como "plasticidad cerebral". Feldenkrais no solamente se limitó a su estudio teórico, sino que desarrolló ejercicios innovadores que demostraron que el cerebro tiene la capacidad de cambiar con rapidez, aprender nuevas habilidades y recuperar las funciones perdidas, incluso cuando está dañado (Beringer, 2010). Hoy en día la neurociencia comprueba con la "plasticidad cerebral" lo que Moshe inició en 1949.

En ese aspecto, el doctor Norman Doidge autor del libro *El cerebro que se cambia a sí mismo,* dice, que durante cuatro siglos la medicina y la ciencia consideraban que el cerebro era inmutable, como una máquina compuesta por partes. Ahora sabemos, gracias a la neuro plasticidad cerebral, que este cambia con todos nuestros pensamientos y experiencias, además, tiene la habilidad de rehabilitarse a sí mismo por medio de diferentes intervenciones: la sustitución y reorganización sensorial; la reeducación del movimiento que proporciona cambios y nuevas conexiones neuronales, tal como lo mencionaba Feldenkrais en sus clases. (Sheerin, 2016)

A partir de 1951, Feldenkrais empezó a enseñar su método en Israel "Desarrollo de la capacidad humana en el aprendizaje" o lo que él mismo llamó "aprender a aprender." (Romano, 2003, pág. 25)

El Método Feldenkrais proviene de un pensador creativo y multidisciplinar, que se adentró tanto en la ciencia como en la filosofía oriental y en las corrientes espirituales modernas, de hecho, a Feldenkrais se le reconoce por poner en relación en su método: prácticas orientales, comprobaciones científicas de manera empírica, profunda y crítica.

Estas comprobaciones, son las que últimamente se están investigando y difundiendo con gran interés por algunos neurocientíficos con una audiencia bastante amplia, solo por poner un ejemplo: el caso del canal de YouTube de Nazareth Castellanos con más de 35.5 millones de suscriptores. Ella es neurocientífica, se dedica a explicar de manera sencilla los efectos, cambios y beneficios que la *meditación* y el trabajo de la *atención* dirigida causan en el cerebro y en algunos órganos internos como en el corazón y los intestinos. Da cuenta de cuan recientemente la ciencia se ocupa de conocimientos de culturas ancestrales, y de los beneficios de estas prácticas para el "buen vivir".[29] Con este fin, vemos cómo desde el siglo pasado Feldenkrais acercaba sus *conocimiento*s orientales y del Cuarto Camino -que veremos más adelante- a su método, dando también gran soporte científico, humano y espiritual, abrazando su intensa experiencia corporal.

Moshe Feldenkrais, murió en Tel Aviv, Israel, en 1984. Dejó un extenso legado teórico y práctico en su método. Pero también hay un gran conflicto entre los que creen ser poseedores de su método es por eso por lo que, entre la Asociación Internacional registrada

[29] Cuando hablo de la buena vida o el buen vivir, me refiero a lo que Dussel habla al poner como ejemplo los valores que predominan en los pueblos originarios: respeto al propio ritmo y al cuidado de la Madre Naturaleza (Dussel E. , 2012).

en los Estados Unidos y la de Israel, se encuentran controversias. Muchos opinamos que si Feldenkrais se enterara de que su método ahora tiene marca registrada y es propiedad de la sociedad de los Estados Unidos, saldría de su tumba para aplicar algunas de sus katas.

3.1.1. Influencias místicas

En otro aspecto y es quizás, el menos explorado y el más pertinente para esta investigación por su corte místico, es el de las influencias que George Ivánovich Gurdjieff (1866-1949) ejerció sobre la vida y método de Feldenkrais, aunque podremos ver en seguida, que ya tenía una tendencia espiritual, herencia de su familia.

Hay en Moshe Feldenkrais una herencia espiritual que no podemos omitir. Su abuelo fue uno de los mejores discípulos de Rabbi Israel ben Eliezer, fundador del movimiento jasídico. "Although he was not a religious man, Moshe often expressed a debt to religious and spiritual wisdom. He chose to show himself standing in an esoteric lineage descending form his ancestral na*mesa*ke, the Hasidic patriarch Rabbi Pinhas ben Abraham Abba Shapiro (1728-1790) of Korets"[30] (Reese, 2015, pág. 2). De este reconocido, académico, filósofo, matemático, místico y sanador, hereda la creencia en el poder del amor, de la bondad y humildad, sobre la maldad. Algo que tiene muy presente de su ancestro es:

> …the importance of self-discovery and avoided conventional teacher/authority roles. They shared the conviction that students must learn from their experiences because we learn the most significant lessons from attention to our own lives. And like his forebearer, Moshe taught that it is folly to separate body and mind." [31] (Reese, 2015, pág. 6)

Feldenkrais fue educado dentro de la sabiduría jasídica transmitida a través de cuentos y leyendas:

> Like Hasidism, his work blurred and recast the distinctions between healing and learning, spirit and flesh, emotion and understanding. Like Hasidism, he emphasized and celebrated

[30] "Aunque no era un hombre religioso, Moshe frecuentemente expresaba su deuda con la sabiduría religiosa y espiritual. Escogió mostrarse a sí mismo en un linaje esotérico descendiente de su tocayo, el patriarca jasídico Rabbi Pinhas ben Abraham Abba Shapiro (1728-1790) de Korets". Traducción de E. Adriana Delgado.

[31] "La importancia del autodescubrimiento y evitar los roles convencionales de maestro/autoridad. Compartían la convicción de que los estudiantes deben aprender de sus experiencias, debido a que aprendemos las lecciones más significativas al prestar atención a nuestras propias vidas. Y como su antecesor, Moshe enseñaba que es un disparate separar el cuerpo y la mente". Traducción de E. Adriana Delgado.

> embodiment. The essential Hasidic challenge, to explore the divinity in what is closest and seemingly most ordinary.[32] (Reese, 2015, pág. 7)

La influencia en su infancia, la vemos reflejada de diferentes maneras en su trabajo. Su interés estaba en traer aspectos profundos de la vida, en acciones cotidianas. Es en este aspecto, es en que encuentro una resonancia con la búsqueda del sentido místico en el danzar y en el vivir del "grupo". Conforme avance este trabajo, se verá la conexión y relaciones con esta tendencia espiritual de Feldenkrais, aunque muy poco reconocida, incluso, en el mismo círculo de colegas *feldenkraisianos*.

A propósito, Resse cuenta: "I recall Moshe, in several intimate teaching situations, smiling and invoking his ancestors as secret resource, mischievously suggesting that Pinhas had whispered something in his ear"[33] (Reese, 2015, pág. 6). Así es, Feldenkrais hablaba con su difunto bisabuelo, una técnica que en su método no se enseña, así como tampoco la de desarrollar la habilidad de contar cuentos o historias. Feldenkrais antes de morir tuvo muchos disgustos y discusiones por cómo iba a quedar su método, en manos de quién y para qué. Él insistía en la importancia de la transmisión oral, presencial en dónde los sistemas vivos se comunican profundamente.

La relación entre Gurdjieff y Feldenkrais, así como las coincidencias en algunas de sus prácticas y teorías, son de interés de un grupo muy reducido de practicantes del método. De hecho, lo expuesto a continuación, viene de tres fuentes: del libro de textos preparados por Elizabeth Beringer, *La sabiduría del cuerpo* del libro de la biografía de Moshe Feldenkrais *A Life in Movement* volumen I de Mark Reese, ambos alumnos de Feldenkrais y, de la oportunidad que tuve al tomar clases con dos de sus amigos, alumnos y practicantes del Método Feldenkrais: Norma Leistico y John Graham que al igual que Feldenkrais, pertenecieron al Cuarto Camino. Ellos me proporcionaron información importante al respecto.

Por otro lado, encuentro algunas especulaciones del por qué se tiene casi nula referencia de la influencia de Gurdjieff en Feldenkrais: una está en el hecho de que él

[32] "Como el jasidismo, su trabajo difuminó y replanteó las distinciones entre sanar y aprender, espíritu y carne, emoción y entendimiento. Como el jasidismo, enfatizó y celebró la encarnación. El reto esencialmente jasídico, explorar la divinidad en lo aparentemente más cercano y ordinario". Traducción de E. Adriana Delgado

[33] "Recuerdo a Moshe, en varias situaciones íntimas de enseñanza, sonriendo e invocando a sus ancestros como un recurso secreto, sugiriendo astutamente que Pinhas le había susurrado algo al oído".

mismo se abstenía de hablar de esto, aunque, veremos más adelante, que tal intención se le escapaba de las manos. Reese menciona que Feldenkrais evitaba discusiones de temas ´espirituales´ con amigos que consideraba absolutamente comprometidos a un *weltanschauung*[34] científico (Reese, 2015). En ese entonces la mayoría de sus amistades eran científicos y/o, marxistas.

Por otro lado, es de considerar que en la fecha en que se vio influenciado por Gurdjieff, su método estaba apenas surgiendo y tenía que ser sustentado en bases científicas y no experimentales, ni de influencias prácticas, (Reese, 2015) y mucho menos esotéricas tal como lo es el sistema de Gurdjieff. Tremenda paradoja ya que su método es práctico y profundamente espiritual. Es posible también, que el omitir la influencia que Feldenkrais tuvo de Gurdjieff y de su escuela, sea por ignorancia o por prejuicio. ¡Cómo, un científico de ese nivel anduviera en asuntos esotéricos! A decir verdad, poco a poco se cierra esta brecha epistémica, que da un sello muy especial al Método Feldenkrais dentro del campo de la somática.

Otra causa, probablemente la más certera, es que no hablaba de su pertenencia al Grupo[35] por respeto a la tradición[36] (Reese, 2015). El Cuarto Camino en esa época era una actividad casi secreta. De cualquier manera, habría que reconocer que, si se niega de Feldenkrais ese tipo de influencias, estaríamos frente a una información sesgada, una idea carente e incompleta de su método, ejerciendo discriminación epistémica.

Es de apreciar, como tanto Gurdjieff con la influencia de la Iglesia Ortodoxa, como Feldenkrais con influencia del judaísmo, forjan gran parte de las bases de sus métodos. En el caso de Feldenkrais, bajo un currículo oculto. Lo cierto es que, en muchas ocasiones, con sus amistades y sobre todo en sus grupos de entrenamiento, Feldenkrais recomendaba los libros de Gurdjieff y de sus seguidores como: Ouspensky (1878-1947), Benett (1897-1974)

---

[34] Weltanschauung es un término que en el idioma alemán significa "cosmovisión": (de *Welt*= "mundo", y *anschauen*= "observar"), una expresión introducida por el filósofo Wilhelm Dilthey en su obra *Einleitung in die Geisteswissenschaften* ("Introducción a las Ciencias humanas [entiéndase "espíritu" –*Geist*–] aquí más bien como cultura"). Una cosmovisión no sería una teoría particular acerca del funcionamiento de alguna entidad particular, sino una serie de principios comunes que inspirarían teorías o modelos a todos los niveles: una idea de la estructura del mundo, que crea el marco o paradigma para las restantes ideas […] Sin embargo, una cosmovisión no es una elaboración filosófica explícita ni depende de una; puede ser más o menos rigurosa, acabada o intelectualmente coherente. Tomado de https://es.wikipedia.org/wiki/Cosmovisi%C3%B3n. 22 de septiembre de 2017.

[35] Las personas que siguen el Cuarto Camino de la línea de Gurdjieff se refieren de manera coloquial al "Grupo" yo lo escribiré con mayúsculas para diferenciarlo del "grupo" de danzantes del que trata esta tesis.

[36] En ese entonces era casi prohibido decir que pertenecías a la Escuela del Cuarto Camino.

a. R. Orage (1873-1934), Fritz Peters (1913-1979), y Maurice Nicoll (1884-1953). Cada uno de estos, en su momento, se separó de los Grupos de Gurdjieff y formaron sus propias escuelas. A propósito de esto, me atrevo a decir que el Método Feldenkrais de Educación Somática, es también un apéndice que tomó su propio perfeccionamiento.

En el fondo, mi tarea aquí es guiar por el camino que propongo como análisis somático, las conexiones místicas y de amor que se entrelazan en el recorrido danzario, del "grupo" que interesa en este trabajo. No sin antes aclarar que en este apartado hablaré solo de la conexión de Feldenkrais y Gurdjieff, sin entrar a detalle en la exposición de este último, tarea que presento de manera más amplia en el Capítulo seis. Presentación del "grupo".

En otro aspecto, es importante señalar que cuando Feldenkrais vivió en Inglaterra, conoció a George Ivanovich Gurdjieff, Frederik Matthias Alexander,[37] Aldous Leonard Huxley,[38] Heinrich Jacoby[39] y William Bates,[40] quienes pertenecían a un grupo de personas interesadas en conocimientos que no eran reconocidos por la academia formal o institucional, ellos la llamaban, subcultura (Beringer, 2010), consideraban el misticismo y esoterismo como parte importante del *conocimiento*, discutían sobre temas como la *Conciencia*, la *atención*, el cuerpo, la psicología y la filosofía. Con esa inquietud es que Feldenkrais ingresa a la escuela del Cuarto Camino.

Feldenkrais no se reconocía como religioso en el sentido de que, aunque venía de una familia judía, no seguía, ni obedecía sus reglas. No obstante, su tendencia por lo místico lo lleva al *trabajo*,[41] de George Ivanovich Gurdieff (1866-1949) maestro espiritual de origen greco-armenio que impartió sus enseñanzas a principios del siglo XX en Rusia y en Francia.

Feldenkrais publicó su primer libro que contenía ya el perfil de su método en 1949, *Cuerpo y comportamiento maduro*, y continuó con su actitud peripatética de andar en búsqueda de nuevas fuentes de *conocimiento* e inspiración (Reese, 2015). Fue después de

[37] Es reconocido por sus investigaciones psicofísicas. Forma parte del nuevo campo de conocimiento llamado Educación somática.
[38] Fue un filósofo y novelista británico que se interesó por asuntos místicos, relacionados a la parapsicología. En 1932 publica el libro *Un mundo feliz* y en 1954 *Las puertas de la percepción*.
[39] Músico y educador alemán. Desarrolla estudios acerca de la sensibilidad y la conciencia.
[40] Originario de los Estados Unidos. Oftalmólogo. Desarrollo el método Beates de reeducación visual para recuperar problemas de la visión.
[41] Se conoce como "el trabajo" a las prácticas que se hacen en el sistema de enseñanza de Gurdjieff.

esa fecha que conoció las ideas de Gurdjieff. Desde entonces, fue un lector asiduo de los textos que Pytor Demianovich (P.D.) Ouspensky (1878-1947), relator de las ideas de Gurdjieff y uno de sus principales discípulos.

Feldenkrais ingresa a la escuela del Cuarto Camino por medio de Jhon Godolphin (J. G.) Bennet (1897-1974), un seguidor prominente de Ouspensky y maestro del sistema de Gurdjieff. Feldenkrais tuvo la oportunidad de llegar más a fondo en las enseñanzas de Gurdjieff a través de Bennet, quien por mucho tiempo siguió la escuela de Ouspesky (Reese, 2015). Reese en su libro presenta algunos testimonios que cuentan cómo Feldenkrais estuvo presente en algunas cenas, conferencias e incluso impartió algunas clases al Grupo.[42]

Feldenkrais fue un especialista en los estudios de Gurdjieff y de sus más reconocidos seguidores, que emanan de esta escuela esotérica. Confiesa que el sistema de Gurdjieff, es con el que más profundamente resuena (Reese, 2015). Lo que nos hace dilucidar, que el trabajo de Gurdjieff tuvo un fuerte y duradero impacto en Feldenkrais, de manera personal, así como para el desarrollo de su método (Reese, 2015). “Moshe dijo que solamente se había encontrado con dos personas que pensarán como él: uno era el hipnoterapeuta Milton Erickson; Gurdjieff era el otro, y el más importante de los dos” (Reese, 2015, pág. 445). Incluso compara su relación, como parentesco, haciendo énfasis con su familiaridad. Recordemos que estos pensadores: Gurdjieff, Ouspensky y Feldenkrais, salieron de Rusia, viviendo exilio y persecución. Pero, sobre todo, herederos de una tradición mística que al final, reúnen inquietudes espirituales semejantes.

Por ende, es de esperar que las influencias del judaísmo antiguo en Feldenkrais lo hicieran comprender las enseñanzas de Gurdjieff, que sintetizan sabiduría espiritual, música y danzas del oriente con elementos de la física moderna y biología, hipnosis y psicología. De hecho, era reconocido como “maestro de danzas”. “Él incluía hebras del sufismo, budismo y cristianismo. El interés de Gurdjieff era promover el logro espiritual individual a través de lo que él llamaba “el trabajo” (Reese, 2015, pág. 430). Feldenkrais aprendió *los movimientos* y las *danzas sagradas* que se enseñan en la Escuela del Cuarto Camino de Gurdjieff. No es casual que al Método Feldenkrais se le reconozca como *meditación* en

[42] Las personas que siguen el Cuarto Camino de la línea de Gurdjieff se refieren de manera coloquial al “Grupo” lugar de reunión para el *trabajo*. Yo lo escribiré con mayúsculas para diferenciarlo del “grupo” de danzantes del que trata esta tesis.

movimiento o danza somática. La influencia de las prácticas del Cuarto Camino en el Método Feldenkrais se puede sentir, si se conocen los dos sistemas, de hecho, cuando yo tomé la primera lección de Feldenkrais, inmediatamente sentí su influjo.

De igual modo, ninguno de los dos se asociaba a sí mismos con una religión en particular. De alguna manera, ambos son disidentes de las instituciones religiosas. Gurdjieff retoma gran parte del cristianismo esotérico y Feldenkrais analiza diferentes tradiciones orientales, de las que, como él decía, "tomo lo que me gusta", "arrojo el resto" (Reese, 2015, pág. 446). Son un tanto subversivos, no solo de las religiones dominantes, sino de aquellas que pretendan alinear a la persona con sus técnicas coercitivas y correctivas. Corregir no estaba dentro del sistema de Feldenkrais:

> Muchos sistemas se idearon para ese fin: las diversas religiones han procurado describir formas de conducta orientadas hacia el mejoramiento de del hombre […] Los sistemas esotéricos practicados en Tibet [sic.], la India y Japón, y aplicados en todos los tiempos de la historia humana, influyeron también sobre el judaísmo. Los cabalistas, los tzadikim y las prácticas del "Mussar" (moralistas), menos conocidas que aquellas, fueron más influenciadas por el budismo Zen y el Raja Yoga. (Feldenkrais, 1972, pág. 39)

En este aspecto, se está frente a dos severos críticos de todo lo que les rodeaba. Ambos pensaban que la gente en occidente requería de métodos diferentes a los usados en oriente, para el despertar de la *consciencia*, a pesar de eso, ambos practicaron e implementaron bases de algunos sistemas orientales en sus enseñanzas.

Ahora, voy a dejar ver, algunos puntos concordantes entre Feldenkrais y Gurdjieff, así como algunas influencias de éste a aquel. Con esto pretendo exponer como la somática como método de análisis en la experiencia de la danza conchera es dada por el énfasis que el "grupo" expone como una danza desde el interior, es decir, una práctica somática de amor y mística. No sin antes mencionar, que estoy de acuerdo con Reese, cuando dice que no se puede encapsular una influencia con tal característica de tesitura sutil e incluso inefable.

3.1.2. Relaciones concomitantes entre Feldenkrais y Gurdjieff

Para Feldenkrais había territorio en común en múltiples áreas, sobre todo en cuestiones: somática, psicología, espiritualidad y de las artes. Es seguro que reformula y toma de Gurdjieff algunas ideas y otras las rechaza. (Reese, 2015)

Para Feldenkrais el hecho de que los seres humanos tengan la capacidad de usar todo su potencial radica en el hacer uso de sus capacidades interiores, para aprender a desarrollar la auto*Conciencia*. Señala también que como personas estamos condicionadas mayormente, por los patrones de comportamiento que hemos adquirido en el transcurso de la vida, estos, dependen directamente de los hábitos que nos conforman, y que para no estar presos de ciertos hábitos compulsivos, habría primeramente, reconocerlos para lo cual, hay que desarrollar la auto*Conciencia*, por lo tanto, y lo veremos más adelante, este acercamiento a la toma de *consciencia* de sí, tanto en Feldenkrais como en Gurdjieff, es punto medular en nuestro estudio.

Aunque de diferente manera sus trabajos se identifican en la misión de "despertar" a la gente y dirigirla hacia una *Conciencia* más alta y libertad individual. Afirman que la verdadera libertad se vuelve posible solamente como resultado de una intensa disciplina de auto*Conciencia* y auto desarrollo, a la cuál Gurdjieff llamaba "autorrecordarse" (Reese, 2015) y Feldenkrais "auto*Conciencia*". También veremos que los toltecas se referían a este aspecto como *consciencia de ser*.

Tanto Moshe como Gurdjieff estaban interesados en el cambio psicológico profundo. Ellos enseñaban un camino del crecimiento personal, basado en un trabajo disciplinado de la toma de *consciencia* de sí. (Reese, 2015). La disciplina de Gurdjieff incluye métodos tales como, una especie de *meditación* que se practica en posición sentada, un sistema de movimientos y prácticas que integran el entrenamiento de la toma de *consciencia* con la vida cotidiana y el *trabajo* (Reese, 2015). A diferencia de los acercamientos contemplativos tanto de Awareness Through Movement[43] de Feldenkrais, como la auto observación de Gurdjieff, dirigen la *atención* en el contexto de la acción y, sobre todo, a la acción intencional.[44]

Encuentro también algunos rasgos semejantes y con sutiles diferencias, en el caso de la repetición de movimientos. Gurdjieff, practica una serie de movimientos sofisticados y muy complejos, en dónde la coordinación corporal tiene unas tareas, y la mente otras. Lograr la repetición de las series de movimientos, al igual que los movimientos propuestos por Feldenkrais, no es lo importante, lo que hay que lograr, es permanecer en estado de

[43] Autoconciencia a Través del Movimiento (ATM)
[44] En la sección de Anexos se encuentra una lección de ATM, para practicar y tener una experiencia de este Método.

autobservación y *darse cuenta* en qué momento, la repetición deja de ser recursiva. El reto mayor es estar en un estado de *presencia.*

La clave para todo esto es la *atención*, un ingrediente indispensable para el desarrollo de la auto*Conciencia* y un punto clave en ambos métodos. En este sentido, hay que aclarar que no están centrándose en el ensimismamiento de la atención, sino en la "doble flecha" de *atención* que apuntaba hacia dentro y hacia afuera, hacia uno mismo y al mundo (Reese, 2015). Feldenkrais dice: Sostenga un punto fijo sin olvidar el entorno "Inclusive-exclusive attention being able to hold both a narrow concentration-like band of exclusive attention, together with an inclusive attention that can dilate to encompass one´s entire body and surroundings".[45] (Reese, 2015, págs. 433-434). En las prácticas de auto*conciencia* por el Movimiento de Feldenkrais, se guía la *atención* de la persona participante hacia uno de los lugares donde la progresión del movimiento se está llevando a cabo, y, al mismo tiempo, se insiste en prestar *atención* a las sensaciones, sentimientos y pensamientos, así como en el entorno. De esta manera, nuevamente lo importante no es tanto el movimiento, sino lo que ocurre en el Todo.

La preocupación de ambos es que saben que el potencial humano está subutilizados y que si todas y todos supiéramos quienes somos realmente, el mundo sería un lugar muy diferente al que conocemos. El problema, según su punto de vista, está en las instituciones sociales que detienen a las personas. Feldenkrais, convocaba para su reforma. Su sistema está dirigido a aumentar las capacidades de todas las personas en general. Él estaba convencido de que la capacidad humana para la auto*Conciencia* y el aprendizaje es universal y de que "no hay malos estudiantes, solo malos maestros". (Reese, 2015, pág. 442)

Con la influencia de Gurdjieff, Feldenkrais se daba cuenta que no debía limitarse a ninguna técnica, ni a un conjunto particular de movimientos o ejercicios, o a un estilo fijo de prácticas manuales. Tampoco necesitaba restringirse al rol de un maestro de movimiento (Reese, 2015). Como indico en los anteriores apartados, el Método Feldenkrais de Educación Somática se aplica a todo en lo que esté involucrado el movimiento, no a un área en específico. La tendencia es a que el alumnado tome las riendas de su propio aprendizaje

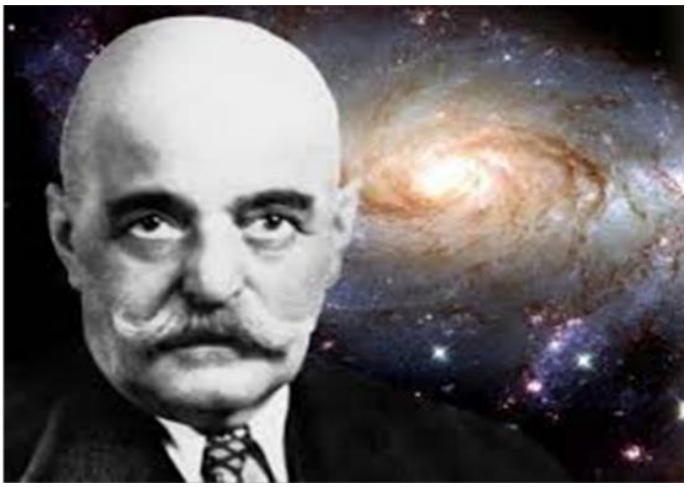
[45] "La atención inclusiva-exclusiva permite conseguir una estrecha banda de atención exclusiva similar a la concentración, junto con una atención inclusiva que puede dilatarse para abarcar todo el cuerpo propio y su entorno.". Traducción de E. Adriana Delgado.

para que se dirija a realizar sus sueños, usando su potencial completo. El potencial humano es el que se manifiesta en el Todo unificado que somos.

Gurdieff aseguraba que muchas personas pasan toda su vida en una especie de estar dormidas y requieren una especial *atención* y autobservación para despertar verdaderamente. El *trabajo* se basa en una forma de movimientos que se combina con prácticas para despertar la *consciencia*, meditación y una intensa interacción social para cultivar el desarrollo interior" (Beringer, 2010, págs. 325-326). Feldenkrais aprendió los movimientos y las danzas sagradas que se enseñan en la Escuela del Cuarto Camino de Gurdjieff.

Aun cuando, es evidente la admiración que Feldenkrais tenía en Gurdjieff, hemos de recordar su estricta trayectoria científica y su inquieta mentalidad crítica, así que no lo deja fuera de sus cuestionamientos. Feldenkrais reconoce que Gurdjieff era un líder espiritual que inspiraba absoluto respeto, un gurú seguido por sus estudiantes como tal. Por el contrario, Feldenkrais solía reprender a alguien que le mostrara admiración. Dictaba severamente en sus clases -yo no soy su gurú, de hecho, no crean nada de lo que les digo. Prueben y decidan por ustedes mismos-Feldenkrais no era para nada un gurú, de hecho, siempre fue escéptico de los "gurús", sin embargo, reconoce a Gurdjieff como su maestro. (Reese, 2015). Feldenkrais criticó la manera en que Gurdjieff trataba a sus alumnos: "He played with them…was clever. He had a very strong personality that could dominate them. Moshe even doubted whether Gurdjieff believed in some of the esoteric ideas he taught."[46] (Reese, 2015, pág. 443). En su sistema pedagógico la idea sobre el uso del esfuerzo, este tenía que ser constante e implicarlo tanto en el *trabajo* como en la voluntad. En cambio, el Método Feldenkrais de Educación Somática es para desarrollar la auto *Conciencia*, para reducir todo tipo de esfuerzo. En el Método Feldenkrais el "esfuerzo" es un aspecto del movimiento seriamente cuestionable.

[46] Jugaba con ellos… era inteligente. Tenía una personalidad muy fuerte que podía dominarlos. Moshe inclusive dudaba si Gurdjieff creía en algunas de las ideas esotéricas que enseñaba". Traducción de E. Adriana Delgado Ramírez.



George Ivánovich Gurdjieff (1866-1949). Sonrria: https://sonria.com/consejos-gurdjieff-a-su-hija

Feldenkrais imprimió en su trabajo un profundo compromiso de aprendizaje. Es la personificación de la síntesis entre lo espiritual y lo científico, lo que no se manifiesta en la forma de una doctrina, el trabajo se revela a sí mismo en el proceso. Es como si Feldenkrais hubiera transmutado de ambas corrientes, la *devoción* hacia lo divino que fue intrínseco al jasidismo, que se realiza en el sendero de la observación íntima, a la fenomenología lo que iluminó su investigación científica y su curiosidad sobre la experiencia misma. Reese lo dice de esta manera: "Going further, he guided ways of learning that could reach levels felt as ecstatic and transformative. Here, too, if we look closely, we will find elements that con seem distilled or refined from the ecstatic practices of Hasidic worship"[47] (Reese, 2015, pág. 39). La práctica del Método Feldenkrais es mística y científica, lo uno no anula lo otro. Es significativo reconocer que la atracción que Feldenkrais tuvo por Gurdjieff fue por el lado místico, esotérico, herencia que traía de sus raíces judaicas, sobre todo, por la manera en que este místico se acercaba al cuerpo, al movimiento y a lo sensible, al soma pues.

Desde mi perspectiva, el Cuarto Camino debe ser considerado dentro de la somática ya que sus propuestas prácticas son conducidas desde una observación interior y enfocadas plenamente a lo sensible, a lo sintiente y espiritual principal característica de un trabajo somático. De hecho, es él el que provee de sabiduría ancestral al movimiento de la somática.

[47] Yendo más allá propició modos de aprendizaje que alcanzan niveles que pueden ser percibidos como extáticos o transformativos. Aquí, también, si miramos de cerca, encontraremos elementos que parecen destilar o refinar las prácticas extáticas del culto jasídico". Traducción de E. Adriana Delgado Ramírez.

Aunque Feldenkrais en su vida adulta nunca abrazó ninguna religión, sí exploró por diferentes caminos espirituales. Ninguno estimó tanto como la tradición espiritual de Georges Ivanovich Gurdjieff.

Finalmente, he de mencionar que Feldenkrais deja ver en su libro *Awareness Through Movement*. Una "parábola" que aprendió de las enseñanzas de Gurdjieff, conocida como los tres "centros" tomada de la tradición Vedanta Advaita. Feldenkrais lo narra de la siguiente manera:

> De acuerdo con la historia, un hombre sin auto*Conciencia* es como un carruaje en el cual los pasajeros son los deseos, los músculos la hacen de caballos, mientras que el carruaje en sí mismo es el esqueleto. La percates es el cochero durmiente. Mientras el cochero permanezca dormido el carruaje será arrastrado sin meta aquí y allá. Cada pasajero quiere un destino distinto y los caballos tiran en diferentes direcciones. Pero cuando un cochero está bien despierto y sostiene las riendas, los caballos jalarán del carruaje y llevarán a cada pasajero a su propio destino. En esos momentos cuando la percates tiene éxito en ser uno con el sentir, las sensaciones, el movimiento y pensamiento, el carruaje avanzará por el camino correcto. Entonces el hombre puede hacer descubrimientos, inventar, crear, renovar, y "saber". Él entiende que su pequeño mundo y el gran mundo alrededor, son uno y que en esta unidad ya no está solo. (Feldenkrais, 1972, pág. 64)

Estoy segura de que no he expuesto aquí todos los rasgos de influencia, ni las concordancias o discordancias, ni mucho menos los aspectos que, como ondas que resuenan en la vida y obra de Feldenkrais pudiera encontrar. De lo que estoy segura es que este tema, resurge y se puede reconocer en las narrativas, diálogos y análisis que presento con las personas del "grupo". La mística está implícita en el Método Feldenkrais de Educación Somática dadas las influencias espirituales que Feldenkrais obtuvo, básicamente del señor Gurdjieff, es desde esa experiencia que reconozco a la somática como método de análisis.

CAPÍTULO 4: La danza

4.1. Algunas consideraciones problemáticas

La embriaguez de la danza es puro amor.
Adriana mariposa

Es importante revisar el origen de la danza ya que tanto históricamente como ontológicamente, existen algunas irregularidades de las manifestaciones que caracterizan su parte esencial y fundamental, excluidas en la historia y en la filosofía. Estas características esenciales según Cacciari y reforzando lo que ya había dicho anteriormente Nietzsche sobre el arte, son un problema filosófico metafísico ya que consideran que la verdadera actividad metafísica del hombre es el arte. "Lo que está en juego en la actividad artística es una apertura al ser, una iluminación metafísica sobre el sentido del ser. La producción artística, así como la interpretación del producto artístico, constituye un problema filosófico" (Cacciari, 2000, pág. 102), pero ¿cómo en un mundo racionalista, capitalista y utilitario podría tomar en serio lo que un "filósofo loco" como Nietzsche dijera sobre el arte de la danza

El "filósofo de la danza"[48] declara que él "solo creería en un Dios que supiera bailar" (Nietzsche, 2005, pág. 36) y en esa declaración reconoce en los que danzan y danzan, hasta llegar a la embriaguez mística, una naturaleza bastante particular que reclama una percepción y sensibilidad extremas, "una agudeza de la inteligencia y de los sentidos, un esfuerzo de lucidez, una claridad y una *atención* a todos los elementos constitutivos" (Cacciari, 2000, pág. 111) que forman parte de un saber que solo danzando se puede conectar. Así lo afirma nuestro filósofo de la danza "Sólo con el baile puedo yo decir los símbolos de las cosas sublimes" (Nietzsche, 2005, pág. 98) esas cosas que tienen que ver con el Ser, la divinidad y el Amor. Estoy hablando de esos aspectos ocultos, innombrados o como los identifican algunos estudiosos del enfoque epistémico de la transdisciplinariedad como Nicolescu (2016), Adame y Núñez (2018), el "tercero oculto" entendido como la experiencia emocional que aparece en el espacio relacional del amar y en acciones

[48] En el ámbito de la danza escolarizada se reconoce a Nietzsche como el primer filósofo que habla y defiende la danza como portadora de conocimiento.

espirituales y místicas; sin embargo, es reciente este camino de reconocimiento epistémico de la danza.

Ángel Ponte, en su tesis doctoral titulada *Raíces rituales de la danza y su relación con lo sagrado* (2015), también reconoce que este tema es poco investigado en el ámbito de la danza y por lo tanto nos recomienda generar bibliografía que apunte a validar los aportes al pensamiento que el arte de la danza pueda proporcionar (Ponte, 2015). Todo *Intento* de sumar información y *conocimiento* abona a una deuda epistémica ancestral.

Por otro lado el filósofo Francis Edward Sparshott considera que la danza debe ocupar un lugar importante en la teoría de las artes en general, en su artículo titulado ¿*Por qué la filosofía ignora a la danza*? menciona que atendiendo a la tradición filosófica que se ha hecho en occidente, no hay nada en qué fundar una filosofía de la danza, puesto que, entre otras cosas, ha sido en una filosofía patriarcal dónde a la danza se le considera un arte de mujeres, una expresión salvaje, elemental, de rituales, un arte menor; la cultura patriarcal desconoce o tiene aversión a lo que tenga que ver con el principio femenino. "La danza era de los salvajes y hombres primitivos, cuya expresión no era clara ni definida. Como medio de expresión, la danza es subhumana y preartística" (Bastien K. , 2015, pág. 36). Lo salvaje y primitivo está relacionado con el *misterio*[49] y por eso menospreciado en una mente materialista y moderna, sin embargo, son los elementos que sustentan la mística en las danzas ancestrales.

De igual manera es importante reconocer que ontológicamente la danza ha sido abordada desde "lugar común". Se habla de algunos de sus elementos sin profundizar en ellos y dejando de lado los relacionados con su esencia. Gustavo Emilio Rosales bailarín y filósofo de la danza dice que la danza "está ligada con los conceptos filosóficos de mayor importancia: la ética, la libertad y el sentido primordial de la existencia" (Rosales, 2012, pág. 9). Como veremos enseguida, uno de los sentidos primigenios de la danza está relacionados con lo místico, entendiendo la mística como el sentimiento que causa lo que no se revela con evidencia puramente racional, lo que se presenta como consagración de la experiencia de comunión con la divinidad, ahí donde aparece el "tercero oculto". Es el espacio en el que se nos hace evidente el potencial humano que reconoce la *realidad.*

[49] En algunos pueblos originarios de Norteamérica, hablan del "gran Misterio" para referirse al Ser Supremo y su máxima Divinidad.

En el mismo sentido del misterio y parafraseando a Dufrenne. La danza está en el bailarín cuando sus movimientos proceden como si obedeciera a algún "secreto"[50] impulso de las profundidades de sí mismo, "movimientos de una afirmación vital contundente que despliega el potencial de la vida mientras dure en su cuerpo" (Dufrenne, 1982, págs. 117-120) Esa afirmación vital con pleno sentido es lo que Rosales ha nombrado "cuerpo en estado de danza" (Rosales, 2012, págs. 18-19) como la transformación poética de la imagen del **cuerpo∞persona** para distinguirla de esos otros estados que tienen que ver más con la reproducción corporal de lugares comunes en el hacer coreográfico, establecidos por sistemas hegemónicos que dejan de lado la profunda trascendencia de una danza somática, ritual y mística.

Lo que expongo a continuación, deja ver bajo qué consideraciones iré retomando el tema de la danza ritual, mística y amorosa que me ocupa en esta tesis.

4.2. Del origen místico de la danza

Yo solo creería en un Dios que supiera bailar.
Nietzsche

Cuando se habla del origen de la danza se remonta a la prehistoria, y obligadamente se recurre a teóricos de la danza como: Paul Burcier, Adolfo Salazar, Dubia Hernández y Fernando Jhones, Curt Sachs, Fabritzio Andrella, Martha Galván Pastoriza y Alberto Dallal, entre otros. En sus textos se lee que los antepasados bailaban a los dioses de la naturaleza, a los cuales les fueron asignando nombres o figuras que los representaran, dioses que reforzaran sus actividades como el dios de la guerra, del trueno, y otros. En el libro *Historia universal de la danza* de Hernández y Jhones, describen cómo la danza surgió de la necesidad de comunicación con lo divino.

La historia de la danza se explica con varios mitos de gran parte de Europa. "Los primeros cultos fueron hacia la Diosa Madre-la Tierra …nos revelan que la danza existió incluso antes de que la Diosa, llamada Eurinomo, creara nuestro planeta" (Ponte, 2015, pág. 27). Adolfo Salazar en el libro *La danza y el ballet* dice que la danza "es utilizada por el hombre que danza, o por los hombres que delegan en él, el propósito de exaltar el trance del

[50] Las comillas son mías. Lo señalo como sinónimo relacionado con la mística: lo oculto, lo misterioso, lo no revelado.

espíritu" (Salazar, 1999, pág. 9). Dallal en su libro *Los elementos de la danza* habla de ella, como un ejercicio realizado por la humanidad para acompañar los ritmos de la vida y los ciclos de la naturaleza. Habla de que hasta hoy en día en las danzas autóctonas "bailar bajo el rayo del sol no es sólo permitir ver a los *danzante*s, sino entrar con ellos al ámbito luminoso total en el cual bailan" (Dallal, 2007, págs. 33-40). El danzar permite crear un espacio de luz, de éxtasis ahí en dónde la conexión mística se revela por un instante.

Por otro lado, puedo ver que la danza ha formado parte de la historia de la humanidad incluso antes que la música y la pintura. Las pinturas rupestres encontradas en España y Francia, con una antigüedad de más de diez mil años, son pruebas de que para poder hacer esos dibujos primero tuvieron que bailarlos. El cuerpo, ontológicamente hablando, es la base y es también con el que se construyen los instrumentos para las otras artes.

Es importante marcar la presencia de la mujer como parte del imaginario de la divinidad y de las danzas rituales a su favor, así como las características de estas danzas de mujeres. Por lo que considero conveniente señalar, que el origen de la danza actualmente se puede replantear, atendiendo a investigaciones arqueológicas que recientemente se están renovando. Tal es el caso de las investigaciones que Riane Eisler presenta en su libro *El cáliz y la espada,* en dónde plantea que mujeres y hombres se dedicaban al culto de la Diosa Madre Tierra, por ende, rituales, danzas y todo tipo de creación artística dedicadas a ella. Esto nos da una idea de la importancia de la danza en la primitiva sociedad humana y poco nombrada en la historia de la danza. Eisler asegura que una de las primeras obras del siglo XX que trató de corregir esta patológica omisión de las mujeres, de lo que convencionalmente se ha escrito como historia, fue *Women as a Face in History*[51] de Mary Beard (Eisler R. , 1990, pág. 167). Estas investigadoras dan ejemplos de la dedicación de las mujeres al culto ofrendado a la divinidad femenina, a través de las danzas celebradas a sus diversas diosas, en culturas ancestrales.

De igual manera Ángel Ponte apoyado por Mircea Eliade presenta un panorama muy amplio sobre la danza ritual o sagrada en dónde declara que "todas las danzas han sido sagradas en su origen". (Eliade, 2011, pág. 42)

[51] *La mujer como una fuerza en la historia*

Los ejemplos de las danzas rituales y místicas muestran que en gran parte de los pueblos de la antigüedad fueron actividades muy preciadas tanto por las personas como por sus dioses. Ejemplo de estas manifestaciones las encuentro en la mitología clásica griega, ritos eleusinos y mitología celta, así como en las tradiciones yorubas, sufís, lakhotas y otras. Para muchas de estas culturas danzar era un derecho divino, de hecho, algunas tenían como divinidad a la danza como es el caso del pueblo azteca, en dónde Xochipilli como deidad del canto, las flores y la alegría, tenía un lugar primordial y de reverencia (Fernández, 1992). Basarab Nicolescu (2019) afirma que en México existen diversos rituales dentro de las tradiciones prehispánicas en dónde ha podido comprobar la presencia del "tercero oculto" que se revela por medio del *sentir* espiritual, por ejemplo, en el rezar, orar, meditar; en el danzar ritual y místico y en muchas otras diferentes maneras de conectar con lo sagrado.

Danzante Víctor Ortiz. Sin referencia

Algunas características de estas danzas rituales y místicas son el hecho de que están ancladas a una tradición que tiene *devoción* por la tierra, por los ciclos de la vida, por la naturaleza y por todo ser vivo que forma parte del Todo, Dios, Diosas, Dioses o como cada comunidad o persona da nombre al gran *misterio* y al que denominan con diferentes nombres. Por lo general su objetivo es comunicarse o fundirse con lo divino mediante estados extáticos en los cuales "se involucran cuerpo (materia en movimiento), mente

(*Conciencia* para la correcta ejecución de los pasos) y espíritu (interpretación que conduce a la catarsis o también la sublimación psicológica de los anhelos o miedos relacionados con lo más íntimo del ser) que el ser humano abandona con la danza este mundo, entrando en terrenos más metafísicos". (Ponte, 2015, pág. 17)

Estamos frente a un acto ritual con un alto contenido espiritual que entrelaza el alma, el cuerpo, la mente en búsqueda de un sentimiento de eternidad. Al danzar se pone fin al sentimiento de separación y se intensifica la unidad con la tierra, con el sí mismo, la comunidad y el cosmos.

La semejanza entre estas danzas se da también, en su aspecto formal, por ejemplo, la ejecución o diseños espaciales en forma de círculos que representan la bóveda celeste o el movimiento aparente de los astros, su relación con los ciclos y ritmos de la vida, con la tierra, la luna; con los solsticios y equinoccio y por lo tanto con la siembra y la cosecha.

Otro aspecto que caracteriza a las danzas místicas es que en sus ritos muestran profundo interés y culto a la muerte. Dentro de sus ceremonias se invoca a los espíritus y a los muertos, en este sentido, la danza es pulsión de vida que celebra la muerte. Estas danzas se han trasmitido de manera oral y en la actualidad tienen rasgos sincréticos importantes.

Ahora bien, desde mi particular punto de vista, una danza mística se conforma principalmente de los o el **cuerpo∞persona** que se hace danza y permanece en estado de danza ritual. Es importante entonces hablar de esas características que el *danzante* místico despliega, a veces de manera consciente y otras que descubre en el danzar mismo. Es así como yo descubrí sintiendo, que la danza conchera tiene estas características de danza ritual mística.

Primero. - Poner *atención* a lo que "pudiera ser"[52] la impactante percepción del cambio de estado de *consciencia*, refiriéndome en este contexto, al hecho de estar conscientes de la integración del "tercero oculto", elemento que hace que la danza sea sagrada y con un gran contenido espiritual y místico: *consciencia* de mi propio ser en relación con la unidad, con el Todo, con el pluriverso, con la eternidad; el cosmos y la divinidad.

[52] Cuando digo que "pudiera ser" es porque no siempre se logra entrar en ese estado místico en dónde no hay sentimiento de separación, más la "intención" está.

Segundo. - La repetición consciente y recursiva de los movimientos con alto poder de significación plena, "la significación, en el ámbito sagrado del ritual, es absoluta o no es" (Rosales, 2012, pág. 36). La repetición intencionada para entrar a un tiempo mágico, ese que en el transcurrir de la vida ordinaria, rara vez se detecta.

Tercero. - La noción de que ese acto místico es imposible sin una colectividad, incluso si se ejecuta de manera íntima o individual porque siempre hay una procedencia, una referencia en nuestro código genético y cultural que recuerda que nos debemos a la colectividad ritual ancestral.

Cuarto. - La renuncia a cualquier expectativa interior o exterior. El *danzante* místico sabe lo que busca, sin embargo, intenta renunciar a eso constantemente. La sorpresa es su mejor aliada.

Por otro lado, la danza como arte, es manifestación del espíritu humano, su alma radica su **cuerpo∞persona** en su soma. Pero no olvidemos que aún estamos lidiando con el problema heredando el dualismo metodológico en dónde el alma se define por el pensamiento, por la palabra, por la razón; en tanto al cuerpo se le reduce a una máquina que se somete a las leyes de la producción y rendimiento. Por eso es tan importante indagar en el origen de la danza, o sea, en su origen somático.

El paso de los neandertales al Homo sapiens sucedió aproximadamente hace 60,000 a 30,000 años. Según Mithen (2006), el surgimiento del bipedismo y la habilidad de caminar y correr, están estrechamente relacionadas con la música (el canto) el ritmo y movimiento (danza). Las consecuencias fueron el lenguaje y el desarrollo de la inteligencia. Lo que aquí estoy exponiendo es que antes de hablar, bailamos. El hecho de mantenerse en pie requiere de un alto control, balance, flexibilidad y *conciencia*. Entre buscar el equilibrio y correr para proteger la vida, pudo surgir también la exploración lúdica del movimiento comunicativo que también es llamado danza.

Evidentemente los homínidos al desarrollar estas habilidades tuvieron una ventaja de sobrevivencia y sobre todo una comunicación social y reproductiva que los distingue. La habilidad de bailar pudo haber sido un factor conductual determinante para la supervivencia del hombre prehistórico, quien usaba sus movimientos para comunicarse y unirse o aliarse con otros en momentos difíciles. La habilidad de bailar es lo que devino lenguaje y es lo que nos brindó una ventaja evolutiva. Maturana plantea que el lenguaje surge del

sentimiento relacional del amar, del "lenguajear" amoroso de cuidado mutuo. No pudimos sobrevivir sin "la trama multidimensional de relaciones del vivir que constituyeron el origen de lo humano en su forma primaria *homosapiens-amans. Amans* = el hombre que desde el amar se forma a sí mismo como humano amoroso" (Maturana, 2003, pág. 15). El acto del mutuo cuidado inicia al observar como una madre cuida a su cría, lo que hace que esta crezca fuerte para a su vez, ayudar a cuidar a la colectividad. En ese estado relacional de amor, la danza tiene una *presencia* crucial. Es la forma más humana del deleite y agradecimiento.

Durante la danza los participantes se hallan en un estado de perfecta socialización; el grupo *danzante* siente y actúa como un organismo único, y precisamente en este efecto socializante consistió la significación de la danza primitiva (Le Boulch 1982) y más tarde el anclaje en la danza ritual y mística.

Mithen discute ampliamente que lo que ahora se llama "lenguaje corporal" en un inicio se trató de "danza pura". Según este y otros autores, la amplia capacidad de lenguaje corporal que tuvieron nuestros ancestros se ha perdido debido al alto grado de desarrollo del lenguaje verbal. ¿Cuánto habrá que descubrir si tomamos en cuenta que la danza ha existido desde casi 40,000 años y los estudios sobre la danza se centran a partir de unos 3000 a 1000 años a.e.c.?

Como ya he mencionado y según Mithen, la danza se originó con los primeros humanos bípedos, estas danzas tenían la función principal que todo lenguaje tiene, la de comunicar. Gritos, saltos, cantos, movimientos expresivos, todo con sentido y significado que expresaba amor, temor, alegría e incluso denotaban avisos y señales para determinadas acciones: huida, recogimiento, alerta, euforia y alegría. De similar manera Maturana dice que:

> "Los seres humanos surgimos en la historia de la familia de primeros bípedos a la que pertenecemos, cuando el lenguajear como una manera de convivir en coordinación de coordinaciones conductuales consensuales, dejó de ser un fenómeno ocasional, y al conservarse generación tras generación en un grupo de ellos, se hizo parte central de la manera de vivir que se definió de allí en adelante a nuestro linaje". (Maturana, 2003, pág. 30)

El amor y la mística como emociones básicas tanto como en el origen del lenguaje como en la realización y conservación de la manera humana de vivir, (Maturana, 2003) es lo que constituye el poder ontológico y epistemológico de la danza.

De esta manera la comunicación se daba en función del grupo y a favor de la comunidad, alrededor de lo sagrado porque, según lo expuesto hasta aquí, "El Homo religiosus existió probablemente desde los inicios de la especie humana, en el momento en que el ser humano intentó comprender el sentido de nuestra vida. Lo sagrado es nuestro ámbito natural. Intentamos captar lo invisible a partir de su observación del mundo visible" (Nicolescu, 2016, pág. 12). La danza conchera se vive a través de la mística, esa es su esencia originaria.

Los movimientos espontáneos que surgen del ser humano como de cualquier ser vivo pueden interpretarse como parte del lenguaje del "viviente" como tal ya anuncia su presencia en el mundo, ya que como dice Nicolescu "Nuestro lenguaje es el de lo imaginario, tratando de penetrar en niveles superiores de la r*ealidad* -parábolas, símbolos, mitos, leyendas, revelación" (Nicolescu, 2016, pág. 12) e inspiración son productos del vivir religioso que nos da el movimiento.

La Danza surge en el ser humano como una necesidad kinésica. Es una necesidad que viene de la experiencia somática que tiene que ver con la característica del ser humano de manifestar sus emociones y su sentir en movimiento; es decir, es una actividad inherente que se hermana con el juego, el divertirse y su conexión con el amor y la mística. El gran misterio se muestra en el danzar, ahí encontramos al "tercero oculto" que hace comprender el amor vivido en el interior y en el ámbito exterior del Ser; eso sentido, eso vivido, eso experimentado por el movimiento nos hace recordar que estamos vivos y conectados con el Cosmos o Gran Misterio.

4.3. Fiesta y alegría

La danza en la prehistoria surge de una necesidad de manifestar y comunicar, por medio del goce del movimiento de la vida. Permitió a nuestros antepasados expresar lo que vivían y cómo lo vivían, sobre todo, en su conexión con la naturaleza y su manera de relacionarse con ella. Reconocieron que los elementos que les daban vida eran divinos, por eso, el sentido que les daban a sus ritos y ceremonias eran de agradecimiento ya que eran los mismos elementos de los cuales dependía su subsistencia. Pudieron entender que todo lo que poseían, venía de su relación con la tierra, a quien le atribuían cualidades

sobrenaturales y divinas. La danza en esta época transmitía el sentido de lo vivido y su conexión sensible con estas entidades, a las que mostraron gratitud, gozo y alegría.

Desde ese punto de vista, la danza se ceñía a esas creencias, a esa manera de concebir la existencia. Platón dice que en ese tipo de sociedades:

> Toda la vida estaba impregnada de una fe ardiente en la diosa Naturaleza, fuente de toda creación y armonía. Esto condujo a un amor a la paz, horror a la tiranía. Aún entre las clases gobernantes parece haberse desconocido la ambición personal. […] y es única en su deleite con la belleza, la gracia y el movimiento y en su goce de la vida y apego a la naturaleza. (Platón N. , 1974, pág. 15)

Puedo inferir entonces, que el origen de la danza se realizaba en personas que bailaban por alegría y que se reunían a compartir esta euforia en ceremonias que, después, se convirtieron en ritos de invocación y comunicación con la madre naturaleza. En este sentido, la danza daba una sensación de goce de vida, de puro placer se danza; ejemplo de esto lo muestra la mitología afroamericana en específico la de Oshá-Ifá "afro-cubana", relata que "la madre de los Orishas goza de la danza girando sin parar" (Ponte, 2015, pág. 72) y que no es de extrañar que por ser el *dueño de la danza* " Changó represente también la alegría, la necesidad de vivir y la pasión" (Ponte, 2015, pág. 64). De la misma manera que se sabe que los Derviches giradores danzan hasta caer de placer extático, ebrios de amor. ¿Cuántas veces hemos visto a infantes jugardanzar girando y girando hasta caer a carcajadas en el piso?

Aunque en algunos momentos la persona que dance, exprese acontecimientos trágicos, al bailar y compartirlos por medio de su danza, le dejará una satisfacción inexplicable que finalmente se tornará en alegría y liberación. Mi argumento en torno a la danza como alegría, la refiero al concepto de alegría que aborda Curt Sachs. "Recordamos así a los egipcios, cuya palabra danza es *hjb* que significa también 'estar alegre', y a los griegos que creían, que la lengua destinada a significar la danza era 'choros', que se deriva de 'chara', alegría*"* (Sachs, 1944)**.** Salazar también cita la relación de alegría con la danza: "Según lo sugiere Platón 'kara' es alegría. Con ese vocablo, antecedido por el de 'terpsis', que significa lo agradable, se habría formado el nombre de la musa que preside las danzas, Terpsícore" (Salazar, 1999, pág. 13). En la danza se vive la alegría de vivir en el gozo de sentirnos inmersas en el movimiento de los ciclos de la vida y de los pluriversos.

Con todo esto puedo afirmar que la danza mística y amorosa es también fiesta, no hay contradicción ni vergüenza en esto. El placer de la experiencia somática y mística que

se vive en el ritual es la más profunda oración, es el rezo gozoso del amor hecho danza, encarnado en movimiento.

La danza mística entonces es aquella que se puede vivir en intimidad, en este presente actual, incluso, fuera de tradición alguna, porque siempre surge de un deseo ancestral, epigenético y ontogenético que pertenece a todos los seres humanos, es esa experiencia sublime de poder nacer, de aprender a ponernos de pie y andar, como dice Feldenkrais, de poder "construir paz entre el sistema nervioso y la gravedad" *energía* de vida y pulsión de muerte.

En la danza conchera se logra un movimiento de giro, brinco, pasito a pasito se va danzando y al mismo tiempo se toca la *Concha*, es un acto complejo, una ejecución que requiere coordinación, concentración. Una destreza que se adquiere con la práctica continua, disciplina que es generada por la intención del corazón. Con gran potencia, agradecimiento y alegría se va danzando, tocando y cantando porque la mejor manera de agradecer es gozando de la gran danza de la vida.

CAPÍTULO 5: La danza conchera del jefe Manuel Luna

5.1 Danza de la *Mesa* de Santiago Tlatelolco

El "grupo" formó parte del grupo base del jefe Manuel Luna en la década de 1980. Hasta hoy en día se le reconoce por el *Estandarte* que lleva la leyenda: "Unidad, *Conformidad* y Conquista" y que pertenece a la *Mesa* de Santiago Tlatelolco en Ciudad de México, en el entonces Distrito Federal hoy alcaldía Cuauhtémoc[53].

Para que el lector se ubique en ese lugar, daré algunas referencias geográficas e históricas que hacen de ese lugar un espacio muy especial.

Iglesia de Santiago Tlatelolco 2022. Imagen propiedad de Mauricio Román Reyes Covarrubias

5.1.1. Tlatelolco

Tlatelolco se fundó alrededor de 1376 su nombre náhuatl significa tlatelli "Montículo de arena" (INAH, 2021) y es el nombre que se le dio a lo que fuera conocida como "la ciudad gemela de Tenochtitlan" (Matos, 2015) y por lo tanto estuvo a la sombra de ésta, de hecho, Tenochtitlan simboliza el sol y Tlatelolco la luna, por eso bajo esa influencia lunar, dicen los tenochcas que "los tlatelolca «se equivocan y optan por la ilusión»" (Bueno, 2004, pág. 133) "sin embargo su historia es lo suficientemente importante como para merecer atención por sí sola, pudiéndose afirmar que en ciertos momentos tuvo mayor relevancia política y, sobre todo, económica que Tenochtitlan" (Bueno, 2004, pág. 133). No hay que olvidar que

[53] En el Anexos se encuentra un documento que testifica que alrededor de los finales de 1950, el jefe Manuel Luna regresó las danzas a Tlatelolco.

los habitantes de Tlatelolco eran del mismo grupo mexica que salió de Aztlán en el siglo XII.

> Tanto en los Códices y Anales de Tlatelolco se dice que ningún altépetl nahua "sobrepasó a Tlatelolco en la elaboración de versiones tan vívidas y detalladas de la Conquista, las cuales logran capturar siquiera algo de la intensidad y la pasión guerrera que tan dramáticamente cambiara el curso de la historia mexicana. Vencidos por la espada, algunos hombres nahuas de Tlatelolco utilizaron la pluma para defender el buen nombre de su altépetl, conservando así para siempre la memoria de su orgulloso pasado." (Terraciano, 2014, pág. 233)

Numerosos testimonios hablan también de las danzas religiosas, de fiesta y guerreras en esta tierra, así como de su dedicación a las artes y la escritura. Sahagún declaró que el gobernador indígena de Tlatelolco le "asignaron tantos como ocho o diez líderes que eran "muy capaces en su lengua y en sus antiguas costumbres" […] Así sabemos que muchos de los escritores nahuas del libro XII salieron de Tlatelolco" (Terraciano, 2014, pág. 219). Más adelante veremos como aquí se distinguen por tener *la palabra*, es decir, un don especial para expresarse por medio de ardientes discursos. En este lugar se mantiene mucho la tradición oral, cuento, mito e historia, lo cierto es que en este lugar han ocurrido hechos que han dejado huella en la historia de México.

Plaza de las Tres Culturas. Alcaldía Cuauhtémoc: https://alcaldiacuauhtemoc.mx/descubre/plaza-de-las-tres-culturas/

En Tlatelolco se encuentra lo que actualmente es la Plaza de las Tres Culturas, por desgracia, lugar recordado por la masacre de 1968. Ahí se halla el Conjunto Urbano Nonoalco Tlatelolco al norte del Centro Histórico de Ciudad de México, en la alcaldía Cuauhtémoc. Se le da este nombre porque en él se encuentran rastros de tres culturas que han quedado plasmadas, no solamente en la arquitectura de estas, sino también en los

acontecimientos histórico-sociales que han dejado improntas tanto en los habitantes de esa zona como en el sentir de las y los mexicanos.

Como testigo de la primera cultura están los vestigios de un centro ceremonial mexica que perteneció al señorío Tlatelolco que remonta a 1325, dedicados a los dioses Ehécatl-Quetzalcóatl y Huitzilopochtli, así como un altar al norte del cuadrante que hasta ahora se conserva (Ferreiro, 2018). Fue uno de los centros comerciales más importantes de la Triple Alianza, así como de la región mesoamericana.

Centro Ceremonial de Tlatelolco. Noticieros Televisa: https://noticieros.televisa.com/ultimas-noticias/historia-plaza-tres-culturas-tlatelolco/

En Tlatelolco antiguo se vivió una terrible matanza en dónde fue capturado y luego sacrificado, el gran *tlatoani* mexica Cuauhtémoc por orden de Cortés.

Matanza de estudiantes en edificios de Tlatelolco 1968. Noticieros Televisa: https://noticieros.televisa.com/ultimas-noticias/historia-plaza-tres-culturas-tlatelolco/

La segunda cultura es la que se refiere a la instalación de la cultura española. Durante la administración virreinal de la Nueva España, la orden eclesiástica de los Franciscanos fundó en el territorio de Tlatelolco el Colegio de Santa Cruz, la primera institución europea de estudios superiores establecida en América fue inaugurada por el virrey Antonio de Mendoza el 6 de enero de 1537, en la fiesta de la Epifanía, o el Día de Reyes (Ferreiro,

2018). La filosofía franciscana se identificó con la enseñanza del Calmécac indígena en dónde se apreciaba la importancia de la vida comunitaria, una disciplina rigurosa, austera y moderada, así como un interés muy marcado en actividades espirituales, intelectuales y artísticas.

Como tercera manifestación cultural encontramos la construcción del Centro Urbano Habitacional Nonoalco-Tlatelolco. Diseñado por el arquitecto Mario Pani quien traía influencia arquitectónica moderna de Francia, Pani termina la construcción en el año de 1966 respetando en gran medida las ruinas de los templos prehispánicos e incorporando en el diseño a la Iglesia de Santiago Tlatelolco (Ferreiro, 2018). Dos años más tarde se manifiesta la barbarie de esta última cultura con lo que se conoce como la matanza de Tlatelolco. La rebelión del movimiento de 1968 encabezada por estudiantes de la Universidad Autónoma de México y del Politécnico Nacional, culminó con la masacre de miles de estudiantes bajo el gobierno de Díaz Ordaz. Periódicos oficiales como The Guardian, consideran que fueron cientos, doscientos o más de trescientos muertos. Pero sabemos que fueron miles "lo mismo que las personas aprehendidas. El 2 de octubre de 1968 terminó una época de la historia de México" (Paz, 2000: 218-228). Así también con miles de mexicas muertos terminó el poderío de Tlatelolco cuando sometieron al tlatoani Cuauhtémoc. Mientras Carlos Monsiváis recuerda en *Días de Guardar* lo que el Rector Barros Sierra declara días de luto, a causa de que la Universidad ha perdido autonomía, (Monsiváis, 1970, pág. 227) podemos ver en el pasar del tiempo de Tlatelolco, que no fue la primera vez que se violentó la autonomía de los pobladores de estos barrios.

Por si no fuera poco, los Tlatelolcos del año de 1985 sufrieron grandes pérdidas a causa del terremoto, pero también experimentaron la solidaridad de miles de personas que se unieron para dar respuesta ante la ineficacia de un gobierno cómplice de la construcción de edificios que no resistieron al estremecimiento de la tierra.

Terremoto de 1985. Noticieros Televisa: https://noticieros.televisa.com/ultimas-noticias/historia-plaza-tres-culturas-tlatelolco/

En la conferencia *Mirada hacia el pasado; Tlatelolco a través de los tiempos* Eduardo Matos Moctezuma dice que el infortunio cae en Tlatelolco después de haber sido vencida por los mexicas tenochcas, después es ahí donde capturan el tlatoani Cuauhtémoc, ahí va a empezar el mundo colonial. Bien lo dice una placa que se ve en uno de los montículos de la Plaza de las Tres Culturas y que refiere a la fecha en que cayó Tlatelolco en poder de Hernán Cortés, dice así: *No fue triunfo ni derrota; fue el doloroso nacimiento del pueblo mestizo que es el México de hoy*.

En este escrito resalto que, en este dolido barrio, en sus calles, en su Plaza de las tres Culturas se reanima la danza porque de hecho "Tlatelolco es la matriz de la danza," (Stone, 1975, pág. 139) lugar de artistas y *guerrero*s, de fiesta y alegría y sobre todo con su gran riqueza ritual de amor y mística.

5.2. Lenguaje de guerra y sacralidad en la danza conchera

En este apartado expongo la relación del sentido de guerra, danza y sacralidad en el periodo decadente, anterior a la llegada de los ibéricos,[54] para poder comprender el surgimiento de la danza conchera de conquista.

A pesar de que en la danza conchera se usa un lenguaje de guerra; ya que las jerarquías y nombramientos, así como la nomenclatura para sus instrumentos tienen referencia al lenguaje militar, en sus procedimientos y en sus significados se mueven otras connotaciones y *energía*s o como diría Juan Matus, con ciertas danzas se "ve" otra *realidad* (Castaneda, 1976), el "tercero oculto" se hace presente. Aunque a simple vista, no se ve o no se entiende con la razón, para quien lo vive, sí tiene sentido. Las contradicciones y paradojas de la danza se pueden intentar comprender desde análisis historiográficos, antropológicos o filosóficos pero su magia, no. Y tal vez, por eso danzamos porque las cosas sublimes solo se pueden decir, danzando.

En el artículo de Mirjana Danilovi Combatir Bailando: danza y guerra en el Altiplano prehispánico, menciona que la danza y la guerra entre los antiguos mexicanos estaban ligadas y entretejidas tanto en los escenarios bélicos como rituales (Danilovi, 2017)

[54] Dentro de la doxa se acostumbra a decir que fueron los españoles los que descubrieron e invadieron el Anahuac, sin embargo, soy consciente de que en esa época no existía el país que ahora conocemos como España, por lo cual estaré refiriéndome a los "invasores" o "colonizadores" que llegaron de la península Ibérica, o europeos.

La preparación física tanto para los rituales como para la guerra era similar. Aprendían danzas y cantos para las ceremonias como para los combates y en la mayoría de los casos, quien aprendía a danzar también lo hacía en la técnica de la guerra. Menciona como antes, durante y después danzaban. (Danilovi, 2017) Con las danzas se contaban historias y guardaban la memoria. Así mismo la danza era usada para provocar y también para solucionar conflictos. "El desarrollo de la pelea se iniciaba con un paso de danza, se luchaba bailando y la danza ponía fin al combate. La danza incitaba y resolvía ciertos conflictos en el México prehispánico y colonial". (Danilovi, 2017, pág. 171)

Para los *danzante*s lo importante era hacerse uno con la divinidad bailando y el buen morir, era cuando sucedía ese estado. (Danilovi, 2017) lucha real y mística se vivía en la danza:

> "Cuando era niño nadie hablaba de eso, sólo ahora […] no es que no tuvieran ninguna orientación mística, ni que no la fomentaran, lo que pasa es que no sólo se dedicaron a eso[...] esos señores chichimecas y otomís eran originalmente generales y capitanes de armas en serio, que iban a la guerra. (González 2005. P 50)

Es importante tomar en cuenta que de la danza que habla Danilovi y González, y a lo que me estoy refiriendo en este apartado, es a la danza de concepción mística y de guerra que se genera después de la transgresión de la *Toltecayotl* por los mexicas en el altiplano central del Anahuac. "Los mexicas, al transgredir la Toltecáyotl, empezaron a usar el cacao como "instrumento de cambio" y las Guerras Floridas (lucha interior *tolteca* de carácter espiritual) pasaron a ser actividades de Estado para someter a pueblos vecinos. Esta ideología es conocida como Mexicayotl" (Marín, 2018, pág. 68). No estamos hablando de la danza que se realizaba dentro de los diez siglos de esplendor, llamado periodo Clásico (200 a.C. a 850 d.C.) dónde los toltecas en el vértice superior de desarrollo humano, no se distinguían por el atesoramiento, el consumo, la guerra, la explotación, y dominación de la naturaleza (Marín, 2018), sino de los escasos ochenta y un años de imposición de las reformas de Tlacaélel, reduciendo el *conocimiento* ancestral al periodo de un "inexistente imperio Azteca" (Marín, 2018, pág. 103) y su adoración a la guerra. Lo cierto es que la mayoría de información acerca de la danza conchera se ubica al final de ese periodo, dentro de la derrota de Tenochtitlan en el territorio ocupado por los mexicas, bajo las reformas de Tlacaélel que modificaron la estructura religiosa ancestrales y con ellas, la danza sagrada, justo antes de la llegada de los invasores del llamado "viejo continente"

En ese contexto, como hemos visto guerra y danza no estaban separados por lo tanto mística y celebración, tampoco. El lenguaje de guerra en la danza conchera está presente, pero con otro significado, y está presente no solo por la influencia de la conquista militar de los invasores, sino porque en su acostumbrado, danzar-guerrear, estaba implicada la dulzura de la danza y la firmeza de la guerra, *Guerra Florida*, con reminiscencia *tolteca*, por supuesto:

> "Los concheros están organizados bajo categorías militares dónde hay reglamento, normas y disciplina, no existe en su colectividad la rudeza soldadesca; es, al contrario, su relación es notablemente suave y respetuosa. Es un valor que sobrevive y se impone como otro elemento *sui generis* de este fenómeno llamado conchero". (Trejo, 2006, pág. 31)

Como ejemplo esta alabanza conchera muestra cómo El espíritu belicoso de los chichimecas debió perdurar y reafirmarse con la lucha de Independencia y más tarde en la cristera:

¡Que viva Señor San Miguel!
¡Que viva su Santo *Estandarte*!
¡Que vivan sus generales!
¡Que fueron a la guerra!

Ya resuenan los clarines
En el cuartel general
Soldados armas al hombro
Oigan el clarín sonar.

Ya me dan el primer toque
Para llamar a reunión
Soldados, tomen las armas
Vamos, vamos con valor.

Oigan el clarín sonar
Que nos anuncia la guerra
Soldados armas al hombro
Sigamos ya la bandera.

Alabanza conchera

En la danza se manejan jerarquías y normas establecidas en un reglamento que el jefe hace cumplir. Los vínculos entre concheros no dependen solamente del grado que se tenga, más bien se establece una relación de fraternidad y de afecto que se muestra con la solidaridad que se profesan entre sí, "conforman una familia, siendo el jefe el padre espiritual, aunque este último puede ser otro conchero de prestigio" (Trejo, 2006, pág. 24). El jefe Manuel Luna dirige la *obligación* o guerra espiritual cuya principal *arma* es la danza y sus

instrumentos: la *concha, sonaja, ayocotes,* su *traje* y su "intención". Cuando se habla de "danza de conquista" se entiende que es de una conquista espiritual. (Trejo, 2006):

> "Es una danza de conquista porque de lo que se trata es de conquistar en todo lo amplio de la palabra, primero uno se conquista a uno mismo, uno se pone a danzar. Los de la Conquista seguimos a una cruz. Todos tenemos una cruz en nuestros vestidos. Yo me intereso en practicar esto porque se está acabando lo de la Conquista. De nuestro grupo, éramos treinta y ahorita, constantes, ya nada más quedamos unos tres o cuatro" (Reyes, Román, entrevista, 2023)

Estas son palabras de Ramón, integrante del "grupo" y que continúa en el grupo de Miguel Luna y que al igual que las otras *comadritas y compadritos,* tienen una idea diferente de la guerra de conquista espiritual:

> "Una reminiscencia de su antiguo origen estriba en que "los actuales *danzante*s se dicen *guerrero*s de cristo, y los pasos o salidas a bailar a diferentes santuarios, se llama "estar en guerra" […] Se llama "danza de conquista" porque la ceremonia de los concheros conmemora el triunfo de la religión católica y el sometimiento de los "herejes". Los indígenas gentiles son conquistados por la fe católica. La danza es un festejo. Este es el verdadero sentido de la danza de concheros". (Trejo, 2006, pág. 17)

El párrafo anterior muestra la explicación dada desde el punto de vista de los *danzante*s actuales que están a cargo de la danza y de dónde ella obtuvo la mayor información, son personas fieles a la orden franciscana que es la que tiene presencia en la Iglesia de Tlatelolco. Como veremos más adelante en el "grupo" lo vemos de esta manera:

> "La danza cósmica anahuaca, también es un medio para la generación de placer, de *energía*; cada *danzante* según sus estados de ánimo, según la particularidad y espiritualidad que tengan el momento que la practique, la abordará de acuerdo a [sic.] los múltiples rostros de la danza cósmica: para regocijo, para veneración, para energetización, para meditación en movimiento, para elevar la *Conciencia*, etcétera". (Guzmán, 2012, pág. 191)

La técnica del ritual sagrado de la danza nos religa con la fuerza del cosmos y con las personas que en ella participamos, es un acto social que atraviesa el arte, el ritual y la convivencia. Sus instrumentos sagrados como el copal, las velas, las flores, la ofrenda, el *xuchitl,* los movimientos y la palabra nos hacen entrar en el espacio trascendente del "tercero oculto", ya sea en el atrio de la iglesia -antes centros ceremoniales aztecas- como en la casa de algún *compadre* o *comadre* que, con su entusiasmo, organización y convocatoria nos reúnen para esta *obligación.*

Si es que encontráramos un aspecto utilitario en la danza, sería la de "gratitud" que es muestra de gozo, alegría y encuentro con el "tercero oculto" que nos revela su sentido último: amor y mística.

En otro tenor y en opinión de nuestras especialistas: Yolotl González (2005), Kurath (1946), *Guerrero* (1947) y Stone (1975), es una danza reconstruida con rastros de la cultura olmeca-chichimeca y simbología de la iglesia católica sin embargo, cuestionan el llamado "sincretismo[55]" ya que si se entiende el significado de este concepto como la hibridación o amalgama de dos o más tradiciones culturales, o como la fusión y asimilación de elementos diferentes en una religión, es posible que ninguna práctica religiosa o cultural se librara de esta categoría. En este sentido concuerdo con estas investigadoras al hacer notar que, más que discutir este hecho sincrético, es importante destacar cómo en la danza conchera su carácter místico y sagrado se conserva hasta la fecha, no lo ha perdido ni siquiera se transformó, su sentido se manifiesta tanto en el ornamento como en el contenido.

De igual manera, las investigadoras anteriormente mencionadas, consideran que esta danza de "tradición" tiene más rasgos místicos toltecas "indígenas" que del culto católico pese a la presencia simbólica de este. Ponen el énfasis no en el "sincretismo" sino en el hecho de que la danza conchera "es una agrupación indigenista que tienen una idea clara de su origen y descendencia." (González, 2005, pág. 206)

En ese sentido, Martha Stone describe cada uno de los ritos, símbolos y rasgos prehispánicos (Stone, 1975). Entre los que detecta: 1.-La función de la música y de los cantos es la misma que describen los cronistas, pues cantan en el altar para pedir permiso a sus deidades. Para este ofrecimiento danzado ensayan muchos días antes de la fiesta, cantan a la grandeza de su *Dios* y de los antepasados que han ayudado a preservar estos ritos. También tienen cantos de alabanzas, cantos para la mañana, cantos de despedida, cantos para las procesiones, así como una infinidad de tonadas para las danzas. 2.-El bastón de mando y los elementos del uniforme que usan los *danzante*s son similares a lo que se ilustra en los códices, así como el uso del copal y la formación en círculo de la danza que es una figura mística que representa el movimiento de las estrellas. 3.- El *xuchil* o *custodia* es el culto a los muertos, a los antepasados, el símbolo del *sacrificio* humano que también simboliza a la muerte en *sacrificio* a su Quetzalcóatl, representado en la "Cruz de los Cuatro Vientos y, el más importante de todos, el símbolo de la medianoche que aparece en

[55] Si se entendiera el significado de sincretismo como a la hibridación o amalgama de dos o más tradiciones culturales, o como la fusión y asimilación de elementos diferentes en una religión, es posible que ninguna práctica religiosa o cultural esté libre de múltiples influencias. Prefiero usar el termino chíxi de Cusicanqui.

los códices es un rito efectuado precisamente a la media noche durante la época prehispánica y que se conserva en las velaciones actuales.

Tanto Stone como González están hablando de la presencia de la calavera (foto) como símbolo de veneración a la muerte, además de la presencia de las "animas benditas" que son las almas de los muertos a los que les hablan y piden su favor. El rezo danzado como festejo a la vida que nos lleva irremediablemente a la muerte, muerte presente en todo momento en el rito de la *velación* se practica con gran *devoción* e intención. En ellos la práctica de la *disciplina* y del silencio, son elementos místicos que se heredan de la tradición anahuaca.

Antonia Guerrero[56] corrobora que por esas presencias es que se inclina a creer que "la danza de los concheros es la que más aspectos prehispánicos puede contener" (González, 2005, pág. 206). Así mismo asegura que es una de las danzas con estilo totalmente indio. "Respecto a la indumentaria que usaban los *danzante*s por ahí de 1940, se encontraron muchos rasgos más bien indígenas que españoles" (González, 2005, pág. 207). Desde mi punto de vista el interés por problematizar la influencia del catolicismo, al menos en este estudio es irrelevante ya que de una u otra manera, lo que aquí me interesa es resaltar que con su influencia se afirma aún más el sentido místico, ritual y espiritual de esta danza.

Sin embargo, no por eso puede una negar la "herida colonial" en términos que lo plantea Césaire como:

> Unas sociedades vaciadas de ellas mismas, de culturas pisoteadas, de instituciones minadas, de tierras confiscadas, de *religiones asesinadas, de magnificencia artísticas aniquiladas*[57]. Hablo de millones de hombres desarraigados de sus dioses, de su tierra, de sus costumbres, de su vida, de la vida, de la danza, de la sabiduría. (Césaire, 2006, pág. 20)

Porque, aunque se haya rescatado o defendido lo más posible la danza, hay mucho olvidado, aunque no perdido. La danza como acción emancipatoria lleva en sí la resonancia somática siempre viva en el **cuerpo∞persona** con su alegría y tristeza, con su canto y llanto, con todas sus contradicciones que la hacen más viva y real. El pasado no está perdido porque con la memoria regresa en el momento presente y nos estremece lo que desde su imaginario describe Trejo:

[56] Es una *comadrita* Capitana de la mesa de Santo niño de Atocha. También es danzarina contemporánea.
[57] Las cursivas son mías.

> "Uno puede imaginarse, atrás en el tiempo, el terror de los indígenas chichimecas al enfrentarse a los españoles, a otro tipo de hombres diferentes a los mexicas u otomíes con quienes estaban acostumbrados a combatir; el enfrentamiento desigual por el tipo de armas y la presencia del caballo; la necesidad de la defensa del territorio; el extraño hecho de combatir contra indígenas conversos; la también extraña decisión de combatir sin armas; la coincidencia de un eclipse que es tomada como presagio, como advertencia; el paso del cometa Halley ese mismo año, tal vez también pudo influir; la angustia al dejar de adorar a sus dioses y el terror de ser castigados por ellos; el sometimiento; la dolora transformación de acatar la derrota material y espiritual y el esfuerzo obligado de aceptar la cruz. ¿Cuántos otros acontecimientos y vivencias de este tipo no fueron transmitidos originalmente ni fueron consignados por escrito posteriormente? ¿Cuántas emociones no son desconocidas? (Trejo, 2006, pág. 27)

Y desde la confusión, como ella misma menciona: la dicha de ser evangelizados y llevados a la "verdadera religión". Uno los cree así, otras no y no por eso tomamos la acostumbrada prepotencia de quien cree tener la verdad. Al menos yo, *Intento* respetar las posturas que, desde el corazón, hablan de auténtica búsqueda espiritual.

Entre tantas diferencias y diversidad tanto de danzas como de posturas individuales, nosotras las del "grupo" nos identificamos con algunas forma y valores encarnados en el jefe Manuel Luna y en su manera de llevar la danza

5.3. Unión, *conformidad* y conquista

General de generales. Manuel Luna Becerra. Imagen propiedad de Edith Adriana Delgado Ramírez

En el estado de la cuestión he mencionado que sobre la danza conchera se ha escrito bastante; vimos que existen un sinnúmero de documentos que hablan de ella; muestran de manera excelsa sus características, origen, indumentaria, música, instrumentos sagrados, así como de su existencia en los diferentes lugares en dónde se realizan las festividades y en dónde ella, es protagonista.

También mencioné que últimamente encontramos referencias al surgimiento de nuevos grupos de concheros de la línea de la nueva mexicanidad y Aztecas. Sin embargo, pocas referencias sobre el grupo de Manuel Luna, *general* de generales de la llamada agrupación de *danzante*s que formaron parte de más de trecientos grupos a cargo de la *palabra* del jefe Manuel Luna, bajo el *Estandarte* de "Unión, *Conformidad* y Conquista".

Por la razón anterior es que voy a referirme en adelante a -la danza-[58] a la que pertenecieron las personas del "grupo". La información que inscribo enseguida es procedente principalmente de tres fuentes: el libro de María Stone *At the Signo f Midnight*, del libro *Danza tu palabra* de Yolotl González Torres y de la tesis doctoral de Silvia Trejo Campos *La Estética del Ritual.* Los dos primeros dedican gran parte a la danza del jefe Manuel Luna, la tesis habla exclusivamente del grupo que hereda su "*palabra*". La información que obtengo del "grupo" sobre la danza conchera, así como del jefe Luna se incluye en el Capítulo cuatro Análisis e interpretación de las narrativas testimoniales sobre el amor y la mística del "grupo".

Me es importante señalar algunas características de las investigadoras mencionadas ya que así se podrá comprender desde qué lugar hacen sus análisis y oriento el mío. Cabe mencionar que estas fuentes contienen un rastreo meticuloso sobre el origen de la danza conchera, así como análisis comparativos entre esta danza y la de los de Danza Azteca y los de la Mexicanidad. Tarea que yo no voy a realizar porque, no forma parte de mis objetivos, sin que quiera decir con eso, que me vea limitada a emitir algunas consideraciones que desde mi propia información o la de mis informantes se pudiera poner a debate, además, ellas mismas advierten que sobre la danza del jefe Luna, no hay suficiente información escrita (Trejo, 2006). Stone escribe su etnografía entre 1939 y 1964. González se refiere a esta danza en la década de los 70 y Trejo salta a los 90 después de la muerte del jefe

[58] De aquí en adelante cuando escriba -danza- es porque me refiero a la danza conchera que sigue la palabra del general Manuel Luna.

Manuel. Por lo que considero que lo que aquí pueda aportar (1980) servirá para completar y dar continuidad a futuras investigaciones.

Yolotl González es antropóloga, sus especialidades versan sobre religión y etnología de Mesoamérica. Ha escrito una gran cantidad de libros relacionados a aspectos religiosos de la cultura azteca. En 1985 asistió al grupo de danza a cargo de la comadre Antonia Guerrero, quien es artista plástica y performancera, además de ser bailarina de danza contemporánea. Desde entonces se interesa en la danza conchera. Sus textos se destacan por su claridad para describir y diferenciar las tendencias entre los *danzante*s aztecas, los de la nueva mexicanidad, de la conquista y los de la "tradición". En su libro *Danza tu Palabra* (2005) González describe con gran claridad y detalle las características formales de los diferentes grupos de *danzante*s concheros, hace análisis comparativo entre los llamados Azteca y los de la Mexicanidad, advierte la creciente corriente de los del New Age y la extensión de estas danzas en otras partes del mundo, así como una historicidad ejemplar.

He seleccionado de su texto la última parte en la que hablar de *la palabra* del jefe Manuel Luna y de cómo su danza es ejemplo de las que siguen la tradición[59]:

> Creemos fundadamente que esta es una agrupación indigenista en la acepción más pura que se pueda dar al vocablo, pues en ella afortunadamente no encontramos ideas políticas que puedan después dar orientación distinta a la que actualmente tienen y sí es el único conjunto de individuos que tienen una idea clara de su origen y descendencia, que no pretenden mezclarse en objetos ajenos a sus fines, ni sufren otras influencias. (González, 2005, pág. 205)

Explica como este grupo funge como refugio para las masas marginales y el proletariado. Menciona como la palabra del jefe adquiere un carácter sagrado y cómo en 1995 fue nombrado *general* de generales. Testifica que el linaje de los Luna es de los más antiguos y el que conserva más rasgos indígenas en sus ceremonias: el altar y todo su simbolismo, la colocación de los jefes y ancianos al centro del círculo, entre otros. "Es también prehispánica la ubicación de los jefes y de los ancianos en el centro, la danza más lenta que realizan éstos que contrasta con la danza más rápida y exhibicionistas" (González, 2005, pág. 109). El jefe Manuel Luna hacía hincapié en estas características e insistía que se tomaran muy en serio:

> "Esta danza se inicia colocando en el centro del espacio un altar cuadrado en el que se colocan los objetos sagrados. Alrededor de estos se efectúa la danza de acuerdo a [sic.] cánones y reglas establecidas en las que el sahumerio, los *Estandarte*s y el número cuatro

[59] González menciona más de 37 veces al jefe Luna en su libro,

> juegan un importante papel. La danza es el punto culminante del ritual, el *sacrificio* ofrecido al sol-cristo y a las almas conquistadoras "Él es Dios". Es el momento en que a través del cuerpo se entra en comunicación con lo sobrenatural, muchas veces alcanzando estados alterados de *Conciencia*. El ritual termina de la misma forma, dirigiéndose a la deidad en el interior de la iglesia para agradecerle y despedirse." (González, 2005, pág. 211)

Estamos viendo como González empieza a mencionar la carnalidad del Dios manifiesto en la danza, la aceptación de estados expandidos de *Conciencia* que, a mi parecer, y como veremos más adelante, es el estado somático por excelencia.

Martha Stone de origen estadounidense narra en su libro *At the Signo f Midnigth* (1975) sus experiencias con los concheros. Experimenta veinticinco años aprendiendo y desaprendiendo el culto de la danza. Ella observa las danzas desde adentro haciendo una especie de Autoetnografía autobiográfica o "diario de viaje" muy importante porque explica hasta los más mínimos detalles del fenómeno conchero, aunque narrados desde una visión de una mujer extranjera (Trejo, 2004). La señora Stone fue gradualmente instruida en la danza y formalmente elegida para la *Mesa* de jefe Manuel Luna como *Capitana*. Después de eso asistió como *danzante* a los más esotéricos y exclusivos rituales de los concheros. El interés de la señora Stone por aprender y por entender los orígenes de la danza conchera la llevaron a investigar la historia de la Iglesia Católica del siglo XVI y a adquirir considerable conocimiento de los diccionarios náhuatl derivados de los códices de los pueblos aztecas prehispánicos.

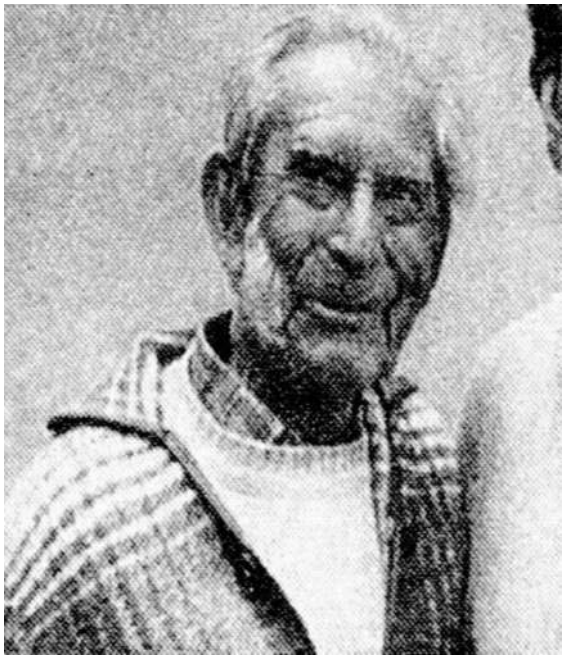
Como mencionó anteriormente Stone conoció y danzó con el jefe Manuel Luna en la década de 1970. Su libro es realmente una joya para las personas de la danza de la tradición. Tiene dos inconvenientes, está en inglés y ya no hay ejemplares. Silvia Trejo lamenta que no se puede conseguir ninguna copia del libro en ninguna biblioteca especializada, siendo este, reconocido por la Universidad de Arizona por su rico contenido etnográfico y autoetnográfico. Con el análisis de este libro queda clara la distinción entre los diferentes grupos de danza, pone como ejemplo la del jefe Manuel Luna "como los auténticos Concheros". (Trejo, 2004, pág. 248)

Silvia Trejo Campa en su tesis para obtener el grado de Doctora en Antropología: La estética del Ritual. Un estudio antropológico sobre la danza de concheros. (2006) Trejo presenta una historicidad general de la danza conchera. Su trabajo es una muy buena guía para quien muestre interés en formar un grupo de danza conchera ya que explica con gran

detalle la organización, las formas y elementos de los rituales, así como los lugares en dónde se pueden comprar los objetos para hacer los *atuendo*s.

Ella centra su investigación sobre el aspecto estético de la danza conchera "Unión, *Conformidad* y Conquista" de la palabra del jefe Manuel Luna, pero en la época en que este ya había muerto. La *palabra* quedó a cargo de su hijo Miguel Luna y gran parte de la información la obtuvo de los *danzante*s que la heredaron en particular de Mauricio Reyes y su hijo Mauricio Román Reyes Covarrubias al que yo conocí cuando era un niño y en la actualidad él es el que dirige la danza de este linaje, sin ser heredero de sangre de ese grupo.[60] Su análisis e interpretación del grupo de la danza conchera esta sesgada por la información de las personas que siguieron al jefe Miguel Luna, hijo de Manuel Luna que como veremos más adelante, en información que me proporcionaron en las entrevistas, se encuentran algunas diferencias importantes, de las que vivimos con la danza del jefe Luna en los años ochenta del siglo XX.

5.4. La danza del jefe Manuel Luna en la década de 1980



Jefe Manuel Luna. Libro *Danza tu palabra*, Yolotl González Torres (2005 p. 53)

[60] Actualmente el grupo del jefe Manuel Luna atraviesa por conflictos ya que a la muerte del jefe Miguel Luna, uno de sus hijos, no queda claro quién se queda con la *palabra*, Román Mauricio se hace cargo de organizar el cumplimiento de las obligaciones.

Para entender la danza de cualquier época, es necesario estudiar las características que la han determinado y las personas que la han danzado, porque de ello depende la construcción y difusión de las técnicas empleadas. En este estudio me interesan ciertas características y pautas que me permiten seguir las rutas que me conducen al amor y a la mística en la danza del jefe Luna.

En ese respecto el jefe Manuel Luna solía decir que "es una danza de los indios, son costumbres que nos dejaron nuestros ancestros. Los *danzante*s de antes no andaban de encuerados, los *danzante*s eran gente que sabía, eran como sacerdotes, que tenían poder, la prueba está en las cuevas de Tlaxcala". En Santa María en "Las Cuevas" del municipio de Altzayanca Tlaxcala México se encuentra un centro ceremonial de nuestros antepasados. También en el de la zona arqueológica de Cacaxtla se puede ver lo que indica el jefe,[61] *danzante*s con *naguilla*, capa y grandes penachos. El jefe se refería a gente de poder en dos sentidos, uno de jerarquía, los *danzante*s tenían un lugar especial en el gobierno, en el concejo, eran personas de *conocimiento* eso se relaciona también con el *poder,* en otro sentido, podían curar y hacer actos de *Brujería* como lo menciona Stone. Es importante recalcar aquí que el sentido que el colonizador le da al *conocimiento* de la *Brujería* o de los ritos de danzar para ayudar a la sanación, tiene una interpretación desvinculada de la cultura de estos pueblos de raíces toltecas, con sesgos francamente denigrantes, más relacionados a lo diabólico y maligno que a su función ritual y sagrada. El jefe siempre que podía llevaba a sus *danzante*s a comprobar que "los *danzante*s fuimos grandes y tenemos que danzar con dinida.[62] Eso de andar pidiendo limosna en las esquinas danzando a los carros, es vergonzoso y denigante".[63] El creía importante que conociéramos nuestros orígenes como *danzante*s.

[61] Cueva de Santa María https://www.e-tlaxcala.mx/nota/2015-06-26/municipios/gritos-silenciosos-y-mirada-de-piedra-es-el-arte-rupestre-en-tlaxcala Zona Arqueológica de Cacaxtla: https://programadestinosmexico.com/que-ver/arqueologia/cacaxtla.html.
[62] El jefe Manuel Luna hablaba de esa manera, por eso no lo corrijo.
[63] Igualmente, no lo corrijo.

Danzante de la zona arqueológica de Cacaxtla. Imagen propiedad de Edith Adriana Delgado Ramírez

A saber, del jefe Manuel en dichas cuevas está el origen de esta danza y que habría que entender lo que nos dejaron ahí para seguir la danzando de esa manera, con ese sentido. Eisler expone que: "El arte paleolítico es mucho más que el tosco rasguñar de unos subdesarrollados primitivos. Más bien denota tradiciones psíquicas que es preciso entender para saber, no sólo lo que los seres humanos eran, sino también lo que pueden llegar a ser" (Eisler R. , 1990, pág. 6). En la manera en que entendamos el origen y la esencia de la danza, como ya lo he expuesto anteriormente, es que tendremos posibilidades de rescatar, no solo sus formas, sino su esencia.

El jefe hacía referencia a estas cuevas cuando hablaba del origen de la danza conchera tenía dos versiones. Una es que los chichimecas llegaron con sus danzas junto con los tlaxcaltecas en la conquista de los españoles. La otra versión es la que la mayoría de los *danzante*s maneja como su surgimiento y es similar a las que encontramos en los textos anteriormente referidos.[64] Yo encontré una versión similar pero que pone énfasis en la negociación y conciliación provocada por los *danzante*s *guerrero*s.[65]

Por otro lado, es narrada por un *danzante* conchero del grupo de Andrés Segura que participó con él entre la década de los años setenta y ochenta, también fue seguidor de las enseñanzas de Gurdjieff, por lo que su interpretación resuena con la línea somática que aquí

[64] Ver Estado de la Cuestión.
[65] Estas características de conciliación y de resolución de conflictos se explican en el siguiente apartado.

sigo. Por otro lado, su versión coincide con la disposición de amor y mística que el jefe mantiene en su danza. La narro enseguida.

Rafael Tovar hace una narrativa muy interesante, libre y bien documentada de la conquista y del surgimiento de la danza conchera. En su libro *Pequeña águila dorada*. El conquistador *otomí* (2006), dice que hace este estudio por el amor que tiene a la danza y a las tradiciones de México y, por "respeto y admiración por mis compadres concheros, por ser como son, sencillos y auténticos" (Tovar, 2012, pág. 3). Tovar afirma que la tradición es una cosmovisión que incluye al hombre en todas sus dimensiones, física emocional, intelectual y espiritual y define su relación con nuestra tierra, nuestro planeta y nuestro universo, propone una definición de *Dios* e investiga cuales son las relaciones entre *Dios* y los hombres. (información personal)

Según mi interpretación, para Tovar la danza no tiene origen porque surge con el movimiento integrado como parte del vivir cotidiano. La mujer protagonista en su novela es Malintzi y la que cuenta la historia de su hermano Corín, un otomí que al ser cristianizado recibe el nombre de Fernando de Tapia. Su versión deja ver cómo las danzas indígenas se transformaron sin abandonar su esencia. Ella cuenta "Nuestras abuelas decían que barrer era hacernos fuertes en nuestra humildad, y la danza con el canto nos ayudaban a alejar los pensamientos de vanidad o soberbia mientras surgía la sensación silenciosa de que danzando y cantando, las mujeres podíamos barrer no solo nuestra casita, sino todo el imperio de Anahuac" (Tovar, 2012). Barrer y danzar como algo cotidiano porque un saber sagrado que no se incorpore a la vida, no tiene sentido.

Según las fuentes de Gonzáles (2005) como las de Tovar (2012), este indio[66] en el cerro de San Gremal supo negociar una tregua de paz entre los españoles y los chichimecas. Tovar narra la negociación entre el "Majorro" Chichimeca (máxima autoridad) y Fernando de Tapia (Conin Águila Dorada) durante la lucha en el cerro de San Gremal.

[66] El uso de la palabra "indio" en esta tesis la estaré usando para respetar las citas, referencias y paráfrasis que de estas vengan, sin embargo, en otras circunstancias cambio ese término por el de "anahuaca" que es lo más apropiado de acuerdo con la visión descolonizada con la que escribo esta tesis.

Batalla de San Grema. Mediateca del INAH: https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A406603

"¡Porqué te digo, Noble Águila Dorada, que, si has perdido el honor, no quedará un sólo *guerrero* vivo en la loma de San Gremal, ¡ni tuyo ni mío! Pero, si aún conservas el honor, te ofrezco que tengamos una batalla sagrada que honre a nuestra Anahuac". (Tovar, 2012, pág. 99) Cada uno fue a desarmarse. Se dio una guerra a mano limpia entre aproximadamente diez mil *guerrero*s. "Al caer la tarde, ya no quedaba nada más que el cansancio y el dolor físico y fue en ese momento en que el cielo, en los últimos reflejos del sol, se iluminó, y cada uno vio en las luces del cielo un mensaje" (Tovar, 2012, pág. 100). Aconteció un eclipse del cual se desplegó unas figuras luminosas, esto hizo que la batalla ritual acordada se detuviera. En la cosmovisión de este pueblo, los acontecimientos del Cosmos estaban considerados como asuntos de Estado, las leyes que regían el firmamento y las del gobierno eran las mismas de la búsqueda espiritual (Sejourne, 1962), los indianos de uno y otro bando lo sabían, así que suspendieron la lucha para mirar al cielo. Los españoles e indígenas conversos vieron a Santiago Apóstol en su caballo levantando una cruz. Los chichimecas vieron a Quetzalcóatl. "Una vez más, dos formas diferentes de ver la vida coincidían en lo esencial" (Tovar, 2012, pág. 100). Cuentan que esa noche festejaron, españoles y mexicanos se abrazaban. Los *tlamatinimes* sugirieron que habría que danzar. Con objetos de ellos mismos y armaduras de los soldados españoles hicieron sus *trajes* y empezaron a danzar. Los primeros en danzar fueron *tlamatinimes* que venían de Tlatelolco,

ellos invitaron a danzar a los soldados españoles. Así que queda dicho entre los concheros que la primera danza de un indígena converso fue: "la milenaria danza de los cuatro soles" (Tovar, 2012, pág. 101). Fue así como se evitó más matanza, con la danza se selló la paz. Como veremos más abajo, la danza tenía la obligación de festejar y de conciliar conflictos como un acto de amor.

De ahí en adelante los frailes con permiso de Cortés, permitieron que los indios danzaran siempre y cuando lo hicieran en honor de los santos cristianos (Stone, 1975, pág. 197). Como parte integral de las prácticas religiosas se fueron formando "varios tipos de la práctica de la danza a la que la antropología mexicana ha denominado Danza de Conquista, entre las cuales destacan Tastoanes, Santiangueros, Concheros, Danza azteca, Apaches, Matlachines, y la familia más joven de grupos de danza que se pude llamar como "Renacimiento Mexica" o *Mexicatiahui".* (Rivera y Chamorro, 2013, pág. 23)

Lo cierto es que desde entonces se danza por amor y *devoción*. "Cambia la vida social, cambia la danza; evangelizadora, devocional, escénica, pero la danza ritual es una especialización de la *devoción* […] Las constantes en la mente del *danzante* son: gratitud, *sacrificio*, orgullo. Sin eso no se puede danzar. Al menos, no se debe (Rivero y Chamorro, 2013). Como actividad teocéntrica las características de amor y mística son parte de su génesis.

La danza conchera del jefe Luna no solo mantenía los ritos y procedimientos propios de ella. Lo que la hace ser tan especial es la postura ética y amorosa del jefe, así como sus creencias y filosofía, aspectos que al "grupo" nos llamó y nos tocó a fondo. El jefe decía que la danza es amor, no lucha ni guerra.

5.5. El jefe Manuel Luna

Con relación al jefe Manuel Luna encontré información discrepante. Lo que rescato de las fuentes teóricas señaladas anteriormente, son datos que van dando idea de quien fue el jefe Luna y su tendencia de amor y mística al dirigir su grupo.

El jefe Manuel Luna Cuevas nació 1898 y murió el 14 de febrero de 1992 (Trejo, 2006). De origen otomí, estudió hasta el segundo año de primaria.

Jefe Manuel Luna. Imagen propiedad de Edith Adriana Delgado Ramírez

Uno de sus hijos, Miguel Luna, cuenta que su padre llegó a la danza cuando tenía cinco años, por su *padrino* Domingo Domínguez que era de México, este fue *capitán* de la danza y le enseñó todo lo concerniente a ella. Por otro lado, el jefe Luna se casó con doña Esther quien pudo ser heredera de la danza, pero en lugar de que su padre le dejara a ella la *palabra*, se la dejó a Manuel Luna (Stone, 1975). El padre, abuelo y bisabuelo de doña Esther eran *danzante*s. Máximo Telles, abuelo de su esposa, levantaron el *Estandarte* en 1883 en la calle de Mina en lo que ahora es una colonia de Ciudad de México. (Stone, 1975) Él mismo subió la cruz a Chalma, en ese entonces era el bisabuelo materno de los hijos de Manuel Luna. (Trejo, 2006)

Jefe Miguel Luna en el atrio de la iglesia de Santiago Tlatelolco. Imagen propiedad de Mauricio Román Reyes Covarrubias

Para llegar a ser jefes generales de la danza, hay dos caminos: “los de sangre y los de conquista. Aparentemente, la distinción radica en que los primeros son herederos biológicos de los capitanes y los demás son "conquistados" o ganan su puesto a través de ascensos dentro de la *Mesa*” (González, 2005, pág. 54). El *general* Manuel Luna se ganó ese puesto por méritos propios, porque ya era *danzante* antes de casarse y porque en esa época las mujeres no heredaban la *palabra,* aunque no siempre fue así, el jefe más adelante hizo algunos cambios.[67] Por ejemplo, nombró *capitana* a Soledad Ruíz y a Cecilia Escalante la segunda, era parte de nuestro “grupo” no venía de la tradición, sin embargo, el jefe las reconoció y siempre les daba un lugar muy importante.

Miguel Luna, hijo de Manuel Luna afirma que la danza ya existía en Ciudad de México cuando su padre llegó y que la “mera tradición” sigue la ruta de Tlaxcala, Guanajuato a Tlatelolco. (Trejo, 2006)

El jefe Manuel Luna anduvo con muchos generales antes de tomar la herencia de su suegro. La mayoría de sus nombres y *ánimas* las encontramos en los altares de quien lleva su *palabra.*

Durante la guerra de Cristeros los *danzante*s dejan de danzar en los atrios de las iglesias. El jefe Manuel nos contaba que se subieron a los cerros a esconderse. Después, cuando se abre el culto en Santiago Tlatelolco en 1944, Manuel Luna creó su grupo, desde entonces denominado *Unión, Conformidad y Conquista de Santiago Tlatelolco,* (Trejo, 2006). “El sacerdote de dicho santuario Domingo Díaz mandó llamar a los capitanes generales de la danza Manuel Luna, Guadalupe Álvarez y Fidel Morales para que formaran la Asociación de Concheros de *Danzante*s Religiosos, pertenecientes a la iglesia de Tlatelolco” (Stone, 1975, pág. 152). En este resurgimiento de la danza en Tlatelolco, se hacen acuerdos “a favor de la danza”, el sacerdote les ofrece la iglesia como *cuartel general* de la capitanía, “que consistía en tres capitanes generales y los capitanes que estaban bajo sus órdenes. La capitanía generalmente trabajaba en cooperación con el sacerdote en las fiestas” (Stone, 1975, págs. 136-153). Pongo entre comilla “a favor de la danza” porque considero que nuevamente los *danzante*s hacen una negociación para su pervivencia. Anteriormente las danzas se hacían en sus centros ceremoniales, después,

[67] El jefe Luna le dio el rango de generala a Martha Stone cundo ella tenía aproximadamente ocho años de andar en su danza (Stone, At the Sign of Midnigth. The Concheros Dance Cult of México, 1975).

dentro de las iglesias y ahora, “gracias”, en los atrios e incluso en las calles. Cuando había dificultades para que se nos diera permiso para danzar en los atrios de las iglesias el jefe nos decía “voy a ver a ese curita a ver como salimos desta”, se reía y hacia un gesto como queriendo decir que así era esto de negociar con la Iglesia Católica.

La gente de la danza agradece que estos generales, no solamente hayan recuperado las danzas, sino como en el caso de Manuel Luna, haya logrado que se dance en las iglesias, por eso los recuerdan como “conquistadores” ejemplo de ello son algunas alabanzas en dónde los nombran:

Alabanza en honor al Señor de Chalma
Padre mi señor de Chalma
Vine aquí porque te quiero
Y si me prestas la vida
Para el año venidero:

Cuántas veces he venido,
Cuántas veces te he admirado
cuan, dolor que lo he vencido
para estar aquí a tu lado.
Oh, Señor crucificado
Que en la cruz, cuánta agonía
Si me quitas el pecado
Llévame a tu compañía.

De toditas las regiones
Te cantan tus alabanzas,
Gran cantar de corazones
Que ofrecen todas tus danzas.
Ya se oyen fuertes los pasos
Con cordura y con gran tino

Danza de Félix Hernández
De la "Gran Tenochtitlan"
De conquistadores grandes
¡Que danzas recordarán!

Danza de Felipe Aranda
Nuestro humilde General
Viene aquí a pagar su *Manda*
Cúbrelo con tu sendal.

"Al cantar de una alabanza,
Y al *Manda*r de un "Él es Dios",
Que es la voz de la ordenanza
y en columna forman Dos.

Dos filas vienen formando

¡Ya! se oyen fuertes los pasos

Ya están formando los trazos,
Con el "paso de camino".
Danza de "Unión y Conquista"
De la herencia Capital

Viene aquí a pasar su lista
Manuel Luna "el Capitán".

Señor, cuida de la vida
De mis grandes compañeros
De la danza más unida
"Corporación de Concheros".

Con sus grandes dirigentes
Que han dado su vida entera
Responsables, y conscientes
Manuel, y Carlos Barrera.

De la Danza, más azteca,
Fiel, de una, que aún queda
Danza noble y chichimeca
Danza de Manuel Pineda.
la Danza que viene al mando
de don Florencio Gutiérrez.

Danza de gran trascendencia
Por reliquia General,
cumple con su penitencia
las gracias te viene a dar

Danza fuerte es la "Tolteca"
del Distrito Federal
que gran ritmo la meneja
Lupe Hernández, Capitán.

"Danza azteca, danza olmeca,
Danza de Xochiquetzal"
que año por año no deja,
de venirte a saludar.

Los *danzante*s son tus hijos
dispuestos a lo que mandes
que en plegarias te recuerdan
como hace Felipe Hernández.

Con recuerdos sollozantes
los que viven afligidos,
Piden Salve a los *danzante*s;
que en tu loor han fallecido!

En fin, padre sacrosanto
cantamos tus alabanzas
recoge en tu santo manto
¡las plegarias de tus danzas!

Alabanza conchera

Respecto de los permisos para danzar en las iglesias, quiero mencionar que otros grupos buscaban al jefe Manuel Luna cuando se encontraban con curas que no les permitían danzar, él mismo comenta muchas historias en dónde los "curitas" le hicieron desaire y en otras, tenía que negociar. Cuando el jefe construyó su propio oratorio, solicitó al Tata arzobispo que el padre de Magdalena bendijera el oratorio, no llegó, en lugar de eso, les mandó decir "que se retiraran, diciendo que él no estaba allí para los juegos de los indios. Don Manuel luego envió otra delegación para que buscara a otro padre que había estado en Tlatelolco, este sí llegó" (Stone, 1975, pág. 154). Comenta como en ocasiones no los dejan danzar, pero si les piden dinero para algunos gastos de la fiesta en la que se festeja a algún santo. El día antes de la fiesta de Tlatelolco, han cambiado al padre, el nuevo no los quiere dejar danzar mientras haya misa durante la fiesta, y quiere que le den el dinero que reunieron para los cuetes y para arreglar la iglesia. Siempre hay diferencias entre los *danzante*s y la iglesia, (Stone, 1975) y siempre requieren el permiso del gobierno o de los sacerdotes para danzar, hay sacerdotes a quienes no les agradan y llegan a cerrarles la puerta. A mí me tocó ver como en una ocasión en Chalma, el cura no quería que danzáramos. Un grupo de jefes de otras danzas fueron a buscar al jefe Luna y le pidieron que fuera a hablar con los curas, él fue, de regreso le preguntamos ¿qué paso jefecito? él respondió "¡ay esos curitas solo quieren que les rueguen!" Y después de echarse una risa de esas tan especiales de él, nos contó "estos lugares sagrados son nuestros, siempre lo han sido, pero ahora tenemos que pedir permiso por eso lo hacemos con dignidad, pidiendo permiso como nos lo enseñaron los de antes". Se refería a pedir permiso a los cuatro vientos dentro de la iglesia. Martha Stone le pregunto si los cuatro vientos significan los cuatro apóstoles: Mateo, Marcos, Lucas y Juan, y él le responde, "frente a la iglesia, si", (Stone, 1975, pág. 175) y se reía y hacía una mueca como queriendo decir, ¡qué tontería, pero pues ni modo!

El jefe Manuel era *general* de generales, el rango más alto dentro de las danzas. “Mi padre fue al final, *general* de generales. Porque el que es general nada más es *general* de su grupo o de uno o dos. Pero el *general* de generales debe tener conquistas en todos los cuatro vientos, (Trejo, 2006) llegó a tener bajo su mando más de 40 grupos de danza. La influencia que el jefe Luna tenía con los sacerdotes era por su carisma y gran poder de negociación. Desde que en 1944 regresó a Tlatelolco con sus danzas fue reconocido por la comunidad de *danzante*s y por otras organizaciones espirituales. En 1989 cuando vino el Dalai Lama a México, se celebró una ceremonia ecuménica en la Catedral, un grupo de concheros dirigidos por el *general* Manuel Luna, le hizo valla y participaron además cantando un "alabado" en el programa de cantos de las diferentes religiones, junto con otros guías espirituales y como representantes de los guardianes de las tradiciones mexicanas. A esa celebración asistimos el “grupo” y nos quedó claro que teníamos a un maestro vivo de nuestra tradición.

Las manifestaciones de amor y mística del jefe Manuel se podían ver tanto en los territorios de lo más sutil como era su *devoción* a todos los rituales de la danza, como en actos de generosidad y cuidado en la vida cotidiana, ejemplo de ello es lo que Martha Stone narra. Unos compadritos le cuentan como el jefe Luna sacó de la cárcel a unos *danzante*s. Los metieron ahí por danzar sin permiso. El jefe juntó dinero para sacarlos (Stone, 1975). También salvó a los curas de linchamiento, por ejemplo, cuando un cura prohibió las ceremonias de concheros, los jóvenes concheros como reacción planearon “matar” al padre, y le comunican a Don Manuel, quien intervino comunicando a otro padre la intención de los jóvenes, logrando que cambiaran al padre que había hecho esa prohibición. (Stone, 1975) El jefe era buscado para dar consejos y para orientar en asuntos de la tradición.

En una ocasión Stone le pregunta si él cree que los muertos pueden ayudar a los vivos desde la otra vida. El jefe no responde que sí, se ríe, y al final dice que el mismo ayudaría a su hijo una vez muerto. Además, le dice que, en los rituales de la danza en específico en la *velación*, se encuentran los signos más representativos de la danza y su motivo de ser. Se refiere a la “calavera” que siempre está oculta en los altares y envuelta en un paño y que colocan sobre un pañuelo cuadrado en el centro del círculo de la danza. También está en la intención que se pone al “levantar la cruz” cuando alguien muere. Martha le pregunta que, si solo los concheros levantan la cruz, y él dice que toda la

humanidad levanta la cruz, pero ella le dice que en su país no hacen eso, y él se queda perplejo con esa respuesta (Stone, 1975). La muerte está siempre presente en la danza y sus rituales, de hecho, el jefe Luna le dice a Martha que ella lo ve en sus libros, refiriéndose al *Codex Borbonicus*. En una fiesta le muestran a Martha el altar, y finalmente desenvuelve el bulto que siempre está envuelto en tela. Previamente Martha le había mostrado una imagen del Codex en dónde aparece una imagen del dios de la danza (Stone, 1975) Cuando le mostró la página 19 del Codex, el jefe hizo una expresión de preocupación y le cuestionó de dónde había salido el libro, "esas cosas no deben salir a la luz" (Stone, 1975, pág. 214). Le prohíbe mencionar en su libro qué es lo que está envuelto. Martha le pide que la deje al menos mencionarlo y que ella le llamará "La Cosa". Esa "cosa" es la calavera "la mera matriz de la danza" (Stone, 1975, pág. 215). Con esto queda claro la presencia de la muerte en los ritos de la danza.

Los espíritus forman parte importante de las creencias de los *danzante*s. La vigilia de la noche de muertos el día primero de noviembre son el centro de las celebraciones, y por esta razón pienso que tienen una conexión con las almas del purgatorio. Aparentemente los *danzante*s más experimentados pueden explicar de dónde viene la tradición de las *ánimas* y cuándo se convirtió en parte del culto de la danza (Stone, 1975, pág. 203). Se cuentan muchas historias de cómo vienen los muertos, a través de otras personas "brujas", que hacen sus servicios, pero la mayoría de estos relatos son interpretados como charlatanería. En el libro de Stone se pueden leer los detalles de trabajos de *Brujería* para ayudar a las personas. Lo cierto es que en cada *oratorio danzante* se encuentra el "anima sola". Dicen los *danzante*s que el ánima sola es el alma de una huérfana que está en el Purgatorio. Como no tenía familia los *danzante*s la adoptaron para rezar por ella y que, en las velaciones, siempre se manifiesta. Los *danzante*s siempre ayudan al camino del que muere porque "cuando estemos en dificultades, estas *ánimas* nos ayudan a nosotros" (Stone, 1975, pág. 207). Stone menciona que casi ningún *danzante* quiere hablar abiertamente de las *ánimas* y menos de los *puertos*. Los *puertos* son lugares donde los ancestros iban a hacer sus ceremonias. Ahora nosotros vamos ahí a rezar. Los puertos están encantados, son lugares de poder. "Las Cruces son *puertos,* lugares de poder en dónde se puede ver como algunas brujas se convierten en bolas de fuego azules y rojas" (Stone, 1975, pág. 207). En el siguiente capítulo vamos a estar dialogando con estas creencias

ancestrales como son las narradas por Carlos Castaneda, aprendiz de brujo[68] citado por el "grupo". Sin embargo, hay que aclarar que la magia negra estaba prohibida en la danza, el jefe Luna decía que la danza era amor, no maldición. El jefe decía que algunos *danzante*s son brujos y que él ha tenido suerte porque cuando llama sus poderes para hacer el bien siempre le han respondido (Stone, 1975, pág. 233). Hacer el mal a él no le corresponde, aunque pueda.

El jefe Manuel Luna fue una persona sencilla con un alto grado de *devoción* por el culto de la danza. Stone lo describe después de acompañarlo a un ritual en una cueva. "Don Manuel, ahora a unos cuantos pies de distancia, endereza sus hombros y levanta una cara feliz hacia la luz del sol que cae sobre la montaña abajo del camino detrás de mí, un hombre de integridad con una misión cumplida" (Stone, 1975, pág. 249).[69] Un jefe dedicado a la danza con todo su ser. Un maestro ejemplar de danza somática por su alto grado de amor y mística.

El *general* de generales jefe Manuel Luna muere el 14 de febrero 1993 en Ciudad de México.

Por el territorio sutil en dónde el "tercero oculto" está siempre presente en actos relacionados a la mística, es en su *devoción* por la danza y sus *obligaciones,* una de ellas es la que se lleva a cabo en la *velación* porque ahí es donde se está de frente a la muerte.

Me queda claro que el sentido de la conquista espiritual a través de la danza es un acto de amor, tránsito dónde el "tercero oculto" está siempre presente en las *obligaciones*: *velación* y danza, actos relacionados a la mística. Trasmutación somática en dónde la metáfora del movimiento consciente es la vía de conexión íntima que nos acerca a la finalidad de la danza conchera. No olvidar dar gracias a la vida danzando, porque irremediablemente vamos hacia la muerte, por eso hay que cantarle y hay que danzarle.

¡*Él es Dios* compadrito Manuel Luna!

[68] El termino brujo en el contexto de la sabiduría *tolteca* es sinónimo de *nahual*, persona de conocimiento y gran *poder*. Es lo que en Asía Central y Asia del Norte nombran chamán.
[69] Traducción literal.

CAPÍTULO 6: Presentación del "grupo"

6.1. Preámbulo

> La revolución no es algo fijo en la ideología, ni es algo que está ligado a una década en particular. Es un proceso perpetuo ligado al espíritu humano.
>
> Abbie Hoffma

En este capítulo presento a el "grupo" del cual formo parte. Justifico entonces que estaré hablando de "nosotras", es decir, de las personas que lo integramos, uniéndome a la narrativa. También muestro las características particulares de cada una de las integrantes, así como algunos intereses en común que nos reunieron como danzantas concheras. En este sentido, y haciendo uso de la etiqueta autobiográfica, relato mi llegada y experiencia vivida dentro de la danza conchera, lo que me faculta para establecer un puente entre las personas que formamos el "grupo" y mi observación activa, permitiéndome entender un fenómeno cultural desde lo personal, y sostener un diálogo entre lo individual y lo social.

Es sustancial recordar que más adelante, estaré presentando el análisis de las nociones de amor y mística que se obtuvo del "grupo" al hacer uso de la metodología que propone James P. Spradley, quien da importancia especial al "habla" de las personas entrevistadas, tomando en cuenta de manera especial a las referencias teóricas que como informantes me han sugerido.

Considero importante hacer una presentación de las características sociales, culturales y políticas, que nos tocaron vivir y que, de una u otra manera, influenciaron nuestras formas de vida y búsqueda por el *conocimiento* místico. Como "grupo", encarnamos un fenómeno cultural que se manifestó en nuestros ***cuerpos∞personas*** en estado de danza conchera, en la década de 1980 en Ciudad de México.

"El grupo" afuera de la Iglesia de Santiago Tlatelolco. Imagen propiedad de Cecilia Escalante

Cabe recordar, que en el *Estado de la Cuestión* hice referencia a que hay una gran cantidad de textos que hablan a detalle, de las danzas concheras, sus formas, sus *atuendo*s, ritos y música; describen a los jefes de las danzas y algunas características de los *danzante*s, sobre todo, se refieren a *compadritos y comadritas* de tradición que son herederas de sangre. Se refieren a ellas como gente del pueblo: de clase obrera; gente humilde; de la clase trabajadora o subempleada, albañiles, obreros, vendedores ambulantes, cargadores; gente que cumple *Manda*s o *sacrificios*. En este estudio me refiero a una clase de personas que también formamos parte de la danza conchera del jefe Manuel Luna, pero que llegamos de las escuelas universidades, del ámbito cultural en específico, de la danza contemporánea y el teatro. El jefe nos decía: "los blanquitos" o "mis hijos", de alguna manera así nos distinguía de las otras personas que integraban el grupo de *danzante*s. Recordando a la ya mencionada Rivera Cusicanqui, creo que nos sentíamos con el derecho de estar ahí por considerarnos ch'ixis, mexicanas, anahuacas con rasgos occidentales, elementos varios coexistiendo en nuestros **cuerpos∞personas** (Cusicanqui S. R., 2018).

Por otro lado, en las congregaciones concheras también estaban los "extranjeros", los de otros países que merodeaban la danza. A nosotras, las del "grupo", una característica que nos hermanó y distinguió fue el interés por el *conocimiento* tanto del que abrevamos del Cuarto Camino, como el de "nuestros viejos y viejas abuelas",[70] toltecas. En

[70] Es la manera en que se les nombra a las antiguas personas originarias de México. Los y las viejas abuelas son nuestras antepasadas que dejaron viva las tradiciones, transmitiéndolas de manera oral y en las prácticas rituales.

consecuencia, en el próximo apartado expongo el marco teórico que del mismo "grupo" ha surgido y que tiene que ver con esos conocimientos.

6.2. Marco teórico señalado por el "grupo"

Segunda línea teórica

Para comprender el análisis de las cualidades específicas de este trabajo, expongo de manera general los sistemas que sustentan el marco teórico que se ha desprendido del "grupo": El sistema de *conocimiento* de la Escuela del Cuarto Camino de Gurdjieff y Ouspensky, y el sistema de *conocimiento* de la *Toltecayotl* en las enseñanzas de don Juan Matus a través de las palabras de Carlos Castaneda. Sin perder de vista que el enfoque de análisis somático es el que entretejo con las líneas teóricas, los testimonios y la propia experiencia.

Por otro lado, aclaro que no pretendo hacer una exposición exhaustiva de cada uno de estos sistemas, ya que cada uno merecería un trabajo extenso de investigación y explicación. Tampoco tengo el propósito de hacer un análisis comparativo entre ellos. Lo que explico aquí es un panorama general y solo me centro en los conceptos e ideas que las personas informantes han mencionado y que yo relaciono de manera reflexiva, para comprender las nociones de amor y mística en el "grupo" que nos ocupa en esta tesis. Cabe recordar también, la sugerencia de acudir a Anexos **Glosario**, en el cual explico las nociones que están presentes en las principales ideas de estos *caminos de conocimiento*, y que se encuentran en cursivas en este texto, como ya lo expliqué anteriormente, de esta manera, quien lea esta tesis podrá recurrir al Glosario para corroborar el sentido de cada concepto derivado del marco teórico que resultó del análisis de las entrevistas al "grupo".

6.2.1 El Cuarto Camino. Una escuela esotérica

Yo soy tú
tú eres yo,
él es nuestro
los dos somos de él,
que todo sea para nuestro prójimo.
Gurfdjieff

Como he señalado anteriormente, la mayoría de nosotras pertenecíamos a lo que se conoce como Escuela del Cuarto Camino que consiste en seguir el sistema diseñado por Gurdjieff

(1866-1949). En el apartado titulado *Feldenkrais y las ideas de Gurdjieff*, vimos como algunas ideas y prácticas del camino de Gurdjieff influenciaron a Moshe Feldenkrais para la creación de su método. En este apartado me enfoco en las nociones y prácticas somáticas del Cuarto Camino de Gurdjieff y Ouspensky.

Ouspensky,[71] alumno y colaborador de Gurdjieff, explica que la humanidad se ve representada por diferentes círculos concéntricos, dos de ellos son el esoterismo y exoterismo; el primero, es el camino de la búsqueda del *conocimiento* y desarrollo del *yo* indivisible, es decir, conocer las influencias que vienen desde el interior; el segundo se refiere a un saber de carácter cósmico que influye en nosotras. (Ouspensky P. , 1979). La Escuela del Cuarto Camino considera que, como seres humanos, tenemos la obligación de comprender que nuestra tarea es sincronizarnos con esos dos círculos, enfocándonos en específico al círculo esotérico, ya que en él tenemos la posibilidad de *trabajar* para ser conscientes de otras *energía*s. Este tipo de *conocimiento* se enseña en escuelas esotéricas, siendo el principal objetivo que la persona pueda *ver* la *realidad* invisible en el nivel ordinario. (Ouspensky P. , 2011)

Como doctor en ciencias, Ouspensky habla en su libro *Tertium Organum* (1977) de un "tercer canon de pensamiento", refiriéndose a él como una clave para entender los enigmas del mundo, características del espacio y del tiempo como propiedades de nuestra *Conciencia* y percepción sensorial, en una relación metafísica. Ouspensky se enfoca en el estudio de la materia y el movimiento, dice: "el movimiento es fenoménico, […] debemos hallar en nosotros mismos las condiciones que nos permitan establecer las relaciones entre nuestro espacio y el espacio superior" (Ouspensky P. , 1977, pág. VI), entre nuestra propia experiencia vivida del movimiento y el mundo. Asegura que hay otras dimensiones superiores.

De igual manera, hace alusión al mundo de los átomos o lo que hoy se conoce como "energía cuántica". Explica que nuestro aparato psíquico no puede acceder a otras dimensiones más que con la comprensión del mundo de las matemáticas, afirma que "toda expresión matemática corresponde siempre a una relación de realidad" (Ouspensky P. , 1977, pág. 64), que lleva a experiencias de otras dimensiones de la misma *realidad*. Al

[71] Ouspensky fue alumno de Gurdjieff, ayudo a escribir las ideas de su maestro. Tuvo amplia formación científica y esotérica. Publicó en 1909 un libro sobre la cuarta dimensión.

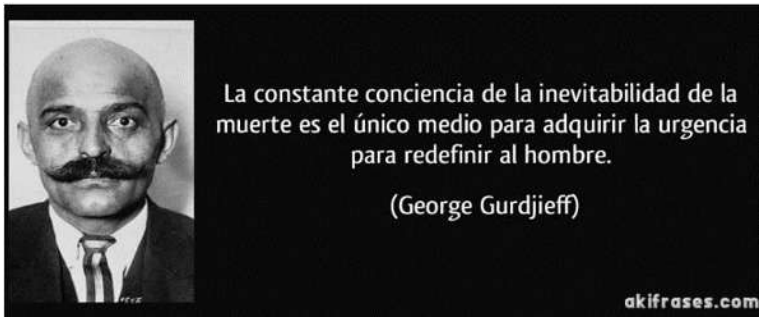
abrir nuestra percepción por medio de nuestro aparato psíquico, podemos acceder a esa otra *realidad.* Para él, si el ser humano accede a esa otra *realidad*, se dará cuenta que esa, es realmente la *realidad* objetiva, es la *consciencia*. La *consciencia* es entonces "un género de comprensión emocional de la verdad en ciertas relaciones definidas, por lo general en relación con la conducta con las personas" (Ouspensky P. D., 2005, pág. 26) y con el Cosmos. Menciona la diferencia entre *Conciencia* y *consciencia*. La *Conciencia* trabaja más en el lado intelectual y la consciencia lo hace en el moral, es decir, en el lado emocional. La *consciencia* ayuda a un ser humano a *darse cuenta* de lo que está bien y de lo que está mal en su propia conducta (Ouspensky P. , 2011). La *consciencia* une a las emociones entre sí, "está en la esencia, no en la personalidad" [72] (Ouspensky P. , 2011, pág. 30). Tanto para Ouspensky como para Gurdjieff hablar de *consciencia,* es saber que se es parte de la *consciencia cósmica.* Ambos están interesados en comprender la relación entre el mundo interior y el exterior. Invitan a experimentar que, en la voz del silencio, puede una persona *darse cuenta* del mundo interior (Ouspensky P. , 1977). Aseguran que quien puede dar el salto de lo exterior a lo interior, es porque tiene *consciencia* de la importancia de la sensación como unidad básica que permite ese cambio. (Ouspensky P. , 1977)

Ouspensky plantea que tenemos acceso a sensaciones superiores, estas son: "la emoción moral, emoción estética, y emoción religiosa" (Ouspensky P. , 1977, pág. VII), por eso, desde su punto de vista "la interpretación de los sentimientos emocionales y de la comprensión emocional es el problema del arte" (Ouspensky P. , 1977, pág. 73). El problema de las emociones se tiene que atender ya que, según él, será el lenguaje del futuro. Ninguna de las emociones podrá expresarse correctamente con palabras, sin embargo, es un hecho que suceden, forman parte de un *conocimiento* silencioso. Los cambios emocionales que podemos experimentar, no los podemos definir exactamente, por lo que, toda una serie de enseñanzas y doctrinas filosóficas tienen como asunto declarado, que lo oculto y lo esotérico son parte intrínseca del despertar de la *consciencia*; solo así, el objetivo de la mística, es desvelarlo (Ouspensky P. , 1977). Así ha sido en la mayoría de las escuelas esotéricas tanto del medio oriente como en la sabiduría ancestral de las tierras del Anahuac como lo veremos más adelante.

[72] La persona interesada en profundizar en las ideas de Ouspensky, podrá encontrar en esta tesis las referencias bibliográficas correspondientes, específicamente en su libro La Conciencia (2011).

Es así, que esta escuela esotérica nace de la profunda investigación de dos personalidades de origen ruso, con altos conocimientos tanto científicos y filosóficos como de experiencias místicas extraídas del medio y lejano oriente, en el caso de Gurdjieff en sus orígenes caucásico.[73]

6.2.2. El sistema de la escuela del Cuarto Camino



Gurdjieff. Akifraces: https://akifrases.com/frase/186076

El sistema o escuela del Cuarto Camino de Gurdjieff es conocido como *Instituto para el Desarrollo Armonioso del Hombre.* Fue difundido ampliamente en Europa en la primera mitad del siglo XX, posteriormente en América por sus seguidores. Es reconocida por sus bases filosóficas, psicológicas y espirituales que plantea una cosmología especial y propia. Esta escuela "plantó la simiente para lo que sería la Nueva Era"[74] (Azulay, 2022). Se dice que Gurdjieff "cultiva la simpatía de los tibetanos a tal punto que termina con el grado de preceptor del mismísimo Dalai Lama, Thubten Gyatso" (Ludwing, 2020, pág. 29). Fue contemporáneo de místicos de esa época como: Krishnamurti, Yogananda, y Jung (Azulay, 2022). Se le conoce como un buscador de la *verdad.*

Los principales ejes de su sistema giran alrededor de las siguientes preguntas. ¿Quién soy? ¿de dónde vengo? ¿a dónde voy? ¿Cuál es el propósito de la vida?

[73] Para saber más sobre el tema, se pueden consultar los siguientes libros: *Los maestros de Gurdjieff*. Rafael Lefort. 1982, *Encuentro con hombres notables*. Gurdjieff. 2018, *El mensajero del bien venidero*. *Primer llamamiento a la humanidad contemporánea.* Gurdjieff. 2000, *Gurdjieff para principiantes*. Vero Ludwing. 2020, *Perspectivas desde el mundo real.* Gurdjieff. 2016, *Recordando a Gurdjieff*. Fritz Peters.1994, *Gurdjieff a very great enigma.* J. G. Bennet.1990, *El hombre más extraño de este siglo.* Louis Pauwels.1954, *El cuarto camino.* Ouspensky. 2005, *Fragmentos de una enseñanza desconocida*. Ouspensky. 1979, *La consciencia. En búsqueda de la verdad.* Ouspensky. 2011, *Psicología de la posible evolución del hombre*. Ouspensky.1978, *Tertium Organum. El tercer canon del pensamiento.* Ouspensky.1977. *Un nuevo modelo del universo Ouspensky*.1977[73].

[74] Entendido el New Age como lo plantea Kenneth Walker Orage; editor de la revista New Age 1894, que toca temas del socialismo místico cristiano. No tiene que ver con la mercantilización de la actual corriente de la New Age.

A continuación, muestro a grandes rasgos las ideas más notables del sistema del Cuarto Camino:

1. De inicio, se pide a los alumnos que no acepten "ideas que no pudieran ser probadas en la práctica" (Ouspensky P. , 2011, pág. 5). A diferencia de la práctica acética que "toma las verdades del dogma y las orienta a la práctica" (Ferrari, 2018, pág. 192), en el Cuarto Camino se practica para experimentar la *verdad*, que se compruebe en la medida que se incorpora.
2. Plantea que los seres humanos somos máquinas. "El hombre, tal como lo conocemos, es una máquina" (Gurdjieff G. I., 2016, pág. 41). Estamos condicionados por la programación de nuestros hábitos, aunque ciertamente, esa no es nuestra naturaleza, pero hemos llegado a conformarnos con responder a nuestra mecanicidad, que ni siquiera nos preguntamos si es posible dejar de hacerlo. Lo que propone esta escuela es dejar de pensar, sentir y actuar de manera mecánica, para eso, "primero, el hombre debe conocer su máquina en su totalidad y recién entonces, ser capaz de aprender a manejarla" (Ludwing, 2020, pág. 67). Antes de despreciarla dice, debe ser estudiada. Conocer cómo funciona para comprenderla y así poder valorar su importancia en la posible evolución y la propia realización (Ferrari, 2018). Para dejar de ser máquinas primero tenemos que asumir que tendemos a la mecanicidad. Gurdjieff propone hacer un trabajo interior, para reconocer que otra esencia nos puede mover y no solamente la inercia, la enajenación y la mecanicidad.
3. El trabajo trata sobre la evolución de la *Conciencia*. Eso significa dejar de vivir como en un estado de estar dormidas. Habla de que podemos acceder a varios estados mentales, pero que en general solo reconocemos dos: sueño y vigilia. "Hay varios estados de *Conciencia*: 1) El sueño, en el cual nuestra máquina sigue funcionando, pero a presión muy baja. 2) El estado despierto, en el cual estamos en este momento leyendo este texto. Estos dos estados son los únicos que conoce el ser humano común y corriente. 3) "La *consciencia* de sí es el tercer estado" (Gurdjieff G. I., 2016, pág. 44). *consciencia* de sí es el momento en que una persona se da cuenta tanto de sí misma, como de su comportamiento mecánico. A este estado llegamos solo por destellos. Hay momentos en los que una se da cuenta de lo que

está haciendo y de "cómo" lo estoy haciendo -diría Feldenkrais-. Esta idea está ligada a la observación de que el ser humano está dormido y que tiene que despertar, en otras palabras, dejar de ser máquinas. Pero hay otro estado de *consciencia*: *consciencia* objetiva o *consciencia* cósmica. Es un estado más elevado al que se intenta llegar. Es la *consciencia de ser*.

4. Esta escuela es básicamente para el autoconocimiento. La técnica fundamental es la "observación de sí", para lo que se requiere estudio de sí. Para ello, es necesario entender cómo funciona la maquinaria humana lo más pronto posible. Esta comprensión no es para explicarla ni definirla, en todo caso, "la definición no debe ser verbal, sino interior: por el sabor, por la sensación […] no debe llegar a ser análisis, o tentativa de análisis, bajo ningún pretexto" (Ouspensky P. , 2009, pág. 167). Si permitimos que la racionalidad entre, las preguntas tomarán tanta importancia que nos olvidaremos de **sentir** y perderemos la observación de sí. Esto es lo que sucede en la vida de algunas personas, se olvidan de su sentir, de su deseo más potente, se olvidan de sí. Dice que tenemos un destino personal pero que, en la actualidad, estamos determinados por el sistema social y político que no nos permite ser libres. El filósofo León Azulay practicante del Cuarto Camino se pregunta "¿cómo despertar de este acto terrorista? (Azulay, 2022). Se refiere a que en un sistema que promueve el materialismo, el egoísmo y el nihilismo, no es fácil despertar, ser libres. El sistema de Gurdjieff propone estudiar el *conocimiento* para estar presentes en una *realidad* no mecánica, para estar más *conscientes*. La técnica para esto es la observación de sí, observando cómo funcionan los centros: motriz, intelectual y emocional.[75]
5. Gurdjieff dice que en cada persona "habitan cientos de yoes, que se desconocen entre sí, y se creen amos de la máquina" (Ludwing, 2020, pág. 68). El ser humano en su psicología interna no es una unidad, nos habitan muchos yoes que desarmonizan nuestro verdadero yo. En un momento nos dejamos llevar por un *yo*, enseguida por otro que quiere lo opuesto que el primero y así sucesivamente. Nos engañamos creyendo que somos dueñas de nosotras mismas. Las tendencias materialistas de la modernidad contribuyen a que los diferentes yoes sean más

[75] Centros que veremos más adelante.

importantes que la manifestación de un *yo* espiritual, un *yo* unificado, esto último quiere decir que la idea de adquirir la unidad, la *consciencia*, un *yo* permanente está ocluida por el predominio de múltiples yos que están al pendiente de lo exterior, atrapados en la mecanicidad, en el consumo y en la falsa idea de progreso (Ouspensky P. , 1978). En cambio, el sentido de unidad del *yo* da un sentimiento espiritual, este, tiene un enorme *conocimiento* de lo que es verdadero. (Azulay, 2022)

6. En el sistema creado por Gurdjieff se distinguen varios tipos de seres humanos. El núm. 1 es el físico. Es en el cual los centros motor e instintivo predominan sobre el intelectual y el emocional. El núm. 2 es el emocional; en el cual el centro emocional predomina sobre el intelectual: el motor y el instintivo. El núm. 3 es el intelectual en el cual el centro intelectual predomina sobre el emocional, el motor y el instintivo (Ouspensky P. , 1978). No obstante, el ser humano puede alcanzar categorías superiores. Los discípulos de Gurdjieff cuentan que, en los días de *trabajo*, ponía tareas específicas a cada persona según su centro predominante, por ejemplo: al intelectual le daba tares físicas, al inclinado a lo corporal lo ponía a estudiar, de esta manera, a lo que empujaba al estudiante era a romper sus hábitos. Menciona que existen otros tipos de seres humanos: en el núm. 4 sus funciones y sus centros están mejor equilibrados, es decir, su centro motor, emocional e intelectual están alineados; esto se logra con el *trabajo* de la escuela. El núm. 5 es el que ha adquirido la unidad y la *consciencia* de sí. El núm. 6 es quien ha adquirido la *consciencia* objetiva. El núm. 7 es quien tiene un "Yo permanente y una voluntad libre". (Ouspensky P. , 1978, pág. 15). La aspiración es llegar a estar ante la *presencia* del yo verdadero.

6.2.2.1. Las prácticas somáticas del Cuarto Camino

Los siguientes incisos: 7, 8, 9 y 10 son los más relevantes para esta tesis ya que en ellos se encuentra la conexión somática pertinente al tema de esta investigación. Recordemos que, para el análisis somático, no es suficiente con que se enfatice en el quehacer físico y corporal, sino que esta sea quiasmática, es decir, la experiencia sea contenida desde el interior. Ahí dónde una se dé cuenta que, en los pensamientos, las sensaciones, los

movimientos, los sentimientos, está incluido el aspecto espiritual, sucediendo al mismo tiempo y de manera consciente.

7.- Los centros. La conducta humana se rige por la percepción de funciones psicológicas que dependen de tres centros: el intelectual, el emocional, el instintivo-motriz que incluye la función sexual (Ouspensky P. , 1978). A través de conocer cómo operan estos centros es lo que nos da la pauta para el *conocimiento* de sí. Gurdjieff los nombra en *Relatos de Belcebú a su Nieto* «*centros eserales*»:[76] Intelectual, Emocional y Motor. (Gurdjieff G. I., 2010). Esta enseñanza afirma que en el ser humano además existen centros superiores plenamente desarrollados de los cuales no tenemos *consciencia* (Ouspensky P. , 2009). Para acceder a ellos primeramente tendríamos que armonizar la relación entre los *centros eserales,* para que pervivan en el centro interno del ser humano. Esto lleva a la búsqueda del mundo interior, con el propósito de propiciar armonía entre lo interior y el exterior. Al respecto afirman que: "todos los acontecimientos externos e internos dejan ciertas impresiones […] estas impresiones grabadas son todo lo que tenemos, todas nuestras posesiones" (Ouspensky P. , 2011, pág. 10). Las *impresiones* son los recursos para acceder a centros superiores. La propuesta es buscar que los centros estén alineados, en unidad para recibir otro tipo de *energía*s, de *impresiones.*

Para entender estas ideas, hay que reconocer que como humanidad hemos desarrollado sobremanera el centro intelectual y que nos falta reconocer que tenemos una intuición mística o *consciencia* espiritual poco examinada. "Somos la civilización más avanzada tecnológicamente, y la más analfabeta espiritualmente" (Blaschke, 1995, pág. 17). El nuevo *conocimiento* es el conocimiento directo llevado a cabo por un sentimiento interno (Ouspensky P. , Tertium Organum. El tercer canon del pensamiento, 1977), desde ahí conectamos con un sentimiento superior, con la espiritualidad. En este contexto, la espiritualidad es tener la vivencia interna de que existe algo superior a lo que se está ligado, algo superior al yo ordinario, a la *consciencia de ser*. La *espiritualidad* se manifiesta en la fusión del intelecto con las emociones superiores" (Ouspensky P. , 1977) que se puede experienciar a través de incrementar el nivel de *atención* en nuestra corporalidad. El cuerpo y el movimiento son pues para este sistema, el punto de partida y dónde mora la fuente del

[76] Esta es una palabra inventada por Gurdjieff para nombrar a los tres centros.

conocimiento, por eso las prácticas corporales son tan importantes y ocupan un lugar primordial en el Cuarto Camino.

8.- El desarrollo de la *atención.* En el ser humano la atención como proceso de concentrar la observación en algún aspecto de lo percibido, es educable, se puede desarrollar. Esta *atención* se dirige a observar los centros anteriormente mencionados. Para llegar a reconocer cuál de los centros está predominando en nuestro actuar, es importante observarlos, poner *atención* en ellos. Ouspensky distingue la diferencia entre identificación y *atención*. La *atención* puede ser controlada, dirigida, la identificación es mecánica (Ouspensky P. D., 2005). Podríamos hablar entonces de una atención mecánica que habría que elevar a una *atención* consciente o *atención* plena (Ouspensky P. , 1978). La atención plena, profunda y altamente concentrada (Gurdjieff G. I., 2016) se ancla en el cuerpo. Cuando aparecen distractores externos o internos debido a una mente muy activa, dirigir nuevamente la *atención* a las sensaciones del cuerpo, permite regresar al "tiempo presente" y acceder, posiblemente, a otro tipo de *atención,* una más fina en la que también está involucrado el recuerdo de sí. Estamos hablando de una *atención* especial, la que conduce a los Centros Superiores. Una especial *atención* sostenida y una *presencia* en el **cuerpo∞persona** es la que se requiere para el desarrollo espiritual. "La *atención* contiene una *energía,* una fuerza que debe ser desarrollada […] Es el cuerpo el que tiene que sentir esa fuerza" (Salzmann, 2011, pág. 161). El **cuerpo∞persona** en estado de *presencia* puede alcanzar estados de *consciencia* que este camino identifica como superiores y místicos.

6.2.2.2. El cuidado de las impresiones

El tema de las "impresiones" es verdaderamente complejo y uno de esos enigmas que solo se comprenden con la práctica. Trataré de exponer este tema desde mi experiencia personal. Lo relaciono con la explicación que esta escuela tiene respecto a los "alimentos". Nos nutrimos de diferentes tipos de "alimentos": el aire, la comida y bebida, y el más importante para este sistema, las impresiones. Este último se refieren a experiencias que eleven nuestra *consciencia*. Algunas de las técnicas que esta escuela propone como prácticas para adquirir impresiones de un nivel energético más sutil son:

a. **Recuerdo de sí.** Esta práctica inicia con la *consciencia* de sí para comprender la mente su comportamiento interno, su subjetividad y así lograr el "recuerdo de sí:

> Recordase a uno mismo, conectado con la auto observación y con la lucha contra la imaginación, no tiene sólo un significado psicológico, sino que también cambia la parte más sutil de nuestro metabolismo y produce en nuestro cuerpo efectos químicos. Así que de la psicología llegamos a la alquimia; a la idea de la transformación de elementos toscos en otros más finos (Ouspensky P. , 2011, pág. 12).

En la práctica del "recuerdo de sí", el cuerpo juega un papel primordial. En el trabajo de Gurdjieff el enfoque en lo sensible siempre está presente, por ejemplo, en lo que llaman la práctica de *sitting* (sentarse), -que veremos más adelante- se invita a que la *atención* este lo más presente en las sensaciones y en la respiración, es una práctica que no permite divagar por la mente, siempre te regresa a lo que se está *sensando*[77]. También en las prácticas de *los movimientos* y danzas -que veremos en seguida- hay una intención interior, la "observación de sí" buscando la unificación de los tres centros y de los *"muchos yoes".* Así que, lo que busca el *trabajo* es la unión, la unidad interior con "algo" más allá, con la certeza de que existimos en relación con ese "algo" más grande y paradójicamente, nunca nombrado en este sistema, como Dios.[78] El recuerdo de sí es una técnica primordial en este sistema y se recomienda practicarla en la vida diaria.

b. **Práctica de meditación guiada**. "Gurdjieff no utilizaba en su escuela una técnica concreta de meditación" (Blaschke, 1995, pág. 75). Hacía uso de diferentes técnicas que se utilizan hasta ahora con algunas variantes, lo que tienen en común, es que se practican en posición de sentado, ya sea en una silla o en el piso en la postura que se conoce como posición del sastre o postura de yoga para meditar. Aquí presento algunas de las modalidades: ***Meditación de concentración contemplativa*.** Louis Pauwels -alumno de Gurdjieff- describe una de estas técnicas:

[77] Utilizo "sensar" para distinguirlo del sentir. El sentir se relaciona comúnmente con los sentimientos. El "sensar", con lo que percibimos a nivel sensorial, es decir a la recepción de sensación que reciben los órganos sensoriales incluido el de la sensopercepción. ¿qué estas sensando en este momento? Sería la pregunta correcta si lo que queremos que alguien reporte sea acerca de lo que percibe, no de lo que emocionalmente está sintiendo.

[78] Tanto a Gurdjieff como Feldenkrais evitan hablar de Dios, no porque no creyeran en algo superior o en la divinidad. Cuando les preguntaban acerca de ello, sus respuestas eran semejantes. Decían que algunas palabras no abarcan el significado real y que más bien producen una serie de asociaciones que alejan de su sentido verdadero.

> Tomen un reloj –se nos decía-, y miren la aguja grande, procurando conservar la percepción de usted mismo y de concentrarse en el pensamiento: *YO SOY* Louis Pauwels y estoy aquí en este momento. Procure no pensar más que en eso, siga simplemente los movimientos de la aguja grande, quedando consciente de sí mismo, de su nombre, de su existencia y del lugar en que se encuentra (Pauwels, 1954, pág. 73).

De esta manera, afirma que es posible tener un *conocimiento* objetivo, o lo que en este camino se conoce como "*Conciencia* objetiva" o *conocimiento* absoluto "no solo de mí mismo, sino de otros hombres, de las cosas, del mundo entero" (Pauwels, 1954, pág. 75). En este tipo de meditación se puede poner atención a diferentes objetos, sonidos, cantos e incluso al silencio.

- **"Sintiendo, mirando y escuchando"** (Blaschke, 1995, pág. 80). Se trata, de que, al despertar, se dirija la *atención* a nosotras mismas, a nuestro cuerpo, a tener *consciencia* de que estamos vivas, de "que existimos, que formamos parte de un conjunto de seres que forma nuestro planeta y que éste gira en el espacio alrededor del sol, el cual a su vez, se mueve entre otras estrellas". (Blaschke, 1995, pág. 81) (cambié el interlineado)
- ***Sitting*** *(trabajo sentado)*. De esta práctica se tiene información ambigua, parece ser que en un inicio Gurdjieff hacía que los estudiantes hicieran una especie de "escaneo" en todo su cuerpo iniciando por diferentes segmentos. Jorge Blaschke estudioso y practicante del Cuarto Camino describe está técnica:

  > Centramos nuestra atención sobre el pie derecho. Solo pensamos en el sin moverlo, sintiendo que está ahí. Podemos descubrir en esta simple atención montones de sensaciones en nuestro pie: calor, frio, picor e incluso la propia circulación de la sangre. Nuestra actitud debe ser la del observador, la de sentir sin oponernos a las sensaciones que nos transmite el pie, evitando que cualquier otro pensamiento penetre en nuestra mente, sin que nada nos distraiga de la atención sobre nuestro pie derecho […] iremos ascendiendo hasta centrar nuestra atención sobre toda la pierna. Se trata de ampliar el campo de atención. Tras medio minuto, ampliaremos el campo al antebrazo derecho, la mitad superior, así hasta llegar al pie izquierdo [… el objetivo es tener *Conciencia* de todo nuestro cuerpo […] Tras este pequeño repaso nos centraremos en la respiración, sintiendo como el aire entra por nuestra nariz […] Se trata de intentar comunicarse con esa *Conciencia*, despertarla, adviértele que vamos a trabajar con ella y que estamos en contacto a lo largo del día. Dentro de este mismo ejercicio podemos incluir el de contemplación del silencio. (Blaschke, 1995, págs. 81,82,83)

Esta forma de *trabajo* es la que se conserva hasta ahora, al respecto podemos decir que, -de acuerdo con una entrevista que me fue compartida por uno de los integrantes del grupo del

Cuarto Camino de Ciudad de México- "un verdadero *sitting* sería un continuo ver y sentir sin elección de preferencia, de lo que está sucediendo al paso de momento a momento en nuestro cuerpo" (Segal, 1996, pág. s/n). Tiene parecido a la práctica de *meditación* zen avanzado, la diferencia es que el que guía va indicando a que parte del cuerpo se dirige la *atención*. En determinado momento se hace un silencio de aproximadamente 10 minutos; el que guía interviene nuevamente,

> dice justamente las palabras correctas que reverberan alrededor del salón y tocan a toda la gente […] La espontaneidad viene de una verdadera relación con el silencio. Regresamos a la instrucción básica, que es el darse cuenta del cuerpo, la respiración, la quietud. Si uno es suficientemente verdadero. De la quietud, del vacío en sí mismo, viene la "palabra justa" que puede ser traída dentro del sitting, el sentimiento de algo que solo puede surgir en la quietud. (Segal, 1996, pág. s/n)

Esta práctica no fue etiquetada como meditación, sino como un recurso para *darse cuenta* de las tensiones, soltarlas y permitir el "vacío para recibir lo que siempre está ahí […] el *YO* como el objeto de la búsqueda […] una vibración que sobrevive a la muerte del cuerpo físico, de esta manera uno contribuye al movimiento ascendente del Universo" (Segal, 1996, pág. s/n). Una tarea que según este camino es la más importante que tenemos como seres humanos. Esto implica el conocernos a nosotras mismas, "El conocimiento de uno mismo es tanto un medio como un fin" (Ouspensky P. , 2011, pág. 83) y el principio básico en este sistema porque "el auténtico conocimiento no siempre está en los libros sino en los "gérmenes del Universo" (Blaschke, 1995, pág. 22), que también están en mí. Finalmente he de informar que por lo general a la mitad de la práctica del *sitting* se indica tener en mente las palabras *yo soy,* yo quiero ser, entre otras. Se indica que hay que coordinar la pronunciación con la respiración. Es importante señalar que, como veremos más adelante, las bases de este sistema están en el esoterismo cristiana y en el sufismo.

c. **Los movimientos**. En los seres vivos como en el universo todo está en movimiento, nada está inmóvil o permanece igual, nada dura para siempre o termina por completo. Todo lo que vive evoluciona o declina en un continuo movimiento de *energía*. Las leyes de *energía,* de movimiento que subyacen en el proceso universal eran conocidas por la ciencia antigua, la cual asignaba al humano su lugar adecuado en el orden cósmico (Salzmann, 2011). Sin embargo, como mencioné anteriormente el ser humanos se comporta como una máquina puesta en funcionamiento por las circunstancias externas. (Ouspensky P. , 2011).

Sus movimientos, acciones, palabras, ideas, emociones, humores y pensamientos son producidos por influencias exteriores. No es libre, es un autómata, no es consciente de esas *energía*s. “Es una marioneta tirada de aquí y de allá por hilos invisibles” (Ouspensky P. , 1978, pág. 5). El primer paso para cambiar este estado de máquina es reconocerlo y aceptarlo para comprender su mecanicidad. Cualquiera que sea el movimiento de respuesta venga de donde venga, inevitablemente ha sido condicionado por el automatismo de nuestras asociaciones, por los hábitos y clichés grabados en nuestra memoria (Salzmann, 2011). Para salir de ahí, se debería tener otra actitud ante lo establecido, ser capaz de pensar de otra manera, sentir de otra manera, actuar de otra manera, moverse de otra manera, todo al mismo tiempo.

Movimientos de Gurdjieff. Ser Studio 4to Caminos: https://escuelacamino4.org/es/gurdjieff-4-camino/29-los-movimientos

Es así como la *energía* se manifiesta en el ser humano a través de sus funciones y acciones. “Todas las funciones del hombre -intelectuales, emocionales y motrices- poseen un propio repertorio determinado de posturas que están en constante acción recíproca, se deduce que un hombre nunca puede salirse de su propio repertorio” (Gurdjieff G. I., 2016, pág. 79). Al ser un repertorio reducido, mecánico e inconsciente carece de un nivel alto de *energía*.

En este momento me enfoco en describir cómo el aspecto motriz se muestra a través de posturas que corresponden y están interconectadas con las que en este sistema se llaman posturas intelectuales y emocionales, igualmente rígidas y con *energía* muy baja:

> Es una ilusión que nuestros movimientos son voluntarios; en realidad son automáticos […] Nuestros pensamientos y sentimientos son igualmente automáticos […] Y el automatismo de nuestros pensamientos y sentimientos está conectado definitivamente con el automatismo de nuestros movimientos […] No se puede cambiar uno sin el otro […] No reconocemos hasta qué punto las funciones intelectuales, emocionales y motrices son mutuamente dependientes, aunque al mismo tiempo podemos darnos cuenta de cuánto dependen nuestros estados de ánimo y estados emocionales de nuestros movimientos y posturas […] Si un hombre toma una postura que corresponde en él a un sentimiento de pesar o de depresión, entonces, dentro de un corto tiempo, sentirá de hecho pesar o

> depresión […] El miedo, la indiferencia, la aversión, etc. pueden ser creados por cambios artificiales de postura. (Gurdjieff G. I., 2016, pág. 79)

Esta escuela tiene como objetivo que la persona aprenda y sea consciente de las *energía*s que lo atraviesan y de las que puede generar con un actuar y sentir diferente. El *Instituto para el Desarrollo Armonioso del Hombre* ofrece posibilidades para salir de este círculo de automatismo innato, uno de ellos son *los movimientos,* siendo una de las técnicas principales y muy sofisticadas para el *trabajo* sobre uno mismo.

> "Gurdjieff introdujo los movimientos como una de las prácticas más importantes para vivir su enseñanza. Algunos encarnan un conocimiento muy elevado que representan las leyes […] Gurdjieff dedicaba muchas horas del día a los movimientos […] Los movimientos permitían una experiencia directa de las leyes que gobiernan la transformación de la *energía*" (Salzmann, 2011, pág. 160).

De una manera muy general describo la ejecución de *los movimientos o* "gimnasia sagrada". Las personas realizan diferentes movimientos con cada parte del cuerpo, con un ritmo independiente, al mismo tiempo se tiene que llevar un cálculo aritmético no habitual al convencional (Pauwels, 1954). Los movimientos corporales son asimétricos, por ejemplo, se realiza un movimiento recto con un brazo, mientras que el otro hace círculos, las piernas y pies hacen otra serie de movimientos distintos entre ellos y simultáneamente. La persona tiene que estar consciente de su respiración. "Lo importante era ser consciente de la respiración, sentirla, saborearla" (Blaschke, 1995, pág. 73). La respiración por los movimientos puede ser muy especial ya que cada cierto movimiento, ciertas posturas, pueden provocar a voluntad cualquier clase de respiración, lo que hay que intentar es conservar siempre un carácter normal (Ouspensky P. , 1979). Al mismo tiempo atender a las otras exigencias en la ejecución. "Los movimientos de Gurdjieff representan notas de una octava […] Una cierta sucesión de movimientos ha sido prevista para exigir una atención especial del pensar […] así, el pensamiento debe ser mantenido con una cierta calidad, una cierta intensidad, pero es el cuerpo el que realiza el movimiento" (Salzmann, 2011, págs. 159-160). Para ejecutar todo esto el cuerpo necesita *libertad* ¿cómo conseguirlo dentro de esta complejidad? Además, un nuevo elemento aparece llegando directo al centro emocional, hay que concentrarse y experienciar el *yo soy y* yo quiero Ser. La aparición del sentimiento trae una nueva intensidad, una unificación que crea en nosotros una corriente particular, una nueva octava (Pauwels, 1954). Adicionalmente, estos movimientos se hacen en grupo por lo que se debe tener todo el tiempo presente las líneas del *trabajo*: para una

misma, para el grupo y para el *trabajo*. La calidad de *atención* al hacer estos movimientos genera una *energía* que ayuda a salir del automatismo acostumbrado. Salzmann dice que "Si pudiéramos en verdad comprender su significado y hablar su lenguaje, los movimientos nos revelarían otro nivel de comprensión" (Salzmann, 2011, pág. 160). Afirma que nos hacen vivirnos como somos realmente y experimentar el estado de *presencia*, es decir un estado de *consciencia.* Cuando una hace estos movimientos se da cuenta de lo difícil que es mantener la atención en una misma, también se pone en evidencia la cantidad de hábitos corporales de los que casi nunca estamos conscientes porque: "ser consciente también significa dominar nuestros movimientos mecánicos" (Blaschke, 1995, pág. 62), al menos reconocerlos. Un reto adicional es intentar que todo el mundo interior que aparece no permita la desconexión con el exterior, es decir, experimentar, aunque sea por momentos, que esos dos mundos están unidos, suceden al mismo tiempo; permitir verlos como parte del mismo proceso, saborearlo.

- ***Stop.*** Un elemento que a veces se introduce en la práctica de los movimientos es el "stop". La persona que dirige los movimientos, en un momento determinado y que solamente ella sabe, dicta la palabra "stop", en ese instante el participante tiene que detenerse, ahí mismo en la posición o postura en la que se encuentre. No solamente debe *parar* sus movimientos, sino que tiene que mantener la expresión de su cara, su sonrisa, su mirada, y la tensión de todos los músculos de su cuerpo exactamente en el mismo estado en el que se encontraba cuando se dio la orden de "stop":

  > Debe conservar sus ojos fijos en el punto exacto al que por casualidad miraban en el momento de la orden […] Mientras permanezca en este estado de movimiento detenido, el estudiante debe también detener el flujo de sus pensamientos, no admitiendo ningún nuevo pensamiento cualquiera que sea […] Y debe concentrar el total de su atención en observar la tensión de los músculos en las varias partes de su cuerpo, guiando su atención de una parte del cuerpo a otra, cuidando que la tensión muscular no se altere, que no disminuya ni aumente. (Gurdjieff G. I., 2016, pág. 79)

Se propone el "stop" también fuera de los llamados movimientos, es decir, en cualquier lugar y labor que la persona esté haciendo dentro de las jornadas de *trabajo* en el Instituto. Cuando se escucha el grito "stop", hay que *parar*, detenerse. Una de las características de esta práctica es que, al mantener una postura no programada, permite la observación de sí de una manera diferente a la ordinaria, contradice la instalación de patrones de posturas y movimientos establecidos de manera mecánica. Al oír esta indicación tienen que

inmovilizarse no solo exteriormente sino también detener todos sus movimientos interiores (Gurdjieff G. I., 2016). De tal manera que una obtiene información valiosa de sí misma. “El ejercicio del "stop" es simultáneamente un ejercicio para la voluntad, la atención, el pensamiento, el sentimiento y los movimientos” (Gurdjieff G. I., 2016, pág. 79). La *voluntad* es un aspecto para trabajar en este camino. Una se da cuenta que, si intenta autodirigir el stop, los patrones mecánicos intervienen de inmediato para solucionar la incomodidad, esto se debe a que los hábitos emocionales, intelectuales y motrices son más fuertes que la *voluntad*. Moshe Feldenkrais solía decir que la *voluntad* no puede ser ahí dónde no hay posibilidad. Trabajar con la *voluntad* requiere que los centros estén alineados y la *atención* enfocada en el nivel energético que esta práctica genera.

Si la meta de este camino es el desarrollo armónico del ser humano, entonces se tiene que *trabajar* para desactivar la mecanicidad de mente, cuerpo y sentimiento, por eso en esta escuela dirigir la *atención* a el cuerpo y a cómo se hace el *sitting*, los movimientos, las danzas y la vida misma es el principal reto.

d. ***Las danzas sagradas.***

Sólo soy un simple Maestro de Danzas.
Gurdjieff

Para entender la importancia de la práctica de las danzas en este sistema de *conocimiento*, es relevante tener en cuenta que para Gurdjieff, tal *conocimiento* si no es práctico, es palabra muerta. Es un trabajo activo no dogmático que se centra en la *atención* que se dirige hacia el cuerpo. El fundamento corporal en este sistema es el aspecto más importante, pues es de dónde se sostiene el *trabajo*. Jerzy Grotowski como estudioso de Gurdjieff y Ouspensky dice que esto es comprensible ya que el *conocimiento* que buscaron estos filósofos solo puede comprenderse, si se acepta “la complejidad de la naturaleza humana, que abarca el cuerpo, y la interioridad” (Panafieu, 1997, pág. 117). Para Gurdjieff la danza y los movimientos son la vía por la cual se produce la ósmosis entre cuerpo y la esencia. Grotowski dice que esa penetración se encuentra en la organicidad de ambos elementos, años de investigación en las danzas y movimientos de tradiciones antiguas lo pueden afirmar.

Gurdjieff "era ante todo un investigador que penetró profundamente en las zonas prácticas de las tradiciones que pudo encontrar […] realizó un trabajo científico no para comprender. No comprender para formular verbalmente, sino comprender para poder hacer" (Panafieu, 1997, pág. 129). Para intentar al menos conocer su búsqueda y los hallazgos que le dan vida a su propuesta de *trabajo*, presento a continuación un breve esbozo de sus danzas.

Gurdjieff fue un hombre que desde su infancia mostró interés por entender asuntos complejos del ser humano. En su empeño por dar nuevo significado a la vida, se dio cuenta que había que tener "impresiones" lo suficientemente poderosas para cambiar nuestro estado de "dormidos" y estar conscientes de quiénes somos en realidad, asegurando que tenemos poderes que no estamos usando. En las tradiciones antiguas encuentra las prácticas que estaba buscando. Al inicio no tuvo que viajar muy lejos ya que sus orígenes estaban en el Cáucaso: Georgia, Armenia, Azerbaiyán, parte de Rusia y Turquía (Gurdjieff G. , 1995), lugares de riqueza mística y danzas sagradas. Posteriormente viaja a: Egipto, Creta, Tíbet, Asia Central. Durante 20 años conecta con el hipnotismo, con el sufismo y con el cristianismo antiguo esotérico (Gurdjieff G. , 1995). Esa búsqueda concluye justamente, cuando encuentra las danzas y movimientos sagrados en el monasterio de Sarmán (Gurdjieff G. , 1995) con los monjes Sarmung, al norte de los Himalayas.[79] El misterio de estas danzas contiene una estrella de nueve puntas dónde está cifrado el cosmos y simbología de las danzas sagradas de sacerdotisas (Ludwing, 2020). En este monasterio recibe un intenso aprendizaje de danzas y movimientos sagrados. Estas danzas contienen conocimientos de origen que datan del 2100 a. e.c. y se siguen transmitiendo por tradición oral.

> El *Gran Conocimiento* se transmite sucesivamente de época en época, de pueblo a pueblo, de raza a raza […] Los grandes centros iniciáticos en la India, Asiría, Egipto y Grecia iluminan al mundo con brillante luz […] Los venerados nombres de los grandes iniciados, los portadores vivientes de la verdad son pasados reverentemente de generación en generación […] La verdad se establece por medio de escritos simbólicos y leyendas y se transmite a las masas para su preservación, en forma de costumbres y ceremonias, en tradiciones orales, en monumentos conmemorativos, en el arte sagrado, a través de las

[79] La palabra Sarman o Sarmun figura en los textos pahlavies términos que provienen de *pahlawīg* -parto-se refiere a una forma escrita en persa principalmente de la época sasánida y designa a los guardianes de la enseñanza Zoroastro. Según el libro armenio "Merkhavat", hace cuatro o cinco mil años, se fundó en Babilonia un denominado Círculo Interior de la Humanidad que estaría bajo el mando de los maestros de la sabiduría, la dirección oculta de los Khwajagan que se encuentra en Afganistán en los picos del Hundu Kush. (Blaschke, 1995, pág. 53)

> cualidades invisibles de la danza, música, escultura y varios rituales. (Gurdjieff G. I., 2016, pág. 33)

Ouspensky en su libro *Psicología de la Posible Evolución del Hombre* expone que en la antigüedad se transmitía conocimiento oculto a través de la poesía, el drama, la escultura, la arquitectura y la danza. “Por medio de estas prácticas se puede entender los orígenes y leyes que rigen el cosmos, así como no solo conocer lo que es el ser humano, sino lo que puede llegar a llama arte, servía a los propósitos del *conocimiento*; “hablando de danzas, como obras de arte representaban una exposición y un registro de las leyes eternas de la estructura del universo […] Aquellos que se dedicaban a la investigación y por lo tanto adquirían el conocimiento de leyes importantes, las incorporaban en obras de arte”. (Gurdjieff G. I., 2016, pág. 22)

Se ha registrado en diversas fuentes, que el sistema de Gurdjieff tuvo como influencias al sufismo y las prácticas del antiguo cristianismo esotérico, de ahí su acercamiento e interés por las danzas sagradas. El mismo Gurdjieff dice: “sabemos que dónde Cristo recibió su entrenamiento, ciertamente enseñaban "gimnasia sagrada" (Gurdjieff G. I., 2016, pág. 47). Rafael Lefort investiga a los maestros de Gurdjieff y llega a la conclusión de que las danzas Derviches influenciaron a los cristianos esotéricos tomando de ellas sus ritmos y movimientos, esto se puede constatar en los “Evangelios Maniqueos de Leucius, uno de los compañeros de Juan, llamados los Actos de Juan” (Lefort, 1982, pág. 39). En estos escritos se describe como Jesús, antes de ser crucificado hace una danza junto a sus discípulos. Así “[…]desde el verso 94 en adelante, hay inequívocas descripciones de una danza ritual con los discípulos moviéndose en un anillo alrededor de Jesús” (Lefort, 1982, pág. 40). Continúa Lefort: “Jesús y sus discípulos llevaban a cabo una “danza circular”, notablemente similar a la de los derviches giradores. Esto aparece en los Apócrifos, y también lo hacen algunas narraciones de significado místico” (Lefort, 1982, pág. 39). A continuación, algunas frases:

> Ahora contesta a mi danza.
> Contémplate a ti mismo en mí que hablo […]
> y, viendo lo que hago, guarda silencio sobre mis misterios.
> Tú que danzaste, percibe lo que hago,
> pues tuya es esta pasión de la humanidad […]
> Yo tocaría; dancen ustedes todos. Amén
> El Todo en lo alto tiene parte en nuestra danza. Amén.
> Gracia danza. Amén (Lefort, 1982, pág. 42).

De la danza de los derviches giradores ya he hablado anteriormente, aquí solo quiero destacar la influencia en el *trabajo* de Gurdjieff y acentuar que la danza "Derviche es un término árabe que significa "el que se encuentra en el umbral, buscadores de la verdad" (Blaschke, 1995, pág. 54). Es una danza en la que se gira de manera continua mientras se mira al corazón. Se ejecuta sobre un diseño que simula el movimiento de los astros y su origen data de las tradiciones persas que tuvieron influencia de la sabiduría de Zoroastro. Danzas prohibidas y perseguidas en diferentes tiempos de la historia de Turquía. Hoy en día la gente puede verlas en los Tekes[80] abiertos al público, sin embargo, muchas conservan su sentido original. Los derviches "danzan entre la multitud, pero su corazón vuela lejos de ellos […] su conocimiento está más allá de las percepciones humanas habituales […] la danza como uno de los caminos de búsqueda de la paz interior y de la trascendencia que propugna el sufismo" (Blaschke, 1995, págs. 54-55). Estas danzas presentes en el sistema de Gurdjieff tienen una gran semejanza con la danza conchera que hemos visto anteriormente, no por su forma, sino por la conexión con el sentimiento que brota del corazón del *danzante*, también con relación a las emanaciones energéticas que tanto *danzante*s como espectadores pueden percibir. Son por excelencia llamadas "danzas del corazón" por la metonimia que se realiza, es decir, por la transformación del sentimiento del corazón, derivado de un movimiento interior que hace consciente -a quien danza- de la "capacidad de amar que surge debido a la posibilidad de que el ser humano observe en todos sus semejantes e incluso en todas las cosas, la fuerza que anima cada átomo: Dios, el soplo vital, la Vida Una, en un ser espiritual que considera posible el contacto con algo superior, algo que le trasciende" (Ferrari, 2018, pág. 23). Es importante señalar el valor místico que viene de las influencias mencionadas, ya que de ahí se desprende el sentido profundo de las danzas somáticas en el sistema de Gurdjieff.

Por otro lado, uno de los fundamentos de la teoría y práctica del Cuarto Camino de Gurdjieff, se explica en lo que él llama "El Rayo de Creación". El ser humano ha sido creado por el Cosmos, *Absoluto,* Universo, Gran Todo, Nuestro Eterno Creador, Nuestro Creador Común, el Poderoso Autócrata Inmortal, Nuestro Todo Poderoso Omniamante Uniexistente, Padre Común, Eterno Creador, Materializador de todo cuanto existe, Gran Naturaleza. (Gurdjieff G. I., 2010). Como ya expuse anteriormente Gurdjieff evita usar la

[80] Recintos sagrados en dónde se lleva a cabo estás danzas.

palabra Dios, lo que hace constantemente es cambiar la forma de dirigirse a esa fuerza energética inconmensurable. “Es necesario notar que en nuestro Gran Universo todos los fenómenos en general, sin excepción, dondequiera que surjan o se manifiesten, no son sino «Fracciones» sucesivos conformes a las leyes de un fenómeno total que tiene su origen primero en el Muy Santo Sol Absoluto” (Gurdjieff G. I., 2010, pág. 137). Para Gurdjieff todo lo existente llegó a nacer de acuerdo con las leyes que rigen el Rayo de la Creación, una serie de *emanaciones* energéticas que dan existencia. “Desde el Absoluto salen emanaciones en todas direcciones, pero tomaremos una, el Rayo Cósmico en el cual estamos: la Luna, la Vida Orgánica, la Tierra, los Planetas, el Sol, Todos los Soles y el Absoluto” (Gurdjieff G. I., 2016, pág. 92). Continúa afirmando que existen diferentes tipos de *emanaciones,* cuando se juntan producen una nueva, eso tiene que ver con el nivel energético de la acción del cuerpo del que surjan. “Todos los planetas producen sus vibraciones en la tierra, y toda vida es coloreada por las vibraciones del planeta más cercano a la tierra en un momento dado” (Gurdjieff G. I., 2016, pág. 95). Nosotros los humanos también producimos esas *energía*s. En las danzas sagradas se hace una conexión directa entre la *energía* generada por el *danzante*, y las *energía*s que emanan del cosmos, es un acto creativo de relación amorosa porque se alimentan mutuamente. El Rayo de Creación manifiesta su amor creando *energía* vital. Si emitimos y recibimos materia prima de *energía* vital, y así mismo la transformamos en *energía* fina dirigida al Gran Creador, estamos cocreando vibraciones de vida que, según Gurdjieff, se rigen por las leyes del movimiento.

> Como he dicho, todo está en movimiento […] Ningún movimiento sigue una línea recta, sino que tiene simultáneamente una dirección doble, circulando alrededor de sí mismo y cayendo hacia el centro de gravedad más cercano […] Esta es la ley de caída que usualmente se llama la ley de movimiento […] Estas leyes universales eran conocidas en tiempos muy antiguos […] Desde los tiempos más antiguos la gente sabía cómo utilizar y controlar estas leyes de la Naturaleza […] Este control de las leyes mecánicas realizado por el hombre es la magia, e incluye no sólo la transformación de substancias en la dirección deseada, sino también resistencia u oposición a ciertas influencias mecánicas basadas en las mismas leyes. (Gurdjieff G. I., 2016, pág. 101)

Estas leyes eran bien conocidas por los llamados chamanes, magos, brujos y personas de *conocimiento* de las civilizaciones más antiguas. Las prácticas de estas personas, las ejecutaban con movimientos y danzas para comunicarse con las fuerzas del universo, del cosmos y también para sanar el cuerpo y el alma de los humanos.

> Los hombres de Conocimiento saben cómo retener las materias finas en sí mismos y cómo acumularlas […] Solamente una gran acumulación de estas materias finas da la posibilidad de que un segundo cuerpo más liviano se forme dentro del hombre. Partículas de su atmósfera son arrancadas, son dejadas atrás y producen una "huella" por la que un hombre puede ser rastreado. El magnetismo, el hipnotismo y la telepatía son fenómenos del mismo orden […] En relación con el cuerpo físico es lo que se llama el alma. (Gurdjieff G. I., 2016, pág. 102)

Gurdjieff afirma que los rituales de las danzas antiguas eran como las guías de los libros sagrados, en ellas están contenidas grandes verdades y que en esas ceremonias puede haber más contenido que en los libros (Gurdjieff G. I., 2016). Ciertos movimientos y danzas ejecutadas de una determinada manera llevan en sí mismos una evidencia, ideas, filosofías y *conocimiento* interior que forma un todo quiasmático, incorporado. Gurdjieff no rechaza el racionalismo, lo que hace es reconocer la sabiduría que emana del cuerpo en movimiento y también en la quietud, en el silencio profundo. No es negar la labor de la mente, es abrir espacio para que otro tipo de experiencia sea recibida como impresión, es permitir que el silencio se escuche y que este nos lleve al vacío para estar de frente al Gran Misterio, a la Verdad Objetiva a Dios. En este sentido, la propuesta de Gurdjieff hace énfasis en la búsqueda de esa *verdad* que no se comprende solamente por la vía teórica, sino en la práctica que surge de la acción y la no acción consciente de un cuerpo vivido desde el interior, esa es la idea de *verdad* la que no es meramente teórica, no solo una palabra, sino la verdad que puede ser actualizada, corporizada en la práctica (Gurdjieff, 2004, p. 261). Gurdjieff no utiliza su razón como instrumento fundamental para comprender el mundo, da al cuerpo, al movimiento y a la danza un lugar sobresaliente que comprende la *realidad* porque

> La danza ha sido desde la más remota antigüedad un método para alcanzar un estado de trascendencia […] Este tipo de danzas evocadoras del éxtasis se repite por todos los lugares del mundo y en todas las épocas dónde encontramos antiguas enseñanzas de una tradición que enseña cómo alcanzar el éxtasis […] Esto inducía al trance y al sentimiento de posesión divina. (Blaschke, 1995, pág. 100)

Es este el sentido místico y de amor creativo de los movimientos y las danzas de Gurdjieff. En el Cuarto Camino se enseñan estas y otras danzas que el mismo Gurdjieff creó, formando parte de las prácticas que contienen incógnitas sagradas. Desde esta perspectiva, las danzas como lenguaje contienen claves no verbales descifrables solo por los ejecutantes (Gurdjieff G. , 1995). Esas danzas transmiten conocimiento vivo y deben enseñarse no solo a través de la mente sino a través de la relación quiasmática **cuerpo∞mente∞sentimientos**

y sensación. La respuesta que Gurdjieff buscó durante toda su vida y en diferentes países, la encontró en la conexión somática que tuvo con estas danzas, por eso son la parte más importante de su *sistema*.

De esta manera, el legado que fue reuniendo este místico aclara una de sus metas, reunir la sabiduría de Oriente con la *energía* de Occidente de una manera armónica (Postlethwaite, 2016). Su actitud autocrítica como investigador somático, pensador y místico, lo hacen declarar que, a menos que estas dos fuentes epistémicas se unan, no estaremos seguros como humanidad.

Por otro lado, hay que entender que, en una Rusia de 1914 en plena convulsión, era imposible que su bagaje esotérico, somático y espiritual, fuera dispersado en nombre de Buda, Cristo, u otro con tinte religioso. Gurdjieff creó un lenguaje propio con la ayuda de científicos e intelectuales reconocidos de alta calidad como Ouspensky (1878-1947),[81] Thomas de Hartmann (1885-1956), músico y compositor ucraniano. El primero ayudo a Gurdjieff a estructurar sus ideas y escribirlas, el segundo ayuda a dar orden a su música. Más tarde se reúne con Alexander y Jeanne de Salzmann, esta última bailarina y coreógrafa del método Dalcroze, quien desde 1919 participó con Gurdjieff dando estructura a sus danzas. Se suele escuchar: con Janne de Salzmann las ideas de Gurdjieff se encarnan y con la música de Hartmann se toca el corazón.

Con personalidades de esa envergadura construye su "*sistema*" o "escuela" en dónde se ponen en práctica sus enseñanzas: música, danzas y lo que se conoce hasta hoy como el "*trabajo*", en dónde el "recuerdo de sí" pretende ser la constante; y por supuesto en los movimientos y en las danzas sagradas, de hecho, eso es lo que las hace sagradas y somáticas, por su calidad de *presencia.*

Gurdjieff trabajó durante varios años de manera secreta e incluso clandestina en compañía de algunos discípulos quienes eran incorporados a su escuela con el mayor cuidado. En 1917 decide abrir su trabajo y después de varios *Intento*s en 1922 en Fontainebleau, París, Francia, establece su escuela con el nombre "*Instituto Para el Desarrollo Armónico del Ser Humano"*, dicha escuela funcionaba como un laboratorio de sus ideas, de sus danzas y movimientos. Gurdjieff renuncia a continuar trabajando

[81] De quien ya hemos hablado anteriormente quien escribió *Psicología de la Posible Evolución del Hombre* (1934) y *Fragmentos de una enseñanza desconocida*. *En búsqueda de lo milagroso* (1947),

secretamente. Su sistema e instituto se replica en casi todas las grandes ciudades como Bombay, Alejandría, Kabul, Nueva York, Chicago, Estocolmo, Moscú, Essetuki y posteriormente en América. (Pauwels, 1954)

Es así como formó un "ballet" con su alumnado. Se presentó ante el público parisino en 1923[82] en el teatro de los Campos Elíseos. La prensa escribió que el público no estaba preparado para ver este tipo de manifestaciones artísticas (Gurdjieff G. I., 2018). Gurdjieff no pretendió que el público entendiera su "espectáculo" conocido con el nombre *La Lucha de los Magos,* al respecto dijo: "en la base de *La Lucha de los Magos*, se hallan tres pensamientos; pero como no espero que sean comprendidos por el público, si presento el ballet solo, lo llamo simplemente un espectáculo […] Estas ceremonias son inaccesibles y desconocidas para los europeos". (Gurdjieff G. I., 2016, pág. 21)

A pesar de eso, compone trescientas piezas para piano y más de cien danzas sagradas en las que intenta explicar de manera somática sus ideas acerca de la descomposición de la materia y las leyes del Cosmos (Ludwing, 2020, pág. 51). En una entrevista Gurdjieff lo explica de esta manera:

> Imagínese que, al estudiar las leyes del movimiento de los cuerpos celestes, digamos los planetas del sistema solar, usted ha construido un mecanismo especial para la representación y registro de estas leyes […] En este mecanismo cada planeta está representado por una esfera de tamaño apropiado y está colocado a una distancia estrictamente determinada de la esfera central, que representa al sol […] Se pone en marcha el mecanismo, y todas las esferas empiezan a girar y a moverse en trayectorias definidas, reproduciendo de una manera que parece viva las leyes que gobiernan sus movimientos […] Este mecanismo le hace recordar su conocimiento. […] De la misma manera, en el ritmo de ciertas danzas, en los movimientos y combinaciones precisos de los *danzante*s, se evocan vivamente ciertas leyes […] Tales danzas se llaman sagradas […] Durante mis viajes por el Oriente, con frecuencia he visto danzas de esta clase, ejecutadas durante la celebración de ritos sagrados en algunos de los templos antiguos. (Gurdjieff G. I., 2016, pág. 21)

Las danzas y movimientos de Gurdjieff en 1924 eran novedosas y extrañas, rompían con convencionalismos de técnicas de la época, inaceptables incluso por las personalidades de vanguardia "no tenían nada en común con los métodos de Dalcroze, Steiner, Isadora Duncan, ni ninguno de los nuevos reformadores" (Pauwels, 1954, págs. 131-132) porque

[82] Una serie de críticas periodísticas y algunas descripciones de esas danzas se pueden encontrar en el libro *El hombre más extraño del siglo* de Pauwels 1954. Recomiendo visitar algunos videos en YouTube. Como ejemplo sugiero: https://www.google.com/search?q=danzas+sagradas+de+Gurdjieff&rlz=1C1VDKB_esMX1026MX1026&sxsrf=ALiCzsaHPSF5et15RGnh0WH2p3LoUfWw7w:1671053138092&source=lnms&tbm=vid&sa=X&ved=2ahUKEwjGhsmFhvr7AhWDnGoFHe9oAxgQ_AUoAXoECAMQAw&biw=1600&bih=757&dpr=1#fpstate=ive&vld=cid:20b751fb,vid:SDqJRairC9o

no se podían juzgar sus danzas con parámetros estéticos establecidos; no estuvieron rodeadas de las atracciones habituales de la escena, no tenían el objetivo performático convencional.

Por otra parte, Blaschke estudioso del Cuarto Camino dice que "Gurdjieff fue un chaman moderno" (Blaschke, 1995, pág. 119). Aunque no está comprobado que haya utilizado plantas alucinógenas en sus prácticas y enseñanzas, sí se habla de sus danzas como una forma de provocar cambios en los estados de *Conciencia*, que llevan a una percepción diferente de la *realidad*. Algunos testimonios afirman que al realizar estas danzas se "produce la sensación de que uno es otro, y una percepción de que un cercano secreto se ha abierto frente a nosotros al mismo tiempo que se acentúa la sensación de eternidad […]. Todo ello transcurre al mismo tiempo que uno tiene la sensación de estar identificado con el universo". (Blaschke, 1995)

¿Cuál es el *Intento* en estas danzas y movimiento? Jeanne Salzmann afirma que es vivificar el movimiento que nos llama al servicio, a esta función humana que es conectar primeramente con nosotras mismas y con el Universo que somos. En las notas de *trabajo* de Michel Salzman, se lee, es conectar con "el amor de si, de la parte más alta, de lo alto, que es como el sol que da calor a cada parte sin juzgar, benevolente. Hay una reverencia hacia ese amor incondicional" (Shaw, 2014, pág. 150). Un amor que conecta con el generoso amor del universo. El **cuerpo∞persona** en estado de danza genera *energía* amorosa porque crea *consciencia* y como todo acto amoroso, requiere de entero cuidado. William Segal alumno directo de Gurdjieff en su libro *Respirar el instante* asegura que "el amor es la gran fuerza unificadora, la verdadera fuerza vinculante. La atracción mutua que existe en el universo reúne las partículas subatómicas para formar los átomos, reúne los átomos para formar las moléculas, reúne las células para formar órganos, reúne los planetas para formar sistemas solares y los sistemas solares para formar galaxias" (Segal, 2004, pág. 27). Reúne determinadas *energía*s para formar seres humanos, reúne *energía* para danzar.

Bajo este enfoque, en todas las prácticas del Cuarto Camino y en especial en la de los movimientos y danzas, el trabajo es mantener los centros participando simultáneamente para tener la experiencia de una *presencia* unificada. Es importante, según Salzmann, "mantener una <<mirada>> interior para <<quedarme delante>> en un << acto de *ver* >> […] experimentar la *presencia* como un <<segundo cuerpo>>" (Salzmann, 2011, pág.

119). Un **cuerpo∞persona** unificada por el sentimiento de amor al Ser, al amoroso acto de estar presentes ante el milagro de la vida. Esto es lo que yo llamo práctica somática en la danza de amor y mística.

Hasta aquí y apelando a mi propia experiencia puedo decir que estamos frente al legado de un "simple maestro de danza" que tiene encarnada la experiencia de unas danzas místicas que revelan el misterio del amor.

Falta profundizar y abordar muchos otros temas como: Las leyes, las líneas de trabajo, la cuestión material, el sexo y su famoso eneagrama. Para más información se puede consultar la amplia bibliografía que este documento presenta e innumerables documentos que se puede encontrar de manera gratuita por internet, y, sobre todo, como dicen los practicantes de más edad y trayectoria en este *trabajo*. "Sin práctica todo conocimiento es letra muerta". La persona que quiera vivir la experiencia del Cuarto Camino puede encontrar grupos de trabajo en casi todos los países del mundo. La interpretación que hago aquí no agota la totalidad de sus argumentos y posturas acerca de estos conocimientos esotéricos, solo pretendí explicar aquellos que nos llevan a comprender sus ideas y prácticas somáticas acerca del amor y la mística.

Gurdjieff estaba seguro de que no venimos al mundo con una alma o espíritu desarrollado, más bien afirma que tenemos que trabajar para forjarlo, para lograr ser realmente libres y responsables de nuestras propias acciones, evitando echar culpas afuera. Ponía toda su apuesta en el *trabajo* relacionado siempre desde la conexión somática en dónde la cuestión espiritual está presente o al menos ese es el *Intento*.

6.3. "El grupo" y el Cuarto Camino del "D4"

Grupo del D4 en la década de 1980. Imagen propiedad de María del Refugio Martínez Gasca

Algunas de las personas del "grupo" que estamos nombrando en esta investigación acudieron a la Escuela del Cuarto Camino de la línea de Gurdjieff y otros a la de Ouspensky conocido en Ciudad de México como el "D4". En lo personal, inicié en el de Ouspensky y posteriormente ingresé al de Gurdjieff, como he narrado en el apartado de Autoetnografía. Las personas que estuvimos en el "D4" recibimos la meditación trascendental y el giro derviche. La información que a continuación expongo, la obtuve de una de las mujeres más activas en el "D4", Thelma Lomelí. Ella escribió el libro En *busca del maestro,* en él, generosamente narra algunos de los acontecimientos y datos que me ayudan a entender aspectos de la búsqueda del "grupo", su transitar por diferentes caminos de *conocimiento* y la relación de estos con la danza conchera. Por otro lado, también anoto algunos acontecimientos que desde mi experiencia personal considero necesarios.

La escuela del Cuarto Camino de la línea de Ouspensky llegó a México a través de Armando Cosani e Irene Nicholson quienes pertenecían a la escuela fundada por Ouspensky y Rolles en *Colet House* en Londres Inglaterra, después de separase de Gurdjieff. Es importante señalar que una de las diferencias que llevaron a esa separación, fue que Ouspensky pensaba que tenía que haber una forma más directa para el desarrollo y la realización del Ser y que habría que buscar un maestro vivo en alguna tradición ancestral (Lomelí, 2019). Se concebía que lo milagroso podría encontrarse lejos, en tierras y lugares remotos (Lomelí, 2019, pág. 22). Ambos, Gurdjieff y Ouspensky reconocidos como los buscadores de la *verdad* y el conocimiento recorrieron miles de kilómetros para encontrar técnicas que los llevaran a sus búsquedas. "Fue el Dr. Rolles quien, siendo discípulo de Ouspensky, continuó con este trabajo y tuvo la tarea de buscar un método natural para el desarrollo espiritual. El Dr. Rolles conoció en Londres al Maharisi Magesh Yogi, quien en 1960 le enseñó la meditación Advaita y lo presentó al Shankaracharya" (Lomelí, 2019, pág. 70). Ninguno de estos buscadores llegó a descubrir el *conocimiento* latente en América a pesar de que Armando Cosani e Irene Nicholson llegaron a México con la tarea de buscar un sistema de *conocimiento* o método para la plena realización (Lomelí, 2019). La búsqueda cesó, en cambio, fundaron la Escuela del Cuarto Camino en Ciudad de México en la década de los años sesenta, dejando como encargados del grupo en México a Lupita Olivares, Oscar Zorrilla, a Gilberto y Jesús (Lomelí, 2019). De manera coloquial se le

conoce como el "D4" porque las reuniones se realizaban en el departamento número 4 de la calle Cerezas en la Colonia del Valle en Ciudad de México.

Thelma señala que en esa escuela las palabras más importantes eran "buscar la plena realización" (Lomelí, 2019), como búsqueda de la *liberación*. Lo hacían a través de las enseñanzas del Cuarto Camino y de su maestro vivo el Shankaracharya Shantananda Saraswati del norte de la India. En este grupo el método básico es la meditación trascendental Advaita[83] aunque también se practica el método de Gurdjieff y la danza derviche. (Lomelí, 2019)

Desde mi punto de vista esta sigue siendo una Escuela del Cuarto Camino con una técnica de meditación específica y con un maestro vivo. Por lo que no me detendré a mencionar más que lo que, desde mi punto de vista es relevante para esta tesis.

Me es muy importante señalar que en esta escuela se encontraba Gonzalo Alvarado quien formó parte del "grupo" y pertenecía a la danza conchera del jefe Manuel Luna por herencia él fue quien llevó a Cosani y a Nicholson a la danza y les habló de la importancia de esta tradición en México. A decir verdad, no se sabe lo que sucedió después, al parecer, a estas personas no les quedó claro que estaban ante un sistema de *conocimiento* ancestral, que les estaban presentando a un maestro de la tradición, un maestro vivo.

El "D4" en los años de 1980 estaba conformado por un gran número de personas del sector académico y del ámbito cultural, entre ellos la mayoría del "grupo". Participábamos abiertamente en la danza conchera y en las actividades del "D4". En una ocasión la guía principal del "D4" nos convocó en su casa y nos dijo "ustedes tienen que saber que esa práctica de la danza no es apropiada para los participantes de este "camino", así que tienen que tomar una decisión, seguir por ahí o por este". Recuerdo que todos nos miramos atónitos, salimos de ahí en silencio, nadie quería hablar, nos fuimos sin tomar una decisión. A la distancia pienso que nos enfrentamos a lo que Guillermo Marín describe como una conducta colonizante; nos encontramos frente a lo que los especialistas en estudios decoloniales nombran como "colonialismo internalizado", refiriéndose a esa conducta en la que se rechazan los aportes culturales propios y se ponderan los del extranjero. Esto se

[83] La doctrina Advaita es una rama no dualista del hinduismo que afirma la unidad entre las almas y la divinidad. El filósofo indio Shankara conformó esta doctrina a partir de las escrituras Upanishad y los de su propio profesor Gaudapada.

apoya también en la gran ignorancia que hasta el día de hoy existe acerca de la civilización del Anahuaca y de la *Toltecayotl* tema que veremos en el próximo apartado.

Días después, en la siguiente *obligación* de la danza ya no vi a dos de los compañeros del "D4", la mayoría hicimos caso omiso a la "insinuación de dejar la danza", seguimos en los dos lugares. Al parecer teníamos claro que -como veremos más adelante- la danza del jefe Manuel Luna era un lugar de *conocimiento* y, además, como había sugerido Ouspensky, habíamos encontrado a un maestro vivo, al jefe Manuel Luna.

Fue por eso por lo que yo seguí en la danza igual que la mayoría del "grupo". Pocos meses después dejé de asistir al "D4". Regresé cuando en 1989 se inició el primer entrenamiento de giradores derviches a cargo del Sheih Vilhelm del Tekke de Yenikapi de Turquía (Lomelí, 2019). Me tocó presenciar en 1991la inauguración del primer tekke en México, en Xochimilco con la visita del Sitki Oztorum, el Sr. Eris Cuneit y su esposa Leila, todos ellos personalidades importantes y herederos de la danza sagrada que dejara el gran sabio y poeta Rumi, en Turquía.

Para ese entonces el "D4" abrió sus puertas a quien estuviera interesado en el aprendizaje de la danza derviche, algunos integrantes de la orden sufí Halveti Jerrahi de Ciudad de México visitaron el Tekke de Xochimilco e incluso aprendieron a girar. De nuestro "grupo" la mayoría tomamos el entrenamiento como derviches giradores, de hecho, Miguel Ángel Lomelí fue el encargado de girar la ceremonia llamada "sema". *Danzante*s concheros de otros grupos de esa época también aprendieron esta danza sagrada. Con esto quiero decir que la gente del "D4" tuvo una apertura y una visión diferente ante la danza, posiblemente también ante la persona del jefe Manuel Luna. De nuevo mi pensamiento me lleva a afirmar que la danza puede ser un elemento conciliador, con su emanación de amor puede cambiar paradigmas.

Es importante señalar que he participado en las dos corrientes, mas, me he dedicado a la práctica y estudio de la línea de Gurdjieff, por cuestiones de proximidad con el Método Feldenkrais y sus conexiones somáticas que me han ayudado a la construcción de la noción de "practicas somáticas de amor y mística" que veremos más adelante. También es importante ventilar que lo mencionado aquí es reflejo de mi propia experiencia, susceptible a cuestionamiento por parte de los expertos, viejos practicantes del Cuarto Camino, quienes con mucha razón cuestionan la información que se centra solo en la teoría, aunque a decir

verdad, no sería poca cosa centrar la crítica en el devenir del trabajo puramente teórico, ya que es sorprendente la cantidad de textos que se han escrito con respecto al Cuarto Camino, tanto de Gurdjieff o de Ouspensky, como de sus seguidores y discípulos.[84] Ciertamente todos ellos recalcan que sin la práctica, sin regresar al cuerpo, toda teoría no tiene sentido, además de que "hay cosas que pueden describirse en los libros y hay cosas que jamás podrán describirse correctamente" (Ouspensky P. D., 2005, pág. 67). El movimiento y la danza guardan enigmas que solo pueden comprenderse en la acción. Esos enigmas se viven desde la experiencia en el ***cuerpo∞persona*** que en el Cuarto Camino se comprende desde la mística, entendida como el misterio de la vida y en el amoroso cuidado a las prácticas que nos ponen frente a ella.

6.4. La Toltequidad de dónde surgen los nahuales, don Juan Matus y Carlos Castaneda

Hemos visto en el apartado anterior, como el interés de Gurdjieff a quien le llamaron también "chaman moderno", fue un buscador de *conocimiento.* Haciendo uso de sabidurías ancestrales de su entorno, desarrolló un sistema que, desde mi punto de vista, son prácticas somáticas con énfasis en el cuerpo en quietud y en movimiento, para acceder al *conocimiento* sensible e interior dónde el "tercero oculto" se manifiesta y se accede a una conexión espiritual, característica principal de un sistema somático. Ahora veremos lo que don Juan Matus y Carlos Castaneda han rescatado y resignificado de un sistema de *conocimiento* ancestral llamado *Toltecayotl* de la zona del Anahuac.

Como he indicado anteriormente, los referentes teóricos que el "grupo" ha proporcionado y que he seleccionado para esta investigación, son el Cuarto Camino y Juan Matus en voz de Carlos Castaneda. Estos dos últimos fueron mencionados por todas las personas informantes de esta investigación, de hecho, la mayoría hicieron comentarios que relacionaban a Juan Matus con el jefe Manuel Luna.

De esta manera, en el siguiente apartado expongo una somera introducción a la Taltecayotl o toltequidad como le decía don Juan,[85] resaltando los aspectos somáticos de

[84] En la bibliografía se encuentran los que aquí he consultado.

[85] Me estaré refiriendo a don Juan y no a su apellido porque es así como mis informantes lo refieren y es así como se le conoce en el contexto de los libros de Carlos Castaneda. Es importante señalar que tanto a Manuel Luna como a Juan Matus se les reconoce como personas que tienen el "don", personas de conocimiento que, entre otras características, tienen la facultad de curar, y ayudar al pobre y desvalido, dan consejos y son guías

amor y mística de este sistema de conocimientos que se encuentran en la práctica de la danza conchera. Reconozco que esta investigación no podría abarcar la grandeza y complejidad, de un sistema de organización integral que fue la matriz de una de las civilizaciones más antiguas del mundo, además, hace falta mucha investigación con respecto a la relación entre la obra de Castaneda y la *Toltecayotl*. Me ciño entonces, a lo que en general, y hasta este momento he comprendido de las enseñanzas de don Juan y el *nahual*ismo[86] a través de Carlos Castaneda como emisor de la sabiduría *tolteca*, motivo por el cual escribió sus libros.

Enseguida hablo de don Juan Matus como heredero directo de la sabiduría *tolteca* Expongo también de una manera muy general, algunas de las categorías principales de las prácticas *nahual*icas y somáticas. Finalmente, expongo cómo Carlos Castaneda, es reconocido como el *nahual* moderno de la Toltequidad y uno de los principales investigadores que abre el tema del *nahual*ismo en el pasado reciente.

En consecuencia, las fuentes en las que me apoyo son los libros de Carlos Castaneda y en algunos testimonios de sus discípulos. Sustento este contenido en materiales del antropólogo Frank Días y en artículos y libros del promotor cultural de la Taltecayotl Guillermo Marín, quienes influenciados por los libros de Castaneda se dieron a la tarea de investigar la Toltequidad. Estos autores en sus análisis e investigaciones mantienen un constante vínculo con los libros de Carlos Castaneda y sus estudios los enlazan con la sabiduría del *brujo* don Juan, como hombre de *conocimiento tolteca*. Corroboran sus aportaciones con fuentes históricas de códices y crónicas, tanto de los anahuacas como de los invasores. Afirmando que la obra de Castaneda proyecta el conocimiento y la práctica de la toltequidad, enfocándose en el aspecto místico y esotérico. Además, es importante considerar la postura descolonizada que se aprecia en sus análisis sustentados en teóricos como Santiago Castro-Gómez, Ramón Grosfoguel, Enrique Dussel, Catherine Walsh, Walter Mignolo, Aníbal Quijano, Silvia Rivera Cusicanqui y Rubén Bonifaz Nuño por mencionar a algunos. Bonfil afirma que actualmente vivimos en una civilización que niega

---

de una comunidad a la que orientan con generosidad por el camino del *poder* y no por el de la hechicería. Son portadores y cuidadores de los misterios de la tradición, lo hacen con gran entrega y optimismo. (Grinber, 1990). Como herederos de los *toltecas*, tienen el "don" de *ver.*

[86] Frank Díaz deja ver que, aunque hay bastantes fuentes sobre el *nahualismo*, los cronistas mayormente representantes de la iglesia católica se refieren a esta práctica de manera negativa e incluso peyorativa. (Díaz, 2004)

el gran potencial de nuestra herencia milenaria (Bonfil, 2010). Es importante contribuir a que las voces de quienes aportan a que la civilización del México profundo[87] y oculto, no queden excluidas y solo se escuche la superioridad de la cultura occidental colonizadora. Hay que detener esto en todos los órdenes de la vida: cultura, artística, religiosa y académica.

> Cinco siglos de dominación colonial han provocado efectos desastrosos en la cultura de los pueblos indios de México … La negación sistemática y total de la civilización mesoamericana, la agresión permanente de que ha sido objeto, han provocado efectos culturales diversos y de variable intensidad en los diferentes pueblos indios… las culturas de estirpe mesoamericana, los pueblos indios permanecen y forman el sustrato fundamental del México profundo… los intrincados senderos de la resistencia. (Bonfil, 2010, pág. 187)

Es importante dar espacio a quienes, desde la resistencia, cuestionan los enfoques del colonizador, "ésta la de quienes niegan la existencia de formas primitivas de un pensamiento calificable de "menos racional" (León-Portilla, 1980, pág. 142). Llevamos siglos dando crédito a fuentes que se refieren a nuestra cultura como ignorantes, atrasados y caníbales, con esa tendencia, no vemos el mapa completo, sin embargo, como lo dijeron los sabios antiguos, "nadie puede decir algo verdadero en la tierra […]".[88] Tendremos que seguir buscando. Portilla, Bonfil y Castaneda coinciden en que hay que dejar materia prima de significación, para quienes superando prejuicios se dediquen a difundir el arte y la ciencia de la civilización del Anahuac, aceptando que la sabiduría de los *viejos abuelos* toltecas, es aún insipiente, realmente no se conoce todavía (Marín, 2018), porque "no solo debemos vencer la resistencia natural a lo desconocido, además debemos luchar contra un colonialismo cultural e ideológico de 500 años, el cual, por fortuna, no ha podido borrar del todo, la esencia de nuestro origen cultural autónomo". (Marín, Para leer a Carlos Castaneda, 1995, pág. 6)

Nótese también que Díaz y Marín fueron de los principales promotores de la "Declaratoria de Teotihuacan" en mayo de 2007, que explica lo que es la *Toltecayotl* en nueve puntos. Es importante para mí, desde esta perspectiva, dar lugar en esta tesis a personas que cuestionan la historia oficial y plantean nuevos horizontes con bases ancestrales firmes. Como ellos mismos dicen "El futuro está en el pasado".

[87] México profundo es un término que Bonfil Batalla desarrolla en su libro México profundo una civilización negada. (1987). Refiere a la cultura que se vive entre los llamados "indios" de México, no solo los que viven en las comunidades rurales, sino también los que viven en las grandes ciudades.
[88] Cantares Mexicanos. Conservado en la Biblioteca Nacional de México.

A continuación, presento la declaratoria:

Declaratoria de Teotihuacan[89]

De cara al inicio del siglo XXI y en virtud de que el tiempo de espera ha llegado a su fin. Conscientes de que el futuro luminoso de la humanidad se encuentra en el pasado, que ha sabido guardar celosamente su inconmensurable sabiduría en las antiguas civilizaciones. Sabedores de que somos los hijos de los hijos de Los Viejos Abuelos, que tenemos un rostro propio y un corazón verdadero que hemos labrado desde lo más remoto de la noche de los tiempos en el Ser inaccesible. Que somos hijos de nuestra "Madre querida y de nuestro Padre luminoso", conscientes de que formamos parte armónica de un universo lleno de vida, energía y equilibrio. Que somos seres espirituales desarrollándonos en el plano humano.

Se declara lo siguiente:

La Toltecayotl

** Es el nivel más elevado de conocimiento que desarrollaron a través de miles de años los Viejos Abuelos y es la base del pensamiento filosófico de la Civilización del Ser inaccesible, producto de un largo proceso histórico.*

** Es el arte de aprender a vivir en armonía consigo mismo, con todos los seres vivos y con el universo. No es una teoría, es una práctica cotidiana de vida que requiere Conciencia, sensibilidad, disciplina y fuerza interior.*

** Está presente en muchos de los elementos culturales de la sociedad mexicana, tanto en medios urbanos como rurales y se mantiene vigente de manera sincrética en las fiestas, tradiciones, usos y costumbres de los pueblos que conforman la nación.*

** Tiene como objetivo supremo permitir la trascendencia espiritual de la existencia material a través de la Conciencia y el desarrollo del potencial espiritual del individuo y la comunidad.*

** Es un Patrimonio Espiritual de la Humanidad y otro legado más de la milenaria civilización del Ser inaccesible al mundo. Tan antiguo y valioso como el desarrollado en China y en la India.*

[89] Convocó Educayotl AC. a través del portal www.toltecayotl.org en diciembre de 2006. La invitación fue abierta y entre los participantes que redactaron el texto estuvieron: Adriana de León, Antonio Gómez Miranda, Frank Díaz y Guillermo Marín.

** Representa los más profundos y sólidos cimientos de la sociedad, que a través de miles de años se ha venido evolucionando y adaptando a los diferentes desafíos históricos, especialmente en estos últimos cinco siglos de colonización.*

**A pesar de haber sido enriquecida con las apropiaciones culturales de otros pueblos y culturas del mundo, ha guardado en lo esencial su raíz primigenia, que nos da "Un rostro propio y un corazón verdadero" y nos distingue de las demás civilizaciones.*

** Está viva en el subconsciente del pueblo. Determina en gran medida las aspiraciones más elevadas de la sociedad y se atesora como una reserva espiritual que en los momentos difíciles, ha salido a flote para resolver los grandes desafíos de la nación.*

** Es una valiosa herramienta que nos permite construir un mundo más habitable y una sociedad más humana.*

Por lo anterior, siendo las 19:20 horas del día sábado 19 de mayo de 2007 y Matlactlionze Cozcacuauhtli (11 Buitre o Águila de Collar) del calendario del Ser inaccesible, estando reunidos en Teotihuacan por propia convicción y en defensa de la vida, la naturaleza, la humanidad y su más valiosa sabiduría, los firmantes nos comprometemos a investigar, promover y difundir los conocimientos de La Toltecayotl entre los hijos de los hijos de los Viejos Abuelos y aquellas personas de buena voluntad que deseen conocer la sabiduría milenaria para construir una sociedad más justa y humana.

De igual manera, he requerido acercarme a otras fuentes históricas y antropológicas que remiten a términos e ideas relacionadas a la civilización y cultura del Anahuac: *Taltecayotl Aspectos de la Cultura Náhuatl Miguel de León Portilla*. 2019, del mismo autor, *Visión de lo vencidos: relaciones indígenas de la conquista*. (1969), Alfredo López Austin *Cuerpo Humano e Ideología* (2004), *México Profundo. Una civilización negada* de Guillermo Bonfil Batalla (1935-1991), *Corazón de piedra verde* de Salvador de Madariaga (1962), *Mosaicos de jade con reflejos de obsidiana* de Arturo Meza Gutiérrez (1962), *Observaciones del cielo en el México* antiguo de Anthony F. Aveni (2005), así como a algunos códices y cronistas. Tampoco quise dejar fuera a Miguel Ruiz y José Ruiz que con una narrativa sencilla han difundido lo profundo de la ética *tolteca*.

6.4.1. Introducción a la civilización del Anahuac y la cultura tolteca

La civilización y cultura del Cem-Anahuac Tahuantinsuyo al igual que todas las otras culturas madre que se han desarrollado en la tierra, como Mesopotamia, Egipto, India, China y Creta se caracterizan por haber inventado su planta básica de alimentación, en el caso de Anahuac el maíz. La civilización anahuaca creo también su propia escritura y desarrolló grandes conocimientos en: matemáticas, astronomía, farmacopea; así como la cuenta del tiempo plasmado en sus calendarios, entre las más sobresalientes. Se sabe que la civilización de Mesoamérica tuvo su origen en la cultura Olmeca, considerada la cultura madre que se desarrolló ente el periodo preclásico entre 800 y 200 antes de la era común (Bonfil, 2010). Otras fuentes aseguran que su existencia data de los 6000 antes de nuestra era (Marín, 2018).

Los herederos de la sabiduría Olmeca son los Toltecas. A su sistema de conocimientos se le llama *Toltecayotl* o Toltequidad. "Su grado de desarrollo civilizatorio se deja ver en: su sistema de educación obligatorio, público y gratuito; la democracia participativa; percibían a los demás seres orgánicos como familiares, como iguales, y al planeta como su Madre. Buscaban afanosamente el equilibrio entre todos los elementos de la existencia". (Marín, 2018, págs. 29-30) Los anahuacas garantizaron la subsistencia para así poder dedicar gran tiempo al estudio del cosmos y a la trascendencia del espíritu.

El estudio de esta forma de vida se ha retomado recientemente. Antes de 1961 a los toltecas se les consideraba ciudadanos originarios de la ciudad de Tula (Díaz, 2012). Después de esa fecha se reconoce que, un *tolteca* es quien accede a un grado de conocimiento superior. Implica el dominio de ciertas técnicas que lo hacen ser personas de *conocimiento* o *nahuales.* Tanto hombres como mujeres pueden acceder a esos títulos. Su principal característica o poder, es que saben del manejo de la percepción y de la *energía* (Marín, 2018). A decir de León Portilla, seres extraordinarios. "Tan grande fue el prestigio dejado por ellos, que la palabra *tolteca* se volvió sinónimo de artista" (Léon-Portilla, 1969, pág. 260). Un artista no solo como lo pudiéramos entender en la actualidad, como el que domina el canto, la danza o la música, sino como aquel que hace de su vida un arte. Son "los maestros en el arte del equilibrio, la medida, la sobriedad, la austeridad, el refrenamiento, el entendimiento" (Marín, 2018, pág. 37). Es la persona que adquiere conocimiento por medio de su trabajo interior.

Ahora bien, la toltequidad se puede abordar desde el punto de vista histórico y desde el punto de vista espiritual o cultural-ideológico el cual se manifiesta en sus productos culturales desarrollados en Mesoamérica. Históricamente la toltequidad surgió, según Díaz, en el momento en el que el *conocimiento* de los chamanes de américa, es decir, el de los *nahual*es, se fusiona con los productos civilizatorios del Anahuac, tal es el caso de los Olmecas (Díaz, 2012).

Desde ese punto de vista, la toltequidad se compone de instituciones, una de ellas es la del culto a la Serpiente Emplumada o Quetzalcóatl. El centro de la cosmovisión *tolteca* era Quetzalcóatl, entidad suprema del Universo. Esta figura mítica aparece también en otros lugares del Cem-Anahuac-Tahuantinsuyo como en el Perú con el nombre de Wirakocha, Simiente del Océano, y entre las naciones de Norteamérica como Manittu, Gran Espíritu (Díaz, 2004). Aunque se reconoce que existen grandes lagunas en lo que se refiere al conocimiento de la época de oro de la cultura olmeca, al menos se tiene el registro de uno de los personajes más destacados de la antigüedad: Ce Acatl Topiltzin Quetzalcóatl (Díaz, 2021).

Quetzalcóatl no era un dios, sino una condición que ciertos seres humanos podían alcanzar por su desarrollo espiritual, al lograrlo, ascendían a una dimensión divina. La idea de deidad estaba relacionada con la *energía* o fuerza inconmensurable de la naturaleza, que podía ser atributo de algunos seres humanos. Quetzalcóatl es el símbolo representativo de aquel que logró un estado de *consciencia* superior, es decir, un estado de evolución que todo ser humano puede alcanzar. Lo que propone es hacer un puente, un lazo entre las *energía*s más bajas y las más elevadas, las unas representadas por la serpiente, las otras por las plumas del quetzal; siempre recordando que somos una dualidad perfecta y con existencia reciproca.

Quetzalcóatl fue el último avatar de la serpiente emplumada que existió entre el periodo clásico y posclásico de la civilización de Anahuac. El culto a la serpiente emplumada es un ideal al que todo ser humano puede llegar a ser. El culto entendido no como adoración sino como una *devoción* al potencial evolutivo, por lo que se le considera como un arquetipo de la toltequidad.

Por otro lado, Quetzalcóatl es un símbolo sagrado “el soplo divino que le da *Conciencia* a la vida material […] *Energía* material y *energía* espiritual […] La

humanización del espíritu" (Marín, 2018, pág. 82). Representa por un lado los aspectos materiales y por el otro los espirituales o no visibles, coexistiendo cíclicamente, engarzados, unidos en mutuo movimiento, en una relación quiasmática. En la "Cruz de Quetzalcóatl" se puede ver que el corazón del ser humano conecta con el corazón del infinito (Marín, 2018). Desde esta perspectiva los seres humanos tenemos el potencial de convertirnos en serpientes emplumadas conectando constantemente con la *energía* cósmica y humana, intentando a cada instante percibir "el soplo divino que proporciona la *Conciencia* de ser" (Marín, 2018, pág. 25). Quetzalcóatl es un *nahual.* Cuando te conviertes en un *nahual,* eres consciente de que tu ser **cuerpo∞persona** es un canal, que hace un vínculo con lo sagrado y permite una relación amorosa entre lo terrenal y el infinito. La imagen de Quetzalcóatl se encuentra de manera recurrente en los *atuendo*s de la danza conchera tanto en los de la tradición como en los de la mexicanidad. El jefe Manuel Luna la usaba rodeando la faldilla.

En otro aspecto, en la civilización del Anahuac se aprecia el arte en todas sus formas. Los expertos en arte se refieren a él con asombro por la calidad técnica de su factura y por su armonía plástica (Bonfil, 2010). Sin embargo, por cuestiones de prejuicios raciales a nuestra cultura anahuaca, no se le reconoce como patrimonio místico, como si no hubiéramos tenido nuestras propias creencias y prácticas espirituales desde antes de la llegada de los invasores, por ejemplo: la cultura de la india produjo el hinduismo, la cultura musulmana produjo el islam, la cristiana produjo el cristianismo ¿y nosotros los anahuacas? Nosotros tenemos[90] la toltequidad o sabiduría *Tolteca* (Díaz, 2015). Pero esto no lo sabe la mayoría de los mexicanos y mucho menos la practican. Marín afirma que la *Toltecayotl* es la sabiduría de la "Matria" que, como veremos más adelante, es un *Camino de conocimiento* tan completo y complejo como lo tienen las religiones o prácticas espirituales anteriormente mencionadas. Pero, como bien lo reconoce el antropólogo y etnólogo Bonfil

[90] Escribo algunos aspectos en presente porque esta cultura todavía existe, según Bonfil Batalla, en el México profundo, en el de los pueblos o colonias marginales en el de los pueblos originarios con consciencia de su ser indígena. "Los nahuas perduran en México. En contra de lo que algunos habían pensado o aún deseado, la resistencia indígena después de siglos de adversidad ha hecho posible el renacer de un pueblo con una larga historia cultural" (Bonfil, 2010, pág. 252) prueba de que las personas anahuacas aún existimos, lo podemos ver en Chiapas con los Zapatistas y en la resistencia de Cheran en Michoacán creando así la Yancuic Tlahtolli, "*Nueva Palabra".* P. 252.

Batalla en su libro *México Profundo,* el México imaginario[91] no permite aprovechar y reconocer la riqueza cultural y mística de las culturas "indígenas"[92] (Bonfil, 2010). Primeramente, porque como dice Marín en su libro *En Defensa de la Matria*, se desconocen y después, porque los prejuicios racistas y clasistas en contra de los anahuacas están institucionalizados e internalizados (Marín, 2018). El rescate de lo nuestro parece ser urgente entre unas cuantas personas, las que reconocen que la esencia de los toltecas, antiguos y actuales es la práctica de la bondad y rectitud en el trato de los seres humanos, el arte del buen comer, la antigua palabra, el culto a las divinidades de la naturaleza, son las que dialogar con ellas y consigo mismas (León-Portilla, 1980). Los antiguos habitantes del Anahuac consideraban a la *Toltecayotl* como la herencia más preciada de la cultura Olmeca, legado de Quetzalcóatl, sabiduría que incluía: el conocimiento de los astros, las artes; música, danza y el cultivo de lo que llamaron "*Flor y canto*".

Igual que a las otras culturas del mundo, al antiguo habitante del Anahuac le inquietaron los misterios de la vida, de la tierra, de la mujer. En el corazón de los toltecas se guarda el misterio, no se le explica se le invoca, se le canta y se le danza.

> En el principio se abrió la tierra y entró en ella la vida. La mujer hizo lo mismo y aconteció la siembra de gentes…. Muchas son las flores y cantos que inventó el hombre prehispánico para designar e invocar al misterio de lo eterno femenino…Madre de los dioses, Flor preciosa, Falda de serpientes, Devoradora de inmundicias, Mariposa de muertos, La que llora por la noche, Nuestra Madre, Señora de la Dualidad, Rostro femenino de Dios. (León-Portilla, 1980, pág. 411)

La *Toltecayotl* se presenta como un comportamiento congruente, con una coherencia interna que explica por qué, los pueblos que participan de ella conservan una cosmovisión en la que están implícitos los valores más profundos de la civilización Anahuaca, los que conforman la matriz cultural que da sentido a todos sus actos (Bonfil, 2010, pág. 13). Sus

[91] Bonfil habla también de un México imaginario, ese que niega la herencia indígena, el que desprecia sus raíces, "a ese sector que encarna e impulsar el proyecto dominante en nuestro país, lo llamamos aquí el México imaginario. (Bonfil, 2010, pág. 10)

[92] El entrecomillado es mío porque he de aclarar que, para no formar parte de una serie de faltas a la dignidad de mi pueblo -México-, en este escrito no usaré la categoría "indio" porque más bien ha sido una denominación que surgió del colonialismo llegando incluso a ser un adjetivo calificativo despreciativo y discriminatorio. Según Bonfil, para el invasor "el indio es un ser inferior, un eterno menor de edad, un alma que se debe salvar a pesar de sí misma, si es necesario, y por cualquier medio disponible (la violencia incluida)" (Bonfil, 2010, pág. 131). El indio fue nombrado así, porque los ibéricos que llegaron al Anahuac creyeron haber llegado a las Indias. Ya en la invasión y conquista quedo como un adjetivo que califica a un subhumano. Es importante renombrarnos ya que "Los nombres son como solidos puntos de referencia que impiden que los cambios lingüísticos produzcan un rompimiento de los esquemas básicos de pensamiento" (Bonfil, 2010, pág. 38), solapando no solo el equívoco, sino perpetuando la carga discriminatoria que en el imaginario mexicano se ha construido. Yo me estaré refiriendo a estas personas como anahuacas.

creencias que los llevan a promover amor y cuidado a la Madre Tierra. León-Portilla asegura que son muchos los textos de alabanza que el anahuaca ha dedicado a la mujer. Es ella la que da cuerpo y figura al universo humano y al de los dioses y diosas. “La mujer, también como el hombre, tenía que dialogar con su propio corazón (León-Portilla, 1980, pág. 426). Por lo tanto, entre los toltecas, las mujeres también eran personas de *conocimiento,* mujeres *nahual.*

6.4.2. Estructura y principios de la Toltecayotl

Lo que presento a continuación es un esquema visual de lo que constituye el gran universo de conocimiento de la *Toltecayotl*, para enseguida enfocarme en la cosmovisión, espiritualidad y la dedicación a las prácticas místicas *nahual*icas en relación con el cuerpo, el movimiento y la danza.

Fray Alonso de Molina en su diccionario de la lengua náhuatl en 1571 define a la *Toltecayotl* como, el arte para vivir (Molina, 1977). Por su parte, Marín asegura que *Toltecayotl* es el conocimiento del trabajo interior, el arte de vivir en equilibrio, y en un sentido más profundo, como aquellos que consiguen maestría en el manejo de la *energía*. Los toltecas son expertos en el trabajo interior “porque se enfoca en “el centro”, en la esencia del conocimiento humano”. (Marín, 2018, pág. 8). En la lengua náhuatl la partícula Yotl significa la esencia que envuelve a todo. El universo mismo está envuelto por esta esencia a la que podemos llamar *energía.* El propósito de los toltecas era llegar a mantener un equilibrio energético que permitiera comprender por medio de la propia experiencia, el mundo inconmensurable del gran misterio. Metafóricamente a la *Toltecayotl* se le conoce como “*Flor y canto*”. Se considera que el ser humano guarda en sí mismo *impresiones* de belleza. Por eso el canto, la música, la poesía y la danza. Crear, cuidar y conservar *energía* es la principal tarea de un *tolteca*.

La *Toltecayotl* dentro de la civilización del Anahuac paso por tres periodos de desarrollo: el preclásico, el clásico y el postclásico.

Civilización del Anáhuac. Educayotl A.C.: http://toltecayotl.org/tolteca/?id=20164

La estructura de conocimiento del Anahuac se compone de cuatro sistemas: alimentación, salud, educación, organización social y la *Toltecayotl*.

Toltecáyotl. Educayotl A.C.: http://toltecayotl.org/tolteca/?id=20164

Según Marín, después de haber cumplido con las necesidades básicas tanto individuales como de la comunidad, entonces el ser humano se puede dedicar por completo a la exploración y estudio de los misterios del universo. Los anahuacas crearon reglas, leyes e instituciones para garantizar el equilibrio en todos los aspectos de la vida, tanto privada como comunal.

6.4.3. Principios y consejos

Los valores y principios que predominan tanto en el Anahuac como en la zona del Tahuantinsuyo tienen una matriz de interés común, mantener el equilibrio de la vida por medio de una responsabilidad compartida que se ve encarnada en la congruencia del trato hacia una misma, hacia la familia, las amistades, la comunidad; actitud con la comida; el afán de trabajar y la actitud ante la muerte y la naturaleza. La forma y estilo de vida persiste

hasta nuestros días en las comunidades de los pueblos originarios, es resguardado por *los viejos abuelos* que resisten al embate de un colonialismo que aún perdura, no solo en los llamados grupos indígenas sino también en otros ámbitos mayoritarios de la sociedad mexicana y que forman la nación del México profundo. Ahí podemos ver un comportamiento que refleja el sentipensar de un pueblo que oponer resistencia de una manera compleja, a veces paradójica o contradictoria porque carga también con el México imaginario, el que pretende encausar un proyecto civilizatorio occidentalizado, ambicioso de poder y dominio. La historia colonial, dice Bonfil Batalla, no ha sido cancelada de nuestro interior, tenemos actitudes que rechaza y niega la cultura del colonizado, defendemos la visión distorsionada y manipulada del invasor. El México imaginario importa filosofías, técnicas y rituales extranjeros, "afirma ideológicamente su superioridad inmanente en todos los órdenes de la vida y, en consecuencia, niega y excluye a la cultura del colonizado … Hace suyos elementos culturales ajenos para ponerlos a su servicio, reiteran cíclicamente los actos colectivos" (Bonfil, 2010, pág. 11). En el fondo sabe que tiene una herencia ancestral que le palpita en su ser entero. México tiene la necesidad de rescatar

> toda la rica gama de conocimientos que son producto de la experiencia milenaria del México profundo… encontrar los caminos para que florezca el enorme potencial cultural que contiene la civilización negada de México, porque con esa civilización, y no contra ella, es como podremos construir un proyecto real, nuestro, que desplace de una vez para siempre al proyecto del México imaginario que está dando las pruebas finales de su invalidez. (Bonfil, 2010, pág. 12)

Así el México profundo conserva los principios y concejos de las y los *viejos abuelos* que heredaron de la Toltequidad, como los concejos dictados por los antiguos toltecas (Díaz, 2004) que enumero a continuación:

1. Buscar la *libertad*, ante todo, *libertad* entendida como el acto de renacer constantemente, viviendo constantemente en el aquí y ahora, renovando la experiencia mediante la *atención* en los sentidos.
2. Mantener el equilibrio. Estar al pendiente de los dualismos y no caer en el engaño de los extremos.
3. Asumir la responsabilidad de la experiencia propia evitando así echar culpas a otras personas de nuestras propias decisiones y ser libres de manipulación.
4. Tener presente que la muerte es el destino verdadero.

5. Escuchar y tomar en cuenta los concejos de quienes nos precedieron.

Presento también la versión popular de los cinco acuerdos según Miguel y José Ruiz. Inspirados también en la obra de Castaneda, escriben una serie de libros redactados de una manera más digeribles, por así decirlo, de las complejas enseñanzas que don Juan trasmitió. don Juan en algunas ocasiones le dijo a Castaneda que los indios *nahual*es de México habían hecho algunos acuerdos para mantener en equilibrio las relaciones con el *Tonal* y que él, como aprendiz de guerreo, con *impecabilidad* los tendría que sostener. He resumido los acuerdos según la interpretación de los Ruíz de la siguiente manera:

1. Sé impecable con tus palabras. Úsalas para transmitir amor.
2. No te tomes nada personalmente. No te dejes atrapar por la *Importancia Personal*.
3. No hagas suposiciones. Encuentra tu propia voz y tu derecho a preguntar.
4. Haz siempre tu máximo esfuerzo. No te dejes arrastrar por tus hábitos.
5. Ve toda tu *realidad* con los ojos de la verdad sin palabras. Practica el *silencio interior*. (Ruiz Miguel y José, 2010, pág. 19)

Por otro lado, existen registro de los concejos que dejó Quetzalcóatl en obras del cronista Sahagún:

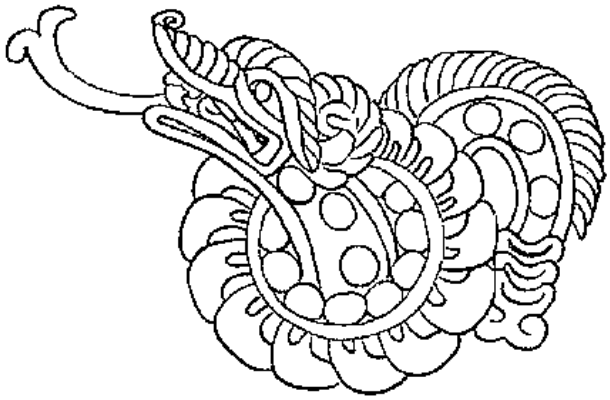
> Lo primero es que os hagáis amigos de Aquel que está en todas partes y es invisible e impalpable, y le deis todo vuestro corazón y cuerpo. Lo segundo, que tengáis paz con todos, con ninguno os desvergoncéis. Lo tercero es que no perdáis el tiempo que os da Nuestro Señor en este mundo, ni de día ni de noche; no defraudéis al tiempo, porque os es muy necesario (Sahagún, 1992, pág. VI.17).

El primero de los concejos está relacionado con el amor e interés especial por la *energía*, por Aquel que está en todas partes, Aquel que transmite la chispa vital de la *energía* en equilibrio. Un principio que nos invita a mantener una relación de amor y amistad verdadero con todo lo que nos rodea:

> Nada que implique la sumisión del espíritu, porque un verdadero amigo no nos impondría eso. La Toltequidad no admite actitudes subordinadas ante el Ser Supremo; la dignidad de la condición humana es esencial para que podamos entender el principio del afecto abstracto a lo que nos trasciende. La fase superior de la amistad con Ketsalkoatl es Teosenmatilistli, mente concentrada en lo espiritual. (Díaz, 2021, pág. 64)

De esta manera, podemos entender que no solamente los asuntos materiales son considerados como contenedores de *energía*, también los sentimientos, el comportamiento

y aspectos abstractos son *energía*. La continuidad de las *energía*s se alimenta mutuamente, no tiene inicio ni final, es una relación quiasmática. No se puede anhelar la elevación sin un anclaje terrenal, no hay un quetzal sin una serpiente, la tierra sin viento no existe y el viento sin una atmosfera terrestre, no se contiene, no hay rumbo sin intención ni intención sin *atención* y, la *atención* dijo Simón Weill, es la forma más pura de amar. El principal mensaje de la Serpiente Emplumada es vivir en armonía con la dualidad que nos habita, La serpiente emplumada representa un entrelazo amoroso entre lo terrenal y lo divino, nos inspira amar y procurar el cuerpo, la tierra y lo que de ella sale como alimento para la totalidad del Ser. De la Madre Naturaleza dependemos todos los seres vivos y a ella, los toltecas le dedican especial *devoción*, *atención*.



Serpiente Emplumada. Libro *El universo de Quetzalcóatl*, Laurene Sejourne. Fig.29 pág. 37

Quetzalcoatl. Redbubble: https://www.redbubble.com/es/i/lienzo/quetzalc%C3%B3atl-dios-azteca-fuerte-de-guillermofarze/107733104.5Y5V7

Cuando yo danzo Quetzalcóatl -una *dancita* conchera- sucede que el mensaje se manifiesta, es un rezo que se hace con los pies, desde la *energía* de la tierra salen los pasos simulando una serpiente que se empeña en volar. Desde mi sentipensar, Quetzalcóatl está en el **cuerpo∞persona**, es la cruz que forma mi corporalidad, es la resistencia a la gravedad que me arrastra y el dialogo somático amoroso que me hace erguir hacia arriba, vuelo con toda mi tierra, mi cuerpo, mi carne. La función de la fusión funciona, aun cuando el significado escape a mi *Conciencia* (Sejourne, 1962).

6.4.4. La espiritualidad tolteca

Rubén Bonifaz Nuño advierte que, para interpretar la sacralidad de nuestros viejos y viejas abuelas, es importante tener una postura crítica ante la información obtenida del siglo XVI, ya que la mayoría de esta fue dada por los primeros "colonizadores" gente sin educación (la mayoría asesinos y ladrones) gente fanática de la religión católica y enredada en la ignorancia de la Edad Media (Marín, 2016). Posteriormente esta información fue retomada y ampliada por los cronistas y sacerdotes de la iglesia cristiana que, junto a los gobernantes del "viejo mundo", tomaron algunos datos para justificar la invasión, cristianización y finalmente, el holocausto y epistemicidio de una de las civilizaciones más grandiosas del planeta tierra, la del Anahuac. (León-Portilla, 1980). Investigadores más recientes reconocen que en el Anahuac existió "un inmenso Imperio forjado por la potencia del espíritu … que mostraba un inmenso amor al prójimo … la prodigiosa realización nahuatl se ha debido a la fusión dinámica de dos fuerzas motrices que se unen raramente: mística de superación individual, de una parte; incansable voluntad de acción sobre el mundo, de la otra". (Sejourne, 1962, pág. 173). Esta mística de desarrollo personal en equilibrio con el cuidado de los otros seres vivos, incluyendo a la tierra y el cosmos, fue la tarea primordial del pueblo anahuaca.

La espiritualidad para este pueblo no tiene la misma connotación que se ha querido dar con respecto a la religiosidad cristiana o católica. La espiritualidad de los antiguos mexicanos estaba impregnada, de curiosidad por lo no manifiesto y *devoción* por las capacidades perceptivas, y las capacidades perceptivas, como veremos más adelante, tienen que ver con la calidad de *energía* con la que se establezca la relación conmigo misma, con

las otras personas y con el pluriverso. La mística *tolteca* se relaciona con la *devoción* por querer comprender de manera vivida el misterio de la capacidad perceptiva:

> No podemos olvidar que la Toltequidad se desarrolló en un ambiente eminentemente místico. A falta de grandes guerras materiales o de viajes de descubrimiento geográfico, los prehispánicos volcaron toda su atención hacia el lado misterioso de nuestra existencia, exploraron los archivos ocultos de la *Conciencia* y extrajeron de allí una enorme cantidad de información, que para ellos tenía un valor pragmático, pero que nosotros inevitablemente interpretamos en un sentido mítico. (Díaz, 2004, pág. 76)

La mística entre los toltecas tiene que ver con los grandes misterios, la vida, la muerte, la *energía* y lo incomprensible pero real, de los cambios de *consciencia* que hacen posible la comprensión de otros mundos.

Los toltecas percibían la *realidad* en términos de *energía*, la definen como:

> …la fuente "esencial" de todo el universo. Visualizaron, hasta los límites de su percepción, que todo lo que llamamos universo, está compuesto de pequeñísimos filamentos de *energía*. Que estos filamentos tienen *Conciencia* propia y que se organizan en toroides y estos a su vez se multiplican infinitamente como fractales. Que esta organización está regida por una frecuencia vibratoria, exacta y perfecta, en un movimiento matemático por la cual se rigen todos los toroides, sin importar su tamaño, en lo que entendemos como macrocosmos y microcosmos. Ellos lograban a través de complejos procedimientos, disciplinados ejercicios y rigurosas prácticas, llegar a manejar la percepción energética y utilizarla para fines no mundanos a través de su *Conciencia*. Este es el logro más importante de la Civilización del Anahuac. (Marín, 2018, pág. 14)

Descubrieron que las leyes universales se aplican en toda la existencia y que estas se rigen por las matemáticas y las leyes del movimiento como un lenguaje universal, por medio de los cuales se puede entender el mundo:

> Precisamente los sabios y sacerdotes eran los conocedores por excelencia de los sistemas calendáricos, a ellos toca hablar de los dioses. […] a dar expresión a su pensamiento, a hacerse preguntas sobre el destino del hombre después de la muerte, a la posibilidad de acercarse a la divinidad o la de formar rostros y corazones sabios en la tierra (León-Portilla, 1980, pág. 164).

Esta cita se refiere a los hombres y mujeres de conocimiento que también eran artistas y algunos de ellos *danzante*s. El arte es lo que los acercaba a la comprensión divina, a la danza la consideraban como una técnica directa para *ensoñar* y una forma de rezo en movimiento. Mendieta reporta lo siguiente:

> […] es de saber que sus fiestas las solemnizaban y regocijaban mucho con adornar y tener muy limpios sus templos, muy barridos y muy compuestos de rosas y cosas verdes y alegres, y con cantares muy solemnes a su modo, y bailes al mismo son con mucho tiento y peso, sin discrepar en el tono ni en el paso, porque esta, era su principal oración […] No parecía sino que andaban arrobados. (Mendieta, 1971, pág. 22)

Así oraban, así practicaban la *meditación* y el *ensoñar* las personas sabias que se dedicaban a las danzas sagradas. Con esta práctica podían acrecentar su nivel energético y entrar a un grado de *Conciencia* acrecentada para captar la *presencia* del gran *poder*. Entraban en estado de éxtasis que hasta el día de hoy se experimenta en la danza conchera.

En efecto, todo este conocimiento estaba contenido en lo que a continuación, presento como la división del último peldaño de la pirámide del desarrollo *tolteca*.

Este último peldaño de la pirámide del desarrollo de los toltecas es en el que ahondaré, ya que, esquemáticamente, es en esa etapa en la que se sitúan los aspectos somáticos de amor y mística.

Vértice superior de la pirámide de desarrollo Tolteca. La *Conciencia* del ser energético. Toltecayotl: http://toltecayotl.org/tolteca/?id=18956

6.4.4.1. Primer subnivel. *Conciencia* Sacra

Es el nivel en el que se desarrolla la sacralidad por todo lo existente de la vida, al reconocer que todo está interrelacionado. Permite dar sentido y significado de trascendencia a todas las relaciones que se mantienen entre la mecánica celeste, la naturaleza y todos los seres vivos, formando una matriz de conocimiento que tiene relación con el sentido espiritual, entendido este término, como un estado de *devoción* por la *energía* superior que todo lo rige y lo contiene. Los elementos como el agua, el aire, la tierra y el viento son advocaciones del misterio de la existencia al que nombraban como: El que se inventa a sí mismo, El que está aquí y en todas partes al mismo tiempo, El que es noche y viento, Aquél por quien se vive. Cada pueblo dentro de la cultura del Anahuac les llamó de maneras diferentes, por ejemplo: al del agua Tlaloc, Chac; *Ometeotl* a la dualidad; Xochipilli a la divinidad del canto y la danza; Quetzalcóatl el que lleno de amor se libera y se funde con el

Nahual. Los toltecas convivían directamente con su espiritualidad por medio de metáforas, rituales y ceremonias muy complejas llenas de simbolismos, como en el caso de las danzas sagradas en dónde se experiencia la *presencia* de la *energía* suprema y se le nombra suspirando.

6.4.4.2. Segundo subnivel: La *conciencia* de *Ser*

La *Conciencia* de Ser radica en el empeño por comprender y recordar, que el ser humano tiene la tarea de conocerse a sí mismo en todos los niveles, intelectual, material y espiritual. El pensamiento *tolteca* sostiene que el ser humano mantiene un centro de *energía* que lo conecta con la del universo. El cuerpo es quien ancla esta posibilidad, es dividido en cuatro partes y un par de opuestos complementarios.

> "A partir del ombligo se traza una línea horizontal, dividiendo el cuerpo en dos partes: del ombligo a la cabeza, era la parte de arriba, y estaba asociada al cielo, el espíritu, y era representado por el ave más bella que surca los cielos del Anahuac, el quetzal. Del ombligo a los pies, es la parte de abajo, y estaba asociado a la tierra, la materia y se representaba con una serpiente que repta sobre la tierra, y en lengua náhuatl, se llama Cóatl […] también se dividía en dos partes longitudinales: la parte derecha, nombrada tonal o tonalli, y estaba asociada al Sol, al aspecto masculino, a la parte racional y al mundo concreto. La parte izquierda se nombraba *nahual* o *Nahual*li y estaba asociada a la Luna, al aspecto femenino, a la parte intuitiva y al mundo abstracto" (Marín, 2020, págs. 17-18).

De lo anterior se confirma que Quetzalcóatl no es un dios, sino un modelo a seguir para mantenernos en equilibrio. La tarea en este peldaño es comprender y recordar, por medio del sentir, que tenemos un centro unificador que nos hace tener *Conciencia* de Ser. Para alimentar ese recuerdo hay que equilibrar todos los centros o cuerpos: físico, mental, emocional y espiritual. La figura que representa este *Intento* es la cruz, conocida con los nombres de nahui papalotl "cuatro mariposa" y cuatro vientos en la danza conchera.

Nahui papalotl. Libro *Vertice superior de la piramide de desarrollo humano Tolteca*, Guillermo Marín (2020, pág. 23)

La cruz representa el equilibrio y la armonía que se tiene que procurar en todo cuanto existe. El *tolteca* asume la responsabilidad de mantener equilibrio en todos los aspectos de la vida. Esto es interpretado como un acto de *sacrificio*, una lucha interior. A esa tarea le llamaron "La batalla florida" en dónde flor, canto y danza son medios para enfrentarse a esa encomienda.

6.4.4.3. Tercer subnivel: *conciencia* energética

Este nivel se logra el dominio de la "percepción", es el logro más avanzado de la *Toltecayotl*. A quienes se dedicaban a estudiar, experimentar y acrecentar las capacidades perceptivas se les llama[93] *Nahual*. En estricto sentido, el *nahual* alcanza niveles de *Conciencia* muy elevados, se desprende de las ataduras y condicionamientos impuestos por las creencias y la mecanicidad de la vida cotidiana y, "alcanzar a armonizarse con una vibración superior…los toltecas, descubrieron que existe otra forma de percibir la *realidad* inmediata" (Marín, 2020, pág. 27). Esto se logra con diferentes técnicas, una de ellas es usando *plantas de poder,* de ellas que se obtienen substancias psicotrópicas que actúan en el cerebro modificando los estados de percepción.

Otras técnicas con el mismo propósito son con las que a través del trabajo con el cuerpo y la mente, se activaban estados de *Conciencia* acrecentada: el ayuno, el ejercicio extremo, la danza o poner al cuerpo al límite de la supervivencia (Marín, 2020). De esta manera las y los toltecas obtuvieron un conocimiento específico sobre el *Intento*, y lo han trasmitido de generación en generación por medio de diversos linajes hasta nuestros días. La danza es deliberadamente un regalo del Impronunciable, Indefinible, Invisible e Impalpable *Intento.*

En el danzar hay un intercambio energético que se practica bajo esbozos matemáticamente diseñados para generar cambios de *consciencia*, que permiten a su vez aumentar la capacidad perceptiva y establecer un contacto directo con la *Energía* Generadora o *Energía* Suprema.

En otro aspecto, los toltecas se dieron cuenta de que había dos campos energéticos en dónde ocurría la existencia. A estos dos campos les llamaron el *Tonal* y el *Nahual:* en el

[93] Estas prácticas siguen vivas en el territorio de Mesoamérica, me refiero específicamente al territorio llamado México.

campo del *tonal* están las palabras, la razón, la mente, en el del *nahual* está el conocimiento sin el uso de las palabras, sin la mente ni la razón.

> El estudio de este conocimiento era reservado para una pequeña élite de personas, -hombres y mujeres-, que habían llegado a lo más alto del conocimiento de las casas de estudio llamadas Calmécac, y que poseían la responsabilidad, la disciplina, la fuerza interna, el dominio de sí mismos y el refrenamiento, para iniciar los estudios teóricos y las rigurosas prácticas del conocimiento en el campo del tonalli y el campo del *nahual*li. (Marín, 2020, pág. 29)

Estos conocimientos requieren de muchos años de práctica y estudio, primeramente, para conocerse a una misma, para el ahorro y cuidado de la *energía* hasta lograr el desarrollo especializado de la percepción, para captar un tipo de *energía* que comúnmente no se puede percibir. "Cuando se ha ahorrado suficiente *energía* y se percibe el mundo como *energía*, se empieza a "saber", sin el uso de las palabras, es decir, sin el uso de explicaciones. A esta forma de adquirir información se le conoce como *conocimiento silencioso*" (Marín, 2020, pág. 30). En el silencio es dónde se encuentra la posibilidad de acrecentar la percepción y es, a decir de nuestros especialistas, el logro más importante de nuestra civilización y en el ámbito de la danza conchera, la única forma de aprenderla.

De este modo, expertos en el arte de la "percepción", descubrieron que todo es vibración y movimiento. Al generador de tales frecuencias le llamaron Tloque Nahuaque, "el que está aquí y en todas partes" (Marín, 2016, pág. 3). Lo importante de este descubrimiento fue que se dieron cuenta que los seres humanos, como seres con *Conciencia*, pueden llegar a tener plena *consciencia* de ese generador de *energía*, incluso tener control de algunas de sus manifestaciones a través de su cuerpo físico. A la experiencia de *poder* percibir las vibraciones, movimientos, sensaciones y sentimientos de esta *energía* es a lo que se le podría llamar "espiritualidad". Por lo tanto, podemos inferir que para los toltecas la existencia de Dios, no se le puede equiparar como lo entendemos los occidentales. Para ellos Dios es *energía* superior de manera metafórica le llamaron:

> El que se inventa a sí mismo, el que está aquí y en todas partes al mismo tiempo, el que es noche y viento, aquél por quien se vive. Esta *energía* superior, tenía diversas manifestaciones de su grandeza en el mundo humano, que eran percibidas por las personas. Estas manifestaciones o advocaciones de esta *energía* superior eran reconocidas y agradecidas. No eran "dioses" en el concepto judeocristiano, eran en cambio, manifestaciones de la inconmensurable grandeza de esa suprema *energía* que se manifestaba en el plano humano. El ser humano reconocía su pequeñez y daba gracias de los beneficios que recibía en el mundo humano. De modo que, lo que los misioneros y conquistadores, señalaron como "dioses", no eran tales, sino una forma muy elevada de percibir la sacralidad del mundo y la vida. Lo que llamaron "religión politeísta", era una

> forma abstracta de tener contacto con las manifestaciones de una *energía* superior, manifiesta en la vida cotidiana a través de rituales y ceremonias de agradecimiento en un espacio y un tiempo sagrado. (Marín, 2016, pág. 75)

Los *viejos abuelos* nombraron también a esta *energía*, entre otras: ―el dueño de la cerca y del junto, el impronunciable. Se cree que en las "zonas arqueológicas o pirámides" se reunían hombres y mujeres para hacer cuentas astronómicas y predicciones; estudiar las posibilidades energéticas y perceptuales de los seres humanos y los misterios del universo, Esto es lo que se conoce como conocimientos esotéricos de la *Toltecayotl*, alcanzado solo por algunos cuantos que lograban por sus propios méritos, grados superiores de *Conciencia*, alcanzando de esta manera el rango de "dioses", un ejemplo de ello fue la "figura del sumo sacerdote que llevaba el título de *Quetzalcóatl* … el que poseía un corazón sabio y un corazón firme" (León-Portilla, 1980, pág. 196). Un ser humano que por sus méritos ascendió a grado de deidad.[94]

Ce Acatl Topilltzin Quetzalcóatl fue un *nahual* al igual que una gran cantidad de hombres y mujeres sabios toltecas, con poder de transformar su estado de *Conciencia* y capacidad de manejar su *energía*. La serpiente emplumada es metafóricamente hablando, el quetzal-ave-cielo- espíritu-arriba, el coatl-serpiente-tierra-materia-abajo. La conexión quiasmática cuerpo y espíritu se ve representada en esta figura mítica que se encarna en cualquiera que se convierte en *nahual*. Es quien logra trascender su estado de mecanicidad y vuela sobre la pesades de la inercia, sin olvidar que, sin un impulso terrenal, no se puede emprender el vuelo.

6.5. Las prácticas somáticas en el nahualismo

Para los toltecas la *realidad* está constituida por un conjunto de atributos que comprende todo lo existente en el universo. Su visión cósmica de la existencia es altamente espiritual entendida como vimos anteriormente, como la *devoción* mística de explorar los misterios de la *energía*. Una tesitura mística permea cada uno de los principios que vimos anteriormente, estos se manifiestan en diferentes dimensiones dentro de creencias y prácticas que moldean la vida misma. "Si podemos comparar a los principios con unos

[94] Frank Díaz experto en náhuatl declara que "La falta de una mejor traducción al español del original náhuatl Teteo, me obligó a traducir ese término como dioses… las divinidades de Anahuac no eran seres sobrenaturales, autoconscientes, sino metáforas de las fuerzas de la naturaleza, así como personas deificadas por sus méritos" (Díaz, 2021, pág. 18)

fuertes cimientos, la *devoción* es el cuerpo mismo de la pirámide de la Toltequidad; un cuerpo que sustentaba en su cúspide el santuario de la meditación, y que escondía en su interior las misteriosas cavidades del saber esotérico" (Díaz, 2004, pág. 75). Las formas, metáforas y representaciones que los diferentes pueblos del Anahuac utilizaron como medios extáticos para relacionarse con la *Energía* Suprema, fueron variados.[95] En esta parte hablare primeramente de dos de ellas: Tensegridad o Pases Mágicos y el *Kinam*. Posteriormente hablo de la práctica de la danza según la mirada de don Juan y Castaneda. En el México actual[96] se están recuperando estas disciplinas que proveen de *poder*, equilibrio y una especial calidad de *energía* que conducen a estados meditativos y de éxtasis. Se les considerarán métodos *nahual*icos, yo las considero también como prácticas somáticas.

6.5.1 Pases mágicos. Tensegridad

Juan Matus como *nahual* de la toltequidad asegura que hace diez mil años los habitantes del mundo "estaban profundamente preocupados y comprometidos con temas relacionados con el universo y la percepción". (Castaneda, 1998, pág. 20). Decía que el refinamiento de la percepción hizo que los antiguos sabios y estudiosos de la *energía* y el movimiento, descubrieran una serie de movimientos a los que llamaron "Pases Mágicos". Con el propósito de que estos conocimientos adquiridos por la práctica, no se perdieran, los diferentes linajes del chamanismo anahuaca tuvieron como propósito enseñarlos a sus discípulos. don Juan enseñó estos pases a: Castaneda, Taisha Abelar, Florinda Donner-Grau y Carol Tiggs. Castaneda comenta que su maestro le dijo que no podría transmitir esa enseñanza a un público abierto en general. Parece que don Juan hereda también, el sentimiento de persecución y ocultamiento de la sabiduría *tolteca*, en especial la de los *nahual*es perseguido arduamente por los inquisidores. Gran parte de estos conocimientos estuvo restringido a grupos cerrados. "Durante muchas generaciones, solo eran transmitidos

[95] Actualmente se están reconstruyendo otras formas de trabajo corporal de tendencia deportiva y de combate, me refiero al Xinam, arte marcial mexicano registrado por Marisela Ugalde, y al Yaomachtia arte de la guerra, difundido por Manuel Lozano.

[96] Estas prácticas se están rescatando recientemente, no es fácil encontrar a alguien confiable que las enseñe. Es un tema de investigación muy poco explorado. Marín asegura que esto se debe al colonialismo internalizado expresado por un desinterés por lo "indígena". Se prefiere hacer Yoga del oriente o practicar caminos esotéricos de origen europeo que invertir en investigación de nuestras prácticas corporales mexicanas.

a los chamanes iniciados en forma personal, siguiendo rituales muy elaborados y ceremonias secretas (Castaneda, 1998, págs. 12-13). Es posible que, bajo esa advertencia, dichos "Pases Mágicos" hasta la fecha, sigan siendo un tema misterioso y de alguna manera apócrifo.

Por otro lado, el mismo Castaneda siempre recibió las indicaciones de tales movimientos y posturas con un halo de indiferencia. Puedo especular que esto se deba a la tendencia de las personas del ámbito académico a "descuidar" o subestimar las cuestiones corporales.[97] Como veremos más adelante, Castaneda venía de esa esfera y le costó mucho trabajo desprenderse de ciertas estructuras racionales, no le fue fácil entrar en el *conocimiento silencioso.* El mismo confiesa, con respecto a lo que le mostraba don Juan con movimiento: "Yo veía el resultado de esos movimientos de elongación como una sucesión de ruiditos que siempre creí que él producía para sorprenderme y divertirme. La verdad era que, una y otra vez, me invitaba a imitar sus movimientos" (Castaneda, 1998, pág. 21). don Juan decía que esos movimientos no fueron inventados por los *nahual*es de su linaje, sino que fueron descubiertos por los chamanes de los inicios de la existencia aproximadamente diez mil años, y añadió: "Me dijeron que todo comenzó con la extraordinaria sensación de bienestar que ellos experimentaban cuando se encontraban en un estado chamanístico de *Conciencia* acrecentada" (Castaneda, 1998, pág. 22).

La sensación de bienestar, fuerza y vigor era tan enorme y fascinante -dijo- que, por eso, esos brujos se dedicaron con afán a recrear esos movimientos en estados ordinarios de *Conciencia*:

> […] aquellos chamanes creían que se trataba de un estado de bienestar general creado por la *Conciencia* acrecentada. Sin embargo, pronto descubrieron que no todos los estados de *Conciencia* acrecentada en que ingresaban les producía el mismo bienestar. Un análisis más cuidadoso les reveló que, cada vez que se producía esa sensación, estaban realizando algún tipo específico de movimiento físico. Se dieron cuenta de que, mientras se encontraban en un estado de *Conciencia* acrecentada, el cuerpo se les movía involuntariamente en una forma determinada, y que esa forma determinada de movimiento era la causa de aquella sensación inusual de plenitud física y mental (Castaneda, 1998, pág. 23).

[97] Véase el artículo Algunas omisiones de la danza en la historia y en la filosofía de Adriana Delgado. Revista de estudios interdisciplinarios del arte, diseño y la cultura. Mujeres en el Arte. No. 6. Año 2, julio-octubre, 2022. ***http://masam.cuautitlan.unam.mx/seminarioarteydiseno/index.php/publicaciones/***

Para los antiguos *nahual*es la ejecución de esos movimientos tenía como objetivo no solo incrementar y mantener la *energía* en el cuerpo físico, sino distribuirla adecuadamente, de tal manera que pudiera lograr mantener una cantidad suficiente de *energía* para lograr:

> […] lo que aquellos brujos consideraban como la obsesión de cualquier ser humano de este mundo: romper los parámetros de la percepción normal. Don Juan Matus estaba convencido de que nuestra incapacidad de romper con esos parámetros había sido generada por nuestra cultura y nuestro entorno social. Sostenía que, en ese entorno, se nos exigía encauzar toda nuestra *energía* inmanente hacia el cumplimiento de esquemas de comportamiento preestablecidos, lo cual no nos permitía trasponer los límites de la percepción normal (Castaneda, 1998, pág. 13).

Dado que, para ellos lo más importante era acceder a cambios de estados de *Conciencia* que les permitiera ser capaces de percibir la totalidad de la *energía* existente, se dedicaron a estudiar lo que consideraron la característica predominante de los seres humanos: la de ser seres perceptivos. Percibir con todo el ser, desarrollar todos los sentidos en un estado físico, emocional y mental equilibrados es lo que puede acallar el *diálogo interno,* que en todo momento nos lleva a hacer interpretaciones y asociaciones que llevan al pasado o al futuro, dejando de lado el tiempo presente, dejamos de percibir, de sentir, de estar dónde la vida está sucediendo. En cambio, con *atención* plena en los campos perceptuales, se puede percibir, según don Juan, el flujo energético de "una sorprendente cantidad de mundos accesibles a la percepción humana" (Castaneda, 1998, pág. 17). Esos mundos eran para ellos totalmente reales, estaban presentes en todos sus constructos culturales e impregnaban su orden civilizatorio. Portilla confirma que:

> Estas ideas, aunque extrañas y alejadas de nuestro modo de discurrir, fueron creación propia de la cultura intelectual de estos pueblos. La complejidad de este pensamiento mítico verosímilmente perteneció al meollo de las formas de conceptuación de los sabios mesoamericanos…todo ello, como principio ordenador de las creencias, como pauta de las actividades agrícolas y como medida que gobernó la recurrencia de las fiestas y ceremonias sagradas, permeó de hecho la vida de la comunidad prehispánica. (León-Portilla, 1980, pág. 150)

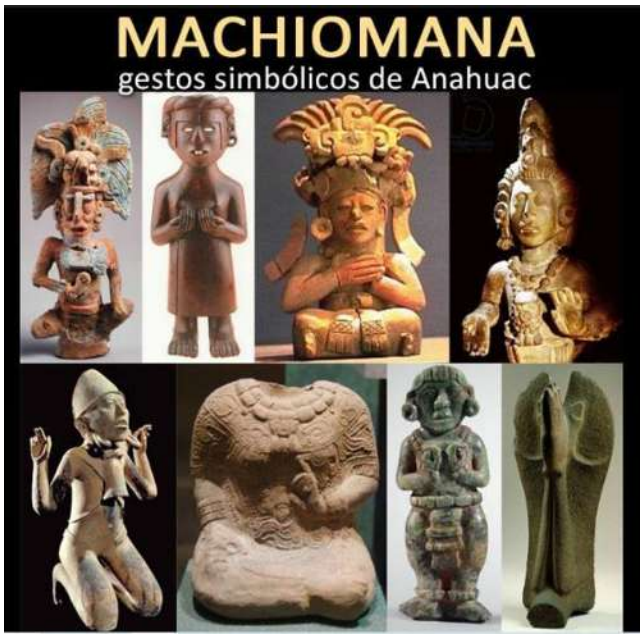
Para los toltecas el ser humano era la clave de conexión entre la *energía* total y su propia configuración energética. "Esa configuración energética del hombre era, para ellos, un conglomerado de campos energéticos aglutinados por una fuerza vibratoria que los unía en una luminosa bola de *energía*" (Castaneda, 1998, pág. 16). Esta idea se considera hasta en la actualidad, como una *esfera luminosa* con la que todas nacemos, es la herencia humana irreductible y en términos chamánicos, nuestro verdadero *YO*.

Es así, como a través de la redistribución de la *energía* en todo el huevo luminoso, el ser humano puede acceder a los campos perceptuales de la totalidad del Ser. Estamos nuevamente frente a un quehacer somático en dónde el aspecto de percepción interior es predominante. Pero para lograr esta proeza el practicante tiene que ser audaz y mesurado a la vez. Debe conseguir un cuerpo físico potente y equilibrado; una mente abierta y con capacidad de concentración, un espíritu curioso para entrar a lo desconocido y desvelar lo oculto.

Recomiendo para quien tenga interés en ver y practicar los Pases Mágicos, consultar el libro de Carlos Castaneda Pases Mágicos. La sabiduría práctica de los antiguos chamanes de México: la Tensegridad. (1998).[98]

Es importante mencionar que el linaje de don Juan dejó claro que hay pases específicos para mujeres y para hombres, aún más, cada tipo de persona tiene que aprender pases específicos. Algunos ejemplos de pases para mujeres se pueden encontrar en el libro *Dónde cruzan los brujos* de Taisha Abelar. Considero que este conocimiento somático es un terreno virgen al que habría que dedicar más investigación, sistematización y difusión.

6.5.2. Kinam



Machiomana. Iglesia Tolteca: https://www.facebook.com/toltecchurch/photos/a.1016145865191975/1083172828489278/?type=3&locale=es_LA

[98] Recomiendo visitar: https://www.youtube.com/playlist?list=PLDi2mtT7FuCJbQug5rR805VkpURUh1s7a

El trabajo corporal practicado por los Anahuacas es relativamente poco investigado de manera formal. Lo que he encontrado, como ya lo he mencionado, está repleto de interpretaciones colonializadas, e incluso los esfuerzos que han hecho algunos investigadores heterodoxos en esta materia, recurren a referencias occidentalizadas para referirse a dichas prácticas toltecas, así, las nombran como: "Yoga mexicana"[99] "artes marciales", *meditación* "arte marcial azteca", incluso yo las estoy nombrando "prácticas somáticas". El camino es largo, apenas se está abriendo porque no hay que olvidar, como dice Marín que:

> Casi todo lo que Occidente ha escrito y dicho sobre la Civilización del Anahuac, desde el siglo XVI, hasta nuestros días, ha pretendido encubrir uno de los más graves epistemicidios de la humanidad. Llegó el tiempo que los hijos de los hijos de los Viejos Abuelos, nos descubramos a nosotros mismos, y recuperemos en plenitud descolonizada nuestra memoria ancestral, haciendo a un lado los anquilosados juicios, sobre la sabiduría propia. (Marín, 2018, pág. 72)

Frank Díaz es un comprometido investigador que reconstruye y sistematiza un método *nahual*ico que ha nombrado *Kinam*. Un sistema psicofísico que se estructura a partir de: fuentes prehispánicas y coloniales, códices de los nativos anahuacas, cerámicas, pergaminos, pinturas, escritos, vasijas y esculturas varias, que muestran a personas en posturas no cotidianas, que dan fe de que, en el México antiguo, se practicaba una especie de disciplina somática semejante al yoga de la India. Díaz confiesa: "A pesar de que he encontrado numerosas posturas de Yoga en esculturas de origen prehispánico, durante mi investigación en los archivos del Instituto de Antropología no encontré ninguna referencia al respecto. Las figuras son descritas como *danzante*s, contorsionistas y chamanes" (Díaz, 2004, pág. 14). Este antropólogo complementa su investigación con testimonios vivos de *viejos abuelos* de algunas comunidades de México que le han hablado de posturas que practicaban sus ancestros. Su investigación no transita sola, ya que reconoce que otros están en la misma búsqueda, es el caso de Víctor Sánchez, investigador de las técnicas sagradas

[99] En el libro de Frank Díaz se le percibe incómodo cuando usa la palabra "yoga" para referirse a Kinm, por lo que hace una acertada aclaración: "La palabra Yoga significa *unificar,* y equivale al término latino Religare, *religión*. Las técnicas para unificar el cuerpo y el espíritu son universales. Fueron desarrolladas por los orientales, pero también por los islámicos, los druidas, los pueblos de África y los cristianos de la Edad Media. Por supuesto, estas técnicas estuvieron presentes desde tiempos inmemoriales en las altas culturas de América".

de los huicholes y las de Antonio de Catemaco y otros, que difunden los ejercicios llamados Repliegue y Desbloqueo (Díaz, 2004).

Díaz, como conocedor de la lengua náhuatl y maya, explica que Kin significa *poder* y kinatia explica la fuerza aplicada para conseguir equilibrio. En lengua maya significa Sol. De estas acepciones es apropiado definir que *Kinam*, es la fuerza para conseguir equilibrio vital y virtud en la vida. Los *Kinam*es toltecas eran reconocidos como seres con un gran equilibrio *espiritual*. El *Kinam* según Díaz, son una serie de técnicas y ejercicios prácticos que tienen como objeto que el ser humano se mantenga en equilibrio y en contacto con el Gran Espíritu (Díaz, 2004). Estamos frente a una propuesta de movimientos y posturas con raíz ideológica fincada en la cosmovisión de la cultura *tolteca*. La práctica del *Kinam* como actividad de desarrollo personal, es un *Camino de conocimiento* y según Díaz, se enseñaba en los calpullis para adquirir *poder personal* y sabiduría para relacionarnos con las demás personas y el entorno.

> El *Kinam* es un estado de equilibrio profundo, de estar en uno mismo, sin tender a los extremos, teniendo en cuenta las necesidades de cada uno de nuestros vehículos de *Conciencia* y defendiendo sin fanatismo nuestro Pantli (las creencias e ideas que profesamos). Por su parte, la fluidez se manifiesta cuando compartimos con los demás lo que hemos llegado a saber por experiencia propia. (Díaz, 2004, pág. 73)

Para conseguir centro, equilibrio, *poder* y fluidez desde esta propuesta, es importante conservar y redistribuir la *energía*, lo que se logra mediante la práctica de ciertos pasos que involucran la totalidad de la persona, en una relación quiasmática entre el cuerpo, la *Conciencia* y su eterno conductor, que es la fuente de *energía* unificadora: *Ometeotl* fuerza vital que integradora en el ser humano. La naturaleza de la *energía* es el movimiento, por lo que, si se detiene, desaparece. Para la buena práctica del *Kinam*, primeramente, hay que atender a algunos aspectos básicos:

> Primero: conocer cómo está formado, cómo funciona y cómo se activa el sistema energético humano, compuesto de cinco vehículos de *Conciencia*, nueve centros transformadores de la percepción y una serie de conductos comunicantes. Segundo: aprender a respirar en forma controlada, para influir sobre nuestro metabolismo, pulsos y biorritmos, lo que, a su vez, incide sobre los estados de la mente. Tercero: poner en práctica ciertos usos higiénicos prehispánicos, tales como los baños de Temascal y de elementos, muy útiles para descongestionar los atascamientos de la *energía*. Cuarto: conocer la terapia indígena de las polaridades (la teoría del "frío" y el "caliente"), basada en el uso y desuso de ciertos alimentos, hierbas medicinales, vomitivas, purgantes, fortalecedoras y acrecentadoras de la atención, así como de masajes y técnicas de acupuntura prehispánica. (Díaz, 2004, pág. 96)

Además del conocimiento y preparación que Díaz propone, es indispensable que el practicante sepa que se está trabajando con cuatro centros o Vehículos de *Conciencia* (Díaz, 2004, págs. 99-102), estos son:

- -Totlak. Cuerpo físico, cuyo sostén de existencia está en las sensaciones. Se alimenta de sustancias materiales: comida, agua, luz. Órgano: todo el cuerpo.
- Ekauyotl. Aliento vital, aire el motor de la vitalidad. Se alimenta de aire. Órgano: hígado
- *Tonal*: Es el medio por el cual tenemos la capacidad de "percepción". Se alimenta de "impresiones". Órgano: ombligo.
- Mati. Mente o dónde radican los pensamientos, la capacidad de razonar y de comunicación. Se alimenta de ideas. Órgano: cabeza.
- Teyolli. *Conciencia* pura dónde radican los sentimientos. Se alimenta de emociones. Órgano: corazón.

Cada uno de estos vehículos son fuentes al servicio de la percepción, facultad que nos hace saber que estamos vivos y estar conscientes de ser, por lo tanto, cada uno de los vehículos tiene que estar en óptimas condiciones y organizados entre ellos de tal manera, que fomenten un equilibrio energético que permita percibir las vibraciones del infinito, ahí de dónde surgen las *Emanaciones Águila.*

La exposición del método que estamos presentando es realmente complejo, explicarlo abarcaría la descripción de cada uno de sus aspectos y prácticas las que no solo se refieren a ejercicios físicos[100] y posturas, sino de lo que Díaz nombra como prácticas *nahual*icas, en dónde la corporalidad está totalmente comprometida, pero de otra manera, me refiero a la *meditación,* la *Recapitulación* y el *ensueño,* técnicas que veremos cuando exponga el sistema de don Juan Matus.

[100] En el libro *Kinan. El poder del equilibrio* de Frank Díaz (2004) se pueden apreciar una gran cantidad de imágenes de figurillas en posturas sugestivas a la práctica de lo que él asemeja al yoga oriental.

6.5.3. La danza *nahualica*

Danza en Santiago Tlatelolco 2022. Imagen propiedad de Mauricio Román Reyes Covarrubias

Siguiendo la línea de investigación planteada en esta tesis, en este apartado retomo el tema de la danza conchera como el más cercano vestigio de lo que pudieron ser las danzas *nahual*icas.

Como presenté en el Estado de la Cuestión y en el apartado 4.1.2 Del origen místico de la danza, tanto en Mesoamérica como en otras partes del mundo, las danzas tenían un lugar de suma importancia tanto para la vida cotidiana como para los actos sagrados y místicos. A las primeras se les llamaba netotiliztli o "danza de diversión" y el macehualiztli "danza de *devoción* o *merecimiento*" (González Torres, 2010). Tanto las referencias encontradas en los códices: *Borbónico (1991), Borgia (1991), Florentino* y el de *Tlatelolco (1989),* y otros, se pueden ver registros de su existencia, también en los reportes de Motolinía (1971), Durán (1967), Sahagún (1969), Hernández (1946), Clavijero (1945), de las Casas (1988). Sin embargo, la mayoría de la interpretación de los invasores y sus referencias son de la época del Periodo Decadente bajo el dominio de los Aztecas. Hace falta investigar su existencia en la época de los toltecas.

De igual manera, hay una gran cantidad de información esotéricas de la danza, como por ejemplo lo que se encuentra en el códice Matritense, pero, cuando se traducen esos materiales o bien se omiten o se traducen de otra manera (Díaz, 2015). Los sacerdotes del llamado “Viejo Mundo” hicieron interpretaciones de ellas, con total desconocimiento y

cargadas de prejuicios, que trataron de exterminarlas casi por completo. Recordemos que la danza conchera surgió como un acto de resistencia ante la intención del invasor de terminar con todo vestigio "diabólico", yo lo identifico más bien como *Intento* de "exterminio místico", porque hasta la fecha no somos capaces de reconocerla como *Camino de conocimiento*.

Adicionalmente, los teóricos de este capítulo tampoco consideran que la danza, forma parte de las técnicas nahualicas, al menos no de las prácticas del linaje de don Juan y Castaneda. Díaz hace una apreciación singular, dice: "Merece un reconocimiento especial el trabajo que, tanto en México como en la zona andina, Norteamérica y la cuenca amazónica, han venido realizando diversos grupos de defensores de la tradición, más conocidos como *danzante*s. Gracias a ellos, se mantiene viva la antorcha del saber" (Díaz, 2004, pág. 15). Sin embargo, insisto, es necesario hacer investigaciones que dignifiquen la existencia de la danza y sus aportes epistemológicos, en todos los terrenos, siglos y lugares del planeta.

De cualquier manera, Castaneda menciona su interés por la danza, en especial por la Conchera. A inicio de los setenta, casi al final de su tarea encomendada por don Juan -dar continuidad a su linaje y difundir su conocimiento por medio de sus libros y talleres – Castaneda entró en una etapa de curiosidad e interés por los *danzante*s de México, no de la mexicanidad, sino de la tradición conchera, en ellos pudo ver y descifrar en sus ritos algunos simbolismos, rasgos chamánicos y estados nahualicos de prácticas toltecas.

Con ese interés, entró en contacto con el *capitán* Andrés Segura Granados, *capitán* de la danza Xinachtli (semilla que germina). También mantuvo contacto cercano con la comadrita Soledad Ruiz,[101] integrante de la *Mesa* del jefe Manuel Luna y parte del "grupo" de estudio de esta tesis.

También, Carballal (alumno de Castaneda) menciona en su libro *La vida secreta de Carlos Castaneda* que a Soledad Ruiz le decía "hermana" considerándola una chamana conchera (Carballal, 2018). Atestigua que incluso las reuniones de Castaneda con sus seguidores se hacían en Casa Amatlán, en la Quinta Colorada, cede de la danza conchera Citlalmina bajo la dirección de nuestro compadrito Nicolás Núñez, integrante del "grupo".

[101] En el apartado de este capítulo veremos el testimonio de la comadrita Soledad, que habla al respecto de ese encuentro y relación con Carlos Castaneda.

Castaneda advirtió, una actitud devocional exquisita es esa práctica. “Se danzar con el corazón”, esta es una expresión Conchera, frase que se puede entender como metáfora del amor que se le profesa a la danza y también se puede explicar desde el hecho de que los viejos *danzante*s, estaban conscientes de la *energía* que fluía desde el centro de su corazón, al Cosmos. “El *teyolía* era, conforme al pensamiento azteca, una entidad anímica que otorgaba vida a los seres humanos, la cual tenía su sede en el corazón y, por tanto, dentro del pecho de las personas” (Marín, 2016, pág. 8). Esta *energía* que anima al ser humano, lo hace consciente de su capacidad de conectar con el Cosmos, con el corazón del Cosmos, por eso, se afirma que la danza es fuente de *conocimiento* que sale del corazón para conectarse en el Infinito. Un acto de amor.

Por otro lado, Juan Matus le dice a Carlos Castaneda que, dentro de los muchos linajes de los *nahual*es toltecas, existían algunos que se dedicaban a la danza. El tema de la danza no es recurrente como tal, en los libros de Castaneda, lo que sí se puede notar, es la cantidad de veces que, tanto don Juan como Castaneda, mencionan los movimientos danzados que hace el mismo don Juan, Genaro y otros personajes de sus libros.

No obstante, en la siguiente cita podemos observar como en los inicios de los encuentros de Castaneda con don Juan, se percibe en Castaneda un tono de simplicidad al tratar de explicar en sus libros, el comportamiento “danzado” que don Genaro -otro brujo amigo de don Juan, y uno de los *nahual*es más impresionantes que Castaneda había conocido- tiene y lo describe así:” “Don Genaro tiró al piso su sombrero y bailó alrededor. La danza era ágil y graciosa y, por algún motivo inexplicable, chistosa de principio a fin. Acaso el humor estaba en los movimientos exquisitamente "profesionales" que don Genaro ejecutaba. La incongruencia era tan sutil, y a la vez tan notable, que me doblé de risa” (Castaneda, 1976, pág. 17). Castaneda a medida en que profundiza en su aprendizaje como *nahual*, reconsidera estos movimientos y danzas. Es al final de su camino que intenta rescatar las prácticas *nahual*icas de la danza, pero ya no alcanzó.

A causa de que, la danza conchera se ha desarrollado dentro de un sistema opresor, en dónde los *danzante*s son obligados a consensuar sus ritos, aún conservan simbolismo que contienen rasgos de la sabiduría *tolteca*. La danza conchera ha permitido mediante su continuidad, influir a otras personas interesadas en dar validez a la sabiduría que contiene y

proporciona el movimiento, pero, sobre todo, da testimonio de la existencia de una civilización rica en arte, ciencia, tecnología y mística.

Conchera de Querétaro. Corema: https://corama.mx/concheros-de-queretaro/

En 1980 había una gran cantidad de agrupaciones de *danzante*s tanto en lo que era el Distrito Federal como en el Estado de México, Guanajuato, Querétaro, Michoacán y Guerreo, que conservaron las formas y los ritos de los concheros de tradición. La danza era y es: práctica *nahual*icas, *meditación* en movimiento, comunión social y *espiritual*. En su contenido tiene la misma esencia de la sabiduría cósmica *espiritual tolteca*. Se puede apreciar en su estructura un diseño y cuanta matemática de gran simbolismo místico y esotérico (Díaz, 2015). La danza conchera que vemos en las ciudades conserva esa mística. "Todos estos rasgos son apenas una muestra pequeña del trasfondo que subyace en las ciudades como herencia y vivencia de una antigua población india" (Bonfil, 2010). La danza es una tradición viva que refleja el arte de la civilización Anahuaca desde los tiempos olmecas, conservada en el periodo clásico y postclásicos, sobreviviendo hasta nuestros días. Los aspectos cíclicos en los que aparece la danza en las celebraciones paganas y religiosas muestran concordancia con los calendarios del Anahuac. Los simbolismos en su arte, en sus movimientos y cantos son el reflejo de la inspiración del mundo *tolteca* y del camino del *nahual*. La presencia de la danza ritual es evidente en los códices y en los espacios sagrados dedicados a la danza, como lo podemos observar en el montículo de Cacaxtla. En la parte

superior del basamento se encuentra una explanada dedicada a la danza, un espacio verdaderamente digno para esta práctica.

Parte superior del montículo de Cacaxtla en Tlaxcala México. Imagen propiedad de Edith Adriana Delgado Ramírez

Este espacio muestra la gran importancia que tenía la danza en la espiritualidad de los anahuacas. Fray Diego Durán da testimonio de que había lugares muy especiales dedicados a la danza y el canto. Ahí tanto mujeres como hombres eran cuidadosamente preparados para este arte que a la vez era un rito sagrado (Durán, 1867-1880).

Desde el punto de vista *tolteca* y *nahual*ica, este tipo de danza educa la percepción para acceder a estados de *Conciencia* con los que se puede percibir la totalidad de la *realidad*. Al igual que otras sofisticadas y complejas técnicas en las que el cuerpo y la mente están comprometidas, así la danza activaba estados de *Conciencia* acrecentada (Marín, 2018). Si en otras culturas, como ya hemos visto, la danza era un rito iniciático, con gran carga chamánica y consideradas como *Camino de conocimiento*, no veo porque a las nuestras se les quiera quitar esos rasgos. Es posible que el miedo a lo desconocido siga predominando.

No obstante, puedo ver, como las proposiciones prácticas, corporales, espirituales toltecas, tienen contenido místico y se apoyan en la experiencia interior, por ende, las actividades como: la *meditación*, el *ensueño*, la respiración, la danza y las posturas dinámicas y en movimientos de *poder*, son técnicas *nahual*icas y practicas somáticas. Las prácticas **mente∞cuerpo** estaban presentes entre los toltecas y persisten hasta nuestros días. Uno de sus objetivos es conectar con la Gran *Energía*, esto solo es posible si se logra el equilibrio entre nuestros diferentes vehículos o centros: físico, mental, emocional y espiritual.

La danza en nuestro país, como en otras latitudes, ha sido reconocida como una actividad con gran potencial energético, y, considerando que los seres humanos somos

toroides de *energía*, viviendo en un toroide mayor que es la tierra, al ejecutar los movimientos danzarios, lo que hacemos es mantener un flujo de *energía* que produce una frecuencia vibratoria muy especial, que no solo pone a la persona *danzante* en contacto con las *energía*s de la tierra, el agua, el aire y el fuego, sino con *energía*s superiores que conectan con las del infinito. En otros términos, una relación de amor y mística.

6.6. Una cultura de amor y mística

Lo que es verdad es real.
Lo que no es verdad no es real.
Es una ilusión, pero parece real.
El amor es real.
Es la expresión suprema de la vida
Miguel Ruiz

Como se puede ver, los pueblos que constituyen la región del Anahuac y el Tahuantinsuyo, es decir el Cem Anahuac,[102] comparten una misma raíz filosófica cultural, aunque con características distintivas por sus propias lenguas y rasgos culturales. Sin embargo, las peculiaridades similares que nos hermanan son notables, sobre todo en su cosmovisión y *espiritualidad.* "Las construcciones monumentales del Anahuac tenían el fin de unir armoniosamente al ser humano con la Tierra, los planetas y las estrellas, en una maravillosa y extraordinaria aproximación con lo divino y lo sagrado del universo" (Marín, 2010, pág. 54). En su sentipensar predomina el que todo cuanto existe es consecuencia de una *Energía* Suprema, por lo que consideran que su *realidad* tiene un carácter cósmico.

Ante esta visión de los antepasados anahuacas, podemos entender que su deseo de veneración a este *poder* supremo se muestra en la construcción, de lo que llamamos actualmente "centros ceremoniales", no solo por motivos de *devoción* a lo que ellos consideraban la fuente principal de *energía*, sino para poder estudiar y comprender los grandes misterios de la mecánica celeste y las potencialidades energéticas que emana del infinito. Ante esa creencia, es responsabilidad de los seres humanos, por su nivel de *Conciencia*, podían reconocer y agradecer de diferentes maneras, a "aquello" que le da existencia. La espiritualidad en esta cultura se entiende como la veneración a esa *energía* que da vida.

[102] Cem Anahuac es el nombre que se le dio al continente que hoy conocemos con el nombre de América, quiere decir: rodeado de agua.

Para los anahuacas, su relación con lo inconmensurable era una forma muy elevada de comulgar con esa *energía* que en el terreno humano y en el de la vida cotidiana, se reflejaba en diferentes actos de reverencia y sacralidad. "Lo que llamaron "religión politeísta", era una forma abstracta de tener contacto con las manifestaciones de una *Energía* Superior, manifiesta en la vida cotidiana a través de rituales y ceremonias de agradecimiento en un espacio y un tiempo sagrado" (Marín, 2018, pág. 75). La adoración en ese sentido no era adulación sino un comportamiento congruente de reciprocidad, de dar *poder* al *poder* con nuestro propio ahorro de *energía*. Recordemos, vimos anteriormente que el primer concejo de Quetzalcoatl[103] fue: procurar Teosentlasotla: Teo, *energía* y Tlasotla, amor; lo que se entiende como amor a la divinidad, o amor y *atención* a la *energía* (Díaz, 2015).

A causa de que, esta suprema *energía* se manifiesta en el plano terrenal, se reconoce, como dice León Portilla, la personificación de Nuestra Diosa Madre Tierra que da cuerpo y figura al universo y al ser humano (León-Portilla, 1980). En los Andes nombrada Pachamama y en México reconocida con el nombre de *Tonantzin*. Ella "con amor y ternura hace "crecer las plantas, alimenta a los hombres, es nuestra madre, la señora de nuestra carne". (León-Portilla, 1980, págs. 416-417). La Toltequidad se envuelve en un ambiente místico, dedicando gran parte de su tiempo, a comprender los misterios de la existencia. En ese *Intento*, su relación con lo oculto y misterioso y el sentimiento de amor y respeto por todo lo que da vida es esencial. Una característica fundamental de la Toltequidad era su dedicación amorosa a la naturaleza. "El amor a la Deidad inmanente en la Naturaleza incluía, en primer lugar, el respeto a los poderes y los derechos de las plantas y animales. Haciendo gala de una fina sensibilidad ante el medio ambiente, los antiguos mexicanos crearon una de las sociedades más ecológicas que recuerde la historia" (Díaz, 2004, págs. 64-65).

[103] A cada manifestación de esa energía suprema le dieron diferentes advocaciones, en todo caso, metáforas de los poderes de las fuerzas naturales y como vimos con anterioridad al hablar de Quetzalcóatl, eran humanos que por sus méritos eran ascendidos a categoría de divinidades, seres "gigantes" como se encuentra mencionado en el libro sagrado del Chilam Balam; seres con una cantidad de energía capaces de actos imposibles para el común de la humanidad.

Bajo esa tesitura, el amor y respeto a la dadora de vida, o sea, a la tierra, se extiende a lo femenino y, por lo tanto, a la dignificación de la mujer.[104] Portilla afirma que existen textos, poemas y alabanzas dedicadas a la mujer por el hombre nahuatl. "Digna de respeto y de amor fue para él la mujer […] La mujer en la tierra es madre de hombres, la señora celeste lo es de los dioses, es raíz de lo que existe y, por fin, rostro femenino del Dios único que se está inventando a sí mismo" (León-Portilla, 1980, págs. 425-426). La mujer dice Sahagún, también podía gobernar, para eso, igual que el hombre, tenía que dialogar con su corazón. "De hecho, el título supremo de la jerarquía sacerdotal no era masculino, sino femenino: Siwakoatl, mujer serpiente o *energía* femenina" (Díaz, 2004, pág. 65). El arte, la belleza y el amor se encuentran en Xochiquétzal flor,[105] que representa la sensibilidad y las emociones de tipo humano, principalmente el amor que está presente en las artes en general, por supuesto, en la danza que hacía mover las flores del corazón. La danza tiene un lugar privilegiado entre los rituales de la *Toltecayotl*, tanto para los dedicados al misterio de la *energía* del cosmos y el infinito, como por los destinados a la Madre Tierra y sus ciclos sagrados. La *energía* de vida no es perene, ni gratuita, es cíclica y mantiene una continuidad que tiene que ser cuidada, es ahí donde el ser humano tiene una responsabilidad, tiene que cuidar su propia *energía* para poder tener acciones impecables que nutran al gran *poder* y a la naturaleza con *energía* pura y vivificante.

Velación. Imagen propiedad de Mauricio Román Reyes Covarrubias

[104] No fue sino hasta la llegada de los mexicas, y posteriormente, con la invasión hispánica, cuando esta situación comenzó a cambiar. (Díaz, 2004, pág. 65)

[105] Xochiquétzal, "flor preciosa", nacida de los cabellos de la diosa madre. Representa la fertilidad, el gozo y placer, el amor y la belleza.

Dado que, todo es *energía*, todo vibra y todo tiene ciclicidad, el anahuaca conocedor de ese *poder* de la *energía*, ideó formas, técnicas y procedimientos para permanecer en contacto con el misterio del cosmos y la Madre Tierra. Esas manifestaciones se muestran tanto en lo cotidiano como en sus actos rituales y ceremoniales. Las y los grandes sabios eran los encargados de dar forma a los rituales. Algunas de estas personas de alto rango y exquisito conocimiento son los que organizan y dirigen las danzas sagradas. "Los que se hicieron señores, fueron los sabios, los conocedores de las cosas ocultas, los poseedores de la tradición" (León-Portilla, 1980, pág. 26). Las personas *danzante*s funden su nivel energético que surge de las vibraciones de su cuerpo, con las del pluriverso. Las *Corona*s o círculos de *danzante*s, dice Yolotl González y Martha Stone, son ramilletes de flores que con sus plumas parecen volar. El gran amor que surge de la *energía* universal y que penetra a la Madre que nos nutre, es muestra del más grande amor divino. La danza tenía, -tiene- un sentido ritual marcadamente místico dedicado en gran medida, al amor por la Madre Tierra que nos parió.

6.6.1. La muerte. El gran misterio

No es verdad que vivimos,
no es verdad que duramos
en la tierra.
¡Yo tengo que dejar las bellas flores,
tengo que ir en busca del sitio del misterio!
Pero por breve tiempo,
hagamos nuestros los hermosos cantos.
Netzahualcóyotl

Para acercarse al pensamiento anahuaca, acerca del gran misterio de la muerte, es necesario atisbar, aunque sea un poco, al complejo conocimiento que explica la existencia a través de sus calendarios y las cuentas del tiempo. Todo está explicado ahí: la cosmogonía; la mecánica celeste, astronomía; el comportamiento de las *energía*s, *nahual*ismo; biorritmos aplicados tanto al ser humano como a todo lo existente. En nuestros días, muchos de ellos son un misterio, sin embargo, ahí están los cimientos de nuestra civilización y de la *Toltecayotl* como su principal producto cultural.

Efectivamente, todo acontecimiento tiene que ver con los ciclos. A quienes se les atribuye esta extraordinaria labor de descubrir la sabiduría que guardan los ciclos, es a los

Olmecas antecesores de los toltecas. Ellos hicieron un meticuloso trabajo de observación que los lleva a comprender el movimiento y el tiempo. Diseñaron el calendario Lunar de 260 días. Descubrieron que la tierra gira alrededor del Sol en 365.2520 días, dentro del sistema solar, que la tierra gira alrededor de la galaxia en 25625 años. "Este enorme ciclo los Viejos Abuelos lo dividían en cinco ciclos a su vez, cada uno de 5125 años. A cada ciclo le llamaron un Sol". (Marín, 2018, pág. 65). Con todo este conocimiento pudieron diseñar ciclos que tenían que ver con las cuentas de la vida en la tierra: las estaciones, la división de días y noches y las horas del día, así como comprender el movimiento de los ciclos de la vida-muerte, la renovación, el cambio, la regeneración y transformación y renovación para iniciar de nuevo. Todo esto forma una de las raíces del pensamiento germinal de la espiritualidad de los antiguos mexicanos. Toda su vida, costumbres y ritos se ciñen a esa ciclicidad, respetando de manera cuidadosa, el ciclo sagrado de la existencia que también rige al ser humano.

Así, para don Juan Matus como sabio *tolteca*, le enseña a Castaneda que debe tener presente que va a morir, y por eso, tiene que considerar a la muerte como la mejor concejera para la vida (Castaneda, 1976). Al darnos cuenta cabalmente de la muerte es que podemos aceptar que hay *poder* y misterio en lo que llamamos *realidad*. Una *realidad* que habría que enfrentar con responsabilidad, es decir, saber responder a la oportunidad que se nos otorga al estar vivas. La muerte como concejera nos recuerda que solo estaremos un instante aquí, para vivir.

Es por eso, que en la *Toltecayotl* se pone énfasis en la sacralidad de la existencia. En su *Camino de conocimiento* se enfatiza el recordar que vamos a morir y poner toda la *atención* en el vivir de la existencia: tener *consciencia de ser*, de estar vivas y no perder oportunidad de conectar con la Totalidad de la *energía.* Porque en realidad, no sabemos cuándo llegará ese momento, aunque, según los toltecas un *nahual*, si lo sabían. "Según Afirmaban que los estados o planos de *Conciencia* a dónde va la memoria durante ese tiempo difieren, según sea la forma en que se haya vivido, y, sobre todo, según sea el estado emocional en que esté inmersa la persona en el momento de morir. De ahí que morir fuera considerado un arte supremo". (Díaz, 2004, pág. 48)

Para la mayoría de los anahuacas que pertenecían a la toltequidad, la muerte no era un asunto de temor, porque ellos estaban seguros de que la transformación del cuerpo físico

era un asunto de cambio de *energía*, un paso para unirse energéticamente a lo inconmensurable, un paso de evolución y trascendencia. Por eso, en los rituales y actividades sagradas siempre encontramos una calavera, un "bulto" que representaba a la muerte, la mejor concejera.

6.7. Acercamiento al sistema de don Juan Matus

Fredeffe 2014. El blog del curandero: https://www.online-curandero.com/online-curanderos-blog/?p=288

Más que exponer aquí un sistema que no ha sido lo suficientemente investigado y mucho menos sistematizado a nivel teórico, lo que voy a mostrar son dos figuras fundamentales en el *Camino de conocimiento* de la toltequidad del linaje de don Juan, me refiero al *guerrero* y al *nahual*. Hablo de cómo Carlos Castaneda experimenta, a partir de las enseñanzas de don Juan, el tránsito por el *Camino del guerrero*, para llegar posteriormente a ser *nahual*. Me centro en ello, porque puedo identificar aspectos que el "grupo" refiere, relacionados con la danza conchera y el jefe Manuel Luna. Tales correlaciones se verán en el próximo capítulo.

El conjunto de enseñanzas que Carlos Castaneda aprendió de don Juan Matus, fueron parte de un sistema coherente de creencias, contenidas en una cosmología propias de la cultura de los chamanes del México antiguo, heredadas de la tradición de antiguos *videntes* toltecas (Castaneda, 1984). Don Juan perteneció a un linaje de nuevos videntes, veintisiete generaciones detrás de él lo respaldaban. A los líderes de cada generación se les llama *nahual* (Castaneda, 1999).

Don Juan le explicó a Castaneda que, como *nahual* de su generación, buscó deliberadamente a una persona que, por sus características y configuración energética, asegurara la continuidad de su linaje. Esta persona fue Carlos Castaneda quien, además, sin

saberlo, fue el que abrió el camino para resignificar el *nahual*ismo[106] o chamanismo en los años 60 en México y otras partes del mundo.

Para que Castaneda se forjara como *nahual*, primero tenía que ser un *guerrero*. Don Juan le advirtió: "La meta de la preparación del *guerrero* no es entonces enseñarle conjuros ni embrujos, sino preparar a su *tonal* para que no se caiga de narices. Una empresa de lo más difícil. Al *guerrero* se le debe enseñar a ser impecable y a estar totalmente vacío antes de que pueda aún siquiera concebir el ser testigo del *nahual*" *[107]* (Castaneda, 1976, pág. 62). El camino del guerreo o guerrera que expongo a continuación es al que se refiere Carlos Castaneda en sus libros, sin embargo, es importante reconocer que existe la versión de las mujeres guerreras que escribieron sus propias interpretaciones en sus libros.

6.7.1. El camino del guerrero

> El guerrero tiene que ser impecable eso significa
> No tener compasión, que no significa ser grosero
> Ser astuto que no significa ser cruel
> Tener paciencia que no significa ser negligente
> Tener simpático que no significa ser estúpido
>
> Juan Matus

Desde el sistema de conocimiento de la toltequidad, Juan Matus como maestro *tolteca* enseñó a Castaneda lo que él describe como el *Camino del guerrero* o, como él decía, la forma correcta de andar por la vida. Don Juan preparó a Castaneda para ser un *nahual*, un hombre de conocimiento que continuara con su linaje, pero primero tuvo que enseñarle a ser un *guerrero* impecable. Don Juan explica a Castaneda que lo que le ha estado enseñando, es una combinación de técnicas que el aprendió de sus ancestros como: llevarlos a cazar, largas caminatas en los cerros, correr en la oscuridad, la *Recapitulación* en cuevas, son algunas de ellas.[108] Sin embargo, don Juan, según los libros de Castaneda, combina algunas técnicas o estrategias modernas para que sus aprendices comprendieran, por diferentes vías, lo que les estaba enseñando. Hay que señalar que el sistema de la

[106] El *nahualismo* en México fue estudiado de manera muy exhaustiva por los primeros evangelizadores cristianos y cronistas. Ellos querían conocerlo muy bien para poder exterminarlo ya que lo consideraban muy peligroso para los fines de la conquista y evangelización. (fuentes varias- Núñez de la Vega, Las Casas, Hernández Ruíz de Alarcón, entre otros).
[107] Las cursivas en esta cita son mías.
[108] Estas prácticas se encuentran detalladas en los libros de Carlos Castaneda. (ver bibliografía)

toltequidad es totalmente pragmático y experimental, nada se puede comprender sin que pase por la experiencia (Castaneda, 1974).

Los pasos que una persona común tiene que seguir para entrar en el *Camino de conocimiento* son: Primero, convertirse en aprendiz. Segundo, cuando el aprendiz cambia la idea de él y del mundo, se convierte en *guerrero* y Tercero, cuando después de adquirir suficiente *poder,* para *parar el Dialogo interno* percibir las *Emanaciones del Águila*, entonces se transforma en hombre de *conocimiento*. Cuarto, cuando el hombre de conocimiento aprende a *ver,* se cristaliza en *vidente*, en *nahual*. (Marín, 1995, pág. 157)

Por otro lado, don Juan le advirtió que lo que le estaba enseñando era a vivir con i*mpecabilidad*, que, entre otras cosas, significaba adquirir *poder, conocimiento*, saber. "Un *guerrero* es un cazador impecable que caza poder[...] Si logra cazar, puede ser un hombre de conocimiento" (Castaneda, 1975, pág. 71). Conocimiento que se requiere para para cuidar al mundo, a la tierra y a él mismo como parte del mundo: "Hónralo; vigílalo con tu vida" (Castaneda, 1999, pág. 329), le dijo. Pero para eso, lo primero que tenía que hacer, era *darse cuenta* de que tenía que cambiar la manera de *ver* el mundo. Aceptar de manera absoluta, que hay otro tipo de *Conciencia* que, como hombre ordinario, no había explorado (Castaneda, 1982). Esto significa, que se tiene capacidad de entrar a estados expandidos de *Conciencia*, para poder *percibir* una *realidad* que, en el estado ordinario no se es capaz de *percibir*, al menos, no al inicio de este camino.

Una de las técnicas que don Juan utilizó en Castaneda, para lograr ese objetivo, fue el uso de enteógenos o como él les llamaba, "plantas de poder". "Don Juan usó, por separado y en distintas ocasiones, tres plantas alucinógenas: peyote (Lophophora williamsii), toloache (Datura inoxia syn. D. meteloicles) y un hongo (posiblemente Psilocybe mexicana)" (Castaneda, 1974, pág. 62). Es importante aclarar, que no con todas las personas que fueron sus aprendices las uso. Don Juan explicó a Castaneda que, con él, tuvo que usarlas, porque ciertas características en su personalidad hacían que fuera necesario que las utilizara. Usándolas, Castaneda pudo acceder a niveles de percepción que don Juan quería que él tuviera. He aquí una conversación al respecto:

> ¿Por qué me hizo usted tomar tantas veces esas plantas de poder? -pregunté. Rió [sic.] y musitó, en voz muy suave: -Porque eres un idiota. Y no había otra forma de sacudirte. - ¿De modo que nada de eso era absolutamente necesario? -pregunté. -Lo era, en tu caso. Pero hay otros tipos de gente que no parecen necesitarlas. Se quedó parado junto a mí, la vista fija en la copa de los matorrales al lado izquierdo de su casa. (Castaneda, 1976, pág. 12)

Más tarde Castaneda confiesa:

> -El extraordinario efecto que las plantas psicotrópicas tuvieron sobre mí fue lo que me dio la idea de que su uso era el elemento clave en las enseñanzas. Me aferré a dicha convicción, y sólo en los años posteriores de mi aprendizaje caí en la cuenta de que las transformaciones y los descubrimientos significativos de los brujos siempre se realizaban en estados de sobriedad consciente. Ambas cosas lo inundan de información y fuerzan el diálogo interno a detenerse. Las plantas son excelentes para eso, pero muy costosas. Causan al cuerpo un daño incalculable. Ésa es su desventaja, sobre todo con la yerba del diablo. (Castaneda, 1976, pág. 84)

Entiendo, siguiendo a Castaneda y desde mi propia experiencia, que, dentro del sistema de los *nahual*es toltecas, tanto las substancias de *poder*, como los rituales místicos, los ejercicios y las danzas no son más que medios para lograr la integración del ser guerrera a la totalidad de una misma. Por eso, quien sigue este camino, tiene que hacer una revisión constante en su conducta, para quitar de sus vidas lo superfluo, incluyendo el apego a estas prácticas, a ninguna habría que entregarse con obsesión y sin responsabilidad. Don Juan indicaba: "Al conocimiento o a la guerra se va con miedo, con respeto, sabiendo que se va a la guerra, y con absoluta confianza en sí mismo" (Castaneda, 1974, pág. 49). En este sentido un guerreo asume total responsabilidad por sus actos. Quien postula al título de persona de *conocimiento,* trata todo con respeto, no se deja pisotear, ni menosprecia a nada ni a nadie. Si se mete algo, o se mete con alguien, debe tener la certeza de que sabe lo que está haciendo. Parafraseando a Castaneda, una puede ser una guerrera impetuosa o una caricatura vergonzosa. (Castaneda, 1974). Ser un *guerrero* o guerrera es tener dominio de sí, lo que significa que quien aprende, tiene que limpiar, por así decirlo, todo lo que durante su vida ha construido como ideas y creencias acerca del mundo, es decir, hacer constantemente *Recapitulación,* revisar su vida y creencias. El maestro en lo que se enfoca, primeramente, es en que el aprendiz se dé cuenta, que la manera de percibir el mundo antes de entrar a este camino es solo un punto de vista, una descripción más, no la *realidad*. Sin embargo, don Juan asegura que soltar esa idea:

> … parece ser una de las cosas más difíciles de hacer; estamos complacientemente atrapados en nuestra particular visión del mundo, que nos compele a sentirnos y a actuar como si supiéramos todo lo que hay que saber acerca del mundo. Un maestro, desde el primer acto que efectúa, se propone parar esa visión. Los brujos lo llaman parar el diálogo interno, y están convencidos de que esa técnica es la más importante que el aprendiz puede aprender. (Castaneda, 1976, pág. 82)

Para *parar el Dialogo interno* existen como ya vimos, diferentes técnicas, todas relacionadas a una manera específica de acción física o corporal. Don Juan no era un *danzante*, por eso utilizaba otros procedimientos somáticos como: las caminatas, el desenfocar los ojos y posiciones de *poder* que ya he mencionado en los Pases Mágicos. Lo importante era *parar* el diálogo interno. "Parar el diálogo interno es, sin embargo, la llave del mundo de los brujos -dijo-. El resto de las actividades son sólo apoyos; lo único que hacen es acelerar el efecto de parar el diálogo interno" (Castaneda, 1976, pág. 82). Cuando se aprende a *parar el mundo* por medio del *silencio interior*, provoca, entre otras cosas, que el andar por la vida tenga cambios aún más sutiles: no casarse con ningún dogma, no creer en todo sin llegar al nihilismo, actuar sin necesidad de recompensa y no andarse quejando, más bien, actuar con inteligencia y bondad.

Sin embargo, hay otras tareas que el *guerrero* o guerrera tienen que cumplir, según el linaje de don Juan, aquí menciono algunas que le enseñó a Castaneda: quitar la *Importancia Personal*, buscar al *pinche tirano*, ser *impecable*, practicar el *Desatino controlado, parar el diálogo interno, acechar, recapitular y ensoñar*. Al cumplir con estas tareas la personalidad del *guerrero* va cambiando, así como su idea del mundo. Con esta nueva actitud se hacen ciertos *acuerdos* que van a regir su vida.

En este sentido, Miguel Ruiz, *tolteca* de la actualidad, nos invita a revisar los *acuerdos* que hemos establecido con el mundo, con la vida, con la sociedad, con la pareja, con Dios, con las amistades, con todas nuestras relaciones. Advierte, que los acuerdos más importantes son los que hemos hecho con nosotras mismas (Ruiz, 1997). Al respecto, Don Juan le dijo en una ocasión a Castaneda que "la verdadera revolución de los *guerrero*s es reusarse a honrar acuerdos en los que no han participado" (Castaneda, 1999, pág. 288). Hay que tener cuidado con los acuerdos que hacemos porque ellos son, los que nos hacen creer lo que creemos, hacer lo que hacemos, por lo tanto, en el *Camino de conocimiento* del *guerrero*, es importante revisarlos y reconsiderarlos.

Ruíz propone cinco acuerdos: 1.- Se impecable con tus palabras. 2.- No te tomes nada personal. 3.- No hagas suposiciones. 4.- Has siempre lo máximo que puedas. 5.- Ve la *realidad* con los ojos de la *verdad*, la que llega sin palabras, es decir, escuchando la voz silenciosa del espíritu, "del conocimiento que queda fuera de nuestra comprensión racional, con el elemento que nos impulsa: lo abstracto" (Castaneda, 1990, pág. 16).

Como podemos ver, el espíritu *guerrero* no deja tiempo para el ocio, sin embargo, una característica inconfundible es que nunca lo verás con prisa. Construye todo lo que quiere con voluntad y paciencia. No se perturba ante ganar o perder, no se entrega a la queja ni a la autocompasión (Castaneda, 1974). Ser guerreo significa aprender a cuidar la vida, a protegerla. Un *guerrero*, le dijo don Juan a Castaneda, no puede andar por ahí lamentándose y teniéndose autocompasión, su vida es un desafío interminable y como tal lo tiene que vivir, sin juzgar, no se trata de si es bueno o malo lo que le esté pasando. Tiene que asumir las consecuencias de sus actos, por lo que siempre tiene que poner *atención*, estar al *acecho* de sus propias tendencias y hábitos, tomar las mejores decisiones para que la vida no lo sorprenda. El logro más grande de una persona guerrera es el *acecho* de sí misma, es conocerse, es ponerse *atención* constantemente para el recuerdo de Ser.

Por otro lado, un *guerrero* -dijo don Juan- "reconoce su dolor, pero no se entrega a él" (Castaneda, 1976, pág. 100). De nada sirve estar tristes y enojadas todo el tiempo, pensar que siempre hay alguien que nos quiere hacer daño, es muy cansado, quejarse todo el tiempo es tirar la *energía*.

> Un *guerrero* no es una hoja a merced del viento. Nadie lo empuja; nadie lo obliga a hacer cosas en contra de sí mismo o de lo que juzga correcto. Un *guerrero* está entonado para sobrevivir, y sobrevive del mejor modo posible [...] Un *guerrero* podría sufrir daño, pero no ofensa -dijo-[...] Para un *guerrero* no hay nada ofensivo en los actos de sus semejantes" (Castaneda, 1975, pág. 77),

Cuando don Juan habla de erradicar de nuestras vidas la *Importancia Personal*, no se refiere a dejar que nos maltraten o a soportar injusticias, más bien, según él, es quitar la consideración exacerbada de nuestra valía que nos hace buscar de manera obsesiva reconocimiento, eso debilita, al igual que estar al pendiente de lo que las otras personas puedan pensar acerca de nuestra persona. Dijo: "La *Importancia Personal* es nuestro mayor enemigo. Piénsalo, aquello que nos debilita es sentirnos ofendidos por los hechos y malhechos de nuestros semejantes. Nuestra *Importancia Personal* requiere que pasemos la mayor parte de nuestras vidas ofendidos por alguien […] sin *Importancia Personal* somos invulnerables" (Castaneda, 1984, pág. 11). Don Juan aconsejaba tomarla la lucha contra la *Importancia Personal*, como una estrategia, no como un acto de fe o de una cuestión moral. Las cuestiones morales para don Juan eran presunciones que no tenían ningún sentido práctico. No tener *Importancia Personal* no significa que una no pueda tener compasión por una misma o por otras personas, así se lo explicó a Castaneda:

> "Sentir compasión implicaba desear que la otra persona fuese como uno, estuviese en el lugar de uno y que esa es la razón por la que se da una mano. Lo más difícil del mundo, para un *guerrero*, es dejar ser a los otros. La *impecabilidad* de un *guerrero* consiste en dejar de ser y apoyar a los demás en lo que realmente son. Desde luego, eso implica confiar en que los otros son también *guerrero*s impecables." (Castaneda, 1977, pág. 100)

Si bien, esta actitud no tiene que ver con un acto de compasión como nos lo han enseñado en el catolicismo (sufrir con el otro y remediarle sus problemas), si es un acto de amor que refleja la certeza de que la otra persona tiene las mismas capacidades de una, y, por lo tanto, respetar el proceso ajeno, implica hacerlo con ternura porque el *camino del guerreo* se tiene que transitar con el *corazón.* De hecho, al *ánima del guerrero* también se le conoce como el *camino con corazón.* "El camino con corazón es lo que diferencia al *guerrero* del hombre común. El *guerrero* sabe que un camino tiene corazón cuando es uno con él, cuando experimenta gran paz y placer" (Castaneda, 1974, pág. 118). Quien anda este camino tiene placer por ayudar a las demás personas. La ayuda consiste en que encuentren su *poder personal,* su propio potencial. Las cosas que un *guerrero* elige hacer en este camino no son sencillas, por eso tiene que hacerlas con corazón. En la práctica, esto significa que tienen que cuidar su *energía* para cuando enfrentes a sus propios demonios y construya su propia estructura, como humano en vías de evolución, y *conocimiento.* Significa estar preparada para enfrentarse al *poder* de lo desconocido, de lo oculto y pueda, con humildad aceptar su destino, atestiguar al *nahual*, ir hacia el Gran Poder con un rostro propio y un corazón verdadero (Marín, 2010).

Para lograrlo se requiere desarrollar cinco atributos:

> "control, disciplina, refrenamiento, la habilidad de escoger el momento oportuno y el *Intento*. Estos cinco elementos pertenecen al mundo privado del *guerrero* que lucha por perder su *Importancia Personal*. El sexto elemento, que es quizás el más importante de todos, pertenece al mundo exterior y se llama el pinche tirano. -Un pinche tirano es un torturador -contestó-. Alguien que tiene el poder de acabar con los *guerrero*s, o alguien que simplemente les hace la vida imposible". (Castaneda, 1984, pág. 14)

Así pues, la maestría de la guerrera y del *guerrero* es tener tal control y refinamiento, que cuando se encuentre con el *pinche tirano,* sabrá exactamente qué hacer, no tanto porque tengan una excelente estrategia, fruto de su *poder personal,* sino porque están libres de *Importancia Personal*. En la preparación para este *Camino de conocimiento*, una tendría que aceptar y saber lidiar con un *pinche tirano*, incluso, dice don Juan: "si no tienes la suerte de encontrar a uno en tu camino, tienes que salir a buscarlo". (Castaneda, 1984, pág.

15) . En mi experiencia y, de acuerdo con lo reportado de mis informantes, no hay que hacer nada para encontrarlos, las y los *pinches tiranos* están en todas partes. No hay que buscarlos, pero tampoco huirles deliberadamente, hay que saber cómo enfrentar esta situación con *impecabilidad*, es decir con total *poder personal*, con inteligencia y bondad.

En este aspecto, don Juan menciona que la llegada de los invasores como *pinches tiranos*, les dio a los antiguos *guerrero*s la oportunidad de practicar sus conocimientos, eso fue lo que les dio una ventaja sobre los peninsulares (Castaneda, 1984). Los antiguos *guerrero*s pudieron responder, retroceder y regresar de nuevo, volver a la pelea con más tino. Los anahuacas de ayer y hoy se reagrupan, se organizan, tal como lo han hecho los Zapatistas y los de la comunidad de Cherán en Michoacán; luchan con estrategias que, además, tienen corazón.

En otro tenor, cuando una guerrera se sume en su enojo y conmiseración ya está derrotada. O se retira totalmente o se alinea al tirano, más aún, hay quienes se alían con él, eso es ya una derrota total y una muerte figurada, la peor de las muertes, según don Juan. Desde mi punto de vista y experiencia la *Importancia Personal* es también una manifestación del *pinche tirano* internalizado. Don Juan era muy estricto con Castaneda cundo se sumía en la autocompasión.

> "Su opinión era que la *Importancia Personal* no es sólo el enemigo acérrimo de los brujos sino también de la humanidad entera. Don Juan argüía que empleamos la mayor parte de nuestra fuerza en mantener nuestra importancia, y que nuestro desgaste más pernicioso es la compulsiva presentación y defensa del yo; la preocupación acerca de ser o no admirados, queridos, o aceptados. Él sostenía que, si fuera posible perder algo de esa importancia, dos cosas extraordinarias nos ocurrirían. -Una, liberaríamos nuestra *energía* de tener que fomentar y sustentar la ilusoria idea de nuestra grandeza; y dos, nos proveeríamos de suficiente *energía* para entrar en la segunda atención y vislumbrar la verídica grandeza del universo. (Castaneda, 1993, págs. 51-52)

En consecuencia, una guerrera es quien se acecha a sí misma, quien se enfrenta a sus propios monstruos y tiranos, con decisión, *poder*, inteligencia, creatividad y benevolencia. Esa es la verdadera batalla, la *Guerra Florida*. Es así como se entiende también la "conquista" en la danza conchera. Es conquistar nuestros corazones, ser capaces de explorar todo nuestro potencial siendo implacables con la *Importancia Personal*. La batalla está al enfrentarnos con nuestros hábitos y compulsiones, con nuestras ideas fijas e inamovibles. Don Juan habla de hábitos que conducen a ciertos caminos: El primero: es en el que aun sabiendo que pasan cosas o que han ocurrido ciertos acontecimientos, se actúa

como si nunca hubiera pasado nada, ese es el camino del santurrón. El segundo: Es en el que se acepta todo tal cual está pasando y se actúa con la certeza de que se sabe todo, ese es el camino del devoto. El tercero: es en el que se actúa con obsesión ante un acontecimiento, creyendo que somos capaces de cambiarlo, es el camino del tonto. Hay un cuarto camino, el correcto, el *Camino del guerrero*.

> Un *guerrero* actúa como si nunca hubiera pasado nada, porque no cree en nada, pero acepta todo tal como se presenta. Acepta sin aceptar y descarta sin descartar. Nunca siente como si supiera, ni tampoco siente como si nada hubiera pasado. Actúa como si tuviera el control, aunque esté temblando de miedo. Actuar en esa forma disipa la obsesión. Debes cultivar el sentimiento de que un *guerrero* no necesita nada … Tienes todo lo necesario para el viaje extravagante que es tu vida. He tratado de enseñarte que la verdadera experiencia es ser un hombre, y que lo que cuenta es estar vivo. (Castaneda, 1976, pág. 37)

La vida misma se explica sola, es suficiente y completa, el vivir todo lo contiene, un *guerrero* tiene que entender eso y vivir en consecuencia. La vida misma entendida como el legítimo derecho de vivirla con dignidad, como la buena vida que se vive desde la *consciencia de ser*. El estar vivas, aunque parezca obvio, es la única oportunidad que tenemos para percibir los indicadores del estar vivas, en otras palabras, estar atentas al sentir y al sensar.[109] No es gratuito que los toltecas dedicaron gran parte de su tiempo en acciones y actividades que hoy pudiéramos interpretar como hondo misticismo a la vida, derivado de su concepción del mundo, la muerte y de la divinidad (Léon-Portilla, 1969). Las y los *guerrero*s no pueden dejar la vida pasar como si nunca se fueran a morir.

6.7.2. La muerte a la izquierda

Don Juan le indica a Castaneda y a sus otras aprendices que la muerte es la mejor aliada y que hay que usarla como una concejera (Castaneda, 1976). El maestro *nahual* le enseña al aprendiz a limpiar su vida y cuidar su *energía*, porque al final de su existencia va a llegar al destino final, a la muerte y, depende de cómo transite su vida, será su muerte. En otras palabras, se le prepara para ser una guerrera de la *libertad*. El brujo dijo: "Los *guerrero*s de la libertad total eligen el momento y la manera en que han de partir de este mundo. En ese momento se consumen con un *Guerrero* y desaparecen de la faz de la tierra, libres, como si

[109] Uso "sensar" para distinguirlo del sentir. El sentir se relaciona comúnmente con los sentimientos. El "sensar", con lo que percibimos a nivel sensorial, es decir a la recepción de sensación que reciben los órganos sensoriales incluido el de la sensopercepción. ¿qué estas sensando en este momento? Sería la pregunta correcta si lo que queremos que alguien reporte sea acerca de lo que percibe, no de lo que emocionalmente está sintiendo.

jamás hubieran existido" (Castaneda, 1984, pág. 5). Don Juan le explica a Castaneda, que un *guerrero* lo único que realmente tiene que hacer, es vivir cada instante de manera *impecable,* para que siempre esté preparado para el encuentro con la muerte, don Juan les dice a sus aprendices, que tienen que saber dominar la máxima hazaña de un *guerrero*: vivir en pleno gozo cada instante, aunque esa tarea sea uno de los más grandes retos de la vida. Decía, "un *guerrero* sabe que está esperando y también sabe qué es lo que está esperando, y, mientras espera, deleita sus ojos en el mundo" (Castaneda, 1982, pág. 29). Regresando, paradójicamente, a poner el foco de *atención*, al vivir.

Cierto es que, para conseguir lo anteriormente señalado, es necesario atender a las técnicas que los toltecas proponen para trabajar con el *Tonal* y con el *Nahual*. Las técnicas para el *Tonal* corresponden al lado derecho, a lo racional, a lo masculino; tiene que ver con el lado visible del mundo, con las acciones físicas que ya he expuesto. Las del lado del *Nahual* corresponden al lado izquierdo, a lo femenino. El *Nahual*[110] es Todo. Las prácticas somáticas del *nahual*ismo que he expuesto anteriormente atienden tanto al *Tonal* como al *Nahual*: *Kinam,* Pases Mágicos y Danzas Sagradas. Todas ellas prácticas psicofícicasespirituales que se experiencian con el **cuerpo∞persona** en busca del "tercero oculto", de lo que no se siente de inmediato. Don Juan dijo: "La parte más difícil del *Camino del guerrero* es darse cuenta de que el mundo es un sentir" (Castaneda, 1975, pág. 119). Lo que hay que revisar como guerreras actuales, es nuestra capacidad de percibir, de sentir, de darnos cuenta, justo de eso habla esta tesis, enfatiza ese potencial somático que tenemos los humanos.

6.7.3. Don Juan Matus un nahual tolteca

> El crepúsculo es la raja entre los mundos.
>
> Juan Matus

Antes de presentar al *nahual* don Juan, me es importante hacer algunas precisiones con respecto al término de *nahual* y el *nahual*ismo dentro de la toltequidad, según los libros de Castaneda.

[110] En el siguiente apartado expongo lo que es el *nahual*. Para profundizar en estos temas recomiendo leer los libros de Carlos Castaneda y una exposición muy acertada de Guillermo Marín titulada *Para leer a Carlos Castaneda (1995).*

Es preciso saber que, a la llegada de los invasores occidentales, específicamente de los representantes del catolicismo y la cristiandad, cuando se encontraron con los *nahual*es, les nombraron peyorativamente "brujos", siendo estos los alquimistas prehispánicos" (Díaz, 2004). Lamentablemente, ante la desvalorización internalizada de nuestra cultura, los "indios" conversos y evangelizados, nombran brujos a aquellas personas que todavía siguen los rituales toltecas. El nombre que corresponde dar a esas personas es el de *nahual* según las tradiciones del Anahuac.

Si bien, no es lo mismo *nahual* que chaman o brujo, Castaneda constantemente usa el termino chamán y brujo para referirse al *nahual* don Juan. En uno de sus libros explica la manera en que don Juan se nombraba a sí mismo y a las categorías que lo distinguían:

> Don Juan me dijo que era brujo. He llamado *Brujería* a esa intrincada y sistemática estructura de conocimiento, y brujo a don Juan, porque él mismo empleaba tales categorías en la conversación informal. Sin embargo, en el contexto de elucidaciones más serias, usaba los términos "conocimiento" para categorizar la *Brujería* y "hombre de conocimiento" o "el que sabe" para categorizar al brujo. (Castaneda, 1974, pág. 5)

El *nahual* era quien abarcaba todos los atributos, era un *guerrero*, un brujo y *nahual*. *Nahual* es también la Totalidad manifiesta en una persona, es el Todo incorporado en una persona de *conocimiento*.

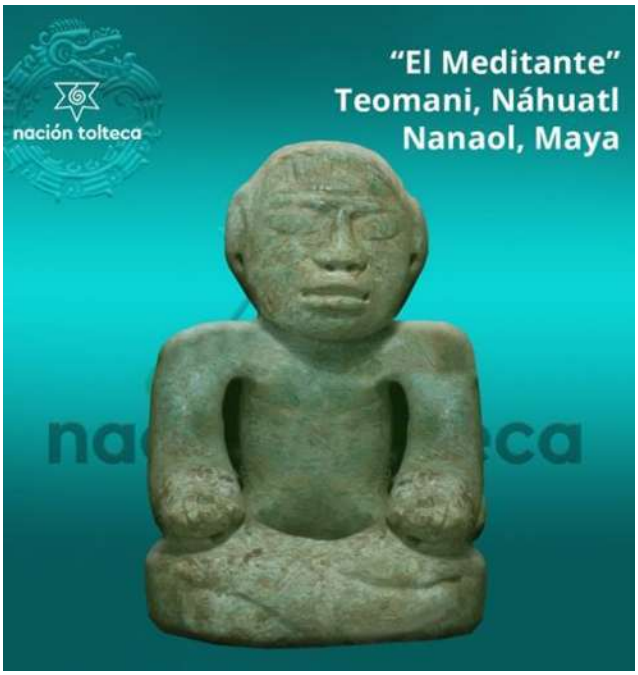
Ahora bien, dentro de la cosmogonía *tolteca* la *energía* se manifiesta de dos maneras, por medio del *Tonal* y del *Nahual*. El *Tonal* es todo lo visible, lo físico, lo tangible tanto por nuestros sentidos como por nuestra mente o razón. Al *tonal* se entra por el lado derecho y representa lo masculino. Al *nahual* por el lado izquierdo y representa a lo femenino, como ya lo expuse anteriormente. En el ser humano el *tonal* es un guardián que cuida y protege al ser que lo representa, por ejemplo, el cuerpo físico es obra del *tonal* (Castaneda, 1976).

El *Nahual* es algo inexplicable, es el "tercero oculto", el TODO incluyendo al *Tonal*, pero solo los seres de *conocimiento*, los brujos de gran *poder* son los que, al ser conscientes de que ellos mismos contienen la totalidad, se convierten en *nahual*es. Todos los seres humanos somos capaces de convertirnos en *nahual*. Los brujos saben que "el *nahual* es la única parte de nosotros capaz de crear […] el *nahual* de cada uno de nosotros es sólo un reflejo de ese indescriptible vacío que lo contiene Todo: el gran *nahual*. (Castaneda, 1976, págs. 50-96)

Por otro lado, desde la interpretación de algunos cronistas, *nahual* es quien tiene poderes de brujo, curandero y hechicero. Ruiz de Alarcón describe a los "nahuallis" como los que *Manda*n, los que hablan con autoridad y los que pueden ocultarse en forma de algún animal (Ruiz de Alarcón, 1629). El "naoalli" es el brujo que espanta, hace hechizos, es astuto, agudo y encantador (Sahagún, 1989).

Los hijos de la noche. La era postcastanédica, el nahualismo y la toltequidad. 7 abril 2023. Frank Díaz y Eduardo Dondé: Nación Tolteca: https://www.youtube.com/watch?v=_J80ZYQ3oH0

Por el contrario, y desde la filosofía de la toltequidad los *nahual*es son expertos *videntes* porque son capaces de ampliar su campo de percepción y apreciar la esencia de Todo. Los *nahual*es ven a los seres humanos como un conglomerado o campo de *energía*, parecido a una bola o huevo luminoso (Castaneda, 1984). Por eso es, que los *nahual*es tratan a sus aprendices como seres de luz y les enseñan a que se reconozcan como tales, como pura *energía* luminosa. Un *nahual* es un maestro y un guía. La principal tarea que tiene para con sus aprendices, es enseñarles el arte del *acecho,* que involucran las principales técnicas *nahual*icas: **meditar** a través de *parar el diálogo interno* y así *parar el mundo*; **recapitular**, revisar la vida entera y limpiarla de falsas creencias; y, **ensoñar** como la capacidad de entrar a otros reinos de percepción tanto en las horas de sueño como en los de vigilia. En otras palabras, "es reacondicionar nuestras capacidades energéticas de percepción" (Castaneda, 1993, pág. 8). Don Juan aprendió todo esto y se lo enseñó a sus nuevos aprendices.



Los hijos de la noche. La era postcastanédica, el nahualismo y la toltequidad. 7 abril 2023. Frank Díaz y Eduardo Dondé: Nación Tolteca: https://www.youtube.com/watch?v=_J80ZYQ3oH0

6.7.4. Don Juan Matus

Don Juan Matus y Bill. Libro *La vida secreta de Carlos Castaneda*. De Manuel Carballal: https://www.librosycuadernosdecampo.com/2019/08/los-otros-don-juan.html?m=1

Podemos acercarnos a don Juan Matus, como el nombre que Castaneda registró como uno de sus informantes en su investigación etnográfica, aludiendo a un general de la guerra yaqui (1890-1942) conocido como Juan Matus (Díaz Frank y Julio Diana, 2020). También se le puede considerar como el nombre que Castaneda le dio al principal personaje de sus novelas, considerándolo como construcción literaria. En este trabajo lo observo como un *tolteca* que representa el conocimiento esotérico de la *Toltecayotl*. Es la voz de uno de los

linajes de brujos de México que sobrevivieron a la invasión europea. Fue un "indio" yaqui que trabajó con Castaneda y otros aprendices durante las décadas de 1960 y 1970, en diferentes lugares de México y sus fronteras con Estados Unidos. Castaneda aprendió de él, la epistemología práctica de los seres humanos de *conocimiento* que heredaron la sabiduría *tolteca*, en la zona del centro-norte del Anahuac.

De la historia personal de don Juan Matus se sabe que fue un indígena nacido en Yuma, Arizona al igual que su madre. Su padre también fue un indio yaqui pero nacido en el estado de Sonora, México. Ahí vivió hasta los diez años, después toda la familia migró a Sonora, dónde se vieron envueltos en las guerras de los yaquis contra los mexicanos (1890-1942). El gobierno de México exilió a su familia -como a muchas otras- hacia el centro y sur de México en dónde vivió hasta los diez años. Don Juan decía que nació en 1891 y que vivió ahí hasta 1940 (Castaneda, 1974) . Después se dedicó a viajar y a practicar el *nahualismo*. Solía decir -sin ningún atisbo de autocompasión- "Soy indio y a los indios se les trata como a perros [...] me di cuenta de que la forma como vivía no valía la pena de vivirse [...] así que la cambié" (Castaneda, 1975, pág. 39). Reconoció que "las condiciones de los indios yaquis eran realmente miserables, sin embargo, en su camino por el *conocimiento* pudo ver a los indios bajo otra mirada, no como seres miserables sino como artistas […] descendientes de una línea de bailarines de poder" (Castaneda, 1982, pág. 75). Recalcaba continuamente y sobre todo ante los sentimientos de lastima y conmiseración, que la situación de los indígenas no era tan deplorable si la comparásemos con el resto de la humanidad. Solía decirle a Castaneda: "no solamente sientas lástima por los pobres indios yaquis -dijo-. Siente lástima por la humanidad […] Están oprimidos, pero al final, algunos de ellos hasta pueden salir triunfando. Los opresores son otra historia, los *pinches tiranos* que los aplastan, no tienen esperanza alguna" (Castaneda, 1984, pág. 22). Ellos, los tiranos, son realmente inhumanos, no tienen *poder* real, sin embargo, destruyen al planeta y a la humanidad. Don Juan tenía una opinión crítica ante la humanidad en general:

> Nos destruimos a nosotros mismos; aniquilamos la vida en este planeta; destruimos la tierra. Y luego nos ponemos un hábito y el Señor nos habla directamente. ¿Y qué nos dice el Señor? Nos dice que si no nos portamos bien nos va a castigar. El Señor lleva siglos amenazándonos sin que las cosas cambien. Y no porque exista el mal, sino porque somos estúpidos. El hombre sí que tiene un lado oscuro, que se llama estupidez. (Castaneda, 1990, pág. 96)

Se refería al humano como un ser que no se daba cuenta de su luminosidad, decía que por eso actuaba así, sin importar de que raza, origen o situación particular viniera. Su tarea como *nahual* era recordar -a los que estuvieran dispuestos- a vivir con dignidad y libres de estupidez e hipocresía.

Don Juan, -según algunos de sus discípulos- era una persona que iba a misa cada domingo. Al respecto decía que, como *nahual*, veía todo como un gran campo de *energía*, Dios es *energía*. "no como un ser que te está vigilando todo el día a ver a qué hora metes la pata. La *energía* no castiga. Eso de "diosito me castiga" es una falsa idea del Creador" (Yoliliztli Juan, 2004, pág. 7). Como *nahual* que era, llamaba a la *energía Emanaciones del Águila*, ella no castiga ni perdona, no hay manera de hacerle promesas, solo podemos estar frente a ella con *impecabilidad* y *poder* (Castaneda, 1984, pág. 57). En las iglesias coloniales de México, ciertamente se siente una *energía* especial. Es sabido que bajo sus construcciones se encuentran yacimientos de la cultura sometida.

Siguiendo con la historia de don Juan, cuenta que cuando tenía veinte años conoció a su maestro el *nahual* Julián Osorio. Este, aunque no era indígena, pertenecía a un linaje de brujos de veinticinco generaciones de antigüedad. Julián era actor, narrador y mimo.[111] Durante una de sus giras teatrales por el interior del país, cayó bajo la influencia de otro brujo maestro, el *nahual* Elías Ulloa, -del que hablaré más adelante- quien le transmitió la sabiduría silenciosa de los toltecas. (Castaneda, 1998). Don Juan hereda de ambos maestros aspectos esenciales del *nahualismo*, conocimientos que transmite a Carlos Castaneda con gran generosidad, amor y pasión.

Don Juan tenía alrededor de setenta años cuando Castaneda lo conoció, este comenta que parecía de treinta años y con excelente salud, se movía con gran agilidad, debido a que practicaba los movimientos llamados Pases Mágicos y una serie de danzas que aprendió de sus antecesores *nahual*es toltecas.

Carlos Castaneda describe a don Juan como un maestro sabio, generoso, simpático y risueño, pero también temible, exigente, impecable y responsable de su conocimiento. Marín lo describe como hombre de *conocimiento:*

[111] Aquí empezamos a ver algunas semejanzas con Gurdjieff, Feldenkrais y Manuel Luna: nacidos en la misma época, todos huyendo de alguna guerra e influenciados por las artes y esoterismo de las danzas rituales, aspecto característico también, del "grupo".

> […] un tolteca heredero de la sabiduría, conocimientos y Filosofía de la Toltecayotl con la que se forjó el milagro deslumbrante de la civilización del Anahuac o México antiguo, a lo largo de más de 7 mil 500 […] Un conocimiento tan importante como la de China o la de la India, a pesar de haber sido negado por los invasores, desde 1521 hasta nuestros días". (Morin, 2003, pág. 152)

Ese conocimiento tiene que *ver* con el *poder* de la *energía* y la capacidad de percibirla. A don Juan como *nahual*, le correspondió hacerle saber a la humanidad, a través de Castaneda, que somos seres luminosos, que emanamos de la luminosa *energía* de lo inconmensurable, que formamos parte de uno del más hermoso misterio, incomprensible, inexplicable, pero vivible. Somos perceptibles, nos podemos mover a inimaginables campos de *Conciencia* porque podemos percibir, sentir, sensar, y pensar.

De igual manera, hizo hincapié en que la lucha de un *nahual* es especialmente feroz, porque un *nahual* es más fuerte que otras personas, controla mejor los campos de *energía* que determinan la percepción, y tiene más entrenamiento y más familiaridad con el silencio y con el *Intento*, ese que lleva a la meta de la *Brujería*, al "conocimiento silencioso".

Don Juan explicó a Carlos que los antiguos *videntes nahual*es, estudiaron por miles de años el asunto de la percepción de hecho, asegura que,

> "[…] el más grande logro de los brujos de antaño fue percibir la esencia energética de las cosas. Fue un logro de tal magnitud que lo convirtieron en la premisa básica de la *Brujería*. Hoy en día, con mucha disciplina y entrenamiento, los brujos adquieren la capacidad de percibir la naturaleza intrínseca de las cosas; una capacidad a la que llaman *ver"*. (Castaneda, 1993, pág. 14)

Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) analiza en su *Fenomenología de la Percepción*, que somos seres que podemos percibir y que somos percibidos, haciendo énfasis, en lo sensibles que podemos llegar a ser para percibir lo invisible. Se le reconoce como el filósofo del cuerpo. Con sus aportes abrió un nuevo paradigma en la tradición filosófica europea. La somática por su parte apuesta a un cuerpo vivido desde el interior. Nuestros *viejos abuelos* toltecas, hace siglos que ya habían andado esos caminos. Será que toca escucharlos nuevamente.

6.8. Percibir, la gran proeza humana

Hemos visto como los antiguos toltecas dedicaron gran parte de su tiempo a investigar los grandes enigmas de la humanidad. Uno de ellos fue, y sigue siendo ¿cómo es que los seres humanos podemos tener *consciencia de ser*? Más aún, ¿cómo podemos acceder a niveles de

Conciencia inimaginables? Don Juan dijo que ante estos misterios los brujos de la antigüedad se hicieron expertos en el manejo de la *energía.* Por ese afán, los *nahual*es antiguos decían que "la *Brujería* es un estado de *Conciencia*. La *Brujería* es la habilidad de percibir lo que la percepción común no puede captar" (Castaneda, 1990, pág. 4). Los *nahual*es son los maestros que ayudan a otras personas a reconocer que tienen esa capacidad de reconocer otras *energía*s, otros mundos. Se dieron cuenta que, para alcanzar esos niveles de *percepción*, tenían que comprender cómo funcionaba esta. La capacidad perceptual tiene que ver con el uso de la *energía*, por lo tanto, la *energía* se tiene que cuidar. Una persona sin cierto entrenamiento es incapaz de *ver* los mundos que los brujos pueden percibir. El *nahual* aclaró. "Cada *guerrero* que emprende el camino del conocimiento cree, tarde o temprano, que está aprendiendo *Brujería*, y lo que está haciendo es dejarse convencer de que existe un poder escondido dentro de su ser y que puede alcanzarlo" (Castaneda, 1990, pág. 3). Ese *poder* es algo real, es algo que se percibe en todo el ser, no es producto de la imaginación ni de la sugestión, es algo real y concreto, es *energía* pura circulando, es vida. Los brujos o practicantes de este *conocimiento* descubren que el mundo tal y como nos lo han hecho creer totalmente inalterable, objetivo y real, puede cambiar. (Castaneda, 1990)

Por otro lado, "los brujos descubrieron que la tierra es un ser vivo y consciente, cuya *Conciencia* puede afectar la *Conciencia* de los seres humanos" (Castaneda, 1990, pág. 42). Encontraron que, como seres humanos, podemos utilizar la influencia de la tierra para acrecentar nuestra propia *Conciencia*, eso se logra con las diferentes técnicas con las que se mueve el *punto de encaje* para entrar a otro nivel de percepción, para lograr uno de los más altos cometidos del *nahualismo*: poder alinear nuestros campos energéticos con los del *Intento*, con las *Emanaciones del Águila*, con el infinito.

Ahora bien, aunque a los antiguos brujos les tomó miles de años entender, organizar y conservar este conocimiento, a quien le toca trasmitirlo y conservarlo, es a la persona interesada en ello – como fue el caso de Castaneda y las otras aprendices de don Juan- Ellas y cualquier persona que lo intente, sabrá que se va a enfrentar a serios problemas en un mundo excesivamente racional. Lo que recomienda el brujo es usar toda la *energía* y voluntad, para alinear su *Intento* con el del Espíritu Mayor, es decir, con el *Intento.*

> Los brujos entran a ese otro mundo con el fin de obtener *energía*, poder, solucionar problemas generales o particulares, o para enfrentarse con lo inimaginable. El *Intento* es la

> fuerza omnipresente que nos hace percibir. No nos tornamos conscientes porque percibimos, sino que percibimos como resultado de la presión y la intromisión del *Intento*. El objetivo final de los brujos es alcanzar un estado de *Conciencia* total y ser capaces de experimentar todas las posibilidades perceptuales que están a disposición del hombre. (Castaneda, 1990, pág. 5)

Vivir en el *Camino de conocimiento* implica la búsqueda constante de la *Conciencia*, llevar con *impecabilidad* cada acción, elegir con libertad las misiones de la vida que ayudaran a mover el *punto de encaje* para *ver* la *realidad.* Entre los sistemas que los antiguos idearon para lograrlo están las técnicas *nahual*icas, de las que ya se han mencionado aquí, incluyendo las danzas rituales, que como la danza conchera se practica en la actualidad. Cuando se entra en estado de *danzante* conchera, se abre un diálogo directo con el *Intento*. Se puede sentir -como reportaba Castaneda cuando hacia cambios de *Conciencia*- "un golpe que se siente como una manotada propinada en el omóplato derecho -aun cuando nunca se toca el cuerpo- y produce un estado de *Conciencia* acrecentada" (Castaneda, 1990, pág. 5). La *energía* que se genera en la danza es potente, con ella se puede sostener un tipo de *atención* sutil que permite mantener la *Conciencia* de Ser. Es una *impresión* constante que alimenta al *Intento*.

Aunque don Juan aclara que los de su linaje no eran *danzante*s, también confirma que sí había personas de otros linajes que practicaban las danzas. En las conversaciones con Castaneda se aprecian alegorías con respecto a la danza, bailes y movimientos que proporcionan *poder.* Veamos algunos ejemplos.

En una ocasión, Castaneda afirmó que los nativos de América durante miles de años consideraron que sus prácticas de *Brujería* eran serias y auténticas guías del saber, las comparaban con lo que se considerarían hoy en día como prácticas científicas. Dentro de esas prácticas estaban las danzas rituales, incluso, había una cantidad de danzas consideradas como uno más de los *caminos de conocimiento*. Un ejemplo de practicante de estas danzas era a quien en los libros de Castaneda le decían Sacateca, este *nahual* se movía de una determinada manera que parecía que volaba (Castaneda, 1974). Don Juan especifica que al danzar se rompe el espejo de la imagen de sí, entonces, "a medida que la *Conciencia* alcanza niveles más altos que los dedos de los pies, tremendas maniobras de percepción se vuelven cosa corriente" (Castaneda, 1999, pág. 285). A un *danzante* con altos niveles de *poder*, se le puede ver cuando danza, que se desprende del piso.

En otra ocasión, cuando don Juan trataba de explicar a Castaneda, que había otras formas de saber y entrar en contacto con el *conocimiento*, entonces, puso de ejemplo al *nahual* Elías (un brujo de otro linaje). Le dijo que Elías sabía que el *conocimiento,* es decir, el espíritu, *"*solo escucha cuando el que le habla, le habla con gestos" (Castaneda, 1990, pág. 87). Así, quien danza, entra en contacto con el *conocimiento silencioso*, en plena confianza, arrobo, generosidad y humor, como lo hacía Elías. El *danzante* no intenta apagar el ruido externo que implica la danza misma, sino el ruido interno, de esta manera, la danza conlleva *meditación* en movimiento para ofrendarse al espíritu.

En esos términos, la danza es una técnica chamánica, es un acto de *Brujería*, "La *Brujería* es el acto de llegar al lugar del conocimiento silencioso, y el conocimiento silencioso no es analizable, porque sólo puede ser experimentado." (Castaneda, 1990, pág. 84). La danza no se explica, se vive y en esa experiencia se aprecia el *conocimiento.* Se le sabe, se le conoce de manera directa sin palabras. Es por eso, que quien dance, tiene que educar la percepción, debe tener todos sus sentidos abiertos, comportarse como bruja, no solo en el momento en que se hace danza, sino en toda su vida. Debe tener presente que, "para los brujos, el tener vida quiere decir tener *Conciencia* de ser. Los brujos toman la percepción como clave de estar vivos" (Castaneda, 1993, pág. 60). El vivir tiene que ser con *atención* plena a la vida, a la respiración, al movimiento, al sentir, al pesar, al sensar. Por eso reitero: la danza tiene su propia lógica, se comprende desde la somática, desde la experiencia vivida desde el interior.

De igual manera, don Juan habló del arte y la poesía. Dijo que con la poesía se da un salto con el pensamiento a lo inconcebible (Castaneda, 1990). Con el acto poético se percibe el descenso del espíritu, se rompen barreras perceptuales para abrirse a lo desconocido, a lo no dicho, a lo oculto. Desde la danza como acto poético y corporizado se pueden atender los principios tanto teóricos como prácticos del *camino del conocimiento* de la *Toltecayotl*, es de hecho una técnica en la que se modelan las leyes del universo anahuaca. Por su naturaleza perceptual, el *ensoñar* está ahí, accesible, permite la alineación y conexión directa con el *Intento* y danzar en el "oscuro mar de la *Conciencia*" (Castaneda, 1999, pág. 243). Solo puedo como *danzante*, conectar desde mi corazón perceptivo, desde la *consciencia de ser*, desde el *YO SOY*.

6.9. El *nahual* moderno. Carlos Castaneda

> "¡No me crean nada! ¡Hagan, comprueben! Todo lo que yo les digo es para invitarles a la acción, para que confirmen algunas de las propuestas de los brujos a través de la experiencia." ¡No sean tan pendejos de convertir una enseñanza que les propone la libertad en un dogma más!
>
> Carlos Castaneda

Carlos Castaneda. Adriw: https://adriw.com/c-biografia/carlos-castaneda/

Hablar de la obra y persona de Carlos Castaneda es atreverse a discurrir la perspectiva de un antropólogo heterodoxo, cuya obra "tiene que llegar del exterior a este país colonizado, con la categoría de *best seller*, que tiene que ser prologado por uno de los intelectuales más reconocidos, Octavio Paz, para que pueda ser leída por un público que mantiene una permanente desvalorización de lo propio" (Marín, 1995, pág. 149). Desgraciadamente tenemos información internalizada que se manifiesta en ideas y conductas racistas y clasistas, que nos dificulta entender nuestra propia historia. Hemos sido educadas en una cultura que promueve la desinformación y rechazo por lo propio. No obstante, por mi parte, trato de ser moderada con respecto a la información que presento a continuación.

Con respecto a los datos personales de Carlos Castaneda, toda información es confusa e incierta. Una causa puede ser que, como *nahual* que fue, logró superar uno de los desafíos del *nahualismo*: "borrar la historia personal", lo que significa en primera instancia, alejarse de todo dato y contacto con los orígenes cercanos: familia, lugar de nacimiento y relaciones sentimentales. Por esta razón es complejo señalar fechas de su nacimiento y

muerte. Sobre su origen encontré diferentes datos; peruano,[112] brasileño, chicano, de algún lugar del sur de América. En todo caso, como dice Octavio Paz en el prólogo a la primera edición del libro *Las Enseñanzas de don Juan*, "me parece un enigma mediocre, sobre todo si se piensa en los enigmas que nos proponen sus libros (Castaneda, 1974, pág. 2). Wikipedia señala que su fecha de nacimiento el 25 de diciembre de 1925 y que muere de cáncer de hígado[113] el 27 de abril de 1998. Algunos de los seguidores de Castaneda afirman que la información de su muerte es falsa, aseguran que su muerte fue como *nahual*, es decir, que murió "de manera impecable cumpliendo con la misión que le designó *el poder*, después de haber saltado al vacío en aquella montaña de la Sierra Juárez de Oaxaca". (Marín, 1995, pág. 149)

Castaneda fue discípulo de "Juan Matus hombre de *conocimiento*, de la sabiduría *tolteca*. Don Juan le dio el título de *nahual* al finalizar su aprendizaje. Como veremos más adelante, el *nahual* es un atributo que un ser humano se gana por el *Intento* que ha puesto en su vida para lograr, entre otras cosas, ser *impecable* y un hombre de *conocimiento,* pasa a formar parte de la toltequidad. Castaneda en sus libros va narrando como tuvo que franquear desafíos inimaginables para lograrlo. Quizás uno de ellos, fue enfrentarse a los regentes de la academia que rechazaron una y otra vez su tesis para obtener el título de licenciado en la Universidad de California. Su tema de investigación fue estudiar las plantas medicinales y alucinógenas en el territorio del norte de México. Cuando al fin termina ese proceso, publica su primer libro fruto de su tesis titulado *Las enseñanzas de don Juan* (1968), más tarde ya en el doctorado escribe *Viaje a Ixtlán* (1973).

En su libro editado en 1982 Castaneda declara que aunque su obra inició como una investigación de antropología cultural, en dónde el centro de estudio era la utilización de plantas medicinales, su foco de investigación se fue desplazando al menos a dos culturas distintas, las de un intrincado sistema de creencias de los indios mexicanos y al complejo comportamiento de los brujos o chamanes, de los cuales tendría que tomar el lugar de uno de ellos, el de don Juan Matus, convirtiéndose en *Nahual* (Castaneda, 1982, pág. 3).

Es importante señalar que como antropólogo estudió el chamanismo de varias regiones, entre ellas, las de Asia y especialmente las de Siberia. Investigó las corrientes

[112] Manuel Carballal en su libro La vida secreta de Carlos Castaneda muestra un acta en dónde dice que Carlos César Arana Castañeda nació en Cajamarca, Perú.
[113] Datos curiosos: Gurdjieff y el jefe Manuel Luna también murieron de cáncer.

místicas y esotéricas del norte de Europa, de hecho, se acercó a la escuela del Cuarto Camino de Gurdjieff. En su obra se puede ver la influencia de este sistema de conocimientos (Díaz, 2020). A partir de esa experiencia y el que hereda del chamanismo engendrado en la toltequidad de la zona de Mesoamérica, Castaneda construye un sistema que rescata la sabiduría ancestral, bajo su interpretación y con sus propios términos, tal como lo hizo Gurdjieff en su época y territorio.

En otros términos, su obra etnográfica y filosófica bien pudiera ser acreedora a la etiqueta de la Autoetnografía, porque, como he señalado anteriormente, este método de investigación social valida la experiencia personal del investigador, así, al proporcionar datos relevantes en el contexto del *nahualismo* como fenómeno social, Castaneda comprendió esa cultura desde su experiencia personal. Además, la autoetnografía permite el uso de otros recursos narrativos, en este caso, el literario. Sin embargo, en la académica se puede encontrar la siguiente nota. "Carlos Castaneda ha despertado todo tipo de reacciones contrapuestas. Al margen de su discutible rigor etnográfico, sus textos -fundamentalmente los primeros- relatan el desarrollo de un proceso educativo, el suyo propio, de la mano de un chamán yaqui llamado don Juan" (Gonzalez, 2009, pág. s.n). Habría que considerar que en la época en que Castaneda hacia su tesis, la autoetnografía apenas se estaba gestando, apareció formalmente en la década de 1970 (Adams E. Tony., 2013), desde entonces se ha difundido ampliamente, aunque causando polémica en el ámbito académico. Paz dice: "La clase antropólogo no está incluida en la clase poeta, salvo en algunos casos. Uno de esos casos se llama Carlos Castaneda" (Castaneda, 1974, pág. 8). La obra de Castaneda se aprecia hoy día por sus aportes a la difusión de la cultura anahuaca, en especial al aspecto *nahual*ico practicado por los toltecas y, por su riqueza literaria.

En consecuencia, el mismo Castaneda declara que su trabajo tiene linderos filosóficos, espirituales y fenomenológicos, este último rasgo es por la congruencia que da, a la importancia de la experiencia vivida y descrita tal como sucedió (Castaneda, 1984) en relación con los aportes prácticos epistemológicos de una cultura ancestral.

Por otra parte, el rasgo filosófico concuerda con en el cuestionamiento básico que se hicieron los primeros filósofos de la humanidad ¿Quién soy, de dónde vengo, a dónde voy? Los chamanes de Mesoamérica se hicieron las mismas preguntas los *nahual*es o

chamanes[114] pusieron en discusión la aceptación de una realidad lineal, común y ordinaria, se abrieron a la posibilidad de conocer otras realidades, otros mundos posibles. Castaneda habla de la *realidad* en estos términos:

> "La visión de la otra realidad reposa sobre las ruinas de esta realidad. La destrucción de la realidad cotidiana es el resultado de lo que podría llamarse la crítica sensible del mundo. Es el equivalente, en la esfera de los sentidos, de la crítica racional de la realidad. La visión se apoya en un escepticismo radical que nos hace dudar de la coherencia, consistencia y aún existencia de este mundo que vemos, oímos, olemos y tocamos. Para ver la otra realidad hay que dudar de la realidad que vemos con los ojos" (Castaneda, 1974, pág. 6).

Sin embargo, y a pesar de sus relatos con rasgos fantásticos nos insiste, -recordando lo que le decía su mentor don Juan- La realidad del mundo son descripciones, el reto es cambiar la mirada y *ver* esa otra *realidad* aquí, en este momento, en el ahora, en el mundo cotidiano. (Castaneda, 1974).

Como aprendiz del *nahualismo*, Castaneda se enfrenta a un despertar *espiritual* que él mismo rechazaba Sus padres de tendencias ateas y su formación científica le impidieron, en sus primeros encuentros con don Juan, *ver* la *realidad* con otros ojos, como la ven las personas *nahual*es de la Toltequidad. Castaneda contribuye con sus libros a acercarse a *ver* como lo hacen los chamanes del Anahuac, con otro modelo de tradición *espiritual*, el de los *brujos* que lleva al desarrollo de la *consciencia.* (Yoliliztli Juan, 2004)

En este sentido, Castaneda tiene la tarea de transmitir el *conocimiento* de una civilización milenaria. "Don Juan Matus aplica a Carlos Castañeda en sus enseñanzas para que sea el vehículo para difundir masivamente estos conocimientos" (Marín, 1995, pág. 8). A través de las enseñanzas de don Juan como *brujo* anahuaca, le enseña y lo entrena hasta transformarlo en *nahual*. Con esa autoridad revivió técnicas del *nahualismo* que se habían mantenido ocultas por la persecución ante los invasores (Díaz, 2020).

Castaneda publicó los siguientes textos; por orden de publicación: *Las Enseñanzas de Don Juan*. (1968), *Una realidad aparte.* (1974), *Viaje a Ixtlán* (1972), *Relatos de Poder*. (1974), *El segundo anillo de poder*. (1977), *El don del Águila*. (1981), *El Guerrero*. (1984), *El conocimiento silencioso.* (1987), *El arte de ensoñar.* (1993), *Pases mágicos* (1998), *El lado activo del infinito* (1999), *La rueda del tiempo*. (1999). Castaneda no asumió ser

[114] "El chamanismo desde la perspectiva del *conocimiento,* como escribe Porras Carrillo (2003: 2), precisamente refiriéndose a Castaneda, es un camino hacia el conocimiento de uno mismo o autoconocimiento una senda iniciática que intenta despejar tal vez, la primera gran pregunta trascendente propiamente humana: ¿quién soy? Y, seguramente la primera gran tentación: ¿quién puedo ser?". (citado en (Gonzalez, 2009).

maestro de nadie. El libro que más se acerca a una didáctica chamánica es el de *Los pases mágicos.*

Sus libros traducidos a más de una decena de idiomas han influenciado de manera significativa a varias generaciones de jóvenes, desde la época del jipismo en los años sesenta del siglo pasado, hasta los de la actualidad que buscan escapar del nihilismo contemporáneo. Para comprobar esto, basta ver la cantidad de sitios webs: foros, blogs; páginas de Facebook, canales de YouTube de sus seguidores. Existen auténticos investigadores y algunos charlatanes que aseguran haber sido sus discípulos e incluso, se autonombran chamanes herederos de Carlos Castaneda. De cualquier manera, sus libros, dice Octavio Paz, "son la crónica de una conversión, el relato de un despertar espiritual y, al mismo tiempo, son el redescubrimiento y la defensa de un saber despreciado por Occidente y la ciencia contemporánea". (Castaneda, 1974, pág. 4)

En otro aspecto, algunos de los discípulos de Castaneda como Carlos Hidalgo de Bacatetes mencionan que era muy simpático, hacía muchas bromas y se burlaba de algunos gurús de moda de la época (Yoliliztli Juan, 2004). Tenía una gran vitalidad. El jefe Manuel Luna y Gurdjieff también tenían estas características, además, una actitud amorosa con sus discípulos, aunque siempre poniéndolos en aprietos. Los testimonios de los que estuvieron con Don Juan, Gurdjieff, Castaneda o con el mismo jefe Manuel Luna, reportan que al estar con ellos se experimentaba un estado de máxima plenitud. La siguiente cita bien podría referirse a cualquiera de ellos, "todo se volvía luminoso con su *presencia* energética". (Yoliliztli Juan, 2004, pág. 14) Eran *nahual*es, chamanes, brujos que impactaban con sus ojos oscuros de mirada penetrante y misteriosa. Eran afectuosos, cercanos e implacables en sus enseñanzas.

Adicionalmente, Castaneda dejó en su grupo de aprendices un mensaje que Mariví de Teresa escribe de la siguiente manera:

> Diles a las mujeres que dejen de sostener con su *energía* el mundo del macho […] pueden sacudirse la carga del hombre, no tienen que imitarlo. Decía: Las mujeres no tienen por qué jugar al intelecto, cuando tienen un órgano tan extraordinario como la matriz, un órgano que percibe las cosas de manera directa. Decía que la mujer es como una pirámide invertida: recibe todo desde arriba y sólo se apoya en un punto sobre la tierra [...] El hombre, en cambio, es como una pirámide plantada en la tierra, tan fijo en sus rutinas, que apenas recibe una gotita de lo alto […] Es por eso que los hombres necesitan construir puentes con las palabras; las mujeres reciben todo directamente […] Entonces, las mujeres no tienen por qué depender de los hombres […] La *Brujería* es un asunto femenino, un asunto de *energía*, y las mujeres son la fuente. Así que, cuando nosotras nos demos cuenta de nuestro

> potencial, las piezas del rompecabezas de los brujos se armarán por sí mismas […] Mi certeza es que, si la mujer no despierta, nuestra especie desaparece [...] ¡déjense de machismo! Mujeres, ¡dejen de sostener el mundo del macho! Porque ustedes lo sostienen; es una complicidad enfermiza. (Yoliliztli Juan, 2004, pág. 56.57.63)

Por otro lado, Castaneda enfatizaba que este tiempo es el del ser humano, ya no el de seguir a gurús y de importar sistemas para ser libres, aquí está todo, decía, en cada uno. Solo tenemos que "atrevernos a *ver*, para no quedarnos atados en la historia personal y soltar las amarras de nuestra percepción, para así llegar a percibir" (Yoliliztli Juan, 2004, pág. 57). Según estas enseñanzas, lo que hay que reconocer, es que podemos acceder a otros estados de percepción, atendiendo a nuestros sentidos, a estar despiertas, atentas a la vida, a nuestro **cuerpo∞persona** en estado somático como *nahual*es y *nahual*as, en *intento* de ser personas de *conocimiento*.

En otro aspecto, y dado que consigue el grado de *nahual*, Carlos Castaneda deja ideas y técnicas que son accesibles para las personas que analizan sus textos, y para quienes lo siguieron en sus talleres y cursos.

> "Hacia mediados de los 80, comenzó a entrenar a pequeños grupos de aprendices en forma totalmente gratuita … La segunda parte del trabajo de Castaneda transcurrió entre 1994 y 1998; durante esos cuatro últimos años de actividades, el *nahual* se dedicó a impartir conferencias a grandes públicos y a organizar seminarios de prácticas de ejercicios bajo el nombre de Tensegridad" (Castaneda, 1974, pág. 3).

Como *nahual* entendió que el conocimiento no podía ser comprendido solamente por conceptos. Los asuntos del *poder* dicen Díaz, "no entran por el entendimiento, sino por todo nuestro ser" (Díaz, 2020). Siendo fiel a don Juan, Castaneda sistematizó la enseñanza de manera práctica. Martha Venegas en una entrevista dice que "los primeros grupos se reunían en la Quinta Colorada, dónde iban a practicar los miembros del grupo de danza tradicional Citlalmina […] Carlos tenía algo que ver con ellos, porque les daba clases de Tensegridad" (Yoliliztli Juan, 2004, pág. 52). Este dato es importante por dos razones, la primera, confirma lo que Nicolás Núñez -integrante del "grupo"- dice cuando se refiere a las prácticas de la danza Citlalmina que inició con su grupo de *danzante*s en el entonces Distrito Federal en los años 80. La segunda, nos deja ver que Carlos Castaneda consideraba a la danza conchera como un receptáculo de conocimiento vivo, que hasta estos días contiene rasgos auténticos de la sabiduría *tolteca*, como ya hemos comentado. Esto concuerda también con lo que la comadre Soledad -integrante del "grupo"- menciona.

De igual manera, Francisco Plata – alumno de Castaneda- comenta al respecto en una entrevista. “En realidad, las enseñanzas de don Juan no se pueden separar de la tradición que representan en la actualidad los concheros de México. Los concheros son la supervivencia de la religión azteca” (Yoliliztli Juan, 2004, pág. 75). Lo que encontró Castaneda en la danza conchera fue algo similar a lo que él mismo hizo con relación a lo que Juan Matus le enseñaba, tomó los símbolos, decodificó el conocimiento dándole una forma abstracta, como lo hicieron los concheros para salvaguardar la tradición. Plata dice que cuando Castaneda visitó a los *danzante*s dijo:

> En ese momento, el Espíritu se manifestó: Una de las alabanzas decía: “¡Que viva, que viva el señor Santiago, porque él es el correo de los cuatro vientos! Carlos relata que, cuando oyó eso, sufrió un choque, su memoria profunda se abrió y comenzó a recordar […] La danza fue diseñada con una función específica. Te da una gran *energía*. La danza es un complicado ritual que te abre las puertas del mundo mágico y te lleva a la *segunda atención*, al *ensueño.* (Yoliliztli Juan, 2004, pág. 78).

Al igual que para el Cuarto Camino las prácticas de movimiento y las danzas sagradas, son canales para acceder a otros estados de *consciencia* y forman parte del camino interior. Castaneda y Gurdjieff lograron poner en sistemas accesible a las personas de nuestro tiempo, conocimientos que recopilaron de sabidurías ancestrales. Conocimientos ancestrales complejos, con técnicas y prácticas que conducen a las personas a *darse cuenta* de sus potencialidades para un desarrollo más humano, en dónde la evolución de la *Conciencia* tiene que ver con el crecimiento *espiritual*. En relación con Carlos Castaneda, abre la puerta para que la voz “indígena”, que durante cientos de años ha sido silenciada, se escuche. A través de Juan Matus se escucha. Sus discípulos incitan a que “deberíamos sentirnos orgullosos porque este campo de conocimiento quizás sea la más valiosa aportación de México al mundo”. (Yoliliztli Juan, 2004, pág. 13)

Con el *nahual* Carlos Castaneda se cierra un linaje de *nahual*es y se abre, junto con la mujer *nahual* Carol Tiggs, un nuevo linaje de *nahual*es. El “grupo” hereda gran parte de sus ideas y prácticas, una de ellas, desde mi punto de vista es la que reza así: “Te vas a morir y no sabes cuándo, por eso vive de una manera *impecable* sin perder tiempo porque solo tienes este momento” (Díaz, Carlos Castaneda y su contacto con el chamanismo. 1 clase. Video, 2020). La muerte será tu última experiencia somática en este plano de existencia. ¡Despierta!

6.10. El "grupo" ¿Quiénes éramos?

Éramos personas con características similares que, por diversas razones, nos encontramos, en la década de 1980, en la danza conchera de la *Mesa* de Santiago Tlatelolco que dirigía el jefe Manuel Luna, bajo el *Estandarte* de San Miguel Arcángel.

Muchas de nosotras no nos conocíamos antes de entrar a la danza conchera. Llegamos siendo estudiantes de danza contemporánea, de teatro, de educación física, de sociología, psicología, biología, éramos personas inquietas cuestionadoras, la mayoría exmilitantes de algún partido político de izquierda y que, en un momento determinado, coincidimos en dos lugares que nos hicieron un grupo de personas *sui géneris:* en la danza conchera, el Cuarto Camino y el "D4". Llegamos a esa escuela impulsadas por la necesidad de hallar algunos elementos o valores que no encontramos en nuestros lugares de estudio o trabajo. Estábamos buscando dar sentido a lo que hacíamos, a nuestras vidas. Varias de las personas del "grupo" llegaron a la danza conchera por vía del "D4", ellas tenían muy claro lo que la danza conchera aportaba al cambio de *conocimiento*. Otras llegamos a ella por diferentes motivos, los cuales expongo en el apartado en dónde presento a cada informante de este "grupo". Lo cierto, es que el Cuarto Camino y las influencias de los libros de Carlos Castaneda, sus aportes intelectuales y prácticas esotéricas, son los puntos de coincidencia común que nos liga con la danza conchera.

La mayoría de ese "grupo" nacimos entre las décadas de 1950 y 1960 del siglo pasado. Somos de las generaciones llamadas por la taxonomía generacional: Baby Boom (1949-1968) y Generación X (1961-1980). [115] Personas cuya ubicación en la historia nos proporcionaba una imagen colectiva, (Chirinos, 2009). Generaciones que estuvieron marcadas por los acontecimientos de los años sesenta y setenta. Herederos del hipismo, identificadas con los movimientos de la "contracultura", la liberación de América Latina y la Nueva Espiritualidad

Nos caracterizó, un constante estado de búsqueda por un cambio social. Los hechos que nos hermanan o, mejor dicho, y usando el argot de la danza conchera, nos "encompadran",[116] es la necesidad de trabajar por un mundo mejor, un lugar de justicia social, en dónde no existiera el racismo, el machismo y el clasismo. Como podemos ver nos

[115] Chirinos sitúa a la Generación X desde 1961 a 1980.
[116] A las personas que forman la danza conchera se nos nombra "comadritas o compadritos".

identificamos por tener ciertas características generacionales, tendencias políticas, culturales e inquietudes espirituales que cuestionaban las prácticas religiosas institucionales. Creíamos que los verdaderos cambios se gestan desde el trabajo interior sin ser indiferentes a los cambios sociales.

La mayoría nos identificamos con el movimiento que se conoce como contracultura, entendida esta como la refiere Allan Wats en su libro *La cultura de la contracultura*: una manifestación histórica de rebelión de la *Conciencia* centrada particularmente en aquellas personas que desarrollan una sabiduría que contrasta con la convencional (Watts, 1997). Consideramos que este movimiento, ha dejado improntas que aún nos marcan. El poema de Abbie Hoffman[117] habla por nosotras de muchas maneras:

> Nosotros estamos aquí para construir un mundo mejor.
> La elección que nos dejó la década de los sesenta es que las personas que se preocupan lo suficiente por hacer el bien pueden cambiar la historia…
> Éramos jóvenes, soberbios, temerarios, hipócritas, valientes, tontos obstinados y estábamos medio muertos de miedo. Y teníamos razón…

El "grupo" soñaba con un mundo mejor. Nos arriesgábamos y apostábamos por lo aparentemente imposible. Vivíamos en contra de muchas costumbres, entendíamos la historia desde una mirada crítica, mirada que nos hacía identificarnos con los movimientos de la contracultura, un legado que sigue su curso en estos momentos.

Nosotras las del "grupo", nos reusábamos a vivir conforme al rostro de quienes vivieron a plenitud el ideal occidental de un modelo de vida americano, que no correspondía a la realidad mexicana, pero que de alguna manera nos influenció ideológicamente. Nuestros modelos fueron jóvenes pensantes que cuestionaron las incongruencias de sistemas sociales que proclamaba igualdad, pero que veían que, en la vida real, no había mucha congruencia entre ideales y acciones.

De igual modo, el "grupo" se identifica con los movimientos pacifistas, creíamos que el cambio social tendría que ser de otra manera, por eso buscamos alternativas que llegaran al corazón: con arte, con música, con danza y con *meditación*, con actividades que ampliaran la *consciencia*, no solo la social, también la universal, provocadas por los cambios de *consciencia,* (Uribe, 2016) no por medio de drogas, sino por el acercamiento a

[117] Abbott Howard Hoffman, nació el 30 de noviembre de 1936 en Pensilvania en los Estados Unidos y murió el 12 de abril de 1989. De origen judío. Fue un activista social en la década de los 60 y 70 del siglo pasado. Cofundador del Partido Internacional de la Juventud (*Youth International Party*, "Yippies"). Abbie Hoffman fue escritor y un ingenioso artista performativo político.

las filosofías de oriente, por ejemplo, el reconocer el poder del hemisferio derecho por medio de la *meditación* y prácticas similares que conectan con la espiritualidad y la mística.

Por otro lado, reconocimos con gran indignación las injusticias que vivieron nuestros hermanos, mal llamados indios de América, por parte de los colonizadores. Sabíamos que en nuestras tierras Anahuacas se conservan danzas, sus rituales y comunidades viviendo en una forma radical de contracultura, una forma de vivir consciente y cotidianamente en unidad con el Todo.

A la mayoría de las personas del "grupo" nos catalogan como hippies, ecologistas, feministas, pacifistas, locas. Nos reunían intereses comunes, no precisamente nuestras edades. Éramos en general, bien portadas, con mentalidad cívica, con objetivos claros de querer cambiar el mundo por medio de una política pacífica, líderes sin protagonismo y sin fines de lucro, éramos como dice Daniel Vela Valldecabres en su artículo "Prolegómenos de la GX, "insolentes, inteligentes, irónicos y espirituales […] alternativos, deliberadamente marginales en gustos e ideas, al tiempo que se encuentran entre la gente corriente de la calle" (Vela, 2010, pág. 371). Teníamos gran inquietud de explorar e innovar.

Algunas salimos de casa a cumplir nuestros sueños, a aprender a ser autosuficientes. Chirinos dice que nuestra generación se caracterizaba por ser personas que han aprendido a aceptar las diferencias. Siguen siendo optimistas e idealistas, tienen *consciencia* social con espíritu participativo, suelen ser honestas y quieren ser congruentes con sus ideas. Buscan la construcción de su autoconfianza, retan a la autoridad (Chirinos, 2009). Dentro de la paradoja de estas descripciones, se encuentra nuestra identificación con el marxismo, con la aceptación cuasi militar en la enseñanza de la danza contemporánea en dónde se siguen las reglas del ballet, ideologías disciplinares que contrastan con la *libertad* individual y la búsqueda de la autenticidad.

Considero que nuestro "grupo" se acerca más a la definición que Rushkoff afirma: la Generación X es una filosofía de vida aparentemente, para ayudar a esta generación, con la desilusión de su desorientada sociedad, esta "filosofía se basa en un compromiso con el rechazo de los valores tradicionales y los razonamientos de la cultura dominante para abrazar los del posmodernismo" (Xalce, pág. 221). Es un esfuerzo consciente por evitar cualquier cosa que implique aceptar el consumismo, incluso el ideológico, en ese sentido el

"grupo" lucha desde la cultura y su sentido más amplio. No la cultura de la alta élite, sino la del pueblo.

Así pues, las herederas de estas formas tan antagonistas fuimos nosotras, las que nacimos en los años sesenta y nos educamos en los setenta. Fuimos las que muy pronto nos desengañamos del comunismo, las que renunciamos a todo tipo de totalitarismo y fundamentalismo, las que buscamos otras formas de relacionarnos con nosotras mismas, con nuestras amistades, con nuestras familias, con la sociedad, con la naturaleza.

Por otro lado, las mujeres de esta generación, la nuestra, la del "grupo", gestamos hijos e hijas en esos tiempos de *danzante*s activas. Dimos a luz y amamantamos a nuestras crías, con insipiente información sobre "partos sin dolor" o lo que en ese entonces se llamaba "parto natural consciente". Seguimos la guía de la información que encontramos en libros de *La Liga de la leche*.[118] Elegimos escuelas alternativas y seguimos las teorías de Havey Jackins, sobre educación emocional. Propuesta que se difunde a través de la Comunidad Internacional de Reevaluación y Coescucha,[119] que también marcó nuestra existencia de manera radical.

A nuestras hijas e hijos les toca la generación "Y". Aquí se mezcla nuestro sentir de desilusión y búsqueda, con la de ellas y ellos, la frustración. Somos pues, las que nos desarrollamos, por así decir, en medio de una generación de jóvenes gigantes, luchadores, revolucionarios. Dimos a luz, a una generación que intenta sobrevivir a los cambios vertiginosos, de una historia humana que pareciera acercarse a la deriva, buscando también, sus propios caminos. Ellas y ellos adultos ahora confiesan que haber estado en las danzas, en las meditaciones y en la coescucha, los hace ver y vivir la vida de una manera muy especial, con recursos para enfrentarla. Nosotras les intentamos mostrar el lado amoroso de la vida, entendiendo que habría que encontrar o rediseñar nuevas formas de relacionarnos, primeramente, con nosotras mismas. Confesamos que no tenemos respuestas contundentes. Sabemos que hay que seguir buscando, ya no en las drogas, no en las revoluciones con fusiles. Intuíamos que el cambio tendría que ser, desde un amparo más completo e interior.

En la década de 1980 todo parecía dar giros, las teorías, los ideales. Ideologías derrumbadas, sueños desquebrajados, añoranza de un pasado de grandes sueños y

[118] La Liga de la Leche es una organización internacional que promueve la lactancia materna y el apoyo entre mujeres lactantes. Fue fundada en 1956 en Estados Unidos.
[119] Hablé de esta Comunidad en el Capítulo tres.

desengaños. Nos tocó atestiguar la garra con la que lucharon nuestros hermanos mayores, pero también, la desilusión de que, al final, parece que todo seguía igual. El capitalismo imperando con más fuerza: la pobreza, la desigualdad y la discriminación.

Igualmente, la competencia por la conquista del espacio, "La Guerra de las Galaxias" nos distraía de problemáticas acuciantes, como lo es todavía la situación de desgracia de los pueblos originarios.

Las dictaduras estaban presentes en todas partes, abiertamente y de manera encubierta. Veíamos los estragos de la Guerra Fría en nuestra América Latina. En México en 1988 pese a todo los esfuerzos logrados con la unión de partidos de oposición, vivimos con gran frustración, uno de los más grandes fraudes electorales, que puso en el gobierno a Carlos Salinas de Gortari, dejando fuera a Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano, y desmembrada a la oposición. En estos años también pudimos sentir dos grandes calentamientos, el provocado por la contaminación ambiental y el que se estaba cocinando con el narcotráfico.

A pesar de que nos sentíamos en un piso nada firme, con el nihilismo como bandera, la esperanza también asomaba sus colores, porque el espíritu de la libertad siempre danza entre los seres humanos, no es de una ideología ni de un tiempo, es un espíritu lúdico que suele sorprender. En los ochenta pudimos vivir -gracias a los avances de la tecnología- uno de los acontecimientos sociales que marca la historia, la caída del muro de Berlín. Así como también pudimos escuchar el concierto de Pink Floyd, mientras el muro caía. Bailábamos con la música de Bob Marley, nos alegrarnos por la movilización en contra del encarcelamiento de Nelson Mandela en Sudáfrica en el año de 1982, causando estos acontecimientos la recuperación del poder de la sociedad organizada.

A propósito de la sociedad organizada, es preciso mencionar, como en el ochenta y cinco, a causa del terremoto, gran población de Ciudad de México mostraba su solidaridad y capacidad de organización, al apoyar a miles de damnificados, integrantes del "grupo" estuvieron ayudando como casi toda la población.

Sucedió también que en 1981 la Organización de las Naciones Unidas lo estableció como el Año Internacional de las Personas con Discapacidad. A pesar de que en México resonó esa declaración hasta 1994, ya se sentía en el ambiente un destello de inclusión a la diferencia.

Las personas que conformamos el "grupo" atendíamos tareas sociales de diferentes índoles: políticas, comunitarias, emocionales, artísticas y espirituales.

6.10.1. Particularidades en las artes escénicas: danza y teatro en los años ochenta del siglo XX

Como lo he mencionado anteriormente, una de las particularidades de este "grupo", es que, en ese entonces nos dedicábamos a las artes escénicas, por lo que considero pertinente hacer un breve análisis de los acontecimientos que nos marcaron rumbo para la búsqueda de otros horizontes de expresión y manifestación artística. Un aspecto importante es que la mayoría de nosotras concebimos a estas artes de manera unificada, practicábamos indistintamente la danza y el teatro y compartíamos la idea del origen de estas artes. "Tanto la danza como el teatro nacen en los rituales ofrecidos a los incontables dioses y divinidades adorados por las diferentes culturas y religiones. En un principio formaban una sola expresión. Nuestra tradición occidental nos ha acostumbrado a ver y ejercer la danza y el teatro como manifestaciones separadas y a veces contrapuestas" (Feldiuk, 1988). Ambas manifestaciones, tienen más de un denominador común: el cuerpo, el movimiento, la emoción y el ritual. ¿Qué teatro o danza no es corporal y carece de movimiento? Nuestro quehacer escénico siempre ha estado integrado de técnicas dancísticas (corporales) y actorales (dramáticas). La visión de que la danza y el teatro pertenecen a las artes performativas transdisciplinares y holísticas nos hicieron coincidir en algunas clases, talleres, seminarios y teatros.

Las personas que estudiábamos artes escénicas: danza y teatro, en cierto sentido, nos vimos influenciados por los movimientos estudiantiles del sesenta y ocho. Nosotras vivimos las consignas "La imaginación al poder o prohibido prohibir", de una manera muy particular, ya no la de la lucha de los movimientos estudiantiles. Estando en las escuelas, buscábamos cambios estructurales en las técnicas y las formas, bajo reglas institucionales que también tenían su propio trayecto.

Nos tocaron los gobiernos de Miguel de la Madrid Hurtado (presidente Constitucional del 1 de diciembre de 1982 al 30 de noviembre de 1988) y por Carlos Salinas de Gortari (presidente Constitucional del 1 de diciembre de 1988 al 30 de noviembre de 1994). Periodos en que la crisis económica y política en nuestro país, se veía reflejada en la producción artística. En el caso de la Compañía Nacional de Teatro y de las

compañías de danza: el Ballet Nacional de México bajo la dirección de Guillermina Bravo; el Ballet Independiente, de Raúl Flores Canelo; Ballet Teatro del Espacio, de Michel Descombey y Gladiola Orozco, sufrieron recortes presupuestales importantes.

Al mismo tiempo la juventud exigía profesorado capacitado y espacios para su profesionalización. Pese a la situación económica expuesta, a finales de los setenta se fundó el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza, en las instalaciones de la llamada Academia de la Danza Mexicana, en dónde se unifican las escuelas, clásica, contemporánea y folclórica, quedando al frente de la escuela de danza contemporánea Lin Durán. La apertura de esta escuela no tuvo una buena acogida por las compañías subvencionadas y mencionadas antes, especialmente por Ballet Nacional que, además del celo profesional y el totalitarismo que la técnica Graham[120] venía ejerciendo, en casi toda la comunidad de danzarines de danza moderna y contemporánea, se veía menguado en la parte financiera, ya que tenía que justificar su presupuesto, por la cantidad de alumnado en su escuela. Lin Duran dice lo siguiente: "Ballet Nacional, no quería competencia" (Bastien K. , 2005). La Bravo, usó algunos recursos no dignos, para bloquear la asistencia de sus estudiantes, a otras escuelas. Así pues, los objetivos del sistema estaban relacionados a las necesidades de abrirse a otras técnicas como lo fueron: Limón, Falco, Fandiño, Francis. Técnicas de danza moderna que pretendieron ciertos cambios de estilo, y expresión, al incuestionable ballet, aunque siguiendo la misma estructura en la metodología de enseñanza-aprendizaje, del movimiento y "entrenamiento". Cabe mencionar que tres del "grupo" estudiamos en el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza, otras dos participaron de los grupos de danza de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), uno de nuestros compañeros, era seguidor de la Escuela de Francis y de Luis Fandiño.

En el área de teatro Fernando De Ita manifiesta que: "la revisión puntual de lo que ocurrió con el teatro mexicano entre 1980 y 1990 es labor de todo un equipo de investigación, porque en esos diez años la producción teatral del país fue tan abundante y diversa que difícilmente un sólo observador de este fenómeno puede abarcar la totalidad del

[120] La técnica Graham es una técnica de entrenamiento para la danza moderna creada por la estadounidense Martha Graham 1894-1991. Su escuela forma una especie de doctrina en la que se considera que, si no usas esa técnica para danzar, nunca serás una buena bailarina. Hasta la fecha, una gran cantidad de danzarines, siguen practicando esta técnica que en los 80 era hegemónica.

proceso que lo compone". (De Ita, 1992, pág. 113) De Ita, también se disculpa por la omisión que hace al mencionar solo algunos de los grupos independientes que surgieron en esta época, por la misma razón de ser una gran cantidad tanto en Ciudad de México, como en el interior de la república.

Estas consideraciones proyectadas por De Ita, corresponden de igual manera en el caso de la danza contemporánea de los años antes mencionados, y, es probablemente, la justificación por la que podemos comprender que Margarita Tortajada, en su artículo "La danza contemporánea independiente mexicana" se vea en la misma situación. Ella centra su atención en el surgimiento de varios grupos independientes de danza contemporánea, a raíz de la gestión que Lila López hizo al fundar el Festival Nacional de Danza de San Luis Potosí, como un espacio para el desarrollo profesional de la danza contemporánea, tanto para las danzarinas de Ciudad de México, como para las de provincia. Menciona también el impacto que el Premio Nacional de Danza provocó en la comunidad danzaria, al ser éste, un lugar de fogueo, promoción y competitividad.

En este documento no quiero redundar en señalar los grupos independientes que tanto en danza y en teatro surgieron en los ochenta, trabajo que Tortajada y De Ita, mencionan en sus artículos,[121] con sus respectivas omisiones. Lo importante señalar aquí, es que tanto en el área del teatro como en el de la danza aparecieron inquietudes que generaron cambios importantes.

En el teatro, por un lado, el surgimiento de "La Nueva Dramaturgia" con la reivindicación del texto, como lo menciona De Ita, y por otro, la llegada del teatro físico o teatro corporal, influyó, como ya veremos, a las inquietudes del "grupo", me estoy refiriendo a la gran influencia de Antonin Artaud,[122] Jerzy Grotowski,[123] Peter Brook y los inicios de la incursión del Método Feldenkrais en la danza y el teatro y por supuesto, la transformación del teatro con la influencia del Grupo Odín bajo la dirección de Eugenio

[121] Para cotejar información recomendamos ver los artículos: La danza contemporánea independiente mexicana. Bailan los irreverentes y audaces de Margarita Tortajada. http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/95_96_dic_ene_2007/casa_del_tiempo_num95_96_73_80.pdf
Y en *La paradoja de los 80's: Una visión particular del teatro en. México. Fernando de Ita.* https://core.ac.uk/download/pdf/162638511.pdf

[122] Antonin Artaud (1896-1948) Frances; fue poeta, dramaturgo, ensayista y director escénico. Es reconocido por ser el creador del "Teatro de la Crueldad" por lo que lo nombran como el "padre del teatro moderno".

[123] Jerzy Marian Grotowski (1933-1999); nació Polonia, fue director de teatro. Sus ideas innovadoras tienen que ver con haber promulgado un teatro ritual y ceremonial que se enfocaba en la relación actor-espectador. Dichas ideas se encuentran en su obra Hacia un Teatro pobre (1968).

Barba. Todos ellos relacionados a las investigaciones antropológicas, con relación a los ritos de pueblos originarios y al teatro. Personalidades del mundo del teatro internacional que influenciaron a grupos como: La Rendija, La Rueca, La Mueca y el teatro antropocósmico de Jaime Soriano y Nicolás Núñez.[124]

En consecuencia, a lo anteriormente planteado, algunas personas de teatro y danza se acercó a las influencias del teatro físico, teatro corporal y pantomima. Tal influencia se vio enriquecida por la llegada a México de profesores egresados de la Escuela de Leqoc: Jorge Wagner,[125] Shanti Oyarzabal,[126] compañeros de Pablo Mandoki,[127] alumnos de Juan Gabriel Moreno y Rafael Pimentel,[128] así como por la fundación del teatro Frederik cuyo director falleció en el terremoto del 85, pérdida lamentable como la que sufrieron muchas personas. Tiempo en que la danza salió a las calles en un acto de solidaridad con los damnificados.

Por otro lado, en la danza, aunque la mayoría de los grupos mencionados por Tortajada, eran "jóvenes irreverentes que mostraban su desacuerdo con las técnicas 'oficiales', las reglas del foro y la tradición" (Tortajada M. , 2007, pág. 77), que intentaron romper esquemas y sobre todo formarse fuera de las compañías hegemónicas, sus políticas de convivencia grupal distaban mucho de ser distintas a aquello que se revelaban.[129]

Por otro lado, las que formamos parte del "grupo" y estábamos también formándonos como bailarinas de danza contemporánea, teníamos presente la dificultad y la resistencia que causó el rompimiento de la danza moderna hacia nuevas formas de manifestación danzaria, vivimos el cambio de paradigma que presentaba la danza posmoderna. Antes bien, fuera de los acontecimientos que al respecto se venían dando en el extranjero, para "nosotras", fue más bien un impulso imperante, una necesidad de sobrevivencia cultural en un terreno de danza moderna, imposible de seguir. Estábamos manifestando en nuestra vida danzada, una nueva danza en nuestras danzas, en nuestras vidas. Nosotras, ya no seguíamos "entrenándonos" con las técnicas hegemónicas de danza

[124] Ambos, Soriano y Núñez pertenecieron al "grupo". En la Presentación del "grupo" capítulo seis se habla de ellos.
[125] Fue uno de los primeros profesores que impartía lecciones de Feldenkrais a bailarines y actores en México. Participó también en la danza conchera, formó parte del "grupo".
[126] Fue un mimo corporal que trabajó dando clases a la comunidad de danza contemporánea en México.
[127] Mexicano. Es mimo maestro de actuación, dramaturgo y director de escena.
[128] Ambos pioneros y reconocidos profesores de Pantomima en México.
[129] Esta información se podrá confrontar con los testimonios que las entrevistas ofrecen en esta investigación.

moderna y ballet, "nosotras" ya estábamos usando métodos somáticos, técnicas orientales, vivíamos en la práctica de parar la actividad abrumadora de la mente, buscábamos el "aquí y el ahora". Las propuestas del Cuarto Camino nos daban elementos para vivir y danzar de manera más consciente, holista e integrábamos nuestras vidas cotidianas, con el hacer danzario.

Lo que señalo hasta aquí, es que, tanto en el teatro como en la danza había fuertes deserciones o por decirlo así, gente que se retiraba de las grandes compañías subsidiadas por el gobierno, gente que formaba sus propios grupos independientes, pero que al final, seguían los mismos patrones de organización y de formas de trabajo, repetición de estereotipos más sutiles o incuestionables, por un lado, la supremacía de una visión de "entrenamiento" que no era otro que la reproducción de los esquemas del ballet, por otro lado, lo que yo llamo híper erotismo o sensualización injustificada. Esto lo relaciono con lo que señala Yvonne Rainer en el *Manifiesto del No* "no a la seducción del espectador por las artimañas del intérprete*"* (Soto, 2008, pág. 118). Esa manera en que reiteradas veces se exhibe el cuerpo desnudo de la mujer; piernas y pantaletas sin ningún motivo que lo justifique, es una constante incluso hoy día.

Es importante recalcar que lo escrito aquí, es a partir de la experiencia de haber formado parte, no de los grupos señalados por De Ita y Tortajada, sino de grupos y personas marginales, heterodoxos. Éramos los independientes de los independientes, o sea los no nombrados por los reseñadores y críticos. Estoy hablando, por ejemplo, del "Grupo del Chopo" bajo la dirección de Jorge Wagner con el que participamos en diferentes sucesos escénicos o happenings, o las "danzadas" con Martha Ozuna[130] en su *undergroud* "Jazzorca", en el que hasta la fecha suceden actividades performativas de alta calidad. Esta gente de danza y teatro, estos disidentes somos los que formamos el "grupo" de *danzante*s concheros del grupo de Manuel Luna.

[130] Es una extraordinaria bailarina experimental que baila en **Jazzorca** foro de musical de Ciudad de México, dedicado al free jazz.

6.10.2. Presentación de Informantes. El "grupo"

Concepción Martínez Gasca

Refugio Martínez Gasca|

Cecilia Escalante Tovar

Soledad Ruiz †

Nicolás Núñez Álvarez

Adriana Delgado Ramírez

El "grupo". Gráfica elaborada por Adriana Delgado con imágenes propiedad de cada integrante del "grupo"

A continuación, presento a cada una de las personas que integraron el "grupo". Es importante reiterar que estas personas no formaron la totalidad del grupo de danza del jefe Manuel Luna, sino del grupo de la *Mesa central*. Hay que recordar que el jefe era *general* de generales, es decir, tenía a su cargo más de trescientos grupos de danzas concheras en lo que era el Distrito Federal y algunos Estados de la República Mexicana. Sus danzas estaban integradas por personas de las que hacen alusión los textos que he mencionado en el "Estado de la Cuestión", la mayoría gente humilde, de clase trabajadora, albañiles, campesinos, pequeños comerciantes o comerciantes informales; también lo integraban familiares del jefe, *danzante*s de tradición y que venían de otras corporaciones de *danzante*s.

En esta tesis estoy analizando el "grupo" que perteneció al grupo central del jefe Luna cuya cede era el *Cuartel General* ubicado en su casa en la calle Norte 3 en la Colonia Panamericana de Ciudad de México. Calculo que de 40 integrantes de la *Corona* del jefe Luna, nosotras las del "grupo", fuimos alrededor de 17. Éramos estudiantes. Nos dedicábamos a las artes escénicas, teatro, danza contemporánea y practicantes de alguna actividad física. En este grupo incluyo también a dos compadritos con los que convivimos de manera cercana en los 80, y, aunque no forman parte de este "grupo" en la actualidad me han proporcionado información, documentos y datos importantes de la danza en general y

de esa época en particular, además, son los compadritos que se hacen cargo de la *palabra* del jefe Manuel Luna en la actualidad.

En seguida presento la lista del "grupo", señalando la condición de su participación en este trabajo de investigación.[131] El orden que doy a este listado, es para señalar que las primeras cinco personas son mis principales informantes. Esta selección obedece a la disposición que tuvieron a ser entrevistadas, y por la cantidad de información proporcionada (Spradley, 1979) misma con la que sustento la interpretación de las categorías dominantes (Spradley, 1979) y posteriormente el análisis e interpretación para fines de esta investigación. Es importante señalar también, que, en la redacción de la presentación de estas cinco personas, se identifican las influencias de algunas escuelas espirituales y de las teorías de algunos maestros o personalidades que el "grupo" identifican con la sabiduría de la danza: el Cuarto Camino de Ouspensky, Gurdieff; el brujo Juan Matus, el *nahual* Carlos Castaneda y la sabiduría de la *Toltecayotl*. De esta manera, más adelante iré tejiendo en mi análisis, los textos relacionados, la información proporcionada en las entrevistas y mi propio testimonio.

María de la Concepción Martínez Gasca. Alias Conchita

Imagen propiedad de María de la Concepción Martínez Gasca

Conchita dio su consentimiento para ser entrevistada, y que tanto su nombre completo como su información formara parte de esta investigación.

[131] Atiendo a las recomendaciones que Chang refiere sobre la ética de identidad y permisos de las y los informantes, para que sus nombres completos aparezcan en esta investigación. (Chang, 2008).

Conchita nació el 15 de noviembre de 1959 en Ciudad de México antes Distrito Federal. Cuando era niña vivió en la colonia *Guerrero* cerca de Tlatelolco. Sus padres la educaron como atea, pero tenía una abuelita que la enseñó a rezar incluso a decir el Padre Nuestro en latín. Comenta que en su casa estaba prohibido todo lo que fuera religioso. "Lo más cercano para mí era la iglesia del grupo de jesuitas y yo iba, aunque mis papás no eran religiosos incluso me lo prohibieron, iba a la iglesia cuando salía de la escuela y rezaba el rosario en las noches"[132] Con su abuela veían a los *danzante*s, ella les tenía una gran reverencia, de ahí su primera experiencia mística. "tuve como niña un contacto místico al mirar a los *danzante*s". Comenta que veía la misma reverencia en los *danzante*s cantando dentro de la iglesia, como con su abuela rezando. Esto la conmovió tanto, al grado de ser los más significativos en su vida.

Conchita me cuenta, que su mamá era una mujer maltratadora, golpeaba a sus hijas e hijos, sin embargo, les enseñó a no abusar de los débiles. Su mamá y papá "pensaban que todas estas cosas religiosas, porque así lo interpretaban ellos, eran pues el opio del pueblo, como buenos socialistas, era una manipulación". Así fue educada Conchita hasta entrar al Colegio Ciencias Humanidades CCH, dónde se unió a un grupo maoísta. En ese grupo se dedicaba a hacer reportes y resúmenes de lecturas para la revista *Análisis Político*. En este tipo de participación política Conchita comenta que tuvo experiencias muy desalentadoras porque se ejercía mucho maltrato:

> En la escuela eren unos maltratadores, en todo mundo, pero especialmente esa gente que luchaba por un cambio eran unos ¡hijos de su refregada madre! Adrianita, gentes bien maltratadoras de las otras gentes. En cuanto tenían una posición hegemónica sobre los otros, era el maltrato, ese era el contexto social en que vivía y creo que lo sufría de verdad muchísimo muchísimo muchísimo. Siento que había tenido una educación muy contradictoria y que siempre tenía como muy presente esta situación como: ¡ese cabrón está siendo maltratado! Y yo estaba muy consciente de esas cosas pero además no podría salirme de esa dinámica […] el contexto era para que te quedarás calladita que no preguntaras, que no indagaras nada, que obedecieras a ciegas, al que no, le daban unas pinches maltratadas de la chingada […] te criticaban la ropa, tenías que ser de una manera, bueno, los maoístas eran unos exagerados, tenías que ser como chino, pero la mayoría no había ido a China y no sabían cómo eran los chinos, pero tenías que ser como su imaginación dictaba, era una locura, una locura ¡ayjole mano! (risa)

Comenta que también tenían actitudes machistas. Me platica que ella hacía el trabajo pesado, el teórico y de análisis, y los que firmaban los artículos eran los hombres. Bajo

[132] Para no redundar, no estaré poniendo la referencia a cada cita de cada informante. Entiéndase que la cita es de quien se nombra en cada apartado.

estas circunstancias Conchita decide buscar ser útil a la sociedad por medio de otros medios. “Ya no me sentía muy satisfecha con esa actividad política que hacía, pero también ya no me sentía tan satisfecha con la participación de activista, […] me sentía yo en ese entonces como una buscadora, todavía me siento como una buscadora” (risas).

Al mismo tiempo que cursaba la licenciatura en la Escuela Superior de Educación Física, ingresó al Sistema para la Enseñanza Profesional de la Danza. Escuela de Danza Contemporánea SNEPD (1981-1984) y al Ballet Nacional de México, bajo la dirección de Guillermina Bravo. También formó parte del grupo Utopía que dirigía Marco Antonio Silva. Deja ver que en estos lugares se ejercía maltrato constante:

> Después entré al Ballet Nacional de México de Guillermina Bravo otro lugar de maltrato, eran unas personas, así como ¡ay guey! También en el SNEPD, los maestros eran inclusive pegones. En general creo que estábamos en una cultura en que las personas que se consideraban una autoridad podían maltratar a las personas que se incorporaban a sus grupos, creo que también lo usaban como una prueba de lealtad, que aguantaras los maltratos […] los artistas eran unos tipos de lo peor, todo mundo quería tener un séquito que los siguiera, que les permitiera que los maltrataran, en la educación, en el arte, en la política pues no se diga, en todas partes, creo que antes estaba peor.

Conchita comenta “en alguna parte de mí, había interiorizado que había que aguantársela mana” (risas). Sin embargo, como buscadora que era decidió seguir hasta encontrar un lugar en dónde se sintiera más a fin a sus valores.

Dado que desde pequeña tenía inclinación mística, pronto encontró la escuela del *Cuarto Camino* mejor conocido como el *D4* a quien ella se refiere como:

> …un grupo de buscadores de conocimiento, ¡así como se oye! (risas) […] Estaba yo muy convencida de que valía la pena buscar un maestro que me guiara en una búsqueda espiritual así es como llegué al *D4*. En ese lugar creí haber encontrado un maestro, pero cuando conoció la danza conchera, es especial al jefe Manuel Luna dijo “entonces conocer a alguien que danzaba y que podía conectarme con eso, fue así como, ¡oijojoy! Por aquí mero es (risas).

Encontró un maestro espiritual vivo que danzaba.

En ese entonces también leía a Carlos Castañeda de quien tomó, como algo muy importante, el concepto de *poder personal* “esa especie de dignidad que no permite ser maltratada ni ser maltratadora”. Conchita se acercó a los grupos que ofrecían enseñar el camino de Carlos Castaneda, pero ella no sentía seguridad en lo que ofrecían, además de que tendría que renunciar a su vida cotidiana, así que ese tampoco era el camino para ella. Sin embargo, ha sido un referente importante en su vida. “Estaba yo convencida de que la

Conciencia ordinaria era un nivel de consciencia con la que podía yo vivir mi cotidianidad, pero que había algo más que podía estar en mi interior, o que digamos que, había un potencial en mi interior que habría que desarrollar". También, buscaba "salirse de esas dinámicas de maltrato, maltratado, maltratador" Así que era importante para ella encontrar un camino ético en dónde, aún en un estado de *Conciencia* ordinario, pudiera cuidar de usar correctamente ese *poder personal*, usarlo con responsabilidad. Considera que los caminos de conocimiento en dónde se enseña el cambio de *consciencia* no están libres de riesgos. Eso depende en gran medida del guía, del maestro. Actualmente Conchita es dueña de "Lila" escuela Waldorf en Querétaro. Participa activamente en la Comunidad de Reevaluación y Coescucha R.C[133] y es profesora certificada en ZHÌNÉNG QÌGŌNG.

Influencias Teóricas: Cuarto Camino, Carlos Castaneda, Wilhem Reich y Harvey Jackins.

María del Refugio Martínez Gasca. Alias Cuca

Imagen propiedad de María del Refugio Martínez Gasca

Cuca dio su consentimiento para ser entrevistada, y que tanto su nombre completo como su información formara parte de esta investigación.

Cuca nació en 1956 en Ciudad de México, en la colonia *Guerrero*, un lugar cercano al templo de Santiago Tlatelolco. En 1982 terminó sus estudios como socióloga en la

[133] Revaluación and CoCouseling A.C. La teoría de Revaluación y Coescucha, la he expuesto en el capítulo dos.

Universidad Metropolitana en Xochimilco. Trabajó en el Instituto Nacional de Estadística y Geografía INEGI de 1984 a 2014 en Aguascalientes, México.

Cuca reconoce que la influencia que tuvo en su infancia, tanto de la parte religiosa católica como de las manifestaciones dancísticas rituales, estuvieron presentes en su vida por mucho tiempo "la danza era para mí como parte de mi raíz. Yo vivía en la colonia *Guerrero*, son los barrios más antiguos de Ciudad de México, y de alguna manera había conexión con ese país indígena de la ciudad, yo lo veía como muy normal todo eso que sucedía" Ella pudo ver a los *danzante*s danzar y rezar en cada fiesta como algo cotidiano en su colonia.

Desde los 6 años su mamá la inscribió a clases de ballet, después ingresó a clases de danza contemporánea en la Universidad Nacional Autónoma de México, con Ana Belén Linton y en la Casa del Lago con el profesor Zermeño.

Desde que ingresó a la universidad fue activista política, participaba en movimientos estudiantiles. En esa época también entró al Partido Comunista "Yo creía en ese tiempo que el sistema político mexicano tenía que cambiar, abrirse para que todas las ideologías pudieran aspirar a gobernar el país … Fui activista social de la izquierda". En ese tiempo había mucha crítica a la religión y a todo tipo de creencias esotéricas. Confiesa "no era muy confiable para mí hablar, por ejemplo, de la danza en esos ambientes y sí, era como llevar vidas paralelas". Ella dice que la participación política tiene que ver con algo que interese a la gente y también a ella misma. Su ingreso a la danza conchera lo ve como un acto político que involucra a toda una agrupación con los mismos intereses. "Lo hacía para mí misma, como el regreso al ritual, que lo había yo dejado a los catorce años, eso de entrar a misa […] y para mí era el tiempo de conocer esa parte de la religiosidad, de la *obligación* como se decía en la danza, el compromiso que se adquiere, de ir a las fiestas, a los ensayos y a todo eso". Por eso no sentía ningún conflicto con su hacer político.

En esa época Cuca leía los libros de Carlos Castaneda, menciona que de ellos rescata la enseñanza de que, aunque en el pasado se vivieron situaciones muy difíciles, por ejemplo, en su caso, el haber "sido víctima de mucho maltrato de niña, ¿no? por parte de mi mamá […] existe la posibilidad de ver cómo una persona puede desafiar todas esas cosas". Menciona que lo que escribe Castaneda sobre la *impecabilidad* del guerrero, le fue muy interesante. Asegura que no importa lo que haya pasado, "siempre puede haber esa

posibilidad de estar a cargo". Cree que, debido a esas influencias, que muchas de nosotras ingresamos más tarde a la *Comunidad de Reevaluación y Coescucha*, fue el siguiente paso en la búsqueda y en el activismo social y político.

Ingresó a la danza conchera en 1981 por recomendación de dos fuentes, una se la dio el Sr. Gonzalo, *danzante* de Manuel Luna y meditador del *Cuarto Camino D4*, y la otra, por invitación de su hermana Conchita. Entró al *D4* en 1978 y permaneció ahí durante siete años. Acerca de la conexión entre la danza conchera y el *Cuarto Camino* comenta:

Creo que el D4 habían volteado a ver la tradición hindú, pero no habían visto lo que había en México. Y bueno, no creo que sea de gratis, porque yo creo que la conquista, arrasó, en el sentido cultural y con la discriminación a la población originaria, entonces no sabían lo que había aquí, sabían lo que había en la India, pero no lo que había aquí. Y sí me contaron esa historia que los mensajeros del Dr. Rolls fueron a explorar, para ver con cual tradición se iban a quedar, y vinieron a México y contactaron con la gente de la tradición indígena, pero se volvieron a ir, no supieron más y dónde hicieron el contacto fue en la India.

Cuca considera que un aspecto que nos permitió estar en la danza conchera con el grado de *atención* que se requiere, fue por la práctica de la *meditación* y por las enseñanzas de don Juan, que entraron a nuestra *consciencia*, sobre todo el hecho de saber que "este país no se acaba de inventar, hay gente, hay conocimientos que están ahí, en la danza".

Cuca es feminista "activista por la vida la integridad y los derechos de las mujeres". Actualmente es jubilada. Estudia Derecho en la Universidad Abierta y a Distancia de México UNADM. Es profesora de Revaluación and CoCouseling A.C.

Le gustaría llevar la danza conchera que aprendió con el jefe Luna, al Estado de Aguascalientes.

Libros e influencia teórica: Cuarto Camino, Carlos Castaneda, Harvey Jackins.

Cecilia Escalante Tovar

Imagen propiedad de Cecilia Escalante Tovar

Cecilia dio su consentimiento para ser entrevistada, y que tanto su nombre completo como su información formara parte de esta investigación.

Cecilia nació en Ciudad de México el 14 de agosto de 1959. Su padre era ateo y aunque su madre creció como católica, no recibió ninguna religión. Es cinta negra tercer dan, música y practicó la danza folclórica por largo tiempo. Estudió también danza contemporánea, jazz, hip-hop, belly-dance: "la danza siempre ha estado presente para mí, siempre ha sido importante […] siempre me gustó más bailar que ver".

Desde joven su tendencia fue hacia la izquierda, al comunismo. Participó en una revista de análisis político. Tocaba en un grupo de música folclórica en las huelgas y en el CCH. Creía que su participación podría ayudar a cambios en la sociedad. Sus lecturas en esa época eran sobre política, marxismo y cuestiones fantásticas. Muy pronto se decepcionó del activismo político debido a:

> […] la poca congruencia entre lo que se dice y lo que se hace. Lo que planteaban a nivel en masas no concordaba con sus actividades personales, digamos, no había congruencia, honestidad, no había una mente abierta a otro tipo de pensamientos, eran muy cerrados, no hay oportunidad de disentir, me frustró y sentí que no era mi lugar.

Cuestionaba el trato de los superiores y la manera de tratar a las mujeres. En esos grupos se sentía utilizada y manipulada, por ejemplo:

> […] un chico que tenía el cabello así largo como el mío, eso era malo, porque en Rusia los obreros no andan con cabello largo, no, así de simple. Yo bailaba danza regional y tocaba el piano entonces, esas eran aspiraciones pequeño burguesas, entonces era criticada por mis

> otras tendencias de otras actividades, con lo cual, pues yo no estaba de acuerdo y pues simplemente me alejé.

Dice que eran grupos muy cerrados, tan dogmáticos como algunas religiones. Menciona que cuando ingresó a la Escuela del Cuarto Camino D4 en 1978, también sintió que entraba a un grupo cerrado.

Cecilia se identificó con el movimiento de contracultura y el hipismo, era rockera de corazón. Dice que en México el movimiento hippie:

> […] los mexicanos lo acomodan a su manera. Vas agarrando de un poco de aquí y otro de allá, y vas construyendo tu propio relato, mi relato. Soy una hija desobediente, rebelde, todo me lo cuestionó, cuando los grandes líderes de aquel entonces, no me daban respuesta y me parecía una falsedad, pues ya no podía creer en eso, se me derrumbaba el relato, buscaba mi propio camino". Dice que el machismo está en todos lados, incluso con los hippies. Cuenta cómo en los diferentes grupos que anduvo era criticada y maltratada por ser como ella es "¿por qué andas feliz y por qué te has de sentir libre? Eso no puede ser, tú no puedes estar contento, no ¿me tengo que someter? No.

Entró a la danza conchera cuando tenía veinte años. Conchita, fue su *madrina* de la danza, aunque Cecilia se resistió a ir en varias ocasiones:

> ¿Cómo después de participar políticamente, promulgarse atea, fuertemente pasar a una cuestión religiosa, a rezar y a persignarse? Para mí no era posible, así que siempre me reúse a acompañar a esta amiga, hasta que finalmente un día acepte acompañarla a ver cuál era su interés. […] "realmente a mí me parecía espantoso que mi amiga estuviera en ese tipo de cosas.

Entró a la danza conchera en 1981. Cecilia dejó la danza en el año 2020 a raíz de la muerte del general Miguel Luna, hijo de Manuel Luna. Los principales motivos de su reciente retirada fueron por causas de conflictos de poder internos dentro de la familia de los Luna y otros *danzante*s, ante la situación de que, el jefe Miguel, no dejó claro quién se quedaría a cargo de la danza después de su muerte. Por otro lado, la pandemia del 20-21.

Cecilia comenta que en esa época leyó cinco libros de Carlos Castaneda y sobre la influencia que estos generaron en su vida dice: "entran a tu persona, lo absorbes [hace un gesto de absorber] y ya no lo piensas, no te puedo decir racionalmente con palabras que sucede, son las cosas que se quedan y con las que te sientes allegada" Lo que sí pudo afirmar, es que el jefe Manuel Luna era más parecido a don Genaro[134] que a don Juan.

[134] Don Genaro era un *nahual tolteca* al igual que don Juan. En los libros de Castaneda se habla de él como un personaje alegre, simpático y que usaba la danza como medio para ensoñar y ver.

Cecilia actualmente vive en Ciudad de México, trabaja en una escuela Montessori y es asesora de este modelo educativo en la ONU.

Libros e influencia teórica: Carlos Castaneda, Literatura fantástica.

Soledad Ruiz (1936-2011)

Soledad Ruiz. Imagen obtenida de: https://www.facebook.com/mtrasoledadruiz/photos/a.581139451920514.1073741825.220404604660669/971747556193033/ 10 de abril 2015

La comadrita Soledad Ruíz no pudo ser entrevistada porque murió en 2011, sin embargo, existe información de ella en libros, tesis, entrevistas, y reseñas periodísticas de dónde he obtenido datos pertinentes para esta investigación. Además, tengo muy presentes algunos recuerdos de ella, de los casi 6 años en los que convivimos en la danza conchera del jefe Manuel Luna.

Soledad Ruiz nació en Guanajuato en 1936 y murió en Ciudad de México en el 2011.

Fue heredera de la tradición de *danzante*s Concheras por su abuela Soledad que perteneció a *la Mesa* del general Natividad Reina en Guanajuato. En Ciudad de México ingresó a *la Mesa* de Santiago Tlatelolco del *general* Manuel Luna en dónde fue nombrada *Capitana*. Ahí permaneció hasta la muerte del jefe Luna. (Galovic, 2002, pág. 483)

Fue una actriz reconocida por sus actuaciones en diferentes películas, entre ellas: *Rito terminal* (2000) de Óscar Urrutia dónde representó a la Coatlicue. Apreciada profesora de las escuelas de teatro dónde dio clases de actuación en: Facultad de Filosofía y Letras de

la UNAM, Escuela de Teatro del INBA y la "Andrés Soler" de la Asociación Nacional de Actores. Recordada indudablemente como uno de los pilares del teatro universitario mexicano. (Valadés, In Memoriam, 2011)

Valadés menciona cómo Benjamín Gavarre[135] veía a la maestra Ruíz. "Era como un árbol, fuerte, robusto, hermoso. Era hermosa…" (Valadés, In Memoriam, 2011) Un árbol fuerte, que siempre renovaba sus ramas. Yo la recuerdo como una mujer poderosa, generosa, con una gran entrega a la danza y como una excelente actriz. Pero, sobre todo, una *danzante* humilde a pesar del enorme conocimiento que tenía acerca de la danza, de su historia, de su significado y del sentido místico que ella supo reconocer en el grupo del jefe Manuel Luna con el que permaneció fiel a su danza, hasta su muerte.

La magnificencia de un maestro se mide por la calidad de la huella que deja en sus discípulos, e innegablemente, la maestra Soledad Ruiz dejó huella indeleble y luminosa en el corazón y la formación artística de cientos de hombres y mujeres de teatro en todo México, y en los cineastas y actores que trabajaron con ella, y ahí está su valía. Ahí su trascendencia humana y artística. ¡Descanse en paz en su retorno a Aztlán! (Valadés, In Memoriam, 2011).

Soledad se dedicaba también a la medicina tradicional y a la acupuntura. Una de sus maestras en la curandería era Magdalena Ortega quien era una bruja amiga de Juan Matus, por ese medio es que la comadrita Soledad conoció a don Juan (Yoliliztli Juan, 2004). Según Soledad ella pudo ver la relación entre las enseñanzas de don Juan y luego las de Carlos Castaneda como una práctica *Nahual* en la danza conchera. En su testimonio en el libro *Los Testigos del Nahual (2004)* Soledad narra cómo fue que conoció a don Juan y a Castaneda, de este último dijo: "Teníamos varios puntos de afinidad, pero el principal, es que yo era conchera" (Yoliliztli Juan, 2004, pág. 70) . Recuerda que platicaban por largo tiempo sobre cómo "los toltecas fueron los civilizadores originales, y que no fueron una raza, sino un grupo de sabios que llegaron a ciertos descubrimientos sobre el hombre, su destino y la naturaleza de la percepción" (Yoliliztli Juan, 2004, pág. 71). Carlos Castaneda mostró su asombro y le preguntó ¿Cómo es que los concheros saben de los toltecas? A lo que ella respondió: "toda esa información la habíamos recibido por tradición oral"

[135] Es un dramaturgo que ha impartido clases de literatura dramática en la UNAM desde 1999. Es creador de www.dramavirtual.com

(Yoliliztli Juan, 2004, pág. 71). En ese sentido Castaneda y la comadre Soledad tenían mucho en común, obtuvieron conocimientos de gente heredera de la tradición de manera oral y con su ejemplo siguieron sus enseñanzas. Carlos tuvo un guía brujo principal, Juan Matus. Soledad tuvo maestros vivos ejemplares en el camino del conocimiento, el jefe Manuel Luna.

Soledad menciona como las aportaciones de don Juan a través de Carlos Castaneda son fundamentales al referir cómo cuidarnos de no malentender el uso del poder (Galovic, 2002). Comenta también que una de las cosas que Castaneda le mostró, fue su "enorme responsabilidad por ser el transmisor de todo un sistema de ideas", una de ella es que habría que liberarnos del miedo, "Una vez me dijo que los miedos sociales, sobre todo a no ser reconocido y querido por los demás, son algo verdaderamente demoledores, porque nos impiden reconocernos como infinito" (Yoliliztli Juan, 2004, pág. 70). Soledad reafirma que los efectos del miedo al fracaso, a la soledad, a la pobreza y a la muerte, son nuestros verdaderos enemigos y contra esos hay que luchar, hacerles la guerra.

La comadre Soledad reconoce que la obra de Carlos Castaneda, más que considerar sus anécdotas e historias, es destacar la importancia que tuvo y tiene para México. "Él es el investigador que más ha divulgado nuestras tradiciones en el mundo entero, sus libros fueron traducidos a todos los idiomas importantes y son estudiados por sus gigantescos aportes culturales y espirituales. México tiene una imperecedera deuda de gratitud para con él" (Yoliliztli Juan, 2004, pág. 73)

Nicolás Núñez Álvarez

Imagen propiedad de Nicolás Núñez Álvarez

Nicolás dio su consentimiento para ser entrevistado, y que tanto su nombre completo como su información formara parte de esta investigación.

Nicolás nació el 27 de mayo de 1946 en la Hacienda de Chimalpa en el Estado de México. Su infancia siempre estuvo rodeada de diferentes rituales. “Desde que nací estuvo latente a mi alrededor, la flauta, los *ayoyotes*, el caracol, las plumas […] Ya de una manera consciente, una vez que inicié mi búsqueda personal”. Esta búsqueda tuvo que ver con el momento en el que encontró el ritual teatral. Así, ingresó a la UNAM en dónde pudo realizar estudios e investigación teatral. También estudió danza contemporánea de manera independiente.

Nunca se involucró en asuntos políticos ya que todo eso de la política le parecía “un desfiguro […] sino pensabas como los socialistas pues eras tonto, y si no eras un capitalista que usufructuar, aprovechado, porque según ellos, la ley de la naturaleza es que -el gordo se comen al débil- o -si no transas, no avanzas- todo ese dispendio de basurero político”. Nicolás siempre se sintió excluido tanto del ámbito político, religioso y teatral “por qué no era lo suficientemente religioso para tener una religión de uniforme […]. En el teatral ¿qué, no haces teatro para ser famoso, para ganar dinero?” No. buscaba darle otro sentido a la teatralidad.

Nicolás se identifica con el movimiento de contracultura y el hipismo, sobre todo, con la postura ideológica de esa época. “fue un movimiento muy honesto […] proponían un mundo de romper esquemas, pero no nada más romper por romper esquemas sino, avanzar […] era un movimiento muy sabroso”. Se identifica con esa filosofía, pero sigue su propio camino, siempre de manera independiente. Al movimiento que sí se integró fue al que se generó en el ámbito de las artes escénicas con la influencia de Antonín Artaud, Grotowski, y más tarde con Eugenio Barba. En ese entonces se vivían momentos muy importantes tanto en el teatro como en la danza, a causa de las influencias teatrales, rituales y místicas en las que también estaba la figura de Peter Brook, discípulo de Gurdieff y más tarde de Feldenkrais. Estas corrientes proponen cuestionar a la sociedad por medio y principalmente, iniciando con el propio cuestionamiento. “Entonces, el teatro era un camino de la acción humana personal y social, yo siempre he creído que esa es una de sus funciones fuertes, no divertir, no entretener, no pasar el tiempo sino tocar fondo”. En ese entonces había una gran cantidad de gente tanto en el teatro como en la danza, buscando

que el quehacer artístico fuera "un espejo, pero como un espejo como lo plantea la filosofía antigua". Tal como es arriba es abajo, dice el libro sabio del I ching, y cada ser humano se refleja en el otro y en el todo. Asegura que con el movimiento generado por Artaud y Grotowski, se abrió posibilidades de salirse de la institucionalidad y políticas establecidas, además, a muchas personas les motivó buscar conocimiento en los orígenes de culturas ancestrales, ya que sus propuestas, en el fondo, todas son semejantes, por ejemplo, "regresar a la organicidad de los ciclos circadianos, de la selva, de la luna llena, de los solsticios, de la *realidad*, vamos, porque estamos inmersos en los círculos circadianos". Estos movimientos de vanguardia del teatro ritual rompieron con el escenario, se fueron a las cuevas, a las montañas, se iban a los ríos y provocaron "un tipo de movimiento en dónde la teatralidad era una herramienta de contacto con los ritmos originales o sea *Flor y canto* ni más ni menos".

Con sus propias palabras explicó:

> …me identifico con los movimientos del sesenta y ocho, sin embargo, mi camino fue abrevar un movimiento que, como mexicano contemporáneo estaba latente, me refiero a una corriente mística, importante vigente que se manifiesta en diferentes grupos y etnias, como lo es la corriente conchera, para la conquista de uno mismo.

En los años setenta y ochenta del siglo pasado, los movimientos estudiantiles dieron un vuelco en lo político y en lo espiritual. Una diversidad de creencias se expandía por el país. Muchos grupos surgieron, por ejemplo: los seguidores de Velazco Piña llamados "los reginistas" pero, "no quiero decir que ese haya sido el único despertador de eso, porque detrás de esto está el Cuarto Camino". Nicolás desde su adolescencia se interesó por el desarrollo humano "me evoqué a leer a Ouspensky y a Gurdjieff y luego poco a poco el maestro Oscar Zorrilla, magnífico maestro de la universidad, tenía contacto con el Cuarto Camino y me invitó, y gente se de otros países también me abrieron la puerta a un proceso de desarrollo humano, que pues te ponía en otro lugar". Menciona también la influencia de don Juan a través de los libros de Carlos Castaneda. "él también a nivel internacional movió y puso en los ojos al chamanismo mexicano". Así que Nicolás comprende la ritualidad desde orígenes más importantes, que la moda de llevar el ritual al teatro.

Para Núñez el origen del teatro y la danza está en el ritual, tal como lo señala "Mircea Eliade y varios de estos investigadores de religiones, el teatro era la religión más antigua de la humanidad".

Su interés por estos aspectos lo llevó a visitar al Dalai Lama en el palacio de Dharansala, en el norte de la India, ahí aprendió la danza tibetana. Anteriormente, él y Jaime Soriano[136] ya habían ingresado a la danza conchera, se involucraron en *la Mesa* de Santo Niño de Atocha y en la del jefe Manuel Luna. Posteriormente, con el permiso de la generala Teresa del primer grupo mencionado, con la autorización del jefe Luna y la bendición del Dalai Lama, Núñez unifica la danza tibetana y la conchera creando "La Xitlalmina":

> …nosotros hicimos un acuerdo con la generala Teresa y de él jefe Manuel Luna allí en Tlatelolco entre los dos, así fue. La generala Teresa nos convocó en Santiago Tlatelolco para que el jefe Manuel Luna también nos apoyara con el permiso para la danza que hacemos, entonces a través de la generala Teresa entramos a la unidad de los concheros un 25 de julio para danzar y para pedir permiso y para que se nos otorgará el visto bueno para danzar Xitlalmina, que es mitad conchera y mitad tibetana.

"Nosotros seguimos bailando danza conchera unificada con danza tibetana desde hace 30 y tantos años". Nicolás asegura que la filosofía náhuatl y la budista tienen principios similares, sobre todo en el equilibrio de los principios del desarrollo humano y filosófico. Por eso, recomienda para comprender la filosofía, el arte y de la danza mexicana, acercarse "a la *Toltecayotl*, la filosofía náhuatl, a su linaje filosófico, humanístico de la tradición, al mismo tiempo ligarlo con gentes como Gurdjieff y Ouspensky", fundadores del Cuarto Camino escuelas más abiertas que involucran antiguas tradiciones sin caer en fundamentalismos:

> …me sorprendí el darme cuenta de que en nuestro México existe un texto muy equilibrado, la Toltecayotl" un texto que refleja una cultura que, valida la flor, el canto y la danza frente a la comunidad, que aprecia las artes como un alimento de primera necesidad, como decía Nijinsky –ya me di cuenta que soy alimentado para el espíritu–

Nicolás dice que estos textos analizan, justifican y celebran el quehacer creativo y artístico, reclama que a esas actividades no se les puede despreciar porque en ellas la gente convive, "vamos a cantar y a vernos los rostros y buscar una manera de desarrollarnos felizmente". Este reconocimiento es parte de un orden que no se debería alterar, quien "trabaja así la flor y el cantón merece su pensión, merece una calidad de vida que le permita hacer algo para compartir con los demás, ese regocijo de estar vivos". Porque aquí, solo estamos un instante.

[136] Jaime Soriano es integrante del "grupo" motivo de estudio de esta tesis.

Actualmente se dedica a dar clases de la metodología que él desarrolla: Taller de Investigación Teatral. Teatro Antropocósmico en la Casa del Lago de la UNAM, agrupación teatral que se formó hace 45 años, ahí enseña la danza "Xitlalmina".

Textos y libros relacionados: La *Toltecayotl*, Gurdjieff, Ouspensky, Eliade y Castaneda.

Jaime Alfonso Soriano Palma

Imagen propiedad de Jaime Alfonso Soriano Palma

Jaime Soriano dio su consentimiento para ser entrevistado, y que tanto su nombre completo como su información formaran parte de esta investigación.

Jaime nació en Ciudad de México el 20 de marzo de 1956. Estudió teatro en la UNAM y diferentes tipos de danza de manera independiente.

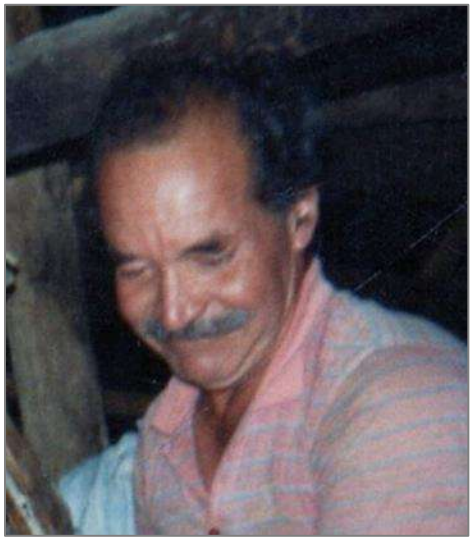
No practica ninguna religión, aunque por tradición familiar, pertenece a la religión católica. Cuando entró a la danza tenía veinticinco años.

En 1981 se involucró con la danza conchera por invitación de Nicolás Núñez, quien dirigía un grupo de investigación etnodramático a través del Taller de Investigación Teatral (TIT-UNAM) / Casa del Lago UNAM. Participó en el movimiento de mexicanidad dirigido por Antonio Velazco Piña.

Actualmente se dedica a dar clases en el Laboratorio de Artes Escénicas Jerzy Grotowski y es director de Danza Net S.C. y profesor de teatro aplicado a la danza en el INBA.

La influencia de textos de esa época, en ese contexto fueron los libros de Velazco Piña y Francisco Lerdo de Tejada.

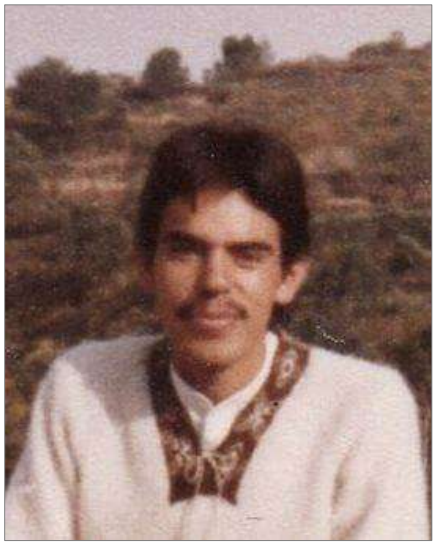
Gonzalo Alvarado



Gonzalo Alvarado. Imagen propiedad de María del Refugio Martínez Gasca

Gonzalo Alvarado (fallecido). Ingresó a la danza conchera del grupo de Andrés Segura para después pasar al del jefe Manuel Luna. Fue uno de los fundadores de la Escuela del Cuarto Camino en México.

Miguel Ángel Lomelí Sánchez (1960-1991)



Miguel Ángel Lomelí Sánchez. Imagen propiedad de María del Refugio Martínez Gasca

Estudió Biología. Trabajó en un grupo de teatro en Londres. Fue integrante de la Escuela del Cuarto Camino en el "D4". Ingresó a la danza conchera en 1979. Fue uno de los fundadores de la danza derviche en Ciudad de México.

Influencias teóricas: Ouspensky, Textos del Shankaracharía, Carlos Castaneda.

Jorge Wagner Scharff (1955-2021)

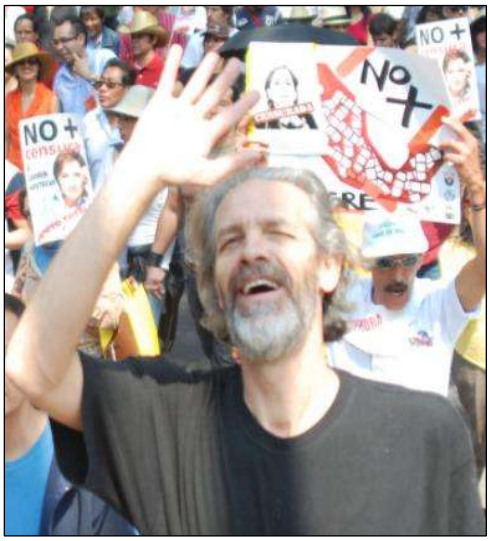


Imagen propiedad de Jorge Wagner Scharff

Jorge dio su consentimiento para ser entrevistado, y que tanto su nombre completo como su información forme parte de esta investigación.

Jorge estudió pantomima en la UNAM y con diferentes maestros de esa época como: Gabriel Moreno y Rafael Pimentel. Estudió ballet con Farailda Sevilla. Estudió teatro en la UNAM y en Francia en la École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq.

Fue bautizado en la religión protestante y es practicante de una Enseñanza Espiritual de Cristianismo Esotérico conocida como El Cuarto Camino de la línea de Gurdjieff.

Entró a la danza conchera en 1984. Conecta la danza con las prácticas somáticas, el Cuarto Camino en sus prácticas de "movimientos" y danzas sagradas. Se dedicó a la actuación corporal como Mimo actor.

Fuentes teóricas relacionadas: Gurdjieff y Ouspensky.

Elisa Istac Ihutl Pérez Martínez

Imagen propiedad de Elisa Ista Ihutl Pérez Martínez

Elisa dio su consentimiento para ser entrevistada, y que tanto su nombre como su información formara parte de esta investigación.

Nació en Ciudad de México el 11 de agosto de 1984 cuando su mamá, Conchita estaba en la danza conchera.

Es profesora del sistema Waldorf en la Escuela Lila, formó parte del Cuarto Camino en el "D4" y de los Derviches giradores en la década del 2000.

Libros e influencia teórica: Harvey Jackins.

Jorge Manuel Wagner Delgado

Imagen propiedad de Edith Adriana Delgado Ramírez

Manuel dio su consentimiento para ser entrevistado, y que tanto su nombre como su información formaran parte de esta investigación.

Al igual que Elisa, Manuel nació en la época en que sus madres estuvieron activas en la danza conchera del jefe Manuel Luna. Él nació el 28 de noviembre de 1985 en Ciudad de México. Ingresó a la Escuela del Cuarto Camino de la línea de Ouspensky cuando tenía 11 años, tiempo en el que también realizó el entrenamiento para ser *Danzante* Derviche.

Entra en contacto con los libros de Carlos Castaneda por su necesidad de un encuentro espiritual. En ellos descubre que lo que le interesa es "ser libre" aunque confiesa que aún no sabe lo que significa eso. Para él el ritual de la danza en movimiento es mucho más interesante e integrador que el ritual de ir a misa en dónde casi no se usa el cuerpo. Comenta que "La conexión de la propuesta de don Juan Matus es la de trabajar con la precepción para poder ver otra *realidad*, de muchas maneras en la danza también se trabaja con la precepción y ese hacer de una danza durante varias horas seguro te cambia, te mueve el punto de encaje".

Actualmente participa en el Cuarto Camino de la línea de Gurdjieff. Es Psicólogo Somático vive en Ciudad de México.

Ramón Martínez Gasca

Ramón Martínez Gasca. Imagen propiedad de María del Refugio Martínez Gasca

Ramón no respondió a la solicitud para ser entrevistado, es por eso por lo que solo consigno su nombre. Estudió Educación Física en la ENEF. Inició en la danza conchera en 1981, cuando tenía 20 años. Influencias teóricas: Carlos Castaneda. Regina de Velasco Piña.

Alfredo, el Chac

Imagen obtenida del Facebook de Alfredo Escobar:
https://www.facebook.com/photo/?fbid=10214201336978226&set=ecnf.1558547752

No logré hacer contacto con Alfredo. Obtuve información suya por medio de Facebook.

Nació en Ciudad de México. Es uno de los herederos de la danza de tradición. Su familia ha estado en la danza desde generaciones anteriores.

El Chac fue estudiante del Centro Universitario de Teatro (CUT) y formó parte del grupo ¡Vámonos Recio! Dirigido por Armando García en la década de los ochenta. El objetivo de este grupo fue "desmitificar a los héroes que nos presenta la historia oficial", ejemplo de ello fue la obra ¿Dónde quedó la Revolución Mexicana?, en coautoría con Sergio Magaña. Alfredo asistía también al Sistema para la Enseñanza Profesional de la Danza en 1980. Escuela de Danza Contemporánea del INBA ahí fue dónde Conchita y yo, lo conocimos. Él fue nuestro *padrino* de la danza, fue quien nos lleva a la danza conchera de Santiago Tlatelolco, en el año de 1980. Fue muy cercano a mi persona por lo que lo conocí bien. Fungía como *sargento maringuia* en la danza del jefe Luna. Su personaje era muy simpático e importante ya que era el que cuidaba de nosotras y del círculo, que nadie lo cruzara y que se mantuviera un equilibrio en la distribución de *danzante*s. Es una pena

no haber contactado con él pues es alguien que tiene una cantidad muy valiosa de la danza del jefe Luna.

Actualmente vive en Lamotte-Beuvron, Francia.

Otros integrantes del "grupo"

Víctor. Solicité entrevistarlo, pero no respondió, por tal motivo solamente lo nombro parte del "Grupo" sin más datos.

Victoria. Vicky no pudo ser localizada.

Eduardo y Luisa. No pudieron ser localizados.

Ignacio. Nacho no pudo ser localizado.

El Memo. Falleció antes de la elaboración de esta tesis.

Juanita. No pudo ser localizada

6.11. Autoetnografía

Edith Adriana Delgado Ramírez

Sin voz, tu cabeza está desconectada de tu corazón.
Jeanie Collin Keys

Imagen propiedad de Edith Adriana Delgado Ramírez

Nació en Morelia, Michoacán, en 1961. En 1979, ingresó al Sistema para la Enseñanza Profesional de la Danza INBA y al Ballet Nacional de México. Se incorporó a la danza conchera en 1980. En 1981 lo hizo a la escuela del Cuarto Camino "D4". Es bailarina y

actriz profesional. Actualmente se dedica a la investigación y es maestra del Método Feldenkrais.

Influencias Teóricas: Gurdjieff, Ouspensky, Carlos Castaneda, *Toltecayotl*, Harvey Jackins.

6.11.1. En busca de amor y mística en la danza

En apartados anteriores destaqué ciertas características que tienen que ver con: tendencias políticas inclinadas a la izquierda, el placer por el movimiento, la danza y el ejercicio físico; la inclinación profesional en las áreas sociales y artísticas, en específico en las artes escénicas, así como la coincidencia de haber pertenecido a la Escuela del Cuarto Camino y, finalmente, nuestra participación en la danza conchera a cargo del jefe Manuel Luna.

Atendiendo a la nueva etnografía realicé una serie de entrevistas a la mayoría de las personas que integramos este "grupo", de las cuales, obtuve gran parte de información concerniente a las categorías de análisis para esta tesis: danza conchera, jefe Manuel Luna, amor y mística. Conocí a profundidad sus inquietudes, sentimientos, emociones y pensamientos. Ellas pudieron compartir su historia y dar su propia opinión acerca de los temas que aquí me ocupan. Ahora me toca dar mi testimonio. Para lo cual utilizo la etiqueta de la Autoetnografía me permitió exponer una autobiografía situada y crítica acerca de un paraje de mi vida en la danza, en específico; el que correspondió a mi traslado de la danza contemporánea a la danza conchera denominada "Unión, *Conformidad* y Conquista de la *Mesa* de Santiago Tlatelolco, a cargo del *general* Manuel Luna en la década de 1982 y, a la danza derviche de la orden Mevlevi, en Ciudad de México 1989, así como el descubrimiento del Método Feldenkrais de educación Somática (1983), del cual, años más tarde me acredité como practicante certificada (2001).

Estos cambios y encuentros surgieron de la necesidad de buscar y encontrar otra manera de vivir y danzar. Una que fuera más amorosa y respetuosa con el **cuerpo∞persona**. Con el encuentro con el jefe Luna y más tarde con la somática, es que surgió en mí la necesidad de reflexionar acerca del amor y la mística en la danza.

Esta búsqueda y necesidad, no fue solo mía, fue la inquietud de algunas colegas de las artes escénicas, que buscábamos conectar con algo más profundo que los clichés estereotipados de un mundo en la danza que se regía por imposiciones, siguiendo modelos

pedagógicos totalitarios incuestionados. Todas nosotras apasionadas por el movimiento, conscientes de que, como dice Koeltzsch, formamos parte de una unidad existencial con el cuerpo y este, está influenciado por un determinado contexto histórico y la coacción social, sin embargo, cada cuerpo actúa a partir de una motivación interior que también influencia su actuación y expresión (Koeltzsch, 2019). Nuestras motivaciones pudieron ser semejantes, la mía, intuición revelada desde la primera infancia. Ellas y yo personas críticas, "rebeldes" salimos en búsqueda de manifestaciones artísticas que dieran más sentido a nuestras vidas. Nos interesaba la recuperación de la dignidad y los valores ancestrales en la danza. Y por supuesto, nos gustaba danzar.

En el siguiente escrito autoetnográfica narro algunos acontecimientos y reflexiones sobre mi ser *danzante*.

6.11.2. Mi vida en la danza

Danzo, luego existo[137]

Nací el 26 de septiembre de 1961, a las 20:00 horas. El día de mi nacimiento, Bob Dylan dio su primer concierto en público con una canción emblemática. "The answer is blowing in the wind". Soy del signo libra: viento, palabra, aliento, voz, rezo, canto, danza. Sigo buscando la respuesta.

Provengo de una familia de la clase media trabajadora. Soy la sexta hija de siete; cuatro hermanas y tres hermanos. Mi infancia y adolescencia la viví en la casa que mi padre construyó en la Colonia Chapultepec. Párvulos, primaria y secundaria los crucé en diferentes colegios de monjas. Los recuerdos más agradables que tengo fueron los que viví con las mujeres que me cuidaban, ellas olían a tierra húmeda y sus manos eran brillosas. También recuerdo momentos muy agradables al lado de mi abuelita Amalia quien me enseñó a rezar. Mamá de mi papá Joaquín Delgado Reyes a quien le gustaba mucho bailar: tango, pasodoble, tap, cha-cha-cha. Él era un hombre muy alegre, aunque casi siempre estaba enojado, sobre todo con mi hermano mayor, Alejandro, porque decía que andaba de comunista y ateo. De mi mamá Oliva Ramírez Melgarejo, recuerdo que siempre estaba trabajando en la casa y dormía mucho por las tardes.

[137] Eslogan del primer encuentro de Danza y Filosofía en la UNAM 2016.

6.11.3. Mi bisabuela, Trinidad

Bisabuela Trinidad. Imagen propiedad de Edith Adriana Delgado Ramírez

Trinidad era la mamá de mi abuelo Guadalupe Ramírez, papá de mi mamá. Tengo muy poca información de ella porque nadie quiere hablar de una pariente que era "bruja". Trinidad fundó la primera iglesia espiritista en la ciudad de Morelia. Mi tío Secundino Cerda, nieto de Trinidad, me dice que yo heredé de ella el poder de sanación y el gusto por los rituales.

6.11.4. Autorretrato

Adriana en brazos de Cleotilde. Imagen propiedad de Edith Adriana Delgado Ramírez

En el fondo de está fotografía se puede ver una especie de jardinera circular con flores alrededor de una palmera. Supongo, que es uno de los jardines de la bella ciudad de Morelia dónde nací.

Al centro de la foto está una mujer como de unos dieciocho o veinte años. Es morena. Lleva puesto un vestido muy sencillo. Su cara tiene un gesto serio, pero no enojada. Ella me lleva en brazos. Calculo tener no más de un año. Miro hacia el frente al igual que Clotilde mi nana. Tengo una mano sobre su hombro y otra abierta hacia un lado con una seña un tanto alegre, con los dedos abiertos, seguro estaba "bailoteando".

Este recuerdo es importante porque desde que era una beba, fui criada por mujeres originarias de algún pueblo cercano a la ciudad. Tengo muy presente en mi **cuerpo∞persona** sus olores, su calidad al abrazarme y mirarme, su ternura y cuidados, ellas fueron y son una influencia que ha dejado huella en mi vida. Yo las amaba, las amo. Es por ellas que me identifico como "indígena", más bien dicho, como anahuaca, al menos, me gusta nombrarme así.

Mi convivencia con estas personas era muy especial, quería ser como ellas. Cuando me invitaban a sus ranchos me sentía realmente en casa. En esos lugares ellas también me trataban de otra manera, más familiar, ligera. A la distancia veo que gracias a esas convivencias tuve la oportunidad de asumirme como una *mestiza sin vergüenza*. Silvia Rivera Cusicanqui menciona que tenemos una indianidad colonizada, adquirida por la familia y la educación pero que podemos construir una *identidad mestiza sin vergüenza*, asumiendo los "rasgos indígenas que pueden venir del paisaje, que puede venir de haber tenido una nana india que te ha cargado o puede venir por la sangre, igual eso te habita y en la medida que tú lo sigues negando estas en un proceso de alienación y de inautenticidad" (Cusicanqui S. R., 2014). En el momento en que podamos liberarnos y superar los rencores que han causado las heridas coloniales, la fuerza de nuestras raíces o fuentes pueden tener una forma emancipadora y descolonizadora, so pena de que, primeramente, hay que reconocer la herida y la colonización internalizada.

Recuerdo también otro hecho que marco mi vida: - "Ella es mi nietecita, es bonita, aunque morenita"-. Así me presentaba a sus amistades mi abuela Amalia, mamá de mi papá. Recuerdo que yo hacía una cara como "ni modo" o algo así. No tenía claro que sentía. Era como si me alagara, pero también como una ofensa. Había confusión. ¿Me ofendía que

me dijeran morena o me indignaba la afrenta racista? A la edad de 7 años solo sentía incomodidad. Es claro que mi abuela hacía un comentario racista. No se esperaría eso de una mujer morena, casada con un hombre muy moreno con el que tuvieron un hijo o sea mi papá, al que le decían "el jarocho" por sus rasgos indígenas y mulatos. Su comentario hacía suponer que lo "moreno" no es bonito. El racismo está tan internalizado en muchas personas mexicanas, que no se dan cuenta que lo que dicen con respecto a lo moreno, no tan moreno, o muy moreno es una clara descalificación que implica discriminación. Los tonos de piel de las personas que se alejan de la blanquitud tienen una jerarquía menor.

Este trato racista estuvo presente en mi vida en otros ámbitos. Cuando ingresé al Colegio Motolinía a los 6 años, las monjas también me hacían comentarios ofensivos e incluso castigos y torturas extremas. Durante mucho tiempo creí que eso lo merecía tan solo por ser quien era. Además de ser la más morena del salón, también pertenecía a un extracto socioeconómico que no encajaba en un colegio para gente rica. Mi papá era un trabajador de la Eléctrica Morelia. Un ingeniero asalariado con las típicas aspiraciones de la gente de la clase media, siempre pretendiendo la vida de quien es de la clase poseedora.

Mi ser **cuerpo∞persona** ha tenido que enfrentar esta ambigüedad que deriva de mi color de piel y mi procedencia socioeconómica. -Eres bonita, aunque morenita, (así se refería a mí, mi abuela paterna), eres trabajadora o clasemediera, igualmente, desmerecedora. He dedicado mucho tiempo de mi vida a curar y sanar todo tipo de heridas, tratando de comprenderlas para seguir caminando, danzando e investigando.

Ellis, Adams y Bocher, reconocidos exponentes de la Autoetnografía afirman que la Autobiografía como herramienta etnográfica, puede ser terapéutica, no solo para quien la escribe, también para quien se vea reflejado en la narración.

> "Escribir historias personales puede ser terapéutico para los autores, escribir para darnos sentido a nosotros mismos y a nuestras experiencias; deshacernos de nuestras cargas, y cuestionar historias canónicas –convenidas, autoritarias e historias "proyectivas" que "argumentan" cómo se debe vivir "el ideal del yo social" (Tololyan, 1987: 218; Bochner, 2001, 2002). Al hacerlo, buscamos mejorar y comprender nuestras relaciones (Adams, 2006; Wyatt, 2008), reducir el prejuicio (Ellis, 2002a, 2009), fomentar la responsabilidad personal y el nivel de agencia (Pelias, 2000, 2007); crear *Conciencia* y promover el cambio cultural (Ellis, 2002b; Goodall, 2006); y dar a las personas una voz que, previamente al ejercicio de la escritura, tal vez no habrían sentido poseer […] dar testimonio y ofrece a los participantes y lectores la posibilidad de observar y dar cuenta de un hecho, un problema o experiencia […] identificar otros problemas que están envueltos en la confidencialidad o el aislamiento que una persona pueda sentir después de ser diagnosticada enferma o las perjudiciales normas de género. Como testigos, los autoetnógrafos no sólo trabajan con

> otros para validar el significado de su dolor, sino que también permiten a los participantes y a los lectores sentirse validados o más capaces de enfrentar o desear cambiar sus circunstancias." (Ellis, Adams y Bocher, 2019, pág. 27)

El siguiente relato confesional, finalmente como lo valida Ellins, (2004) es también una labor de investigación que pareciera suceder entre bambalinas.

6.11.5. Claridad danzaría

"Quiero ser balalina de cagaret". Mi madre dice que esas fueron las primeras palabras cuando tenía tres años. Me acuerdo como de unos cuatro y cinco años, vestida con velos y telas de colores, inventaba historias en dónde yo era una bailarina del "harem". Es importante decir que en ese entonces yo no sabía nada sobre danza oriental y mucho menos lo relacionado con el "harem", sin embargo, yo representaba, sin saberlo, algunas de las escenas que ahora, corroboro que sí existían.[138] De esta manera, solía dar funciones de danza a mi abuelita Amalia, y a quien se dejara ser mi público. Recuerdo que mis coreografías eran muy hermosas, jugaba con los velos que simulaban ser mi cabello largo que volaba al ritmo de innumerables giros y giros. La espontaneidad y la alegría eran las principales características de la danza en mi infancia.

A los seis años pareciera que di un cambio radical: "mejor, quiero ser monja". Durante mucho tiempo mi familia comentaba, con risa y sarcasmo, ese cambio tan abrupto fue motivo de burlas, sin embargo, yo no lo veía tan descabellado. Algo en mi interior intuía esa conexión mística y somática. Con este trabajo tal conexión se va a ir aclarando. Siempre siento, al hacerme danza, una mística que surge del movimiento de mis huesos, carne, piel, corazón y tripas. Una experiencia sensual y sagrada unidas en sensaciones, emociones y pensamientos. Mi ser entero unificado, indivisible, totalmente presente al movimiento. A ese estado, hoy, es lo que reconozco como místico. Cuando danzo, en algunas ocasiones entro ahí y se hace evidente la conexión religiosa; entendiendo la palabra

[138] La gente de danza le debemos a estas danzas orientales investigación profunda ya que hay interpretaciones equívocas a causa del orientalismo, por ejemplo, las expresiones de mujeres en las sociedades matriarcales, como lo menciona Eisler (1990) de origen ritual en honor a la fertilidad y de horticultura ocuparon un rol clave en esa sociedad y sus danzas constituyeron eventos importantes, muy alejado de la malinterpretación de la danza del vientre en el harem.

religión, como el acto de reunirse, religarse.[139] En ese momento, no hay separación, no hay dualismo, todo mi ser unido en sí mismo y con el pluriverso.

Mi primer profesor de danza a los cinco años fue mi hermano Alejandro. Escuchábamos a The Rolling Stones, él me ponía unas botas y me hacía girar la cabeza con el pelo suelto que formaba remolinos. Desde la infancia hasta la adolescencia siempre tuve influencia de mi hermano. Él me hizo consciente del contexto histórico de esa época: la guerra fría en todo su apogeo, la lucha de la liberación de la gente negra, el surgimiento de la Contracultura; la música de protesta, libros de Marx, Marta Harnecker, Erich Fromm y Wilhelm Reich provocaban largas conversaciones. De todo esto me hablaba mi hermano que me lleva 10 años.

Desgraciadamente, las monjas de los colegios a los que asistí en la primaria, con sus tratos violentos, me llevaron a un punto en dónde ya no solo no quería bailar, no quería vivir. Me recuerdo hincada en el piso de mi recamara, con mis manos en posición de plegaria sobre la cama, diciendo: "diosito, por favor, que no amanezca". Estaba segura de que solo así podría evitar asistir al colegio. Ahí sufrí heridas físicas, emocionales y espirituales. En ese lugar me "vacunaron" contra todo lo que tuviera que ver con la Iglesia Católica. Por muchos años, renegué de todo lo que tuviera que ver con la espiritualidad. Con la influencia de mi hermano se afianzó mi tendencia comunista. Sin embargo, dentro de mí, sentía que algo faltaba, no me sentía completa, entonces, inicié la búsqueda.

En realidad, en la adolescencia yo no tenía claro qué andaba buscando, solo sabía que tenía que danzar, porque si no, mi vida perdía sentido. Mi viacrucis para llegar a tomar clases de danza es un tema largo por ahora, solo comentaré lo más significativo.

Mi papá estaba totalmente en contra de que estudiara danza. Para él, esa actividad no era una carrera, era un "hobby". Me puso muchas trabas para que me pudiera dedicar profesionalmente a la danza, en cambio, a mis otras hermanas, les dio todas las facilidades para que estudiaran: computación, comercio y psicología. Para mí había un no rotundo. Hubo pleito y agresión al grado que me corrió de la casa: "te vas a hacer puta y has de regresar con la cola entre las patas", gritó cuando le pedí su apoyo para ir a estudiar danza en Jalapa Veracruz. Salí de su recámara llorando y decidida a irme sin apoyo a estudiar

[139] Etimológicamente la palabra religión significa *reelegere*, del verbo *legere:* religare, atar fuerte (López Austin, 1999)

danza, Creo que algunos de los prejuicios de mi padre venían de la idea de que las mujeres que se dedican a la danza son descocadas, libertinas y que casi todas terminan en "cabarets" o en prostíbulos. Si bien este sería un tema importante de investigación, es sabido, que dentro de las "artes" la danza es la más mal pagada, y algunas bailarinas, para poder continuar con sus carreras, tienen que acudir a estos empleos. También encontramos historias de negociaciones deshonestas entre profesores, coreógrafos y alumnas para obtener un papel principal en las obras. Algunas bailarinas, con tal de obtener un buen lugar en las coreografías, hacen lo que sea para lograrlo.[140] Mi padre estaba preocupado por mí. Solo que no entendió que sin su apoyo me ponía en más riesgo.

Mi búsqueda en la danza era auténtica y profunda, mucho más de lo que yo entendía. Recuerdo que allá por los años de 1979, cuando tenía 17 años, me escapaba de mi casa para ir a tomar clases a la recientemente inaugurada Casa de la Cultura de Morelia Michoacán. Ahí entre a clases de danza moderna, pantomima y teatro. En ese año, Alicia Alonso se presentó en el teatro Stela Inda en Morelia. Fue la primera vez que vi un ballet interpretando temas que me motivaban. Cuando salí de la función tomé la decisión de dedicarme a la danza de manera profesional a pesar de que en mi familia no me apoyaran. Mi novio de ese entonces me cuestionaba: –"¿en realidad vale tanto la pena?"– "¿Para qué, por qué quieres danzar? Mis respuestas fueron: "con la danza quiero hacer liberación y conocer el mundo". Así, en una situación de mucha precariedad, me inscribí a la facultad de danza de la Universidad de Jalapa Veracruz. Vivía en un cuarto muy húmedo en el que, a cambio de no pagar renta, tenía que "forjar" cigarros de marihuana y claro, podía consumir la que quisiera. A veces, no comía en todo el día y fumaba mucho. Para no sentir el "monchis"[141] fumaba más. Hasta que entré en un estado de depresión tal, que no podía seguir tomando clases de danza.

[140] Este comportamiento como otros de los que voy a estar hablando, tienen que ver con actos violentos que se suelen vivir dentro de algunos recintos tanto de la enseñanza profesional de la danza como de grupos o escuelas particulares y las evidencias las podemos consultar en las tesis de Carreras Hernández, Irene. "Algunas manifestaciones de violencia en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la danza en la Escuela Nacional de Arte". Tesis de maestría. Escuela de Artes de La Habana: La Habana, 2013. Y en la de Pacheco Cabello, Eurídice Amanda. "Violencia sistémica en la enseñanza de la danza contemporánea en la Escuela de Iniciación Artística No. 2: La voz de los alumnos". Tesis de maestría. Universidad Pedagógica Nacional. México, 2007.

[141] Es conocido ese término cuando se refiere a la sensación imperiosa de comer algo, después de haber fumado marihuana.

Esta depresión también tuvo su origen en el hecho de que sentía una gran desilusión al entrar a clases de danza "profesional". En las clases de danza clásica se me exigía una serie de movimientos que no podía hacer y que me parecían contradictorios, inútiles e inhumanos.[142] "Se cree que para llegar a ser bailarina forzosamente tienes que pasar por las técnicas establecidas y legitimadas como únicas válidas para llegar a "dominar" el cuerpo: la técnica clásica o ballet y las técnicas modernas o contemporáneas que siguen el mismo esquema técnico (Delgado E. A., 2018, pág. 50). Yo intuía en ese entonces que algo no estaba bien, que, si yo había llegado a la universidad, era para ser más libre en mi expresión danzaría, sin embargo, sentía que era como si me estuvieran prohibiendo toda espontaneidad. Me decía. "¿para esto es que estoy aquí sufriendo y peleada con mi familia? Esta no es la idea ni el sentir que yo busco en la danza". La verdad es que cada día caía más hondo en un pozo obscuro del cual no encontraba salida. Seis meses después, decepcionada y desesperada me fui a vivir al entonces Distrito Federal, en dónde decían, se encontraba la "verdadera danza".

En la capital, hoy Ciudad de México, entré al Sistema para la Enseñanza Profesional de la Danza. Escuela de Danza Contemporánea SEPD (1981-1984) y al Ballet Nacional de México (1980-1982) bajo la dirección de Guillermina Bravo. En ambas escuelas me tocó vivir violencia sistémica:

> Evidencias más recientes y casi únicas sobre este tema las encontramos en las tesis de maestría de la Lic. Irene Carreras Hernández, *Algunas manifestaciones de violencia en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la danza en la Escuela Nacional de Arte*. Escuela de Artes de La Habana, 2013. Y *Violencia sistémica en la enseñanza de la danza contemporánea en la Escuela de Iniciación Artística No. 2. La voz de los alumnos, tesis de maestría de* Eurídice A*manda* Pacheco Cabello. Universidad Pedagógica Nacional. México, 2007. En estas dos tesis encontramos testimonios de tales maltratos y de cómo hablar de ello es un tabú. (Delgado E. A., 2018, pág. 49)

Como observadora participante de esta investigación, doy cuenta de esta problemática desde mi propia experiencia y desde lo que ya han investigado y expuesto otras colegas. Los maltratos y actos violentos van de lo más burdo hasta lo más sutil: ataques físicos justificados por la técnica, chantajes emocionales, ridiculizaciones, rechazos, expulsiones y todo tipo de regaños y castigos. Entrar a una escuela de danza ya es humillante en sí

[142] En mi libro *Danza desde el Amar* (2018), páginas de la 30 a la 42, hago una crítica sobre las técnicas convencionales que aparecen como hegemónicas: danza clásica, moderna, y algunos estilos como el Graham, por ejemplo.

mismo, porque te tienes que someter a una serie de exámenes físicos para ver si "tienes las medidas" y las características físicas para el arte de la danza. Estar en esa situación hace que una se sienta como una vaca de exhibición y concurso.

Si tuviste suerte de ser aceptada tienes que asumir las consecuencias de los daños implícitos al practicar las técnicas empleadas: las posturas constreñidas, poco tiempo de descanso, corrección de la postura de manera forzada, repetición de movimientos de manera extenuante, obligación de que a pesar de estar lastimada se siga "entrenando", los ensayos prolongados y obsesivos. Si por "regalo de la vida" eres de esas personas privilegiadas, dotada de dones que esos estilos y técnicas hegemónicas exigen, no te salvas de presenciar el maltrato a otras personas. "Presenciar el maltrato infringido a otro ser humano también es violento" (Delgado E. A., 2018, pág. 52), aparte de sentir impotencia por no poder hacer nada ante el maltrato ajeno, se vive en la incertidumbre "¿Cuándo me tocará a mí?

Sí, algunas de estas manifestaciones violentas las viví en mi **cuerpo∞persona**. Siendo honesta, por ser delgada y alta me libré de mucho, pero ver cómo se maltrataba a mis compañeras y compañeros, provocó igualmente un daño en mi humanidad y nuevamente una gran desilusión, me preguntaba ¿Esto es la danza? ¿Esto quiero en mi vida? Es sabido que quien recibe maltrato, si no trabaja en ello, por lo regular, se vuelve maltratador. Ejemplo de ello son los alumnos que perpetúan:

> …este sistema de valores añejos, anquilosados e inhumanos, so pretexto de "corregir", "enseñar" y "ayudar" a las personas que quieren "lograr" ser buenos artistas de la danza, son entre otras: chantajes emocionales, negociaciones sexuales, condicionamiento de los lugares preferentes, (lugar en el escenario, personajes principales), desconocimiento del proceso personal de aprendizaje de las diferentes personas insistiendo en que todos sean iguales, sometimiento a una sola forma de aprendizaje, ritmo y tiempo, imposición de su propia manera de ver, aprender y hacer danza; la constante comparación entre los buenos alumnos y los malos poniéndoles etiquetas, la promoción de la competencia, entre otras. (Delgado E. A., 2018, pág. 53).

Así pues, la frustración y la aceptación de la violencia se internaliza, se justifica y hasta se busca. El odio por una misma, por el **cuerpo∞persona**, se sigue reproduciendo dentro de un ser que se supone debe conocer su valor y estima; los hay –y muchas– que rechazan su cuerpo, aunque bailen precioso. ¿Cuáles insultos, golpes y maltratos son peores? No lo sé, sin embargo, a pesar de estar viviendo todo esto, yo permanecí en estas dos escuelas hasta que terminaron los tres años en el SEPD.

Por otro lado, cuando cumplí tres años en Ballet Nacional, me enfermé de hepatitis y tuve que regresar a mi casa en Morelia. Estando allá, recibí una llamada de una compañera, Martha Ozuna, quien me dijo que habían cerrado nuestro grupo. Les dijeron que ninguna persona de ese grupo servía para la danza que no querían perder tiempo con gente que no tenía ningún futuro en ese arte. Éramos un grupo de más o menos diez personas totalmente dedicadas a la danza profesional. Martha y yo, por ejemplo, asistíamos a Ballet Nacional de 9:00 a 14:00 y al SEPD de 16:00 a 20:00. Yo trabajaba en lo que podía. Ayudaba en una lonchería a cambio de tortas y jugos; vendía flores (a las 6 de la mañana en el metro), miel y libros. Los fines de semana empecé a dar clases de danza y vendía juguetes en la calle. Así era la vida de la mayoría de mis compañeros y compañeras, todo por la danza. Recibir esa noticia de haber sido corridos, fue tremendo. Cuando regresé me enteré de que una compañera estaba muy deprimida, ya había tratado de suicidarse. La fui a visitar, me quedé con ella varios días. Por fin ella salió de ese estado, pero yo estaba muy molesta, a esto se sumó el que, como seguía trabajando en la lonchería, a dónde la mayoría de las y los bailarines de Ballet Nacional iban por su jugo, me encontré con una de ellas y me dijo "¿Sabes realmente por qué los corrieron? Porque el gobierno le quitó la mitad del subsidio al ballet y ustedes representaban un gasto injustificado" ¡Dios mío! Yo no sé si usted lectora, pueda comprender el dolor de las personas que ponen todas sus expectativas, amor y vida en la danza y de pronto, en voz de a quien se le ha otorgado todo el poder y autoridad para decidir quién, sí y quien no es bueno para la danza, les dice, "ustedes no sirven para nada", para nada, porque si no es la danza, no será nada.

Mi amiga salió de la depresión, otras, suplicaron y aceptaron aún más humillaciones, haciendo trabajos de limpieza y… "otros favores", algunas siguieron tomando clases aquí y allá. Yo caí de nuevo en un estado de depresión y al pozo oscuro, no tenía herramientas que me ayudaran a salir de ahí, ya no quería seguir danzando ni tomar clases de danza, ni de teatro, no quería saber nada de ese ambiente. En ambos lugares la falta de respeto al alumnado era muy evidente. El llamado "amor a la danza" estaba viciado con ideas equívocas de lo que es el amor. La relación con la danza era parecida a la enfermiza que se tiene con un amante, novio o esposo que golpea, insulta, menosprecia y te obliga a hacer cosas que no quieres. En nombre de la danza, podrías destrozarte, dañarte,

lastimarte y renunciar a cualquier deseo extra-danza. Si te atrevías a salirte del carril, eras mal vista e incluso te podían correr de la escuela. Recibíamos maltrato de todo tipo.

La mayor lesión que recibí fue que me estaba alejando del sentido primigenio, que tenía de la danza: gozo, placer, conexión espiritual, sensación de unidad con el Todo. Yo no lograba sentir eso en este estilo de danza. Llegó un momento en el que estaba totalmente desilusionada de la danza contemporánea, de sus métodos de enseñanza así que decidí alejarme. Mi estado emocional y físico estaba bastante mal.[143]

6.11.6. Ingreso a la danza conchera

Andaba sin rumbo, pero con un novio amoroso y solidario, Alfredo, el Chak. Una noche estábamos con una amiga a la que le decíamos Concha y otras personas, fumando y tomando. Recuerdo que empezamos a hablar de México, de política, de lo que sucedía en el ámbito de la danza y el teatro y de lo doloroso que era ver cómo la historia negaba la sabiduría de nuestros antepasados indígenas. Parecíamos consternadas. De pronto el Chak se levanta y nos dijo: "¿realmente quieren hacer algo por nuestra cultura y nuestras tradiciones?" –sí claro– "entonces vengan". Nos llevó a una *velación* en la casa del *general* Manuel Luna.

Así llegué en 1982, a la calle Norte 3, Colonia Panamericana en la delegación Gustavo A. Madero, al *Cuartel General* de la *Mesa* de Santiago Tlatelolco a cargo del general, Manuel Luna. Ahí encontré el sentido de la danza.

[143] En mi libro Danza desde el Amar (2018) producto de la tesis de maestría en filosofía de la Cultura hago una crítica a los sistemas de enseñanza de la danza que de muchas maneras ejercen poder y control. Menciono a algunos teóricos de la danza, así como a Michel Foucault (1975) que me ayudaron a argumentar cómo algunas técnicas de la danza contemporánea también se coluden a la formación de cuerpos dóciles, auto controlados y por conseguir "éxito" están dispuestos a todo. Dónde el cuerpo es un "objeto" de productividad, legitimando ciertas danzas como arte y descartan otras, como la Conchera, inclusive la negación de ésta como lo describo más adelante.

Algunas integrantes de la danza conchera del jefe Manuel Luna, en Chalma. Imagen propiedad de Cecilia Escalante

La primera *velación* a la que acudí tuvo, como es costumbre, su danza al otro día. Todo fue sorprendente e inesperado. Mi sentipensar[144] se llena de una especie de alegría y nostalgia que invade todo mi **cuerpo∞persona**. En mi memoria aparece una sensación de júbilo, es como si todos los recuerdos aparecieran al mismo tiempo; los muchos lugares y "obligaciones" a los que por más de cinco años acudí: velaciones, danzas, atrios, fiestas. Todo parece una sola vivencia. Recuerdo al jefe Manuel Luna, su sonrisa, su voz, sus palabras; recuerdo a los y las comadritas, a las y los niños jugando y danzando; los sonidos, olores y sobre todo las emociones, amor, mística, alegría, llanto, ternura, compasión, solidaridad, cansancio y mucho asombro por los cambios de *consciencia*.

La primera noche que asistí a una *velación*, no entendía nada y tampoco quería hacerlo. Todo es como ya se ha expuesto en apartados anteriores, sobre todo en lo que González (2005) y Stone (1975) escriben sobre el grupo de Manuel Luna, e incluso como

[144] El "sentipensar, según la Dra. Fernanda Navarro es un concepto propio de los pueblos originarios de América Latina, reanimado por el movimiento Zapatista. Más tarde el sociólogo Orlando Fals Borda lo usa para subrayar que la razón y la ciencia no son exclusivas en la construcción de los mundos ni en la interpretación de los mismos ya que ello se hace también desde los sentidos, desde «el corazón» **Karen** López, «Arturo Escobar, *Sentipensar con la Tierra: Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*»", *Amerika* [En línea], 16|2017, Publicado el 12 de junio de 2017, consultado el 28 de enero de 2020. URL: http://journals.openedition.org/amerika/7918.
Por otro lado S. de la Torre (1997), crea este término -sentipensar-, en sus aulas de creatividad en la Universidad de Barcelona (Torre, 2001), indica "el proceso mediante el cual ponemos a trabajar conjuntamente el pensamiento y el sentimiento (…), es la fusión de dos formas de interpretar la *realidad*, a partir de la reflexión y el impacto emocional, hasta converger en un mismo acto de conocimiento que es la acción de sentir y pensar" (Torre, 2001:01).

se muestra en la película *Él es Dios* (Anexo 7), más para mí, lo impresionante era ver cómo el jefe se emocionaba ante el tendido y levantamiento de la flor y el *Santo Xuchil*. Ahora que he leído el libro de Stone, comprendo por qué ese momento era tan importante para el jefe, es ahí dónde está el sentido de la danza, la mera matriz de la danza (Stone, 1975), agradecer la vida y venerar la muerte. En el ritual de la *velación* se "tiende la flor" y se cantan alabanzas que van dirigidas a "las *ánimas* conquistadoras de los cuatro vientos". Se tiende la flor en el piso y se le rodea de velas como a un muerto, luego se "levanta la flor" o sea se coloca en el *santo xuchil*, en la cruz de los cuatro vientos. Todo esto es para escuchar lo que la muerte viene a decir. El jefe decía. "hay que hacer este trabajo con mucha *devoción* para vivir bien y morir bien".

Santo Xuchil. Imagen propiedad de Román Mauricio Reyes Covarrubias

Después de toda una noche de *velación*, cantando y haciendo arreglos con flores, inicia la danza que es el ritual en dónde se alegra la vida, se da gracias danzando.

Ese primer día de danza las personas que estábamos de invitadas no sabíamos que hacer, solo seguimos a los *danzante*s ya arreglados que se enfilaban hacia adentro de la iglesia, para pedir permiso para danzar. Cuando salimos nuevamente, se formó un círculo y empezaron a danzar. Nosotras no estábamos adentro del círculo, tampoco afuera, de pronto el jefe Manuel se nos acercó y nos preguntó ¿quieren danzar? Asentimos con la cabeza. "pues éntrenle" –dijo– y ahí empezó la magia, mi recuperación, mi dicha. Evidentemente

no sabía los pasos, solo me dejé llevar por el círculo y sentía la *presencia* de quien estaba a mi lado, un *danzante* que me jalaba con su *energía* era como si me llevara de la mano para seguir los pasos. A las 11 de la mañana yo estaba en un estado indescriptible, sentía que volaba, que todos éramos uno, los *danzante*s, los que miraban, la música, el cielo, los cohetes. Todo lo abarcaba con mi ser o mi ser era todo. En cuanto tuve *Conciencia* de lo que sentía, el llanto me invadió y sin dejar de danzar, reía y lloraba al mismo tiempo. Dentro de mí, una voz gritaba con fuerza, "esto es danzar, esto si es danzar". En esta danza viví mi primera experiencia de *Conciencia expandida.* Esta vivencia me llevó a un recuerdo muy, pero muy antiguo de lo que es danzar. Una danza que surge desde el interior, un recuerdo ancestral de conexión con el pluriverso.

En cuanto a las enseñanzas del jefe Manuel Luna, lo más significativo para mí, fue su *presencia* sencilla, calmada y a la vez firme. Su manera de ser y actuar siempre amable y respetuosa con todas y cada una de las personas con las que se relacionaba: obispos, sacerdotes, compadritos y comadritas de todo rango, con el que vendía paletas o el pan, siempre con una sonrisa franca, linda. El jefe nos enseñaba todo con el ejemplo, no daba clases ni decía cómo se hacían los pasos, él decía "vean, fíjense bien y les va a salir bien". Si algo nos decía, era sobre el sentido, muy poco sobre la forma. Nunca regañaba ni ofendía a nadie.

Un día, cuando finalizó la "obligación" el jefe se me acercó y me dijo, parafraseándolo: "cuando un compadrito entre a dar su danza, síguelo, trata de hacer todo lo que hace, si se detiene, detente, si jira, jiras, el que está en el centro, lleva la palabra y hay que apoyarlo" me palmeó suavemente la mejilla, me sonrió y se retiró. Me quedé ahí sin decir nada. Tenía muy poco tiempo de haber ingresado a la danza conchera. El jefe me dio una gran lección. Luego en el momento de "dar la palabra" él continuó diciendo, parafraseándolo:

> *Él es Dios* compadritos con el permiso de las ánimas conquistadoras que nos han dejado estas enseñanzas, les recuerdo que danzamos para ellas y para el padre y la madre. Cuando se echen su *dancita*, acaricien la tierra, no la golpien[145] y si dan de brincos como locos y naiden los sigue, será porque quieren danzar solos y pues para eso mejor están los tiatros, *él es Dios* compadritos.

[145] El jefe Manuel Luna hablaba de esa manera, se le dificultaba pronunciar ciertas palabras.

Sentí que todo estaba dirigido a mí, me sentí muy avergonzada pero también muy agradecida. Ese día mi actitud cambió ya no solo quería estar ahí para mi sanación, entendí que estaba con mi gente, en mi danza, en mi comunidad. Al respecto, el jefe nos decía cuando daba la palabra al final de la danza, "quiero agradecer a todos y cada uno de ustedes compadritos, comadritas, porque gracias a ustedes se sigue la tradición y podemos seguir danzando, eso me llena de sasisfación".[146]

Nosotras, las del "grupo", seguido nos quedábamos platicando con el jefe después de los ensayos. Nos contaba muchas historias y nos daba consejos. Por ejemplo, alguien le preguntó si era bueno meterse a los temazcales, el jefe respondió, parafraseándolo:

> Nuestros hermanos del norte no tenían la suerte de tener estas agüitas termales que nuestra madre nos ha dado aquí, aquí tenemos todo. Si te quieres curar, ve a las agüitas calientes de Araró, pero ve solo o con tu familia, no hagan un caldo de problemas, encerrados con tanta gente. Cuídense.

También decía "no hay *danzante*s buenos ni malos. El mejor *danzante* es el que está danzando en el centro del círculo, por eso hay que seguirlo" Recuerdo que en una ocasión llegaron a pedir permiso unos *danzante*s vestidos como aztecas, con taparrabo y penachos al estilo de los indios de Norteamérica, danzaban dando grandes saltos y casi se tiraban al suelo, al terminar la danza el jefe dijo:

> …compadritos y comadritas nunca olvidemos a quien venemos a danzarle, a Dios y a la Madre. No golpien la tierra, no le peguen, acarícienla. No se trata de lucirnos, aquí no nos importa quién nos ve, los peregrinos van de paso. Si quieren aplausos, váyanse al tietro.
>
> *Con los pasos de la danza te hablamos*
> *platicamos desde el corazón,*
> *para que así se acaben los males*
> *que te causan inmenso dolor*
>
> *Y con estas caricias al suelo*
> *te decimos adiós, hasta luego,*
> *te pedimos, rosa de los cielos,*
> *que nunca nos quites tu consuelo*
>
> Alabanza conchera

Después, cuando estábamos nosotras nada más con él, nos dijo, parafraseándolo:

> "¿Se fijaron como danzaban esos "encuerados"? ellos se equivocaron de lugar, si vienes a danzar al círculo es porque vas a rezar y agradecer con elegancia, no para estar luciéndote. Además, así no se visten los *danzante*s. Lo que nos enseñaron nuestros antiguos, es una

[146] Muchas palabras no las pronunciaba como los comunes hablamos el español. Satisfacción "satisfación" era la palabra favorita del jefe y la decía con mucho orgullo.

> danza que era danzada por gente importante, gente sabía, por los que sabían muchas cosas, gente que daba consejo, que curaba, eran los que andaban con los grandes gobernantes, con los reyes. Por eso no andaban encuerados como los masehualis"

En primera instancia podríamos escuchar que el jefe hacía una referencia jerárquica incluso clasista. Habría que tomar en cuenta que la referencia del jefe corresponde a la época en que los Aztecas ya gobernaban el territorio. De igual manera habría que reconocer que el jefe Luna, como la mayoría de las y los mexicanos, luchamos contra el racismo y clasismo internalizado (Bonfil, 2010), sin embargo, el jefe siempre mostró bondad y solidaridad. "mis indos" decía "son lo primero". Es importante rescatar de sus palabras el lugar que se le daba a un *danzante*. Un ser con *poder,* con sabiduría y altamente reconocido.

De igual manera el jefe nos recomendaba ver cómo danzaba "el Chale" era un compadrito indígena que casi no hablaba español, tenía muchos años siguiendo al jefe. En verdad, no puedo describir la hermosa calidad de sus movimientos, de su *energía* al danzar. A veces suspendía mi danzar por estar observando al jefe, al "chatito" al "Chale" y a Gonzalo" no lo que hacían, sino cómo lo hacía. Sus danzas manifestaban su calidad humana. Su respeto y amor al danzar, era el mismo con el que nos trataban, esto es algo que no se puede explicar con palabras, así como tampoco se puede describir lo que se siente al estar danzando y danzando por más de nueve horas seguidas bajo el padre sol. Estoy segura de que esto inexplicable pero que aparece, es lo que Nicolescu menciona como la aparición o la revelación del "tercero oculto", una experiencia mística y como tal inefable.

El Chale. Imagen propiedad del compadrito Mauricio Román Reyes Covarrubias

Como mencioné anteriormente, al entrar a la danza conchera del jefe Manuel, me sorprendieron muchas cosas, rituales, formas, contenidos y el gran sentido místico que casi todas las y los compadritos profesaban a la danza y a la tradición. En segundo término, quedé atónita al ver ahí, a uno de mis profesores de danza contemporánea. Víctor daba clases de técnica Fandiño en el "Espacio del Alba", él llegó a la danza conchera por medio de la comadrita Soledad Ruiz que, como expongo en su perfil, se dedicaba al teatro. Parece ser que Víctor también quedo sorprendido cuando nos vio llegar a mí, a Concha, a Cecilia y Cuca, esta última también traía a su hermano Ramón y ahí encontró a sus compañeros: Miguel, Gonzalo, Vicky e Ignacio que venían del Cuarto Camino, "D4" de la línea de Ouspensky. Total, que muy pronto ya éramos once personas del ámbito artístico y/o académico que ingresábamos a la danza en búsqueda de un saber más poderoso y místico. Más tarde se unieron también, Nicolás Núñez y Jaime Soriano y Jorge Wagner, también de las artes escénicas y del Cuarto Camino de la línea de Gurdjieff. Estas 14 personas son a las que en este trabajo les he estado llamando el "grupo". Entre nosotras hicimos una alianza no tácita, muy especial. Nos veíamos con cierta complicidad, nunca hablamos del porqué estábamos ahí o cómo es que llegamos. Era como si todo estuviera implícito. Cuando nos veíamos en los territorios de las artes escénicas, teatros, clases o eventos culturales, nos saludábamos con un cariñoso "hola compadrito" "hola comadrita". Sabíamos que compartíamos el hecho de tener un tesoro del que no se podía hablar fácilmente. Ahora, con este trabajo de investigación, ellas y ellos que han aceptado ser entrevistadas, comparten la riqueza que de la danza abrevaron. Doy gracias por eso.

6.11.7. Una herida colonial

Hay trabajos intelectuales y artísticos que también son procesos de sanación. Yo tránsito por ese proceso, reconociendo que tengo una herida que está en proceso de comprensión y sanación.

He vivido todo tipo de opresiones, la más dura, porque es la que siento en el alma, huesos, nervios, carne y piel, es la herida colonial en torno a la mística danzada. Esta herida tiene que ver con la negación y descalificación ante la manifestación de las prácticas espirituales y místicas de los rituales mexicanos, en específico, en los de la danza conchera.

Hay una especie de "negación" que cuesta explicar y duele. Nunca supe cómo llamar a este dolor que siento, a esta especie de carencia, hasta que conocí los textos de Gloria Anzaldúa, en dónde deja ver que en nuestra memoria mestiza hay una herida (Anzaldúa, 2016) que habría que reconocer, abrir y sanar, la mía es una "herida colonial" (Cusicanqui S. R., 2018, pág. 115) en el sentido que lo plantea Silvia Rivera Cusicanqui, una marca colonial, una herida del pasado que sangra todavía, y a pesar de eso o, más bien dicho, con todo y eso, abrir espacios para dialogar con nuevas relaciones intersubjetivas (Quijano, 2007), escuchar nuestras historias y aceptar otras realidades para desde ahí, reconstruirnos. En mi experiencia, ha sido muy cansado y nada digno vivir escondiendo o negando el ser espiritual que soy. Recuerdo lo indignante que era verme entrar en una Iglesia con esa actitud de temor a que alguna amistad me viera, o concebir que mis rituales sobre lo sagrado femenino tuvieran que ser a escondidas.

La herida que sangra es la de no encontrar espacios danzarios en dónde pueda experimentar nuevamente la danza sagrada, mi ser místico en estado de éxtasis en movimiento. Entendido tal estado en términos de mi experiencia, como una emoción extremadamente eufórica sin ser desbordante. Una sensación de unidad total y conexión con el infinito. Es el resultado -no siempre logrado- de la búsqueda de un *silencio* potencial en el que una intenta dirigir la *atención* a alguna parte del cuerpo, a un movimiento, a alguna actividad, palabra u oración, tratando de acallar el *diálogo interno,* permanecer en un estado de ser conscientes de estar conscientes, para, *acechar* la percepción y captar la *energía* total.

Como dije, ya casi no existen espacios para danzar de esta manera sagrada y si existen son todavía denigrados, estigmatizados o mal interpretados. El jefe Manuel Luna nos contaba algo como:

> Cuando Calles, cuando los Cristeros,[147] nos tuvimos que ir a esconder a los cerros con nuestra danza porque temíamos que nos mataran, ellos no nos entendían, nosotros no estábamos con el gobierno, ni en contra, nosotros solo queríamos seguir danzando con nuestra tradición, no todos entienden lo que hacemos con nuestra danza.

[147] Jean A. Meyer describe en su libro *La cristiada*: La guerra de los cristeros (1973) los movimientos cristeros de 1926 a 1938. En estos conflictos los danzantes estuvieron involucrados porque se les identificaba como personas que hacían culto a la iglesia católica.

En la actualidad, existen muchos problemas entre las agrupaciones de concheros, no están unidos para hacer fuerza contra la iglesia católica que cada vez pone pretextos para que no se lleven a cabo los ritos de las danzas ceremoniales en las iglesias.

En cuanto a mi ser *danzante* conchera, algunas personas me critican por "ser católica" o por andar danzando en las iglesias, otras me ubican siendo totalmente de izquierda y por eso no entienden que hago de danzando. Cuando me incorporé a la danza conchera curiosamente no sentí el choque con mi supuesto ateísmo. En verdad, no entendía bien lo que estaba haciendo ahí, me refiero a que no tenía información sobre los ritos y sus significados. Lo que fue totalmente claro es que cuando danzaba, estaba segura de que había encontrado de nuevo el sentido de la danza. Recuerdo que la primera vez que dancé, dije: "esto si es danzar". Entraba en ese estado de *Conciencia expandida* inexplicable con palabras. La experiencia mística que siempre andaba buscando por diferentes medios, la encontré ahí, en una danza que siempre ha estado y que yo creía ajena. Luego llegaba la reflexión, las preguntas: ¿qué pasó?, ¿cuándo perdí este sentido en mi vida?, ¿cómo es que me he ido separando?, ¿cómo validar la espiritualidad de nuestros ancestros? Y la más importante pregunta, vital: ¿cómo recupero ese sentido esencial en mi propia danza, incluso, en mi vida cotidiana?

Quería comprender y continuaron mis preguntas. ¿Aquí hay violencia? Sí, sí porque en la conquista y colonización es que se destruyó gran parte de nuestro legado místico ancestral, y aunque es verdad que la resistencia indígena y después la mestiza la trató de rescatar, lo originario es casi imposible de reconstruir. Desde la crítica decolonial se puede comprender esto. El Occidente se ha colocado históricamente como el centro del saber, de la historia y del conocimiento universal, tanto en el orden económico, cultural y epistémico. Enrique Dussel señala como parte del devenir de la colonialidad, una corriente de pensamiento que se construye a partir de su imaginario, fabrica una serie de estereotipos y malformaciones de una cultura que no conoce, y de la que hace interpretaciones desde su propio estatus de poder. La colonialidad ha ganado lugar en lo que se valida como *verdad*, ha construido una fuente epistémica que deshumaniza a los colonizados. La colonialidad es pues, una línea de pensamiento que, según Quijano, "se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder, y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y

subjetivas, de la existencia cotidiana y a escala social" (Quijano, 2007, pág. 93). Entiendo que la colonialidad es una forma de dominación mundial y en todas las clasificaciones de las estructuras de la condición humana y no humana. Esta clasificación alcanza a las jerarquías epistémicas, culturales, espirituales, raciales y de género. De tal manera que esas estructuras de pensamiento se imponen hasta el día de hoy en las creencias y prácticas de los rituales sagrados como es el caso de la danza conchera.

Como muestra la crítica decolonial, la colonialidad del saber se ha encargado de distorsionar y difundir una serie de ideas falsas sobre la espiritualidad de los pueblos colonizados, así como de las categorías que se entrelazan a ella, tales como lo sagrado, la mística, la reverencia y el estado de éxtasis. La idea de que lo europeo es verdadero y avanzado, mientras que lo "otro" pertenece a la barbarie, es decir, la supremacía del Dios cristiano por encima de cualquier otra deidad es incuestionable. El proceso para establecer esta verdad como superior, inició, como dice Césaire, con violencia, luego, con artilugios y engaños:

> Los calumniadores llegaron más tarde […] la gran responsable en este ámbito es la pedantería cristiana por haber planteado ecuaciones deshonestas: cristianismo = civilización; paganismo = salvajismo, de las cuales solo podían resultar consecuencias colonialistas y racistas abominables, cuyas víctimas debían ser los indios, los amarillos, los negros. (Césaire, 2006, pág. 14)

En ese orden de acontecimientos, comparto la herida que Césaire describe como:

> Unas sociedades vaciadas de ellas mismas, de culturas pisoteadas, de instituciones minadas, de tierras confiscadas, de *religiones asesinadas, de magnificencia artísticas aniquiladas.*[148] Hablo de millones de hombres desarraigados de sus dioses, de su tierra, de sus costumbres, de su vida, de la vida, de la danza, de la sabiduría. (Césaire, 2006, pág. 20)

Me refiero al despojo de una danza que baila para entrar en comunión con las diosas y dioses. Hablo de la danza conchera y de sus *danzante*s originarios, de aquellos que supieron resguardar la tradición, negociando, camuflajeado y engañando para sobrevivir y para que la danza siguiera. El concepto de "ethos barroco" de Bolívar Echeverría me ayuda a comprender cómo los "indígenas mexicanos" usaron como estrategia de sobrevivencia la negociación, el disimulo y la resistencia, él lo plantea "como una estrategia de comportamiento: que consistía en no someterse ni tampoco rebelarse o, a la inversa, en someterse y rebelarse al mismo tiempo […] y consistía justamente en una "elección del

[148] Las cursivas son mías.

tercero excluido" (Echeverría, 1998, pág. 181), en un salto a un terreno histórico diferente. Los *danzante*s tuvieron que aparentar que cumplían con las normas que la iglesia les ponía para que pudieran continuar con sus danzas. Fue, en voz de algunos *danzante*s de la tradición, "una estrategia de sobrevivencia". En verdad, para algunas personas, si les prohíben danzar, prefieren morir, como lo comenté arriba.

Ante los esfuerzos por mantener una práctica mística en nuestra danza sagrada, es importante aceptar que el imaginario que en general tenemos sobre la religión y las prácticas espirituales, están atravesadas por los prejuicios que se instalaron después de la conquista. La "conquista" se dio en primer término por el uso de la violencia, ya sea por la utilización de armas o por engaños, hipocresía y amenazas, aprovechando la confusión que en ese entonces tenían los nativos mexicanos, en relación con sus dioses.

Efectivamente, la figura de la conquista se torna "no violenta", más bien sin armas, o, mejor dicho, con otro tipo de violencia, aprovechando el imaginario del nativo: "Ahora se ejerce otro tipo de violencia, bajo procesos contradictorios. Se predica el amor de un Dios sacrificado, igualmente en tiempos de violencia, un ser inocente. […] La praxis conquistadora quedaba fundada en un designio divino" (Dussel E. , 1994, pág. 68). En este sentido, la tecnología militar del "conquistador" es tan desarrollada, que no requiere de la fuerza bruta para lograr sus objetivos. El conquistador maneja una verdad universal con la que cree convencer a las y los nativos, por las buenas o por las malas. Este "convencimiento" viene de un designio divino, universal y, por lo tanto, tiene que cumplirse. La danza conchera con el tiempo integrada ya por personas mestizas asume ese convencimiento:

> El imaginario indígena debía incorporar -como era su costumbre, a los "dioses" vencedores […] Todo el mundo, imaginario del indígena era "demoníaco" y como tal debía ser destruido. Ese mundo del Otro era interpretado como lo negativo, pagano, satánico e intrínsecamente perverso. El método de la tabula rasa era el resultado coherente, la conclusión de un argumento: como la religión indígena es demoníaca y la europea divina, debe negarse totalmente la primera y, simplemente, comenzarse de nuevo y radicalmente desde la segunda la enseñanza religiosa. (Dussel E. , 1994, pág. 70)

El proceso de descalificación y aniquilación de nuestras costumbres y prácticas espirituales fue parte de la violencia sistémica que los conquistadores han hecho a nuestros pueblos originarios. Hemos internalizado que nuestras formas de dirigirnos a la divinidad son bárbara, salvaje y, sobre todo, que eso que consideramos como divino, no lo es, nos han

dicho que es el diablo, que nuestras prácticas son superstición, esoterismo vulgar. Es posible que, pese a todo, sigamos encubriendo nuestras necesidades espirituales con religiones oficiales, ya sean occidentales, orientales e incluso con supuestas reconstrucciones mexicas ancestrales.

Nuestra historia ha sido contada desde la mirada de los colonizadores o de estudiosos con tendencias eurocéntricas, haciendo interpretaciones de nuestra antigua cultura como algo imposible de reconstruir, como algo ya muerto. Incluso se nos dice "cuidado con idealizar, los aztecas no eran tan buenos". Está bien, escuchar esas advertencias, también, invito a reconocer en esos señalamientos, algo de ese discurso descalificante introyectado que no permite que las investigaciones sobre nuestras raíces ancestrales salgan a la luz; negando o minimizando la voz de los subalternos, expresadas en formatos de novelas, o puestas en la boca de "alguien más calificado para hablar y escribir". La epistemología eurocéntrica dentro de la hegemonía académica tiene sus propios mecanismos de control. Es claro que hace falta dar voz a las personas que hacen otro tipo de investigación con respecto a la historia antigua de México y Mesoamérica. Bonfil Batalla dice que es una historia de enfrentamiento constante entre quienes pretenden encauzar el país en el proyecto de la civilización occidental y quienes resisten arraigados en formas de vida de estirpe mesoamericana (Bonfil 1987). El problema es que los primeros han logrado construir, no solamente un imaginario cultural académico, sino un desvío central en el imaginario de la cultura mexicana. Desde esa situación de desventaja epistémica, ¿cuál es el camino para reivindicar la sabiduría espiritual de los abuelos a través de sus danzas?

Solo teniendo un mapa más amplio, con puntos de vista que vengan de otros lugares, es que podremos conocer y comprender nuestra situación actual y una relación claramente elegida con respecto a la espiritualidad y prácticas místicas de la danza conchera. Es importante reconfigurar, reinterpretar, o repensar el asunto de la mística en un contexto de siglos de manejo torcido sobre la espiritualidad.

Me queda claro, que una parte de la obligación que tengo para sanar la herida colonial en mi danza es proponer un *lenguajear*[149] diferente al que se ha establecido con

[149] Humberto Maturana crea este concepto para indicar que las relaciones humanas y con el mundo, están determinadas por la manera en que usamos el lenguaje. (Maturana, 2003)

respecto a la mística, a la búsqueda interior y categorías relacionadas, tales como lo sagrado, la reverencia, la guerra, la *presencia* y el estado de éxtasis o estado expandido de *Conciencia*. Hay algo en la respiración de estas palabras que hacen que el pecho se ensanche o el abdomen se comprima. Todo depende de cómo se atienda la herida cerrándose sobre sí mismo o abriéndose a las múltiples posibilidades, nosotras optamos por ampliar los horizontes.

6.11.8. Danza derviche

> Calma las aguas de tu mente, y el universo y las estrellas se reflejarán en tu alma.
>
> Rumi

Cuando ya estábamos bien integradas a la danza conchera, me enteré de que Cuca, Concha, Miguel, Ignacio y Gonzalo, pertenecían al Cuarto Camino[150] creada por Gurdieff y Ouspensky, sede en la Sociedad de Estudios para el Desarrollo del Hombre A.C. Grupo de Ciudad de México. A este lugar de encuentro lo reconocemos con el nombre del "D4", simplemente porque era el número de departamento en el que se daban las reuniones en la Colonia del Valle. Les pedí que me invitaran. Ahí aprendí la meditación trascendental Advaita.[151] Meses después también invitaron a Víctor. La mitad del "grupo" estábamos en el Cuarto camino, de la línea de Ouspensky.

En 1988 este grupo es el que trajo la danza derviche o de Sufís Giradores de la orden Mevlevi creada por Yalal ad-Din Muhammad Rumi, a Ciudad de México. Ahí es dónde aprendí a girar. Miguel Ángel Lomelí, uno de los compañeros del Cuarto Camino, fue el enlace para el primer entrenamiento de giradores en México, él, también era *danzante* Conchero del grupo del jefe Manuel Luna. Una gran parte del "grupo" ahora también éramos "giradores derviches".

Rumi. Célebre pensador y poeta místico musulmán persa, fue fundador de la orden sufí Mevleví o de los Derviches Giradores. Es conocido como "el poeta del amor". Los

[150] El Cuarto Camino se distingue de otros tres caminos místicos, que buscan la *verdad* y el conocimiento, estos son: el del faquir, el del monje y el del Yoghi. Las personas que optamos por el Cuarto Camino, somos personas del mundo, tenemos responsabilidades comunes y quehaceres cotidianos, tenemos familia, trabajamos y demás. seguimos un camino espiritual sin tener que dejar el mundo social; vivimos y aceptamos nuestras emociones; hacemos trabajo intelectual y físico, pero no, el del sufrimiento.

[151] La doctrina advaita es una rama no dualista del hinduismo que afirma la unidad entre las almas y la divinidad. El filósofo indio Shankara conformó esta doctrina a partir de las escrituras Upanishad y los de su propio profesor Gaudapada.

Derviches Giradores, desarrollan una danza ceremonial dinámica llamada también *meditación* en movimiento. A esta ceremonia se le conoce como Sema. Los *danzante*s buscan lograr un particular estado de éxtasis. La obra escrita de Rumi es el *Mathnawi*, un poema épico que expresa su sendero místico. Rumi estableció la danza de los derviches giradores en Konya después de huir de Afganistán por la invasión de los mongoles.

La danza mística de los derviches busca la unión con Dios, con el Universo. Su danza consiste en girar y girar por un largo periodo de tiempo. Al igual que en la danza conchera los *danzante*s forman un círculo y la música se ejecuta específicamente para esa danza. El *atuendo* de los giradores consta de varias prendas, una de ellas es un vestido largo blanco que al girar se amplía con el movimiento dando una sensación de vuelo.

Con la danza derviche sentí por segunda ocasión, un estado expandido de *consciencia*. El movimiento en estado de danza se me revelaba con toda magnitud en mi **cuerpo∞persona** y pude constatar de nuevo, que mi ser se hacía danza desde el interior. Ahora sabía que mi danza ritual, sagrada, mística, la Conchera era parte de un gran campo de danzas místicas y desde el amor. No estaba sola, en la búsqueda encontré lugares y personas con las que podía practicar las danzas del corazón.

6.11.9. De una herida colonial a la esperanza de una danza desde el amar

En esa misma época conocí el método Feldenkrais. Lo que sentí en la primera clase fue la sensación de algo ya conocido, era como si mi yo se expandiera de nuevo. No tenía dolor en ninguna parte, había encontrado una manera de estar muy a gusto conmigo misma, me sentía muy tranquila, a la vez con una disposición corporal tal, como para hacer cualquier cosa. Esa práctica hacía que estuviera presente y conectada con el exterior, con el Todo, con el pluriverso. Sin embargo, lo más significativo, fue sentir, de nuevo, que había encontrado una manera de moverme desde el respeto a mí misma y a todo lo que me rodea. Desde la primera clase que tomé del método, me di cuenta de que su práctica tiene que *ver* con un profundo trabajo interior, más allá de la conexión somática. Pude apreciar, por mis conocimientos en las danzas sagradas, que era una especie de *meditación* en movimiento, con una conexión mística. Mis suposiciones y conjeturas se han ido aclarando durante mi investigación.

Estaba segura de que lo que me había pasado con las danzas conchera, derviche y el Método Feldenkrais estaba conectado. Mi sabiduría somática lo sabía bien. Me surgieron más preguntas. ¿Cómo es posible que allá, (en la contemporánea) no pude encontrar esto? ¿Cómo puedo rescatar toda esta experiencia y ponerla al servicio de una danza que esté más al acceso de cualquiera? De alguna manera esta tesis ayuda a responder mis inquietudes. Con respecto al Método Feldenkrais ya hemos visto las conexiones con el conocimiento del Cuarto Camino; sobre todo por su conexión ontológica del movimiento que conecta directamente con el espíritu, con el alma, con lo divino. Esa conexión, esa unión con el Todo se logra a través de movimientos simples, sencillos, danzados y, sobre todo, conscientes.

En 1993 viajé a San Francisco California a tomar un curso de "Danza y Feldenkrais" impartido por Norma Leistiko[152] y John Graham.[153] En el Instituto Tamalpa[154] quienes fueron de los primeros discípulos de Moshe Feldenkrais en América. Ellos me informaron de la cercanía que había tenido Feldenkrais con Gurdjieff. Si, el mismo Gurdieff del que hablé arriba, el que dio origen a la escuela del Cuarto Camino, de la meditación y que me llevó a la danza derviche. Quedé muy sorprendida con la información, pues si bien yo fui a ese taller para ver cómo se implementaba el Método a la danza, nunca creí que podía encontrar respuestas a una de mis inquietudes acuciantes con respecto al marco teórico y místico, del método Feldenkrais

Es importante señalar que en la época en la que yo incursioné a este camino espiritual y esotérico de las danzas y meditación, era casi prohibido hablar de eso, mejor que nadie lo supiera y mucho menos la gente de las escuelas institucionales o grupos de danza y teatro. Incluso en el medio de la comunidad *feldenkraisiana* no se sabía de lo importante que fue para Feldenkrais, su cercanía con Gurdjieff. Para mí era totalmente obvia la conexión.

---

[152] Bailarina y actriz. Fue profesora de experiencias somáticas en el Instituto Tamalpa en los años de 1970 mismos en los que fue alumna de Moshe Feldenkrais en el Entrenamiento Profesional en San Francisco California.

[153] Fue un actor profesional en los Estados Unidos de Norteamérica. Alumno de Moshe Feldenkrais en el Entrenamiento Profesional en San Francisco California en los años de 1970. Trabajó por más de 14 años con Anna Halprin en el Instituto Tamalpa. Cocreador de la obra *Apartamento 6.*

[154] Estos dos artistas alumnos de Feldenkrais fueron un gran soporte teórico y creativo para Anna Halprin, coreógrafa que se le reconoce como precursora de la danza posmoderna. Ella viajó a Israel en el año de 1948; ahí conoció a Moshe Feldenkrais cuyo trabajo la atrajo de inmediatamente; con el creador de ese método entablaron una larga amistad. https://silo.pub/anna-halprin-routledge-performance-practitioners.html

En el Método Feldenkrais se practican algunas técnicas que se relacionan con estados de introspección e incluso con estados de *Conciencia expandida* por lo que se le conoce como *meditación* en movimiento. Esta manera de moverme me proporciona una experiencia muy rica que no puede explicarse de manera racional.

La danza conchera, Cuarto Camino, movimiento Feldenkrais y la danza derviche transformaron mi *ser danzante* porque con todas estas experiencias me vivo más completa, enriquecida, tengo claridad de que cuando practico alguna de ellas, estoy en espacios distintos y a la vez, los mismos, me siento ch´ixi (Cusicanqui S. R., 2018), concepto que da cuenta de una *realidad* en dónde coexisten a manera de quiasmo, variadas propuestas, diferentes culturas, saberes, creencias que no se funden ni se mezclan, que conviven en sus antagonismos y conflictos. La palabra ch'ixi tiene diversas connotaciones:

> "Es un color producto de la yuxtaposición, en pequeños puntos o manchas, de dos colores opuestos o contrastados: el blanco y el negro, el rojo y el verde, etc. Es ese gris jaspeado resultante de la mezcla imperceptible del blanco y el negro, que se confunden para la percepción sin nunca mezclarse del todo. La noción ch'ixi, como muchas otras (*allqa, ayni*) obedece a la idea aymara de algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido. Un color gris ch'ixi es blanco y no es blanco a la vez, es blanco y también es negro, su contrario." (Cusicanqui S. R., 2018, pág. 69)

Soy Edith Adriana Delgado Ramírez, católica, meditadora, reniego de la iglesia, de tendencia izquierdista, bailarina, actriz, rebelde, *danzante* contemporánea, *danzante* derviche, *danzante* conchera, *feldenkraisiana*, como carne y soy naturista, no obedezco, soy la más fiel, y confiable, bruja y sanadora. Con todo esto me hago danza y gozo del placer de encontrarme con el "tercero oculto" ese espacio místico lleno de amor.

Gracias a la autoetnografía he podido dar mi testimonio en el que seguramente mis compañeras del "grupo" se ven reflejadas.

CAPÍTULO 7: La danza conchera. Experiencia somática Análisis desde el "grupo"

7.1. Análisis de la experiencia somática del "grupo" en la danza conchera

En este apartado presento los análisis acerca de la experiencia somática en la danza conchera, que de los principales informantes he obtenido: Conchita, Cuca, Cecilia, Soledad y Nicolás.

Es sustancial tener presente que la experiencia somática, según la metodología de la Educación Somática[155] en particular la del Método Feldenkrais.[156] Especifica que en toda acción están comprometidos cuatro elementos: sensación, sentimiento, pensamiento y movimiento. Lo distintivo en la somática es que pone énfasis en percibir estos elementos como una unidad quiasmática, un **cuerpo∞persona** vivida desde el interior, entendiendo que en el mundo interior está la experiencia espiritual, como ya lo hemos venido tocando en este trabajo, y en relación con el ambiente y el entorno social.

También presento la postura que el "grupo" ante la performance para dejar ver que su intención siempre fue la de participar en un ritual sagrado y para dar poder al grupo y así mantener la tradición conchera.

Al final integro el pensar y sentir del "grupo" con relación al jefe Manuel Luna para enfatizar lo importante que fue el jefe Luna para quienes formamos parte de su grupo central, sobre todo por sus características como líder, su comportamiento amoroso y su actitud mística ante la danza.

Es importante recordar que como investigadora participante mi interpretación está presente, tal como lo permite la metodología autoetnográfica planteada en el Marco Teórico Metodológico.

[155] En el capítulo dos se encuentra la explicación relacionada a este tema.
[156] Es importante recordar que Moshe Feldenkrais también participó activamente en el Cuarto Camino como lo expongo en el Capítulo dos.

7.1.1. Análisis acerca de la experiencia somática en la danza conchera. Concepción Martínez Gasca. Conchita

Conchita explica que la danza conchera es de origen indígena y que la conoció desde su niñez. Es una influencia que ha quedado en su **cuerpo∞persona** y la guía hasta la fecha. La vivió como una muestra de reverencia que se practicaba en la colonia dónde ella creció en su infancia. "Yo vivía en la colonia *Guerrero* y cuando había fiesta en Tlatelolco iba con mi abuela a ver a los *danzante*s, mi abuela tenía muchísima reverencia por los concheros, mucha reverencia" Comenta que le impactó cómo cuando los concheros se retiraban de la iglesia, salían cantando, caminando hacia atrás, sin dar la espalda a las imágenes, a lo que los fieles católicos nombran como" el santísimo". Justo decir que para los concheros es la cruz o lo que nombran *custodia.*

Más tarde ingresó a esta danza considerándola como un *camino de conocimiento* para despertar su *consciencia*. La reconoce como un camino espiritual y místico que le ayuda a mover su *consciencia* e incluso provoca estados expandidos de esta. Tal movimiento no puede explicarlo por medio del pensamiento racional, lo más cercano sería, una sensación corporal de expansión que conecta con algo muy grande que se siente desde el *interior* y es como un toque de *corazón,* que proporciona alegría y plenitud. Esta experiencia es parecida a la mística y de lo que se trata es de entenderla para cultivarla.

Ella se reconoce dentro de este "grupo" como buscadores de *conocimiento* o conocimiento verdadero, de gente que lucha por el cambio. En ese camino encuentra que la danza conchera es un *camino de corazón* y ético, en dónde su maestro espiritual, el jefe Manuel Luna, no da prédica, ni recetas, enseña con la práctica de reverencia a lo sagrado, lo cual se manifiesta en una danza amorosa que respeta a las personas, las trata con *integridad.* Se enfoca en que todas las personas de la danza estén afinadas para lograr la armonía, con *presencia* amable. Un lugar en dónde no debe haber sufrimiento, esto la hace diferente a otras danzas, de ahí también la diferencia entre "amor a la danza" y "amor en la danza".[157]

Reconoce que esta danza atesta consecuencias de un pasado histórico con cargas de dolor y sufrimiento de sus antepasados no comprendidas, por lo que no está libre de riesgos. "estaba bañada de toda esa cuestión ancestral que tiene su *karma* y creo que el jefe

[157] En el apartado correspondiente al amor, estaré aclarando esta diferencia.

tenía muy claro ese asunto y tenía claro cómo protegerse y cómo no darle continuidad a ese *karma*". Por eso en la danza existen los *alféreces*, que son los encargados de cuidar a las personas que forman el *círculo o corona*. Conchita, recuerda que ellos fueron: Cecilia, Ramón y Alfredo el Chak con su papel de *maringuia.* Conchita dice que en la experiencia corporal significaría que hay que cuidar y cuidarse. Recuerda que una vez le preguntó al jefe acerca de las *energías*, de si él sabía por qué se inicia la danza hacia la izquierda y él le respondió. "no sé, hay pregúntele a Soledad, ella sí sabe". (risas)

El cuidado ahora también significaría el tratar de no ser puristas, para evitar tanto pleito entre los *danzante*s. "Regularmente los humanos somos *tuti fruti* no hay que ser puristas"

Opina que para el "grupo" la danza "era una danza de nuestros antepasados, era para tener viva la tradición de algo que ya pasó, pero la vivencia es que es una práctica super actual para una misma en estos momentos y en estas circunstancias. Es un recurso para vivir esta vida y mover tus *energía*s en *Conciencia* en el aquí y en el ahorita". Asegura que esta danza es actual y necesaria, porque nos permite recuperar el *poder personal*, porque esto contradijo su historial de maltrato con otros profesores y autoridades.

Para ella la experiencia corporal en esta danza tuvo que ver con haber encontrado un maestro *espiritual* vivo en la danza, con su ejemplo encarnado. También por el cambio de autopercepción de sí misma en la vida cotidiana.

Recuerda cómo en la danza del jefe Luna eran admitidas todas las personas. "En la danza conchera había muchas personas con secuela de daño cerebral, por muchas razones, unas porque habían usado drogas y eso se notaba en su movimiento y entonces se movían como podían … el jefe no rechazaba a nadie". Cada uno danzaba su danza con sus destrezas, habilidades y limitaciones, sin pretensiones de perfeccionamiento, al menos eso no se nos señalaba a nosotras las del "grupo", al contrario, se nos indicaba que la danza no era para lucirse, era un rezo, una plegaría, una *meditación* en movimiento.

En ese tenor, Conchita dice que la técnica estaba incluida en la idea de movernos como grupo:

> … era envolvernos entre todos para practicarla. Creo que la técnica era más mover la *energía* del grupo, hacerlo en grupo y hacerlo entre todos; cada quien que hiciera lo que pudiera hacer. … las personas que iban a la danza en su gran mayoría no pensaban en construir un estilo o purificar la técnica, depurarla o cosas así, no, lo que estaba en el centro era hacerla como una *devoción*.

A esta d*evoción* Conchita la relaciona con el estado místico. Aquí me interesa ver cómo, al igual que los otros informantes, Conchita manifiesta que la danza conchera no tenía nada que ver con la idea de la danza contemporánea, comenta cómo otros grupos, sin embargo, se dejaron influenciar por ella:

> … otras danzas que estaban muy influenciadas con todo el movimiento de las escénicas de danza contemporánea, porque yo creo que fueron muy fuertes esas influencias en México. El jefe una vez habló de ese asunto, de cómo a nivel gubernamental, el estado tubo la intención de quitarle a la danza su sentido …eso llegó hasta los concheros, pero en nuestra danza no, era muy bonita, bien bonito mana, yo sí hice muchos *Intento*s por hacerlo así conscientemente porque tenía el contraste de la danza contemporánea, de no hacerlo así. (se ríe)

Describe que, al ejecutar *la danza de la Guadalupana,*[158] la sensación física "es como caminar embarazada". Los movimientos que se hacen en esta danza simulan el caminar de una mujer con ocho o nueve meses de embarazo, con las piernas abiertas, el pecho hacia arriba y en un momento dado, el empuje del movimiento hacia el frente con la cabeza para ayudar al alumbramiento. Al parecer, últimamente esta danza ha sido modificada, eliminando algunos movimientos sugestivos a su propósito, conectar a la mujer con la tierra, ambas dadoras de vida. Sin embargo, cuando se tiene la información y la *consciencia* de lo que se está haciendo mientras danzas, el sentido es más profundo. Conchita dice que su experiencia personal fue "de una percepción de lo sagrado y un sentido de conexión con los otros también, de sentirme parte del *Todo*, e inmersa en la sociedad"

Afirma que la danza es un camino de sanación. "A mí me enseñó a recuperar mi dignidad femenina y no permitir el maltrato", actuar, vivir en el placer de estar con vida, percibir esa maravilla.

[158]Ver: *Danza de la Guadalupana* en https://www.youtube.com/watch?v=hJ82ciqIpmw&ab_channel=JuanFlores

Grupo de danza conchera en explanada de las Tres Culturas, 2022. Imagen propiedad de Mauricio Román Reyes Covarrubias

7.1.2. Análisis acerca de la experiencia somática en la danza conchera. María del Refugio Martínez Gasca, Cuca

Cuca danzó en la danza conchera a cargo del jefe Manuel Luna durante seis años. Indica que esa actividad se interrelacionaba con su idea de lo que es la cultura e identidad mexicana, y tienen que ver con la religiosidad que ella conoció de niña. Dice que nunca ha renegado de sus antecedentes espirituales, ni de los indígenas, ni de la de los españoles.

Comenta que la danza es un acontecimiento social, no individual "porque nunca bailas solo". Es un espacio para toda persona que quiera danzar, como se hace en un contexto de fiesta, el que quiere danzar, danza. "no hay requisitos".

Comenta que una de las cosas que le gustaron del grupo de Manuel Luna, era que había gente de todas las edades "me gustaba este asunto tan relajado de estar en el público y bailar, tocar y cantar". Todo el cuerpo integrado y participando.

La danza es una tradición de muchas familias. Se trasmite de padres a hijos e hijas. La mayoría de los *danzante*s saben cantar las melodías porque las aprendieron de sus padres.

Cuca recuerda cuando acompañaba al jefe Luna a los pueblos, se percató que las personas que integraban las danzas "eran indígenas, indígenas. La mayoría de las mujeres

no hablaban español, pero eso no importaba para comunicarse", con gran generosidad te enseñaban los cantos y las danzas.

> Recuerdo que, en el estado de México, llegue a ir a esos pueblitos que están en quinto infierno y que bailábamos adentro de la iglesia, ¿no? Vi cómo la gente de los pueblos a medianoche sacaba todas las bancas, y se armaba ahí el guateque de la danza. Salíamos de una casa de estar haciendo la *velación* y como a la una de la mañana danzamos allí adentro, y luego volvían a arreglar otra vez todas las bancas, y al otro día a las once de la mañana, ya estaba toda la iglesia adornada para la fiesta con todas las bancas como si no hubiera pasado nada [risas], y ya llegó el cura a dar la misa.

Me informa que esos lugares eran como territorio libre para los *danzante*s. Cuca se imagina que así fue antes, danzábamos dentro de las iglesias. La sensación de danzar dentro o fuera de la iglesia es muy diferente, sobre todo, si esa iglesia anteriormente era para los antepasados un lugar sagrado. Reporta que en esa época y, aunque los acuerdos para danzar afuera de las iglesias eran confusos, "me gustaba mucho que la danza no tuviera compromisos con la iglesia católica, sino que tuviera su propio gobierno". (Cuca)

Los *danzante*s de los que habla Cuca eran gente que se mantenía del campo o del comercio. "No sabían de notas musicales, sin embargo, los concheros son muy buenos para requintear y otros para hacer la comparsa. Eso de tocar y bailar al mismo tiempo, es muy bonito". Recuerda ver los vestidos volar cuando daban vueltas en los giros de los bailes; los penachos también, como pájaros de mil colores danzando al unísono y en armonía. Cuando todas las personas danzan están conectadas, gracias a la tarea de dirigir su atención a: los pasos que el *danzante* del centro está marcando; a las pisadas correctas de la melodía sugerida; en mantener la distancia entre *danzante* y *danzante*; conservar la figura del círculo; y en lo que está cada uno sensando desde el interior. Se genera una *energía* muy poderosa, que es la que permite que la danza dure muchas horas. Al terminar la danza, una no siente el agotamiento que comúnmente se siente al hacer otro tipo de ejercicio.

Cuca comenta, que el instrumento de *la concha* da carácter a la danza conchera y ese carácter lo reafirma la, o el compadrito que pasa al centro a *echarse su dancita*; "echan el ritmo que quiere bailar él o a ella, entonces, la obligación de todos es seguir ese ritmo, entonces, la danza se va a bailar como ella o él quiere, no como el tambor quiere, entonces yo entendí que ese era el secreto de las *conchas*". Que los demás escuchen, vean, sigan la propuesta del que está en el centro. Ceder, *dar la palabra*, soltar el *ego*, romper tu patrón, tu inercia, de obstinación, reconocer al otro/otra.

Comenta que al jefe no le gustaban los tambores:

> Se veían sus vestidos muy bonitos cuando daban vueltas. Ah y luego me di cuenta de que al jefe no le gustaban los tambores, y luego entendí por qué no le gustaba, porque una persona cuando echa su baile, lo echan al ritmo que quiere bailar él o a ella, entonces, la obligación de todos es seguir ese ritmo, entonces, la danza se va a bailar como ella o él quiere, no como el tambor quiere.

Cuando cada persona pasa al centro a *echar su danza*, se tiene que conectar con su propia danza y no que ella se adapte al ritmo externo. "Cada uno bailaba como sentía su danza". Esa idea era del jefe, esa era su forma porque tanto en su grupo central como en las danzas de otros grupos que pertenecían a su *palabra* del jefe Luna, así se tenía que bailar.

Cuca comenta que, por la influencia de la danza escolarizada, "me daban ataques de perfección [risas] y algo que me ponía los pies en la tierra era ver cómo bailaban los viejos, entonces eso era como una contradicción a toda esa cosa de las escuelas". En la danza no se trata de perfección se trata de disfrutar a pesar del cansancio que implicaba, en cada danza se renovaba el ánimo. "no era obligación, era disfrutar de estar todos juntos […] Aunque estuviéramos muy cansados, bien asoleados, con harta hambre, pero seguirle, creo que era muy interesante, ese impulso".

Ella dice que todo eso era mágico. La *magia* radicaba en ese impulso que te da toda esa gente que estaba ahí. Definitivamente una forma muy diferente de la danza contemporánea, otro tipo de *esfuerzo.* "Una de las cosas de la danza contemporánea es que debías tener un largo tiempo de preparación para poder montar una coreografía, y en la danza conchera era ¡ya, ahorita quieres bailar a baila y ya! No necesitas abrir a la segunda, tú bailas y ya" (risas). Aquí, la obra es ligarse con la comunidad, desde un contacto interior y con el pluriverso y al mismo tiempo como señala Cuca, mantener la tradición.

Cuca cuenta lo que le decía el jefe Luna, de cómo se hacia la entrada a la iglesia para pedir permiso.

> Todas las danzas se juntaban en algún lugar lejos del atrio dónde se iba a bailar, y allí se hacían unas formaciones, y yo me acuerdo de que él jefe contaba que se hacían como *flores cantando*, bailando y tocando. Esas flores se expandían y se regresaban, y luego ya se hacía una fila y llegaban al atrio, y ahí todos los grupos de todas las danzas. Otra vez se coordinaban las danzas y luego ya cada uno se separaba, él decía que eso ya se perdió, y me decía que eso lo dirigían los *sargentos* y los capitanes de marcha, decía que ellos eran los que sabían hacer esas entradas de marcha. Me llegó a platicar que todos se vestían con vestidos.[159] Me acuerdo de que cuando íbamos a algún pueblo y encontrábamos esos grupos que tocaban el caracol, y que lo hacían sonar dirigiéndose a los cuatro rumbos, él hacía cara

[159] Se refiere a los atuendos de *faldilla*. (quite)

> como de ¿Qué? Decía "eso no es de la tradición" decía "nosotros hacemos velaciones a los difuntos, pero no al Sr. Cuauhtémoc.

Se danza en las fechas especiales que son las de los cuatro rumbos, en las velaciones o cuando se le da un cargo a un *capitán*. No cuando marca una fecha el gobierno.

Cuca tiene muy presente la sensación de la danza en su **cuerpo∞persona** se ve cuando me cuenta que en su memoria están:

> …un montón de bailes había unos que me gustaban mucho, y me sentía muy bien bailándolos. Me acuerdo de uno que bailaba el *Chale,*[160] se llamaba Ecaatl, me encantaba como movía su cuerpo era, como si estuviera volando, qué bonito, yo quería bailar como él. [hace gestos del baile] Me gustaba que no me preocupaba como salía, solamente sentir, sentir [repetición], no me preocupaba como me veía.

Otro aspecto somático que cuenta Cuca es que como *danzante* tuvo que aprender a usar huaraches, a lidiar con las ampollas y a pesar de eso, ella disfrutaba del movimiento, de ese movimiento, relacionado a la *energía* que se generaba con toda esa gente "gente bonita, de corazón" y también de la emoción de ser parte de una comunidad, de la comunidad de la danza. Sentimiento, movimiento y sensación unidos a la idea de saber que esa comunidad no estaba solamente ahí, que había comadritas y compadritos en otros pueblos, en otros lugares de México con los que convivía cada ocho días una usanza invaluable. "Eran parte de la raíz mía, saber que había gente muy antigua que bailaba … nada me daba esa sensación, más que eso, ni la escuela, ni pertenecer a un partido. La danza me daba la sensación de ser parte de algo más grande". Ella comenta que no podía compartir con nadie esa experiencia porque "¡guau! Me la pasé súper bien y ni les cuento porque no podrían entender" [risas, 1:12:13]. Lo que se vive en la danza solo el que danza lo comprende, por más que intentemos expresarlo, no hay palabras o al menos, no nos son suficientes.

Cuca comenta que la organización de la danza es también una manera muy especial de desarrollarse como individuos. Cuenta que el jefe le platicaba que eso de andar en la danza, no lo podía hacer cualquiera, porque se tienen muchas *obligaciones* que, aunque la mayoría son en fin de semana, también hay entre semana:

> "entonces la gente que trabaja por su cuenta si se puede desaparecer para irse a la fiesta, y toda su actividad económica y forma de sobrevivir estará alrededor de la danza … saben que no se van a morir de hambre por qué han construido un medio de sobrevivencia para

[160] El Chale era uno de los danzantes indígenas con más tiempo en el grupo del jefe Luna. Todas lo admirábamos por ser un excelente danzarín y por su generosidad para enseñarnos a tocar la *concha*. Él no hablaba mucho.

> estar en las dos cosas, entonces el trabajo asalariado les importa poco porque les gusta mucho la danza".

Piensa que eso es una gran lección para la sociedad, porque los *danzante*s se organizan para hacer lo que más les gusta. Ellos aportan de su dinero para todos los gastos de las *obligaciones.* Los *danzante*s, al menos los del grupo de Manuel Luna han mantenido su autonomía económica, no reciben subsidio del gobierno ni de la iglesia y por eso son libres de danzar como lo han hecho por siglos, como lo dicta la tradición.

Finalmente confiesa con lágrimas en los ojos, que extraña mucho a la danza y que ojalá, en algún momento, ella pueda llevar la danza a Aguascalientes.

7.1.3. Análisis acerca de la experiencia somática en la danza conchera. Cecilia Escalante

Cecilia comenta: "mi primer acercamiento fue presenciar la danza y a los 10 minutos ya estaba yo bailando […] no fue muy complicado, realmente me sentía atrapada por la acción, por la *energía* que se sentía, por el jefe, simplemente ver al jefe, algo había allí, así que pedí permiso, me puse a bailar, no fue muy complicado".

Narra que en la danza conchera no dan clases como se acostumbra en las escuelas de danza, en dónde un profesor te indica cómo debes moverte. En esta danza tradicional aprendes por ensayo y error "la tradición es tú entras, te equivocas mil veces […] vas aprendiendo como en la vida, te caes te levantas, te caes te levantas". Por otro lado, se aprende:

> …desarrollando tu capacidad de observación, ¿qué está pasando aquí? Y entonces abres todos tus sentidos para poder identificar qué está pasando, no tienes otra para aprender más que tus sentidos, y no tienes de otra más que desarrollarlos para aprender, porque no se está dando de otra forma, ni en palabras, ni en un libro, ni en un discurso, se va absorbiendo.

El trabajo físico en la danza es arduo, se duerme poco, se danza por largas jornadas de tiempo, se suben cerros cargando una cruz o caminando detrás de ella. Sin embargo, la mayor dificultad, dice Cecilia, es "que el *ego* no crezca tanto [risas], esa puede ser una gran dificultad que se traduce en algo físico" el problema no es tan solo que el ego crecido te provoque enemistades, es que te distrae de lo que es importante al danzar, entonces te distraes y "te tropiezas, te caes con la guitarra [risas], o sea hay algo que te lo dice inmediatamente -bájale a tu chocolate porque no estás en el buen plan que deberías de estar"

Describe como otros integrantes de la danza, eran los que daban instrucciones para la ejecución de la danza, en los *ensayes*,[161] por ejemplo, nombra a Tiburcio -hijo mayor del jefe Manuel-, con él se hacía un poco de técnica, en cuanto a los movimientos y a tocar la *concha*. "Tiburcio era también un muy buen *danzante* […] decía, si tú golpe de la guitarra es así, el paso es así, si el toque lo haces distinto, entonces el paso es distinto. Para mí era fácil aprender […]. Con Gonzalo[162] había una cuestión más espiritual". Cecilia me recuerda cuando Gonzalo nos platicó lo de la danza del Sol, Quetzalcóatl, y cómo después pudimos entender algo de su historia y por qué en algún momento específico se tenía que brincar o cuándo un movimiento significaba el estar regando la sangre nutriendo la tierra. Todos los movimientos:

> …tenían una razón de ser y que cuando los bailas rememoras esa historia, cuando danzas para el sol vas viendo para un lado [hace los movimientos de mirar al sol] y te regresas para el otro lado porque es el círculo del sol … la danza es algo que te une a la tierra, ¿no?, el hecho de que estés golpeando en la tierra y que estés sobre la tierra, es algo como muy real, es terrenal, totalmente terrenal.

En el momento de estar ejecutando una danza, se puede sentir el significado de un paso, una le da el sentido: sea una reverencia, una emoción, así le vas dando sentido a tu danza.

Cecilia confiesa la gran paradoja que ha vivido dentro de la danza. "¡Después de ser comunista ahora eres católica! ¡No lo puedo creer! No importaba que te persignaras o lo que hicieras, el sentido es lo que está adentro, pues" Lo importante es que todas estas experiencias tienen algo en común, tienen que ver con el movimiento, la fuerza y el *poder personal*. Cecilia relaciona ese *poder* con la potencia de lo corporal, tienen que ver con la expresión del cuerpo. Lo asemeja con el *poder* físico del chamanismo, con la destreza de la danza regional y el deporte,[163] "tienen que ver con *sacrificio,* con fuerza, y con seguir a un líder".

En general, se aprende viendo a los *danzante*s más viejos, te identificas con una danza, tratas de aprenderla para cuando te toque pasar al frente a *-echar tu danza-:*

> Vas viendo las diferentes técnicas de los diferentes *danzante*s y dices-esta me gusta, este frotadito me gusta, entonces vas teniendo preferencias y vas tú también haciendo tu propia expresión, cómo tú expresas con el mismo paso, como tú sientes de manera distinta, y luego

[161] Así se dice en la jerga conchera. Ver en Anexos: Glosario.
[162] Formo parte del "grupo" ver su referencia en el Capítulo cuatro.
[163] Recordemos que Cecilia es cinta negra tercer dan y se dedicó por muchos años a la danza folclórica, es una mujer con una gran fuerza física.

> cuando te van contando la historia de qué significa ese baile, entonces también va cambiando el sentido de tus pasos.

Especialmente se aprendía viendo al jefe, "el jefe era como un movimiento muy suave, era así… como si estuviera flotando, bailaba suave y lento, y eso también es muy diferente a otras danzas, sobre todo ahora con las danzas aztecas que danzan fuerte, brincando, saltando y rápido"

En la danza no solo se aprende a danzar, es saber convivir con las demás personas, con las diferentes personalidades, "porque la danza no nada más es danzar, la danza es peregrinar, la danza es cantar toda la noche, la danza no nada más es bailar". Se convive varios días con todas las personas que van a las *obligaciones*; se viaja en grupo, se duerme en el piso en el lugar designado al grupo, muchas veces afuera de las iglesias o en los atrios, se come todos juntos y se comparte largas charlas en los descansos.

La filosofía de la danza se aprende por tradición oral, por platicas e historias que se escuchan ahí. "A mí lo que me gustaba -comenta Cecilia- de la danza es que era una tradición viva, o sea, pues, habían aprendido de lo que les enseñó su papá, de lo que enseñó su papá y así".

Cecilia hace una crítica a los que van por el rescate de la tradición de las llamadas danzas Azteca, dice:

> …ellos hacen cosas que creen que nuestros antepasados hicieron y tales cosas no se pueden comprobar. De repente mucho conocimiento se me hace sacado de la manga, ¿no? suponemos que así bailan, suponemos que usaban este instrumento para bailar, pero son suposiciones, en cambio la danza de concheros sí viene de una tradición viva, viene existiendo, se transformó, obviamente se transformó de danza azteca a la danza conchera por la intervención de los españoles, pero sí existe pues, si hay una prueba porque así ha existido, y ¿cómo fue hace 500 años? no tengo ni la menor idea.

Cecilia comenta que el jefe decía que estos *danzante*s les decían: "los encuerados", empezaron a resurgir a raíz de que introdujeron la danza conchera a las películas en las décadas de 1940 a 1970:

> Me decía el jefe -mira los *danzante*s empezaron a tener resurgimiento cuando los empezaron a meter en películas, entonces muchos grupos aprovecharon para ponerle nombre a los bailes, para inventarse toda una historia de lo que significaba el baile, pero eso no era así- entonces eso era lo que a mí me gustaba del jefe era una tradición real eso se los enseñaron sus antepasados.

Cecilia comenta la relación entre la iglesia católica y la danza, dice que muchas veces se ha usado para someter al pueblo, la han usado para controlar:

> Los grandes atrios se construyeron para que ya no estuvieran ni siquiera dentro de la iglesia, ¡quédense, pero afuerita, les vamos a dar chance, pero afuerita! Eso es algo que se siente muy fuerte, por ejemplo, en la Villa, ¡me niego rotundamente a ir a la villa! Porque es utilizar a los *danzante*s cuando les conviene porque son gente baja, ¡no pueden entrar a la casa a los cielos con nosotros! Ahí es dónde siento muy fuerte esta cuestión, porque es más importante Juan Gabriel o Angélica María para que vayan a cantarle, es muy duro, la villa es como la muestra muy clara de muchas cosas que no tienen que ver con la danza, más bien con cuestión política, con lucha poder, con la iglesia, ahí se muestran mucho ese tipo de cosas, por eso yo nunca voy a la Villa.

Respecto al papel de la mujer en la danza, Cecilia no recuerda haber sentido discriminación:

> No había un trato machista dentro de la danza, al contrario, para el jefe, poner a una mujer al mando era importante, era importante pues, porque es como la madre, la maestra, la fuerte … cierto, las mujeres no podían andar de *maringuia* o andar de diablos, bueno, pues tenían otros papeles quizás más importantes. En la danza nunca me sentí afectada por el machismo.

Sin embargo, menciona como no era permitido que una mujer hiciera el papel del *diablo* o *maringuía* "no puede ser mujer porque estás más tentada por el diablo, entonces te pones una máscara de diablo, y es más difícil que te salgas del papel, es más posible que seas tragado por el personaje, esa era la idea que a mí me explicó el jefe, no podían ser mujeres, corrías el riesgo de que quedaras atrapada ahí". Así como no cualquier hombre podía agarrar el *sahumado*, o ser la *malinche*. En la danza hay un orden que se tiene que respetar, por ejemplo, el acomodo en la *Corona* a la hora de danzar: un hombre, una mujer, un hombre, una mujer y así sucesivamente, porque eso es lo que fortalece al grupo "es como la cadena, uno tendría que embonar con el otro y en ese sentido se fortalece el grupo, con lo que estás haciendo, por eso creo que es tan importante uno como el otro y cada uno cumple un papel". No es cuestión de género sino de cuidar el equilibrio de la *energía* del grupo.

Respecto a las reglas en la danza, Cecilia recuerda que cuando ella entró, ya no había tantas reglas como contaban que tenían anteriormente, incluso para entrar, tan solo le tenías que pedir permiso al jefe. "vas, le dices al jefe qué es lo que quieres que es lo que sientes, él te ve, y te dice sí, sí o, ¿sí no?, para mí era el único protocolo que existía". Comenta que algunas prohibiciones eran:

> …salirte del círculo mientras danzabas, irte a emborrachar, traicionar tu grupo, irte a otra obligación que no fuera de tu grupo … sin embargo como el jefe decía "ustedes no pueden hacer juramento", porque entiendo que ustedes vienen de otro lado y la situación actual no es la misma de antes, –"yo no quiero que ustedes se salgan de la danza y les vaya a ocurrir algo"–.

Cecilia me comparte la historia que le contó el jefe, cuando algunos *danzante*s hacían pro*mesa* de quedarse en la danza y la rompían: "sí había quien hizo eso, había gente que se enojaba en el círculo se salía de la danza, ¡chingue su madre yo ya no quiero danzar! Cruzaba la calle, lo atropellaban y lo mataban, eso se cuenta pues, hizo una pro*mesa* y rompió su pro*Mesa*" Recordamos juntas que ninguno de nosotras hicimos pro*mesa*.

En relación con su experiencia con otras danzas Cecilia dice que, en la danza conchera, el trato entre compañeros es distinto, que, por ejemplo, en la danza escolarizada en dónde "siempre hay un nivel de competencia entre ellos, en dónde yo soy mejor que tú y también ciertas preferencias".

Habla de cómo vivió ella nuestra introducción a la danza. "aunque pareciera que es cerrada, tienes la oportunidad de participar con tus posibilidades, el jefe podía entender que nosotros veníamos de otro tipo de gente y aceptaba eso y simplemente nos dejaba participar, en otros grupos pues no es así". La danza conchera del jefe Manuel Luna era abierta.

Comenta que una diferencia con otros estilos de danza es que en la conchera se inicia por el lado izquierdo y en las otras, por ejemplo, en la contemporánea, se inicia siempre por la derecha.

Danza Conchera de la mesa del jefe Manuel Luna Atrio de la iglesia de Santiago Tlatelolco, 2022. Imagen propiedad de Edith Adriana Delgado Ramírez

Cecilia comenta que ella entendió lo de la guerra en la danza, cuando se vio enfrentando sus propios monstruos y también, cuando comprendió que la danza era para conquistar a más *danzante*s, y que ahora eso es muy claro con los grupos de los *danzante*s Aztecas. Parece que ellos han ganado esa guerra. "en los remedios es imposible, nosotros, las

últimas veces danzamos a las dos de la mañana, porque a las diez de la mañana ya no podíamos danzar, porque era el único momento o en el que podías danzar sin esta guerra de tambores tan terrible". Incluso dice que históricamente. monstruos:

> ya desapareció el mundo de la danza así de simple, porque para mí ha perdido mucho, de lo mucho que para mí significaba. El jefe determinaba que fuera de una determinada manera y ahora en su ausencia y en ausencia de su familia, para mí ha perdido el sentido de todo esto, ya no encuentro lo que encontraba antes"

Afirma que la danza la hace la gente, la gente que la dirige principalmente es la que ofrece el sentido de la danza. Para ella él jefe era el representante del significado de la danza.

7.1.4. Análisis acerca de la experiencia somática en la danza conchera. Soledad Ruíz

Soledad reporta: "Para mí la danza es muy compleja y ancestral, pues se remonta a los orígenes de la vida humana en este país". […] la danza floreció durante el imperio *tolteca*, hace aproximadamente 15 000 años y fue fundada por mujeres; los hombres se incorporaron mucho tiempo después" (Galovic, 2002, pág. 485). Esto afirma Soledad como heredera de la danza conchera por parte del *linaje* de sus abuelos originarios de San Felipe del Paso, municipio de Manuel Doblado, Guanajuato. Dice que ella fue arrullada con los ritmos de la danza conchera "mis abuelos fueron protectores de la danza, que pertenecían al grupo de Natividad Reina. Ellos eran guardianes de una *reliquia,* se refiere al *Estandarte* que valida la pertenencia a su danza … La presencia de la *reliquia* general confirma la existencia de los grupos en tiempos de la colonia … Los *Estandartes* existían desde antes de la conquista […] con los *Estandarte*s se defiende un *linaje* (Galovic, 2002, pág. 485).

Menciona que el ritual de iniciación a la danza es parecido al que se hacía con los caballeros águila, en dónde prometen dedicar toda su vida a la danza, por lo que supone que en la antigüedad había gente que se dedicaba profesionalmente a la danza (Galovic, 2002, pág. 485).

Dice que una no elige ser *danzante* "es más bien un predestino", algo que ya trae una como designio del universo (Galovic, Los grupos místicos-espirituales de la actualidad, 2002). Antiguamente dice, que los *danzante*s escogidos por el *poder* de la danza ancestral eran muy pocos, porque eran personas con poderes extraordinarios que ya casi no existen. "Antiguamente los *danzante*s tenían poderes de adivinación y conocimientos del

Tonalamatl[164]" (Galovic, 2002, pág. 489). Se refiere a las facultades que los *danzante*s tenían para curar, los curanderos tenían la función de ayudar a la comunidad, procurándoles buena salud a través de las hiervas, las manos y ciertos movimientos de *poder*, como son los que se ejecutan en la danza. "Esos poderes se han ido perdiendo en la danza. Ya no se requiere que un jefe tenga esas condiciones como antiguamente. La *Brujería* era muy común en las danzas, y en aquellas her*manda*des hubo también miembros que conocían las malas artes y las utilizaban con fines personales". (Galovic, 2002, pág. 484)

Soledad sabe, que esa fue una de las razones por las que algunas danzas se desintegraron, la otra, fue por la prohibición que se ejerció durante la Conquista. Por lo anteriormente mencionado, "la danza se volvió hermética, se conservó en la zona del Bajío, en las montañas y en la sierra" (Ogaz, 2005, pág. 51). Posteriormente, en el siglo XIX empiezan a aparecer danzas en los atrios de las iglesias en los estados de: Querétaro, Guanajuato, Hidalgo, Michoacán, Estado de México, Tlaxcala, *Guerrero* y el Distrito Federal. "Tras una suspensión temporal la danza se vuelve a instalar en 1920 y hasta 1930 la danza de los chichimecas se reconoce como danza azteca, danza de conquista o danza de concheros". (Ogaz, 2005, pág. 51)

Danzante de la mexicanidad. Imagen obtenida de: *Danzas Concheras: catalogo fotográfico*

Soledad se refiere a la danza del jefe Manuel Luna como "una organización muy antigua que data del siglo pasado y de antecedentes antiquísimos … tiene más de 100 años" (Ogaz, 2005, pág. 49). El jefe Manuel Luna fue *heredero* de una *palabra* muy antigua. "Quien santifica y lleva la danza es el jefe, el cual nombra a un general para que éste reparta la danza" (Ogaz, 2005, pág. 52), es decir que organicen el ritual de la danza, este a su vez,

[164] Es el libro de la cuenta de los días y los destinos; en él se reproduce el tonalpohualli o ciclo calendárico de 260. Se le considera como un almanaque adivinatorio. días. https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/codice%3A680

nombra a tres capitanes que dan su *palabra*: "la primera para tomar decisiones, la segunda para velar el orden y la tercera para que "*dé el baile"*, que otorgue la *palabra* a cada *danzante* para que heche su danza, es el momento en que cada *danzante* desempeña su función como guía del grupo" (Ogaz, 2005, pág. 54). En otras palabras, la tercera *palabra* es la que el *capitán* le entrega a un miembro de la danza para que pase al centro del círculo, ahí, con el ritmo de su *concha*, con sus piernas y pies ejecuta los pasos de su danza, para que las demás lo sigan, de esta manera, todas las personas *danzante*s que forman el *círculo o corana* hacen lo que la persona del centro marca, siendo en ese momento la figura principal (Ogaz, 2005). Se dice que en ese momento cada *danzante* da su *palabra.* Cuando termina da las gracias por la oportunidad de *echarse su danza,* y regresa a su lugar del *círculo*; así se va pasando la danza. Cuando cada *danzante* pasa al centro y *hecha su danza,* "con voz fuerte grita *Él es Dios,* todas las personas que integran el *círculo* le responden a coro de la misma manera y le acompañan en su danza.

La comadre Soledad explica que, aunque las nomenclaturas de la danza son claramente militares, con excepción de las *malinches,* el énfasis se pone en la *energía* con la que cada *danzante* alimenta la danza, por eso, en el círculo la formación y estructura en la ocupación del espacio es muy importante, por ejemplo, siempre se forma el círculo colocando alternadamente un hombre y una mujer para equilibrar las *energía*s (Ogaz, 2005):

> Existe un acopio de *energía* que está más allá de nuestra modesta persona, que se dispersa en el círculo cuando hay intromisiones inadecuadas de *energía* que chocan. Por ello es que se establecen ciertas medidas de orden disciplinario durante la "*obligación*". La obediencia no implica sumisión ni sometimiento, para un *danzante* es apertura hacia la participación grupal, la obediencia al jefe y a todas las personas que tienen un rango […] la ceremonia es rigor de las partes hacia un todo, comandadas por el jefe. (Galovic, 2002, pág. 490)

La siguiente *alabanza* habla de la actitud del *danzante* para disponerse a la danza. Es una metáfora, no son descripción literal, No son armas verdaderas, sino instrumentos para la danza. (Galovic, 2002, págs. 486-487)

A la batalla, mi capitán,
Usted que lleva su bella luz
Que se comparta en cuatro mitades
Para formar muy bien la cruz; o
Ya resuenan los clarines en el cuartel general,
Soldados armas al hombro oigan el clarín sonar[165]

[165] Alabanza obtenida en el libro de Galinovic 2002.

Las fechas principales para las fiestas o rituales sagrados en que se juntan los *danzante*s, tienen que ver con la importancia que los concheros les dan a los lugares que simbolizan el rumbo cardinal, aspecto que se relaciona con el origen antiguo de la existencia de la danza. Todo el culto se basa en los cuatro puntos cardinales y en el centro; "en eso sí somos muy antiguos", comenta Ruiz (Ogaz, 2005). Se refiere a las fiestas principales sostenidas en santuarios denominados "*los cuatro vientos*",[166] es decir, los que se orientan hacia los cuatro puntos cardinales de la tierra, incluyendo un quinto punto que es el centro. (Ogaz, 2005, pág. 50)

De igual manera, los rumbos sagrados tienen que ver con los cuatro elementos. "Muy importante en los rituales es la presencia de los cuatro elementos principales: agua, tierra, fuego y aire; esto lo conseguimos por medio del sahumerio, símbolo del fuego, el caracol marino del viento, el agua en un vaso, y la tierra, elemento clave, pues es el suelo con el que nuestros pies hacen contacto y obtienen fuerza y *energía*" (Ogaz, 2005, pág. 55) (fotografías 5 y 6). Cada elemento tiene su rumbo o dirección en el cosmos: este el rumbo o viento del fuego, oeste el rumbo o viento del agua, norte es el viento de tierra y el sur es el viento del aire. Asimismo, los cuatro elementos y el centro están en el ser humano: agua la sangre y todos los fluidos; aire es el aliento, la palabra; fuego es la parte *espiritual*; tierra son los huesos y los músculos; y el centro es el corazón.[167] Entendemos entonces, que cuando danzamos lo hacemos con la *consciencia* de que todos los elementos, tanto los de los rumbos cósmicos, los de la tierra y los de nuestro **cuerpo∞persona**, están danzando en una pista quiasmática de infinitas *dimensiones.* Los nombres de las danzas tienen que ver con estos rumbos y elementos, se hacen con la intención de que los *danzante*s se vinculen con las fuerzas cósmicas. (Galovic, 2002)

Por otro lado, Soledad dice que entender el significado de cada instrumento y cada objeto sagrado en una ceremonia es una ciencia, así como identificarse con la fuerza del viento o dirección que le corresponde y lo protege (Galovic, 2002), lo mismo aplica a cada *danzante*, y, es esa su tarea, *saber ver*, sentir e interpretar los elementos tanto en la danza misma como en los objetos sagrados. Por ejemplo: el copal, cuya función es la de limpiar y

[166] Ver cuadro de principales fechas y lugares dónde se lleva a cabo la danza conchera y su relación somática en Anexos.

[167] Notas del Círculo de Mujeres para el Rescate de lo Sagrado Femenino a cargo de Margarita Verduzco. Morelia Michoacán. 2007.

purificar el aire, también "ahuyenta las fuerzas negativas del medio ambiente y de los propios participantes. Representa el elemento fuego. Sin él, no hay ceremonia" (Galovic, 2002, pág. 484). En el copalero o *sahumador* se encuentran todos los elementos y es en sí un instrumento sagrado de gran *poder*. El papel de la *malinche* quien es la que lleva el *sahumador* que contiene el copal, es crucial ya que ella se encarga de cuidar el fuego, de mantener las brasas al interior, es decir, mantener el corazón encendido.

"Las danzas son dedicadas como ofrendas a las deidades del panteón azteca, el Olimpo prehispánico" (Galovic, 2002, págs. 484-485). Principalmente por esta razón y por enfocarse al trabajo interior, es que ni para Soledad, ni para los *danzante*s concheros del "grupo" al que estoy siguiendo, la danza no es espectáculo. Sin embargo, en algún momento de su historia se le vinculó con lo "performativo".[168] Según mis informantes, esa visión performativa coadyubó a que su sentido original se fuera desfigurando. "Hubo mucha competencia para ver quién era más grande y eso constituyó una gran desviación del uso del poder, así como, posteriormente, la presencia de los medios de comunicación que promueven la danza como espectáculo y exhibición de destrezas de orden físico". (Galovic, 2002, pág. 487)

En su libro *At sign of midnight: the concheros dances of Mexico*[169], Martha Stone coincide con Soledad Ruiz en el sentido de que, la característica principal de la danza del genera Manuel Luna, es su sentido de religiosidad: "quien visita México puede sentir el ritmo de sus cuerpos y de la *concha* de armadillo que da ritmo a sus danzas. Por tanto, el objetivo que marca Soledad Ruiz es transmitir y retransmitir *energía* por medio de sus cuerpos". (Ogaz, 2005, pág. 56)

7.1.5. Análisis acerca de la experiencia somática en la danza conchera. Nicolás Núñez

Nicolás Núñez ingresó a la danza conchera después de acercarse a diferentes comunidades indígenas como consecuencia de su búsqueda e investigación teatral. Él está seguro de que el teatro y la danza pueden ser caminos que llevan a la *consciencia de sí:*

> Nos acercamos con esa intención y con esa intención lo hemos venido tocando, desde hace muchos años, entonces lo que nos movió es, un auténtico *Intento* de conocimiento personal interior, y, darnos cuenta de que había herramientas a nuestro alrededor que estaban muy

[168] En el Capítulo cinco abordo este tema más ampliamente.
[169] *Al signo de la medianoche; Las danzas concheras en México.*

> menospreciadas y todavía no se les ubica y no se les pone en su justo lugar, particularmente a la Conchera del altiplano.

A Nicolás y a su equipo de teatreros, les pareció que la práctica de la danza conchera "era espléndido instrumento de *autoconocimiento*", el esfuerzo y disciplina que fortalece el *espíritu* y domina al *ego*, es lo que ofrece la danza, junto con el "*Intento* de mantenerse en el aquí y el ahora". Esto está ligado a la *consciencia* de los *ciclos* en los que estamos inmersos, como parte del proceso para que el ser humano se desarrolle integralmente. "-Ponte a reinar tú que danzas-". Refiriéndose a la grandeza de los antepasados *danzante*s como seres de conocimiento. "El que danza entra a los ritmos de la naturaleza, de esa manera, es posible que tenga una calidad de ser saludable, que pueda florecer y ayudar a pasar un rato aquí, celebrando la vida celebrando cada instante y agradeciendo, por supuesto". La fortaleza, la riqueza de la danza, el encontrarse a sí mismo a través de ese proceso de la danza, "permite tocar registros que no se pueden tocar de otra manera". Estos procesos no son artificiales, tienen un sentido, para comprender eso, habría que "estar ahí completo de mente, cuerpo, espíritu y tratando de dar la batalla interna, también la batalla externa". Con batalla externa se refiere a las trabas burocracia con la que hay que lidiar, tanto las que pone la iglesia, como con las estructuras y jerarquías entre los grupos de *danzante*s. En ese sentido Nicolás tuvo que pedir permiso al jefe Luna, para que él y Jaime Soriano, pudieran participar en la danza con un interés particular. Pidieron permiso para usar esa herramienta como un proceso de crecimiento personal, pero dentro de un ámbito cultural en la universidad, como entrenamiento actoral. Me dice que "tanto la comadre Teresa como el jefe Manuel Luna estuvieron de acuerdo". Les pidieron que cumplieran con algunas reglas, que fueran honestos y respetaran la tradición.

Nicolás se refiere a la danza conchera "como una danza *guerrera*, que se realiza en círculo, dónde uno tiene que dar la batalla para mantenerse en el instante vivo". Al igual que la danza tibetana -comenta- es una danza de batalla para afinar el nivel de atención. En su forma, es una danza terrenal, en dónde se usa todo el cuerpo, los brazos, las manos, los dedos los pies, las piernas, "Es hacia abajo, enraizada, muy enraizada". Sintiendo siempre la tierra.

Él se percibía dentro de la danza "como parte de un gran cuerpo, al que me integraba en su *Intento*, tanto de anochecer, de tocar la oscuridad, como la de resistir y, y

lograr el amanecer", se refiere como metáfora, al ritual de la v*elación* como el anochecer y a la danza como el amanecer, la vida y la muerte.

Su experiencia somática la describe. "como una plenitud en dónde tu cuerpo y el medio ambiente, se cumplen, se interaccionan y se complementan. Plenitud, regocijo, y hasta locura lúcida, por decirlo de alguna manera, se pone uno como achispado, por las mismas corrientes de *energía* que te pone contento, muy contento (risa) está maravilloso". Para Nicolás el aspecto físico de la ejecución de la danza no le causó problema:

> […]el reto estaba en mantener la *consciencia* interna, de los elementos y de las *energías* que la misma danza va convocando. Todo eso es un lenguaje que, si lo haces mecánico, pues tendrá algún nivel de afectación, pero si lo haces con consciencia de que vas convocando el agua y el agua que está en tu cuerpo, y al fuego y el fuego que está en tu cuerpo etc. Vas teniendo mayor nivel de penetración de tu quehacer dancístico.

Asegura que esta danza es *meditación* en movimiento, "es para trabajar tu *atención* … tener consciencia de que es una danza guerrera, que la *guerra* es contra la dispersión". La estructura de la danza permite que los movimientos te lleven a esa *consciencia* al trabajo interior.

> El *guerrero* danza contra el tirano, para que el tirano deje de estar metiéndose y agarrando y dominando partes del territorio que no le corresponden, entonces la danza del *guerrero* que es ¡pau! ¡Para que el tirano puin! Con sus tentáculos se centre aquí, haga lo que tiene que hacer, no se salga de aquí, y deje que la sabiduría del *corazón* que es superior a la sabiduría intelectual, busqué la conexión con la otredad, con la naturaleza, con el medio ambiente, con la vida.

Cuando Nicolás habla de esto hace una serie de movimientos que indican lugares de su cuerpo (46:36) por ejemplo: cuando habla del tirano se toca la cabeza, cuando habla del corazón, se toca el pecho. Describe que esta lucha es una alegoría en dónde el *guerrero* lucha contra el tirano, según lo que se ve en el video de la entrevista que le hice, para Nicolás el *guerrero* es el cuerpo y el tirano es la mente y dice:

> …porque ya me di cuenta de que, si le hago caso, porque somos seres pensantes ¡no Dios mío! ¡NO! Ahí es donde la academia y la religión tuercen el rabo ¿qué? ¿no? NO, NO, primero acá, acá esto es consecuencia, ¡no, no eso no es permitido, somos seres pensantes! Lo serán ustedes, yo soy un ser sintiente no solo racional, ¡qué aberración! Entonces aprender a danzar con el corazón y no nada más con los piecitos, en un fin, tú ya lo sabes, qué te digo. (49:09).

Nicolás entra en una discusión con el mismo en dónde deja ver que, como académico y *danzante*, ha tenido que enfrentarse a la descalificación de la epistemología del cuerpo, de las emociones y de la espiritualidad.

El tema de los *ciclos circadianos* es recurrente en Nicolás. Me explica que la danza conchera se hace en círculo después de una *velación,* es decir, entra en un ciclo, "nos relaciona con el bit del universo, con la ondulación, con esos ritmos circadianos … nos religa con el universo, nos sensibiliza con esa *realidad* que lleva a una reflexión en la que te das cuenta de que somos parte del universo". Critica a la cultura occidental, la que nos ha hecho creer que no somos parte de esa *realidad* cósmica, "creer que no somos aparte del universo es un velo, que es muy importante romper". Danzar es mantener la comunicación con el universo "dejar que me mueva, y sentir que nos movemos juntos me necesita y lo necesito ¡Órale! A movernos toditos". (Risas) Además, explica cómo ese "bit" del universo gira hacia la izquierda:

> No inventamos nada, va pa'llá en esa dirección, va en espiral y el corazón está ahí, y nuestro ensamblaje es que estamos imbricados en el sentido del universo, no estamos fuera, ni aparte, que no somos especiales, no tenemos nuestro coto de poder, no, somos como él, se dice intelectualmente pero precisamente no se trata de entenderlo, se trata de sentirlo. Cuando lo quieres entender no vas a entender nada. Por eso hay escuelas de la sabiduría del corazón porque de eso se trata.

Veía como el "grupo" y él mismo, se enfocaban en la sacralidad y la fuente, no pretendíamos adoctrinar ni ser adoctrinado, "sino como un proceso de respiración profunda". Así como en la danza y teatro se manifiestan a través del movimiento y también de la palabra:

> …pero no estrictamente a través de la palabra y del concepto, signo de la sensación. ¡que dance todo, que se ensamble con los circuitos circadianos!, pero no solamente con las partes del cuerpo sino las neuronas y el sistema nervioso, ¡quedarse todo en nuestra organicidad! y que se ensamble con los circuitos circadianos.

Desde este punto de vista la danza no se comprende si no se hace, hay que "tener una experiencia inmersiva como lo es el ritual, como lo es la danza conchera. No es ir a ver a los concheros, si vas a recibir, pero es poco. Voy, soy conchero, soy *danzante*, ¡ah! es otra cosa, estás inmerso, es una manera diferente de *ver* la *realidad*".

Con respecto a los círculos circadianos, veo que Nicolás pone este aspecto de la danza en un lugar de primera importancia y el aspecto central de la danza. "Los círculos circadianos son: la salud, la luna, los movimientos de la luna y el sol porque ellos nos afectan definitivamente. Es poner *atención* para que vayamos con nuestros círculos circadianos, que esas son las celebraciones, las velaciones". Nicolas se refiere a comprender cómo suceden estos ritmos, son el paso de las estaciones del año, es decir, los

tiempos en que entra la luz, el sol, los días más largos; cuando entra la lluvia; cuando llega el viento y cuando es tiempo en que la tierra descansa, el invierno. Entender de igual manera estos ritmos de influencia lunar y principalmente con relación a la vida y la muerte.

Nicolás considera que la danza conchera y el Cuarto Camino persiguen el mismo fin, la búsqueda de la realización personal y desde ahí, el desarrollo y crecimiento humano. Las influencias de Gurdjieff y Ouspensky son muy orientales y las nuestras, la *tolteca,* la maya y la budista, son lenguajes muy distintos, "un mundo de diferencia, pero en esencia es lo mismo". De igual manera considera que estas escuelas, la danza y las enseñanzas de don Juan "es lo mismo, una coherencia absoluta. Yo veo una coherencia de la A, a la Z, se complementa mucho". (1: 01:42) pone como ejemplo, para el trabajo de Gurdieff, "las velaciones son un golpe *gurdjefquiano* de *consciencia* y *voluntad,* de *consciencia* de que estamos integrándonos a una ola de *energía*". Finalmente dice que la danza es como una asepsia, una purificación:

> Si no nos bañamos en un par de días se nos nota lo mugrosones, entonces hay que bañarse. Aprendí que el estar vivo sin hacer nada, la *energía* se va enroscando (hace un movimiento como de giro (57:38) y luego no podemos salir de ese enroscamiento. La danza lo que hace en mí, es un ejercicio de alineación y balanceo, de lavado y planchado ¡juuuu! Te desenrosca para no quedar enroscado en ti mismo y entonces, para que no digas ¡ay sí, soy yo!, ¡NO! ¡*SOY YO*! Para eso sirven las técnicas del éxtasis.

Todo esto sirve no para pisarle la mano al hermano sino para "le doy la rama de mi mano a mi Hermano árbol, como decía Carlos Pellicer", así que en la danza "¿eso es lo que voy a aprender? ¡Uuuhu!" (59:25). Nicolás reconoce que la danza le permitió, como gente de teatro, tener la posibilidad de ayudar a los jóvenes actores para tener un entrenamiento cabal, integral.

Cuando Nicolás habla del sincretismo en la danza conchera, dice que fue una negociación por necesidad, un acto de sobrevivencia:

> Ya ves que detrás de la virgen de Guadalupe está *Tonantzin* y atrás del cristo está a Quetzalcóatl, y ahora sí lo podemos decir libremente, sin temor a la iglesia católica, porque es la realidad, y que todo el esfuerzo de nulificar esas creencias pues no, no surgieron todo el efecto que ellos esperaban, … porque hicieron un sincretismo y lo manejarán de tal manera que, bueno, ahorita está vigente, está latente ahí.

Asegura que, aunque los pueblos originarios forman un grupo importante en nuestro país, "la gran mayoría somos mestizos tostaditos mezcladitos y somos nación". Una nación en la que la supremacía blanca es feroz. Ante eso, algunos grupos para el rescate de lo indígena

también son racistas y sus comportamientos son extremistas, el fundamentalismo de algunos mexicas es demasiado feroz y que esa actitud "puede incluso inhibir el tocar el registro a la que están dirigidas las danzas sagradas … el fundamentalismo es una deformación de la condición humana, lo siento". Contra eso también hay que luchar, al igual que contra las ideas colonizadoras. Afirma que si la danza tiene una estructura allegada al catolicismo fue porque en un principio fue necesario, para subsistir y recomienda que "el mexicano de este milenio puede dejar atrás todos los andamiajes a los que tuvo que recurrir para subsistir, sin resentimientos […] y creo que es el momento inclusive de agradecimiento, de avanzar en su sanidad y en su recuperación".

7.2. La danza conchera postura del "grupo" ante la performance

Manuel Luna fue reconocido como el *general* de generales de la llamada agrupación de *danzante*s de conquista, con más de trescientos grupos a cargo de su *palabra, Unión, Conformidad y Conquista*. Una manifestación cultural extendida por gran parte del territorio nacional e incluso en el extranjero

El antropólogo Clifford Geertz considera la cultura como un conjunto complejo de comportamiento humano representados en acciones simbólicas, estos están sometidos a una serie de mecanismos de control (Geertz, 2003), asegurando, que operan desde el exterior, fuera de la piel. Respondiendo a Geertz, considero que en la danza estas estructuras están más bien encarnadas en el ritual, por lo que forman un constructo sinérgico **semiótico∞somático∞cultural.**

Desde la perspectiva de Turner, a pesar de su visión eurocéntrica, rescato de él, su extenso estudio sobre el ritual Ndembu en el centro de África. El ritual, dice, es "una conducta formal prescrita en ocasiones no dominada por la rutina tecnológica, y relacionada con la creencia en seres o fuerzas místicas" (Turner, 1980, pág. 27). Los rituales están llenos de símbolos, en su mayoría con una fuerte polarización de sentido, por un lado, el polo ideológico y por el otro el polo sensorial. En el ideológico se encuentra una ordenación de normas y valores que guían y controlan a las personas como miembros de los grupos. En el polo sensorial se concentran significaciones de los cuales puede esperarse que provoquen deseos y sentimientos. Turner asegura que "Los rituales ponen de manifiesto los valores en su nivel más profundo". En el ritual los seres humanos expresan lo que más les

conmueve. Estos sentimientos son promovidos en la experiencia de liminalidad que atribuye un carácter místico en la experiencia humana. (Turner, 1988)

En ese sentido, la danza conchera como movimiento complejo, no es posible, sin la comprensión de que se danza desde el *corazón*. Se danza por amor y *devoción*. Rivero y Chamorro, Aseguran que "Cambia la vida social, cambia la danza; evangelizadora, escénica, pero la danza ritual es una especialización de la *devoción* […] Las constantes en la mente del *danzante* son: gratitud, *sacrificio*, orgullo. Sin eso no se puede danzar. Al menos, no se debe" (Rivero y Chamorro, 2013, pág. 127). Como actividad teocéntrica las características de amor y mística son parte de su génesis. No son como dice Geertz, meros accesorios, son elementos constitutivos de la ontología de la danza. Siendo así, la pregunta es ¿en qué categoría de performance se ubicaría a la danza conchera?

Rodrigo Díaz Cruz en su texto *La celebración de la contingencia y la forma sobre la antropología de la performance* plantea que los seres humanos somos narradores por excelencia, esta narración puede ser: dramatizada, cantada, bailada. Por eso los *homo-narrans* hacemos performances, esta forma artística tiene ámbitos centrales de operación, a saber: el cuerpo, la experiencia, la memoria, la historia, el lugar, el tiempo, las técnicas, los hábitos, las creencias, los sueños. Un mundo de percepciones y de realidades circundantes que en algún momento serán material de comunicación. Cuz plantea que el Performance Cultural se presenta en un periodo limitado de tiempo, un principio y un fin, un programa organizado de actividades, un conjunto de actores (performanceros), una audiencia, un lugar y una ocasión para la performance.

Por otro lado, como ya fue anunciado por Diana Taylor desde el departamento de estudios de performance en la Universidad de NY, el performance cultural puede construir, género, identidades, es un lugar para ser rupturista. Es un acto que se efectúa intencionalmente, con su propia lógica y convenciones. Taylor dice que es un lente epistemológico que no necesariamente pasa a través del habla, de lo discursivo, por ejemplo: los actos corporales o los rituales que no se transmiten por la palabra. Desde ese punto de vista eso corporizado se entiende a través del mismo **cuerpo∞persona** como una sinergia perceptiva, considerando el cuerpo como un sujeto simbólico. La relación entre los estudios de performance y los estudios de lo corporal y el movimiento, son evidentes.

De manera similar, Koeltzsch y Silva dicen en su libro *Performances Culturales en América Latina 2019*, plantean que estas expresiones transmiten, memorias, hacen reivindicaciones políticas y manifiestan identidades. La performance cultural en América Latina se ubica desde la influencia de la crítica decolonial (Koeltzsch y Silva, 2019). En esa línea es en la que analizó al ritual de la danza conchera, no como un acto performativo convencional, sino como un hecho vital de transferencia mística, desde la herencia ancestral sagrada, siendo y transmitiendo conocimiento, memoria y sentido de identidad, un campo epistémico que se genera en el **cuerpo∞persona** en estado de danza, fuera de la pretensión artística occidental y de la idea colonizadora de lo ritual porque como asegura Dussel, se ha hecho con un total desprecio y desconocimiento por los ritos, los dioses, los mitos, valores y las creencias indígenas (Dussel E. , 1994). En este sentido, uno de los géneros performativos más relevantes y ampliamente estudiados por distintas disciplinas, son los rituales. Sería pertinente actualmente revisar el ritual de la danza conchera desde la crítica decolonial.

Según cuentan algunos *danzante*s concheros, el jefe Luna, y las fuentes: Gonzáles (2005), Tovar (2012), en el cerro de San Gremal en Guanajuato, un indio supo negociar una tregua de paz entre los anahuacas aliados con los invasores y los que resistían a la invasión. Queda dicho entre los concheros que la primera danza de un indígena converso fue: "la milenaria danza de los cuatro soles" (Tovar, 2012, pág. 101), como negociación para la paz.

En esta parte quiero destacar que el concepto de "ethos barroco" de Bolívar Echeverría me ayuda a comprender cómo los "nativos del Anahuac" usaron como estrategia de sobrevivencia la negociación, el disimulo y la resistencia, "como una estrategia de comportamiento: que consistía en no someterse ni tampoco rebelarse o, a la inversa, en someterse y rebelarse al mismo tiempo (Echeverria, 1998, pág. 181), un salto a un terreno histórico diferente. Los *danzante*s tuvieron que cumplir con las normas que la iglesia les ponía para que pudieran continuar con sus danzas. Así pues, con esa convención y estrategia, surge la danza conchera que conserva ritos, mitos y creencias ancestrales, con adaptaciones simbólicas de la religión católica. Una manifestación cultural de resistencia *sui géneris*.

Danza Conchera. Imagen propiedad de Mauricio Román Reyes Covarrubias

La danza conchera del jefe Luna ha mantenido los ritos y procedimientos propios de ella. Lo que la hace ser tan especial, es la postura ética y amorosa del jefe Manuel Luna, así como sus creencias y filosofía, aspectos que al "grupo", nos convocó y nos tocó a fondo. El jefe decía que la danza es amor, no lucha ni guerra y mucho menos espectáculo, sin embargo, era muy estricto en las formas, tanto en el uso del *atuendo* y la simbología aplicada en él, como en que todos los instrumentos estuvieran bien afinados.

En este sentido sería interesante revisar a profundidad el uso de la etiqueta "performance" ante la paradoja que resulta del análisis de la danza conchera como ritual místico. Confieso no pretender hacer esto en estos momentos, solo comparto aquí la postura de un grupo de personas, que desde su experiencia somática manifiestan su sentipensar acerca de este tema.

Para entender ese punto de vista recordemos algunos aspectos concomitantes del "grupo". Como lo he mencionado anteriormente, una de sus particularidades era que en ese entonces nos dedicábamos a la danza y al teatro; concebimos a estas artes de manera unificada y compartíamos la idea de su origen ritual. "Tanto la danza como el teatro nacen en los rituales ofrecidos a los incontables dioses y divinidades adorados por las diferentes culturas y religiones. La visión de que la danza y el teatro pertenecen a las artes performativas, transdisciplinares y holísticas, nos hermana, y coincidíamos en el sentido de que ambas manifestaciones, tienen más de un denominador común: el cuerpo, el movimiento y la emocionalidad ¿Qué teatro o danza no es corporal y carece de movimiento y emoción? Nuestro quehacer escénico siempre ha estado integrado de técnicas dancísticas (corporales y somáticas) actorales (dramáticas y emocionales).

Así pues, nos acercamos a las técnicas del teatro físico, teatro corporal, pantomima, a la nueva ola del "Happening", del performance y la somática. En la década de los ochenta nos llamaban "la generación de los grupos". En ese entonces, considerábamos al performance como un "formato" más de las artes escénicas, pero con características específicas: tocaban temas políticos y sociales, cuestionaban los modelos hegemónicos tanto educativos como artísticos.

Como performanceras tomamos espacios no convencionales para presentar las obras o intervenciones, en aquella época se les llamaban "sucesos artísticos, happenings y más tarde performances, estos últimos se caracterizaban por ser multidisciplinarios y con una elaboración conceptual más compleja, se consideraba la participación del público e incluso se pensaba la obra en relación a este; una de sus características más relevantes era la apertura al asombro, al factor sorpresa, a la incertidumbre y contingencia.

Usábamos el performance como un espacio para manifestar "un drama social" un ritual teatralizado en el sentido que lo plantea Taylor 1982, un espacio para manifestar el descontento de estructuras sociales que ya no funcionan. En este sentido el performance ofrece tanto para los performanceros como para el público, una oportunidad de reflexión, de sanación y transformación.

¿Pero qué pasa cuando es a la inversa, cuando la gente de teatro y danza renuncia al sentido común del performance artístico y se sumerge en el mundo ritual y místico, no para llevarlo al teatro sino para su propio desarrollo?

Un aspecto significativo del "grupo", fue que la mayoría nos movimos del teatro y del performance, al ámbito ritual, con el correspondiente e intenso rito de paso que eso implicó.

Situadas en una intencionalidad espiritual, no podríamos ver que el danzar conchero fuera como lo plantea Judith Hanna: para los bailarines, la danza es principalmente un vehículo para comunicar emociones a los espectadores y provocar la propia emoción ante el espectador (Hanna 1999). Esto no está presente en el interés del *danzante* conchero, al menos no en el "grupo" de *danzante*s de la danza conchera del que estoy hablando. Nosotras no consideramos que la danza del jefe Luna fuera un acto performativo en el estricto sentido de la palabra, aunque esta tenga ciertos elementos que la pudieran considerar bajo esa etiqueta.

Expresamos que para nada es un espectáculo, ni representación, ni demostración. porque, más que danzar para las divinidades es un acto de religarse **con** la divinidad y más que nada, es una labor de autorreconocimiento, de trabajo interior; es para enfrentarse a los propios monstros, es una oración, una *meditación* y acto de *recuerdo de sí.* Es un recurso para recordar que somos uno con el Todo, con el Pluriverso. Para hacer eso no necesitamos público, según la opinión del "grupo". Por lo tanto, el público deja de existir, el público está ahí por convención y conveniencia, como ya expliqué arriba. La mirada del espectador no es importante, en todo caso una misma, al estar en estado de danza es al mismo tiempo la observadora.

Como mencioné anteriormente, este sentipensar del "grupo", es generado por su propia agencia que ha surgido de la experiencia somática en esa danza y del recuerdo de las palabras del jefe Luna:

> *Él es Dios* compadritos con el permiso de las ánimas conquistadoras que nos han dejado estas enseñanzas, cuando se echen su *dancita*, acaricien la tierra, no la golpien[170] y si dan de brincos como locos y naiden los sigue, será porque quieren danzar solos y lucirse y pues para eso, mejor están los tiatros, *él es Dios* compadritos.

Nosotras que veníamos del ámbito artístico, que trabajamos en los teatros, entendíamos muy bien lo que el jefe quería decir. La danza conchera no es un acto performativo en tanto performance artístico contemporáneo, es más bien "abandonar nuestro espacio diario para entrar al ritual" (Reyes, Román, entrevista, 2023). Conchita afirma que en todo caso "Es un performance del ritual y como tal debe tener: palabra, acción y actividad creativa, si alguna faltara ya no sería ritual ¿si la humanidad no hubiera perdido el sentido de lo sagrado y si no hubiéramos dejado de ritualizar la vida cotidiana? ¿Necesitaríamos el performance?".

La institucionalidad en su afán de disciplinamiento puede hacer que un acto ritual de estas características se normalice y reglamentos tal como la iglesia ha hecho con las festividades indígenas (Koeltzsch y Silva, 2019), en dónde a la danza conchera se le reduce a un espectáculo que ameniza la fiesta y entretiene a los fieles.

Si presento el planteamiento del "grupo" de que la danza conchera no es performativa, aunque tenga características que la comprometen, es porque nos enfrentarnos de nuevo, a la resistencia y negociación con respecto a las reglas hegemónicas que dictan lo

[170] El jefe Manuel Luna hablaba de esa manera.

que debe ser la danza. La disertación que el grupo propone no está cerrada, es más bien para seguir pensando y mantenerse en la defensa de una danza que finca su episteme y técnica en la somática, en el amor y en la mística.[171]

7.3. Análisis integrado acerca del jefe Manuel Luna Cuevas

Manuel Luna Cuevas. Imagen propiedad de Mauricio Reyes Covarrubias

En esta tesis presento un análisis integrado de la información que el "grupo" ha aportado con relación al jefe Manuel Luna.

Según Conchita, el jefe Manuel Luna era hñähñu y fue separado de su familia para llevarlo con el jefe Alvarado para que lo criara como jefe de la danza. Soledad Ruíz sabe que el *general* Manuel Luna es un *danzante* por herencia, por tradición. "tenía como jefe al *general* Manuel Luna, padre de Manuel Luna hijo, actual jefe del grupo, quien fue un hombre muy destacado en la danza, tenía sangre otomí […] danzó desde 1910" (Ogaz, 2005, pág. 49). De cualquier manera, ambas coinciden en que el jefe se ganó ese título por haber sido *danzante* desde la infancia y por cumplir con todos los requisitos para ser jefe: saber todas las danzas, sus pasos exactos, conoce cómo se hace un ritual de v*elación*, sabe cantar y tocar la *concha*. Y, sobre todo, el jefe Luna tenía una actitud de total reverencia hacia la danza.

[171] En el próximo y último capítulo expongo el tema del amor y la mística en el "grupo".

El jefe: “no sabía leer ni escribir. Hablaba el español como esas personas que tienen un idioma materno que no es el español”. (Conchita Martínez, entrevista, 3 de octubre del 2020). En algunas ocasiones nos pedía ayuda para que le leyéramos algo o para escribir algún documento. Cuando los conocimos era comerciante de Tepito. En un tiempo fue boxeador.

Para el jefe lo más importante eran sus danzas. “sus *danzante*s eran lo más importante”. (Cecilia Escalante, entrevista, 20 de febrero 2021)

El jefe Manuel Luna era un *danzante* reconocido, apreciado dentro de la comunidad de *danzante*s concheros. Fue nombrado como *general* de generales. Dirigía más de trecientos grupos de *danzante*s ubicados en el entonces Distrito Federal, en el Estado de México y en algunos estados como: Guanajuato, Querétaro, Michoacán, Hidalgo y Tlaxcala. También era una autoridad ante la iglesia católica.

Con respecto a la relación que el jefe mantenía con la Iglesia Católica, Cuca cuenta: “Recuerdo que el jefe Manuel Luna, nunca nos decía nada acerca de las obligaciones con la iglesia, de que nos teníamos que confesar, de tener que ir a misa, nada, nada” (Cuca Martínez, entrevista, 25 de febrero de 2021). Era más bien una conveniencia que la danza tenía con la iglesia para que les permitieran danzar, “eso no quería decir que estuviera de acuerdo con todo” (Cuca Martínez, entrevista, 25 de febrero de 2021). Recuerda que nos contaba que, en varias ocasiones, la iglesia se portó mal con los *danzante*s porque no les permitían danzar en los atrios “y cómo, en algunos lugares, cerraron definitivamente la entrada a las danzas, habían roto el trato de permitir la entrada a las danzas a los atrios” (Cuca Martínez, entrevista, 25 de febrero de 2021). Recordamos juntas mientras la entrevistaba, como en algunos lugares enfrentamos este conflicto, vimos como el jefe resolvía esa situación “el jefe era de los chipocludos ¿no? [risas], me acuerdo de que, en algunos lugares, lo esperaban los jefes de otras danzas, porque tenían que hablar con los sacerdotes y entonces, esperaban a que llegara Manuel Luna porque él era el mero mero” (Cuca Martínez, entrevista, 25 de febrero de 2021). El jefe siempre encontraba una manera de conseguir permiso para que se pudiera danzar en los atrios.

El “grupo” se refiere a él como una persona con una *energía* muy suave y eso se reflejaba en su manera de danzar “Era un gran *danzante*” (“grupo”). Su sentido de la danza lo expresaba en esa forma de danzar suave y lento, como flotando. “Él era un ejemplo de

poder personal" (Conchita Martínez, entrevista, 3 de octubre del 2020). Cecilia dice que el jefe era "encantador" y mucha gente le tenía admiración. Lo describe como una persona chistosa e incluso infantil, gracioso:

> Siempre se me imagino el jefe a don Genaro, [risas] más que a don Juan porque recuerdo que él se podía burlar, ser sarcástico y burlarse de sí mismo, veía la cosa graciosa de la vida y de las cosas, de la muerte de la enfermedad, de la locura, de todo, el veía esa parte chistosa, y a mí eso me encantaba mucho del jefe, como muy niño. (Cecilia Escalante, entrevista, 4 de marzo 2021)

El jefe también tenía conocimientos de curandero y *Brujería*, pero dice Cecilia que ella se imagina que no nos quiso enseñar eso por el peligro que implicaba porque no es algo que se pueda controlar. A ese respecto Soledad afirma que los jefes antiguos tenían conocimientos sobre *Brujería* y hechicería, pero en un tiempo se hizo mal uso de ese *poder* y, posiblemente por esa razón, los jefes, como el Manuel Luna, se volvieron herméticos y ya no comparten esos saberes, "lamentablemente ahora menos se sabe de ello. Los verdaderos *danzante*s actuales tenemos una tarea gigantesca para recuperar esa sabiduría y usarla bien" (Galovic, 2002, pág. 487).

Manuel Luna era una persona bondadosa, amable y generosa:

> Aceptaba a *danzante*s que salían de otros grupos y a personas con algunas lesiones cerebrales o por drogas. A ellos también les "daba la palabra". Su enseñanza era por medio de pláticas, de anécdotas, no daba prédicas ni recetas. Tenía una actitud muy amorosa y de respeto. Como único discurso que daba era cuidarnos y respetarnos. (Conchita, Martínez, entrevista 3 de octubre de 2020)

Nunca lo vimos rechazar a nadie, sin embargo, cuando veía que había otras intenciones en algunos participantes, que no fueran la de danzar en su grupo por *devoción*, el jefe era claro en sus reglas. Fue el caso de los compadritos Jaime Soriano y Nicolás Núñez. Ellos le pidieron permiso para participar en la danza con un interés particular. "la posibilidad de usar esa herramienta como un proceso de crecimiento personal, en el ámbito cultural universitario y como entrenamiento actoral, estuvo de acuerdo, nos pidió que cumplieran con algunas reglas, que fueran honestos y respetaran la tradición". (Nicolás Núñez, entrevista, 17 de noviembre de 2020)

Con respecto a la manera en que el jefe dirigía la danza Cuca recuerda que el jefe siempre presidía los *ensayes.* Al inicio pedíamos permiso a las *ánimas* benditas del purgatorio, también nos despedíamos de ellas al finalizar. El jefe enseñaba la danza de una manera muy sencilla, no daba clases, solo bailaba.

Cuca quería que el jefe le enseñara a bailar y a tocar la guitarra, pero él le decía "tu éntrale, tu báilale, tu báilale" […] ahí hay gente que te va a enseñar, fíjate […] (Cuca Martínez, entrevista, 25 de febrero de 2021). Cuando teníamos dudas se reía y nos decía: pregúntale a tu corazón.

La mayoría del "grupo" recordamos cómo danzaba el jefe:

> …no levantaba muchos los pies, ni daba muchas vueltas rápido ni saltaba, pero tenía una forma, así como de… hacía las cosas como era su forma, yo veía cómo era su forma y también la veía con los jefes viejos de la danza, yo les veía los pies para ver qué hacían, porque me deslumbraba, yo quería hacer como ellos hacían, así, despacito, suavecito. (Cuca Martínez, entrevista, 18 de febrero de 2021)

Cuca le hacía muchas preguntas al jefe, pero el respondía siempre de manera muy sencilla e incluso chistosa. Por ejemplo, un día le preguntó acerca del *atuendo* "¿Por qué en algunas danzas usan taparrabos los hombres? -El jefe le respondió- lo que quieres es enseñar pierna ¿verdad?" (Cuca Martínez, entrevista, 18 de febrero de 2021), y se reía. Después le dijo que el vestuario que nosotras usábamos, es decir, el que se usa en la Danza de Conquista, es el que así se usaba desde el inicio de esta danza.

El jefe tenía muy claro la diferencia de danzar en las obligaciones y danzar por exhibición. Decía que aquí, en esta danza, no era como ir a Bellas Artes. Para nosotras era como "vernos como un ente vivo, no alguien que va y se siente bien chido y que eche saltos". (Cuca Martínez, entrevista, 25 de febrero de 2021)

Al jefe Manuel le interesaba sobremanera la ejecución de la música, cuidaba el nivel musical, antes de que iniciara cualquier *obligación,* dedicaba mucho tiempo a la afinación de los instrumentos: *concha*s y mandolinas. *"*Quería que los integrantes de la danza siempre estuvieran bien afinados. Posiblemente porque eso daba armonía al grupo". (Conchita, Martínez, entrevista 3 de octubre 2020)

Ese comentario de Conchita me lleva a mencionar otro aspecto al que el jefe Manuel Luna tenía como lo más importante, el aspecto energético, el cuidado y protección a sus *danzante*s. "Era muy pedagógico en eso de cómo te puedes proteger. Básicamente era, no maltratarnos ni a nosotras mismas ni a otras personas, tratarnos con respeto y responsabilidad. Decía que era muy importante estar atentas al centro. Cuidarnos en esos momentos de transición de cambios de estados de *Conciencia* mirando al centro del círculo" (Conchita, Martínez, entrevista 3 de octubre 2020). Cuidar el aspecto energético también tenía que ver con la prohibición del consumo de drogas y alcohol. En algunas

obligaciones que ofrecieron "pulque" el jefe decía discretamente: "en esta palabra no tomamos pulque […] al jefe no le gustaba que se danzara borrachos, le gustaba que estuviéramos concentrados, realmente concentrados, haciendo lo que teníamos que hacer". (Cuca Martínez, entrevista, 25 de febrero de 2021)

En el "grupo" coincidimos que en la época en la que estuvimos con el jefe Luna, no se aplicaba la *disciplina*[172] como en tiempos pasados o como sabíamos que se aplicaba en otros grupos. "El jefe practicaba la danza de una manera muy diferente, no había sacrificios, es más, decía que no hubiera ningún tipo de sacrificio". (Conchita, Martínez, entrevista 3 de octubre 2020)

Soledad reporta que sabe de jefes que "creen que lo principal es repetir la tradición tal como les fue enseñada, sin averiguar más". (Galovic, 2002, pág. 487) ese era el caso del jefe Manuel, él quería que la tradición de la danza siguiera y al mismo tiempo estaba abierto a hacer algunos cambios que ya no consideraba fueran necesarios, como el caso de suprimir algunas reglas.

Las siguientes palabras reflejan la influencia que Soledad recibió del jefe Manuel Luna:

> Los jefes se alejan de la "guerra territorial" totalmente obsoleta […] En la colonia tenía sentido; pero en la actualidad, por el contrario, un número excesivo de *danzante*s representa más bien un peligro para el contenido espiritual […] ¿Qué podemos ofrecer a la unidad si nosotros mismos estamos sumergidos en la confusión, debido a la gran importancia de nosotros mismos (orgullo, vanidad) considerándonos siempre mejores?. (Galovic, 2002, pág. 490)

Con las informantes del "grupo" hicimos memoria de cuando el jefe Luna fue invitado a una reunión ecuménica en la Catedral de Ciudad de México, por motivo de la primera visita del Dalai Lama a nuestro País:

> En 1989 Cuando vino el Dalai Lama y se hizo una reunión ecuménica en la Catedral de la ciudad de México, el jefe Luna asistió, pero dice que él no pidió ser invitado […] La intelectualidad de México empezó a fijarse en la danza, y en estos asuntos hacían negociaciones para juntar a los jefes de las tradiciones […] El jefe Manuel Luna respetaba todas las cosas que había, pero no se involucraba". Era un líder muy respetuoso. (Cecilia Escalante, entrevista,4 de marzo 2021)

[172] La disciplina es cuando se castiga a un danzante por violar las reglas del grupo. La disciplina puede ir desde escribir una regla muchas veces, hasta ser azotados con un látigo de ixtle" (Stone, At the Sign of Midnigth. The Concheros Dance Cult of México, 1975)[172]

Cecilia reporta que “tenía muchas ganas de ver al Dalái Lama, cuando lo vi, pues dije, pues sí aquí está el jefe, ¿no?, [risas] o sea platicaron ellos dos, y yo dije, son la misma cosa, siento que, al final, todos estamos por lo mismo. Me quedé con la idea de que aquí está mi jefe, estoy en el lugar adecuado” (Cecilia Escalante, entrevista,4 de marzo 2021). Recuerda que cuando vio platicar al jefe con el Dalái Lama (que obviamente no hablan el mismo idioma) su actitud y gestos fueron los mismos, de cuando lo vio platicando con un perro [hace una serie de gestos] El jefe y el Dalái se comunicaron de una manera muy especial. Dos hombres de conocimiento frente a frente.

Para la mayoría del “grupo” asistir a esta reunión fue muy significativo. Como lo he mencionado anteriormente, la mayoría de nosotras habíamos buscado caminos de crecimiento personal y espiritual de influencias extranjeras, ahora estábamos ahí, percibiendo la *energía* de nuestro jefe, espléndido, mostrando su dignidad y humildad; con su sonrisa fresca y su mirada tierna. Cuca dice que “solo falta que haya un líder con la idea correcta para hacer lo correcto” (Cuca Martínez, entrevista, 25 de febrero de 2021). En la danza lo teníamos. El jefe Manuel Luna.

Nuestro jefe era heredero de una tradición milenaria, era un hombre de conocimiento. Ya lo afirmaba Carlos Castaneda, los concheros no son bailarines folclóricos, luciendo sus *atuendo*s y haciendo sonar sus conchas, son depositarios de una tradición de *conocimiento* sagrado extraído de orígenes toltecas (Carballal, 2018). Esto lo afirmó al conocer a algunos jefes de la danza conchera y por los testimonios que escuchó a través de la Comadre Soledad, de Andrés Segura y de los *danzante*s de la Citlalmina (Yoliliztli Juan, 2004), El jefe Manuel Luna trasmitía esos conocimientos con su ejemplo.

“Él sembró una semillita en mi corazón”. (Conchita, Martínez, entrevista 3 de octubre 2020). La sembró en todas las personas del “grupo”, esa semilla nos dejó una lección. “Que el corazón toque la mente y la mente el corazón, para pensar y actuar así, con el corazón”. (Conchita, Martínez, entrevista 3 de octubre 2020). El jefe Manuel Luna fue, “el más místico de las danzas” (Román, Reyes entrevista, 2023). Con místico me refiero a su carácter devocional, si, ante las imágenes e incluso ante el rito católico y sus rezos, no obstante, su consagración y su amor era hacia la danza.

CAPÍTULO 8: Amor y mística en el "grupo"

SOY YO. Soy esta la que es danzando y en quietud, conmigo misma y en comunidad.
Adriana Mariposa

8.1. Análisis de amor y mística

El análisis somático que hago aquí es con respecto a la experiencia vivida de amor y mística que el "grupo" percibió durante la década de 1980 en el grupo de danza conchera de la *Mesa* central del *general* Manuel Luna, en lo que era en ese entonces el Distrito Federal, México. Es importante advertir que tal análisis no abarca la totalidad de las experiencias somáticas de cada una de las personas que lo integran, incluyendo la propia, ya que eso sería totalmente imposible, sin embargo, me enfoco en aquello expresado por las informantes y que entretejo con lo expuesto anteriormente con relación a las referencias teóricas del Cuarto Camino, la *Toltecayotl* representada por Juan Matus, Carlos Castaneda y Manuel Luna.

Antes de iniciar este capítulo tengo la necesidad de hacer dos indicaciones con respecto a los términos "trabajo" y, acerca del "lenguaje de guerra". Acepto que las propuestas que hago a continuación requerirán profundidad, sin embargo, considero que con lo que he expuesto hasta aquí, estas observaciones son pertinentes.

8.1.1. Trabajo & trasubo

De aquí en adelante me tomo la libertad de cambiar la palabra trabajo por **trasubo**, en mi propio discurso y dejo la palabra trabajo en las citas.

Después de analizar los caminos de conocimiento que he estado mencionando en esta tesis, me queda claro que lo que se entiende por "trabajo", es una labor, una gestión para trascender nuestras limitaciones, una serie de actividades para acceder al *conocimiento,* tareas que nos elevan a un grado más de superación personal y nos conectan con la *Energía* Superior y con lo sagrado, mencionado tanto por los teóricos como por los integrantes del "grupo". De ahí que, cambio la palabra trabajo por **trasubo**. Uso la palabra trasubir inspirada en la teoría y práctica de la Permacultura que dice: "Este es el sentido verdadero de la palabra trasubir, trabajar por dentro, nuestros sentimientos, nuestras

emociones, reconfigurando quienes somos en base a nuestra verdadera naturaleza y no a las conductas familiares, tradicionales o socialmente aceptadas" (Cano, 2023). Esta palabra representa con mejor claridad lo que se intenta en cualquier escuela para el desarrollo de los seres humanos: elevar la *Conciencia*, la *energía* y la vibración. Así, la palabra trans-subir da idea de superación de tipo emocional y espiritual y la palabra tra-bajar nos remite a la labor que la mayoría de las personas viven en sus empleos asalariados, mecánicos y sin mucho aliciente de la buena vida. El "trabajo" vivido desde la modernidad nos deja cansados, explotados, sin *energía* para disfrutar la vida. Con una actitud corporal deprimida, mirando hacia abajo por el agotamiento y falta de *energía*. Dicho de otra manera, trasubir concuerda con el hacer somático, apropiado al estudio de esta tesis.

Cabe mencionar que esta palabra al igual que el cuestionamiento al lenguaje de guerra, surgió de un ejercicio de juego de palabras, que se llevó a cabo en el "Circulo de Mujeres para el Rescate de lo Sagrado Femenino" Morelia 2010. En dónde tratamos de hacer un diccionario con palabras que contradijeran el lenguaje patriarcal.

8.1.2. Lenguaje de guerra. G*uerrero&danzante*

El lenguaje de guerra está impregnado en toda nuestra educación, en la manera cotidiana de hablar y relacionarnos. "matar a dos pájaros de un tiro", "hacer lo que cada uno pueda desde su trinchera", son algunos ejemplos. El caso es que lo usamos en casi todos los ámbitos, en el deportivo, en la danza y hasta en el territorio *espiritual*. Lo manejamos de manera inconsciente en la vida diaria. Para cambiar esto y sus consecuencias en las conductas relacionales, es necesario ser conscientes de su uso y decidir si se quiere continuar con ese uso del lenguaje o no.

Theodoro Adorno dice que las palabras tienen poder por la carga ideológica que contienen. Cada época produce aquellos caracteres que distribuyen una *energía* psíquica. El lenguaje de guerra conviene al tipo de ser humano que se le pueda dominar por medio del rigor, lo que conlleva a la indiferencia al dolor, al propio y al ajeno (Adorno, 1966). El rigor de la capacitación en la guerra se extiende a todos los ámbitos de aprendizaje y eso es lo que habría que revisar. Es como dice Adorno, no solo intentar que Auschwitz no se repita, habría que revisar las condiciones que lo hicieron posible.

Por otro lado, es ahí en la vida dónde está la lucha, por eso dicen los antiguos mexicanos que están en una continua guerra sagrada (León-Portilla, 1980). Sin embargo, hay que entender el sentido de la *Guerra Florida* para la toltequidad (aspecto que ya he mencionado) e incluso habría que hacer una revisión de las interpretaciones colonizadoras con respecto al concepto de guerra (yaoyotl), así como a sus múltiples significados en contextos diferentes en tierras anahuacas. Por ejemplo, para los del linaje de don Juan la guerra es con una misma, contra los propios hábitos y tendencias irracionales e irresponsables, contra las rutinas mecánicas e inconscientes, contra las ideas estancadas e inamovibles. Castaneda dijo que una de sus victorias más significativas, fue haber logrado estar solo sin enloquecer sin -dijo- "salirme de mis casillas" fue un estado inconcebible" (Castaneda, 1976, pág. 20). La guerra nunca es contra otras personas (Ruiz Miguel y José, 2010) sino contra las tendencias personales que limitan nuestras potencialidades, nos quitan *energía* y nos dejan sin *poder personal*. Cuando una aprende a cuidarse a una misma se evita la fatiga y el desgaste, entonces, la guerra ya no existe, queda por delante el cuidado amoroso de la *energía* y la armonía. "El *Camino del guerrero* es armonía: la armonía entre las acciones y las decisiones. En lugar de lucha y guerra se busca la armonía entre *tonal* y *nahual*" (Castaneda, 1976, pág. 55), entre lo material y lo espiritual.

Sin embargo, para Díaz la guerra es necesaria para mantener la paz, asegura que: "Un *guerrero* (yaokiske) era al mismo tiempo un practicante de la paz (matkanemi), Desde aquella óptica no había incongruencia, porque la paz no era prerrogativa de los débiles, sino de quienes sabían defenderla" (Díaz, 2004, pág. 67). Pero el mismo Díaz al hablar de Dios, declara que a falta de una mejor traducción al español del original náhuatl Teteo, se ha visto obligado a traducir ese término como dioses (Díaz, 2021), al no tener otro recurso lingüístico para la traducción de un término complejo decide por una traducción que en términos generales pueda ser entendida. "Guerra" y todo su metadiscurso puede aplicar a esa misma lógica.

Por otro lado, el lenguaje de guerra puede entenderse dentro de la visión del camino del linaje de los *Guerrero*s del Águila, una línea esotérica de la tradición Azteca, de un pueblo eminentemente *guerrero*, no *tolteca*, es decir, no de quienes luchan contra el gran tirano interior y el sistema de creencias, (Ruiz Miguel y José, 2010), sino por los conquistadores de otros pueblos. Aunque en la actualidad se sigue utilizando el lenguaje de

guerra heredado por la influencia mexica-Azteca, considero que el camino actualmente tendría que ir por otro lado, por el del amor, porque son otros tiempos, porque el abuso del racionalismo y el poder del más fuerte y el de las armas, ha dominado y ha dejado demasiados destrozos tanto en los seres humanos como en la naturaleza.

El lenguaje de guerra es propio de un sistema patriarcal, tal como lo define Maturana:

> El patriarcado es una red cerrada de conversaciones caracterizada por las coordinaciones de acciones y emociones que hacen de nuestra vida cotidiana un modo de existencia que valora la guerra, la competencia, la lucha, las jerarquías, la autoridad, el poder, la procreación, el crecimiento, la apropiación de los recursos, y la justificación racional del control y de la dominación de los otros a través de la apropiación de la *verdad*. (Maturana, 2003, págs. 36-37)

La guerra y la maldad, afirma Maturana, no nos dieron origen, es el lenguaje de una cultura patriarcal la que perpetra esos valores. Mi postura es hasta ahora y lo seguiré afinando, que se pueden lograr grandes proezas, superar desafíos impensables y danzar desde el amar, no desde la lucha, guerra y competencia. Al menos, así es como propone el aprendizaje la Educación Somática que ya vimos anteriormente y que sostengo en este escrito.

Por estas razones es que en adelante cuando hablo del *Camino del guerrero*, lo sustituyo por camino somático del danzante nahual o simplemente *danzante* (salvo en las citas textuales), porque en él se gesta: voluntad, *poder*, constancia, estrategia, creatividad, paciencia, intimidad y comunidad, como lo hemos venido demostrando y como lo confirman las personas del "grupo".

Dicho lo anterior, a continuación, presento el análisis relacionado con la experiencia de amor en cada una de las personas del "grupo" y posteriormente lo relacionado con la experiencia mística.

8.2. Presentación a la experiencia de amor en el "grupo"

A continuación, presento el análisis relacionado con la experiencia de amor en cada una de las personas del "grupo" y posteriormente lo relacionado con la experiencia mística[173].

[173] En las siguientes citas no pondré la referencia porque en cada apartado de cada una de las personas del grupo, las citas corresponden a la titular de dicho apartado, excepto cuando corresponda a otra fuente.

Grupo de danza conchera en El Cerrito, 2022. Imagen propiedad de Mauricio Román Reyes Covarrubias

8.2.1. La experiencia de amor en Conchita

> No consideres el hablar. Empieza, en el silencio. Habla desde el amor, y las palabras vendrán.
>
> Michel Salzman

Conchita se refiere al amor como una experiencia que no tiene que ver con el intelecto, aunque haya leído mucho acerca de ello. Conchita ubica el amor dentro de la danza conchera desde un punto de vista pedagógico, como un proceso de aprendizaje que tiene que ver con el *conocimiento silencioso*, ese que transmitía el jefe Manuel Luna cuando danzaba. Habría que estar muy atentas porque el jefe era como, parafraseando a don Juan, como los gusanos, los pájaros, los árboles: todos ellos nos pueden decir cosas increíbles, si llegamos a tener la *atención* necesaria para agarrar su mensaje, puede ser que algo les aprendamos (Castaneda, 1990). El jefe como hombre de conocimiento hablaba de la danza como si fuera un ave mágica, misteriosa, que detiene su vuelo un instante para dar al hombre esperanza y propósito (Castaneda, 1999). El jefe explicaba su danza con su **cuerpo∞persona**, con su ejemplo, se volvía ágil y liviano, parecía que se despegaba del suelo.

Conchita comenta haber vivido ciertas percepciones y vivencias en la danza conchera a través del trato amoroso y respetuoso del jefe Manuel Luna, la oportunidad de haber vivido muy cerca de su amorosidad y su actitud de respeto, le hace entender que el asunto del amor en la danza tiene que ver con la responsabilidad de llevar al consciente lo que enseñó el jefe: cuidarnos y respetarnos. Por lo que reitera que amor en la danza, tiene que ver con ese trato amoroso en dónde no hay sacrificio. Sacrificio entendido como esfuerzo extremo o falta de consideración a una misma. El cuidado y autocuidado en la

danza conchera de esa época eran aspectos muy marcados, no se hablaba de eso de manera tácita, se hacían muchas cosas en las que se podía comprender que habría que estar atentas a ello. Conchita lo señala como el cuidado entre nosotras, a las formas de la danza y también a nuestra propia *energía*. "Eso requiere un sentimiento definido, un sentimiento de amor por el ser, por estar presente… Hay que responder a las impresiones, no desde el punto de vista de la personalidad, sino desde el punto de vista del amor por estar presente. Eso transformará nuestra forma de pensar y sentir. (Salzmann, 2011, pág. 41) También transforma nuestra manera de danzar y de estar en el mundo. Don Juan dijo: ¡sé impecable! Cuida tu mundo. Hónralo; vigílalo con tu vida (Castaneda, 1999, pág. 329), porque como dijo Merleau-Ponty, somos el mundo, así que el auto cuidado lleva implícito cuidar del él. Conchita ha sido siempre un ejemplo de una "*danzante*" de luz parafraseando a don Juan podría describirla como a una persona a la que la muere difícilmente la puede alcanzar, porque ella siempre lucha con sabiduría y paciencia. Es una *nahual*a que no se entrega a la muerte tan fácilmente (Castaneda, 1999).

Conchita manifiesta que "el sentimiento de amor se siente en el cuerpo como si unas manitas tocaran tu corazón, es ser tocada en el corazón". Recordemos que para los toltecas era muy importante tener un rostro propio y un corazón verdadero, es decir una personalidad forjada en el **trasubo**, y una dedicación a la *verdad, la verdad* como la certeza de la existencia de una *energía* suprema que todo abarca y que se siente en el corazón. "El corazón contribuía con un sentimiento más elevado" (López Austin, 2011, pág. 219), en el mundo anahuaca. Representa uno de los centros que guarda en sus palpitaciones pasiones amorosas de funciones muy complejas, orgánicas y anímicas que provocan alteraciones fisiológicas reales. Actualmente la neurociencia habla de la comunicación neuronal entre el corazón y el cerebro, y su interconexión con las relaciones humanas. Los antiguos lo sabían. "La parábola de Venus enseña que el centro está en el corazón del hombre, y por ello la tarea suprema de la existencia humana es la de arrancar el corazón a la multiplicidad destructora. (Sejourne, 1962, pág. 84). Con esta parábola no puedo más que recordar la *Guerra Florida*, que se encarna en el trance diario entre los múltiples yoes, en el sentido *gurdjiefiano*, y el intrincado camino para establecer la unidad somática de mi existencia: la intención constante de un sentimiento unificador, no separatista.

Es propicio, pues, considerar siempre al corazón como punto de partida y de llegada, "el reencuentro dónde se elabora la *Conciencia* luminosa" (Sejourne, 1962, pág. 136). Más que por la analogía del puesto central que ocupa en el cuerpo, por los sentimientos de amor que evoca. La paciencia y el amor con las que el jefe Manuel Luna mostraba transitar su vida y su danza, eran ejemplo de ese sentir y actuar desde el corazón. Amor a la danza, sí, dice Conchita, pero, sobre todo, recuerda siempre esa sensación "de unas manitas tocando el corazón", lo tiene presente y lo lleva en su cuerpo, incluido.

8.2.2. La experiencia de amor en Cuca

> Está claro que una relación de profundo amor,
> es la relación natural que las personas tendríamos
> si nada se interpusiera entre nosotras.
> Harvey Jackins, 1982

Cuca relaciona el sentimiento de amor en la danza en cuatro vías que están interconectadas:

1.- Relaciona el disfrute y amor con el hecho dancístico "disfrutar los espacios, disfrutar a la gente que tiene una *devoción*, que hace cosas para seguirla" En la danza no había un método tácito para meditar, sin embargo, tanto al danzar como al rezar, siempre se tiene una experiencia personal. Ella asegura que "la oración es un vehículo de aplacamiento de los pensamientos … creo que esa es la mancuerna con la religión católica, le deja a la danza todo eso que no todos han descubierto". Hemos visto anteriormente que la danza es *meditación* en movimiento, es también una forma de orar, de rezar, y que el gozo y la alegría que provoca la actividad danzada es producto de su génesis, porque la parte emocional del centro motor está conectada principalmente con el placer del movimiento" (Ouspensky P. , 1978). Pero ¿qué características diferencian un deporte de un acto danzado de? La pasión por los deportes es distinta que el amor a la danza, en uno, hay competencia, dominio extremo de la técnica; en la otra *devoción*, placer, y paz interior. Eso no quiere decir que no se es un especialista en ese arte, por ejemplo, la destreza con la que se toca la *concha* al tiempo que se danza, es de una complejidad muy alta y de admirar a quien las ejecuta con maestría, de esta afirmación se entiende la segunda vía de amor en la danza.

2.- Amor al ritual y su significado. El sentido de la danza "es que lo hagas con corazón, por *devoción*". El amor por los rituales de la danza permanecía en la época del *general* Manuel Luna, no solo en su grupo central, también en los más de 300 grupos bajo su cargo. Cuca

comenta: “A mí me sorprende tantas cosas que ellos saben de la tierra, del clima … la gente de los pueblos tiene un conocimiento que está ligado a la naturaleza, a los ciclos de la vida, y creo que la danza, aunque no lo nombre directamente, o no lo traiga claramente a colación, lo saben, creo que hay un gran respeto a todo eso”.

En este punto hay que recordar que la danza como conocimiento *nahual*ico, está impregnada por la sabiduría de la *Toltecayotl*, eso implica el dominio del comportamiento de la bóveda celeste, las leyes cósmicas, la sincronicidad con los calendarios y los ciclos de la vida. Los anahuacas sabían de la existencia de “una *Conciencia* que creó el universo y a la Tierra. Se partía de que existía una “*energía* superior”, que no se podía ver o tocar, que no tenía nombre y no se podía representar” (Marín, 2018, pág. 75). Sin embargo, se podía sincronizar con ella a través del movimiento, de la creación de la danza, del canto. El ser *danzante* reconocía su pequeñez y daba gracias de los beneficios que recibía de esa gran *energía*. La danza es una manifestación abstracta que tiene contacto con las manifestaciones de una *energía* superior, no es, como dije anteriormente una “representación” es un acto dinámico real, una creación en conjunto, quizás, el *Intento* más completo con el que se expresa artísticamente la humanidad. Un acto de amor.

3.- A la convivencia entre la gente de la danza. Cuca recuerda: “cada fin de semana era muy emocionante porque si no había danza había ensayo, y era ir a ver a los compañeros y compañeras, ver al jefe, eso me gustó mucho”. Para ella, una de las cosas más importantes era pertenecer a una comunidad:

> …yo no había tenido esa experiencia de comunidad, y darme cuenta, que comunidad significaba que alguien estuviera enfermo, irlo a ver, juntar dinero para ayudarlo, sí había una fiesta ir a invitarlos, que supieran que allí estábamos. Renovar esa conexión con la gente, eso fue para mí muy bonito, esa experiencia de comunidad, eso.

La danza implicaba el poder ayudarnos entre todas y todos, entre otras cosas: “hacer comida porque íbamos a estar todos juntos haciendo el trabajo, y entonces era algo que se necesitaba, entonces era hacer cosas para todos”. Ese era un acto amoroso dentro del **camino de la danza.**

4.- A la actitud y comportamiento del jefe Luna hacia la danza misma y al cuidado que profesaba a sus *danzante*s, a todos y en especial a nosotros los del “grupo” “el haber recibido a esa bola de jóvenes chilangos que no estaban dentro de lo que es la tradición y

recibirnos así tan amorosamente, fue algo muy importante para mí … Yo sí recuerdo una *atención* muy especial para nosotros".

El jefe se preocupaba de que estuviéramos bien, "que no nos fuéramos muy tarde a la casa cuándo acababan los ensayos, o cuando íbamos a algún lugar". Cuca recuerda como "cuando íbamos a los pueblos, los compadritos nos recibían bien bonito, la gente bien amorosa, bien amorosa … siempre nos daban cosas muy buenas, en ese sentido era muy amoroso".

El jefe no juzgaba a la gente, "pueden ser bien gachotes en su vida, pegarle a su mujer, desobligados con sus hijos y aun así estar en la danza, el jefe los aceptaba, a mí eso se me hacía muy amoroso". El jefe podía pensar bien acerca de las otras personas.

8.2.3. La experiencia de amor en Cecilia

> Ser impecable no significa aspereza, astucia no significa crueldad, ser paciente nos significa negligencia y ser dulce no significa estupidez.
>
> Don Juan Matus

Cecilia dice que en la danza el asunto del amor se aprendió con el ejemplo que el jefe Manuel daba con su comportamiento con sus actos, eso lo interpreta como amor al prójimo. "No nada más se aprende de la danza, sino de cómo él manejaba los conflictos".[174] Pone un ejemplo de cómo el jefe resolvió un conflicto que ella tenía con un *danzante*. El jefe los puso a trabajar juntos y con la convivencia pudieron resolver sus problemas. Al final estos dos compadritos se hicieron muy amigos. Gurdjieff también hace una relación entre el amor y el **trasubo**, relacionado a la convivencia que se da en las jornadas de *trabajo*:

> Hay dos clases de amor; uno el amor de un esclavo, el otro que debe ser adquirido por medio de trabajo […] El primero no tiene valor alguno; sólo el segundo tiene valor, esto es, el amor adquirido a través de trabajo […] Este es el amor del cual hablan todas las religiones. El amor verdadero es el amor cristiano, el amor religioso; con este amor nadie nace… Para este amor hay que trabajar […] Algunos lo conocen desde la infancia, otros solamente en la vejez… Si alguien tiene amor verdadero, es porque lo adquirió durante su vida, trabajando […] Pero es muy difícil aprenderlo, Y es imposible empezar a aprenderlo directamente. (Gurdjieff G. I., 2016, pág. 116)

Independientemente de cómo sea cada persona, en las labores de la danza se aprende a convivir y respetar poniendo en evidencia, a veces *la Importancia Personal*. Ella piensa

[174] Los entrecomillados corresponden a cada persona de la que se está hablando, excepto cuando se trata de otra referencia.

que lo mejor que una persona puede hacer por otra, es dar su tiempo y hacer algo concreto que le ayude a esa persona. “El trabajo lleva implicado el amor. Si una quiere hacer un bien o dar un regalo: “¿qué quieres que te regale? ¿arreglo tu casa, te ayudó a hacer algo? Para mí el trabajo es un gran regalo tanto para recibir como para dar”. Esto en la danza es muy importante porque lo que ponemos todos los *danzante*s, es nuestro tiempo en los rituales de la danza “de alguna manera, nuestro esfuerzo para un bien común y eso pues es muy enriquecedor”. En el camino somático del danzante nahual el amor es acción concreta, real. La danza “está diciendo -mira aquí están tus compañeros, trabajar con ellos, cuida tus compañeros, coordina algo en conjunto-”.

Cecilia dice: “en la danza es el lugar en dónde me siento más a gusto, en la danza es dónde me siento realmente querida, y me siento aceptada”. Aporta seguridad y sentido de pertenencia a un grupo y también es un lugar en dónde te sientes apoyada, querida y respetada por la comunidad. “No es fácil ser *danzante*, entonces para muchos, ser un *danzante* les aporta respeto en su comunidad, gente que son albañiles, que son maltratados, que no tienen gran cosa, este sentido de pertenecer a un grupo es importante para las personas y en la danza, todos somos importantes”. Estar con otras personas en el camino somático del danzante nahual es un reto. escuchar a las otras personas se presenta como una oportunidad para estar libre en la *atención*, para dejarlas ser, para dejarme ser (Shaw, 2014), eso sucede cuando trasubes. Entonces comprendes que la danza es un reflejo del Cosmos en el sentido que acoge a blancos, negros, amarillos, morenos, ricos o pobres, y si realmente nos damos cuenta de quiénes somos, desaparecen las diferencias relativas y aparece la *consciencia* de unidad real (Adame y Núñez , 2018). Es decir, la tarea principal es lograr actuar-danzar- desde el impulso fundamental, desde la c*onsciencia de ser*.

En otro aspecto, Cecilia dice que, con relación al jefe, él diría que el Amor es hacia Dios, sin embargo, confiesa:

> […] o sea, yo no soy religiosa, yo en verdad no danzó para dios […] no es que te vas a morir y te vas a ir al cielo, aquí está la gente que te necesita y con la que vas a compartir, entonces para mí eso es real, y, precisamente porque es real, para mí todas las emociones que pude haber sentido, pues eran reales aja, eran reales en el sentido de la solidaridad, el esfuerzo, la responsabilidad, la lealtad, amor y solidaridad.

Ceci reitera, el amor es en relación “al otro, amor a lo creado, amor al prójimo, amor a la naturaleza, amor a muchas cosas … cuando una entra a la danza le dan su probadita de

amor, una cucharadita de amor, de alguna manera te hace *ver* diferentes las cosas". **El camino somático del danzante nahual** cambia tu *punto de encaje* quieras o no.

Una aprende a amar a la danza, y a todo lo que ella conlleva, pero también es "el amor al todo". Lo que conlleva "el camino de la danza" es dirigir ese amor hacia todo lo que nos rodea, es el lugar en dónde una aprende a enfocar todo el afecto, todo el cariño, "especialmente a esta tierra maravillosa, la madre, la matriz, el epicentro de todo lo que somos y de todo lo que hacemos; el mismo ser al cual todos regresamos" (Castaneda, 1999, pág. 327). Cecilia y yo recordamos que el jefe nos decía en los *ensayes*: "a la tierra no se le pega, no se le suelta el huarachazo. Se le acaricia danzando"

De igual manera, Cecilia asegura que en la danza se aprende a hacer introspección, a reconocerse a una misma. "Hay una alegría en reconocer esta acción en el interior. Entrar en el silencio. Reconocer en nosotros esto, que tiene un valor verdadero" (Shaw, 2014). Porque, aunque parezca paradójico, en la danza, con tanto ruido alrededor, una puede entrar en el silencio, *silencio interior*.

Cecilia comenta que toda esta experiencia se queda en tu cuerpo y en tu corazón, así mismo se trasmite a otros lugares: a los centros de trabajo, en las escuelas, con la familia. La *energía* de la danza es un torrente de impresiones que alimentan el vivir. "Cuando uno percibe la corriente de *energía* vital, ella empieza a fluir más y más a través de uno. Entonces puede llegar a tener una acción en el mundo" (Shaw, 2014, pág. 45). En este sentido, como he dicho, la danza conchera, al menos en esa época, tenía un aspecto marcadamente somático, una danza que se vivía desde el interior, con amor, *atención* y *devoción*.

Finalmente, Cecilia testifica que, aunque dejas de ver a la gente de la danza, el día que las ves, se encuentran con cariño, todos nos recocemos como *danzante*s. Porque como decía el jefe, una vez que entras a la danza, nunca dejas de ser *danzante*, el amor a la danza siempre esta.

8.2.4. La experiencia de amor en Soledad

La comadre Soledad Ruíz relaciona el amor con el hecho de que antiguamente las danzas eran un trasubo de conexión interna, muy sutil. (Galovic, 2002) y a su vez también lo relaciona con su quehacer como curandera. "En el camino del curandero uno debe empezar

curándose a sí mismo. La curación es una puerta al mundo oculto. Y en el camino del curandero uno debe empezar curándose a sí mismo" (Yoliliztli Juan, 2004, pág. 72). La comadre atendía a más de 100 personas entre sábados y domingos cuando no teníamos obligación en la danza. No descansaba y no cobraba, ponía una canastita y ahí cada persona ponía el dinero que quería o podía darle. Ella era muy generosa porque también les daba a sus pacientes, toda clase de hierbas, infusiones o cataplasmas (Yoliliztli Juan, 2004). La mayoría de las personas *danzante*s asistíamos con ella para atendernos.

Sin embargo, con este reporte podemos ver como ella misma, no se cuidaba, su muerte está ligada a la diabetes por la cual perdió algunos miembros de su cuerpo. En este punto recuerdo que Gurdjieff recomienda encontrar y seguir una línea de *trabajo* que nos haga entender las diferencias e influencias en nuestros comportamientos que vienen del egoísmo, amor propio y así, poder identificar los enemigos internos que generan esas influencias. "Tenemos muchos enemigos independientes, pero los principales y más activos son la vanidad y el amor propio" (Gurdjieff G. I., 2016, pág. 127). El amor propio no puede ser igual que el egoísmo porque el amor implica cuidado, un cuidado que no es ensimismamiento y que está ligado como dice Harvey Jackins a la capacidad de ser inteligentes y responsables. Una *danzante*, en este caso la comadrita Soledad, aceptó la responsabilidad de sus actos, hasta del más trivial de sus actos (Castaneda, 1999). No era una mujer corriente, tenía la capacidad de ayudar al prójimo. Al respecto Ouspensky dice que "El amor a la humanidad, el altruismo, son palabras muy bonitas, pero no tienen significado sino cuando un hombre es capaz, por su propia elección y de su propia decisión, de amar o de no amar, de ser un altruista o un egoísta… Para ayudar a los demás un hombre tiene que aprender primero a ser egoísta" (Ouspensky P. , 1979, pág. 164). Desde mi punto de vista, a la comadrita Soledad le hacía falta *parar*. Segal, del Cuarto Camino, afirma que "las palabras pronunciadas mecánicamente son palabras muertas. Un *paro*, un momento de pausa, aporta insospechadas *energía*s. Hay un cambio, la calidad de la *energía* que se transfiere es del todo diferente" (Segal, 1996, pág. 131). La comadrita Soledad sabía el camino que las personas tenían que seguir para su sanación, ella aportaba *energía*, amor, pero eso requería cuidado, control de sí y de su entorno. Se termina pagando caro, cuando no hay autocuidado.

Por otro lado, centrarse en el yo sin reconocer los múltiples yoes que pueden tomar el control, no es una acción inteligente ni amorosa es, además, olvidar:

> …que no somos dueños de nosotros mismos, ni tampoco poseemos un genuino amor propio… El amor propio es una gran cosa. El amor propio es señal de una elevada opinión de uno mismo. El amor propio indica y demuestra que un determinado hombre es una partícula del cielo… El amor propio es Yo; Yo es Dios… Por lo tanto, es deseable tener amor propio. (Gurdjieff G. I., 2016, pág. 128)

Don Juan decía que negarse a sí mismo es la peor de las entregas. "nos fuerza a creer que estamos haciendo algo valioso, cuando de hecho sólo estamos fijos dentro de nosotros mismos" (Castaneda, 1999, pág. 169). Como vimos anteriormente cuando presentamos a la comadrita Soledad, vimos que ella venía de una herencia posterior a la del jefe Manuel Luna, era una bruja entendida como *nahual*a, como chamana, una bruja a la que se le buscaba para hacer todo tipo de curas. Ella podía entrar en estados alterados de *Conciencia* por medio de plantas, por medio del misticismo y el *Intento* inflexible, el método preferido de los brujos (Castaneda, 1990, pág. 77). Sin embargo, nunca dejo el drama, pues formaba parte de su personalidad y profesión. Para la mayoría del "grupo" la comadre Soledad era una mujer muy fuerte, con un gran *poder personal*. Su entrega por la danza era impecable, pero lo que más se apreciaba en ella, era, como lo veremos más adelante, su *devoción* y amor por las técnicas en los rituales de la danza, y por el modelo y *presencia* del jefe Manuel, todo esto era lo que le hacía ver a Dios en el camino somático del danzante nahual.

8.2.5. La experiencia de amor en Nicolás

Para Nicolás el asunto del amor en la danza conchera está relacionada con *Flor y canto* y la *Guerra Florida* tal como las vivieron los toltecas. Esto es, el afán por evolucionar como seres perceptivos, *darse cuenta* de su potencialidad como seres humanos, lo que implica el deseo de ser mejores seres humanos. Eso es lo que hay que amar. Porque solo tenemos esta vida como oportunidad para hacerlo. "El avance real no es a ver quién gana, tenemos que ganar como seres humanos, llegar al punto en dónde celebremos llegar a tocar la flor y el canto, la auténtica *Flor y canto* -solo un instante aquí-". Somos como una flor que muere pronto, como un canto que se funde en el aire y como una danza que perdura un instante, solo tenemos este tiempo para amar.

En ese sentido una ama (pareciera egoístamente) ese instante y como dice Shaw del Cuarto Camino: "Hay dos clases de amor propio: el amor propio ordinario, que es el egoísta

y reactivo, hecho de proyecciones mentales; y el amor de si, de la parte más alta, de lo alto, que es como el sol que da calor a cada parte sin juzgar, benevolente" (Shaw, 2014, pág. 150). Hay una reverencia hacia ese amor en dónde la *Guerra Florida* se torna placentera. El amor se manifiesta en la urgencia de danzar, porque es en ese momento en dónde se presenta la *Guerra Florida.* Para Nicolás la *Guerra Florida* es una alegoría. Dice: "tiene una connotación diferente cuando estoy danzando le estoy dando foro a mi *guerrero* que está luchando contra mi *pinche tirano*". El tirano interno es el que manipula de manera mecánica mi existencia, aparece la *Importancia Personal*, la verborrea interior, las comparaciones, los juicios, la manipulación y el abandono de mí misma y por ende el alejamiento a el camino somático del danzante nahual.

Por otro lado, Nicolás habla de haber experienciado el amor en toda la complejidad relacional en los rituales de la danza conchera. "Amor. Recuerdo mucho amor en la danza mucho cariño, mucho agradecimiento, lo sigue habiendo (se le quiebra la voz) está ahí latente". También recuerda el sentimiento de amor en acontecimientos más cotidianos como: "a la frescura, los amaneceres, un amor a la salida de ciertos Soles". Todo eso se saborea también en "el camino de la danza"

También tiene que ver en las acciones concretas que nos relacionan como mente, cuerpo y espíritu, acciones que llevan a las personas a buscar crecer en sensibilidad, en amor. El problema de la ciencia positivista es que entiende el amor con mediciones químicas sin comprender que este fenómeno corresponde también a otro tipo de *energía*, a la *energía* superior (Ouspensky P. , 1977). Los toltecas sabían de esos cambios que se mostraban en el cuerpo, por eso su interés en la percepción, que no pasaran inadvertidos. Su *Intento* fue crear procesos de sensibilización que lleven a una experiencia concreta, reflexiva, interna, orgánica, con acciones en las que puedan *darse cuenta* de que son parte del universo. En el camino somático del danzante una recuerda Ser danzando.

Nicolás cree que en la danza se aprende a dar y recibir amor tal como lo aprendieron nuestros ancestros en la *Toltecayotl*, conectada con el principio cósmico del amor y la unidad.

> La ideología tolteca afirmaba que todas las cosas -tanto lo que percibimos como lo que está más allá de nuestros límites humanos- forman un principio cósmico autosuficiente llamado Semanawak, unidad circundante. Esta palabra se compone de las raíces Sen, uno, integrado, y Anawak, en torno, opuesto. También se puede traducir como complementación de los opuestos, y equivale con exactitud a nuestro concepto de Universo. El centro motor de la

> unidad recibía el nombre de Teotl. Ellos reverenciaban a la *energía* cósmica bajo el nombre personal de Senteotl, dios único, también conocido como Tlasopilli, príncipe del amor (Díaz, 2004, pág. 27).

Podemos retomar esos valores y entonces podremos vivir en armonía, proyectar el futuro con la sabiduría del pasado. La historia nos cuenta cómo vivían la *Toltecayotl* en el Anahuac. "Una ciudad sol, una ciudad de her*manda*d, pero bien entendida: de canto y danza, de *Conciencia* continua, de que -solo un rato aquí-, y aunque sea de oro se rompe, y aunque sea de jada se quiebra. Una *Conciencia* de la temporalidad, una sociedad iluminada. Y una sociedad iluminada es, en la que todos vemos por todos" (risas). Nicolás, en pocas palabras, habla de nociones elementales de la *consciencia tolteca* que relaciona con el amor. Por un lado, menciona una cultura y una civilización con los rasgos que he señalado en capítulos anteriores, su grandeza, interés y dedicación al aspecto *espiritual*, en dónde el desarrollo de la *Conciencia* tenía un lugar primordial, eso incluía ser conscientes del paso a la muerte, como dice el poema de Nezahualcóyotl:

¿Acaso deveras se vive con raíz en la tierra?
No para siempre en la tierra:
sólo un poco aquí.
Aunque sea de jade se quiebra,
aunque sea oro se rompe,
aunque sea plumaje de quetzal se desgarra.
No para siempre en la tierra:
sólo un poco aquí. (León-Portilla, 1978)

En su *consciencia* está presente el hecho de que vamos a morir y por lo tanto es menester vivir en plenitud, enfocados en la belleza, en la poesía, en el canto y en el camino somático del danzante nahual.

Por otro lado, el sentimiento y el actuar con *impecabilidad* ante el cuidado a nosotras mismas, a las otras personas y a la naturaleza. Eso es vivir desde el amar y andar en el camino somático del danzante nahual.

8.3. Presentación de la experiencia mística en el "grupo"

La mística par el "grupo" tiene diferentes connotaciones. Cada una de las personas de este "grupo" lo relacionan directamente con sus experiencias vividas tanto dentro como fuera de la danza. Sus referencias están relacionadas con conceptos que tienen que ver con la espiritualidad: religión, esoterismo, iglesia, devoción y reverencia pertenecen a ese

territorio. A continuación, se puede notar que, aunque cada persona entrevistada tiene su propia idea y vivencia acerca de la noción de mística, la correlación es evidente ante las influencias y experiencias vividas dentro de la danza de esa época.

8.3.1. La experiencia mística en Conchita

> Nada te turbe, nada te espante;
> Todo se pasa. Dios no se muda;
> La paciencia todo lo alcanza.
> Quien a Dios tiene nada le falta
> Sólo Dios basta.
>
> Santa Teresa de Jesús

La mística en la danza conchera, según Conchita, tiene que ver con un camino de origen indígena, de tradición, un camino que dirige un maestro espiritual que guía hacia un *cambio de Conciencia* (ver *punto de encaje*) por medio de poner *atención* a lo sagrado. Se sabe que todas las enseñanzas místicas y ocultas reconocen en el ser humano la existencia de fuerzas y capacidades superiores, hablan de la necesidad de desarrollar una fuerza para acceder a otra *Conciencia*, otra *realidad* (Ouspensky P. , 1979).

Comenta Conchita que la antroposofía tiene algunos escritos dónde se describen aspectos de la antigüedad, de cómo era la *energía* de los de aquel entonces, de cómo la gente podía cambiar su estado de *consciencia*. Afirma, como de igual manera lo hicieron nuestros ancestros antes de la conquista. Al respecto, explica Marín que en la *Toltecayotl*:

> Existió una *Conciencia* que creó el universo y a la Tierra. Se partía que existía una "*energía* superior", que no se podía ver o tocar, que no tenía nombre y no se podía representar. Por lo cual, de manera metafórica le llamaron: El que se inventa a sí mismo, El que está aquí y en todas partes al mismo tiempo, El que es noche y viento, Aquél por quien se vive. Esta *energía* superior, tenía diversas manifestaciones de su grandeza en el mundo humano, que eran percibidas por las personas. Estas manifestaciones o advocaciones de esta *energía* superior eran reconocidas y agradecidas. (Marín, 2018, pág. 75)P75

La manera de tener contacto con esta forma abstracta de manifestación energética superior, en la vida cotidiana fue y es, a través de rituales y ceremonias de agradecimiento en un espacio y un tiempo sagrado, como es el que genera la danza conchera como *Camino de conocimiento*. "Es retomar el sentido de pertenecer a algo muy grande y que podemos conectar con la vida cotidiana". Esa *energía*, la que se abrevaba en ese estado, era suficiente para vivir la cotidianidad con una calidad diferente y se manifestaba en el trato entre los *danzante*s, de ese entonces.

Por otro lado, la mística tiene que ver con el *conocimiento* verdadero que buscan las personas que quieren un *cambio de Conciencia* con responsabilidad, por lo que considera que el camino de la mística en la danza tiene que ser transitado con ética. “El trabajo de la danza es mantener una situación segura para todas, desde una perspectiva de *poder personal* no sobre los otros, sino sobre algo más grande”. Cuenta que en una ocasión se acercó al jefe para preguntarle por ese asunto, porque le preocupaba su integridad, el jefe se rio y le aconsejó que se mantuviera mirando al centro del círculo, pusiera *atención* a los *ayoyotes* y se mantuviera cerca de él.

En el mismo tenor, la experiencia mística puede conducir al éxtasis y ese es un camino al que hay que tenerle respeto, acercarse con amor, con cuidado. “De todo lo que conocemos en la vida, solo en el amor hay un sabor de lo místico, un sabor de éxtasis. Nada más en nuestra vida nos acerca tanto al límite de las posibilidades humanas, más allá del cual empieza lo desconocido” (Ouspensky P. , 1977, pág. 575). Ella, Conchita, reporta que no le era fácil entrar a esos estados extáticos en la danza, porque se quedaba dormida y tendía a tirarse en el piso. En la entrevista Conchita dice: “En ese estado se puede recibir ciertas *energía*s, e ir a unos lugares que no puedo definir si son buenos o malos” (Entrevista a Conchita). Algunas personas de la danza, según su percepción, iban a unos lugares que a ella no le gustaban, estaba segura de que no eran los mejores lugares. Otros compadritos podían ir a esos lugares en el momento de la danza, dónde no solo se representaba un “principio sagrado” sino se podía introducir y experimentar *estados alterados de Conciencia* provocado por el propio ejercicio de la danza. “Un ejercicio de sensación es algo sagrado, que proviene de un origen misterioso que está por encima de mí, para hacer bajar a mí una *energía* más fina” (Shaw, 2014, pág. 57). El camino somático del danzante nahual ayuda a unificar esas *energía*s, pero esa necesidad de religarse tiene que surgir de ti, de la necesidad de *ver*. En el universo *tolteca*, “en el mundo de la *energía,* y la espiritualidad, concebida como la capacidad de producir conscientemente una vibración muy cercana a la frecuencia de la vibración generadora. Es decir, la capacidad de armonizarse con la vibración generadora” (Marín, 2018, pág. 67), fue para los *viejos abuelos* una forma de explorar las manifestaciones y posibilidades energéticas a través de la *consciencia.* Por eso se comprende la construcción de observatorios astronómicos conocidos como Tollan (zonas arqueológicas) (Marín, 2018). No solo eran estudiadas la

estrella, también el comportamiento energético de todo lo existente en la tierra, principalmente la de la *Conciencia* humana.

En Conchita se percibe una cierta "prudencia" para entregarse abiertamente a la experiencia de la *energía*, con mucha razón. Don Juan le comenta en una ocasión a Castaneda que *ver* esa *energía* puede ser un golpe mortal para algunas personas, por lo que habría que saber en qué grado energético se encuentra una al estar expuesta a este *conocimiento.* A pesar de confesar su miedo, ella reporta haber sentido un influjo energético muy sutil. "Entonces, la sensación de separación se diluía, quedando principalmente una gran alegría y plenitud". La plenitud al experienciar su ser unificado. Recordemos las palabras que al respecto don Juan le dice a Castaneda:

> Don Juan me había explicado que el cuerpo y el cuerpo energético eran dos conglomerados de campos energéticos comprimidos y unidos por una extraña fuerza aglutinante. Había enfatizado una y otra vez que la fuerza que une esos dos grupos de campos energéticos era, según los chamanes del México antiguo, la fuerza más misteriosa en el universo. Él estimaba que era la esencia pura de todo el cosmos, la suma total de todo lo que es. Había asegurado que el cuerpo físico y el cuerpo energético eran las únicas configuraciones de *energía* en contrapeso en el reino humano. Por tanto, él no aceptaba ningún otro dualismo. El dualismo entre cuerpo y mente, carne y espíritu, él los consideraba como una mera concatenación de la mente que surgía de ésta sin fundamento energético alguno. (Castaneda, 1999, pág. 74)

La teoría del dualismo cartesiano no cabe en la sabiduría *tolteca*. *Ometeotl* no hay que entenderlo, hay que vivirlo, sensarlo como una fuerza vibratoria aglutinante y unificadora que nos mantiene juntos como una unidad energética cohesiva (Castaneda, 1999). Esa es la sensación que se percibe en **el camino somático del danzante nahual,** todas las personas integradas, generando esas *energía*s, danzando.

Conchita dice que no puede describir lo que sentía en su interior en ese estado de *Conciencia acrecentada* que a veces iniciaba con los cantos. Es algo que no se puede explicar con la razón pero que tiene que ver con el sentido de reverencia. "La cuestión o el sentido místicos es lo que me llevó a la danza conchera para poder entender y cultivar ese sentimiento de reverencia".

8.3.2. La experiencia mística en Cuca

> Déjala ser; vuélvete hacia adentro, hacía una realidad desconocida. Está atención es una cosa sagrada.
>
> Fran Shaw

Cuca menciona que tuvo en su vida varios acercamientos místicos, uno fue desde muy pequeña cuando veía a los *danzante*s en la colonia dónde ella vivía. Otro fue en su juventud cercano a la época en que entró a la danza conchera, se refiere al sentipensar que le provocaron los libros de Carlos Castaneda. "Don Juan le insistía mucho a Carlos, -lo que estás pensando es una cosa y la *realidad* es otra- eso me llamó mucho la atención". Estar *presente* en la danza era poner *atención* en aspectos místicos que disuelven la distancia entre vigilia y sueño. Los efectos de la *Conciencia acrecentada* que genera la capacidad perceptiva es la característica primordial de la mística en el camino somático del danzante nahual.

Cuca recuerda que en un viaje de regreso de la danza con el jefe Manuel Luna, vio a lo lejos cómo se acercaba la lluvia a la tierra y sin más, asegura: "en ese momento pum, así, me desconecté y tuve una experiencia mística, ¡*wow*!, me sentí unida a todos, a toda la gente que venía en el autobús México-Toluca, a todo lo que estaba a mi alrededor. Tal vez fue el cansancio, el haber disfrutado una noche de velación y un día de danza, la convivencia con las comadritas, compadritos y sus familias en una localidad alejada de los centros urbanos, lo que lo provocó, no sé, pero estaba muy sorprendida y agradecida por la experiencia". Su expresión al recordar ese momento la llena de alegría.

Hasta hace relativamente poco es que la psicología dejó de considerar a la experiencia mística como estado patológico, como condición de enfermedad de la *Conciencia* normal (Ouspensky P. , 1977, pág. 269). Aun así, Ouspensky establece que la experiencia mística es ilógica dentro de una mente racional y que para las personas que han vivido esa experiencia, es la única manera de entender el mundo real y el acceso a lo superior. Paradójicamente, de la misma forma que Ouspensky y Gurdjieff se explicaron el universo y la *realidad* por medio de las matemáticas y el estudio de las leyes del cosmos, los toltecas lo hicieron miles de años antes. Vivían bajo los códigos del cosmos y la *energía*. Hoy se habla de la *energía* cuántica en la física cuántica como algo novedoso (French y Taylor , 2012), cuando para nuestros ancestros era parte constituyente de su

cultura. “En realidad las pirámides encierran un gran enigma […] son iguales a nosotros, tienen los mismos pensamientos y sentimientos, solo que ellas son mucho muy viejas y saben mucho también”. (Ouspensky P. , 1977, pág. 373). En la cultura *tolteca* el cuerpo humano es también considerado una pirámide y una cruz, sus estructuras marcan la relación mística con los centros o vehículos de *Conciencia*, (físico o motriz, intelectual y emocional) trasubiendo cada uno a su nivel. Uno de los propósitos es que todos estuvieran alineados para poder captar las *energía*s que los atraviesan:

> La escala vibratoria tolteca reconoce trece dimensiones o mundos de *Conciencia*, en el más elevado de los cuales mora Ometeotl. Los toltecas se dieron cuenta de que, así como un estado de *Conciencia* dirige automáticamente nuestra atención a determinado centro, lo contrario también funciona: al conducir la atención a fuerza de voluntad, estamos evocando ese estado. Sobre esta observación, se desarrolló la técnica de la activación de los centros energéticos. (Díaz, 2004, pág. 120)

Los toltecas con sus técnicas de manejo de *energía* podían percibir fuentes energéticas inconcebibles en estado normal de *Conciencia*. Es posible, que este descubrimiento sea realmente el tesoro más grande, el que cuidaron con recelo ante el invasor.

Cuca recuerda que haber percibido otra manera de entender la *realidad* en el Cuarto Camino del “D4” y la meditación trascendental, la llevó al y a la danza conchera. Reconoce que estos *caminos de conocimiento* tienen una relación mística en común. Ahí, se desarrolla un tipo de *atención* especial. En esos trasubos se requiere de una *atención* activa, libre de toda expectativa, imaginación y asociaciones, totalmente presente “y con la sutileza necesaria, quizás, para unirse por un momento con la Inteligencia del Cosmos. *Ver* con objetividad, estar presente … a una *energía* sagrada que penetra (Shaw, 2014, págs. 15-17). Esta es la otra *atención* que se requiere desarrollar en la mística de la danza. Cuca prosigue: “recuerdo momentos de mucha *atención*, de estar poniendo *atención* a todo, lo que yo estaba haciendo, lo que estaban haciendo los demás en el círculo, lo que estaba pasando afuera, como escuchar muy vívidamente todo. Recuerdo muchos momentos al estar bailando de sentir un gran poder, un *poder personal* muy grande, y como muy unida a todos los demás”.

Esta *atención* en tanto *energía* fina se relaciona también con el *poder personal* del que habla don Juan. El asunto del *poder personal* está ligado a la capacidad que el *danzante* puede percibir, mantener y conservar la *energía*, tanto en el mundo del *Tonal* como en el del *Nahual*, es tener *consciencia* de la *realidad*, eso es tener *conocimiento* y *poder*. Todo

esto se traduce en términos prácticos, por ejemplo: poder *parar el dialogo interno*, ser *impecables*, estar al *acecho* y tener *consciencia de ser*.

Por otro lado, Cuca dice que "la danza trae al presente esa gran herida de la conquista". En este punto coincide con lo que redacté en el Capítulo seis, con relación a la herida colonial, en el sentido en el que la danza conchera salvó su permanencia, bajo una estrategia de sobrevivencia humana, dejando oculta, para su protección, *el conocimiento*. Cuca dice que solamente los que entran a la danza, saben de lo que se trata, aunque no puedan hablar de ello. "No se puede explicar porque no es un asunto intelectual". Todo lo aprendido en la danza se adquiere por medio del *conocimiento silencioso,* incluyendo las heridas de despojo, discriminación, abuso y desconfianza a lo nuestro, a lo Anahuaca *tolteca*.

La conexión mística que Cuca encontró en la danza, también tuvo que ver con el hecho de que la reconectó con la mística de la iglesia católica "pero desde otro lugar, un lugar de disfrutar el ritual". Porque todo ritual místico se experiencia con el **cuerpo∞persona**. La disposición para vivir esta impresión radica en el interés de quien anda buscando la conexión y sabiduría que contiene el *conocimiento silencioso.*

8.3.3. La experiencia mística en Cecilia

> En unos breves instantes habrás olvidado todo. Ese es uno de los insondables misterios de la Conciencia de ser.
>
> Don Juan Matus.

Para Cecilia, la experiencia mística se da cada vez que se baila porque siempre entras a estados receptivos. A nivel físico se termina muy cansado de la *obligación,* pero energéticamente, *"*te quedas como flotaaando así [hace un gesto con la mano de balanceo] te vas a tu casa y sigues flotaaando, flotaaando no piensas en ninguna otra cosa. Ese estado se logra estando todos juntos. El jefe decía que esa *energía* se genera en un grupo de ciertas personas que generan una *energía* totalmente distinta".

Ella dice que los compadritos le comentaron, que el misterio de la danza no radica en el simple hecho de danzarle a un Dios. Lo expresa así:

> Si, también esta idea de Dios pues, es algo mucho más grande que solo una deidad […] cada deidad antigua pues tiene un representante en la religión católica, la virgen tal y el

> santo tal, y realmente lo que hicieron fue poner una fachada distinta a algo que ya existía para incorporarlos a la nueva religión y someterlos a la nueva religión

Cecilia se refiere a la imposición de la religión católica, el caso más emblemático de la superposición de una catedral o parroquia sobre un montículo dedicado a alguna deidad es el de la construcción de la iglesia dedicada a la virgen de Guadalupe, en el montículo dónde se reverenciaba a *Tonantzin*, la Madre Tierra.

Reconoce que hay una mística en la búsqueda espiritual de toda persona. "Para mí, no es importante como le llamen, Alá, Jehová o Cristo lo que importa es la sustancia, lo que está adentro". Juan Matus interpreta la veneración al Dios cristiano, como el reconocimiento a lo que representan sus atributos y con lo que los toltecas relacionan con Quetzalcóatl como modelo a seguir:

> Lo que han llegado a entender es que el "molde del hombre" no es un creador, sino el molde de todos los atributos humanos que podamos concebir, y de algunos que ni siquiera podemos concebir. El molde es nuestro Dios porque nos acuñó como lo que somos y no porque nos ha creado de la nada haciéndonos en su imagen y semejanza … vieron que lo que llamamos Dios es un prototipo estático de lo humano, sin poder alguno. … Somos simplemente el producto de su sello, somos su impresión. (Castaneda, 1984, pág. 39)

Menciona que no importa la forma o molde que se le dé a esa *energía* en la que cada una quiera conectarse, en su caso es innombrable. Lo importante es el significado de las cosas, la congruencia y lo que hace que las personas estén unidas, "así cada persona busca lo que la nutre y le gusta, a algunos les gusta la Yoga o rezar, a mí en particular, me gusta la danza, pues me jala la danza". Para ella la danza es un *Camino de conocimiento*. Dice que tiene una gran necesidad de desarrollar algo místico en su ser, "a mí me lo da la danza porque tiene esta revoltura justamente, porque es mucho más abierto entonces hay espacios para mucha gente y para muchas cosas, ¿no?, muchas propuestas y eso, me encanta". En ese sentido, las del "grupo" nos reconocíamos abiertas a diferentes conocimientos e influencias, con el derecho a vivir y pertenecer a la tradición propia, tal como lo valida Cusicanqui con su término ch´ixis (Cusicanqui S. R., 2018), mexicanas, anahuacas con rasgos occidentales, elementos varios coexistiendo, habitando en nuestros **cuerpos∞personas**.

Para Cecilia la danza es algo muy terrenal, con elementos físicos y asuntos muy concretos que resolver, por ejemplo: lo que se va a comer, todo lo del ritual, el *sahumador*; todo eso lleva a un estado distinto al que no sabe ponerle nombre. "No sé qué palabras le

podría poner, solo sé que sientes una *energía* que te hace sentir fuerte" porque para ella el asunto de la guerra en la danza "es guerrear directamente contra una misma" y para eso se requiere *poder, poder personal*.

Termina diciendo que su respuesta ante el misterio de la danza, o de querer saber qué es la danza conchera, su respuesta es: "vente a danzar pues, éntrale al círculo a ver qué sientes tu."

8.3.4. La experiencia mística en Soledad

Antes de presentar el análisis de la mística con respecto a la experiencia de la Comadrita Soledad, me gustaría mencionar, que a diferencia de la mayoría de las personas del "grupo" que ingresamos a la danza por una fuerte intuición y seguridad de encontrar amor y epistemología en movimiento en estado de danza sagrada, ella, aparte de traer la tradición por herencia, tenía, por un lado, un conocimiento amplio del simbolismo en los rituales de la danza, y por otro, era una investigadora, académica y maestra de teatro, con un bagaje cultural ancestral muy amplio. Es bajo toda esa influencia, según mi interpretación, que ella concibe los aspectos místicos en la danza conchera como un "*Camino de conocimiento*". Por otro lado, como ya lo hemos mencionado, Soledad era considerada una *nahual*, chamana, curandera y bruja. En una plática que Soledad sostuvo con Carlos Castaneda, le explicó: "en la tradición de México se dice que *Ometeotl* se desparramó a sí mismo y generó la dualidad, o sea, el principio masculino y femenino de la creación, y de ahí vino la humanidad (Yoliliztli Juan, 2004, pág. 71). Ella lo entiende como un acto de amor, de amor místico. Comenta que Castaneda lo comprendió y por eso relacionó la danza conchera con la sabiduría *tolteca*, y yo, como "el *Camino de conocimiento* de la danza". Castaneda llego a decirle a Soledad, la "hermanita", la buscaba para que le explicara los significados místicos de los rituales de la danza conchera.

Soledad dice: "Deseo descubrir el misterio que encierra, que se me revele el profundo enigma" (Galovic, 2002). Uno de esos misterios inquietantes y presentes en los rituales de la danza conchera, es el de la muerte.[175] En uno de sus rituales la muerte está siempre presente.

[175] Recuerdo a quien lee, que el tema de la muerte lo he mencionado anteriormente: en relación con el reporte que Martha Ston hace en su libro cuando menciona "el bulto", así como en el apartado en dónde hablo de **La muerte el gran misterio** y principal concejera.

Existen dos momentos principales que componen el ritual privado de la danza y Soledad Ruiz los describe: “Hay un primer tiempo antes de la danza al que le llamamos ritual de *velación*, que se hace días antes de danzar. Consiste en una veneración al sol, una idea muy antigua”. (Ogaz, 2005, pág. 55)

> Las velaciones constituyen un rito funerario en el que la flor es expresión sutil de la *energía* de la tierra y del sol […] la cruz de cal cubierta de flores simboliza la materia y el espíritu. La flor representa la materia espiritualizada y lo de abajo (cal, arena, ceniza) la materia en desintegración o desintegración o descomposición, pero lista para entrar en proceso de transformación, que es exactamente el significado de la muerte. El alma es una *energía* que se manifiesta en diversos grados de densidad y lo que recogemos es aquella parte energética más adherida a la tierra, e intentamos restituirla al lugar que le corresponde.” (Galovic, 2002, pág. 484)

El ritual de *velación* es una creencia bella, profunda, llena de objetos simbólicos, de *Flor y canto*, sagrada: es la *velación* al sol que muere, que desaparece al inframundo con la pro*mesa* de aparecer al día siguiente. “Se escolta al sol en este sufrimiento, se le imprime fuerza para que renazca de la tierra, es entonces cuando se hace una especie de metáfora entre el calvario de Jesucristo y el del sol” (Ogaz, 2005, pág. 55). Toda la noche se cantan alabanzas, que antiguamente se cantaban en náhuatl y que ahora se cantan en español con figuras católicas con el tema de la pasión de Cristo. Pero ellos saben, los Concheros que detrás de esto, se alaba al padre Sol como es notar en la siguiente alabanza

Estrella del oriente que nos da su santa luz
Estrella del oriente que nos da su santa luz
Es hora que sigamos el camino de la luz
Es hora que sigamos el camino de la luz
El camino de la luz

Durante la *velación* unos compadritos y comadritas -cuidadosamente seleccionadas para este trasubo- se dedican al *tendido de la cruz*, esto quiere decir que forman una cruz de flores sobre el piso, cada flor representa la vida que el Sol ha puesto en ellas. De esta manera dibujan con flores el nahui ollin (en náhuatl, cuatro en movimiento) que representa los cuatro puntos cardinales y la cruz de Jesucristo (Ogaz, 2005). Posteriormente se “levanta la cruz” es decir, se pasan las flores del piso a ser amarradas en otra cruz hecha de bastones de madera a la que le nombran *custodia*, esto representa que el sol y Jesucristo han resurgido, resucitado. Al concluir este festejo que generalmente culmina con una *limpia* a todas las personas presentes, entonces se llama a danzar. Estos son los dos rituales que conforman la danza con gran contenido místico.

Respecto al ritual de la danza dice que: “antiguamente se bailaba para los dioses; la danza formaba parte de un conjunto de prácticas religiosas” (Galovic, 2002, pág. 485), y como actividad principal de la sabiduría *tolteca* tiene en ella misma, el poder de los conocimientos espirituales y místicos. En su estructura, cadencia y forma de hacerla, vivé el espíritu antiguo. Por ejemplo, en la alabanza del pedimento, es decir, de pedir permiso para danzar, sirve también:

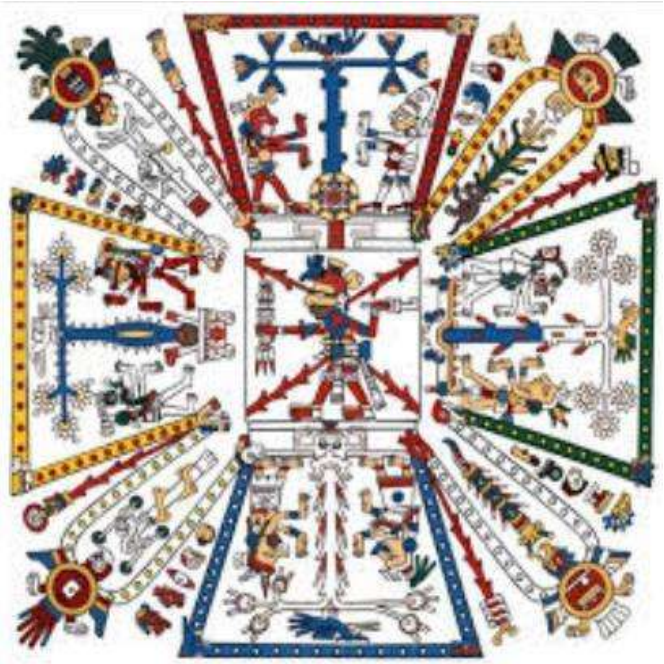
> …para ahuyentar a las malas vibraciones energéticas, se conjura, se invoca al Dador de la Vida, al padre y posteriormente a las animas conquistadoras que son las fuerzas del universo que hacen posible la existencia humana, las *ánimas* son mediadoras entre el plano divino y el humano. Este ritual es milenario y es similar al ritual sagrado de las tradiciones orientales. (Galovic, Los grupos místicos-espirituales de la actualidad, 2002, pág. 487)

Para la comadre Soledad la danza es un hecho creativo y de belleza por excelencia. Sin embargo, asegura que:

> […] el grado de belleza es un simple medio, más no el fin; las antiguas culturas sabían algo muy real, que la belleza es la puerta de acceso más segura hacia la expansión de la *Conciencia*. En la actualidad, está casi olvidado ese interés, ya que en vez de una danza religiosa se realiza una danza profana en la que cuenta solamente la destreza física y no el poder espiritual del ejecutante”. (Galovic, 2002, pág. 488)

A pesar de lo anteriormente mencionado, Soledad confirma y yo lo reitero, que actualmente se sigue danzando con las formas ancestrales, aunque no se tenga consciencia de lo que se hace. También vemos, en otro extremo, que se integran elementos que surgen de interpretaciones infundadas, casi todas con influencia Azteca. Al respecto, dice que lo que puede salvar a la danza es “penetrar en el mundo de los misterios, son importantes los sueños, el *ensueño* y el desprendimiento y eso es lo que nos puede ayudar a encontrar el eslabón perdido que encierra la danza” (Galovic, 2002, pág. 488). Menciona que el *recuerdo de sí* está dentro de las posibilidades que da esta tradición, esa práctica es uno de esos enlaces que puede permitir, en escasos momentos, que se revele el verdadero sentido de la danza. Danza y divinidad no se descubren, se revelan en un instante inesperado.

La comadrita Soledad tenía un amplio conocimiento de la simbología de los rituales de la danza. “Los cuatro vientos representan la unidad del mundo manifiesto” (Galovic, 2002, pág. 488). En las fiestas se venera la función que cada punto aporta.



Cuatro rumbos del universo anahuaca. Toltecáyotl: http://toltecayotl.org/tolteca/?id=23847

Soledad define a la indumentaria conchera como un *traje* festivo y sagrado (Ogaz, 2005), por ejemplo, las plumas del penacho *copilli* o *Corona* simbolizan la posibilidad de unión con el cosmos, es también un símbolo solar, una búsqueda de la unión del corazón con el cielo. Las plumas abren la sensibilidad de la coronilla para percibir la *energía* que atraviesa a la persona *danzante*, llega a la tierra con la sonoridad que producen los *oyoyotes*, que adornan sus pies. La mayoría de los *danzante*s concheros adornan sus *trajes* con motivos toltecas: imágenes de la cruz de los cuatro vientos, grecas y Quetzalcóatl son las más comunes. Recordemos que Quetzalcóatl es la unión del ave y del reptil. Simbólicamente todas las inclinaciones que van hacia abajo son el reptil. Todas las aspiraciones que elevan, que van hacia arriba como acto de *liberación*, son el ave (Díaz, 2004).

En todos los rituales concheros tanto en el de *velación* como en el de la danza, construyen ofrendas con gran cuidado, ofrendadas a las entidades que acompañan y a las fuerzas cósmicas. Al centro se coloca el fuego a través de un *sahumerio* que llevan las *malinches*; como elemento principal de veneración y *poder*. El humo que sale de él es el vínculo con lo sagrado y *energía*s superiores, además, purifica el área de la danza y a todas las personas que las alcanza.

Así mismo, el círculo es sagrado, es la forma principal con la que se construye la *Corona* para ejecutar la danza. Los pasos y movimientos guardan correspondencia con la deidad o fuerza de la naturaleza (Galovic, 2002). Cada *dancita* o coreografía tiene un sentido místico, una historia, un origen y un porqué. Esto, tristemente cada día se olvida, se pierde y se desconoce ese saber. Aun así, el camino somático del danzante nahual transmite el *conocimiento* que entra de una manera somática. Soledad lo sabe, lo evoca, lo recuerda.

> Levanta su mirada como si fuera a atrapar esos sentimientos y esas sensaciones que la danza le provocan. Se le danza al principio creador, a Ometeotl, y por eso su *atuendo* responde a esa vinculación con las fuerzas cósmicas. Esto no siempre se logra, o no siempre sentimos la misma *energía*, pero hay veces --cierra los ojos, suspira y sonríe-- que es maravilloso, simple y sencillamente extraordinario; te olvidas de todo, no oyes más que el ritmo de la música, un lazo profundo con una realidad multidimensional". (Ogaz, 2005, pág. 56)

Soledad al igual que a la mayoría de las personas que integramos el "grupo", se nos cuestiona sobre el objetivo de estar dentro de la danza conchera; ella habla por todas nosotras: Danzar conchero, es vincularse con la *energía* cósmica, es decir, es una danza sagrada, y por lo mismo no lo hacemos para agradar a nadie, no danzamos para que alguien nos aplauda ni nos dé monedas cual, si fuera un espectáculo porque no lo es, es algo sagrado (Ogaz, 2005). También afirma que lo importante es la oración, el canto y la danza. Si se quiere rescatar lo antiguo, se tiene que conservar el sentido ritual cosmológico que vibra actualmente en los cantos, alabanzas y danzas. (Galovic, 2002)

En otro tenor, Soledad dice que algunos *danzante*s se convierten en portadores vivos de la tradición y pueden lograr proezas extraordinarias. Da ejemplo como un albañil *danzante* se transformó en divinidad mientras ejecutaba la danza. "Poseía una fuerza descomunal que transportaba a todos los participantes a dimensiones insólitas de la *realidad*; los atributos de Tezcatlipoca se mostraban en su persona en aquel momento, aquello fue un milagro" (Galovic, 2002, pág. 489). Soledad se está refiriendo a momentos de experiencias extáticas que una persona dejó ver pero que, en realidad, esa *energía* se podía percibir en todo el ambiente dentro del camino somático del danzante nahual.

Soledad era una bruja y ella al igual que otros brujos, ven a Dios como "aquél que se inventa a sí mismo ¿quieres una mejor definición de Dios? ¡Eso es saber cómo está organizado el Universo!" (Yoliliztli Juan, 2004, pág. 71). Así mismo estaba organizada la

danza, tanto en su forma exterior como en su intención. En el camino somático del danzante nahual se vive la *presencia* del *poder.*

8.3.5. La experiencia mística en Nicolás

Nicolás Núñez relaciona la experiencia mística con la danza conchera en el sentido del trasubo interior como en el camino somático del danzante nahual, tal como es concebido desde la *Toltecayotl:* "danza guerrera para conquistarse a uno mismo, eso fue muy revelador y enriquecedor, juntarte y bailar para ser, lo mejor que puedas, el dueño de sí mismo y tener una buena conexión con el Altísimo. Para hacer un esfuerzo de voluntad, para lograr servir a la Gran Voluntad". Es un trasubo interior en dónde nos encontramos con nosotras mismas, con la falsa yo. "finalmente nuestro enemigo es una bestia interna, es nuestra avaricia y nuestro ego, y todas las deformaciones en las que podemos caer". La lucha es contra nuestros monstruos internos.

En otro aspecto, la experiencia mística se encuentra en todos los rituales de la danza conchera, en la misma danzada y en las velaciones. "La mística de darme cuenta de que este tipo de circunstancias, me ponían en el nivel de ir con la ola del universo, ¡descubrirme con la ola del universo! era amanecer a mí mismo muchas veces y anochecer a mí mismo en muchas velaciones". En la danza conchera se evocan los ciclos en torno al centro del sistema solar, todo se renueva infinitamente en los pluriversos, en nuestro sistema solar, en la tierra, en nuestro **cuerpo∞persona**.

Menciona que tal como lo señala Mircea Eliade en *Las técnicas del Éxtasis*, "la danza es de las mejores técnicas del éxtasis, y a través de la técnica del éxtasis, logras *estados alterados de conciencia* con la danza conchera … no es que por accidente que toques el éxtasis en la danza sagrada", las danzas sagradas son técnicas para alcanzar el éxtasis, son prácticas *nahual*icas de *conocimiento*. Diseñadas específicamente para entrar a esos estados, para entender el misterio de la percepción, no con la razón, sino de manera somática:

> …sí la haces con disciplina y tienes el proceso, la química del cuerpo responde porque eres con el movimiento, lo psico corporales que está yendo con la ola y con la ondulación de la tierra en el firmamento y con la ondulación de las corrientes en el universo. Son los ritmos circadianos y los ritmos circadianos, sí nos metemos a ellos, provocan el éxtasis, la salud, belleza, felicidad, alegría, regocijo, la pura vida" (risa)… si lo hago con honestidad estoy observando parte del universo, sí me detengo observó a mí mismo, porque soy universo, soy con, soy universo, pero no me doy cuenta porque nos han desenchufado y no es así,

> claro cuando termina la danza hay esa sensación de plenitud, dices ¡no, no, no, no, yo soy con él! somos con, entonces, sí hay una percepción, hay una gratificación diferente.

Nicolás afirma que estas prácticas lo que ofrecen es la sabiduría de un linaje ancestral que nos relaciona con los ciclos de la vida, del cosmos y de los pluriversos. Nos invita a soltarnos al tobogán de la existencia, de la *realidad. "*Para que tes cuenta lo que significa estar vivo, viviendo con el universo. Este *darse cuenta* se puede olvidar y me dice: si ya lo entendiste tú, In Lak'ech (en idioma Maya significa: tú eres mi otro yo) pues ya lo entendí yo, si se me olvida un poco, te pido por favor que me lo recuerdes (risas) para que allí nos vayamos bailando y no nos dejemos ir en el *ensueño*".

Se refiere al mantenernos despiertos ante la *realidad* objetiva de la que también habla Gurdjieff: no olvidar que somos, el *YO SOY*.

Nicolás está seguro de que los objetivos místicos que persiguen, Gurdjieff y Ouspensky, así como las enseñanzas de don Juan y María Sabina[176] son las mismas que se encuentran en la Toltecáyotl: fascinación, curiosidad y reverencia por los grandes misterios de la existencia. Nosotras las del "grupo" además de estar en la misma sintonía, teníamos también el interés de "actualizar los contenidos místicos de nuestras tradiciones". Menciona que esta práctica llega a ser una sacralidad secular, es decir, sin iglesias ni instituciones. "Nos hicieron creer que el templo es columna, paredes y no es cierto, el templo es el universo mismo, el bosque mismo, la cueva misma. Es el momento que dices, ¡ahora es! y se realiza (aplaude), la conexión aparece". La magia está en cada una de nosotras mientras estemos abiertas al misterio. Considera que este tipo de misticismo es propio de un quehacer teatral y danzario, le llama "misticismo por la libre". Son, según su opinión, los últimos reductos que tiene la condición humana como alimento espiritual que, a la vez, "mantiene sentido de comunidad y el ánimo en buena disposición […] desde allí nos relacionamos con el altísimo. Que cada quien le prenda la veladora al Santo de su *devoción*, y si no lo tienen, que no se la prenda, con absoluta libertad". Se refiere al hecho de que, en la danza, finalmente no importa si crees o no en tal o cual santo, lo importante es la experiencia mística.

El sentido místico que Nicolás le ha dado a su práctica espiritual tanto en el teatro como en la danza es reconocer una única autoridad:

[176] María Sabina (1894-1985) fue una chamana, nahuala, curandera Oaxaqueña mexicana, famosa por ser guía en los viajes alucinógenos con los hongos o "niñitos sagrados" como ella les decía.

> …el Padre Sol, este patrón domina en todas las religiones y *Corona* todos los caminos místicos. Además, es tan generoso y abundante, que tiene la capacidad de dar y rosear espíritus estado de emergencia para que hagan su quehacer … sin religioso, sin esperanzas de avanzar jerárquicamente, sino cada quien en soledad con el Altísimo. Sabes que está allí y es lo que hace que tenga sentido.

Captar esa sensación es algo que no se puede transmitir con palabras y es, "lo que buscan los ritos y las técnicas del éxtasis de todas las grandes culturas de todas las religiones, nos dicen que nos enfocaremos en desarrollar ese sentimiento y esa conexión". En eso es en lo que se enfoca el camino somático del danzante nahual. Esa práctica está presente en toda herencia ancestral y en todas las religiones. Desde la antigüedad se sabía de esta *energía* universal. El misterio radica en *darse cuenta*. "a través de *darse cuenta,* nos damos cuenta profundamente de esa conexión … conexión con uno mismo, es darme cuenta de que mi nombre es Nicolás, pero mi ser, es ser con el universo y que las fibras de mi sistema nervioso, captan esa sensación. Entonces se trata de ser universo". En su experiencia, cuando ha invitado a otras personas a vivir esa *realidad* o cuando habla de ello, la reacción en general es: "¿me vas a enseñar a ser universo? ¡qué! (hace una serie de gestos como cuando alguien dice que está loco ¡Ser Universo!" Confiesa que son pocas las personas que se interesan por este conocimiento, sin embargo, las hay y muchas, aunque no lo digan.

Finalmente reitera que el verdadero fin de todas las religiones es "elevar el espíritu, de eso se trata la iluminación, de levantar la *energía*. Resulta que eres Universo. ¿cómo así? claro ¡uuuhhhh!" (risas). Asegura que "la revolución auténtica es de *consciencia*, ahí está realmente la gran transformación", en el trasubo interior para ser *conscientes* de lo que realmente somos.

Desde mi análisis, lo que escucho y percibo de este "grupo" es una postura "ch'ixi" (Cusicanqui S. R., 2018). Personas que sabemos incorporar diferentes propuestas espirituales, en dónde a manera de experiencia quiasmática son aceptadas, seleccionadas o rechazadas, que conviven y fluyen en sus semejanzas y contradicciones. Fuimos un grupo que ante la caída de los grandes dogmas buscamos nuevas formas de relación con la espiritualidad. Personas vibrantes que aún estamos en la búsqueda.

Así pues, este "grupo" mantiene en su ser una experiencia somática, entendida como el cumulo de percepciones, recuerdos y sensaciones vividas desde el interior. El

interior que comprende las impresiones objetivas y subjetivas. Por un lado, la vida sintiente con todos sus indicadores: respiración, fluidos, movimientos, cambios, vibraciones y demás. Por el otro, las sensaciones energéticas, pensamientos, recuerdos, evocaciones y sentimientos, especialmente los relacionados a la experiencia espiritual tanto en la vigilia como en su existencia onírica. Estamos pues delimitando que la experiencia somática no refiere a la pura fiscalidad sin sentido trascendente, sino a la que propone la Educación Somática: el cuerpo vivido desde el interior, desde el corazón.

Acerca del amor se aprecia en esta tesis, que el "grupo" lo comprende como el sentimiento concerniente con la bondad, el cuidado, el respeto y la emoción que brota de la experiencia espiritual. Lo relacionan con el comportamiento congruente apegado a valores de autocuidado, *atención* a la madre tierra, escucha a las demás personas y *libertad* de ser. Es la experiencia vibrante del **cuerpo∞persona** que abraza a la vida.

Con respecto a la mística, hemos dicho que la danza conchera es una práctica somática nahuálica, es decir, está dentro de la cosmogonía del *Camino de conocimiento tolteca* enfocado en la *energía*. En este sentido don Juan le explica a Castaneda que:

> La diferencia es que los elementos físicos son parte de nuestro sistema de interpretación, pero los elementos energéticos no lo son. En nuestro mundo existen elementos energéticos como la *Conciencia*, pero nosotros, como gente común y corriente, percibimos únicamente los elementos físicos, porque así nos enseñaron a hacerlo. Los brujos perciben los elementos energéticos por la misma razón: porque les enseñaron a hacerlo. Don Juan explicó que el uso de la *Conciencia* como un elemento energético de nuestro ambiente es la esencia de la *Brujería*. (Castaneda, 1993, pág. 203)

Don Juan como brujo *tolteca*, asegura que también las experiencias espirituales están sujetas a influencias e interpretaciones, imaginación y asociaciones, sin embargo, al liberar una importante *energía* en nosotras, por medio de prácticas *nahual*icas, da la posibilidad de desarrollar un cuerpo energético para poder entrar en otros mundos. En otras palabras, tener una experiencia fuera de lo común y percibir otra *realidad*, la inimaginable. No, no la de la magia vulgar y hechicería sino de aquella en la que puede surgir el amor y la compasión por el Todo, incluyendo la compasión por mis partes también (Shaw, 2014). En términos somáticos una *realidad* en dónde habite un cuerpo vivido, un cuerpo persona, no un objeto que se mueve y ejercita sino el que tiene una conexión con la *energía* sagrada que proporciona una influencia sutil, sin la cual, un cuerpo pudiera ser tratado como una cosa, sin respeto y dignidad. Me muevo, respiro, siento, pienso y danzo desde esta unión, que es

mi **cuerpo∞persona** quien, con un grado especial de *atención*, vivo y danzo de manera diferente, con seguridad, acompañamiento y cuidado. Carol Tiggs alumna de Juan Matus dijo en el libro *El arte de ensoñar*: “El miedo te hace correr alocadamente, el amor te hace mover inteligentemente” (Castaneda, 1993, pág. 271); esto es lo que se aprende en el camino somático del danzante nahual, aprender que el miedo, como parte de la emocionalidad, también se puede transformar con un **trasubo** inteligente, impecable. El afán por lograr una danza amorosa es un desafío que conlleva un encuentro místico.

Danza Conchera de la mesa del jefe Manuel Luna en el atrio de la iglesia de Santiago Tlatelolco, 2022.
Imagen propiedad de Edith Adriana Delgado Ramírez

CONCLUSIONES

> Un día despertaré con el gozo de la consciencia de ser, con la emoción de amor, creando danzas somáticas con el poder del nahual, desde el fuego del corazón.
>
> Adrianamariposa

Esta investigación, desde su inicio me confrontó a una serie de vicisitudes que, en realidad, ya vislumbraba. Aparte de mis propias limitaciones siempre en vías de superación, me encontré con el escepticismo ante un tema de investigación inédito, un "grupo" de *danzante*s de una danza encasillada en tres cúpulas: folclor, fanatismo y mexicanidad. Además, los conceptos claves a comprender en esta tesis, fueron catalogados en exceso como subjetivos e imposibles de comprobar. Aunado a todo esto, la dificultad de encontrar referentes teóricos libres de sesgos colonizados y prejuiciosos también complicó la fluides para concluir este escrito en los tiempos definidos. Al respecto, considero que este proyecto de investigación lo viví como suelo experimentar los procesos creativos, *ensoñando*. En ese espacio el ritmo de inspiración a veces no comulga con el de investigación. Hablo de inspiración en términos de que, además de ser la observadora e investigadora de un tema que surge de las entrañas, formo parte del "grupo" en el que se centró la investigación. Entrar y salir de mí misma ha sido todo un reto. Siempre pretendí que las subjetividades se entrelazaran para formar una trama común, en compañía de los sustentos teóricos que, a decir verdad, abrían aún más inquietudes. La excelencia interna, vista como lo contrario a la exigencia, estaba en el fondo, ser *impecable* y fiel al camino de la *danzante* que soy. Una sensación de caos y desfiguro me sorprendió a menudo, sin embargo, el método de análisis somático (aún insipiente en términos de sistematización, aunque bien incorporado en mí) y el acompañamiento respetuoso de mi asesora, me redirigían al objetivo general: comprender de manera somática las nociones de amor y mística en los **cuerpos∞personas** en estado de danza conchera del grupo de Manuel Luna, en los años ochenta del siglo pasado.

De esta manera, esta tesis queda abierta, no pretendo dar respuestas absolutas (en asuntos somáticos no cave esa pretensión). El gran desafío queda suspendido hasta que las informantes de esta tesis, otras personas interesadas en querer comprender la epistemología del cuerpo en estado de danza, e involucrados en estudios de nuestra cultura Anahuaca, lean

este documento, para no solo conversar (debatir[177]), sino para buscar soluciones al estado actual de la danza conchera.

Confirmo pues, en este proceso, que la danza conchera está envuelta en un crisol de emociones, misterios, mitos, encrucijadas, desacuerdos, inventos; sabiduría de transmisión oral; interpretaciones colonizadas de archivos históricos y fuentes antropológicas; de creación de grupos "Aztecas"; de gran ignorancia acerca de su origen anahuaca *tolteca*; de influencia católica, entre otras. Se ha remitido a ella desde su pertenencia cultural, popular, tradicional, religiosa, artística e histórica "prehispánica". A esta danza se entra por *devoción*, por herencia; para pagar una *Manda*; para hacer una petición, hacer un *sacrificio* e incluso para hacer ejercicio físico. Algunas de estas causas o motivos pueden estar ligadas unas con otras, es decir algunos integrantes entran por uno o varios de esos motivos e incluso, pueden renegar de alguno de ellos sin que eso impida que se continúe perteneciendo a la danza conchera.

El "grupo" de *danzante*s en el que se centró esta investigación, tuvo un interés muy particular: buscar un *Camino de conocimiento* en el cual, estuviera involucrado el cuerpo en movimiento y fuera una práctica vinculada a la sabiduría ancestral anahuaca. Algunas personas, buscaron con mucho cuidado al jefe de una danza que, por sus características, representara más fielmente la tradición de las danzas sagradas ancestrales, otras, como en mi caso, fue la casualidad, la suerte y la buena ventura la que nos permitió encontrarlo. Al transcurrir esta tesis de investigación, me fui dando cuenta, de que uno de los aspectos que nos mantuvieron unidas en esa agrupación, fue precisamente la *presencia* del jefe Manuel Luna. Él, con su ejemplo, nos transmitió valores que han sido motivo fundamental de esta investigación; amor y mística. Fuimos un grupo de personas que nos dimos cuenta de la importancia de agregar a nuestro paquete de existencia, aspectos espirituales, místicos y de amor, para danzar, para vivir y morir con plenitud.

Para poder entender por qué o cómo es que un grupo de personas confluimos en la misma agrupación de danza conchera, expuse algunas características que nos identificaron: Pertenecimos a las generaciones denominadas como Baby Boom (1949-1968) y Generación X (1961-1980). Generaciones que estuvieron marcadas por los acontecimientos de los años

[177] no uso la palabra debatir por lo que explique en el último capítulo de esta tesis, tratar de usar o inventar palabras fuera del lenguaje de guerra y competencia

sesenta y setenta. La mayoría activistas, identificadas con los movimientos de la "contracultura"; la liberación de América Latina y la Nueva Espiritualidad; aceptamos las influencias del hipismo y de tendencias ideológicas comunistas; creímos en los cambios sociales. Soñamos con un mundo mejor, un lugar de justicia social en dónde no existiera el racismo, el machismo y el clasismo; intentamos la justicia, la libertad, la alegría. Nos identificamos porque no creemos en la tiranía de la democracia, en lugar de eso, buscamos consenso, principalmente con nosotras mismas. Cuidamos de no caer en fanatismos, de no idolatrar ideas que, aunque legítimas, nos alejan del autocuidado y cercanía con el ser interior, con Quetzalcóatl.

Es importante señalar que, nos conocimos en un momento en el que cuestionábamos si esos cambios sociales que anhelábamos serían posibles solo por la vía de la lucha armada. Poco a poco nos convencimos de que todo cambio verdadero, se gesta desde el trabajo interior. Esta idea se generó en cada una de nosotras, a causa de historias personales sui géneris, y también por las influencias de ciertas lecturas y prácticas de desarrollo personal, que fueron las que motivaron la apertura a las *impresiones* recibidas en la danza conchera. Dos de estas influencias fueron el Cuarto Camino y las enseñanzas de don Juan Matus, que descubrimos en los libros de Carlos Castaneda. Como parte de este "grupo" e investigadora decidí que estas serían las principales fuentes teórica para el análisis. Así que me di a la tarea de investigar los principios y orígenes de estas influencias, lo que me llevó a identificar las prácticas somáticas del Cuarto Camino y las de la sabiduría de la *Toltecayotl*, así como sus prácticas *nahual*icas y sus linajes, uno de ellos fue el de Juan Matus que posteriormente hereda Castaneda y otras mujeres *nahual*es.

De esta manera, el marco teórico metodológico se sostiene en dos líneas. Una que me permitió sustentar la metodología de investigación y otra que diera validez epistémica a la parte teórica que el mismo "grupo" sugirió, para respaldar su sentipensar en torno a las experiencias somáticas, vividas a más de treinta años y que aún resuenan en nuestros **cuerpos∞personas**.

La primera línea que apoyó el sustento teórico metodológico lo construí con los aportes de:

- -La transdisciplinariedad. Esta estrategia cognitiva presupone que, desde los inicios de la humanidad se instalan al menos dos reinos de *realidad*: uno visible y otro

invisible. Es un saber que no pone resistencia entre la objetividad y subjetividad, eso que aparece entre estos reinos de *realidad* es lo que denomina como “el tercero oculto”, evitando la fragmentación del conocimiento y del ser humano. Me enfoqué en los siguientes postulados: considera el rol de la intuición, la imaginación, la sensibilidad y la sabiduría del cuerpo en la transmisión de conocimiento; lo místico y el amor no puede ser reductible a conceptos cerrados ni a supuestos puramente académicos; la existencia de diferentes niveles de *realidad*, regidos por diferentes lógicas, es inherente a la actitud transdisciplinaria, quien plantea que existe un tercer nivel de *realidad* que corresponde a los procesos de cambios de *consciencia*, para acceder a otros campos del conocimiento en dónde cabe la idea de Dios o lo que para cada quien sea lo sagrado.

- -La nueva etnografía. Para poder comprender la noción de amor y mística en el sentipensar del “grupo”, apliqué una serie de entrevistas a cada una de las integrantes, bajo el enfoque de esta metodología antropológica, su perspectiva pone énfasis en respetar el “habla”, es decir, la manera particular de hablar, los gestos y expresiones de las personas entrevistadas. Esta metodología me ayudó a sistematizar e interpretar las entrevistas de las personas que fungieron como principales informantes para esta tesis.
- -La autoetnografía. En vista de que como parte del “grupo” no podía entrevistarme a mí misma, así que mi testimonio está presente en la etiqueta de la Autoetnografía como método de investigación social. La aplicación de esta metodología da un sentido que no se queda en la anécdota personal, más bien, rescata la palabra de la experiencia vivida que se entrelaza danzando y moviéndose dentro de espacios y tiempos compartidos con el “grupo”. Las diferentes realidades interactúan simultáneamente en tiempos claros y otros indefinidos. Todo es simbólico y polisémico.

Considero importante destacar que la Autoetnografía en investigación de danza, permite ampliar el horizonte de sentido, en este caso, he presentado una diversidad de experiencias somáticas en torno a las danzas rituales y movimiento consciente, que permitió conectar los

problemas personales que también fueron del “grupo”, al fin de cuentas, problemas sociales y filosóficos.

En ese contexto, hacer uso de este método de investigación social, en específico dentro del ámbito académico de la enseñanza de la danza, abrió la oportunidad de tomar como recurso formal la narración de mi historia personal: dejó ver problemáticas que tienen raíz en situaciónes inombrables y dañinas en el ámbitode la danza, por un lado, y por otro, permitió problematizar la dificultad de reconocer la epistemología del cuerpo en estado de danza mística, que justamente pueden ser narradas dentro de las otras metodologías que apoyaron esta tesis, la Transdiciplinariead y la Somática.

-La Somática Como Herramienta de Análisis. Ante proyectos poco investigados por la academia, y el temor a la falta de rigor en el tratamiento de temas esotéricos y místicos, tuve que diseñar una estrategia metodológica que diera soporte a una proposición naciente -la somática- que como he venido explicando, es el estudio del cuerpo vivido desde el interior, tanto en su expresión objetiva como subjetiva. Un método que reconoce la relación quiasmática entre: sensación, movimiento, pensamiento y sentimientos incluidos en estos, los relacionados con el amor y la espiritualidad.

Expuse cómo la somática es un nuevo campo epistémico de reciente surgimiento. El enfoque fue desde el Método Feldenkrais de Educación Somática, como sistema de conocimientos que permite estudiar y analizar el comportamiento humano, desde lo sensible. Considera que el movimiento es un fenómeno complejo que requiere de un tratamiento holista. La Educación Somática estudia la acción humana vivida desde el interior en su contexto exterior. Moshe Feldenkrais creador de este método reitera de manera insistente, que hay que centrar la *atención* en esa experiencia interna. En sus postulados deja ver las influencias místicas que imperan en su método. Justamente algunas de ellas, fueron las que abrevó del Cuarto Camino y son de las que habla la mayoría del “grupo”.

La segunda línea que apoyó el análisis teórico se sustenta en la investigación de los principales referentes que el “grupo” aportó: El Cuarto Camino y la sabiduría *tolteca*:

- -El Cuarto Camino fundado por George Ivánovich Gurdjieff. Este filósofo ruso fue un perseverante investigador de prácticas místicas y corporales ancestrales, del medio y lejano oriente. Como resultado de sus inquietudes encontró danzas,

movimientos y prácticas meditativas que establecen las bases de su sistema y *trabajo.* Según mi interpretación, las prácticas somáticas del Cuarto Camino se nutren de: el desarrollo de la *consciencia de sí*, de la *consciencia* de los centros: intelectual, emocional e instintivo-motriz; del desarrollo de la *atención;* del cuidado de las *impresiones,* alimentos que nutren a los *centros;* del desarrollo del *recuerdo de sí,* que consiste básicamente en regresar a las sensaciones, evitando las asociaciones y la imaginería. Las practicas meditativas somáticas del Cuarto Camino son:

1.- La *meditación* guiada, *sitting.* En posición de sentada la persona centra toda su *atención* en las sensaciones. Alguien va guiando un recorrido sensorial por todo el cuerpo y hace intervenciones verbales esporádicas, con lo cual, se experimenta un cambio en la atmosfera en dónde el silencio aparece. Se insiste en captar lo que se sensa.

2.- Los *movimientos.* Ejecución de ciertos movimientos bastante complejos que se relacionan con las leyes de *energía* que subyacen en el universo, *energía*s que involucran también al ser humano como parte del orden cósmico. Según Gurdjieff, permiten una experiencia directa con las leyes y sustancias que gobiernan y transforman la *energía*.

3.- Las danzas sagradas. Algunas de estas danzas tienen origen que datan del 2100 a.e.c, son, digamos, la esmeralda del camino místico de Gurdjieff, en ellas se experimenta la sinergia de todo el *trabajo: atención, recuerdo de sí, interioridad.* Estas danzas contienen registro de las leyes eternas de la estructura del universo, tal como las contienen las danzas concheras. Estas danzas son producto del *Intento* del Gran Creador. Las danzas sagradas son portadoras de amor, porque al ejecutarlas se reconoce la grandeza de la capacidad del ser humano, para recordar que en todo se encuentra Dios y su soplo divino. El *Intento* de estas danzas radica en querer vivificar el movimiento que nos llama al servicio, a la *obligación.* Nos conectan, primeramente, con nosotras mismas, con el amor de sí y, con el Universo que somos como hijos e hijas del Sol. Padre generoso que a todas y a todo nutre y alimenta con su amor incondicional. Nuestro **cuerpo∞persona** en estado de danza genera *energía* amorosa y como todo acto amoroso, requiere cuidado. Cuidar también la *energía* que se requiere para danzar.

El Cuarto Camino también considera la existencia de otra *realidad,* a la que se puede acceder con un cambio de *atención y presencia.* Sus prácticas somáticas son las

técnicas que dan acceso a otro nivel de **percepción**, como también lo son las prácticas *nahual*icas toltecas.

El análisis del Cuarto Camino en esta tesis es importante por dos matices. Uno, es que fue la principal fuente de inspiración e influencia para el creador del Método Feldenkrais de Educación Somática, en el cual me apoyo para la propuesta de "análisis somático" para esta tesis. El otro, es que este *Camino de conocimiento* resultó ser uno de los principales referentes teóricos que el "grupo" mencionó y que relacionó con los otros referentes: Juan Matus y Carlos Castaneda como practicantes de la *Toltecayotl*.

- -La *Toltecayotl*. Importante señalar cómo es que llegué a ella. Carlos Castaneda narra que don Juan Matus le confesó que todo lo que sabía y le había enseñado, fue porque él era un *nahual tolteca*. Por lo tanto, lo que hice fue adentrarme a esa filosofía para tratar de comprender, al menos, los conceptos básicos para mi análisis: qué es ser un *tolteca,* qué es ser un *nahual* y cuáles son las prácticas *nahual*icas somáticas de la toltequidad. Durante el análisis pude identificar que, para llegar a ser un *tolteca,* hay que acceder a un grado de *conocimiento* arraigado en la sacralidad de la existencia, contenido en la sabiduría del producto cultural Anahuaca conocido como *Toltecayotl*, la que grosso modo defino como la institución *espiritual* del Anahuac. Esta se precisa como el arte de vivir en armonía. Se sostiene en el sentido de amor y mística en todos los aspectos de la vida, por supuesto, en los rituales, en la danza.

Confieso que no ha sido nada fácil describir aquí la institución *espiritual* que sostuvo a una de las siete civilizaciones madre de la humanidad, la del Anahuac. Su grandeza, sus aportes, conocimientos y descubrimientos son imposibles de abarcar en esta tesis, sin embargo, intenté dar una idea general.

Con respecto a la espiritualidad Anahuaca puedo advertir que estoy frente a un sistema de creencias muy complejo y también, con muchos huecos que aclarar, rescatar y difundir. Por ejemplo. La *Toltecayotl* tiene, como otras civilizaciones del mundo, arquetipos, avatares o maestros espirituales: buda, krishna, Jesús en la cultura cristiana; el nuestro es Ce Acatl Topiltzin Quetzalcóatl, la serpiente emplumada. Es un ejemplo e ideal para seguir. En su sentido abstracto es un estado de *conciencia* elevado que se manifiesta

encarnado en la conducta humana de quien sigue las enseñanzas toltecas. Estas nos piden vivir en armonía con la dualidad que nos habita. La serpiente emplumada representa un entrelazo amoroso entre lo terrenal y lo divino, nos inspira amor para procurar el cuerpo, la tierra y lo que de ella sale como alimento para la totalidad del Ser. Nos enseña a respetar a la Madre Naturaleza porque de ella dependemos todos los seres vivos. A ella, los toltecas le dedicaron especial *devoción* y *atención.*

Quetzalcóatl es quien logró trascender sus propios monstruos, sus hábitos mecánicos, sus instintos irracionales. La *Toltecayotl* nos dice que cualquiera puede ser una serpiente emplumada, así como todas y todos llevamos a un buda adentro, desde la óptica del budismo tibetano. No importa el género, la raza, la edad; todos los seres humanos podemos tener una buena relación entre el *Tonal* y el *Nahual*. Quetzalcóatl es quien logra entablar una relación armoniosa entre lo materia y lo *espiritual*, es quien constantemente se arrastra sobre la tierra y de ella toma el impulso para volar.

Una de las maneras en que los toltecas crearon para venerar y agradecer a la Madre Tierra y al Cosmos por su generosa *energía*, fueron las danzas sagradas toltecas, origen de la danza conchera, que como ya he mencionado, mantiene una estructura y diseño que evoca los movimientos de los astros y conecta con la *energía* cósmica. Sus *danzante*s principales, es decir, sus jefes o sabios guías, fueron considerados humanos con alto grado de *poder personal*, fueron *nahual*es, hombres y mujeres *de conocimiento.* Pudimos evidenciar como don Juan, al igual que el jefe Manuel Luna pertenecieron a diferentes linajes de *nahual*es, el uno a los de la *Guerra Florida*, el otro al del **camino somático del danzante nahual**. En ambos caminos se aprecia el interés por llevar una buena vida, es decir, una vida *impecable* ante los preceptos de la toltequidad. Gente buena, sencilla, con *poder personal* que ama y respeta la vida, la tierra y, sobre todo, tienen interés por conservar la *energía*. Enseñan y protegen a sus aprendices, para preservar el legado ancestral. Prueba de ello fue la creación de diferentes técnicas *nahual*icas: Pases Mágicos, *Kinam* y Danzas Sagradas, entre posiblemente muchas más.

La importancia de la danza en el antiguo territorio anahuaca se puede ver, entre otras, por la disposición que dieron a grandes espacios destinados a las danzas dentro de sus tollanes (centros de investigación y *devoción*) o como hoy son llamadas, zonas

arqueológicas o pirámides. Las danzas *nahual*icas propician dominio del manejo de la *energía* y *consciencia de ser.*

Consecuentemente, después de comprender los referentes teóricos que el "grupo" aportó, lo que hice fue entretejer las principales ideas relacionadas a las prácticas y aspectos somáticos, tanto de las fuentes seleccionadas, como de lo que obtuve en las entrevistas y mi aporte como integrante del "grupo" e investigadora de esta tesis. Observando que el "grupo" encontró encarnado el amor místico por la danza conchera en el **cuerpo∞persona** del jefe Manuel Luna, como *danzante tolteca*. Con su actitud de reverencia y cuidado a sus *danzante*s, nos enseñó el *conocimiento silencioso* somático que contiene la danza conchera.

Dada la naturaleza de esta tesis, tuve que hacer dos recorridos para entender el sentido de la danza conchera en el "grupo": uno, sustentado por las referencias bibliográficas y otro por la información que el "grupo" (incluyendo el mío) aportó. Para efectos de estas conclusiones, hago una síntesis indiscriminada de ambas fuentes de información, enfocándome en las que coinciden con la información que me dio el grupo.

Por lo tanto, para entrar al tema de la danza conchera de la *Mesa* general de Manuel Luna, fue indispensable dedicar tiempo a él, por ser quien dirigió la danza en esa época y, principalmente, porque en su comportamiento ante los rituales de la danza y el trato que profesaba a sus *danzante*s, es que el "grupo" centra su sentipensar con respecto al amor y a la mística.

El jefe Manuel Luna fue uno de los generales más importantes y reconocidos en el ámbito de las danzas concheras y fundador de la *Mesa* central de Santiago Tlatelolco. De esta manera rescató uno de los lugares ancestrales más significativos de las danzas rituales y sagradas del *Ser inaccesible,* Tlatelolco. En los años ochenta tenía a su cargo más de trecientos grupos de *danzante*s concheros.

El jefe Luna realizó cambios importantes en la danza como fueron: el reconocimiento de generalas en la danza; la recuperación de espacios eclesiásticos para realizar las danzas en los atrios o por fuera de las iglesias; la supresión de *sacrificio*s y aplicación de *la regla;* la prohibición de uso de drogas y alcohol. Nos dio ejemplo del respeto que mostraba a la iglesia católica, más no sumisión. Mostraba gran capacidad de gestión ante los curas para poder llevar a cabo los rituales de la danza. Pudimos ver su clara postura ante el movimiento naciente de la mexicanidad y danzas Aztecas. Nos tocó ver su

apertura, cualquier persona que quisiera podría ingresar a su grupo de danza. Lo que más aprendimos de él, fue el gran amor, *devoción* y compromiso con la danza y sus *danzante*s.

El jefe Manuel Luna fue una persona sencilla, era un indígena ñaño Otomí. No sabía leer ni escribir bien el español. Era comerciante de Tepito. En un tiempo fue boxeador. La versión del "grupo" acerca de su pertenencia a la danza es diversa. Se ganó el rango de general por el manejo y sabiduría de los rituales de la danza. Tocaba con gran destreza las melodías y requintos de la *concha*, conocía la mayoría de las *dancitas,* las que ejecutaba con una calidad excepcional. Con sus *dancitas* acariciaba a la tierra con elegancia, lo hacía con *energía* suave y lenta, parecía que flotaba. Él era un ejemplo de *poder personal*. Su enseñanza de la danza era ejemplo de cómo se transmite el *conocimiento silencioso.* Se le identifica como uno de los jefes más amorosos y místicos de la danza conchera, por su alto grado de *devoción* a la danza y cuidado a sus *danzante*s. Para el jefe, danzar no era cosa de exhibición ni de echar de brincos; la danza era un ser vivo y un poderoso rezo; su grupo, una comunidad; sus *danzante*s lo más importante. El jefe también era gracioso, simpático, muy risueño, casi infantil. Su personalidad se asemejaba a una combinación entre la de don Juan y Genaro.

La danza conchera del jefe Luna no solo mantenía los ritos y procedimientos propios de ella, lo que la hace ser tan especial es la postura ética y amorosa del jefe. Solía decir la danza es amor, no lucha ni guerra.

Hay testimonios que dejan ver que el jefe era un brujo, un *nahual* que sabía de la historia ancestral de la danza *tolteca*. Los antiguos jefes tenían conocimientos sobre *Brujería*, pero por diferentes circunstancias, prejuicios, persecución, entre otras, se dejó de hacer. El jefe era un tanto hermético ante esos temas. Ahora, cada vez se habla menos de estos aspectos. El jefe era consciente de las *energía*s que se manejaban en la danza, así que guiaba muy bien a sus *danzante*s, nos decía: "cuídate, cuida a los demás; pregunta a tu corazón; concéntrate en el centro del círculo". A Stone (1975), Soledad (en Galovic 2002) y otras personas de la época de esplendor de las danzas del jefe Luna, les tocó ir con él a las cuevas, lugares sagrados y con acceso restringido, ahí lo vieron hacer rituales, danzas y curaciones. Por esas características y por la manera de llevar los rituales de la danza conchera es que, tanto Stone (1975), Gonzales (2005), Soledad y Castaneda (en Yoliliztli 2004), reconocen que la danza conchera del *general* Manuel Luna conserva rasgos

ancestrales propios de la cultura t*olteca*, y es la más fiel a las danzas originarias que subsistieron a la invasión, incluso la reconocen como la auténtica danza conchera. El jefe nos decía que, para entender bien el sentido de la danza, habría que ir a esas cuevas y comprobar como en algunas de ellas se puede ver cómo se vestían los *danzante*s antes de la llegada de los europeos. En sus últimos años de vida él ya no iba a las cuevas, tenía que ocupar su *poder* para preparar su partida y dejar, más o menos claros los asuntos organizacionales de sus danzas.

También ganó autoridad y poder ante la iglesia católica. A las del "grupo" nos impactó verlo en 1989 junto con el Dalai Lama en la Catedral de Ciudad de México. Era un líder muy respetuoso y sencillo. Cuando le preguntamos qué le había parecido el Dalái Lama, sonrió y dijo: "es un señor muy simpático". Para la mayoría del "grupo" asistir a esta reunión fue muy significativo. Como lo he mencionado anteriormente, la mayoría de nosotras habíamos asistido a diferentes caminos de conocimiento y crecimiento personal, asistimos a escuelas de influencias extranjeras, ahora estábamos ahí, percibiendo la *energía* de nuestro jefe, espléndido, mostrando su dignidad y humildad, con su sonrisa fresca y su mirada tierna. "¿qué ando buscando si aquí lo tengo todo?", coincidimos las del "grupo". Él sembró una semillita en el corazón de todas nosotras, esa semilla es con la que trasube toda escuela esotérica que busca unidad y armonía. Que el corazón toque la mente y la mente el corazón, para pensar y actuar así, con el corazón.

La danza conchera se va aprendiendo poquito a poquito porque es una acción compleja, se requiere coordinación, concentración, constancia; también curiosidad, alegría y agradecimiento que se manifiesta por medio del gozo, como manera de oración y *meditación*. Es un *Camino de conocimiento* al que he nombrado **camino somático del danzante nahual** que tiene raíces *nahual*icas de amor y mística. Desde el punto de vista *tolteca* este tipo de danza educa la percepción para acceder a estados de c*onciencia* con los que se puede percibir la totalidad de la *realidad*. Castaneda reconoce en esa danza la influencia *tolteca*, don Juan se lo menciona en algún momento de su aprendizaje. Más adelante lo comprueba cuando tiene acercamientos a algunos grupos de *danzante*s concheros, al nuestro, por medio de Soledad. Lamentablemente su estancia en esta tierra no le permite continuar con su interés hacia ellas.

Por otra parte, señalé que a pesar del genocidio epistémico que nuestra cultura anahuaca sufrió, primero por los mexicas y luego por los europeos, se sabe de su dedicación por comprender los grandes misterios de la existencia: la *energía*, los ciclos de la vida, de la muerte. Igualmente, como lo vimos planteado por Marín en el capítulo correspondiente a la *Toltecayotl*, esta cultura sabía que todo en el Cosmos o pluriversos, se organiza en filamentos de *energía* con *conciencia* propia, que, a su vez, se multiplican en fractales con movimientos que generan vibraciones tanto en el macrocosmos como en el microcosmos, Esta concepción mística y científica del Cosmos y la *energía* es semejante a la planteada en el cuarto camino y es lo que la danza conchera manifiesta en sus danzas. Además, posiblemente el más grande descubrimiento de los anahuacas es que los seres humanos tenemos *consciencia de ser*. Que podemos acceder a otros estados inimaginables de *conciencia*, gracias a que podemos acceder y manipular los grados y procesos de percepción. En estos enunciados es dónde se encuentra el gran sentido místico y esotérico del conocimiento *tolteca*. Es el *poder* del que habla don Juan a través de Castaneda y es, el que el "grupo" percibió en estado de danza conchera. Es un estado en el que podemos percibir, un tipo de *energía* que nos permite mantener una relación de amor y amistad con todo lo que nos rodea.

Así pues, en medio del bullicio de la fiesta en que se celebra la danza conchera, se puede vivir la intimidad y la experiencia somática *nahual*ica. Quetzalcoatl está presente tanto en los *atuendo*s, como en la intención y *devoción* de quien danza con *consciencia de ser*. Afirmo que incluso, fuera de la tradición conchera, una se puede conectar con el Ser, una puede sentirse, ser consciente y tener esa *impresión* del movimiento que surge de un deseo ancestral, epigenético y ontogenético; nacer, gatear, andar, correr, danzar, morir. La danza es placer y reto ante la gravedad que nos jala hacia abajo e impulsa a volar. Sentir la *presencia* de muestro Quetzalcoatl interno es la *obligación*. Tierra, aire, vida y muerte, todo presente en la fiesta de la danza conchera que se celebra no solo en el territorio mexicano, también en el extranjero.

Expuse también, cómo a pesar de que en la danza conchera se usa un lenguaje de guerra, en sus procedimientos y en sus significados se mueven otras connotaciones y *energía*s. Expliqué como en el altiplano prehispánico, justo antes de la llegada de los invasores, la danza y la guerra entre los mexicanos estaban ligadas y entretejidas, tanto en

los rituales como en los escenarios bélicos. La danza era usada para provocar y también para solucionar conflictos. Es en este contexto de mística guerrera que aparece la danza conchera, justo dentro del periodo decadente en el altiplano central del *Ser inaccesible.*

Las danzas sagradas que se generaron después de la transgresión de la *Toltecayotl* por los mexicas dieron un significado velico diferente a lo concebido por los *Tolteca*, como *Guerra Florida* de *Flor y canto* (lucha interior *tolteca* de carácter *espiritual*). La mística de guerra forma parte de la estrategia del nuevo Estado hegemónico mexica, para someter y conquistar territorios. Existe controversia en torno a toda esta información, hace falta más investigación acerca de las danzas sagradas del periodo clásico o de esplendor de la cultura teotihuacana. Lo cierto es que, en el contexto de la invasión europea, se crea el mito del surgimiento de la danza conchera, el que cuenta la batalla en el cerro de San Gremal, que supone una tregua de paz entre los colonizadores cristianos y los chichimecas, dónde a causa de un fenómeno meteorológico se pudo ver un resplandor en el cielo; los cristianos católicos e indígenas conversos vieron a Santiago Apóstol en su caballo levantando una cruz, y los chichimecas vieron la cruz de Quetzalcóatl.

A pesar de lo anteriormente mencionado, la danza conchera del jefe Manuel Luna conserva el sentido ancestral *tolteca*, –danza de conquistan– entendiendo que se está hablando de una conquista espiritual. En ese sentido la danza conchera conservó en los años ochenta su carácter místico y sagrado. En sus ritos –tanto en los de *velación* como en la danza– la mística se mantuvo en el ornamento como en el contenido. Ejemplo de ello es la presencia de la muerte, "el bulto" (calavera) que nombra Stone en su libro. La muerte siempre estaba presente en el altar de la *Mesa* del jefe Luna. El ciclo de vida y muerte se vive en los ritos de la danza conchera: rezo y v*elación* a la muerte durante toda la noche; al otro día la danza como festejo a la vida que nos lleva irremediablemente a la muerte, en un ciclo interminable que se venera con *devoción*. Además, la mística está presente por la invocación a las "animas benditas" que son las almas de los muertos a los que se les habla y se les piden favores.

Este, el de la muerte, fue uno de los hallazgos que más me sorprendió, por ser uno de los que corresponde a los grandes misterios de la cultura anahuaca. Cuando leí el libro de Stone, en dónde señala una y otra vez, que cuando preguntó a diferentes *danzante*s acerca de –el bulto– que siempre veía en los altares concheros, nadie quería responder,

hasta que un compadrito le dijo que era un cráneo y que estaba ahí como forma de venerar a la muerte. Más tarde ella lo corrobora en uno de los códices. Este culto a la muerte está presente en la danza conchera, las *velaciones* son rituales que contienen una cantidad importante de simbolismos que la hacen presente.

La danza conchera como práctica *nahual*ica *tolteca*, se me revela entonces como un arte supremo que dibuja en su hacer coreográfico somático, parte del devenir cíclico de la existencia. En sus diseños esta la cosmogonía del comportamiento de las *energía*s y los biorritmos: vida, muerte, día y noche luz y sombra. La toltequidad dedica gran parte de su tiempo en acciones y actividades profundamente místicas en dónde la vida y la muerte están entrelazadas en plena consciencia. No se tome esto como un asunto obvio, compréndase como parte del **trasubo** de *camino de conocimiento* Anahuaca. Con esta *consciencia* de muerte, se enfatiza que vamos a morir en cualquier momento, por eso, se recomienda poner *atención* en el vivir instante a instante, en el tener *consciencia de ser*, de estar al *asecho* de percepciones finas, mientras podamos percibirlas. El camino del *nahualismo* nos invita a vivir de manera *impecable.* ¡Que no nos sorprenda la muerte dormida! en el sentido *gurdjiefiano*. Don Juan le dice a Castaneda en varias ocasiones -la muerte está a tu izquierda, ella es tu mejor concejera, ella nos recuerda que estamos solo un instante aquí en la tierra.

Así habla el *nahualismo* de la muerte: si no fuera porque nos damos cuenta de la presencia de nuestra muerte no habría *poder*, ni misterio; la muerte no era un asunto de temor; la transformación del cuerpo físico es un cambio de *energía*, un paso para unirse energéticamente a lo inconmensurable, es evolución y trascendencia; la muerte es el destino verdadero; depende de cómo transites tu vida, será tu muerte; un *danzante* de la *libertad* elige el momento y lugar para morir, aunque esa tarea sea uno de los más grandes retos de la vida; vive en pleno gozo cada instante porque puede ser el último, no importa cuantas veces se te olvide, regresa a sentir los indicadores de la **percepción** que te dicen que estas viva, regresa a ti, regresa siempre.

La danza conchera es para mí, y creo lo es para el "grupo", ese lugar en dónde podemos celebrar la pulsión de vida y reverencia la muerte. La danza como un rezo, una vibración ascendente que contribuye al movimiento del cosmos, en constante agradecimiento, ahí es donde el **cuerpo∞persona** se ofrece danzando y cantando. Con la

dulzura de la danza cambiamos nuestro *punto de encaje* para *ensoñar,* ahí dónde todo es posible; dónde el amor es en plenitud y no hay separación. En la danza conchera nos preparamos para la última danza. Que la muerte no nos alcance fácilmente, que nos encuentre danzando. Y entonces, ahí, en el profundo silencio de una danza cósmica, el esplendor nos acoja. Es así como yo imagino la muerte en el **camino somático del danzante nahual**. Nunca en soledad, compadritos y comadritas han de acompañar a al espíritu, cantando y danzando.

A pesar de que la danza conchera ha tenido un camino escabroso, confuso, incierto y a punto de la extinción, ha permitido por medio de la tenacidad de algunos *danzante*s, influir a otras personas interesadas en dar validez de la sabiduría que contiene, dicho de otra manera, dan evidencia de que el **cuerpo∞persona** en estado de danza conchera es portadora de *conocimiento*. Por otra parte, la danza conchera da testimonio de la existencia de una civilización rica en arte, ciencia, tecnología y mística. Muestra **el camino del *danzante*** con amor, porque la *energía* que anima a quien danza, lo hace consciente de sí, de ser, de ser capaz de conectarse con las fuerzas del cosmos desde su corazón humano. La danza afirma la fuente de conocimiento que llega y penetra en la carne, en la piel, en el ser. Danzar de esa manera es un acto de amor místico, con una misma, con los y las otras personas y entidades, con el Gran Espíritu, con el p*oder*.

Haciendo un recorrido por lo anteriormente expuesto, puedo inferir que si para la somática, la espiritualidad es la *devoción* por la experiencia interna en relación con el Todo, y la mística es la consagración de la experienciación del potencial humano expandido, entonces estamos hablando de una metodología somática, que pudo demostrar que el quiasmo (∞) es el enlace entre sensación, movimiento, pensamiento y sentimiento, incluida la experiencia espiritual en los *danzante*s del "grupo". La conexión mística somática se percibe bajo la consciencia de la respiración en los rituales de la danza conchera, se inhala *poder*. Inhalación, expiración, movimiento interior y exterior en comunión. Me entrego en cada danza, me suelto, confió, ahí está la maravilla, el misterio. Es ceremonia de amor místico manifiesta en el **cuerpo∞persona** en estado de danza conchera.

He afirmado en esta tesis que la danza no es el arte efímero por excelencia que se nos ha hecho creer, sino un acto que permanece vibrante por siempre en el **cuerpo∞persona**. Ejemplo de esto son los testimonios que el "grupo" ha aportado, acerca

de sus experiencias vividas dentro de la danza conchera de tradición, que dirigía un ensoñador *tolteca*, aquel que supo conservar y transmitir la mística y el amor por el movimiento. El jefe Manuel Luna era un maestro en el arte del *conocimiento silencioso*. Nos mostró la grandeza de la danza conchera, sin palabras, aprendizaje que perdura en el corazón.

Así pues, compruebo desde el análisis somático que el amor y la mística fueron valores que se manifestaron en los **cuerpos∞personas** de quienes integramos la danza conchera del jefe Manuel Luna en la década de 1980. Entendiendo que el amor es en acción consciente de bondad, cuidado, respeto, comprensión y gozo. Es ternura que acaricia el corazón y fortalece la intención. La mística, entendida como la actitud de reverencia hacia lo oculto, hacia el misterio, hacia lo que no se revela a simple vista. Es reconocer con firmeza que en toda *realidad* se encuentra el "tercero oculto". El principio de la mística es tener *consciencia* cósmica, del infinito, porque nuestra última danza tendrá ese escenario.

Desde mi propia experiencia y quizás, comulgando con el "grupo" puedo decir que: El estado de *presencia* es lo que me permite observar lo que está pasando en mi **cuerpo∞persona** en estado de danza conchera. Me hago consciente con la *atención*, observo como la *energía* me atraviesa. Soy un ser y conducto que vivificar la sensación dónde sucede el acto de amor místico. Las percepciones finas permiten el *ensoñar* como un suceso mágico, entonces comienza una danza entre el sensar consciente y el silencio. Hacemos danza para conectar con la *energía* fina que da vida, el cuerpo es el responsable de que eso sea posible, porque como humana no tenemos otra posibilidad más que **percibir**. Siento estar flotando en el tiempo y espacio; y aunque esto no sea lo más importante, me entrego a la riqueza de *impresiones,* me abro a ellas sin intervenir, solo danzo. Ahí está el ser, soy consciente de ser, estoy viva. La respuesta a ¿Quién soy? llega en estado de danza, no desde la mente, sino desde la sensación, solo tengo que estar atenta. El reto es tener esa percates en la acción danzada. La danza conchera es un extremo que permite el sentido del ser místico.

Entonces, a pesar de todo el ruido exterior, el silencio entra y me conecta con el cosmos, entro en estado de éxtasis propio del sentimiento místico.

Así pues, como parte de este grupo, participante del Cuarto Camino, practicante del Método Feldenkrais de Educación Somática, *danzante* conchero y de danza contemporánea,

concluyo que un **cuerpo∞persona** vivida de manera somática, construye un campo epistémico de amor y mística al que habría que poner *atención.*

Es importante reconocer que desde el "grupo" no se puede obtener un concepto cerrado con respecto al amor y a la mística, en primer lugar, porque no se puede hablar de una unidad conceptual entre seres humanos que viven una experiencia somática. Se puede encontrar puntos de confluencia, resultado de las influencias comunes y de las particulares formas de experienciar la danza, lo cual está ampliamente expuesto en los dos capítulos anteriores. Las nociones de amor y mística se han construido a través del análisis y entrelazo con dichas influencias. Se ha mostrado un amplio panorama para poder reflexionar lo que nosotras sentimos∞pensamos. No se puede cerrar una experiencia compleja en conceptos porque sería incluso ir en contra de la propuesta transdisciplinaria y somática que aquí se postula. Es también importante entender, que en estos sistemas no se dan definiciones cerradas como suelen darse en la tradición filosófica occidental o en la psicología convencional. Aquí estamos frente a un tipo de conocimiento que centra su importancia en la comprensión que surge de la experiencia, es, en términos nahualicos un ***conocimiento silencioso,*** por lo que se invita a tener una actitud de mente flexible para, al menos, intentar entender que se trata de sistemas abiertos y poco estudiados por la academia.

En lo personal puedo bosquejar algunas nociones del quiasmo experiencia∞intelectualidad poco confiable en estos terrenos de experiencias mística∞somáticas. Porque al final de este estudio puedo afirmar que no solo tenemos una inteligencia analítica lógica, sino una inteligencia somática que requiere de otra manera de pensarla y escribirla. Me aventuro a ello.

Este es entonces un amor∞místico que no sé cómo se da, sé cómo se siente, pero no sé cómo explicarlo. Es amor a todo. Abecés la siento como una *presencia* que me penetra y que pongo al servicio del lenguaje del corazón. Es en relación con el misterio, con lo oculto que solo se comprende desde la experiencia somática.

Parto de la búsqueda de un espacio que contenga mi necesidad espiritual, entendida esta como la devoción a la experiencia interna, somática. Es pasar de la racionalidad mental a la epistemología del cuerpo. En términos nahualicos, es llegar al corazón reconocer los

derechos del corazón, su sabiduría. Es saber transitar la *consciencia* de que se es en unidad con el Todo, saberlo de manera somática.

La mística es la consagración a la búsqueda del desarrollo del potencial humano que se percibe como la expansión de la realidad, el milagro de la vida y la capacidad de *percibir* esa impresión interior. Es querer encontrar las técnicas y maneras de unificar nuestros centros, de acercarnos a las posibilidades de alcanzar la armonía entre nuestras potencialidades.

El amor es suavidad y energía fina que conduce a la paz interior en dónde se encuentra la unidad: sentimiento, sensación, pensamiento y movimiento en relación quiasmática dirigida a la acción congruente y precisa que se manifiesta en autocuidado, cuidado a las demás personas, al planeta, al universo, y a la posibilidad de acercamiento a una sensibilidad más alta, a la *conciencia*. El amor como devoción, reverencia y respeto a la energía, a la vibración que se percibe de la otra, del otro, de vivir en comunión en el reto de querer estar juntos.

En otras palabras, y más que dar una explicación conceptual cerrada, es tratar de acercarnos a esa experiencia de vida donde el amor es claramente una actitud de respeto, de consideración y atención a todos los elemento, símbolos, y personas que con sus cuerpos∞personas en movimiento, en estado de danza, hacen real la posibilidad de percibir la unidad y su propia epistemología. Entonces, es amor a la danza porque nos conecta con algo más fino; nos pone en un estado tal, que podemos percibir lo infinito, eterno e innombrable, a la energía pura. Ahí es dónde está la mística, en el poder acercarnos a la magia del nahual. En este sentido la mística y el amar del "grupo" están relacionados con la experiencia somática de las danzas ancestrales de la humanidad.

Es desde esa actividad somática como elemento técnico – como otras tantas- que nos provoca amor a las energías que hacen posible percibir otra realidad. Nosotras escogimos esta, la del danzar.

Temas sugeridos para continuar con la investigación

1. Sugiero más estudio y sistematización ante la propuesta que aquí surgió como emergente: "La Somática Como Herramienta de Análisis" para poder constatar que

la somática no refiere al estudio del cuerpo, sino del soma, cuerpo vivido desde el interior en dónde el "tercero culto" se revela.

2. Es importante señalar que, aunque el jefe Manuel Luna fue uno de los generales más importantes y reconocidos en el ámbito de las danzas concheras, existe muy poca información acerca de él, la que encontré proporciona diferente información con respecto a algunos aspectos. Creo que es importante centrar una investigación especifica a este personaje, tanto de su historia personal como de su legado.
3. Ligado al punto anterior señalo que existe un libro que habla del jefe Manuel Luna y sus danzas, me refiero a *At the Signo of Midnigth* (1975) de Martha Stone**.** Ella danzó entre los concheros por más de 20 años, en específico con el jefe Manuel Luna. Su libro es considerado como un documento de gran contenido etnográfico y autoetnográfico por la Universidad de Arizona, en dónde se encuentra el único ejemplar en inglés. Creo que sería importante traducir y difundir tan importante documento.
4. Considero que hace falta más investigación de las danzas sagradas que se realizaron dentro de los siglos de esplendor, periodo Clásico (200 a.C. a 850 d.C.) de la cultura anahuaca, en dónde podríamos encontrar vestigios de danzas toltecas que nos lleven a los orígenes de la danza conchera de una manera más fidedigna. Además, se sabe de una cantidad importante de códices no examinados que se encuentran en Europa ¿en cuantos de ellos se hablará de danza? También sería interesante reconsiderar con una mirada decolonial, los que ya se han investigado y los que se están descubriendo actualmente.
5. Sostengo que, como anahuacas modernos, tenemos una deuda muy grande en cuanto a investigación y difusión de nuestra propia cultura. Según la postura crítica de los principales teóricos para este tema, la mayoría de las personas nacidas en México no conocemos nuestra propia historia y mucho menos sabemos de la existencia de la *Toltecayotl* como *Camino de conocimiento,* y aún menos de sus técnicas somáticas *nahual*icas. Esto se debe, por un lado, a que los temas de la danza y el cuerpo son apenas importantes para la investigación formal. Por otro lado, en los centros de investigación oficial, según Marín (Marín, 2010) y Portilla (Bonfil, 2010) se tiene un sesgo de discriminación y poca valía a lo propio

mexicano, mostrando una actitud colonizada-colonizadora que de manera internalizada se ha instalado en las técnicas de estudio, análisis, interpretación y divulgación. En el mismo tenor Rita Segato asegura que el poder político hegemónico tiene pactos y modelos incluso en el ámbito académico, para delimitar la creación de conocimiento. Tiene cuidado e incluso censura a aquellos que pongan en riesgo la línea de pensamiento que defiende el productivismo (Segato, 2018), desterrando categorías teóricas y conceptos dignos de ser pensados. Es el caso de quienes quieren reivindicar la espiritualidad y la mística de los rituales sagrados ancestrales y la epistemología del cuerpo en estado de danza.

6. Es importante investigar y difundir las instituciones espirituales de origen Anahuaca. A diferencia de nuestra historia con otros pueblos y culturas, ellas conservan su tradición espiritual en sus "religiones", siguen venerando y reconociendo a sus mensajeros o avatares. Nosotras los hemos importado. ¿discriminación, ignorancia o qué se juega en esta no presencia de lo nuestro? Hay mucho que redescubrir, rescatar, apreciar y limpiar de la información que tenemos de muestra historia anahuaca.
7. Hace falta investigación formal descolonizada, fuera de prejuicios con respecto a las funciones terapéuticas y chamánica de las danzas sagradas de México.
8. En esta tesis me enfoqué a lo reportado por Carlos Castaneda con respecto al linaje que siguió de Juan Matus, y no atendí a las mujeres *nahual*es del mismo linaje, a pesar de que, en reiteradas ocasiones, tanto don Juan como Castaneda reconocen la importancia de la participación de las mujeres guerreras en este *Camino de conocimiento*. Confieso que, al respecto, queda una gran deuda en esta tesis.
9. Podría ser interesante un estudio comparativo y o relacional más meticuloso entre el Cuarto Camino y el Camino del *Nahual*.
10. Un estudio relacionado a la línea mística y amorosa de la danza derviche y la conchera de tradición sería enriquecedora para seguir con esta línea para el rescate de sabiduría ancestral y como elementos para sanar conflictos y andar por caminos de paz.
11. Me pregunto cómo es actualmente la presencia y existencia de la danza conchera en Michoacán.

Proyección

Para que la danza conchera conserve la herencia de amor y mística que nos dejó el jefe, es necesario que quienes la integren sigan el camino del danzante tolteca, es decir, aprender a colocar el ego en un lugar adecuado; que la importancia personal no diseñe las danzas; que el *poder personal* sea el estandarte que brille en cada danzante:

- Es importante que quienes integren los actuales grupos de danzas concheras recuerden que la fortaleza de los grupos del jefe Manuel Luna radicaba en el ejemplo de su comportamiento, apegado al amor y a la mística de la sabiduría espiritual. Habría que honrar la práctica de la danza como *Camino de conocimiento* somático *nahual*ico, de amor y mística, herencia que nos dejaron nuestros ancestros toltecas, de los que tenemos aún mucho que aprender para trasmitir este conocimiento a otras danzas y otros recintos humanos.

Dejo esta labor hermenéutica abierta a la conversación, rectificación y profundización, a la vez, es un acto de lealtad ante la emergencia de recuperar la experiencia mística y de amor en el arte de la danza en general.

Con algunos integrantes del grupo actual de la mesa del jefe Manuel Luna, 2021. Imagen propiedad de Edith Adriana Delgado Ramírez

FUENTES

Abbagnano, N. (2004). *Diccionario de Filosofía.* México: Fondo de Cultura Económica.

Adame y Núñez . (2018). *Transteatro.* Los Angeles: Argus-a.

Adams E. Tony., E. C. (2013). *Hand book of autoethnography, .* New York, USA: Routledge.

Adorno, T. (1920). *Educación para la emancipación.* Madrid: Morata.

Adorno, T. (1966). *La educación después de Auschwitz*. En R. d. Hesse (Ed.). Recuperado el 20 de septiembre de 20018, de: http://www.carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/carpeta-2/fuentes/la-segunda-guerra-mundial-y-el-holocausto/theodor-w-adorno-201cla-educacion-despues-de-auschwitz201d/

Agustín, S. (s.f.). *Sermón 96,1* (Digital ed.). (P. d. Vizcaío, Trad.) Recuperado el 26 de mayo de 2021, de https://www.augustinus.it/spagnolo/discorsi/index2.htm

Álvarez, T. (2002). El futuro de nuestro pasado. En A. D. Mora, *La mística en el siglo XXI* (pág. 239). Madrid: Centro de Estudios Místicos.

Amorós, C. (1991). *Hacia una crítica de la razón patriarcal.* Barcelona: Anthropos.

Andrella, F. (2010). *El cuerpo suspendido. Códigos y simbolos de la danza al principio de la modernidad.* (D. P. G., Trad.) México: INBA.

Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands La frontera. La nueva mestiza.* . Madrid: Capitán Swing.

Arias, A. D. (Septiembre-diciembre de 2012). S*ignificados y apropiaciones mexicas de la Danza del Sol. Cuicuico*. Obtenido de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592012000300011#:~:text=La%20apropiaci%C3%B3n%20se%20da%20con,por%20lo%20tanto%2C%20comparten%20costumbres.

Aristóteles. (s.f.). *Ética a Nicomaco.* Proyecto espartaco #Biblioteca IRC de la Undernet. Recuperado el 26 de mayo de 2021, de https://www.elejandria.com/libro/descargar/etica-a-nicomaco/aristoteles/871/1367

Azulay, L. (28 de octubre de 2022). *Escuala Aztlán de Psicología y Filosofía*. Obtenido de Homenaje a George I. Gurdjieff: https://www.youtube.com/watch?v=-C7z2yzH0_Q&t=35s

Baruch, S. (1677). *Ética demostrada según el orden geométrico* (1980 ed.). (O. S. Hyspamerica, Ed.) Madrid: Editora Nacional. Recuperado el 25 de mayo de 2021, de http://www.multimedia.pueg.unam.mx/lecturas_formacion/genero_y_critica_cultural/sesion_12/Spinoza_Baruch_Etica_Demostrada_segun_el_orden_geometrico.pdf

Basilisco, E. (1994). *Carta de la Transdisciplinariedad*. Obtenido de http://www.filosofia.org/cod/c1994tra.htm

Bastien, K. (2005). *Muerte y nacimiento...de una escuela de danza*. *Difusión UNAM*. Obtenido de:

http://www.uam.mx/difusion/revista/abr2005/bastien.html?fbclid=IwAR2O0RPRLcZefh-ekuMCBUW4S_FD74S2dIfUzYKS5_hciVjvqF5yRmZCKuE

Bastien, K. (2015). *Filosofía y danza.* México: INBA y Literatura.

Battson, G. (2020). *Fluminismo.* . Málaga: Promotora Cultural Malagueña.

Bazán, F. G. (2011). *Plotino y la miística de las tres hipóstasis.* Buenos Aires: El hilo de Ariadna.

Beauchot, M. (1979/2014). *Semiótica.* Barcelona: Paidós.

Bennet, J. (1984). *Sexo.* Madrid: Heptada.

Beringer, E. (2010). *La sabiduria del cuerpo.* México: Sirio.

Bérnard, S. (2016). *Atrapada en provincia.* México: Universidad Autonoma de Aguascalientes.

Blanco, M. (2012). *¿Autobiografía o Autoetnografía? Desacatos*, 169-178.

Blanco, M. (mayo-agosto de 2012). *Autoetnografía: una forma narrativa de generar conocimiento*. *Andamios, 9*(19). Recuperado el 22 de mayo de 2021, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632012000200004#:~:text=Es%20hasta%20la%20d%C3%A9cada%20de,investigaci%C3%B3n%22%E2%80%94%20plantearon%20que%20esta%20vertiente

Blanco, M. (mayo-agosto de 2012). *Autoetnografía: una forma narrativa de generar conocimiento*. *Andamios, 9*(19). Recuperado el 22 de mayo de 2021, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632012000200004#:~:text=Es%20hasta%20la%20d%C3%A9cada%20de,investigaci%C3%B3n%22%E2%80%94%20plantearon%20que%20esta%20vertiente

Blaschke, J. (1995). *El Cuarto Camino de Gurdjieff.* Puerto Rico: Contrastes.

Boff, L. (2015). *Derechos del Corazón. Una Inteligencia cordial* (Digital ed.). (C. M. Ramírez, Trad.) Madrid: Trota. Recuperado el 26 de mayo de 2021, de APP Scribd

Bonfil, B. (2010). *México Profundo.* México: Debolsillo.

Bravo Sueskun, C. (4 de marzo de 2016). *Carta abierta de la Secretaría Confederal de la Mujer de CCOO a Ignacio Bosque REA.* Obtenido de https://portal.uc3m.es/portal/page/portal/ccoo/igualdad/Carta%20Abierta%20de%20Carmen%20Bravo%20CCOO%20a %20Ignacio%20Bosque%20RAE.pdf.

Brozas, M. P. (2003). *Expresión Corporal en el Teatro Europeo del Siglo XX*. España: Ñaque.

Bueno, I. (18 de febrero de 2004). *Tlatelolco: la gemela en la sombra. Española de Antropología Americana, 35*, 266. Recuperado el 20 de octubre de 2021

Cabrera,Adame, Núñez. (2021). *Hacia una Poética escénica transdisciplinaria*. En E. M. Verdín, *Poéticas escénicas en tiempos contingentes* (págs. 148-155). Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro.

Cacciari, M. (2000). *El dios que baila.* México: Paidós.

Cano, I. (martes de julio de 2023). *https://permacultorceltibero.wordpress.com/permacultura/*. Obtenido de https://permacultorceltibero.wordpress.com/permacultura/

Carballal, M. (2018). *La vida secreta de Carlos Castaneda.* España: El ojo crítico. Obtenido de https://www.librosycuadernosdecampo.com/2019/08/los-otros-don-juan.html?m=1

Castaneda, C. (1974). *Las enseñanzas de Don Juan.* México: Fondo de Cultura Económica.

Castaneda, C. (1974). *Una realidad aparte.* México: Fondo de Cultura Económica.

Castaneda, C. (1975). *Viaje a Ixtlan.* México: Fondo de Cultura Económica.

Castaneda, C. (1976). *Relatos de Poder.* México: Fondo de Cultura Económica.

Castaneda, C. (1977). *El segundo anillo de poder.* Barcelona: Pomaire. Obtenido de http://apoyoalnahuatl.blogspot.com/2014/06/libros-de-carlos-castaneda-en-pdf.html

Castaneda, C. (1982). *El don del Águila.* México: Edivisión .

Castaneda, C. (1984). *El fuego interno.* México: Edivisión. Recuperado el 24 de marzo de 2021, de http://apoyoalnahuatl.blogspot.com/2014/06/libros-de-carlos-castaneda-en-pdf.html

Castaneda, C. (1990). *El conocimiento silencioso.* México: Libros Tauro. Obtenido de http://www.LibrosTauro.com.ar

Castaneda, C. (1993). *El arte de ensoñar.* México: Diana.

Castaneda, C. (1998). *Pases Mágicos. La sabiduria práctica de los chamanes del antiguo México: la Tensegridad.* Buenos Aires-México-Santiago de Chile: Atlántida.

Castaneda, C. (1999). *El lado activo del infinito.* Barcelona: B, S.A.

Castaneda, C. (1999). *La rueda del tiempo.* Barcelona: Plaza y Janes.

Castellanos, N. (25 de noviembre de 2019). *Nazareth Castellanos*. Obtenido de https://www.youtube.com/channel/UCntnozJ0AZ3RCpniJutCrtQ/featured

Castellanos, N. (7 de junio de 2020). *Nazareth Castellanos*. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=5cd8fxnjKQ4

Castellanos, N. (20 de noviembre de 2020). *Nazareth Castellanos*. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=HruvZ_OwOsg

Castellanos, N. (14 de abril de 2021). *Comunicae.* (A. Armenta, Ed.) Recuperado el 16 de junio de 2021, de https://www.comunicae.com.mx/nota/meditar-mejora-la-salud-lo-dice-la-ciencia-127688/

Castro Carvajal, y. U. (18 de enero de 2010). *LA EDUCACIÓN SOMÁTICA: UN MEDIO PARA DESARROLLAR EL POTENCIAL HUMANO*. (U. d. Antoquia, Ed.) *Educación Física y Deporte*, 31-43. Obtenido de https://revistas.udea.edu.co/index.php/educacionfisicaydeporte/article/view/3388

Césaire, A. (2006). *Discurso sobre el colonialismo.* Madrid: Akal.

Chang, H. (2008). *Autoethnograph as Method.* California: Left Coast Press.

Chirinos, N. (2 de Abril de 2009). *Características generacionales y los valores. Su impacto en lo laboral*. *Observatorio Laboral*, 133-153. Recuperado el 11 de diciembre de 2020, de https://www.redalyc.org/artículo.oa?id=219016846007

Comte-Sponville, A. (2012). *Ni el sexo ni la muerte. Tres ensayos sobre el amor y la sexualidad* (Digital Newconblab S.L.L. Octubre 2012 ed.). (A. C. Tatjer, Trad.) España: Epasa Libros. Recuperado el 26 de mayo de 2021, de APP Scribd

Cros, E. (2003). *El sujeto cultural*. Medellin: Fondo Editorial Universidad EAFIT.

Cusicanqui, S. R. (12 de marzo de 2014). *Conversa del Mundo*. *Proyecto Alice.* (B. d. Santos, Entrevistador) Youtube. Alice, Valle de las Ánimas. Recuperado el 15 de agosto de 2020, de https://www.youtube.com/watch?v=xjgHfSrLnpU

Cusicanqui, S. R. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente.* Buenos Aires: Tinta Linón.

Dallal, A. (2007). *Los elementos de la danza.* México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Danilovi, M. (enero-junio de 2017). *Estudios de Cultura Náhatl.* Obtenido de Universidad Autonoma de México: https://nahuatl.historicas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/77826

De Ita, F. (1992). *La paradoja de los 80's: Una visión particular del teatro en México*. *Core*. Recuperado el 22 de diciembre de 2020, de https://core.ac.uk/download/pdf/162638511.pdf

Deleuze y Guattari. (1980). *Mil mesetas. Capitalismo y ezquizofrenia* (6a edición Pre Textos 2004 ed.). (U. L. José Vazquéz Pérez, Trad.) París: Pre Textos 1988. Recuperado el 26 de mayo de 2021, de APP Academia

Delgado Ramírez, E. (2018). *Danza desde el Amar.* Morelia: Morevalladolid.

Delgado, A. (2017). Tesis de Maestría. *Hacia una danza desde el amor*. *Revisión de las nociones de cuerpo, movimiento y amar para las propuestas alternativas en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la danza.* Morelia, Michoacán, México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Descartes, R. (2009). *Las pasiones del alma.* México: Coyoacán.

Díaz, F. (2004). *Kinam. El poder del equilibrio. Antiguas técnicas toltecas.* México: Alba.

Díaz, F. (31 de octubre de 2012). *La filosofía Tolteca*. Obtenido de Planeta Anawak: https://www.youtube.com/watch?v=ojWDtMf32uU&t=634s

Díaz, F. (2 de noviembre de 2012). *La visión filosófica de la toltequidad (parte1)*. Obtenido de Planeta Anawak: https://www.youtube.com/watch?v=SfPjS1X1LmM

Díaz, F. (19 de marzo de 2015). *Espiritualidad Tolteca Sesión 1*. Obtenido de Yoga Claoud: https://www.youtube.com/watch?v=00Lukm9KnAU&t=4772s

Díaz, F. (19 de julio de 2015). *Espiritualidad Tolteca. Sesión 2*. Obtenido de Yoga Cloud: https://www.youtube.com/watch?v=00Lukm9KnAU&t=4772s

Díaz, F. (13 de abril de 2020). *Carlos Castaneda y su contacto con el chamanismo*. 1 clase. Video. *Iglesia Tolteca*. Recuperado el 15 de diciembre de 2022, de https://www.youtube.com/watch?v=SA4KpXBXiSw&t=102s

Díaz, F. (27 de abril de 2020). *Carlos Castaneda, ¿Qué es el Nahualismo?* Clase 3. Video. *Iglesia Tolteca* . México. Recuperado el 16 de noviembre de 2022, de https://www.youtube.com/watch?v=xBSXmc_o98g

Díaz, F. (2021). *Tolteca. El último avatar de Quetzalcoatl.* México: Penguin Random House Grupo.

Díaz F.y J. Diana. (29 de abril de 2020). *Canal Toltecayotl*. Obtenido de Las enseñanzas de don Juan con Julio Diana y Frank Díaz. 1 encuentro: https://www.youtube.com/watch?v=8_aAqNfy10o&t=2144s

Doidge, N. (23 de octubre de 2015). *Interview excerpt on Moshe Feldenkrais*. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=eKNBYzoOICQ

Dufrenne, M. (1982). *Fenomenología de la epresión estética* (Vol. I). España: Fernando Torres.

Dufrenne, M. (1982). *Fenomenología de la expresión estética.* España: Fernando Torres.

Durán, f. D. (1867-1880). *Historia de las Indias de la Nueva España.* México: Alicante.

Dussel, E. (1994). *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad.* Quito: ABYA-YALA.

Dussel, E. (1994). *El encuentro del Otro.* Quito: ABYA-YALA.

Dussel, E. (15 de marzo de 2012). *Primer encuentro del buen vivir*. (D. Ortega, Productor) Recuperado el 13 de abril de 2020, de Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=ieRwuIurppo

Echeverria, B. (1998). *La Modernidad de lo Barroco.* México: Era.

Eisler, R. (1990). *El Cáliz y la espada. Nuestra historia, nuestro futuro.* Santiago de Chile: Cuatro Vientos.

Eliade, M. (1975). *Iniciaciones místicas.* Madrid, Salamanca: Taurus Ediciones.

Eliade, M. (2011). *El mito del eterno retorno.* Madrid: Alianza.

Elkins, Maureen, Cheter, Kuennen. (2013). *An Introduction to the visual as argument*. En *Teorizando estudios visuales. Escribiendo a través de la dsciplina.* Reino Unido: Routede.

Ellis, Adams y Bocher. (2019). *Autoetnografía: un panorama*. En S. Bérnard, *Autoetnografía. Una metodología cualitativa.* (págs. 17-41). México: Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Ellis, Carolyn, y Bochner, Arthur P. (2000). *Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity*. *Handbook of Qualitative Research*, 733-68.

Feldenkrais, M. (1972). *Autoconciencia por el movimiento. Ejercicios para el desarrollo personal.* (L. Justo, Trad.) Barcelona: Paidós.

Feldenkrais, M. (1991). *La dificultad de ver lo obvio* . México : Paidós.

Feldenkrais, M. (1995). *El poder del yo. La transformación a través de la espontaneidad.* Barcelona: Paidós.

Feldenkrais, M. (10 de agosto de 2013). *Feldenkrais Barcelona*, dijital. (E. Niego, Productor) Recuperado el 20 de noviembre de 2015, de https://feldenkraisbarcelona.net/2013/08/10/citas-moshe-feldenkrais-releyendo-sus-libros/

Feldenkrais/Príbam. (1975). *The Feldenkrais and Príbanm Discussions*. (T. Hanna, Entrevistador, & I. F. Federatión, Editor) San Fransisco, California.

Feldiuk, E. (1988). *Cdigital.UV*. Obtenido de https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/48108/ExtensionNo29Pag61-68.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Fernández, A. (1992). *Pueblos originarios.* Obtenido de Dioses y personajes Míticos: https://pueblosoriginarios.com/meso/valle/azteca/dioses/macuilxochitl.html

Ferrari, M. R. (2018). *La posibilidad de transformación.* Ciudad de México: Instituto Tecnológico y Estudios Superiores de Monterrey.

Ferreiro, M. (02 de octubre de 2018). *Noticieros Televisa*. Obtenido de https://noticieros.televisa.com/ultimas-noticias/historia-plaza-tres-culturas-tlatelolco/

Ferry, L. (2007). *El amor y la Familia. Un alegato a favor de la vida privada* (Tauros, Santillana. Mexico 2008 ed.). Madrid: XO Ediciones. Recuperado el 26 de mayo de 2021, de APP Scribd

French y Taylor . (2012). *Introducción a la física cuántica.* Barcelona: Reverté.

Fromm, E. (1956). *El arte de amar* (Colección Contextos 2003 ed.). (N. Rosenblatt, & B. Moreno, Trads.) España: Paidos 1959.

Galovic, J. (2002). *Los grupos místico-espirituales de la actualidad.* México: Plaza y Valdés.

Geertz, C. (2003). *La Interpretación de la Cultura.* España: Gedisa.

Gómez A., Adame D. (2017). *Conocimiento en vivo.* Veracruz: Litografía Veracruzana.

González Torres, Y. (2010). *Danza tu palabra. La danza de los concheros.* México: CONACULTA/INAH.

Gonzalez, J. C. (06 de 2009). *Gazeta de Antropología.* Obtenido de http://www.gazeta-antropologia.es/?p=1918

Gordon Wasson, Albert Hofmann y Carl A. P Ruck. (1980). *El camino a Eleusis.* México: Fondo de Cultura Económica.

Grinber, J. (1990). *Los chamanes de México.* México, México: Libros del tintero. Obtenido de https://fdocuments.mx/document/grinberg-jacobo-los-chamanes-de-mexico-vol-1.html?page=3

Guerrero, M. (2014). *El valor de la autoetnografía como fuente para la investigación social: del método a la narrativa*. *Azarbe. Revista Internacional de Trabajo Social y Bienestar*, 237-242.

Gurdjieff, G. (1995). *Encuentro con Hombres Notables.* Venezuela: Ganesha.

Gurdjieff, G. (2003). *La Cuestión Material.* Argentina: Eleven. Obtenido de http://formarse.com.ar/libros/Libros%20para%20descargar%20de%20maestros%20espirituales/La-cuestion-material.pdf

Gurdjieff, G. (10 de enero de 2020). *Mandamientos de George Gurdjieff.* (M. Pérez, Ed.) Obtenido de Gente pro 80 publicado en Facebook: https://www.facebook.com/notes/martha-p%C3%A9rez/mandamientos-de-george-gurdjieff/337856719577846/

Gurdjieff, G. (2022). *La última hora de la vida.* Libro electrónico. Obtenido de https://www.oshogulaab.com/GURDJIEFF/TEXTOS/Gurdjieff_Ultima_hora_de_vida.pdf

Gurdjieff, G. I. (1995). *Encuentros con hombres notables.* Venezuela: Ganesha.

Gurdjieff, G. I. (2000). *El mensajero del bien venidero.* Barcelona: Humanitas. Obtenido de https://www.oshogulaab.com/GURDJIEFF/TEXTOS/El_Mensajero_Del_Bien_Venidero.PDF

Gurdjieff, G. I. (2000). *La vida es real sólo cuando "YO SOY".* Caracas: Ganesha.

Gurdjieff, G. I. (2010). *Relatos de Belcebú a su Nieto.* Caracas Venezuela: Ganesha-Gaia.

Gurdjieff, G. I. (2016). *Perspectivas desde el mundo real.* Obtenido de https://selfdefinition.org/gurdjieff/espanol-Gurdjieff-Perspectivas-desde-el-mundo-real.pdf

Gurdjieff, G. I. (2018). *Encuentros con hombres notables.* España: Gaia. Obtenido de https://librosebooks.org/libro/encuentros-con-hombres-notables-1

Gutiérrez, A. M. (2009). *Mosaico de jade con reflejos de obsidiana.* Morelia, Michoacán: CCEEM.

Guzmán, A. (2012). *Disciplinamiento de la elegancia*. En R. Parrini, *Los archivos del cuerpo ¿Cómo estudiar el cuerpo?* (págs. 289-313). México: UNAM.

Hanna, J. L. (1999). Dance and Emotion. *Encyclopedia of Human Emotions*, 171-177.

Hanna, T. (1989). *La somatique.* París: Inter-éditions.

Hegel. (1978). *Escritos de juventud* (Ripalda, Jose M. ed.). (Z. Szanky, & J. Ripalda, Trads.) Mexico: Fondo de cultura económica. Recuperado el 26 de mayo de 2021, de https://www.academia.edu/40865672/Hegel_Escritos_de_juventud_M%C3%A9xico_FCE_

Huxley, A. (2010). *Las puertas de la percepción.* México: Tomo.

Igweonu, K. (2018-2019). Developing Awareness in Movement and Performer Training in UK Higher Education using the Feldenkrais Method ®. *Feldenkrais Research Journal*, volumen 6. Obtenido de https://feldenkraisresearchjournal.org

Instituto Nacional de Antropología e Historia. (martes de noviembre de 2021). *Tlatelolco.inah. gob.mx*. Obtenido de https://www.tlatelolco.inah.gob.mx/

Instituto Nacional de Antropología e Historia, *México será sede del III Congreso Mundial de Transdisciplinariedad*. (17 de febrero de 2020). *https://www.inah.gob.mx/boletines/8933-mexico-sera-sede-del-iii-congreso-mundial-de-transdisciplinariedad*. Obtenido de https://www.inah.gob.mx/boletines/8933-mexico-sera-sede-del-iii-congreso-mundial-de-transdisciplinariedad

Jackins, H. (1995). *Pensando lógicamente sobre una sociedad futura.* Seattle: Rational Island Publishers.

Jackins, H. (2009). Guia para las comunidades del proceso de Reevaluación por la Co-Escucha. *Las Guías.*

Jesús, T. d. (2015). *Las moradas.* Madrid: Edaf.

Joly, I. (2008). *Educación Somatica, reflexiones sobre la práctica de la conciencia del cuerpo en movimiento.* México, Distrito Federal: Universidad Nacional autonoma de México, Facultad de estudios superiores Iztacala, Plaza y Valdés S.A de C.V.

Joly, I. (2008). *Educación somática. Reflexiones sobre la práctica de la consciencia del cuerpo en movimiento.* México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Juanma. (4 de Junio de 2021). *www.holistico.E.S*. Obtenido de https://holistico.es/el-legado-de-los-esenios/: https://holistico.es/el-legado-de-los-esenios/

Judith Preissle y Kathleen DeMarrais. (2019). *Enseñar la reflexibilidad en la investigación cualitativa. Acoger un estilo de vida de investigación*. En S. Bérnard, *Autoetnografía. Una metodología cualitativa* (págs. 83-91). México: Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Koeltzsch, K. (7 de marzo de 2019). *Biopolítica y educación corporal en el socialismo del siglo XX. Autoetnografía de un cuerpo danzante*. *Tesis de Maestría*. San Salvador de Jujuy, Jujuy, Argentina: Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales.

Koeltzsch y Silva. (2019). *Performances Culturales en América Latina.* Buenos Aires: Purmamarka.

Kristeva, J. (1983). *Historias de Amor* (9a 2004 ed.). París: Siglo XXI 1987. Recuperado el 26 de mayo de 2021, de APP Academia

Kuhm, T. (1971). *La estructura de las revoluciones científicas.* México: Fondo de Cultura Económica.

Langer, S. (1966). *Los problemas del arte*. Buenos Aires: Infinito.

Langer, S. (1967). *Sentimiento y forma.* México: Instituto de Investigaciones Filosóficas.

Langer, S. K. (19 de noviembre de 2019). *Los problemas del arte.* Obtenido de https://www.criticadelibros.com/metaliteratura-y-ensayo/los-problemas-del-arte-nne-k-langer/

Laurel Richardson y Elizabeth Adams. (2019). *La escritura. Un método de indagación*. En S. Bérnard, *Autoetnografía Una metodología cualitativa.* (págs. 45-81). México: Universidad Autonoma de Aguascalientes.

Le Boulch, J. (1982). *Hacia una ciencia del movimiento humano. Introducción a la psicokinética.* Buenos aires: Paidós.

Leander, B. (1972). *In xochitl in cuicatl.* México: Instituto Nacional Indigenista.

Lefort, R. (1982). *Los Maestros de Gurdjieff.* Argentina: Dervish.

Léon-Portilla, M. (1969). *Visión de los vencidos: relaciones indígenas de la conquista.* México: UNAM.

León-Portilla, M. (1978). *Trece poetas del mundo azteca.* México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de investigaciones Históricas. Obtenido de http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros

León-Portilla, M. (1980). *Toltecayotl. Aspectos culturales de la cultura náhuatl.* México: Fondo de Cultura Económica.

Lepecki, A. (2006). *Agotar la danza. performance y política del movimiento.* (C. c.-M.-A. Casero, Ed.) Madrid: Universidad de Alcalá.

Lesmes, R. D. (15 de mayo de 2016). *Universidad Distrital Francisco José de Caldas.* Obtenido de https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/7574/LesmesRomeroDaniloIsidro2017pdf?sequence=1

Lomelí, S. (2019). *En busca del maestro.* Ciudad de México: sin publicar.

López Austin, A. (1999). *Cuerpo humano e ideología.* México: UNAM.

López Austin, A. (2011). *El hombre-Dios. Religión y política en el mundo náhuatl.* México: UNAM.

López, K. (16 de junio de 2017). *Arturo scobar, Sentipensar con la tierra: Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. *Amerika*. Recuperado el 28 de enero de 2020, de http://journals.openedition.org/amerika/7918

Lowen, A. (1984). *La depresión y el cuerpo.* Madrid: Alianza.

Ludwing, V. (19 de septiembre de 2020). *Gurdjieff para principiantes*. *Academia Premium Feature*. Obtenido de https://www.academia.edu/8667640/Gurdjieff_para_principiantes

Macho Stadler, M. (20 de diciembre de 2016). *La banda de Möbius*. Obtenido de www.ehu.eus/~mtwmastm/Moebius_Durango_14marzo2011.pdf

Maffesoli, M. (1988). *El tiempo de las tribus.* México: Siglo XXI.

Marcuse, H. (1983). *Calas a Nuestro Tiempo*. En H. Marcuse, *Marxismo y Feminismo.* Barcelona: Icaria.

Marín, G. (1995). *Para leer a Carlos Castaneda.* Barcelona: Índigo.

Marín, G. (2010). *Historia verdadera del México profundo.* México: Toltecayotl. Org.

Marín, G. (2016). *La espiritualidad Tolteca como una frecuencia energética*. *Toltecapsulas*, 4.

Marín, G. (2018). *Anáhuac Toltecayotl. En defensa de la Matria.* Oaxaca: Educayotl.

Marín, G. (2020). *Vertice superior de la piramide de desarrollo humano Tolteca.* Oaxaca: Educayotl A.C. Obtenido de http://toltecayotl.org/tolteca/?id=18355

Matos, E. (18 de agosto de 2015). *Youtube El Colegio Nacional.* (E. c. Nacional, Ed.) Recuperado el 30 de agosto de 2021, de www.colnal.mx: https://youtu.be/gI3EZ-Wpy2k

Maturana Romesín, H. (2014). *Transformación en la convivencia.* Buenos Aires: Granica.

Maturana, H. (2003). *Amor y juego. Fundamentos olvidados de lo humano.* Chile: J. C. Sáez.

Mendieta, G. d. (1971). *Historia eclesiástica indiana.* México: Porrúa.

Merleau-Ponty, M. (2000). *Fenomenología de la perepción.* (J. Cabanes, Trad.) Barcelona: Península.

Molina, F. A. (1977). *Vocabulario en lengua Castellana y mexicana.fasimilar de la edición de 1571.* México: Porrúa.

MON, C. C.-G. (6 de agosto de 2019). *MON Cuarto Camino-Gurdjieff. Publicación de Facebook*. Obtenido de https://www.facebook.com/profile.php?id=100045034926944

Monsiváis, C. (1970). *Días de guardar.* México: Era.

Morin, E. (2003). *La mente bien ordenada.* Barcelona: Seix Barral.

Mourier, E. (2002). *El personalismo.* Salamanca: Sígueme.

Nicolescu, B. (2009). *La Transdisciplinariedad. Manifiesto.* Hermosillo: Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, A.C.

Nicolescu, B. (2016). *Monografía de transdisciplinariedad. El tercer oculto y el esplendor múltiple del ser*. (J. o. America, Ed.) *Vectores de investigación online , 11*(11), 201. Recuperado el 9 de noviembre de 2021, de Monografía de transdisciplinariedad: https://docs.wixstatic.com/ugd/33e3ab_abcb3dd8601f4328898e1a33fce18117.pdf

Niego, E. (2015). *Feldenkrais. Frases / Citas.* Obtenido de https://feldenkraisbarcelona.net/moshe-feldenkrais/frases/

Nietzsche, F. (2005). *Así hablaba Zaratustra.* México: Época.

Ogaz, C. (2005). *La danza de los concheros: Testimonio de una identidad. Tesis.* México: Universidad Autonoma de México.

Olvera Rabadán, A. (2019). *Gilles Deleuze y la reconfiguración teórica de la danza posmoderna*. *Diseño en síntesis de la UNAM*(61), 34. Obtenido de https://www.academia.edu/42704133/Gilles_Deleuze_y_la_reconfiguraci%C3%B3n_te%C3%B3rica_de_la_danza_posmoderna?email_work_card=title

Orange, A. R. (2003). *El amor consciente.* Rosario Argentina: Eleven. libro electrónico. Obtenido de https://www.oshogulaab.com/GURDJIEFF/TEXTOS/ORAGE-El_Amor_Consciente.PDF

Ortíz, S. T. (s.f.). *La Consigna de Cuauhtémoc en el siglo XXI*. (P. E. Historia, Ed.) México, Ciudad de México, México. Recuperado el 20 de Mayo de 2021, de https://www.enah.edu.mx/publicaciones/documentos/45.pdf

Ouspensky, P. (1977). *Tertium Organum. El tercer canon del pensamiento.* Argentina: Kier.

Ouspensky, P. (1977). *Un Nuevo Modelo del Universo.* Buenos Aires: Kier.

Ouspensky, P. (1978). *Psicología de la posible evolución del hombre.* Argentina: Hechette.

Ouspensky, P. (2009). *Fragmentos de una enseñanza desconocida. En busca de lo milagroso.* Venezuela: Ganesha.

Ouspensky, P. (2011). *La Conciencia.* España: Carcamo.

Ouspensky, P. D. (2005). *El Cuarto Camino.* Buenos Aires: Kier.

Palacios, I.-J. (2002). *La mística en el siglo XXI.* Madrid: Trotta.

Panafieu, B. d. (1997). *Gurdjieff.* Venezuela: Ganesha.

Pániker, S. (2000). *Filosofía y Mística.* Barcelona: Kairos.

Parada Puig, R. (10 de octubre de 2020). *Lifeder Educación*. Obtenido de Lifeder: https://www.lifeder.com/sistema-nervioso-somatico/

Pauwels, L. (1954). *Gurdjieff. El hombre más extraño de este siglo.* Buenos Aires: Hachette.

Peters, F. (1994). *Recordando a Gurdjieff.* Málaga: Sirio.

Phillip Mairet, A. O. (1966). *El Poder de la Atención.* N.Y.: University Books. Obtenido de http://www.elpoderdelaatencion.com/articulos_sobre_la_atencion/Gurdjieff.htm

Pikler, E. (1969). *Moverse en libertad.* Budapest: Narcea.

Platón. (s.f.). *El Banquete.*

Platón, N. (1974). *Creta.* Creta: Negel Publishers.

Ponce, M. (decembre de 2018). L'expérience de la Méthode Feldenkrais comme inspiration pour la création chorégraphique. Québec, Montreal.

Ponte, Á. (2015). *Raíces rituales de la danza y sus relaciones con lo sagrado.* Madrid: Facultad de Ciencias Juridicas y sociales departamento de ciencias de la educación.

Postlethwaite, I. (2016). *Trabajo interios*. En E. ronda (Ed.), *Taller de Espiritualidad.* Madrid. Recuperado el 19 de junio de 2022, de https://www.youtube.com/watch?v=Ltp2btPqJwg&t=477s&ab_channel=EspacioRonda

Quijano, A. (2007). *Colonialidad del poder y clasificación social*. En S. C.-G. Grosfoguel, *El giro decolonial* (págs. 93-126). Bogotá: Biblioteca Universitaria.

Rabadan Villapando, M. E. (enero-marzo de 2017). *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura.* Obtenido de Arbor: http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2017.783n1003

Ramírez Cobián, M. T. (2013). *La filosofía del quiasmo. Introducción al pensamiento de Maurice Merleau Ponty.* México: Fondo de Cultura Económica.

Reese, M. (2010). *A parallel approach to Milton Erickson's hypnotherapy. Moshé Feldenkrais's work with movement - a parallel approach to Milton Erickson's hypnotherapy* . Recuperado el 10 de septiembre de 2012, de https://www.semanticscholar.org/paper/Moshe%CC%81-Feldenkrais%27s-Work-with-Movement-A-Parallel-Reese/914e7989aafe791cfade7a9faf6906ae30aca011

Reese, M. (2015). *A Life in Movement* (Vol. One). San Rafael. CA, USA: ReeseKress Somatics Press.

Riquelme, P. (14 de noviembre de 2014). *Prezi*, Contracultura en la guerra fría: el surgimiento de nuevos ac. Recuperado el 17 de agosto de 2020, de https://prezi.com/sbvuzmtffrua/contracultura-en-la-guerra-fria-el-surgimiento-de-nuevos-ac/

Rivera y Chamorro. (2013). *Catálogo Etnográfico del Cuartel general de danzas chimalhuacanas del Estado de Jalisco.* Tonalá, Jalisco: Parceiro: Danzas y Percuciones Étnicas S. C.

Rivera, G. (2017). *Análisis semio-antropológico de la iconisidad vestimentaria y performance en la danza de concheros en el centro-occidente de México. Tesis doctoral DIAC*. Morelia, Michoacán, México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Romano, D. (2003). *Introducción al Método feldenkrais.* Buenos Aires: Lumen.

Rosales, E. (2012). *Epistemología del cuerpo en estado de danza.* México: CONACULTA.

Ruiz de Alarcón, H. (1629). *Tratado de las supersticiones y costumbres gentilicias que hoy viven entre los indios naturales de esta Nueva España.* Nueva España-México: Arzobispado de México.

Ruiz Miguel y José. (2010). *El Quinto acuerdo.* Barcelona: Urano.

Ruiz, M. (1997). *Los cuatro acuerdos.* Barcelona: Urano.

Sachs, C. (1944). *Historia Universal de la danza.* Buenos Aires: Centurión.

Sahagún, B. d. (1989). *Historia general.* México: Conaculta.

Sahagún, B. d. (1992). *Suma indiana.* México: UNAM.

Salazar, A. (1999). *La danza y el ballet.* México: Fondo de Cultura Económica.

Salzmann, J. (2011). *La realidad del ser.* Venezuela: Ganesha.

Saquetti, R. (16 de junio de 2020). *Gurdjieff y Ouspensky Buscadores de la Verdad. publicado en Facebook*. Obtenido de https://www.facebook.com/groups/318018631889322

Segal, W. (1996). *Sittings y el trabajo de Gurdjieff.* (J. George, Entrevistador)

Segal, W. (2004). *Respirar el instante.* Venezuela: Ganesha.

Segato, R. (4 de Septiembre de 2016). *Rizoma Facultad libre*. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=oTmr7UORWAM&t=58s

Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad.* Buenos Aires: Prometeo.

Sejourne, L. (1962). *El universo de Quetzalcoatl* . México: Fondo de Cultura Económica.

Shaw, F. (2014). *La otra atención.* Buenos Aires: Sennin.

Sheerin, M. (18 de octubre de 2014). *La plasticidad del cerebro*. Obtenido de Arte francés: https://www.youtube.com/watch?v=vFXLqbbnz-Q

Sheerin, M. (1 de mayo de 2016). *La plasticidad del cerebro - documental sobre neuroplasticidad* Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=vFXLqbbnz-Q

Soto, C. P. (2008). *Proposiciones en torno a la historia de la danza.* Santiago: LOM.

Spradley, J. P. (1979). *The Ethnographic Interview.* Estados Unidos : Holt, Rinehart and Winston.

Stone, M. (1975). *At the Sign of Midnigth. The Concheros Dance Cult of México.* Arizona: The University of Arizona.

Terraciano, K. (11 de abril de 2014). *Estudios de Cultura Náhuatl.* Obtenido de Sielo: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-16752014000100006&lng=es&nrm=iso

Torre, R. d. (2008). *La estetización y los usos culturales de la danza conchera-azteca*. En *Raíces en Movimiento* (págs. 73-110). México, México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos. doi:https://doi.org/10.4000/books.cemca.271.

Torre, S. d. (septiembre de 2001). *Neuronilla*. Recuperado el 5 de mayo de 2020, de https://www.neuronilla.com/sentipensar-saturnino-de-la-torre/

Tortajada, M. (dic-ene de 2007). *La danza contemporanea independiente méxicana*. *Casa del tiempo*. Recuperado el 22 de diciembre de 2020, de

http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/95_96_dic_ene_2007/casa_del_tiempo_num95_96_73_80.pdf

Tortajada, Q. M. (2011). *Danza y género.* México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Tovar, R. R. (2012). *Pequeña águila dorada. El conquistador otomí.* México: Libro Nuevo.

Trejo, S. (enero-abril de 2004). *Martha Stone.* (U. Iberoamericana, Ed.) *Nueva Época, 11*(30). Recuperado el 20 de septiembre de 2021, de https://docplayer.es/49459988-Martha-stone-at-the-sign-of-midnight-the-concheros-dance-cult-of-mexico-tucson-arizona-the-university-of-arizona-press-1975.html

Trejo, S. (29 de Marzo de 2006). *La estética del ritual*. *Tesis doctoral en antropología*. Ciudad de México, Tlacopac, México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Turner, V. (1980). *La selva de los símbolos.* México: Siglo XXI.

Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.

Turner, V. (1988). *El preceso ritual.* Madrid: Taurus .

Underhill, E. (2017). *La mística.* Madrid: Trotta.

Uribe, D. (2016). *Contracultura.* Colombia: Penguin Random House Grupo Editorial.

Valadés, G. (27 de febrero de 2011). *In Memoriam. La Cultura en México*. Obtenido de https://www.facebook.com/notes/gonzalo-vald%C3%A9s-medell%C3%ADn/soledad-ruiz-1936-2011-publicado-en-la-cultura-en-m%C3%A9xico-suplemento-de-siempre-2/10150142964657594/?hc_ref=ART5XHhUt26tso075fZf8VBlmr7LaaUYwdwVKnS7XtA-FVROfq9GHE3Fbyd7nb3D0wc

Vela, D. (2010). *Prolegómenos de la GX. Algunas manifestaciones cinematográficas*. *Sielo, 13*(2). Recuperado el 10 de noviembre de 2020, de http://www.scielo.org.co/pdf/pacla/v13n2/v13n2a10.pdf

Watts, A. (1997). *La cultura de la contracultura.* Titivillus.

Wihelm, R. (1983). *I Ching. El libro de las mutaciones.* Buenos Aires: Hermes.

Wynn Kapit y Lawrence M. Elson. (1997). *Anatomía cromodinámica.* México: Fernández .

Xalce, G. M. (s.f.). *La generación X: producto del consumismo*. *Cisan-UNAM*. Recuperado el 10 de diciembre de 2020, de http://www.cisan.unam.mx/pdf/lc01_09.pdf

Yoliliztli Juan. (2004). *Los testigos del nagual.* México: Alba.

ANEXOS

1. Glosario

Lo divido en cuatro nomenclaturas: del uso en la Danza Conchera, nomenclatura náhuatl; sobre el uso de nociones en el Cuarto Camino y en la sabiduría *tolteca* que incluye los términos correspondientes a los libros de Carlos Castaneda.

1.1. Anexo 1

1.1.1. Nomenclaturas con respecto al Cuarto Camino

-Absoluto: Para Gurdjieff el Ser Absoluto es *Dios*, pero en su sistema rara vez se le escuchó nombrarlo como tal. Él decía que habría que cambiar el significado de esa palabra (Phillip Mairet, 1966). En su escuela se maneja el *Absoluto*, el *Todo*, y el *Ser* como sinónimos y con el mismo principio que usaron los sumerios, babilonios y los yezidis. (Phillip Mairet, 1966)

-Atención: proceso de selección dirigida a un solo punto. Base del trabajo del Cuarto Camino.

En el trabajo de Gurdjieff es importante aprender a distinguir dos tipos de atención: la mecánica y la consciente o plena, está última profunda y altamente concentrada hace que sea posible separar una de otra. En la práctica de esta, se puede dominar que la mente pueda incluso diferenciar y saborear diferentes estímulos y ser entrenadas para poner atención no solo con la mente sino con todo el cuerpo (Gurdjieff G. I., 2016). “A tal logro no se llega a través de la mente; si se alcanza a través de la mente no sirve para nada. Por lo tanto, uno debería enseñar, y aprender, no a través de la mente, sino a través de los sentimientos y del cuerpo. (Gurdjieff G. I., 2016, pág. 104)

-Conocimiento o Gran Conocimiento: refiere a un tipo de saber vivo que tiene su origen en culturas ancestrales y de corte esotérico (Postlethwaite, 2016), como el que se encuentra en el cristianismo antiguo, en el budismo y en otras culturas antiguas. Se puede entender también como el que contiene la esencia de la totalidad y la *verdad* o *realidad* objetiva. (Ouspensky P. , 2009). En la antigüedad era el que contenía el arte por lo que se le conocía

como conocimiento objetivo por que se construía con base a leyes cósmicas. Las palabras de Sócrates, "Conócete a ti mismo", persisten para todos aquellos que buscan el verdadero *conocimiento* del *Ser.* De cuando en cuando corrientes aisladas se abren paso a la superficie, evidenciando que, en algún lugar muy profundo en el interior, aún en nuestros días, fluye la poderosa corriente antigua del verdadero *conocimiento del Ser*" (Gurdjieff G. I., 2016, pág. 25 y 32). Este conocimiento nunca se ha perdido y el conocimiento es siempre el mismo (Gurdjieff G. I., 2016). El conocimiento no tiene que ver con información, este tiene que ser «vivido». (Gurdjieff G. I., 1995) conocimiento real en el momento en que mi atención es tan plena que es una *Conciencia* que lo llena de todo.

-Consciencia:

La esperanza de la consciencia es fuerza.
Gurdjieff

En esta sección explicaré la idea de *consciencia* que los expertos del Cuarto Camino han manifestado, por ejemplo, Gómez y Adame declaran que "En el idioma castellano en lo relativo a la moral se emplea el concepto 'con-ciencia' y en lo relativo a la vivencia experiencial 'consciencia'. La palabra con-ciencia puede utilizarse indistintamente, pero no al revés. Para mayor claridad aquí se emplea el vocablo consciencia al hablar de la capacidad individual de reconocerse a sí mismo" (Gómez & Adame, 2017, pág. 16). La consciencia en este sistema no está relacionada como se le utiliza a menudo, como equivalente a la palabra inteligencia, ni a las funciones de las facultades mentales, En realidad, la consciencia es una forma particular de "**darse cuenta**", en el hombre, darse *cuenta* de sí mismo, *darse cuenta* de quien es él, de lo que siente o piensa o de dónde se encuentra y de *darse cuenta* de que se da cuenta (Ouspensky P. , 2011). De esta manera en este contexto, no se trata de las funciones mentales, intelectuales, emocionales o motoras instintivas, en todo caso se trata de lo que Ouspensky llama "consciencia objetiva", la que trata con el trabajo con la voluntad y una especial *energía.* Gurdjieff experimenta así la *consciencia:* es el "principio de la vida universal y total … que, al fundirse con los datos ya cristalizados en mí desde mucho tiempo forman una particular sustancia cósmica que impregnan todas las partes todos los átomos de mi ser" (Gurdjieff G. I., 2010, pág. 47).

William Segal[178] en *Respirar el Instante* afirma que la consciencia viene del universo y que "no se trata de cambiar algo, de volverse bueno, mejor u óptimo. Se trata de despertar, de volvernos conscientes de nuestra *Conciencia*, o conscientes de nuestra inconsciencia. Cualquiera de las dos sirve" (Segal, 2004, pág. 29). Lo que se exige es que el ser humano tenga consciencia del ser consciente como única *realidad* unificada, porque la real diferencia del ser es su estado de consciencia (Ouspensky P. , 2011), en otras palabras, "se trata de llegar a la *Conciencia* perfecta, es decir, a la *Conciencia* cósmica". (Pauwels, 1954, pág. 131) ahí dónde radica la *libertad*, desde la perspectiva de este camino.

-Energía: En un primer plano se plantea que todo es *energía*, potencia, fuerza, movimiento, aliento de vida. Janne Salzmann encargada de los grupos del Cuarto Camino a la muerte del Sr, Gurdjieff, dijo que "la fuerza es una *energía* en movimiento" (Salzmann, 2011, pág. 38) y el movimiento es generador de la *energía*. Continúa diciendo que los seres humanos al estar en movimiento, generamos *energía* tanto dentro como fuera de nosotros, además, "El universo está compuesto de *energía*s que pasan a través de nosotros" (Salzmann, 2011, pág. 161). La *energía* del Universo es de alta vibración, así que nosotros podemos relacionarnos con *energía*s elevadas o podemos ser tomados o generar *energía*s de baja vibración. Lo que requiere esta escuela es que se estudiemos la relación que establece una misma, con las diferentes *energía*s, sobre todo con las de la mente, el cuerpo y las que establecemos con el Universo. Michel Salzman uno de los alumnos más cercanos a Gurdjieff, dice que cuando uno percibe la corriente de *energía* vital, ella empieza a fluir más y más a través de uno" (Shaw, 2014, pág. 45). El ser conscientes de ese flujo vital es una de las tareas principales. Por lo tanto, el principio básico de "conocerse a sí misma" es esencial, ¿cómo te mueves? Es decir, como es tu movimiento interno y externo. Gurdjieff afirmó: "Una cosa es definitivamente conocida: uno de los escapes principales de *energía* se debe a nuestra tensión involuntaria… Tenemos muchos otros escapes, pero todos son más difíciles de reparar que este primero… Así que empezaremos con lo más fácil; deshacernos de este escape y aprender a ser capaces de ocupamos de los otros" (Gurdjieff G. I., 2016, pág. 60). El objetivo, en primera instancia no es ni siquiera generar más o mejor *energía*, es no derrocharla, no desperdiciarla, conservarla o al menos economizarla:

[178] Filósofo y pintor. Seguidor del sistema de Gurdjieff y Ouspensky desde 1940.

> Tendríamos bastante *energía* para todo lo que queremos hacer si no la desperdiciáramos en cosas innecesarias… Por ejemplo, la razón de que seamos tan formativos es que somos demasiado torpes, no sentimos lo bastante… Pensamos que sentimos, pero esto es una ilusión… Y la razón de por qué sentimos tan poco es porque no tenemos *energía* disponible para el centro emocional … Si usted puede detener la expresión de las emociones negativas, ahorrará *energía* y nunca sentirá la falta de ésta. (Ouspensky P. D., 2005, págs. 77,78).

Podemos detener ese derroche de *energía* mediante el recuerdo de sí, principal tarea de este camino.

La mayoría de las personas no se dan cuenta que gastan mucha *energía* con tensiones crónicas acumuladas, que se reactivan en cualquier movimiento. Feldenkrais dice que toda fuerza que no genera movimiento se convierte en calor y el calor acumulado provoca irritación, inflamación y menos movimiento, es decir, menos *energía*. "Si un hombre padece una tensión crónica, entonces, aun cuando no haga nada, aún sí está acostado, consume más *energía* que un hombre que pasa todo el día haciendo trabajo físico" (Gurdjieff G. I., 2016, pág. 60). Toda acción requiere *energía*, pero hay que saber cuánta cantidad de tensión requiere cada una, por lo general usamos más de la necesaria. Al respecto Gurdjieff afirma:

> Siempre usamos más *energía* de la necesaria al usar músculos innecesarios, al permitir que los pensamientos den vueltas y al reaccionar demasiado con los sentimientos… Relajen los músculos, usen solamente los necesarios, almacenen los pensamientos y no expresen sentimientos, a menos que lo deseen… No se dejen influenciar por cosas exteriores, porque en sí mismas son inofensivas; somos nosotros los que permitimos que nos lastimen… El trabajo duro es una inversión de *energía* con buena ganancia… El uso consciente de *energía* es una inversión provechosa; el uso automático es despilfarro. (Gurdjieff G. I., 2016, pág. 59)

Una vez que estamos conscientes del propio uso de la *energía* podemos ser capaces de atender, de poner atención a otro tipo de *energía*, a la que aquí se conoce como "*energía* sagrada" (Shaw, 2014). Esa que siempre está ahí y que solo se requiere de una cierta quietud interior para saborearla. "Cuando estamos relacionados con esta *energía* en nuestro interior, es un milagro. Su bondad me colma y se desborda hacia afuera, cambiando todo" (Shaw, 2014, pág. 40). El camino para acceder a este grado de *energía* fina es primeramente reconocer el desorden energético en el que vivimos. La propuesta es dirigir la atención a la vida interior, a la fuerza de la vida, al ejercicio de estar presentes en estado consciencia de que existe "una fuerza unificadora que integra y equilibra todas las *energía*s" (Segal, 1996, pág. 45). Nuestro **cuerpo∞persona** es quien nos da acceso y nos

dirige a poner atención a las *energía*s latentes en nuestro interior y aunque sea por un instante, se puede sentir que nos alineamos a esa otra *energía*.

-Los Movimientos: Gurdjieff aprendió una serie de danzas y movimientos en las escuelas esotéricas del medio y lejano oriente. Se dice que él no las enseña más bien comprende sus "principios" y los incluye a una serie de movimientos y danzas que él inventó. Estos principios tienen que ver con la invocación del *Absoluto.* (Phillip Mairet, 1966)

-Paro o parar: técnica usada en el Cuarto Camino para detener cualquier actividad, tanto física como mental y observar con más consciencia lo que se presenta en ese momento.

-Presencia:

> Estoy frente a un misterio, el misterio de mi presencia.
>
> Jeanne Salzmann

En una entrevista que le hicieron a William Segal confesó lo siguiente:

> Suena muy arrogante decir esto, pero creo que el verdadero sentido del trabajo se comprendió después de Gurdjieff y Ouspensky. Todos fuimos atraídos por la idea del esoterismo. La búsqueda era verdad en cada uno y era efectivamente nutrida y guiada por los primeros fundadores. Pero el sentimiento de *presencia* (o la posibilidad de *presencia*) en cada individuo y la importancia de la *presencia*, no fue suficientemente enfatizada en los primeros tiempos (Segal, 1996, pág. 1).

Gurdjieff sabía de la importancia del desarrollo de la *presencia* en el momento presente en el *trabajo.* También entendía que, al inicio, las personas se tienen que centrar en reconocer su automatización y eso requiere de *darse cuenta* de la vaga capacidad de autopercepción. Es por eso por lo que él hacia énfasis en que el punto de partida para incrementar la percepción está en el cuerpo, en estar atendiendo a las propias sensaciones corporales, en sus diferentes partes para llegar a la percepción de la sensación unificada, global. En ese constante *Intento* aparece el sentimiento de *presencia.* Esto tiene que ver con el trabajo de la unificación de los centros. "Si estoy demasiado en mi cabeza, el movimiento no se hace; si estoy demasiado en mis emociones o demasiado en mi cuerpo, lo mismo" (Salzmann, 2011, pág. 71).

William Segal nos da una guía, una idea del *Intento* de presencia:

> Observar en calma, sin anticipar nada. Estoy abierto a lo que hay aquí, ahora. Me observo a mí mismo leyendo estas palabras. Leo despacio. Me doy cuenta de la manera como estoy sentado. Tengo la sensación de mi cuerpo, noto como los pensamientos, las emociones,

> surgen y van moviéndose; el Vaivén de mi respiración. Soy el testigo y el presenciar, observando pasiva y activamente siendo observado. Me doy cuenta de que es posible soltar más, el comienzo de una relación con una inmutable quietud interior. Cómo una página en blanco que conserva su naturaleza, permanezco receptivo, pero incólume; tranquilamente en contacto con lo que está pasando; la atención completamente enfocada en el instante. ¿Será útil hacer un paro?, ¿abrirse a un tiempo / espacio renovado? ¿Es posible ser sin hacer? Al escuchar el silencio que está presente en la quietud, lejano consciente de una nueva red de relaciones, de una unidad que conduce a la estructura cuerpo / mente hacia otro umbral. Siento que hay otra *Realidad* a la que se puede servir. (Segal, 2004, pág. 42)

Al inicio podemos al menos tener una idea vaga de lo que es la presencia, sin embargo, al estar en esta escuela, te das cuenta de que hay una dirección común, saber de la existencia de la fuerza de las *energías* de la *consciencia "*con el fin de tener la experiencia de una presencia unificada" (Salzmann, 2011, pág. 44)**.** Para lo cual hay que hacer algo, un *sacrificio*. Dejar mi estado ordinario, recogerme al interior, silenciar la mente, modular el ego, despertar a la consciencia de sí, ir al centro al "corazón mismo de nuestro ser, sin el cual no hay nada" (Salzmann, 2011, pág. 70). Dirigir la atención a esa expansión del corazón que *yo soy*.

Eso está en el fondo del *Intento,* la certeza de que hay un *yo* que se hace presente de manera consciente, permitiendo que penetren fuerzas más altas (Shaw, 2014). La presencia es un sentimiento de consciencia, de saber que soy un todo conectado.

-Realidad: Realidad superior, realidad objetiva u otra *realidad*, tienen relación con el conocimiento esotérico y con la capacidad de percibir otras maneras de ver el mundo. "al conocimiento objetivo, fundado también en la experiencia interna, se le atribuía la posibilidad de ampliación" (Ouspensky P. , 1977, pág. 225) La *realidad* acepta la experiencia mística.

-Trabajo: la palabra "trabajo" en el Cuarto Camino es regresar a las sensaciones, regresar al cuerpo. Se refiere también a mantener una atención activa, "liberada de todas mis preocupaciones y con la sutileza necesaria, quizás, para unirse por un momento con la Inteligencia del cosmos …ver con objetividad estar presente" (Shaw, 2014, pág. 15) para Salzman lo principal en este trabajo es desarrollar este tipo de atención especial.[179] Se suele

[179] En el próximo capítulo abordaré más este tema. Dejo aquí una fuente que explica cómo se vive la noción de la *atención* en la escuela del Cuarto Camino. *La otra atención* de Fran Shaw. 2014.

escuchar decir en este tipo de escuelas que "dónde está la atención esta la vida", ahí en donde quiera que pongas la atención, eso prosperará.

-Verdad:

> Solo la verdad que uno mismo descubre tiene valor.
>
> G.I. Gurdjieff

La idea de *verdad* tanto para el Cuarto Camino como para el pensamiento de Feldenkrais está relacionada a que, en realidad, no sabemos quiénes somos, no sabemos de nuestro actuar mecánico, ni de la intervención inconsciente de los muchos "yoes". No experimentamos el *YO* verdadero, el unificado, el que se relaciona con la *Consciencia de ser*. "El verdadero *YO* es dios dentro de ti" (Shaw, 2014, pág. 184). Tenemos una idea falsa de nosotras mismas, no sabemos cuándo nos domina la mecanicidad y los hábitos y tampoco sabemos de nuestras potencialidades (Ouspensky P. , 1978). Ferrari, investigadora del Cuarto Camino, dice que la *verdad* es una tierra sin caminos. El sujeto estando en su subjetivación elije o construye el camino que le permita acercarse a la verdad, soltando los condicionamientos que lo hacen estar sujetos al control de las tecnologías del poder (Ferrari, 2018). "No somos el cuerpo físico de carne y huesos, no somos los sentidos ni lo que se percibe, no somos los pensamientos, no somos los sentimientos, más allá de todo eso está el Ser Verdadero que es lo que verdaderamente somos" (Lomelí, 2019, pág. 119). Somos la consciencia de la unidad quiasmática de todos los centros en comunión con el Cosmos. Según Gurdjieff, "uno solo puede aproximarse a la verdad si las partes que lo constituyen como ser humano –la mente, el sentimiento, el cuerpo- son tocadas con la misma fuerza y de la forma particular que conviene a cada una de ellas" (Salzmann, 2011, pág. 230). Afirma que la verdad no puede ser pensada con conceptos, dice que un concepto sin experiencia no es suficiente. "Una verdad plana desprovista de emoción se vuelve dato muerto" (Gómez & Adame, 2017, pág. 55)

"Una de las finalidades del sistema del Cuarto Camino es la experiencia de la unidad con el Ser Verdadero" (Lomelí, 2019, pág. 70). El Ser Verdadero tiene ciertas características que hay que conocer, recordarlas, practicarlas hasta que en nuestra mente y nuestra alma solo haya sentimientos, emociones y pensamientos sobre lo que realmente somos (Lomelí, 2019, pág. 55). "Estas emociones son el amor, la simpatía, la amistad, la

compasión, el amor a la tierra, el amor a la naturaleza, el amor a la humanidad, todas emociones que hacen desligarse al hombre del mundo material y lo conducen al conocimiento de la verdad del mundo de lo maravilloso" (Ouspensky P. , 1977, pág. 214). Esta es la *verdad* y está impregnada en todo el cuerpo, por eso, es que hay que estar atentas a él a su potencia a su falsedad e imperfección, a sus cambios. La *verdad* es movimiento, *energía*, *Conciencia* (Ouspensky P. , 1977). La *verdad* no es finita, en ella existe antítesis, no es excluyente, es una experiencia fenomenológica viviente.

-YO: refiere al yo unificado, al Yo superior. Es tener *Consciencia de ser*. El YO es la imagen y semejanza de la Suprema *Energía* Creadora. El verbo es "Ser", primera persona YO SOY. "El verdadero YO es dios dentro de ti". (Shaw, 2014, pág. 184)

-YO SOY: son palabras sagradas reconocidas por distintas escuelas esotéricas, como la de los esenios de dónde Jesús reconoció su presencia crítica en el YO SOY, es decir en Dios (Juanma, 2021). Elohim dijo a Moisés "Yo Soy el que Soy y así dirás a los hijos de Israel". (Éxodo 3:13-14)

1.1.2. Nociones con respecto a la Toltecayotl, don Juan Matus y Carlos Castaneda

-Acecho: el acecho está compuesto por las tres principales técnicas *nahual*icas: *Silencio interior, recapitulación* y ensoñar. Es adoptar y elegir una conducta determinada, es una actuación con disposición a jugar un roll en la vida de manera totalmente consciente. (propia) "Para lo cual el *guerrero* tiene que considerar lo siguiente: Primero, elegir el campo de batalla. Segundo, eliminar todo lo necesario. Tercero, estar dispuestos a entrar en batalla en cualquier momento. Cuarto, descansar, olvidarse de uno mismo, no tener miedo. Quinto, no dejarse llevar por la corriente; cuando no se pueda, deberá retirarse momentáneamente y ocuparse de otra cosa. Sexto, comprimir el tiempo, no desperdiciar un solo instante. Séptimo, nunca dejar ver su juego, no ponerse al frente de nada. No ponerse al alcance, *ser inaccesible*". (Marín, 1995, pág. 157) Acecho y *Desatino controlado* es lo mismo, para don Juan era más fácil decir que un brujo es un acechador, que el que domina el *Desatino controlado* o hacedor del *Desatino controlado*, por eso prefirió hablar del acecho (Castaneda, 1990).

-Anahuaca: Nombre antiguo de Mesoamérica (Marín y Díaz)

-Atención: es uno de los logros más mágicos y milagrosos a los que tiene acceso el ser humano; es un logro individual que, aunque todos los humanos la podemos emplear, no todos la pueden o les interesa desarrollar. Es propicia para lograr la *Consciencia de ser* mientras se está con vida. Empieza a desarrollarse desde la *Conciencia* animal, en bruto, hasta que llega a abarcar toda la gama de las alternativas humanas. En este *Camino de conocimiento* se manejan tres tipos de atención que son realmente tres niveles de realización (propia). **La primera Atención** es la que de manera cotidiana usamos para la vida, "es la *Conciencia* animal, en bruto, que a través del proceso de la experiencia humana ha sido convertida en una facultad compleja, intrincada y extremadamente frágil, que se encarga del mundo cotidiano en todos sus innumerables aspectos. En otras palabras, todo aquello en lo que puede uno pensar forma parte de la primera atención" (Castaneda, 1984, pág. 39). **La Segunda Atención** es poder percibir lo invisible, lo sobrenatural (Castaneda, 1993)un resplandor muchísimo más intenso y que cubre una mayor extensión perceptual. "Tiene que ver con lo desconocido…. es una forma de estar consciente de ser que no está en la misma categoría de la *Conciencia* normal necesaria para tratar con el mundo diario. Es un estado complejo y especializado es la que proviene de la *energía* del lado izquierdo, del lado silencioso" (Castaneda, 1984, pág. 40). Es la puerta al *Nahual*. Es cuando nos damos cuenta de las *Emanaciones del Águila,* o sea, de la *energía* universal. **La Tercera Atención** es cuando el resplandor de la *Conciencia* se transforma en el *Guerrero,* cuando se logran alinear todas las emanaciones de adentro del capullo con las de afuera. (Marín, 1995)

-Brujería*:* **"**es el uso especializado de la *energía*… ayuda a percibir otros campos de *energía*, otros mundos… La *Brujería* es un estado de *Conciencia*. La *Brujería* es la habilidad de percibir lo que la percepción común no puede captar" (Castaneda, 1990, pág. 3). "La *Brujería* es el acto de llegar al lugar del conocimiento silencioso, y el conocimiento silencioso no es analizable, porque sólo puede ser experimentado". (Castaneda, 1990, pág. 89) Para don Juan *Brujería* "es el acto de corporizar ciertas premisas especializadas, tanto

teóricas como prácticas, acerca de la naturaleza de la percepción y el papel que ésta juega en moldear el universo que nos rodea" (Castaneda, 1993, pág. 7)

-Camino de conocimiento: Técnicas y prácticas de la Toltequidad en especial las del *nahual*ismo. (Marín, 1995). implica dominar tres maestrías: la maestría del estar consciente de ser, la maestría del acecho, la maestría del *Intento* y la maestría del *ensueño*. (Castaneda, 1984)

-**Camino de corazón**: es el otro nombre que se le da al camino de del *guerrero*. Son las decisiones que se toman desde el **trasubo** de unificación de los 3 centros o vehículos. Es el camino de armonía, equilibrio y paz.

-Camino del guerrero: expresión popularizada por Castaneda para describir la conducta ideal de los toltecas para llegar a ser *nahual*es, hombres y mujeres de conocimiento (Díaz, 2004, pág. 255). Estrategia para barrer la isla del *tonal* a través de ciertas técnicas que tratan, por diversos medios, de liberar la imagen que tiene el aprendiz de sí mismo y de lo que es el mundo; en síntesis, mover el punto de encaje. (Marín, 1995, pág. 155)

-**Conciencia**: don Juan definió «*Conciencia*» como *energía*. (Castaneda, 1999)

-**Conciencia acrecentada, o estados alterados de Conciencia, o conciencia expandida**: el nivel superior de *consciencia* que adquiere un brujo y que le permite percibir y entender con mayor claridad y profundidad el mundo y la *realidad*. (Marín, 1995, pág. 155)

-**Consciencia de ser**: es la capacidad de entrar en una *Conciencia* profunda de sabernos vivos, de ser y estar en este plano energético y poder conectar al mismo tiempo con la *energía* suprema o sea con las *Emanaciones del Águila*. (propia)

-**Conocimiento**: abarca tener consciencia de que existe otra *realidad.* Lo que se encuentra en lo desconocido, lo no visible. Es la sabiduría ancestral esotérica. La sabiduría y *energía* de los pluriversos.

-**Conocimiento silencioso**: Es el *Intento*, el espíritu, lo abstracto (Marín, 1995, pág. 155). El conocimiento que se adquiere de manera somática. (propia)

-Chamán: El chamanismo o shaman tiene su raíz en *sham* que significa estado de paz o meditante en la lengua hindú de más de seis mil años. En Siberia existían también los meditantes, es decir los que pueden callar sus mentes, que no es desaparecer los procesos mentales, sino que una puede cantar, bailar, caminar. con un estado de silencio o control del ruido mental, control del flujo mental. Los eruditos especialmente los antropólogos afirmaron encontrar una nueva categoría de ser humano: los *shamaness* a los que estereotiparon con la forma externa de los samanes siberianos. Nada más equivocado porque el chaman no se hace con la fachada externa, un *shaman* es el experimentador de consciencia, es el que experimenta la percepción total o el acrecentamiento de la consciencia. Un Chamán estudia el fenómeno de la percepción. (Díaz, Carlos Castaneda y su contacto con el chamanismo. 1 clase. Video, 2020)

-Ciclos: La ciclicidad dentro de la *Toltecayotl* es una noción básica, porque es la que explica el devenir de las cosas y acontecimientos, su aparición, desarrollo, destrucción y muerte.

-Consciencia de ser:

-Desapego: Saber que no se le puede poner vallas a la muerte, que de nada sirve aferrarse a los pensamientos, sentimientos y objetos. (propia)

-Desatino controlado: El que no importe que nada importe; es el arte de separarse de todo sin dejar de formar parte integral de todo. (Marín, 1995, pág. 155)

-Dialogo interno: fenómeno psicológico que nos permite percibir el mundo en términos de "lo conocido". Impide la percepción directa de la *energía*. (Díaz, 2004, pág. 256)

-Don del águila: El encendido de todas las *Emanaciones del Águila* que están dentro del capullo antes de la muerte y en vez de que el águila devore la *Conciencia*, ésta encuentre la *libertad*, la *Conciencia* total. (Marín, 1995, pág. 155)

-Emanaciones del Águila: es el campo de *energía* inconmensurable de todos los pluriversos. Es la *energía* de por quien vivimos. Dios. (propia)

-Enseñanzas del lado derecho: Técnicas para barrer la isla del *tonal*. (Marín, 1995, pág. 155)

-Enseñanzas del lado izquierdo: Técnicas para mover el punto de encaje. (Marín, 1995, pág. 155)

-Energía*:* es un flujo constante, una vibración luminosa que nunca está quieta sino siempre en movimiento por impulso propio (Castaneda, 1999). Es el substrato básico de la *realidad*. En términos toltecas, es una onda de intención que conecta al mundo "exterior" con quien lo percibe. Se puede contaminar o purificar. (Díaz, 2004, pág. 256)

-Ensueño. Ensoñar: término con que designa Castaneda al resultado de aplicar la atención sobre el acto de estar dormido (Díaz, 2004, pág. 256). Es el control del pequeño movimiento natural que experimenta el *punto de encaje* durante el sueño; dirigir, interferir y controlar lo soñado; para ello se requiere ser impecable en la vigilia cotidiana (Marín, 1995, pág. 155). "El *ensueño* únicamente puede ser experimentado. Ensoñar no es tener sueños, ni tampoco es soñar despierto, ni desear, ni imaginarse nada. Ensoñar parece ser una sensación, un proceso en nuestros cuerpos, una *Conciencia* de ser en nuestras mentes" (Castaneda, 1993, pág. 9). Mover a voluntad el *punto de encaje* durante el sueño y, con ello, dirigir y controlar los sueños tanto los que se viven en el estado de dormir como en la vigilia. (propia)

-Esfera Luminosa: resplandor en torno a los cuerpos vivos que se dice perciben los chamanes. (Díaz, 2004, pág. 256)

-Estados alterados de Conciencia: (ver *Conciencia acrecentada*)

-Espiritual: en la Toltequidad es la naturaleza del mundo cuando se percibe sin diálogo interno. Es el ámbito dónde nos damos cuenta de que la *energía* suprema está operando. (propia)

-Flor y canto*:* In xochitl in cuicatl. Es la expresión con que los antiguos anahuacas de habla nahuatl asignaron a la poesía. (Leander, 1972)

-Guerra Florida: en la antigüedad eran guerras pactadas con fines de entrenamiento. Dentro de la toltequidad actividad especializada para extirpar vicios de carácter y desarrollar la capacidad de *sacrificio*. (Díaz, 2004, pág. 255)

-Guerrero: Un practicante de la Toltequidad, cazador inmaculado que anda en busca de *poder*. (Marín, 1995, pág. 156)

-Impecabilidad: es saber usar la *energía* adecuadamente. Es ahorrar *energía*. Una de las primeras preocupaciones del *guerrero* es liberar esa *energía* para enfrentarse con ella a lo desconocido. (Castaneda, 1984) recanalizar la *energía* a lo inconmensurable es un acto de *impecabilidad*. (propia)

-Importancia Personal: La exaltada idea que tenemos de nosotros mismos y en la cual gastamos mucha *energía*; (Marín, 1995, pág. 156) p. 156 Cuando se pierde la *Importancia Personal*, se dice que ya no se tiene compasión por una misma, es decir, deja una de tenerse lastima. (propia)

-Intento: es la voluntad que nos hace ser creativos. Los brujos llaman *Intento* a lo indescriptible, al espíritu, al abstracto, al *nahual* (Castaneda, 1990, pág. 10). "En el universo hay una fuerza inmensurable e indescriptible que los brujos llaman *Intento* … La maestría del *Intento* es el enigma del espíritu, el enigma de lo abstracto. … El *Intento* es la fuerza omnipresente que nos hace percibir. Nos tornamos conscientes porque percibimos" (Castaneda, 1990, pág. 5). Es el intercambio energético entre lo inconmensurable y la *energía* de lo terrestre, es la conexión con la *energía* creadora. Quetzalcóatl es el ejemplo de ese intercambio y es el *Intento* puro. El *Intento* es el *poder* que llega del infinito. (propia). Es lo que nos permite mover el punto de encaje de manera consciente para guiar la voluntad de manera intencional y alinearnos con la *energía* suprema (Marín, 1995). El *Intento* pertenece a otra esfera, a la esfera de lo desconocido…el *Intento* se logra con un comando dirigido a las *Emanaciones del Águila.* (Castaneda, 1984)

-Kinam: apócope de la voz nawatl *Kinam*iktli, fuerza aplicada para conseguir el equilibrio, encuadrar. Se aplica en la actualidad al conjunto de prácticas psicofísicas prehispánicas. (Díaz, 2004, pág. 257)

-Liberación: doctrina básica de la Toltequidad. Se interpreta como un ajuste perceptual. (Díaz, 2004, pág. 258)

-Libertad: es ser conscientes del don del Águila al hombre, lo que significa *Conciencia* total. (Castaneda, 1984)

-Meditación: un ejercicio en el cual la atención deja de concentrarse en los objetos particulares y se centra en el acto puro de percibir. (Díaz, 2004, pág. 258)

-Merecimiento: doctrina básica de la Toltequidad, que afirma la *liberación* por las obras. (Díaz, 2004, pág. 258)

-Muerte a la izquierda: es tener en cuenta que la muerte es la mejor concejera. Confrontar nuestros actos, pensamientos y sentimientos cotidianos a la luz de nuestra muerte inminente. (Castaneda 19749)

-Nahual: esta palabra tiene varias acepciones: es un rango, el titulo que se le da un guerrero que ha logrado vivir en total impecabilidad. En el camino de conocimiento de la toltequidad, nahual es un chaman, chamana, brujo, bruja dotada de extraordinaria energía, mensajera de lo desconocido, de lo oculto (Castaneda, 1990). Es una palabra nahuatl que significa "exponenciado", el doble luminoso que todos llevamos en latencia (Díaz, 2004). "los nahuales seguían un arduo entrenamiento, cultivando el sueño y trabajando con los poderes de la naturaleza, para gestar de ese modo un alter ego o doble energético al cual transferían en cierto momento sus principios mentales y emocionales, y a veces también los físicos (Díaz, 2004, pág. 53). El nahual es la energía global, lo divino, el Todo. También se usa como metáfora y propuestas de acción. Nos invita a desarrollar el potencial de conciencia. No es un animal, en todo caso se usa como metáfora. El Códice Florentino lo define como: "El nahaualli es sabio, sabe hablar, tiene en su interior un depósito de conocimiento, no es un simple humano, no hay quien lo burle ni lo sobrepase." (traducción de Frank Diaz) (Marín, 1995, pág. 156). En este camino de conocimiento el nahual es quien tiene la capacidad de una conciencia acrecentada, capaz de mirar la verdadera *realidad*, en otras palabras, es tener consciencia del espíritu, de la energía, del "tercero oculto" (propia). Nahual es la parte de nosotros mismos que nunca conocemos; es el área del mundo y de

nosotros mismos dónde radica el *poder*; son las emanaciones del Águila que no están alineadas en el punto de encaje.

-Nahualismo: Sinónimo de chamanismo. Es un sistema universal de creencias y prácticas. Un conjunto de conocimientos basados en la armonía con la tierra, la ausencia de dogmas, el respeto a los poderes de la Naturaleza y la comunión directa con la Divinidad a través de ejercicios y sustancias que amplifican la conciencia. (Díaz, 2004, pág. 173)

-No hacer: Es no responder deliberadamente ante los actos de la vida, principalmente ante las impresiones emocionales y a los actos que conforman la imagen de nosotros mismos; "dejar de pensar, sentir y actuar como siempre lo hacemos; dejar de hacer el hacer que hace al mundo como es". (Marín, 1995, pág. 157)

-**Parar el mundo**: El esfuerzo por "silenciar" nuestra razón. (Castaneda, 1990). Es hacer un *paro*, detener el *Dialogo interno* (propia)

-**Pinche tirano**- un o una pinche tirana es quien te hace la vida imposible, alguien malicioso y dañino. También se refiere a la tiranía internalizada.

-Poder: saber era ciertamente poder. adquisición de sabiduría, o conocimiento de la buena manera de vivir (Castaneda, 1974, pág. 105). Es la concentración de toda la *energía* para percibir al mundo tal cual es como *realidad* verdadera.

-Poder personal: es conservar toda la *energía* posible para vivir de manera impecable, con dignidad y responsabilidad. (propia)Aquella *energía* que el hombre no aplica en mantener el mundo como conceptos y objetos, y es la suma de conocimientos que el aprendiz ha logrado obtener. (Marín, 1995, pág. 157)

-**Punto de Encaje. Cambio de Conciencia**: nombre que da Castaneda al punto dónde la atención concentra o "encaja" las vibraciones que llegan hasta nosotros, produciendo un mundo de representación y un sentimiento de ser uno mismo. En nawatl: Tekpatl, cuchillo. (Díaz, 2004, pág. 259). Es la capacidad de mover la atención ordinaria a la segunda o tercera atención. Se requiere de un *Intento* inflexible para llegar al *silencio interno*, necesario para mover al punto de encaje en sueños o en posiciones y acciones convenientes,

como en la danza, por ejemplo (propia). Es poner atención en la experiencia sensible, lugar en donde convergen las *energía*s del *tonal* y el *nahual*. Se logra, más que estimulando un punto especifico en el cuerpo, en la práctica de alinear los centros para poder percibir la totalidad de la *energía*. (propia)

La luminosidad de las emanaciones que están afuera del capullo intensifica a las emanaciones que están adentro; la luminosidad de afuera atrae a la interior, la atrapa y la fija. El resplandor del capullo. Es el punto en que convergen las emanaciones o *energía* de afuera (*nahual*) con la *energía* de adentro del capullo (*tonal*); ese lugar se llama *punto de encaje*. (Marín, 1995)

-Realidad: abarca todo lo que existe, lo perceptible y lo imperceptible, lo conocible y lo inconocible (Castaneda, 1982, pág. 106). La *realidad* en el *Camino de conocimiento* involucra la experiencia espiritual: permite que se revele el "tercero oculto". La *realidad* es tener consciencia de la *energía* y de una *energía* suprema que todo lo contiene.

-Recapitulación: Es la técnica para revivir nuevamente todos los acontecimientos importantes y que nos han dejado huella en nuestra existencia. Es limpiar el pasado de manera consciente y sensible. (propia)

-Sacrificio: par la toltequidad significa renunciar a la *Importancia Personal* a los hábitos y comportamientos mecanizados. Implica dar tiempo y poner todo el ser en disposición al **trasubo** del *Camino de conocimiento*. (propia)

-Ser inaccesible: aprender a pasar inadvertido en medio de la gente y a voluntad (propia)

-Silencio interno o interior: es el silencio posible que se logra por medio de la meditación. Es el poder personal actuando en cualquier momento que se decida. Es detener el estado ordinario del ser humano, (Castaneda, 1990) alterado por el pensamiento reactivo. Un atestiguamiento directo de la *realidad*, sin interpretaciones. Condición de la meditación y clave para el control de los sueños. (Marín, 1995, pág. 259)

-Tolteca: nombre genérico de las culturas mesoamericanas. Hombre de conocimiento. *Vidente*. (Díaz, 2004, pág. 158)

-Toltequidad: el conjunto de ideas y técnicas propuestas por los Toltecas del Anahuac para entender y manipular el mundo, la *energía* y la *Conciencia*. (Castaneda, 1998)

-Toltecayotl: sabiduría ancestral del Anahuac (León-Portilla, 1980).Vehículos de *Conciencia*: los diversos planos de *energía* a través de los cuales percibimos la *realidad*. El cuerpo físico es uno de ellos, así como la mente, las emociones, los impulsos sexuales y la voluntad. (Díaz, 2004)

-Tonal: es todo el mundo visible, es la racionalidad y la *energía* que conforma a todo lo viviente y que se percibe con el lado derecho. Es el cuerpo, el pensamiento, la tierra, los recuerdos; es todo lo material y lo abstracto. (propia)

-Ver: Capacidad que tienen los seres humanos para ampliar su campo de percepción y *ver* la esencia de todo, la *Realidad*. Los videntes ven al hombre como un campo de *energía* o lo que los brujos llaman "huevo luminoso**.** (Castaneda, 1984, pág. 3). Es la capacidad de *ver* el mundo de manera diferente a la cotidiana, es poder percibir la totalidad de la *energía*. (propia)

-Viejos abuelos: refiere a la gente sabia del antiguo Anahuaca, en específico a las personas de conocimiento de la *Toltecayotl.* (Marín 2010)

-Vidente: es la persona que puede mover su *punto de encaje* conscientemente y a voluntad propia. (propia)

-Verdad: es relativo a la *realidad* (ver *realidad*)

1.1.3. Nomenclatura en la danza conchera

-Alférez: porta el *Estandarte* de la *Mesa* que simboliza el poder energético que cubre y protege al grupo. (propia)

-**Ánimas**: Almas de los difuntos que acompañan en los rituales de la danza. (propia)

-Atuendo o Traje: El vestuario o "uniforme" como se le llama en la danza conchera al traje con el que se danza, es una prenda con un gran contenido ritual. Cada elemento que lo conforma da en sí, un gran sentido y está lleno de simbolismo. (propia)

-Capitán o Capitana: "pueden existir dos o tres y son una especie de suplentes del capitán anterior en caso de que alguno falte; vigilan la disciplina del grupo." (Ogaz, 2005, pág. 49)

-Concha: Instrumento musical *vihuela* de 10 cuerdas. Es al mismo tiempo una "arma" o instrumento de poder. No todas las personas de esta danza pueden o sabe tocarla. Por este instrumento es que lleva el nombre de danza conchera. (propia)

-Conformidad: compromiso de buena voluntad hacia sus hermanos *danzante*s y la aceptación de un reglamento que se ofrece al afiliarse al *cuartel* o a un grupo. (propia)

-Compadre o Comadre -compadrito y comadrita-: individuo que mantiene un lazo espiritual permanente con un tercero en un contexto comunal definido como institución social exocéntrica o compadrazgo. El compromiso comunal de ser *compadre* o *comadre* se adquiere entre directores de agrupaciones por apadrinar una danza nueva (Rivera y Chamorro, 2013), o quien introduce a alguien a la danza. (propia)

-Corona: es la figura que se forma con las personas que participan en la danza y es dónde se delimita el espacio para danzar. Puede haber una *Corona* mayor y dos o tres al centro, esto depende de la cantidad de *danzante*s y del espacio. (propia)

-Cuartel: también llamado oratorio es el lugar en dónde se dan las *palabras,* se ensaya, se hacen las juntas y velaciones, generalmente es dónde vive el jefe o dueño de la danza. (propia). Sede de asamblea en dónde se reúnen los directores de grupo y la *Mesa* directiva de cada agrupación de danza. El *cuartel* funge como mediador entre los *danzante*s y las autoridades civiles y eclesiásticas. Organiza el calendario de actividades de los *danzante*s *cuartel* se entendió como alojamiento de una tropa en campaña o edificio en dónde se alojan las tropas de combate. (Rivera y Chamorro, 2013)

-**Custodia o Santo Xuchil:** es la cruz con los diez rallos que se viste de flores en la *velación*. Es la cruz de los cuatro vientos y la representación de Quetzalcoatl. (propia)

-Dancita: refiere a la coreografía personal que cada *danzante* ejecuta cundo le toca pasar al centro de la *Corona*. (propia)

-Danzada: invitación que se hace a un grupo o que se acepta para asistir a determinado lugar y hacer una presentación. Los gastos de transportación, hospedaje y alimentación corren a cargo de quien invita cuando es otra localidad, o bien cada *danzante* cubre sus gastos, esto último puede llegar a considerarse como parte del cumplimiento de una manada. (propio)

-Danzante: integrante de un grupo; puede pertenecer al cuerpo de danza y de manera simultánea desempeñar algún cargo como abanderado, celador, ensayador. (Rivera y Chamorro, 2013)

-Dar la palabra: tiene dos significados uno es el diálogo cuya duración puede llegar a ser hasta de tres horas, dependiendo del número de integrantes del grupo. La otra es cuando se le otorga a un *danzante* la autorización de abrir su propio grupo o cuando heredan la "palabra" o sea la danza de algún general. (propia)

-Disciplina: serie de reglas y normas que la gente de la danza debe cumplir si no lo hace se dice que "se le aplica la disciplina", castigos (propia). Es cuando se castiga a un *danzante* por violar las reglas del grupo. La disciplina puede ir desde escribir una regla muchas veces, hasta ser azotados con un látigo de ixtle" (Stone, 1975)

-Devoción: disposición de ánimo, fervor y veneración religiosos. Manifestación externa de sentimientos de dedicación hacia la divinidad mediante prácticas de culto, tales como expiaciones, peregrinaje o danza, entre muchas otras. (Rivera y Chamorro, 2013)

-Dueño de la danza: sinónimo de director de una agrupación de danza. (Rivera y Chamorro, 2013)

-Él es Dios: saludo mediante el cual se reconocen los *danzante*s como una her*Manda*d. Se toman por el antebrazo y se besan el dorso de la mano en señal de respeto (Rivera y

Chamorro, 2013, pág. 131). Es también la afirmación, el consentimiento. Se dice al inicio y al final de la danza o entre las estrofas del canto de las alabanzas. (propia)

-Echarse su danza: acción y efecto de danzar su propia danza cuando se pasa al centro del círculo. (propia)

-Ensaye: es la manera conchera de decir a los ensayos o encuentros del grupo para practicar las danzas, cantos y tocar la *concha*. (propia)

-Estandarte: insignia que identifica y representa una danza. Confeccionada en diversos materiales, lleva al frente la imagen de la advocación o santo patrono, tipo de danza y la fecha de la fundación. Al reverso, el nombre del fundador, lugar de origen y demás información. Se lleva a bendecir antes de la primera presentación de un grupo. (Rivera y Chamorro, 2013)

-General: es el rango más alto dentro de la danza conchera**,** su función es aconsejar sabiamente y unificar; su consejo es escuchado con respeto y obediencia por todos. (Ogaz, 2005, pág. 49)

-Limpia: es un acto de limpieza energético que se realiza ya sea con el *sahumador* o con los bastones de flor que se adornaron durante el levantamiento de cruz. (propia)

-Maringuia: forma parte de los flaxiques los que miran algo. Según don Manuel los cuatro cómicos de la danza son: el flaxique, vestido de diablo, el anciano, la anciana y el ermitaño. Los cuatro son hombres. La anciana es un hombre vestido mujer de negro. De una forma u otra los flaxiques se encargan de mantener el orden y el público lejos de los círculos de danza para que no los pisen. Los jefes de la danza asignan a los *sargentos* a cumplir este papel, (Stone, 1975) son los que se encargan de cuidar a las personas que están danzando (ver *Alférez*). En la danza del jefe Manuel Luna era la *Maringuia* y el diablo- encargados de mantener un espacio real y simbólico entre el público y los *danzante*s. Obtiene el cargo mediante méritos en disciplina, participación y habilidades como *danzante*. Puede ser el encargado del grupo cuando el director está ausente. Su *atuendo* es diferente al de otros *danzante*s y se le reconoce fácilmente por la destreza en el manejo de un látigo, el cual utiliza para mantener al público fuera del espacio simbólico o bien para

hacer un despliegue de habilidades con otros morenos, divirtiendo así a los asistentes. En su actuación suele contrahacer los pasos de la danza gracias a su gran destreza, y parte de su trabajo consiste en corregir a los *danzante*s que se equivocan. Puede ser también encargado de enseñar a los principiantes. (Rivera y Chamorro, 2013)

-Malinche: son las comadritas que tienen la obligación de cuidar el *sahumador*, limpiar o bendecir los objetos sagrados, así como a las personas que participan en las ceremonias de la danza. (propio) "son las portadoras de los símbolos sagrados de la tradición (el sahumerio y el fuego que emerge de él). Representan la fuerza femenina universal." (Ogaz, 2005, pág. 49)

-Manda: ofrecimiento, pro*mesa*, obligación contraída por *devoción* a la danzar. Una *Manda* puede hacerse por un año, tres, o por toda la vida y se considera la retribución simbólica o agradecimiento por un milagro o favor recibido. (propia)

-Mesa: es el nombre que se le da a la pertenencia de la danza, en este caso es la *Mesa* del *General* Manuel Luna. (propia)

-Obligación o sacrificio: es el compromiso que voluntariamente hacen los y las *danzante*s de ir a cada actividad: danza y *velación*. Es hacer una ofrenda con nuestra danza, canto, flores. Es asistir a todas las obligaciones. Es saber comportarse correctamente en los rituales, hacer lo que te toca hacer con amor y respeto. (propia)

-Palabra: tiene varias acepciones. La palabra la tiene el que posee el don, el que sabe y por eso es el que tiene un cargo y dirige. Se da la palabra a un compadrito para que cante o dance. Se hereda o se otorga la palabra a un compadrito o comadrita que quiere abrir su grupo de danza. (propio). Por otro lado**,** se nombran tres personas a quienes se les denomina. Palabras, para que lleven armonía o cuiden de ella en el círculo de Danza (Ogaz, 2005) es una especie de cargo para ciertas actividades dentro de los ritos de la danza.

-Padrino o Madrina: persona que presenta o acompaña a una danza o *danzante* en su primera actuación. (propia)

-Puertos: lugares de poder. Lugar de entrada o salida de ciertas *energía*s. (Stone, 1975)

-Sahumador o sahumerio: Instrumento hecho de barro en dónde se quema copal. (propia)

-Sargentos: "se encargan de poner orden en las formas realizadas: las columnas, círculos, velaciones y otros ritos, así como la disciplina y armonía en el interior del grupo. (Ogaz, 2005, pág. 49)

-Tendido de la cruz: arreglo de flores que en forma de cruz se hace sobre el piso. (propia)

-Velación: ceremonia nocturna que se lleva a cabo en la sede del *cuartel* general, en honor a los *danzante*s y directores que han fallecido. Consiste en hacer cánticos y oraciones en honor de los difuntos. En estas velaciones se viste el ***Santo Xuchil***. Con frecuencia, cuando un *danzante* fallece, después del novenario se lleva a cabo lo que se conoce como levantamiento de cruz, además de un pequeño homenaje. (propia)

1.1.4. Nomenclatura de palabras en Nahuatl

-Copilli o corona: adorno con plumas similar a un penacho, que se coloca sobre la cabeza de los *danzante*s. El *copilli* es un tipo de *Corona*. (Rivera y Chamorro, 2013)

-Ometeotl: es la "*energía* generadora o frecuencia madre, se le nombró metafóricamente como "Ometeotl", de dónde se desprende una dualidad masculina y femenina. De los dos el Señor, Ometecuhtli; de los dos la Señora, Ometecihuatl. La idea central, es que todo está compuesto de un par de opuestos complementarios, y que, juntos, conforman la unidad. La noche y el día, el frío y el calor, la luz y la oscuridad, lo de adentro y lo de afuera, lo de arriba y lo de abajo, lo de adelante y lo de atrás, lo de la derecha y lo de la izquierda etcétera. Esta dualidad de opuestos complementarios, al conformar "la unidad", resulta que en esencia son tres. (Marín, 2018, pág. 81)

-Ayocote: idiófono de sacudimiento manufacturado de semillas de nueces huecas de un tipo de planta tóxica. Las semillas mejor conocidas como "codo de fraile" o "huesos de fraile" se agrupan en forma de cascabeles, los cuales se atan a los tobillos para la danza de concheros. (Rivera y Chamorro, 2013)

-Tlamatinimes Hombres de conocimiento. (Tovar, 2012, pág. 79). El que tiene la palabra, el que habla, el que dirige. (Díaz 2021)

-Tonanzin: denominación de un son de corte de danza, Guadalupana cerrito del Tepeyac. La voz náhuatl viene de tonan, nuestra madre, diosa de la tierra, y la voz reverencial tzin, se aplica a los nombres quiere decir veneración, respeto, afecto. (Rivera y Chamorro, 2013)

2. Material de evidencias

De acuerdo con la investigación autoetnográfica que propone (Chang, 2008), la recopilación de datos permite dar credibilidad a la narrativa autobiográfica, de esta manera las evidencias se dividen en: Artefactos textuales y no textuales. A continuación, presento los correspondientes a cada uno.

2.1. Anexo 2. Artefactos textuales

2.1.1. Reporte de entrevistas a principales informantes

Entrevistas a María de la Concepción Martínez Gasca, alias Conchita

Primera entrevista
Dos locutoras: Entrevistadora Edith Adriana Delgado Ramírez, entrevistada Conchita.
Por plataforma Zoom
Querétaro-Morelia
22 de agosto 2020. 18:26 h
Duración 22:19
Transcripción natural.

Segunda entrevista
Dos locutoras: Entrevistadora Adriana. Entrevistada Conchita.
Por plataforma Zoom
Querétaro México.
Sábado 3 de octubre 2020. 8:00 h
Duración 22:19
Transcripción natural.

Tercera entrevista
Dos locutoras: Entrevistadora Adriana. Entrevistada Conchita.
Por plataforma Zoom
Querétaro- Morelia. 18- 10- 2021. 18:00 h
Duración: 1:41.19
Transcripción natural.

Entrevistas a María del Refugio Martínez, alias Cuca

Primera entrevista
Dos locutoras: Entrevistadora Edith Adriana Delgado Ramírez, entrevistada CUCA.
Por plataforma Zoom
Morelia, Michoacán-Aguascalientes.
12 de agosto de 2020. 13:30 h
Duración 40:19
Transcripción natural.

Segunda entrevista
Dos locutoras: Entrevistadora Edith Adriana Delgado Ramírez, entrevistada CUCA.
Por plataforma Zoom
Morelia, Michoacán-Aguascalientes.
18 de febrero de 2021. 10:00 h
Duración: 41:00
Transcripción natural.

Tercera entrevista
Dos locutoras: Entrevistadora Edith Adriana Delgado Ramírez, entrevistada CUCA.
Por plataforma Zoom
Morelia, Michoacán-Aguascalientes.
25 de febrero de 2021. 12:00 h
Duración: 01:30
Transcripción natural.

Entrevistas a Cecilia Escalante

Primera entrevista
Dos locutoras: Entrevistadora Edith Adriana Delgado Ramírez, entrevistada CECILIA.
Por plataforma Zoom
Morelia Michoacán-Ciudad de México.
4 de septiembre 2020 a las 17:00 h
Duración 37:36
Transcripción natural.

Segunda entrevista
Dos locutoras: Entrevistadora Edith Adriana Delgado Ramírez, entrevistada CECILIA.
Por plataforma Zoom
Morelia Michoacán-Ciudad de México.
20 de febrero 2021 a las 11:24 h
Duración 1:03:12
Transcripción natural.

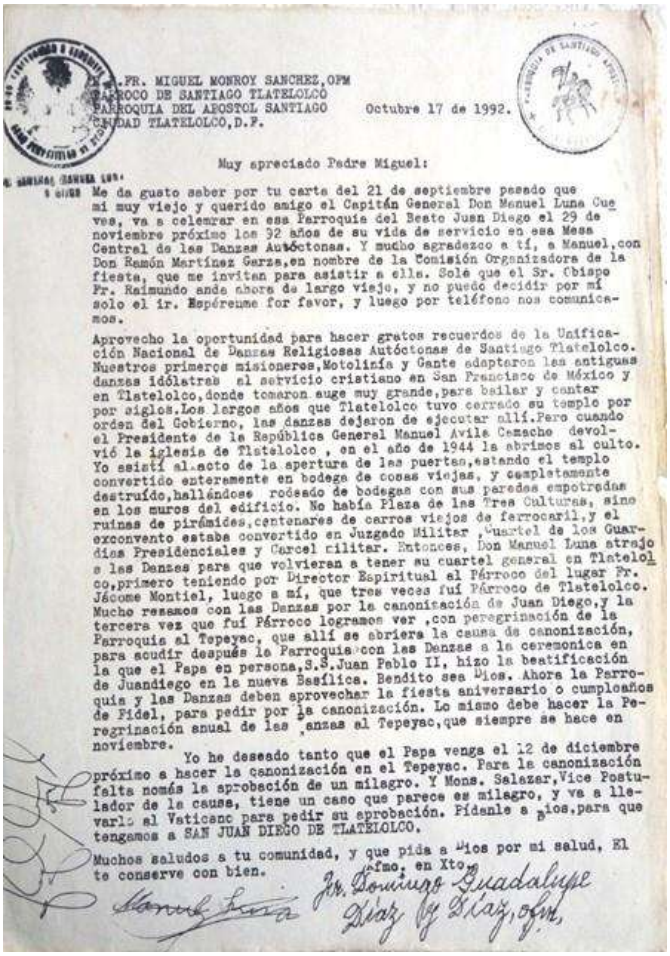
Tercera entrevista
Dos locutoras: Entrevistadora Edith Adriana Delgado Ramírez, entrevistada CECILIA.
Por plataforma Zoom
Morelia Michoacán-Ciudad de México.
4 de marzo 2021 a las 8:00 h
Duración 1:19:10
Transcripción natural.

Entrevista a Nicolás Núñez Álvarez

Primera entrevista
Dos locutoras: Entrevistadora Edith Adriana Delgado Ramírez. Entrevistado Nicolás.
Por plataforma Zoom
Morelia Michoacán-Ciudad de México.
Día 17 de noviembre de 2020 a las 16:00 h
Duración: 35:00
Transcripción natural.

Segunda entrevista
Dos locutoras: Entrevistadora Edith Adriana Delgado Ramírez, entrevistado Nicolás.
Por plataforma Zoom
Morelia Michoacán-Ciudad de México.
Día 09 de marzo de 2021 a las 13:00 h
Duración: 1:05:42.
Transcripción natural

2.1.2. Anexo 3. Carta de Fray Domingo-jefe Luna



R.P.FR. MIGUEL MONROY SANCHEZ,OFM
PARROCO DE SANTIAGO TLATELOLCO
PARROQUIA DEL APOSTOL SANTIAGO
CIUDAD TLATELOLCO,D.F.

Octubre 17 de 1992.

Muy apreciado Padre Miguel:

Me da gusto saber por tu carta del 21 de septiembre pasado que mi muy viejo y querido amigo el Capitán General Don Manuel Luna Cuevas, va a celebrar en esa Parroquia del Beato Juan Diego el 29 de noviembre próximo los 32 años de su vida de servicio en esa Mesa Central de las Danzas Autóctonas. Y mucho agradezco a tí, a Manuel,con Don Ramón Martínez Garza,en nombre de la Comisión Organizadora de la fiesta, que me invitan para asistir a ella. Solé que el Sr. Obispo Fr. Raimundo ande ahora de largo viaje, y no puedo decidir por mí solo el ir. Espéreme for favor, y luego por teléfono nos comunicamos.

Aprovecho la oportunidad para hacer gratos recuerdos de la Unificación Nacional de Danzas Religiosas Autóctonas de Santiago Tlatelolco. Nuestros primeros misioneres,Motolinía y Gante adapteron las antiguas danzas idólatras al servicio cristiano en San Francisco de México y en Tlatelolco,donde tomaron auge muy grande,para bailar y cantar por siglos.Los largos años que Tlatelolco tuvo cerrado su templo por orden del Gobierno, las danzas dejaron de ejecutar allí.Pero cuando el Presidente de la República General Manuel Avila Camacho devolvió la iglesia de Tlatelolco , en el año de 1944 la abrimos al culto. Yo estuve al acto de la apertura de las puertas,estando el templo convertido enteramente en bodega de cosas viejas, y completamente destruído,hallándose rodeado de bodegas con sus paredes empotradas en los muros del edificio. No había Plaza de las Tres Culturas, sino ruinas de pirámides,centenares de carros viejos de ferrocarril,y el exconvento estaba convertido en Juzgado Militar ,Cuartel de los Guardias Presidenciales y Carcel militar. Entonces, Don Manuel Luna atrajo a las Danzas para que volvieran a tener su cuartel general en Tlatelolco,primero teniendo por Director Espiritual al Párroco del lugar Fr. Jácome Montiel, luego a mí, que tres veces fuí Párroco de Tlatelolco. Mucho rezamos con las Danzas por la canonización de Juan Diego,y la tercera vez que fuí Párroco logramos ver ,con peregrinación de la Parroquia al Tepeyac, que allí se abriera la causa de canonización, para acudir después la Parroquia con las Danzas a la ceremonica en la que el Papa en persona,S.S.Juan Pablo II, hizo la beatificación de Juandiego en la nueva Basílica. Bendito sea Dios. Ahora la Parroquia y las Danzas deben aprovechar la fiesta aniversario o cumpleaños de Fidel, para pedir por la canonización. Lo mismo debe hacer la Peregrinación anual de las Danzas al Tepeyac,que siempre se hace en noviembre.

Yo he deseado tanto que el Papa venga el 12 de diciembre próximo a hacer la canonización en el Tepeyac. Para la canonización falta nomás la aprobación de un milagro. Y Mons. Salazar,Vice Postulador de la causa, tiene un caso que parece es milagro, y va a llevarlo al Vaticano para pedir su aprobación. Pídanle a Dios,para que tengamos a SAN JUAN DIEGO DE TLATELOLCO.

Muchos saludos a tu comunidad, y que pida a Dios por mi salud, El afmo. en Xto.
te conserve con bien.

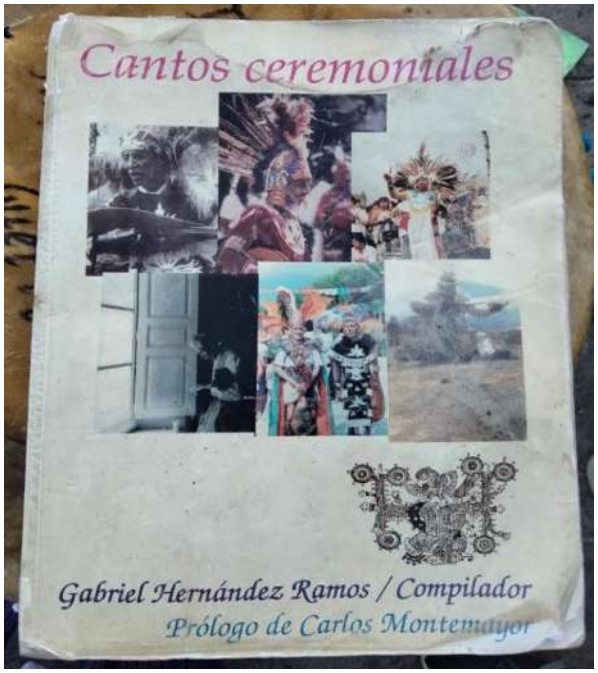
Fr. Domingo Guadalupe Díaz y Díaz, ofm.

Documento que tiene en su poder Mauricio Román Reyes Covarrubias

2.1.3. Anexo 4 Cuadro de acontecimientos históricos de los años de 1980. Elaboración de Edith Adriana Delgado Ramírez

1981	- Año Internacional de las Personas con Discapacidad por la Organización de las Naciones Unidas. - VIH (SIDA) como pandemia.
1982	- Año Internacional de Movilización contra el Encarcelamiento de Nelson Mandela en Sudáfrica.
1983	- En Ginebra se reanudan las negociaciones soviético-estadounidenses START, referidas a la reducción del armamento estratégico. - En México se funda el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN).
1984	- En los Estados Unidos, la empresa Apple Inc., presenta el Macintosh 128K, la primera computadora personal comercializada exitosamente.
1985	- Estados Unidos y la Unión Soviética reanudan el diálogo para iniciar negociaciones sobre desarme nuclear y espacial, tras 24 años de Guerra Fría. - En la URSS, Mijaíl Gorbachov es elegido presidente, quien inicia la Perestroika a la que sucede el Glasnost, que marcan el principio de la desintegración de la Unión Soviética.
1986	- En Colombia se reconoce a Pablo Escobar como el más importante y poderoso narcotraficante del mundo.
1987	- En Nueva York, una reunión de expertos de la ONU confirma que por encima de la Antártida se está abriendo un agujero en la capa de ozono, con lo que inicia el sobre calentamiento global.
1988	- Se realizan las más fraudulentas elecciones de México, obtiene el triunfo de Carlos Salinas de Gortari dejando fuera a Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano y a la oposición, de posibilidades de triunfo.
1989	- Cae el Muro de Berlín.

2.1.4. Anexo 5 Alabancero



Alabancero conchero. Imagen propiedad de Edith Adriana Delgado Ramírez

2.1.5. Anexo 6. Principales fechas y lugares dónde se lleva a cabo la celebración de "Los Cuatro Vientos". Elaboración de Edith Adriana Delgado Ramírez

Lugar	Mes	Punto cardinal
Basílica de Guadalupe	Diciembre	Norte
Santuario de Chalma	Mayo	Sur
Iglesia del señor de Sacromonte, en Amecameca	Julio	Este
Santuario de la Virgen de los Remedios	Septiembre	Oeste
Templo de Santiago de Tlatelolco	Julio	Centro

2.2. Artefactos no textuales

2.2.1. Anexo 7. Liga para la película *Él es Dios* (1965)

https://www.youtube.com/watch?v=1ydROO8M7U0

2.3. Anexo 8. Propuesta activa para quien lee

Para que la persona que esté leyendo este documento pueda tener una experiencia somática de lo que hemos estado hablando, he incorporado esta pequeña práctica.

Siéntate confortablemente, haz eso ¡ahora! antes de que continúes leyendo.

GRACIAS. [...] Ahora puedes continuar leyendo.

¿Notaste los ajustes que tuviste que hacer para responder a la solicitud anterior? Si desde tu punto de vista no realizaste ningún cambio, continúa leyendo como si nada hubiese pasado. De lo contrario te pregunto ¿Quién decidió en ti, estar en una posición incómoda? Ahora te voy a pedir que hagas lo siguiente:

a) Observa ¿Cuánto tiempo estuviste reflexionando para decidir qué es lo que tenías que cambiar en tu postura, en tu relación con la silla, y después, cuanto tiempo te tomó realizar los ajustes?
b) ¿Estuviste comunicándote contigo misma interiormente, durante, antes o después del cambio?
c) ¿Que fue justamente lo que cambió?
d) Ahora ponte en la orilla de la silla y empieza a mover tu pelvis hacia el frente y hacia atrás. Hazlo con movimientos muy lentos, cortos y suavemente. Notando cada cambio y repercusión en tu cabeza. Ejecuta esto varias veces.
e) Detente y percibe si hay algo diferente.
f) Ejecuta solamente el movimiento de tu cabeza dejando la pelvis en el centro, y después regresa a mover solo la pelvis. Ahora cabeza y pelvis al mismo tiempo. Recuerda, muy lento y suavemente.
g) Regresa a la anterior posición, la que tenías antes de que te invitara a observar.
h) ¿Cuáles son los indicadores que tomaste en consideración para cambiar o no cambiar tu posición? ¿Pensaste o sentiste tu mandíbula, tus ojos?
i) ¿Eran sensaciones, imágenes interiores, emociones, sabores, olores, sensaciones táctiles o cutáneas, palabras escuchadas o dichas a ti mismo, una sensación de fatiga, de tensión, una respiración particular, o que otra cosa?
j) Una vez que te sientes mejor en esta posición, ¿cómo sabes que ese es el caso?

Finalmente, considera algunos instantes una de estas dos posibilidades:

- o bien, ya respondiste a todas las preguntas, y ahora estas libre,
- o bien, realízala de nuevo tomándote más tiempo para sentir y hacer ajustes, hazlos con los ojos cerrados. Obsérvate mientras lo haces, es decir, pon atención al “cómo lo haces

desde tu interior". La próxima vez que te sientes, observa si esta experiencia aparece y qué haces con ella.

¿Crees que podrás explicar la totalidad de tu experiencia? O ¿solamente vas a hablar de los aspectos físicos y objetivos?

Con este pequeño ejemplo de un análisis somático podemos darnos cuenta, que la práctica de la "atención" amplia la consciencia de sí y por lo tanto se puede saborear una sensación diferente, de estar presente.