

Teatrografía del cuerpo sacro: una poética a contrapelo en el laboratorio de arte de Cecilia Lemus

Theatrography of the sacred body: a poetry against the art laboratory of Cecilia Lemus

Fernando Briones Durán ^a

Abstract:

The following essay is a study of the dramatic writing of Cecilia Lemus that has always been politely cloistered in a devout sentiment, paradoxically the very postmodernity has allowed her to clarify and sustain a freedom of religious, mythical and ritual thought. Her poetics relies on the conformation of the body and the word of the knowing actor, germinated from a grammatical linguistics to function as a poetic device for the construction of feelings. This qualitative dissertation is reconstructed as a sacred didactics, with its own laws and norms of the religious Theater for the understanding of the characters of Albayalde (White lead) in the Skin of Salmon Art Laboratory. Her system of thought and her aesthetic ideas are thought in three great periods: The Theater of the Vaina Sacra (1995-1999). The theater of the Shines of the Finite (2000-2019) and the theater of the tenebrismo (2019-2021). The objective of this essay being the virtual assembly-process, of the Auto sacramental, as a methodology for the construction of characters.

Keywords:

Poetics, Cecilia Lemus, Sacred Theater, Creation of Characters, Albayalde

Resumen:

El siguiente ensayo, es un estudio de la escritura dramática de Cecilia Lemus que siempre ha estado cortésmente enclaustrada en un sentimiento devoto, paradójicamente la misma posmodernidad le ha permitido aclarar y sostener una libertad de pensamiento religioso, mítico y ritual. Su poética recae en la conformación del cuerpo y la palabra del actor cognoscente, germinada desde una lingüística gramatical para funcionar como un dispositivo poético para la construcción de los sentimientos. Esta disertación cualitativa esta reconstruida como una didáctica sagrada, con sus propias leyes y normas del Teatro religioso para la comprensión de los personajes de Albayalde (Blanco de plomo) en el Laboratorio de arte Piel de Salmón. Su sistema de pensamiento y sus ideas estéticas se piensan en tres grandes periodos: El teatro de la Vaina Sacra (1995-1999). El teatro de los Resplandores de lo Finito (2000- 2019) y el teatro de los tenebrismos (2019-2021). Siendo el objetivo de este ensayo significar el proceso-montaje virtual, del Auto sacramental, como una metodología para la construcción de personajes.

Palabras Clave:

Poética, Cecilia Lemus, Teatro sacro, Creación de personajes, Albayalde

INTRODUCCIÓN

En la página electrónica de Piel de Salmón encontramos que el teatro de Cecilia Lemus;

“...está determinado por un *Big Bang* en el arte de la dramaturgia actual, su proyecto...aborda la complejidad

de un arte dramático que abreva en la alucinante historia del arte del siglo XX, antecedente desde el cual establece un diálogo con el contexto de la posmodernidad; el resultado es una producción robusta que hace suya la polisemia del lenguaje, estética de una línea creativa vanguardista que toma como punto de partida la literatura dramática en el contexto del siglo XXI”. (s/f)

* El *Big Bang* es cómo los astrónomos explican la forma en que comenzó el universo. Es la idea de que el universo comenzó como un solo punto, luego se expandió y se estiró

para crecer tanto como lo es ahora, ¡y todavía se está extendiendo!

^a Autor de Correspondencia, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, <https://orcid.org/0000-0001-9186-2455>, Email: briones166@gmail.com

Partiendo de estas ideas y para poder acercarnos a la evolución de su pensamiento observado desde la actoralidad, el teatro de Cecilia Lemus profundiza en la percepción del *Big Bang* a partir de la relación entre palabra, ciencia, y religión enmarcándolas en un discurso neobarroco, muy ecléctico e insubordinado, es, en parte, una reacción ante el relativismo artístico y social de algunos sectores hegemónicos de la cultura en el México posmoderno.

Esta dialogicidad que se propone en cada una de sus puestas en escena demanda singularidad en la interpretación actoral y en las experiencias actorales que habrán de significar y revalorar las atracciones cartográficas de la construcción de personajes, sustentándolas en los mapas territoriales de una sacralidad perdida y recuperada sin consideración alguna. En su dramaturgia se plantean espacios emocionales en donde se escucha, se vive y se reconoce lo otro como personaje-persona, una suerte de binomio buberiano en donde las palabras principio Yo-Tú se enlazan con lo divino que los funde en uno. Al respecto se menciona:

“Martin Buber inicia su obra filosófica llamada “Yo y tu” definiendo las protopalabras, donde proponen las relaciones de Yo, el Yo-Tu- y el Yo ello. Estas palabras primordiales no son vocablos aislados ya que aislado sería desolado. Por lo tanto las palabras primordiales son pares. El hombre puede dirigirse hacia el otro como tú o como ello, donde la comunicación establecida no es igual”. (Cohen. 8).

La espiritualidad del actor, siempre estará reorganizándose a través de las palabras Yo, Tu y Ello para elevarse mediante el impulso de las construcciones lingüísticas y la sintaxis que tienen un trasfondo fisiológico que recae en una poética corporal mística, que hay que descubrir durante el proceso de montaje.

El tiempo, en la poética de la maestra Lemus, se plantea en la complejidad de los textos plagados de éteres estrambóticos, mitológicos y religiosos. Se concreta a una estructura dramática matemática, anatómica y alquímica que se puntualiza en un pensamiento religioso explícito en sus embrollos místicos.

La *mise en scène* unifica el espacio teatral con el tiempo real, que se puede tocar incluso saborear en cada letra o en cada palabra de su estructura lingüística teatral. Es decir, una gramática de lo sensorial que se hinca y se rinde, sibarita, a lo profano y a lo sagrado. Se dice al respecto que;

“Todas las características que poseen extralingüísticamente las distintas percepciones sensoriales (si la percepción se puede controlar o no, si el estímulo es físico, auditivo etc) pueden hallar su reflejo gramatical en los verbos de percepción que las expresan. Además hay que tener en cuenta que algunas percepciones estarán más lexicalizadas que otras en cada

lengua dependiendo de su frecuencia de aparición y de la importancia que culturalmente les conceda cada comunidad lingüística”. (Fernández. 3)

Es decir que en el Teatro religioso de Cecilia Lemus, todas estas percepciones sensoriales diferentes, construyen mapas y cartografías escénicas que se concretan en personajes alegóricos objetivados desde la complejidad de un espacio vacío, hasta la masa y la longitud de grandes telones medievales y posmodernos. Repercutiendo en la carga eléctrica de sus iluminaciones tenebristas que van confeccionando una densidad y una temperatura neobarroca.

Atrios, altares y divinidades recorren dentro de sus gramáticas sensoriales, los misterios y las moralidades de los posibles inicios de un teatro religioso hasta la afloración y renacimiento de un auto sacramental que cuestiona el orden sistémico de la consciencia neoliberal. En su teatro se detiene, metafóricamente, la velocidad líquida de un arte teatral globalizado, acelerado, enmarcado por las grandes economías capitalistas de un mundo ambiguo y sin energía, dando paso a un *corpus* alegórico lleno de trazos directamente relacionados con la geometría sagrada donde surgen las palabras que permiten acceder a los elementos estructurales del rito y el mito de una religiosidad judeo-cristiana en sus primeras épocas, hasta hacer suyos los fundamentos lingüísticos y místicos de la cosmovisión hebrea en el hervidero intelectual del Próximo Oriente. Retomando ideas de los orígenes de estos dramas espirituales;

“Parece de todo imposible precisar cuándo empiezan, en la Europa medieval, las primeras manifestaciones del teatro religioso que tanto esplendor alcanzarían al correr de los tiempos...es cultivado en las grandes fiestas para la iglesia y los gremios...El género se perfecciona cada vez más y en los burgos flamencos y a la sombra de las grandes catedrales de Francia nacen las moralidades y los misterios tan gustados en el siglo XV... decir que el teatro religioso en nuestro país, floreció en tan esplendida forma como lo hizo, tan solo por la inercia de su trayectoria en el desenvolvimiento de la cultura europea contemporánea; sería afirmación no íntegramente correcta”. (Rojas págs.; VI, VII)

Es un teatro religioso, neobarroco, estricto, riguroso y exacto, no permite vacilaciones conceptuales y desde un punto de vista físico su religiosidad del espacio-tiempo, no se puede definir con los pensamientos teóricos de una modernidad tardía, ahí radica su complejidad, ya que las magnitudes físicas de estas representaciones, formalmente se mueven bajo los conceptos de una posmodernidad neobarroca, que da prioridad a los sentimientos, para tratar de entender los pensamientos occidentales modernos, conformados por una heterosexualidad enajenada, relacionada con los campos magnéticos neurológicos de palabras *feisbuqueras*,

alejándolas de las significaciones profundas de un dramaturgia religiosa, revelada desde el ejercicio erótico de la conjunción carnal de la pasión femenina, abismo infernal y ardiente que hace llamas la pintura lesbica-homosexual de los verdaderos parias del arte.

El actor se fascina entonces por lo no lineal, por el desorden, el caos... por esos girones descabellados, indecentes y violentos tan propios del arte neobarroco, los actores de estas obras renuncian al lugar común, abandonan soluciones fáciles y hasta repudian la repetición de las lecciones recibidas en sus tiernos años de formación escolarizada.

¡Evidentemente! Cómo podría ser de otra forma si se están comprometiendo con un arte sacro que se inscribe en la visión hermética de un saber exquisito que haya fundamento en la tradición de misteriosos maestros que han dado la espalda al *mainstream* porque apuestan por una postura crítica, filosófica, antropológica y política de gran complejidad.

Baste para ello haber asistido a los montajes o haber leído los textos o haber tenido algún ejemplar de sus bellas ediciones en las manos, recordemos: *El Bestiario de Brujas* (1992), *Las tentaciones* (1994), *Filicidio* (1996), *Fuego negro* (2000), *Lirios del cielo* (2001), *Dragonario* (2003), *Hansel y Gretel* (2004), *Trucida* (2008), *Coquus* (2013), *Tetraktis* (2015).

Y ya entrados en el periodo cibernético de los tenebrismos, los actores nos encontramos con el arduo trabajo de laboratorio para la puesta en escena del auto sacramental *Albayalde (Blanco de Plomo)*, (2021), llevamos en soledad y a distancia un riguroso proceso de puesta en escena que se circunscribe a la virtualidad, desmembrando desde ahí el concepto de lo espiritual, para deconstruir, dismantelar y descabezar la dureza de estructuras de pensamiento ajenas a la belleza humana, y este es entonces el trabajo del actor en el teatro sacro: volver al origen y mantener un diálogo constante con lo sagrado y lo profano, la carne y el alma puestas en la mesa, abiertas al entendimiento de ese otro que se nos cruza en el camino escénico, con su dignidad y miseria ordenadas en la grandeza actoral.

Ante la gran cantidad de ideas, paradigmas, conceptos y mitos, sobre el actor, y su esencia, condición, actividad, forma, actitud, y demás conceptualizaciones, determino mis percepciones ante las experiencias con el Laboratorio de Arte de Piel de Salmón dirigido por Cecilia Lemus, para volver a encontrar mis identidades actorales en el devenir del impulso actoral.

La *mise scéne* de *Albayalde (Blanco de plomo)* refuerza el constante camino para descubrir si las experiencias

escénicas, conforman una metodología, para la creación de personajes. Una constante lucha entre el deber ser y el ser, el actuar bien o mal, ¿cómo saberlo? Y ante estas dialécticas ontológicas, preguntarse si realmente existe un método que parta de las identidades mexicanas para saber cómo abordar la compleja y secreta estructura de interpretación que rige todo rito. La siguiente reflexión académica intentará exponer los cruces que hemos seguido en esta búsqueda entre; cuerpo, palabra, ciencia, y religión.

Desarrollo

Para ello parto de esta idea;

“Desde mi juventud, mi angustia primera, la fuente de todas mis alegrías y amarguras ha sido ésta: la lucha incesante e implacable entre la carne y el espíritu”. (La última tentación de Cristo. Párr. 2).

El cuerpo del actor está determinado y atravesado por su contexto, luego, el sujeto se deconstruye en sus acciones y reflexiones; todas ellas recaen en el organismo, a esto supuestamente le hemos llamado la carne, es decir esa sensibilidad que transmite una experiencia de la vida, sonoridad que trastoca el alma y el espíritu, y así, en efecto, ambas esencias son arrobadas en el proceso de creación de personajes en el teatro sacro: bajo la lupa del rigor ritual se diluye en el éxtasis todo signo de razón causal y la vida escénica se justifica únicamente por un acto de fe que se consolida en el divino encuentro con uno mismo. Y si la carne y el espíritu desarrollan las emociones y los estados de ánimo a partir de la estructura cognitiva, el proceso de creación de los personajes de *Albayalde (Blanco de plomo)* lo ubicamos entonces en una dialéctica entre el cuerpo y el espíritu.

Es una investigación acción cualitativa dentro de la antropología pedagógica teatral para la creación de personajes en el teatro sacro, el actor es entonces el brujo, el chaman o el objeto de sacrificio que sus compañeros de escena eligen para reconciliarse con lo divino, esencia de la cual se sienten alejados y atraídos trágicamente.

Y es un asunto pedagógico porque nos volvemos a reeducar, pensamos al ser humano y su bio-política para que a través de esta antropología pedagógica reenseñemos qué tipo de actor queremos ver en escena en un estadio liminal. En esta nueva escuela del espectador intentamos mostrar a los otros lo escondido del cuerpo humano, de sus prácticas inmorales al romper los límites de lo establecido, un cuerpo poético sagrado pero a la vez profano, es una mirada de los cuerpos entablados en una sucesión de nuevas emociones al transgredir los estadios de vigilia y los estados de

educación tiene una decidida tarea de ocuparse del hombre, ha de parecer de razón natural el que se llegue al conocimiento de aquél, pero ahora como hombre completo, hombre físico y hombre psíquico. (Ortiz, 91)

* La antropología pedagógica es una de las piezas fundamentales del hacer educativo en la década de los ochenta del pasado siglo. El razonamiento para su construcción puede parecer simple en la actualidad: si la

sobriedad en el convivio terrenal de la manifestación performática.

Interacciones del cuerpo del espectador con el cuerpo representado, cuestionándose ambos su jerarquía axiológica: Dioses, brujos o chamanes, actores, performer o intérpretes, teatro o performance, en esta fractura de los límites, esta la belleza del encanto actoral de los autos sacramentales de Cecilia Lemus.

Al respecto se mencionaba en una crítica a la obra "Anatomía de lo femenino" escrita por Jorge Kuri, que desde mi entendimiento, concretiza mucho de los inicios de su teatro religioso:

"Gritos, desnudos, imágenes grotescas del hombre que inexplicablemente sufre y goza, se desgarran con la existencia terrenal; todo un material con el que Antonin Artaud se hubiera desquiciado y al mismo tiempo fascinado, con el vértigo del año solar que desde el cielo nos observa. El abismo del hombre ante lo divino. Estos son los elementos con los que Cecilia Lemus teje la trama de su alquimia, intrigada por un lenguaje que está en otra parte". (11).

La complejidad de un arte dramático para la creación de personajes en *Albayalde (Blanco de plomo)*.

Este actor diacrónico en esta etapa de la dirección de la maestra Lemus, debe tener fe. Pero una fe que surge de una vocación religiosa, el llamado de Dios. O acaso el llamado de una divinidad teatral. ¿Del mismo teatro? Una fe llena de esperanza y caridad para que el actor que con un gusto esotérico tenga "experiencias de cultivo espiritual" (De Tavira 13:48) y se empodere de los vínculos y las habilidades de un sacerdocio religioso a la cual se aspira llegar; un actor de teatro sacro.

"Mendoza yo creo que entendía la vida del religioso jesuita, mejor que muchos jesuitas y vivía la mística del teatro de una manera que yo no sentía ninguna diferencia entre los maestros espirituales de la orden y la mística del arte que vivía Héctor Mendoza. Como te planteaba el sentido del teatro, la misión del teatro, la entrega del teatro, esto que el teatro te exige, te exige todo, y no puede haber reservas, es semejante a la entrega que te pide la orden". (De Tavira. Youtube).

Estos acercamientos a la concepción de una vida imaginaria y real, nacen de un voto de obediencia y de pobreza, entendiendo la pobreza como una actitud de humildad y de servicio a las necesidades estéticas de la puesta en escena. El actor verbaliza la tempestad de su pasión ante una ceremonia ritual y mítica de su compromiso social, ético y sobre todo estético de su vocación teatral.

Lo mítico surge de las historias sacras extraídas de los libros canonizados de diferentes religiones que integra

perfectamente en sus dramaturgias esotéricas y religiosas. Las ceremonias se organizan piadosamente dentro del espacio representacional; cantos, rezos, danzas, oraciones, acompañadas de flores, incienso e imágenes celestiales ordenan la fiesta ritual. Es una *mise en scène* llena de misterio, orden y *convicción*.

Por lo tanto el Teatro-divino, es decir, el auto sacramental de la maestra Lemus, sólo se percibe a través de la soledad y el silencio para la comprensión de las alegorías que se revelan y se hacen investigar en *Albayalde*. Al respecto se menciona del auto sacramental:

"A mi entender, la mejor definición de la variedad teatral conocida como Auto Sacramental es la que da Calderón: Sermones, puestos en verso, en idea, representables cuestiones de la Sacra Teología, que no alcanzan mis razones, a explicar ni a comprender". (Ynduráin)

Estos sermones son entendidos a través del concepto de la oración asumida como una memorización y entendimiento de los textos del retablo, renunciando a la repetición verbal y al retiro de la enajenante actividad *feisbookera* que supuestamente solo recrea pensamientos relativistas y mundanos que afectan supuestamente al espíritu creativo.

Porque no hay mayor complejidad que la sencillez dirían las Carmelitas descalzas de Oviedo y esta se debe desarrollar "en el día a día, haciendo las cosas bien hechas, con gusto, bien terminadas con tendencia gozosa por el artesano y sobre todo con mucha limpieza, orden y facilidad". (9:38) Y estas cualidades se aplican al desarrollo corporal del actor del S. XXI para la conformación de un espíritu religioso y rebelde en *Albayalde (Blanco de plomo)*.

El actor del teatro sacro hace del escenario un oasis, intimidad en donde los integrantes del rito se encuentran en una profunda confrontación que les permite no-ser y querer ser al calor de una cofradía amante de la luz que se esconde en el claroscuro neotenebrista.

Porque el asunto es volver a encontrar la comunicación real, abrir el diálogo, un acercamiento sublime, estético y carnal de persona a persona, de actor a personaje, y todos en el *performer* para aprender a decir la palabra, diría Freire, aquella que se refiere a lo que se piensa, se siente y por lo tanto se dice en una sola sensación. El decir lo que no se piensa y pensar lo que no se siente altera profundamente la comunicación. El actor en este tipo de teatro aprende a comprender.

La complejidad del Teatro religioso en el siglo XXI tiene que ver con la declaración emotiva y sensorial, con el enlace de un cuerpo con el otro, con la cercanía de todos los cuerpos y el contacto entre todos ellos, esta poética es la de los cuerpos escénicos que parten de una gramática

religioso, la inclusión de actrices y actores en formación, amateur y profesionales que todo constructo social, ha generado la posmodernidad.

* Nota del autor; Así como se menciona la palabra actor, me refiero sin ninguna vacilación conceptual, también a la palabra actriz. Incluyo en esta disertación del actor

de lo sensorial para volver a encontrar mediante el acto amoroso, lo divino que se ha engarzado en la humanidad. Aquí nadie finge un desnudo, todos muestran sus carnes, se mezclan, se erizan, danzan, y más aún, cantan a Dionisos por los tristes tiempos de una sociedad sin Dios, sin límites y sin razón.

El cuerpo, que se ha deformado en el siglo XXI, sabe perdida su belleza, y ante eso se rebela el actor de estas obras, en cada ensayo despierta un hambre singular y una sed por saber algo del otro, un algo que le restituya creencia en el espíritu humano... visos de esperanza que resignifican la vida del actor y repercuten drásticamente en el gesto escénico y en el auto sacramental en su totalidad.

Esta necesidad parte de una crisis ontológica de la existencia para comenzar a pensar la existencia misma con relación a los creadores y espectadores que habrán de conmovirse con las acciones de la escalofriante y grotesca revelación de la fiesta ritual.

La alucinante Historia del arte del siglo XX para la expresión actoral

En los montajes de esta autora es un referente obligado el estudio del arte en el siglo XX, desde esa perspectiva tan compleja se ha de definir el camino de la interpretación con una metodología auténtica e irreplicable en las propuestas de creación actoral de este país.

La comprensión de la puesta en escena *Albayalde (Blanco de Plomo)*, *Auto sacramental de la calidad de los barnices, pigmentos aglutinantes, soportes, pinceles, brochas, carbón vegetal y negro de huesos que El Divino Morales usara para pintar La Virgen del pajarito*, demanda a los actores un saber previo, contar con un estudio impecable de la situación antropológica de su Yo, el actor está obligado a contar con referentes documentales de los movimientos del arte en el siglo XX, estudio analítico de su pasado inmediato, porque con frecuencia se dan casos vergonzosos de calcos o fusiles que tuvieron relevancia hace una o dos décadas; el actor no puede, por ignorancia, incurrir en el festejo de una estructura formal o conceptual que se cifre en la imitación de movimientos que en su momento representaron una vanguardia radical.

La evolución del actor universitario al actor religioso siempre implicará un devenir histórico en el cual se deconstruye el cuerpo y los sentimientos del personaje-actor a través de la transdisciplinariedad de las palabras y las cosas del evento representacional para comprender este nuevo proceso de investigación dentro del concepto de las nuevas y criticadas artes vivas, es que proponemos esta Teatrografía del cuerpo sacro.

Albayalde: textos y dirección de la artista plástica Cecilia Lemus, nos hace reflexionar sobre los caminos que hemos seguido para la conformación de una poética neobarroca inscrita en el devenir del arte teatral, para

luego conformar libremente su propio *corpus* escénico. Un actor profesional, profundizo y un actor universitario, inmediato, ambos en búsqueda de una devoción teatral y una tradición mítica y ritual que a través del Autosacramental incorporemos sentimientos metafísicos neobarrocos a nuestra construcción gramatical. "Sin duda, sirven para reconfigurar nuevos espectadores e incluso para recalificar nuevos espacios o incluir nuevas definiciones de lo artístico". (Garin 2).

Los objetivos fundamentales de esta tendencia barroca, parten de saber que "El teatro del barroco americano prefería los temas inexplorados, los autos divinos y humanos y los personajes alegóricos" (Arango 122) para concretar el concepto de una identidad tripartita: cuerpo-espíritu-actor. En este teatro se busca acrisolar esta triada que regularmente es edificada adulterada e intervenida por los grupos hegemónicos que dictan la moda o la tendencia del arte teatral, formación adúltera y viciosa que deviene en la manipulación de los valores estéticos de la consciencia intelectual, moral y ética del futuro creador escénico, siniestro hecho que recae directamente en los cuerpos y en los pensamientos de los artistas escénicos que menguan su ímpetu hasta alcanzar un estado vegetativo o servil.

Se incluye esta reflexión porque las problemáticas expuestas en *Albayalde (Blanco de plomo)* tienen orígenes educativos y sobre todo filosóficos-artísticos. Porque el camino para conformar las pasiones del alma (Descartes) surgen de las experiencias de la realidad real, de su biología, de su política, del ambiente social, de las dinámicas teorías sobre las nuevas masculinidades y sobre todo las perseverantes palabras lastimeras hacia la mujer.

Estas pasiones son para nosotros los pensamientos o funciones del alma y son para Descartes actos de conocer o de querer. (Parellada. 235). Intentamos articular como actores sacros estos complejos procesos cognitivos de estadio liminal.

Por lo tanto en este montaje, oramos, discutimos y analizamos el concepto de la identidad a partir de una crisis ontológica que determina este proyecto de exploración. Ante la gran pregunta histórica: quién soy yo, nos adentramos en el estudio del devenir que moldeó nuestra identidad, detalle de la evolución del concepto del ser mestizo a partir de la historia del arte y sobre todo del barroco mexicano.

La vía es encontrarnos con nosotros mismos, nadando en la alta mar de un sin fin de antecedentes culturales impresos en nuestro inconsciente colectivo, a la deriva de la conformación anatómica de nuestro sistema; esto precisa una identidad estética que se construye a partir de nuestras experiencias actorales modernas, el reto es integrarlas, reconocerlas y transformarlas durante la investigación actoral, para saber qué camino inaugurar y

utilizar esas vías de arriba al arte teatral contemporáneo, esta es la propuesta en el Laboratorio de Arte Piel de Salmón.

La observación y estudio de los pintores del barroco y concretamente del Divino Morales y su *Virgen del pajarito*, así como los estudios propuestos por Francisco Machuca Prieto, Herlinda Cabrero, Teresa Forcades y sobre todo los de la filósofa Nuria Sanchez Madrid nos permiten estructurar un marco teórico y adentrarnos en la compleja creación del concepto actor de un arte teatral sacro no condescendiente, formal, metódico y bello. Es, retomando la idea del Bing-Bang, un juego planetario de los cuerpos celestes, cuerpos humanos y cuerpos sociales, un choque de canicas de identidades kinésicas.

Este proceso lo seguimos durante la puesta en escena y en la creación de personajes, concentrándonos en las corporalidades y fuentes de pasión que yacen en los personajes y sus influencias pictóricas.

Este asunto de la creación escénica actoral reconoce, los fundamentos de las culturas antiguas que determinaron el mundo, trazaron sus primeros contornos y acabaron nutriendo lo que somos ahora: lo árabe, lo paleocristiano, lo egipcio, lo mesopotámico, lo griego o lo romano son indiscutiblemente el antecedente de Occidente que determino nuestra cultura mexicana.

Sistemas de pensamiento, defensores de lo divino, de lo devoto, de lo económico y sobre todo de lo actoral, ordenado en símbolos incrustados en los cuerpos míticos y rituales, reafirmando sus estructuras lingüísticas cuya función es mantener una comunicación directa entre la divinidad y la humanidad.

Posterior al estudio de estas culturas antiguas integramos en el proceso de la puesta en escena algunas reflexiones que revolucionaron la visión del arte en el siglo XX, desde las vanguardias hasta el arte contemporáneo, generando la estructura y el sistema para la construcción de personajes, vinculando de manera cruzada la explosión del neobarroco en los procesos lingüísticos y semióticos del siglo XXI.

Tomando en cuenta que el conjunto de rasgos conceptuales resultantes del análisis científico de un laboratorio teatral evidencian la calidad de la investigación y la solidez del resultado, podemos corroborar que las obras escritas y dirigidas por Cecilia Lemus, en cada uno de sus períodos o ciclos, contienen atributos o cualidades irrepetibles en la historia del teatro en México.

En el teatro de Piel de Salmón, así como en las culturas antiguas, siempre se ha tenido como fundamental la transformación y transfiguración del cuerpo, característica esencial del arte sacro que se vincula con una concepción mística del alma y del espíritu, la vocación por la representación escénica es, en efecto, una cuestión de fe.

La nueva teatralidad en el texto de Cecilia Lemus, no resulta por generación espontánea, es la evolución de principios ancestrales, está atravesado por una gran cantidad de fenómenos culturales, sociales, políticos y económicos que arriban al esplendor neobarroco, distintivo que le otorga una identidad *sui generis*, validación de una poética irrepetible.

Qué autor de este siglo se adentra en el complejo arte de la lengua y traslada el verbo al intringulis de lo escénico: la introducción de vocablos en proceso de asimilación, disimilación, pérdida, inserción y reordenamiento filológico, en la construcción psíquica y del habla de los personajes; la consumación de la polivalencia semántica y escénica que muta permanente el centro del significante; la admisión de culteranismos y acertijos de agudeza e ingenio como dispositivo de acción en el universo dramático posmoderno; el establecimiento del grotesco y lo libidinal oculto en la elipsis, el hipébaton y la metáfora, complementados con el poder de la paradoja, la discreción y el disimulo en el pensamiento y en las acciones de los personajes; así como la delimitación del silencio, la seriedad y la cautela dentro del juego dramático tenebrista; la inserción de extranjerismos, arcaísmos y barbarismos como signo de belleza en el discurso visual y verbal de la composición escénica; la reconsideración de la jerga y la sintaxis peninsular contemporánea o la fonética refinada del parlamento dramático, hasta ahora y dentro de mi experiencia actoral ninguno.

Es por eso que la conversión de una actuación profana a una actuación religiosa tiene que ver con la historia del arte, porque determina una identidad y la identidad finca su cultura en lo lingüístico, como una relación simbiótica, donde las relaciones que se van estableciendo históricamente entre ellas, determinan el camino conceptual de sus manifestaciones y especialmente de los productos estéticos consumados en libros de artista, puestas en escena y creación de personajes.

Es así entonces y ante un gran salto cuántico histórico y cultural que va desde los orígenes del hombre hasta nuestro atormentado S. XXI, que centramos nuestra reflexión en el neobarroco teatral de una poética religiosa que posa la vista en las heridas del espíritu humano del S. XXI, sustancia anímica cubierta de sangre, exangüe cuerpo bajo el poder de las nuevas tempestades.

Este arte teatral que resulta, es completamente ajeno a la industria hegemónica de lo escénico, que prioriza la economía y la política como determinantes de lo que oficialmente se exhibe; este es un teatro indiscutiblemente liminal, por eso es solitario, efímero, autosuficiente, grotesco y firme; verdaderamente permanece al margen de todo aquello que se proclama reconocido, famoso, auténtico... no es, ni será validado por la camaradería condescendiente que abarrota los espacios del

mainstream. Al respecto se dice históricamente de esos artistas desarraigados, con el cual nos identificamos, al margen de un sistema cultural descomunadamente discriminatorio por no pertenecer a esas castas teatrales. Las vanguardias determinan nuestra actividad actoral, un hijo del siglo XX, y otro de la posmodernidad. Este actor cuya formación estuvo a cargo de docentes que presenciaron los efectos de la vanguardia, me enseñaron estilos, metodologías y estéticas que ellos aprendieron de aquellos maestros finiseculares y fueron tan radicales en mi formación que penetraron de tal manera en lo esencial de mi subjetividad que experimenté dos situaciones complejas: un estancamiento histriónico anquilosado en prejuicios teóricos y técnicos que no me llevaba a nada, y por otro lado el desarrollo de un instinto de búsqueda, casi salvaje que me hizo ahondar en las teorías de aprendizaje que gozaran de un sustento teórico, que, en efecto, detonaba un nuevo aprendizaje en la actoralidad, en esa búsqueda descubrí los trabajos que ya desde aquel entonces realizaba Cecilia Lemus, en el ámbito del teatro sagrado. Y que ahora se pondrán a practicar.

Me encontré hace 25 años con la directora, dramaturga, artista plástica y editora con el fin de colaborar en las investigaciones teatrales de sus proyectos, era una joven indómita, nos invitaba bajo la consigna “quiero todo de ti” y luego venía la invitación a comenzar a destrozar, romper, fragmentar y descascar los paradigmas establecidos de la actuación, por lo que en aquel entonces se conocía como grupo de *vacas sagradas*^{*}.

El proceso en el laboratorio escénico precisaba de todo nuestro ser, a excepción de algo, todo lo aprendido en la academia quedaba fuera de esa ruta de investigación escénica, todas las sesiones se ejecutan bajo el rigor ritual en donde el sacrificio y antiguos textos sagrados en hebreo, griego o arameo abrían la sesión, conceptualmente y formalmente me topé con una verdadera revolución.

Y el resultado ni hablar, simplemente no existe ni proceso ni producción semejante, es el teatro consumado en el rubro de arte sacro del siglo XXI; el auto sacramental *Albayalde*, obra que actualmente se encuentra en proceso de montaje es todo un manifiesto de una tradición teatral que verdaderamente podría catalogarse como contracultural y porque se desprende de todo aquello por lo que apuesta el teatro mexicano actual, es decir: se asume como rito, se apega a lo sagrado, asume una metodología que finca sus fundamentos estéticos en la teología del siglo XXI, se considera la estructura lingüística de la dramaturgia como un ejercicio creativo en donde la precisión del uso de la lengua se asume como un estudio

serio y riguroso. Configurando su poética como un arte vivo, arriesgado, sublime y complejo.

Es un asunto de la transdisciplinariedad. Lo transdisciplinario nutre el carácter conceptual de estas piezas escénicas. En estos procesos escénicos, favorecidos por la deconstrucción que propició la vanguardia, reina el inconsciente y al espectador se le exige una nueva actitud ante la obra de arte, es una expresión lingüística que se dirige, como lo dice Jung, al inconsciente colectivo, por eso es que se estructura en un código simbólico. Al respecto se dice:

“La teoría transdisciplinaria nos hace descubrir la resurrección del sujeto y el comienzo de una nueva etapa en nuestra historia. Los investigadores transdisciplinarios aparecen cada vez más como encausadores de la esperanza”. (Nicolescu. 3)

Es así como esta alucinante historia del arte del siglo XX para la expresión actoral en la construcción de los personajes de *Albayalde (Blanco de plomo)* en el Laboratorio de Arte Piel de Salmón nos permite como actores, construir una didáctica sagrada, con base en una Pedagogía religiosa, llena de esperanza, de lucha, creativa, y sobre de mucha luz. Luz ante estás embestidas económicas, biológicas y sociales para un momento donde las plagas invaden los sueños y utopías de nuestra significativa vida espiritual.

Conclusiones.

Lo esencial del ensayo están en los análisis para la comprensión de *Albayalde* y de montajes anteriores, parten de una compleja teorización sobre la conducta humana, el actor sacro comienza por reconocer lo esencial de su vida cotidiana, su entorno y su participación en lo social.

Entonces los actores descubrimos, que, aún siendo tan laicos y cibernéticos, tenemos una idea de la vida con un sentimiento religioso y por eso comenzamos a aceptar un orden sistémico espiritual como fundamento de la creación actoral, la creación del actor es entonces una pieza de arte sacro que emana de esa vocación originalmente sacra.

Como en todo rito, los cánones son inalterables, la vanidad del actor se domestica y, como sea, como quiera el actor justificarlo o armarlo en su cabeza, se tendrá que alinear a las milenarias reglas del rito.

En este teatro cada acto, cada objeto, cada cosa, cada acción, cada movimiento tiene que estar supeditado a una sola cosa, la consciencia de que existe lo divino, eso superior a nosotros, y esa entidad divina se caracteriza esencialmente por sus actos de Misericordia y Clemencia.

^{*} Precisamente por eso, la expresión vaca sagrada, fuera de India, se refiere también a algo que es intocable, a algo que debe ser respetado y no movido de su sitio. Y ese último significado va como anillo al dedo en lo que se refiere a la

actuación de algunos políticos españoles –de todos los colores–, que son incapaces de desviar un ápice su camino a la presidencia (o la vicepresidencia) aunque llueva, truene o haga sol. Como las vacas de la India. (Castells. Párr. 2)

El actor no puede entonces eludir el camino que se recorre en la preparación de la obra de arte ritual, la consolidación de su trabajo no está en la exhibición y los aplausos, está en el éxtasis de la contemplación divina. Los actores expanden lo profano y rozan lo sagrado, se expone el cuerpo al rigor de los ejercicios espirituales, aquellarre que por su naturaleza habrá de revelar una claridad estructural para la construcción de personaje.

Es cierto que es tarea difícil percatarnos como actores, de esta poética que plantea la posibilidad y la necesidad de pensar, el cuerpo, el alma y el espíritu en el marco de lo teológico y no en los acostumbrados lugares comunes eurocentristas que nos dan sentido de pertenencia, es muy complicado reconsiderar el valor de lo sagrado cuando todo aquello que tiene que ver con lo espiritual es satanizado y condenado por la galopante ignorancia.

El cuerpo poético del actor es una entidad filosófica y por lo tanto analítica, es también un portador de sentimientos performáticos que asumen como principio lo religioso, una esencia en extinción conviviendo con la posmodernidad.

¿Una hierofanía? ¿Una anagnórisis? ¿Un arrebató? ¿Una gran imaginación? No lo sabemos aún, estamos en ese proceso, lo intentamos... ¿cómo llegar a sentir ese amor tan grande hacia Dios si estamos en este siglo que ni siquiera concibe la palabra divino en su léxico? ¿Cómo conmovirse con esa jerarquía divina que durante siglos estuvo presente en la consciencia humana? ¿Qué camino seguir para dejarnos traspasar por ese amor místico que se reserva al actor religioso?

Los ensayos son un evento cognitivo constructivista; amoral, inmoral, desestabilizador, que provoca y desafía a la mente que se ha enajenado en las estructuras sistémicas de la posmodernidad teatral... por qué no hacer aquello que proponía Artaud: dar un vuelco del corazón, ese giro o redoble que solo puede darse a través del amor en el corazón, en el cuerpo, en las palabras y en la razón mística de un actor sumergido en las normas, ideas y leyes de textos como el de *Albayalde*.

Estamos tan acostumbrados a las viejas canciones, a los viejos motivos, a los paradigmas hegemónicos europeos ya existentes en los procesos de la creación de personajes, que hace ya mucho dejaron de ser un misterio.

La carne, el cuerpo posmoderno se desvinculo del espíritu, por lo tanto los actores de *Albayalde* (*Blanco de plomo*) tratamos de desvelar los misterios de la naturaleza humana, a través de los desaparición de los pensamientos policiales y de todos los sistemas psicológicos y doctrinas, que abiertamente fueron ocultando o disfrazando y dividiendo estas dos categorías principales del actor y que en el Teatro religioso de vuelven a repensar:

Es una poética para una didáctica sagrada, por lo tanto se propone como una metodología para que el actor

moderno y su transdisciplinariedad hacia un actor posmoderno neobarroco encuentre su evolución en procesos originales y sui-generis de los participantes jóvenes y viejos para que cada uno construya y explique el origen olvidado de un teatro religioso, místico y sensual. La poética de Cecilia Lemus es el estudio de los principios, leyes, y hechos de la posible evolución del hombre escénico hacia su libertad espiritual. Es una Teatografía del cuerpo sacro para la reconstrucción de una poética a contrapelo en el Laboratorio de arte Piel de Salmón.

Referencias

- Lemus, Cecilia. "Bing Bang en el arte de la dramaturgia actual" Piel de Salmón progresa hasta hacer su Bing Bang. Ediciones Piel de Salmón. (s/f) Web. 28/06/2021
- Cohen, C. Salomón. (2007). *Martín Buber y su aproximación a la psicoterapia*. Universidad Iberoamericana. México. Tesis Maestría. PDF
- Fernández, Jean. Jorge. (2006). "Verbos de percepción sensorial una clasificación cognitiva". Ed. Asociación de Jóvenes Lingüistas. Interlingüística No. 16 Universidad de Alicante. Web. 28/07/2021
- Rojas Garcidueña, José. (1989). Autos y Coloquios del Siglo XVI. Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de humanidades. Biblioteca del estudiante universitario No. 4.
- Iribarne, Leonardo. (2014). "El barroco y el neobarroco de Severo Sarduy". Calamo Veintiuno.
- La última tentación de Cristo. (2021). Libros de Mario.
- Guía docente. (2021). Antropología Teatral. UCAM. Universidad Católica de Murcia. Grado en danza.
- Kuri, Jorge. (1996). "La primera dramaturga medieval nacida en México". *Uno más uno* [México] suplemento sábado. 31 de agosto de 1996. Página 11.
- Centro Nacional de la Artes. "Hablemos de dirección con Luis de Tavira". *Youtube*. 6 jul 2017. Web. 29/07/2021
- IYnduráin, Domingo, 1943-2003. (2012). Los autos sacramentales. Publicación: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, III Jornadas de Teatro Clásico Español (Almagro, 1980), ed. J. Monleón, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pp. 233-255. Web. 29/07/2021
- IGarin Martínez, Inma. (2018). Artes Vivas: definición, polémicas y ejemplos. *Estudis Escénics*. No. 43.
- Arango, Manuel Antonio. (2021). "El teatro religioso en el barroco mexicano. Pensamiento y Cultura". No. 121.
- Parellada, Ricardo. (2000). "La naturaleza de las pasiones del alma en Descartes". *Revista de Filosofía*, 3.ª Época, vol. XIII, núm. 23, págs. 235-242. Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense. Madrid. PDF.
- Basarab Nicolescu. (2021). "La transdisciplinariedad". Manifiesto. Ediciones Du Rocher. Traducción al español revisada con el autor Norma Núñez-Dentin y Gérard Dentin. PDF.
- Ortiz García, Carmen. Sánchez Gómez, Luis ángel. (1994). "Diccionario histórico de la antropología española". Consejo superior de

investigaciones científicas departamento de antropología de España y América. Madrid.

Castells C. I. (2016). “Vacaciones sagradas” La garriga. La Vanguardia.