

Amanecer en orden. *Ndátuvi Ínuu* como obra de investigación creación circense*

Dawn in order. *Ndátuvi Ínuu* as a work of circus creation // Amanhecer em ordem. *Ndátuvi Ínuu* como obra de pesquisa de criação circense

Charlotte Chloé Ada Pescayre Bourdais¹

Becaria postdoctoral del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México, y soy miembro del LESC-EREA de la Universidad de París Nanterre, y asociada al CEMCA (Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos UMIFRE 16
chacayre@gmail.com

Fecha de recepción: 1 de septiembre de 2024

Fecha de aceptación: 9 de noviembre de 2024

Como citar: Pescayre, C. (2025). Amanecer en orden. *Ndátuvi Ínuu* como obra de investigación creación circense. *Corpo-Grafiás Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 12(12), pp. 214-241.

DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.22640>



Agradecimientos

Agradezco a todo el equipo de Circus and Its Others por la oportunidad de mostrar nuestro trabajo en Bogotá y por permitir que este artículo vea la luz. Mi eterno agradecimiento a Transatlancirque y a todos los que contribuyeron a la creación de *Ndátuvi Ínuu*.

* **Artículo de reflexión**

1 Charlotte Chloé Ada Pescayre Bourdais es una experta en la danza de maromeros. Ha participado en conferencias y pláticas para compartir sus conocimientos sobre este fenómeno social. Charlotte ha registrado la danza de maromeros en Atzacoloya, Chilapa, Guerrero. También ha participado en programas culturales en el Museo Virreinal de Zinacantepec, en el Estado de México.

Resumen

El presente artículo es una reflexión sobre la creación de la obra de circo contemporáneo *Ndátuvi Ínuu* de la compañía Transatlancirque, la cual parte de un proceso de investigación creación, basado en el código mixteco Vindobonensis, uno de los pocos documentos prehispánicos que sobrevivieron a la conquista española. Partiendo de la acrobacia mesoamericana, llega a la creación de la obra circense a través del ‘etnofunambulismo’ como método de producción de conocimiento estético y antropológico desarrollado por la autora; haciendo uso de disciplinas teóricas como la etnología y la etnohistoria así como de las disciplinas circenses tanto antiguas como modernas tales como la contorsión, el antipodismo, el funambulismo, la payasería y la danza aérea. Se revela el proceso de investigación para la elaboración del guion, la creación de los personajes, y la música, para concluir con reflexiones y perspectivas que surgen para la investigación en la creación circense contemporánea.

Palabras clave

Artes circenses; Código Vindobonensis; investigación creación; México; Mixtecos; Transatlancirque

Abstract

This article is a reflection on the creation of the contemporary circus work *Ndátuvi Ínuu* by the company Transatlancirque, which is based on a creative research process founded on the Mixtec codex Vindobonensis, one of the few pre-Hispanic documents that survived the Spanish conquest. It starts from Mesoamerican acrobatics to arrive at the contemporary circus work. It explains ethnofunambulism as a method of producing aesthetic and anthropological knowledge, drawing on theoretical disciplines such as ethnology and ethnohistory as well as ancient and modern circus disciplines such as contortion, antipodism, funambulism, clowning and aerial dance. The research process for the development of the script,

the creation of the characters and the music is revealed. Ultimately, I conclude with reflections and perspectives for research in contemporary circus creation.

Keywords

Circus arts; Codex Vindobonensis; creation research; México; Mixtecs; Transatlancirque

Resumo

Este artigo é uma reflexão sobre a criação do trabalho de circo contemporâneo *Ndatuvi Inuu* pela companhia Transatlancirque, que se baseia em um processo de pesquisa criativa baseado no código Mixtec Vindobonensis, um dos poucos documentos pré-hispânicos que sobreviveram à conquista espanhola. Ele parte das acrobacias mesoamericanas para chegar ao trabalho circense contemporâneo. Explica o etnofunambulismo como um método de produção de conhecimento estético e antropológico, baseando-se em disciplinas teóricas como etnologia e etno-história, bem como em disciplinas circenses antigas e modernas, como contorcionismo, antipodismo, funambulismo, palhaçaria e dança aérea. O processo de pesquisa para o desenvolvimento do roteiro, a criação dos personagens e a música são revelados. Por fim, concluo com reflexões e perspectivas para a pesquisa na criação circense contemporânea.

Palavras-chave

Artes circenses; Codex Vindobonensis; pesquisa de criação; México; Mixtecs; Transatlancirque

Introducción

Este artículo ofrece una reflexión del proceso de creación de la obra *Ndátuvi Inuu*, de la compañía de artes circenses Transatlancirque, el cual situamos dentro de la investigación creación y el “etnofunambulismo” (Pescayre, 2017). El circo en su sentido moderno surgió en el siglo XVIII, como una forma de espectáculo polifacético presentada por primera vez por Philip Astley en Londres en 1768. La innovación de Astley, según la historiografía oficial del circo, consistió en reunir en un solo espectáculo a artistas que practicaban distintas disciplinas (acróbatas a caballo, equilibristas, acróbatas, y actos cómicos) y que hasta entonces habían trabajado por separado. Además, este espectáculo se presentaba en un espacio circular y cerrado, llamado inicialmente anfiteatro y más tarde “circo” (Denis, 1997, p. 141).¹ La pista medía exactamente trece metros de diámetro, para permitir a los acróbatas a caballo realizar sus acrobacias en un ángulo perfecto. El *Nouveau cirque* surgió en Francia a raíz de los movimientos de 1968, y más tarde el circo contemporáneo, combinan diferentes disciplinas y ha eliminado la presencia de animales en el espectáculo. Hoy, esta nueva forma de circo está en auge en todo el mundo.

En el estudio etnohistórico de las prácticas acrobáticas mesoamericanas y sus transformaciones en el tiempo presentado en mi tesis de maestría (2010), me ocupé del antipodismo², la danza de los Voladores³ y la Maroma⁴. Estas prácticas oscilan entre el ritual, el juego y el espectáculo. Me intrigó la

especificidad indígena de estas prácticas, así como la manera en que algunas prácticas exógenas pueden convertirse en indígenas, como algunas danzas tradicionales o elementos de ellas (paliacates y listones, versos, trapecios). Identifiqué algunos posibles criterios para que se perpetuaran algunas prácticas después del periodo colonial, mientras que otras fueron abolidas o censuradas.

En un equilibrio arriesgado entre el trabajo artístico como equilibrista y el antropológico, mi investigación doctoral intentó comprender cómo se aprende y transmite el arte de danzar sobre una cuerda en diferentes grupos activos de maromeros en el sur de México e integrarme en ellos. Durante varios años llevé a cabo una etnografía “corporal” multisituada e itinerante por distintas regiones de los estados de Oaxaca, Guerrero, Puebla y Veracruz, que me permitió observar variantes y cambios en relación con cuestiones contemporáneas de reivindicación identitaria y resistencia a las formas actuales de transformación en ‘circo indígena’ y de patrimonialización. Construí una red de cooperación entre maromeros proponiendo otras vías de “salvaguarda” del patrimonio. En este proceso, además del manuscrito de tesis vieron la luz numerosas publicaciones académicas, la película *La Maroma a la antigua* y el material de mi proyecto “Correspondencias maromeras”, hoy convertido en Asociación civil junto a maromeros de diferentes estados de la República mexicana.

¿Cómo articular etnohistoria, etnología, fotografía, funambulismo, creación de espectáculos? Desde mis estudios de licenciatura sobre los procesos de creación del humor (2006) me enfoco más en el proceso que en el resultado, ya sea para un proceso creativo, de transformación estética y social o de patrimonialización. La obra final, sea un manuscrito, una obra circense o una película es flexible y no es la meta. He tratado de ofrecer una visión antropológica de los procesos creativos y de los de patrimonialización, involucrando a todo tipo de actores sociales y artistas circenses. Encajo con el apelativo “anthro-artist” expresado por Ferme como “individuos que se identifican y practican tanto como artistas como antropólogos” (Ferme, 2021, p. 1060), y concuerdo con la necesidad

1 De aquí en adelante, las traducciones del francés o inglés al español son de mi autoría.

2 Disciplina del Arte de los malabares que consiste en hacer malabares con los pies acostado en una trinka. Este arte antiguo se practicaba entre los aztecas, quienes se acostaban sobre un petate, las manos cruzadas bajo la espalda y no utilizaban trinka (Denis, 1997).

3 Danza ritual aérea que consiste en trepar a lo alto de un mástil, amarrarse al cabo de una reata y de ahí, gracias a un dispositivo giratorio, descender al suelo describiendo una trayectoria circular (Stresser-Péan, 2003, p. 217).

4 La Maroma es una expresión espectacular, ritual y festiva practicada por artistas campesinos indígenas y mestizos de las regiones rurales del sur de México. La representación incluye payasos, maromeros, trapecistas y músicos de banda y se realiza durante las fiestas patronales en algunas comunidades de Oaxaca, Guerrero, Puebla y Veracruz (Pescayre, 2014).

de comprometerse con las personas que inspiran mis creaciones tanto etnográficas como circenses siguiendo el planteamiento de Ferme: “una de las principales razones del giro de los artistas hacia los enfoques etnográficos fue el deseo de abordar el contexto de la producción artística, y un mayor compromiso con sus interlocutores e inspiraciones- sus Otros” (Ferme, 2021, p. 1060).

El etnofunambulismo como estudio de las maneras de danzar en una cuerda a través de las culturas del pasado y del presente (Pescayre, 2017), se fundamenta en el método etnográfico que incluye el diseño de la investigación, el trabajo de campo, el análisis y la escritura antropológica. También se inserta en la línea de la investigación creación, la cual tiene un auge considerable en espacios académicos de distintas partes del mundo. Se empezó a nombrar “investigación/creación”, después “investigación-creación” y ahora “investigación creación” (Gosselin y Le Coguiec, 2006, p. 1) y se puede definir como un “proceso de investigación establecido a partir de o a través de un proceso de creación fomentando en su surco la difusión de una producción artística y de un discurso de naturaleza teórica” (Stévance y Lacasse, 2013). Al ser una expresión reciente tanto en el ámbito académico como artístico, aún no existe un consenso en su definición. El mayor reto de la investigación creación es combinar una realización artística con una rigurosa reflexión teórica. Al tratarse de una interpenetración de la etnología y el funambulismo, que fomenta una dialéctica permanente entre la práctica y la investigación en un mismo sujeto productor de conocimiento, el etnofunambulismo no lleva ni barra (/), ni guion (-) entre etno y funambulismo (Pescayre, 2017).

Los antiguos mesoamericanos dejaron pruebas de su riqueza acrobática. Gracias a la sorpresa y admiración de los españoles, quienes no captaron el valor ritual y sagrado de la contorsión o el antipodismo, estas prácticas no fueron censuradas por idolatría. Los documentos accesibles a la fecha nos permiten vivir poderosas experiencias estéticas. Los vestigios arqueológicos y códices tanto prehispánicos como coloniales se convierten en fuente de inspiración y materia para la

creación circense contemporánea. Trataré de mostrar en este artículo cómo la práctica simultánea de la etnografía y las artes circenses permite generar conocimiento pues, “el conocimiento que resulta de las disciplinas creativas es práctico, experiencial y cognitivo-afectivo” (Ballesteros Mejía y Beltrán Luengas, 2018). Tal es el objetivo de la investigación creación, y del etnofunambulismo en particular.

De esta manera, ofrezco aquí una reflexión sobre la creación de la obra circense *Ndátuvi Ínuu*, la cual parte de un proceso de investigación creación, es decir, una combinación entre mi trabajo artístico con la compañía Transatlancirque y el estudio de las prácticas acrobáticas mesoamericanas a partir de las fuentes históricas y de la etnografía contemporánea. La obra circense *Ndátuvi Ínuu* se basa en el código mixteco Vindobonensis, uno de los pocos documentos prehispánicos que sobrevivieron a la conquista española. En primera instancia, expondré los elementos históricos necesarios para entender la construcción de los personajes de la obra y la elección de las disciplinas circenses⁵. Posteriormente, plantearé una reflexión sobre el uso de los documentos históricos mesoamericanos (códices, vestigios arqueológicos) en la creación circense contemporánea. Finalmente, me adentraré en la creación de la obra *Ndátuvi Ínuu* a través de su historia y sus personajes.⁶

Acrobacia mesoamericana

Antipodismo, danza sobre zancos, contorsión, Volador, son prácticas acrobáticas que atestiguan la importancia y la antigüedad del *homo acrobaticus*. En México, se han hallado vestigios arqueológicos con representaciones de contorsionistas del año 800 A de C. La acrobacia mesoamericana estaba íntimamente relacionada con prácticas rituales y con el ciclo agrícola (Pescayre, 2010). Moctezuma, el penúltimo *huey tlatoani* (gobernante) mexica disfrutaba de diversiones en

5 Para un estudio más profundo de las prácticas acrobáticas mesoamericanas, consultar Pescayre, 2010, 2012 y 2023.

6 Se recomienda acompañar la lectura del artículo con la visualización del espectáculo en el siguiente enlace: «https://youtu.be/gT9___Spxn68»



Imagen 2. Contorsionistas. Texto explicativo: "acróbatas" "Estos personajes muestran contorsiones semejantes a las de la yoga hindú; estas posiciones, según especialistas, estimulan el lóbulo temporal del cerebro llegando así a estados extáticos en los cultos chamánicos. Procedencia: Centro de México. Cronología: Preclásico Medio. Museo Nacional de Antropología e Historia, México.



Imagen 3. Contorsionistas, museo de sitio, pirámide de Cuicuilco CDMX Izquierda figurilla masculina.



Imagen 4. Acróbata de Tlatilco (1). MNAH sala Preclásico Altiplano Central) Proveniencia Tlatilco Edo de México Temp. IV Entierro 154 Cronología: Preclásico Medio.

2). La concepción mesoamericana de la dualidad está claramente representada en la cabellera del acróbata dividida en dos partes simétricas (imagen 4)⁸. La práctica de la contorsión fue identificada gracias a vestigios arqueológicos desde la época de los olmecas en el periodo Preclásico en el centro del país, particularmente en la zona arqueológica de Cuicuilco, y en el entierro 154 de Tlatilco (imagenes 2, 3 y 4). En la región maya había una fuerte presencia de estos personajes tanto en vestigios arqueológicos⁹ como en el código Madrid o Trocortesiano. A diferencia del antipodismo, esta práctica no persiste en el México actual.

La Corte de Moctezuma¹⁰

Moctezuma, el penúltimo *huey tlahtoani* (gobernante) mexicana, era famoso por sus copiosas y lujosas comidas y su gusto por los personajes cómicos y deformes, ya que “era necesario entretener a estos espíritus inquietos” (Mazzetto, 2021). En el Códice Florentino vemos a dos músicos tocando la percusión, un antipodista (*cuauhtlatlazque*), un jorobado y un enano¹¹. Estos personajes se llamaban chocarreros y pertenecían a la ‘gente de placer’. La imagen se acompaña de la leyenda: “también tenía pajes que lo acompañaban y recogían” refiriéndose a los ayudantes de Moctezuma, como señor noble. Según la historiadora Elena Mazzetto, había buenos y malos bufones llamados *tetlahuehuetzquiquiti*, y los enanos y jorobados eran protectores por tener un diálogo privilegiado con el mundo sobrenatural, pues se les atribuía el poder de cruzar umbrales (Mazzetto, 2021). En su traducción de la *Historia general de las cosas de Nueva España* del náhuatl al inglés, Dibble y Anderson nos hablan más de estos personajes en su capítulo sobre los placeres de los gobernantes:

Tenían a sus bufones que los consolaban y les daban placer. Y [había quienes] hacían rodar un tronco con

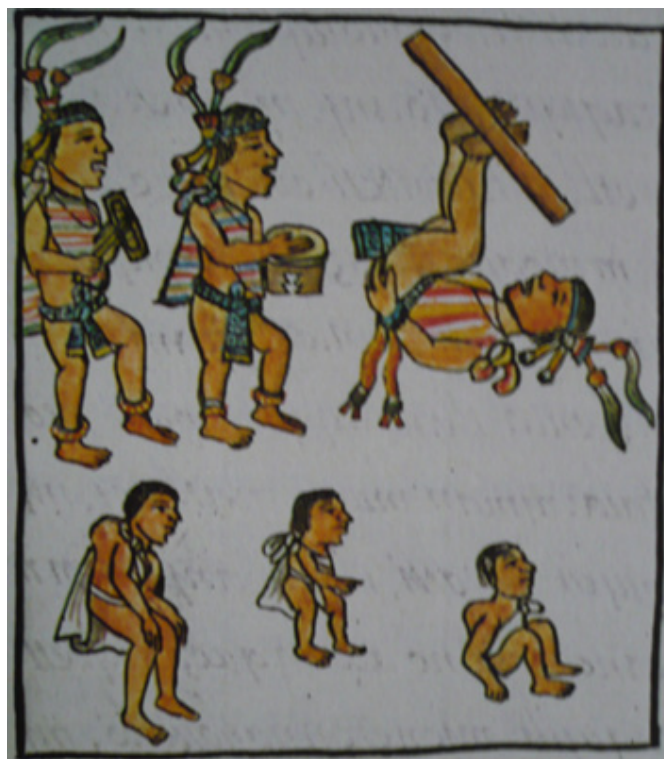


Imagen 5. Corte de Moctezuma, Códice Florentino, Tomo II p. 269v (lib. VIII, cap. 10, fol. 19v).

los pies, lo que les proporcionaba toda clase de placeres. Sus acciones eran divertidas y maravillosas. Un hombre, por ejemplo, hacía bailar un gran tronco redondo con las plantas de los pies, mientras estaba tumbado boca arriba y lanzaba el tronco hacia arriba. Lo hacía con las plantas de los pies¹².

8 Información tomada del seminario de Alfredo López Austin, UNAM cursado en el 2013.

9 Véase la obra de Karl A. Taube.

10 Para una descripción más extensa, consultar Pescayre (2012; 2023).

11 Tomo II p. 269v (lib. VIII, cap. 10, fol. 19v).

12 vncatca intedaveuetzqujtichaoan in qujmellelquj- tiaia, in qujcecemeltia: ioan quaujlacatzoque in quj- paqujltia mjiec tlamantli in jntlachioal teuetzqujti, ioan maujztic, in jca ixocpal tlanjpa injc tlamati tlacac, tomaoac in quanmjmjlli in qujtotia ica ixoc- pal aquetztoac aeopa in conmaiauj quammjmjlli iehoatl in jxocpal ic damati. There were their jesters who provided them solace and gave them pleasure. And [there were those] who rolled a log with their feet thus bringing pleasure in many ways. Their deeds were laughable and marvelous; for with the soles of his feet one man [lying] below this did-he made a thick, round log dance with the soles of his feet [while] he lay upon his back and cast the log upward. With only the soles of his feet he did this. (Dibble y Anderson, 1953-1979, Cap X: 30).

Los autores traducen *teuetzqujti* como “bufón” o “el que hace reír”; este personaje era un titiritero que “hacía brincar a los dioses” (Sahagún, 1979). Sin embargo, consideramos que no se trata de un bufón en el sentido occidental de la palabra, del cual esperaríamos un comportamiento ridículo, grotesco e indigno, sino de un personaje que usaba otros recursos para hacer reír. Lamentablemente, carecemos de descripciones precisas de sus actuaciones en la época. En cuanto al hombre que hacía rodar un tronco o un leño sobre las plantas de los pies, era un antipodista. Esta práctica ha sobrevivido hasta nuestros días en Acatlán Guerrero en la danza ritual de los *cotlatlaztin*¹³. Los enanos y jorobados cocorvados también acompañaban estas diversiones, como puede verse en la imagen anterior: “hacían muchas cosas para el placer de los hombres. Tenían sus criados, sus pajes que les asistían y consolaban; enanos, tullidos, jorobados, criados. Criaban águilas, ocelotes, lobos, gatos monteses y diversas aves”.¹⁴ De acuerdo con Reyes Equiguas (2009), “el presentar a los *cotlatlaztin* como allegados al *tlahtoani* para su diversión, como mero acto de recreo es una constante entre los cronistas hispanos, quienes no mencionan a los músicos que acompañaban al antipodista ni recrean con detalle el atuendo y la coreografía, mucho menos aclaran por qué esta se ejecutaba simultáneamente con otras danzas y diversiones ante el *tlahtoani*” (Reyes Equiguas, 2009, p. 432).

Los grabados de Christopher Weiditz realizados en 1529 durante la presentación de los antipodistas mesoamericanos en la Corte de Carlos V, orquestada por Hernán Cortés revelan la importancia de la cual gozó esta práctica acrobática. En la región Mixteca, el arte del antipodismo se practicaba con pelota. Salvador Reyes Equiguas (2009) describe la lámina 44 del Códice Vindobonensis (Imagen7) como: “la acción ocurre

dentro de un recuadro de muros rematados con almenas amarillas, azules, rojas y pardas. Sobre los pies, el danzante sostiene un madero, visto de perfil, que podría confundirse con una pelota de hule, lo que en definitiva debemos descartar pues en su contorno se observa una serie de cinco “excrecencias óseas”; es decir, pequeños remates, designados así por Robertson, que, según él, denotan dureza, sobre todo de las piedras y que es común encontrar en las representaciones de los cerros y que también aparece en las representaciones de los árboles” (Ídem, p. 429). Discrepo un poco de esta interpretación ya que en los demás vestigios arqueológicos encontrados se puede apreciar al antipodista con pelota (cf. Imagen 6), lo que podría definir un estilo mixteco de antipodismo.



Imagen 6. Antipodista con pelota Museo Nacional de Antropología e Historia de México.

13 Para más información sobre esta práctica en la actualidad, consultar Reyes Equiguas, 2009, Pescayre, 2012 y Hémond, 2023.

14 mjiec damatli, in tececemelti in qujchioa, vncatca imaachoan, ixoloan in qujnucatinenca in qujmehel- lelqujxtiaia, tzapame, villame, tepotzome, teachme, qujnpiaia quaquauhti, cujcujtlachtin, oeo- tochtin, nepapan tototl.

Many things they did to bring men pleasure. There were their servants, their pages who attended them and gave them solace; dwarfs, cripples, hunchbacks, servants. They kept eagles, ocelots, wolves, mountain cats, and various birds. (Dibble y Anderson, 1953-1979, Cap X: 30)



Imagen 7. Antipodista, *Códice Vindobonensis*, lámina 44.

En cuanto a la danza de maromeros, Alonso de Molina (1571), traduce del náhuatl *mecatitech tlamati* como “el que sabe estar sobre la cuerda”, pero el primer testimonio visual que muestra a un maromero indígena sobre una cuerda es de Théodor De Bry y data del año 1585 (Duchet 1987, p. 258). De Bry no conoció América, pero realizó sus grabados basándose en crónicas de la época y alimentando un imaginario de estos personajes en Europa. Podríamos multiplicar las referencias a estas prácticas en códices prehispánicos y coloniales, o en las crónicas de españoles que mencionan estos juegos acrobáticos mesoamericanos, de los cuales se cuenta también con vestigios arqueológicos (Pescayre, 2010 y 2012).

Las fuentes históricas como materia para la investigación creación

Los códices mesoamericanos son de una belleza excepcional y la experiencia estética que genera hojearlos es única. En la creación de *Ndátuvi Ínuu*, partimos de imágenes del Códice Vindobonensis y de las palabras o conceptos que nos evocaban para iniciar nuestras improvisaciones.

El *Códice Vindobonensis Mexicanus I* es un documento prehispánico que proviene de la Mixteca oaxaqueña y hoy en día se conserva en la Biblioteca Nacional en Viena. Forma parte del único grupo de manuscritos históricos y genealógicos que sobrevivió a la conquista española. El anverso está dedicado a la cosmogonía mixteca, el establecimiento de los rituales y la fundación de los señoríos. En el reverso se registra la historia dinástica de Tilantongo. Es el más importante de la Mixteca y se lee de derecha a izquierda comenzando en la parte inferior. La información aquí recopilada proviene de las investigaciones del especialista en códices mixtecos Manuel Hermann Lejarazu.

Este documento es el más antiguo del Posclásico mesoamericano donde se registra el punto de vista indígena sobre el origen de su propio mundo, la historia de las divinidades y de los humanos; todo ello sin ningún tipo de intervención europea, ya fuese ideológica o escrita, a diferencia de lo ocurrido en el Centro de México y en la zona maya, donde el empleo de textos alfabéticos se generalizó ya a mediados del siglo XVI. Por lo tanto, el Vindobonensis encierra un relato mítico prehispánico que abarca desde la aparición de los dioses creadores hasta el ordenamiento del mundo tras la fundación de numerosos lugares en la geografía sagrada de la Mixteca. En esta extensa narrativa, se registra el origen del calendario, de los primeros rituales, los primeros señoríos, el árbol primordial del que nacen los hombres y sacerdotes e, incluso, se plasma el nacimiento del dios 9 Viento, quien, a su vez, dará origen a los primeros asentamientos y se encargará de darle al mundo su ordenamiento definitivo.

De esta manera, las “secciones” o temas que se narran en el códice son las siguientes: 1) origen en el cielo; 2) ofrendas al árbol de origen; 3) nacimiento de 9 Viento y su descenso en Tilantongo; 4) fundación de pueblos y lugares sagrados; 5) nacimiento en el árbol primordial; 6) origen de Apoala y sus fundadores; 7) primera reunión de los dioses y origen de los temazcales; 8) ceremonia para la imposición de los nombres personales; 9) mito sobre el origen del maíz; 10) ceremonia o fiesta del maíz; 11) ceremonia o fiesta del pulque; 12) cere-

monia o fiesta de los hongos; 13) aparición del sol; 14) rituales para los rumbos del universo y los lugares sagrados de origen; 15) los antepasados fundadores.

A partir del Códice Vindobonensis y de las disciplinas circenses que evocan sus imágenes como el antipodismo, la cuerda vertical y la contorsión, se buscó construir la dramaturgia del espectáculo *Ndátuvi Ínuu*, añadiendo la Maroma como vínculo entre el cielo y la tierra.

¿Cómo se creó el mundo?

¿Cómo representar algo tan frágil como el equilibrio?

¿Por qué nació el concepto de equilibrio?

Al hojear el Códice mixteco Vindobonensis y ver la lámina donde 9 Viento baja a la Tierra recién creada sobre una cuerda sagrada emplumada, tuve una fuerte imagen mental y quise materializarla. Como etnóloga y funambulista, pensé que el equilibrio realizado en el espectáculo a través de la cuerda entre cielo y tierra podía contrastar con el caos de la payasa sagrada¹⁵. Esta fue la semilla para la creación de *Ndátuvi Ínuu*.

En *tu'un savi*, la lengua de la lluvia (mixteca) no existe una palabra para nombrar el concepto de equilibrio. Ndátuvi Ínuu es el comienzo del orden, amanecer en orden. La selección de las disciplinas circenses responde a escenas del código: una cuerda vertical, un antipodista rojo, una contorsionista remolino, un maromero y una payasa que da voz a una pareja de títeres. Escogí particularmente un maromero del Estado de Guerrero porque es una región donde la danza de maromeros se realiza en el marco de las peticiones de lluvia. A través de una cuidadosa selección de artistas circenses, plásticos y músicos provenientes de distintos horizontes y tradiciones, busco encontrar un frágil equilibrio entre las estéticas del circo, las artes plásticas y las músicas originarias y contemporáneas mexicanas.



Imagen 8. "El Dios del Viento como acróbata: (a) Dios del Viento (9 viento, Quetzalcóatl) contorsionando su cuerpo como un remolino; (b) bajando del cielo como un maromero (Códice Vindobonensis, Folio 48) Gutiérrez (2017, p. 237).¹⁶

Las fuentes históricas fungen como materia para la creación escénica, en especial algunas imágenes que resultaron ser detonadoras de experiencias estéticas. La primera imagen es la de 9 viento que desciende sobre la tierra sobre una cuerda emplumada (lámina 48). 9 viento no es un acróbata; sin embargo, el investigador Gerardo Gutiérrez (2017) lo confunde con un maromero que bajaría del cielo sobre la cuerda.

Notablemente, entre los muchos atributos de Quetzalcóatl, se le representa como un contorsionista en el Códice Vindobonensis, donde retuerce su cuerpo como un remolino para demostrar su poder sobre los fenómenos

¹⁵ El concepto de payasa sagrada se fundamenta en la noción de "sacred clown" de los indígenas Pueblo y Hopi, que representan la contraparte del orden (Parsons and Beals, 1934).

¹⁶ Texto original en inglés: The Wind God as an acrobat: (a) Wind God (9 Wind, Quetzalcoatl) contorting his body as a whirlpool; (b) descending from the sky as a tightrope walker (after Codex Vindobonensis, Folio 48).

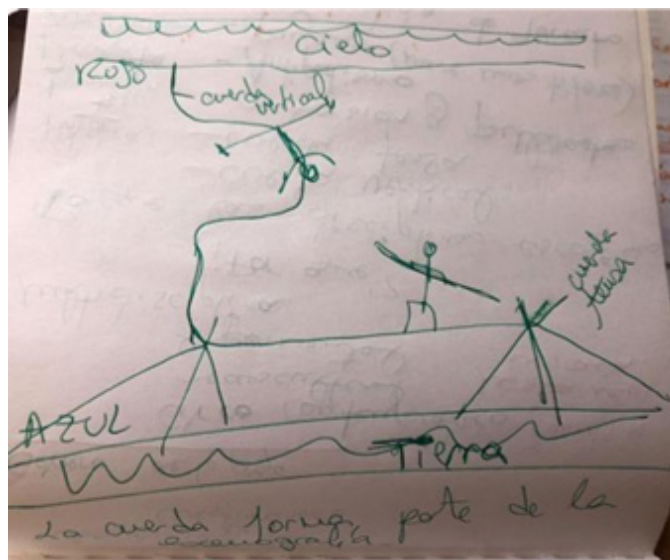


Imagen 9. Boceto inicial del escenario de *Ndátuvi Ínuu*. (2022). Por la autora.

meteorológicos, (Figura 8a). La pareja creadora envió a Quetzalcóatl a la tierra para que fuera benefactor de la humanidad, y descendió utilizando una cuerda y realizando un acto acrobático de funambulismo (Figura 8b)¹⁷.

Asimilar a 9 viento con un maromero es producto de la imaginación del autor, pues el 9 Viento como contorsionista refiere al remolino y la cuerda emplumada no es una maroma; 9 viento no baila sobre ella y no constituye de ninguna manera una prueba del origen prehispánico de la danza en cuerda. Me arriesgaría a decir que el origen de la danza en cuerda es co-

mún a Asia, Europa y Mesoamérica. A pesar de la desafortunada confusión de Gerardo Gutiérrez, la cual podría ser objeto de críticas académicas, su analogía abre paso a la ficción, la cual sí tuvo su lugar en mi imaginario y en los primeros esbozos de creación de *Ndátuvi Ínuu*. La cuerda sagrada por la que baja 9 viento se convierte en la cuerda tensa del maromero (imagen 9) y fortalece la imagen mental del personaje principal de la obra.

Ndátuvi Ínuu como proceso de investigación creación colectiva

La compañía Transatlancirque se ha destacado por realizar co-creaciones transculturales y transdisciplinarias. *Ndátuvi Ínuu* es una creación transdisciplinaria (circo tradicional, circo contemporáneo, acrobacia tradicional, música en vivo, iluminación) basada a su vez en una investigación etnográfica y etnohistórica. Involucra tradiciones acrobáticas mesoamericanas antiguas y circenses contemporáneas. Además, la composición del elenco es plurilingüe (mixteco, chinanteco, nahua, mestizo).

Una de las características de la creación colectiva reside en la pluralidad de las contribuciones (un poema, un espectáculo o una novela) y de los creadores. En la creación del espectáculo Transatlancirque, utilizamos una técnica utilizada por la compañía francesa *Les Colporteurs* que consiste en escribir textos que la compañía asocia al haiku japonés. El principio consiste en invitar a todo el mundo a escribir una o varias palabras en un papel; después se mezclan los papeles, se escogen al azar y se eligen para escribir textos que dan lugar a imágenes poéticas que se escenifican en la pista de baile.

Este enfoque colectivo puede asociarse a la democracia participativa, el reconocimiento de la alteridad y la libertad de expresión en el sentido que todos toman parte de las decisiones creativas de la obra. El principio de creación colectiva apela a la colaboración, transformando al actor en artista-creador y llevándole a expresar su propia experiencia a través de su actuación. Esta forma de creación trastoca los códigos de la creación artística, como lo plantea Ève Lamoureux (2010):

¹⁷ Notablemente, entre los muchos atributos de Quetzalcóatl, es representado como un contorsionista en el Codex Vindobonensis, donde retuerce su cuerpo como un remolino para demostrar su poder sobre los fenómenos meteorológicos (Figura 14.1a). La pareja creadora envió a Quetzalcóatl a la tierra para que fuera un benefactor de la humanidad, y éste descendió utilizando una cuerda y realizando un acto acrobático de funambulismo (Figura 14.1b). Texto original en inglés: Notably, among Quetzalcoatl's many attributes, he is represented as a contortionist in the Codex Vindobonensis, where he twists his body like a whirlpool to demonstrate his power over meteorological phenomena (Figure 14.1a). The creator couple sent Quetzalcoatl to the earth to be a benefactor for mankind, and he descended using a rope and performing an acrobatic act of tightrope walking (Figure 14.1b).

El artista debe tener en cuenta expectativas y gustos a veces muy alejados de los suyos, integrar la visión creativa de personas a menudo no iniciadas en el arte (o al menos no profesionales) y adoptar una visión del artista como “ciudadano-participante. (Neumark, 2003, p. 50) en la vida cultural y social. Este enfoque es desestabilizador para el artista.

La creación colectiva reúne diferentes culturas, objetos y personas, y puede asociarse a un proceso de “bricolage” utilizado por etnólogos, surrealistas y artistas escénicos franceses como Claude Lévi-Strauss y André Breton. En francés, el *bricoleur* es lo que en México sería un talachero, hábil para trabajos manuales y que responde a lo que está haciendo con lo que tiene o puede disponer. En su obra *La pensée sauvage*, Lévi-Strauss contrapone al *bricoleur* con el científico. El “bricolage” es el resultado de lo que construye el *bricoleur*. Esta analogía es tanto más significativa en el planteamiento de Transatlancirque en cuanto que reúne a personas que no están acostumbradas a la creación contemporánea y al trabajo escénico como maromeros y músicos tradicionales. En México la mayoría de los maromeros se dedican al campo, la ganadería, la albañilería dependiendo de la región, o trabajan en la Ciudad de México. La danza de maromeros se realiza de manera tradicional en fechas específicas y se transmite de generación en generación. Por lo tanto, no se consideran artistas circenses profesionales en el sentido en que no viven de eso.

Ndátuvi Ínuu

Ndátuvi Ínuu es así, un viaje a través de diferentes épocas y territorios mesoamericanos, en particular el *Ínuu savi* como paradigma. Es una fusión de la estética mesoamericana y en particular mixteca antigua con la del circo contemporáneo. En esta obra también se presentan las tres formas de artes circenses mexicanas actuales: circo clásico o tradicional, contemporáneo y Maroma. Además, cada artista representa una de las grandes familias de disciplinas circenses: aéreos, equi-

librismo, acrobacia, payasería y malabarismo. A cada uno le corresponde un personaje del código o piel sagrada.

La concepción visual de la obra es ecléctica por la constante búsqueda de un equilibrio entre las diferentes formas acrobáticas. La escenografía es muy sencilla, pues consiste en un árbol de origen central, y el diseño escénico recae en la iluminación, que encuentra inspiración en los colores y efectos del Cielo y la Tierra. La música en vivo, y la presencia permanente de sus cuerpos en el escenario permite la inmersión en ambientes y épocas que acompañan esta peculiar creación del mundo. El discurso estético de la obra busca difundir la cultura mesoamericana. El tono oscila entre momentos cómicos, dramáticos y poéticos, puntuados del suspenso y asombro característicos de las artes circenses.

Mostrar la diversidad de concepciones del universo y la humanidad, mantener viva una lengua y una historia a través de una puesta en escena pensada desde el cuerpo puede contribuir a la resistencia de las culturas originarias. La lectura del Código Vindobonensis desde el cuerpo circense, la música, las artes plásticas y visuales invita a públicos de toda edad y proveniencia a conocer esta historia. Permite también darnos cuenta de que biodiversidad y diversidad cultural son fundamentales para garantizar la existencia de la vida en el planeta. Dos dioses acróbatas, una mujer contorsionista que nace de un volcán, un antipodista que nace del árbol embarazado y una payasa sagrada que da voz a la pareja primordial de dioses fundadores (los abuelos 1 venado materializados en títeres) narran la creación del mundo, la distribución de las aguas y el primer matrimonio que poblará la Tierra. 9 Viento, 5 Viento, 9 lagarto lluvia, 8 caos garra de lagartija y 8 mono resaltan la importancia de mantener en equilibrio el ciclo de la vida y la muerte en la Tierra, aunque se disfruten los momentos de caos y de fiesta indispensables a la vida humana. ¿Qué

pasará en los próximos Soles?¹⁸ ¿Seguiremos aquí nosotros los humanos?

Dramaturgia de la obra

Escaleta
I- Venus, no existe nada, solo Venus.
II- Pareja primordial
III- Nacimiento de 9 Viento
IV- Árbol rojo y volcán, nace 9 Lagarto Lluvia
V- Creación de la Maroma y del primer linaje de humanos
Número de Maroma (cuerda tensa)
VI- Matrimonio de 9 Lagarto Lluvia y 5 Viento
VII- Nacimiento de 8 mono la primera humana
VIII- Caos
IX- Fiesta de los hongos
Número de antipodismo
X- Charivari

La dramaturgia de la obra circense se fue construyendo a la par del trabajo de los personajes 9 viento, 5 viento, 9 lagarto, la primera humana y la payasa sagrada. Todo inició con el ejercicio mencionado anteriormente de los haikus en el cual algunos de los papelitos decían: agua, lluvia, sol, remolino, cerro pelón, atmósfera, rituales, a partir de los cuales iniciamos las improvisaciones junto con los músicos en la primera residencia de creación llevada a cabo en la ciudad de México en el centro cultural Cracovia 32. No se trata aquí de relatar la totalidad del código, tampoco fue el propósito de la obra, sino de exponer las imágenes que fueron el inicio de la investigación, como por ejemplo la lámina 48 del código con el descenso de 9 Viento, la del árbol de origen de los primeros mixtecos. Las ilustraciones de Elihu Galaviz permiten repensar

18 Los mexicas concibieron 4 periodos o soles anteriores a nuestra era donde reinaba una divinidad (Xipe Totec, Tezcatlipoca, Quetzalcóatl y Huitzilopochtli), pero cada vez había una catástrofe y los humanos desaparecían. Ahora vivimos en el quinto sol, que terminará con un terremoto. Esta leyenda está plasmada en la Piedra del Sol, mal llamada “calendario azteca” que se resguarda en la sala mexicana del Museo Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México.

los personajes, generando una identidad gráfica propia a la obra contemporánea. A continuación presento la identidad *Ndátuvi Ínuu*, mediante un recorrido rápido por las principales escenas y personajes, en orden de aparición, resaltando su significado, vestuario, interpretaciones propias de los integrantes y fragmentos del guion.

I- Venus, no existe nada, solo Venus

[*]Espacio oscuro.
Entra hompax, 40 segundos se baja su volumen, entra la voz en off en tu’un savi (mixteco) y enseguida la misma narración en español

Nixiyoo íi kii ta nixiyóo nâa ínyuvi takúndi’i ña’a nixíkánuu, ta kóo kii, kóo núu, kóo ñú’u índáa *kimi* niye’e ndiivi. Íka xindeena yúuve na kóo ni sava’ana ta ndátu’tana nixáa sava’na ínyuvi, na kuu ña’a kua’a núu, ndatu’untana sake ku’a núuna yúuve ndána yoko, ndána kúndee núu ñú’u. Yo’o kíxaa tu’un ndatu’unyo xa’a ínyuvi ta níkua’a núua.

Hubo un tiempo en que el mundo estaba en gran oscuridad, que todo era caos y confusión. Cuando no había ni tiempo ni días ni noches, ni meses, tampoco había tierra, solo el cielo donde brillaba la estrella *kimi*, Venus. Allí habitaban los dioses eternos, nunca creados. Se platicó y se fueron tomando decisiones. ¿Cómo crear el mundo? ¿Qué crear? Se dialogó y surgieron los primeros dioses y los espíritus de los seres que existirían sobre la tierra. Aquí comienza nuestra historia.

Los gemelos divinos 1 venado

En la antigua Mixteca, tanto los dioses como los hombres llevaban como su primer nombre el número y el signo del día en que nacieron¹⁹. La pareja primordial 1 venado es una combinación de los señores de grandes penachos (títtere hombre) y de los que se sientan en los altares (tí-

19 En algunos poblados mixtecos como El Jicaral, se siguen llevando a cabo rituales y ceremonias de cambio de nombre.



Imagen 10. *Abuelos divinos*, *Ndátuvi Ínuu*, CENART. (17 de noviembre de 2023). Fotografía de Víctor Landín.

tere mujer). Vienen combinados a la hora de la entrega de los atributos sagrados a 9 viento bebé. Sabemos que son abuelos porque tienen un diente que sale de la boca y eso representa la vejez (Herman et. al., p. 14). Siempre han existido, no se menciona su nacimiento, pero sabemos que poseen la misma fecha calendárica 1 venado, por eso son gemelos.

Payasa sagrada

La payasa sagrada es un guiño a María Sabina, célebre sacerdotisa mazateca de Huautla de Jiménez. Su nombre, "8 caos garra de lagartija" es una referencia directa al gran guerrero mixteco 8 Venado garra de jaguar. En la obra, la payasa es la encargada de narrar la historia y dar vida a los gemelos divinos. Rompe y contrasta con el equilibrio,



Imagen 11. Payasa sagrada y gemelos divinos, lámina 48. (Guadalajara, febrero de 2024. Fotografía de Alejandro Cortés, foro LARVA.

da voz a la pareja primordial 1 venado a través de los títeres, que son a la vez sus compañeros y sus juguetes.

9 Viento

9 Viento es la divinidad equivalente a Quetzalcóatl del centro de México. Nace del pedernal y los gemelos divinos le dan sus atributos: gorro cónico, máscara roja con pico de pájaro que lo caracteriza como dios del viento, hacha incrustada con piedras de jade, penacho, lanza dardos, flecha, pectoral de concha *xicolli*, camisa adornada con plumas o piedras (vestimenta sagrada).



Imagen 12. Nacimiento de 9 Viento y entrega de sus atributos por los gemelos divinos, lámina 49. (Guadalajara, febrero de 2024. Fotografía de Alejandro Cortés, foro LARVA.



Imagen13. 9 Viento bebé con sus atributos. (Guadalajara, febrero de 2024. Fotografía de Alejandro Cortés, foro LARVA.

Baja a Tilantongo por una cuerda emplumada con sus naturales jaguar y serpiente.

Es el encargado de distribuir las aguas en la tierra. En la obra, Miguel Ángel Guillermo interpreta a 9 Viento bebé, le dan sus atributos y 9 Viento adulto (Ricardo Zambrano) baja del cielo por la cuerda con los mismos atributos. Al tocar la tierra, una voz en off se dirige a él relatando sus múltiples saberes, como en la lámina 48 (imagen15) que, recordemos, se lee de derecha a izquierda:

lyaa katyi yáa
lyaa yúu kuíi
lyaa yúu yé'é
lyaa ra tu'uva xito'ó
lyaa nda tyooma
lyaa tii kuatyí
lyaa tu'un yaa íi
lyaa tía xi'i túun ndíia xi'i tu'u kuá'a.
lyaa xíni
lyaa tatyi íi
lyaa ni'i vara kómo ítyi nduva'a ínyuvi.



Imagen14. 9 Viento, lámina 48. (Guadalajara, febrero de 2024). Arte Elihu Galaviz. Fotografía Alejandro Cortés foro LARVA.

Señor blanco de algodón
Señor de jade
Señor de oro
Señor de poderes mágicos
Señor sahumado
Señor guerrero
Señor de cuyo pecho brotan cantos
Señor que escribe con la tinta roja y negra
Señor de la sabiduría
Señor de remolino
Señor con los cuatro rumbos del Universo y el ordenamiento cósmico



Imagen 15. Lámina 48 del Códice Vindobonensis.

Una vez recibido en Tilantongo, 9 viento lleva sobre su espalda el gran cielo que derrama las aguas para formar ríos, corrientes, mares u océanos. Para el intérprete Ricardo Zambrano, 9 Viento representa:

9 viento es una deidad primordial el trajo el viento y las aguas a la tierra. Le gusta la escritura y los remolinos. Es un personaje con mucha fuerza e intensidad que representa lo divino con lo terrenal. El desciende por una cuerda por la cual demuestra sus habilidades y juegos. Es un personaje juguetón y curioso por descubrir lo que hay en la tierra.



Imagen 16. 9 Viento. 9 Viento cargando el cielo, lámina 47 del Códice Vindobonensis. (Guadalajara, febrero de 2024). Fotografía Alejandro Cortés, foro LARVA.



Imagen 17. Volcanes, lámina 39.

9 lagarto lluvia

Al principio la contorsionista remitía a la capacidad de 9 Viento de contorsionarse como remolino. Para ello, se realizó un vestuario bicolor en sentido vertical para crear el efecto de espiral a la par de uno horizontal para remitir al volcán. Este personaje nace de uno de los cuatro volcanes representados en el códice y corresponde al Itzaccíhuatl, la mujer dormida. Es por ello por lo que se conservó la propuesta de vestuario con el color rojo abajo y blanco de nieve arriba.



Imagen 18. 9 lagarto lluvia, lámina. (Guadalajara, febrero de 2024). Arte Elihu Galaviz. Fotografías Alejandro Cortés, foro LARVA.



Imagen 19. Contorsionista. (Guadalajara, febrero de 2024). Arte Elihu Galaviz. Fotografías Alejandro Cortés, foro LARVA.

Para Inés Gómez, este personaje es una diosa:

Es la diosa que representa la unión entre los dioses y el mundo terrenal.

En ella se refleja la chispa divina que eventualmente, gracias a su unión con 5 viento creará la vida humana.

Sus movimientos, aunque ondulados, son fuertes y contundentes.

Fuerza y flexibilidad que hacen que las estructuras más rígidas, cambien de forma como si de aguas se trataran.

En sus expresiones vemos poder y fuego representantes de su deidad, pero de vez en vez su sonrisa deja entrever la humanidad que pronto surgirá.

Su principal objetivo es crear relieves en la tierra para que recordemos las formas de los gigantes que antes caminaban en el mundo. Como buena madre se mantiene atenta fingiendo un sueño sobre un monte, para que sus hijos puedan vivir tranquilos y regresar a ella las veces que lo necesiten, porque todos nosotros, los hijos de la diosa, los hijos del dios, buscamos eternamente el regreso al regazo de ese calor divino.

"Ella es la encarnación de la promesa de la perfección"

Árbol rojo del origen

Del árbol de origen nacen sacerdotes que ayudarían a los dioses a establecer el orden en el cosmos. El tronco del árbol está abultado, como si estuviera embarazado; en lugar de raíces se ve la cabeza de una mujer. Los sacerdotes ya retiraron la corteza con instrumentos punzocortantes,

lo que permite observar los dibujos del tronco: del lado derecho tres flechas descendientes, y del izquierdo, quince cuentas. Las flechas se relacionan con la fecundidad masculina, mientras que los círculos se refieren al útero femenino (Herman et. al., 2014, p. 33).

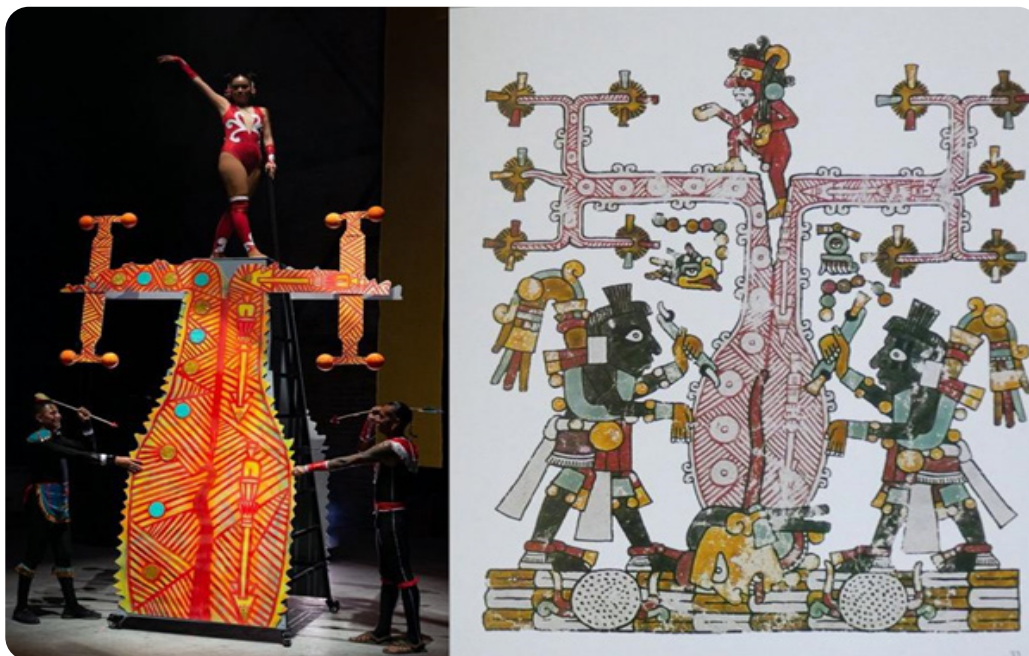


Imagen 20. Árbol de origen. Izquierda Ndátuvi Ínuu. (Guadalajara, febrero de 2024). Foro LARVA. Fotografía de Alejandro Cortés. A la derecha, lámina 37 del Códice Vindobonensis.

5 viento

En *Ndátuvi Ínuu*, 5 viento nace del árbol de Apoala. Él va a instaurar el equilibrio en la tierra y brincar sobre la cuerda tensada entre cielo y tierra. Aunque el Códice no cuenta con ninguna representación de Maroma, en el México indígena actual, los brincos son propiciatorios de

lluvia. Es el caso de Acatlán Guerrero, de donde es originario Miguel Ángel Guillermo, intérprete de 5 viento, donde se lleva a cabo la danza de maromeros durante las fiestas de mayo junto con otras danzas de peticiones de lluvia. Para Miguel Ángel:



Imagen 21. 5 Viento, lámina 44. (Guadalajara, febrero de 2024). Foro LARVA. Artes de Elihu Galaviz. Fotografías de Alejandro Cortés.

5 vientos es el personaje que me toca escenificar dentro de la obra de esta compañía, un personaje ágil y fuerte el cual será el encargado de poblar el mundo junto con 9 lagarto. Me gusta mucho mi personaje ya que en una parte de la obra (al bajar de la cuerda) muestra su forma de ser; valeroso elegante y carismático pero sobre todo muestra con orgullo el equilibrio que tiene sobre la cuerda tensa ya que es esta su mejor virtud la cual le dota de destreza mientras recorre la cuerda con el viento soplan-

do, balanceando su cuerpo para poder así llegar al lado de 9 lagarto y en favor de todas las deidades cumplir su misión creando al primer humano.

A la par del nacimiento de 5 Viento, se crean pueblos y volcanes sobre la tierra. Luego están los primeros hombres y mujeres. Su primera tarea va a ser ayudar a los dioses a ordenar el Universo, cargan copal, hacen ofrendas. Aún no son humanos, son semi-deidades (como 5



Imagen22. Matrimonio. Izquierda Ndátuvi Inuu, (Guadalajara, febrero de 2024). Foro LARVA. Fotografía de Alejandro Cortés. A la derecha, lámina 37 del Códice Vindobonensis.

viento). En Apoala se fundan los primeros linajes, ahí se ubica el río de los linajes y el árbol de origen, así como el origen del maíz. De la boca de la deidad del viento salen volutas²⁰ blancas (viento) y luego de fuego y produce la ruptura de la espiga de maíz, seguida de una representación del sol. Después unos hombres pintados de negro (los que tienen relación con lo sobrenatural) aparecen conversando con unos *ñuhus* (seres de la tierra, representados en rojo, como duendecillos). Las páginas siguientes describen rituales agrícolas. Los dioses beben el líquido sagrado del pulque.

20 vírgula o voluta. f. Mit. Símbolo de la palabra, discurso, canto, música, grito, comunicación, vapor de agua...

Matrimonio

La pareja 9 Lagarto y 5 Viento (imagen 22) representa tanto a los ancestros fundadores del linaje de Apoala como a las entidades sagradas o antepasados divinos que proveen de lluvia y agua en general a toda la región mixteca. Fundan el linaje de Apoala en el año 9 conejo. Son progeñitores de animales y plantas. En la obra, 9 viento realiza el matrimonio con un ritual de adivinación del maíz.

8 mono o la primera humana

La presencia de personajes pintados de rojo abunda en el código Vindobonensis. Es el caso del antipodista, del



Imagen23. Antipodista lámina 44. (Guadalajara, febrero de 2024). Foro LARVA. Artes de Elihu Galaviz. Fotografías de Alejandro Cortés.

primer hombre que nace del árbol y de los *ñuhus*. No contamos con suficientes interpretaciones de esta lámina, pero, si el antipodista es rojo como un *ñuhu*, ¿tendrá atributos especiales de relación con lo sobrenatural como los *ñuhus*?

Para Monserrat Nezahualcóyotl, intérprete de este personaje significa:

Nace del árbol sagrado después de la unión de 9 lagarto y 5 viento siendo el primer humano que habita el mundo. Con él también nace el sol, como un elemento importante para la vida y el movimiento de los próximos habitantes.

Es un personaje que juega con su entorno; nace para descubrir las posibilidades que ofrece su entorno y por eso comienza con los primeros pasos y juegos con el sol y elementos que va descubriendo y a los cuales da significado a través del rito.



Imagen24. Remolino de agua, lámina 46, carpetas de antipodismo. (Guadalajara, febrero de 2024). Foro LARVA. Fotografías de Alejandro Cortés.

Es un personaje alegre que juega con los pies, pero de una manera diferente: viendo al cielo, porque tal vez ofrece así su conocimiento a los dioses.



Imagen 25. Charivari, Ndátuvi Ínuu. (Centro Nacional de las Artes, México, 24 de noviembre de 2024). Fotografía Victor Landin.

El caos

Después de solicitar a los gemelos divinos su ritual de nombre, 8 caos garra de lagartija instaure las fiestas y el caos. En el código narran la fiesta de los señorios, seguida de la aparición del sol representado por dos discos con un dios solar que sale del firmamento. Ya pasó el orden del tiempo y luego viene el orden del espacio, de los rubros del Universo, días, lugares y geografía sagrada. La región de la muerte es concebida al sur por los Mixtecos. Se fundan los pueblos y sus dioses tutelares.

Fiesta de los hongos

El primer amanecer, con el nacimiento del sol coincide con la ingesta de hongos alucinógenos. Es la última ceremonia y se asocia al sol con la música. En la obra, durante su caos la payasa sagrada le comparte un hongo a la primera humana, y empieza el número de antipodismo con carpetas, acompañado de una polka de circo.

Las carpetas de 8 mono llevan el glifo del agua y al girar evocan la alucinación y éxtasis provocadas por la ingesta de hongos.

Cuando nace la primera humana, también significa el nacimiento del circo, demostrando que la acrobacia puede ser de dioses pero el circo es un invento humano para empujar sus límites, desafiar la gravedad y superarse a sí mismo. El final de *Ndátuvi Ínuu* culmina con un charivari donde entran todos los personajes a hacer sus mejores acrobacias.

Voz en off final

Finalmente ha culminado el proceso de creación del mundo, todo se ha dicho y hecho. La transmutación y las formas de vida están completas para que dé inicio el siglo de los nuevos soles y lunas. Todo sobre Ñuu savi se ha hecho, palabra, canto, danza, ritos. Cada elemento de la naturaleza tiene un lugar en la vida. Así será de hoy hasta siempre.
(Sol)

Sándiyó nikua’a ínyuvi, takundíi ña’a nikua’a, xa ndasama takundi’i ña’a nikua’a, ta níxaa kúndeyo sáké kixá vityi, kuíya ñá kána níkandíi xi’i yóo.
Takundi’i ña’a ÑuuSavi nikua’a, tu’un yaa, ña táxa’a, xito’o, takundi’i ña’a núu ñú’ún íyo tyiñuña ínyuvi yo’o ta saa kuua vityi ta saa kuua ndíkiivi, ndíi kíi ndíi tiempo.

[*]Oscuro final
[*] Luz de agradecimientos

Sobre la música de Ndatuvi Ínuu
Por Paquito Gómez

La elección de instrumentos musicales en una composición es una decisión crucial que afecta directamente la atmósfera y la narrativa de la obra. Los instrumentos que utilizamos

son: saxofón, flauta, contrabajo, trompeta maya y batería. Cada uno de estos instrumentos se elige por sus características sonoras y simbólicas que complementan la temática central.

1. Saxofón: Como instrumento melódico, lleva las guías en cada tema expuesto. El sonido versátil que tiene por naturaleza cubre las necesidades de improvisación y efectos tímbricos que enriquecen cada escena.

2. Flauta: La flauta, con su sonido etéreo y fluido, simboliza la influencia de los vientos y la naturaleza. La intervención de otro instrumento melódico enriquece el proceso de la obra, al igual que ayuda a elevar determinados momentos.

3. Contrabajo: El contrabajo, con su profundidad y resonancia, representa la solidez y la estabilidad. Es el instrumento armónico que requerimos para escuchar el centro tonal en cada pieza ejecutada.

4. Trompeta maya: Un instrumento muy primario (o primitivo) cuyo sonido es utilizado en la obra para crear una esfera de llamado, el preludio de la obra.

5. Batería: El instrumento que aporta ritmo y energía, simboliza la fuerza y la vitalidad. Con este importante elemento se cubren las características esenciales para crear música: melodía, armonía y ritmo.

La música desempeña un papel esencial en la creación de una obra circense que se inspira en la visión de la creación del mundo en la cultura Mixteca. Los instrumentos seleccionados: el saxofón, la flauta, la trompeta maya, el contrabajo y la batería son cuidadosamente elegidos para transmitir la esencia mágica y misteriosa de esta narrativa ancestral. A través de su sonido, estos instrumentos nos transportan a un mundo donde las

deidades dan forma al universo, los vientos soplan y la naturaleza cobra vida. En esta obra circense, la música se convierte en un puente entre el pasado y el presente, permitiéndonos experimentar la visión Mixteca de la creación del mundo en toda su grandeza y esplendor.

Conclusión

A pesar de que su civilización fue brutalmente interrumpida por la Conquista española, los antiguos mesoamericanos dejaron pruebas de su riqueza acrobática. Gracias a la sorpresa y admiración de los españoles, quienes parecen no haber captado el valor ritual y sagrado de la contorsión o el antipodismo, estas prácticas no fueron censuradas por idolatría. Los pocos documentos que sobrevivieron al saqueo y destrucción nos permiten vivir poderosas experiencias estéticas. Los vestigios arqueológicos y códices tanto prehispánicos como coloniales se convierten en fuente de inspiración y materia para la creación circense contemporánea. Tal fue el reto de *Ndátuvi Ínuu* al combinar las artes circenses clásicas y contemporáneas con la danza tradicional de los maromeros en una propuesta de circo contemporáneo mexicano. Desde un inicio, se pensó la obra para foro²¹, de la mano con el iluminador Luis Fernando Cano, con quien pudimos recrear las imágenes mentales que tenía en la cabeza.

En un mundo donde todo se vuelve mercancía, es urgente poder valorar el conocimiento generado por los procesos de investigación creación y ser conscientes de la importancia de una investigación profunda y multidisciplinaria para no caer en la folklorización de la cultura. Espero que esta propuesta escénica le de fuerza al circo contemporáneo mexicano, abra puertas a la circulación

²¹ En las puestas en "escena" que realizo con el Colectivo Plural e Independiente de Maromeros en México, Correspondencias maromeras como "Maroma pluriversal" (2023) o "Maromeras" (2024) se respeta la estructura de la maroma tradicional en el dispositivo escénico y en su música.

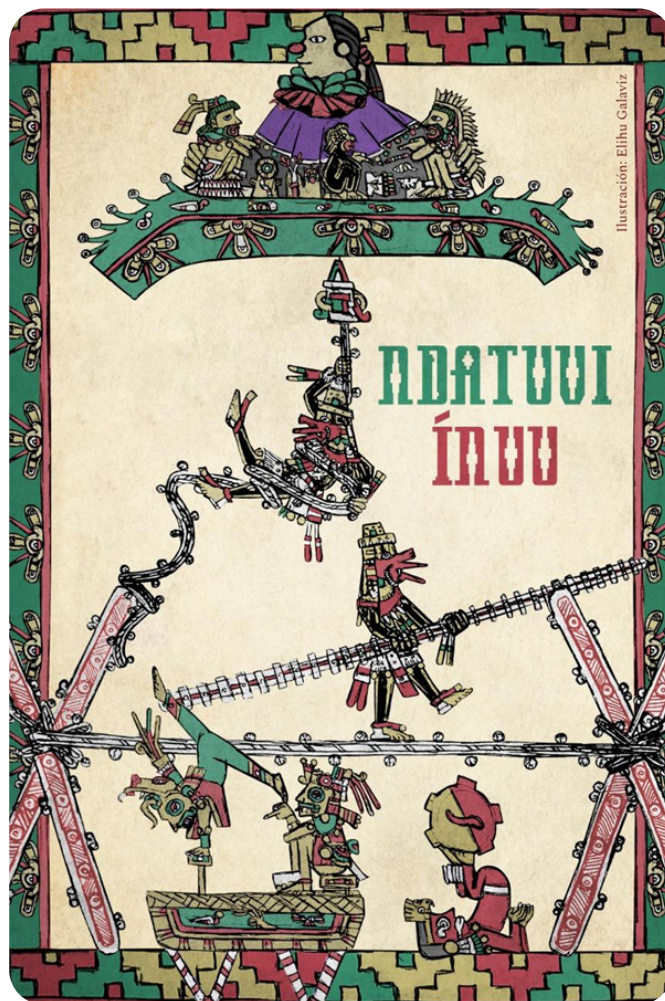


Imagen 26. Cartel general. (2023). Elihu Galaviz.

de obras de circo de autor latinoamericanas para descentralizar y desafiar así la circulación predominante de grandes producciones como *Luzia* del Cirque du Soleil, por citar alguna, y dejar de exportar "folklor" o mejor dicho tradiciones reinventadas y folklorizadas. Más allá de la motivación estética detrás de *Ndátuvi Ínuu*, esperamos contribuir a dejar de glorificar el pasado indígena

en detrimento de los pueblos indígenas contemporáneos que luchan por preservar su lengua y su cultura y aportar un granito de arena en la visibilización de maneras no hegemónicas de ver el mundo. Ahora que la obra inició su proceso de difusión, estamos listos para enfrentar los desafíos éticos, institucionales y políticos que atañen a este tipo de creaciones que resultan de una investigación creación y surge del diálogo entre las artes circenses y la antropología simétrica.

Referencias

Anders, F., Jansen M. y Pérez Jiménez G.A. (1992). *Origen e historia de los reyes mixtecos texto explicativo del Códice Vindobonensis*, Sociedad estatal quinto centenario akademische Druckund Verlagsanstalt, Austria: FCE.

Ballesteros Mejía, M., & Beltrán Luengas, E. M. (2018). *¿Investigar creando?: una guía para la investigación-creación en la academia*. «Universidad El Bosque, Facultad de Creación y Comunicación.

Códice Florentino. 1579. Fac-similé.

Códice Vindobonensis 1677. Fac-similé.

URL: «<http://www.famsi.org/spanish/research/graz/vindobonensis/index.html>»

Delgado, T. & Beltran-Luengas, E. & Ballesteros, M. & Salcedo Obregón, J.P. (2015). *La investigación-creación como escenario de convergencia entre modos de generación de conocimiento*. Iconofacto. 11. 10-28. 10.18566/iconofac.v11n17.a01.

Duchet M., Daniel Defert, Frank Lestringant, et al. (Groupe de recherche sur le monde des relations de voyages). (1987). *L'Amérique de Theodor de Bry*. París: CNRS.

Ferme, M. C. (2021). Anthro-artists. Anthropologists a makers and creatives, *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 11(3), pp. 1060-1064.

Gosselin, P., y Le Coguiec, E. (2006). *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec: Presses de l'Université du Québec.

Granados Canseco, E. (2013). *Los mitos de creación dentro del código Vindobonensis*, tesis de maestría dirigida por Dúrdica Ségota Tomac, México: UNAM.

Gutiérrez, G. (2017). "Acrobatic Dances and Games of Mesoamerica as ritual-entertainment." In *Prehistoric Games of North American Indians: Subarctic to Mesoamerica*, Barbara Voorhies (Edit.). Cap. 14. Salt Lake City: University of Utah Press. URL: «<https://ebookcentral.proquest.com/lib/kxp/detail.action?docID=5166445>.»

Hémond, A. (2023). "Du virtuel à l'empowerment? Classe d'âge corps et addiction dans les danses rituelles de Cotlatlaxtin au Mexique." *Revista Trace*, 8, pp.81–81. DOI: «<https://doi.org/10.22134/trace.83.2023.861>.»

Hermann Lejarazu, M., Libura, K., & López García, U. (2014). *La creación del mundo según el Códice Vindobonensis* (1a reimpression). Ediciones Tecolote.

Hermann Lejarazu, M. (2022). *Arqueología Mexicana*, edición especial, 103, pp. 8-10.

Lamoureux, E. (2010) Les arts communautaires: des pratiques de résistance artistique interpellées par la souffrance sociale, *Amnis*, 9. URL: <http://amnis.revues.org>

Mazzetto, E. (2021). "Diversión y funciones simbólicas de los enanos y jorobados en la sociedad mexicana". *Memoria Americana*, 29(1), pp. 27–53.

Mindek, D. (2003), Mixtecos, México, CDI: PNUD, - Pueblos indígenas del México contemporáneo.

Molina, Alonso de. (1944 [1571]). *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*. Madrid: Cultura Hispánica, coll. Colección de incunables americanos siglo 16.

Neumark, D. (2003) Entre Nous: Valeurs communes et pratiques créatives partagées, *Esses: Arts et opinions*, 48, (printemps/été).

Parsons, E.C., y Beals, R. L. (1934) The sacred clowns of the Pueblo and Mayo-Yaqui Indians, *American Anthropologist*, 36(october-december).

de Orellana, M., León-Portilla, M., Suderman, M., Stuart, D., Boone, E. H., Neurath, J., Marin, C., Lejarazu, M. A. H., Pope, Q., Noguez, X., & Smithies, P. (2013). "PRE-HISPANIC CODICES". *Artes de México*, 109, pp.75–96.

Pescayre, Charlotte. (2023). *Le corps et la corde. Ethnographie de collectifs de maromeros (Mexique)*. [Thèse de doctorat sous la co-direction de Philippe Erikson et Aline Hémond], Université Paris Nanterre.

Pescayre, Charlotte. (2020). "Le fil comme terrain ethnographique", en *Du fil à la slackline, une traversée des corps*, Centre National des Arts du Cirque.

Pescayre, C. (2010). *Tradition et modernité dans le cirque mexicain actuel*. [Mémoire de Master sous la co-direction de Patrick Lesbire et Claudine Vassas]. Université Toulouse II Le Mirail, IPEALT.

Pescayre, C. (2012a). *Du rite au spectacle. Transformations des pratiques acrobatiques mexicaines de l'époque préhispanique à nos jours*. [Mémoire de Master sous la co-direction de Patrick Lesbire et Claudine Vassas]. Université Toulouse II Le Mirail, IPEALT.

Pescayre, C. (2012b). La création transculturelle face à la standardisation du spectacle: le processus de création de Transatlancirque à Mexico, *Essais, chroniques et témoignages*. (c) Artelogie, 2. URL: «<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article98>»

Pescayre, C. (2017). "Retos metodológicos del etnofambulismo". En Pescayre y Losseau (coords.). *Componer con el arte: experimentos en arte-investigación, pedagogía y metodología de la antropología*, México; Dimensión Antropológica INAH n°71.

Reyes Equiguas, Salvador. (2009). Una antigua danza mesoamericana: Los Cotlatlaztin de Acatlán, Guerrero. *Estudios de Cultura Náhuatl*, 38, pp.427-45.

Sahagún, Fray Bernardino de. (1953-1979). *Florentine Codex: General History of the Things of New Spain*. (Translated from the Aztec to English, with notes and illustrations by Charles E. Dibble and Arthur J. O. Anderson). 12 vols. New México, Santa Fe: The School of American Research and The University of Utah.

Stévance, S. y Lacasse, S. (2013) *Les enjeux de la recherche-crétation en musique: institution, définition, formation*, Laval: PUL.