



## **Los cuerpos en el ritual de la muerte. Los pasos iniciales de una pesquisa**

Fos, Carlos (Asociación Argentina de Crítica y Teatro. Centro de documentación del Complejo Teatral de Buenos Aires)

### **Resumen**

La redefinición del espacio y tiempo, la misma problematización del cuerpo, ha llevado a maestros y grupos de teatro a recrear técnicas de entrenamiento, incorporando material original de los ritos expuestos en las fiestas. Esta decisión de problematizar manifestaciones sacras en un ámbito secularizado, genera tensiones, en el eterno equilibrio de lo tradicional y lo emergente. En este ensayo desarrollaremos propuestas estéticas relevadas, donde han sido resignificados rituales para formular propuestas teatrales en un espacio de hibridación de apropiaciones creativas del cuerpo. Con la temática de la muerte como marco desarrollamos el derrotero del colectivo Pueblos, puntualizando la evolución de las nociones de cuerpo y teatro que experimentan en su búsqueda.

**Palabras claves:** ritual, teatro, cuerpo, hibridación, actor-creador

### **Abstract**

The redefinition of space and time, the same problematization of the body, has led to teachers and theater groups to recreate training techniques, incorporating original material of the rites exposed in the festivities. This decision to problematize manifestations sacral area in a secularized, generates tension, in the eternal balance of traditional and emerging. In this essay we will develop aesthetic proposals surveyed, where they have been resignified rituals to formulate proposals in a theatrical in a theatrical space of hybridization of creative. With the theme of death as a framework we develop the direction of peoples collective, pointing out the evolution of the notions of the body and that theater experience in your search.

**Key words:** Ritual, theater, body, hybridization, actor-creator



**“La muerte, después de todo, no es algo nuevo, sino, por el contrario, algo demasiado conocido, ya que, al final de esa destilación de víscera, ¿no se percibe acaso la imagen de un pánico ya padecido?” Antonin Artaud.**

El ritual y sus estilizaciones e hibridaciones con prácticas escénicas modernas puede ser díscolo a los deseos de un teatro burgués. En contacto con estas formas teatrales, la identidad cultural, entendida desde categorías intelectuales reactivas a los cambios que el devenir propone, es capaz de marcar su huella de autenticidad. Tiene la oportunidad de organizarse como un entramado simbólico, que alejado de las cárceles de la homogeneidad, se lance con atrevimiento a la tarea de atrapar fugazmente un cosmos en movimiento. Y para ello, utilizará mecanismos de percepción, de praxis y de sabiduría que definen a una sociedad en particular; mecanismos que exigirán comprenderla como un cuerpo preparado para alcanzar asociaciones plurales abiertas, más allá de los pequeños tabiques de la pureza originaria. En la actualidad se da un principio de diálogo, de cierta horizontalidad, en el que se producen trueques entre formulaciones tradicionales y otras de ruptura. El teatro investiga estos trueques voluntarios y se articula como uno más, en la medida en que armoniza los imaginarios individuales con las síntesis colectivas que realiza la sociedad en que aquéllos se insertan. En el caso particular de América Latina, estos imaginarios deben verse como un proceso en construcción y reinención constante. Y es en este proceso, como varios críticos lo han señalado, donde la aportación de los dramaturgos y teatristas en la línea de la búsqueda de la identidad con la realidad histórica es absolutamente decisiva. Como expresamos en trabajos anteriores esa exploración de los hombres de la escena se dirige hacia la fiesta, como encuentro que integra en la diversidad. Y para ello articula la presencia de los cuerpos desde otras visiones, intentando capturar las capacidades somáticas adocenadas por métodos actorales o por las prácticas de sectores hegemónicos que buscan la reducción del cuerpo a un objeto inerte y obediente. El derrotero del colectivo *Pueblos*, por ejemplo, está marcado por las tensiones entre el voluntarismo ingenuo y las exigencias de una pesquisa profunda. Como otras agrupaciones observadas partieron con una cosmovisión que repetía esquemas de tiempo, espacio y ritmo de los



países centrales. El colectivo estaba compuesto por miembros que tenían dos formaciones artísticas bien diferenciadas. Por un lado, alumnos universitarios habían estudiado la carrera de drama con una marcada influencia del método de Strassberg, enseñado de manera ecléctica. Sus lecturas de otras visiones del hecho teatral eran dispersas y no contaban con los conocimientos necesarios para vehicularlos en la praxis escénica. La edad media rondaba los veintidos años y sus experiencias se limitaban a una serie de muestras escolásticas y a presentaciones en pequeños espacios autogestivos. Algunos habían conformado efímeros intentos grupales sin contar con una recepción destacable de público y crítica. Salvador Míguez, uno de los involucrados en esta pesquisa señalaba sobre sus pasos previos: “Sentía que mi cuerpo no estaba listo para expresar todo su potencial; lo sentía atado al mandato de la instropección, del buceo psicológico. La cuestión se ceñía a comprender al personaje, su conducta desde el subtexto; así dedicábamos horas de ensayo a poner el énfasis en la realidad emocional de estas criaturas. En clases sueltas pude conectarme con las propuestas de otros maestros pero nunca profundizarlas. Me consideraba incompleto.”<sup>1</sup>

Otros miembros de *Pueblos* provenían de la danza moderna, siguiendo los lineamientos de Cunningham y con exploraciones en el entrenamiento básico del Mímo Corporal, categoría desarrollada por Decroux. Trabajaron la noción de dínamo-ritmo como esa cualidad que es capaz de modular el movimiento y pudieron avanzar, en seminarios, en relacionar este principio con las temperaturas de energía que propone Eugenio Barba. La mayor parte de este subgrupo carecía de experiencia escénica y sólo contaban en su breve trayectoria con muestras internas en espacios de ensayos. No obstante, cuando el encuentro se consumó y nació la idea de generar un colectivo abarcativo e iniciar los debates sobre las estéticas que deseaban transitar, las ideas más atrevidas provinieron de este sector. Con una mochila teórica y práctica escasa, sólo los movía la ambición por romper una escena circundante que veían anquilosada y estereotipante. Los comienzos del colectivo Pueblos están

---

<sup>1</sup> Entrevista a Salvador Míguez, México D.F., 1998.



marcados por las tensiones entre el voluntarismo ingenuo y las exigencias de una pesquisa profunda. Como otras agrupaciones observadas partieron con una cosmovisión que repetía esquemas de tiempo, espacio y ritmo de los países centrales. La síntesis que realizaron sobre el cuerpo como instrumento de creación distaba de ser acabada y sostenida en sólidos argumentos. Intentaron versionar obras clásicas europeas, deconstruyéndolas a través de una carnavalización cuasi grotesca pero no pudieron concretar ninguna función o quebrar los bosquejos de superficiales proyectos. La heterodoxia planteada, de hecho, en los entrenamientos sólo aportaba más confusión.

### **La etapa de búsqueda**

En las sesiones de estudio, donde se discutían textos diversos, la pesquisa que realizaban antropólogos sobre rescate de ritos en campo con comunidades aisladas los movilizó. No tardaron en devorar el material impreso, especialmente el que se refería a la reformulación de ciertas danzas sacras. Limitados por sus propias incoherencias internas y por la incapacidad de comprender, desde sus imaginarios las expresiones de otros muy distantes, sus creaciones primigenias se limitaban a la mezcla sin una justificación visible de recursos de la danza moderna y de danzas propiciatorias yaquis. Estos trabajos no tuvieron exposición pública y se ceñían a espacios de ensayo o no lugares como casas particulares. Como epidérmicas performances, de dudoso valor estético, eran filmadas para corregir errores y evolucionar en los debates que se planteaban a posteriori. En este momento del colectivo, Eugenio Barba era el referente teórico dominante, aunque se lo interpretaba y adaptaba con equivocaciones de apreciación. Se pensaba al cuerpo como una unidad de impulso creador y aspiraban dotar a la agrupación de una escala de valores propia, de una identidad forjada desde el trabajo. Aunque carecían de un maestro con mayores conocimientos de la propuesta de Barba, insistieron en trabajar el principio de equivalencia, valiéndose de herramientas aprendidas por algunos miembros de los talleres tomados sobre las técnicas de Decroux. Les parecía simplicista y extraño a su propio universo tomar ejemplos de otras tradiciones para encontrar equivalentes escénicos en formas codificadas



teatrales exóticas. En este punto de la marcha decidieron comprometerse con mayor intensidad con el material aportado por los científicos en campo. El momento era crucial, pues no se evidenciaba una evolución corporal de los miembros en relación con los objetivos primigenios de hibridación y sincretismo cultural con los aportes de comunidades originarias en trueque. Tampoco había avances concretos en la formulación de un discurso propio y no era posible un pleno intercambio de expertices de origen entre los componentes. El grupo no accionaba como tal y la polifonía de criterios de cuerpo sólo entorpecía el proyecto. Debemos señalar que el ingreso de dos actores nacidos en colectivos de pueblos originarios no tenía impacto positivo alguno pues estaban alejados de sus costumbres ancestrales al integrarse al proceso de escolarización 3

occidental por distintas becas que recibieron desde niños. Sin embargo, la heterogeneidad de mundos estaba latente en cada actor y sólo se requería atravesar el corset homogéneo de argumentaciones. El encuentro de estrategias eficientes para evadir el estancamiento era perentorio.

### **La reunión con los académicos**

En los encuentros preliminares, los académicos contribuyeron con documentales que reproducían momentos de fiestas de las comunidades que analizaban. Se hizo una lista de gestos y comportamiento del cuerpo en cada instancia ritual con la pretensión de imitarlos. Pero para que el ejercicio mimético tuviera sentido y no se restringiera una práctica lúdica, era imprescindible contextualizar esos movimientos en la celebración a la que pertenecían y ser conscientes de la simbología que expresaban. Esta instancia no contempló el estudio en profundidad de cada fiesta sacra, ni la relevancia en términos de originalidad del material ritual seleccionado. En la segunda fase el grupo escuchó las cintas grabadas en los campamentos de narración coordinados en campo por los antropólogos. Utilizando mecanismos de la etnohistoria y de la recolección científica del relato, provistos por la historia oral, cientos de testimonios se recabaron con la finalidad de recuperar saberes verbales y corporales (codificados en danzas, cantos, poemas a las divinidades) relegados o



marcadamente reelaborados desde la agresión cultural externa. Se procede a discutir el contenido de los audios y se propone que los integrantes del colectivo añadan sus testimonios personales. Luego de dos semanas en las que se disparan recuerdos que entretejen historias reveladoras de universos reprimidos, el grupo inicia una renovada labor de laboratorio. El grupo de artistas plantea una serie de ejercicios corporales, en los que se articulan en igualdad de peso, las acciones motivadas por las enseñanzas rituales y movimientos precisos para encauzar la ecuación energía- pensamiento que auspicia Barba. La finalidad de este entrenamiento ecléctico era modelar la energía, en parámetros del Odín, para articular el pensamiento en la construcción de cuerpos estereotipados en función de personaje que no respondan a teatros sagrados orientales. Pretendían que esta partitura de acciones codificadas proviniera de las manifestaciones sacras sobrevivientes de la aculturación en las comunidades aborígenes bajo el análisis de los académicos. Una vez más, los cuerpos fueron reacios a la experiencia, siendo los intentos de cohesión forzados. El deseo no circuló, aunque se registraron ciertas mejoras en la percepción del hecho festivo real. Las mismas pueden resumirse en tres puntos:

Penetrar en ciertos mecanismos internos de los rituales festivos, funcionales a la reformulación de cuerpo en creación que buscaban. Los integrantes del grupo tenían una imagen distorsionada, cada uno de acuerdo a su nivel de pertenencia en el imaginario colectivo con las comunidades, de estos rituales por sus aspectos externos. Esta etapa de investigación hace visible sus procedimientos, lejanos a las réplicas de poster de las empresas turísticas.

Comenzaron a recuperar en los ensayos, aun esquemáticos, ese territorio corporal que labora con instrumentos relevantes para la reconstitución de la memoria y la curación de la comunidad. Un espacio, antes ilegible, que atraviesa la caricatura de una fiesta domesticada como síntesis apresurada y forzada de elementos mágicos, lúdicos, teatrales, religiosos, sin tradición alguna.

Ajustaron ejercicios de entrenamiento provenientes de la antropología teatral a las necesidades de reconocimiento corporal que exigía su pesquisa.



## **El avance hacia la hibridación**

Luego de decidir que la temática a desarrollar sería la muerte comenzaron a experimentar con movimientos codificados que la simbolizaran y que fueran capaces de integrar una propuesta performática. Partieron de acciones cotidianas relacionadas con la muerte para hallar equivalentes escénicos verosímiles. Tomando como ejemplo formas precisas existentes en el teatro tradicional japonés Kyogen, seleccionaron dos unidades kinéticas descripta por los antropólogos consultados. En la primera se trataba de un conjunto de gestos de aceptación de la muerte, que se inscribían en la relación no traumática que las comunidades originarias de la región mantienen con este período, entendido como una experiencia no traumática en relación con un equilibrio cósmico necesario y esperable. La segunda acción reproducía, con una minuciosidad barroca, una expresión lúdica del encuentro tanático. Como significativos logros de esta fase podemos consignar:

La superación de la óptica occidental sobre la muerte, posición secularizada se presentaba como un desafío para la praxis de la hibridación y que suponía partir de un confuso discurso somático.

Dotar de elementos positivos a los personajes-celebrantes que se turnaban para hacerse cargo de esta presencia inquietante. En este caso, la utilización dinámica del cuerpo de acuerdo a principios extra cotidianos, sumó tradiciones que lograron quebrar los imaginarios de los actores para esquivar simplicismos o propuestas reduccionistas sostenidas en arquetipos.

Impregnar de erotismo a los juegos coreográficos nacidos de los ensayos.

Reformular el espacio de creación en dos planos y luego en tres, donde secuencias simultáneas nos introducían en mundos donde la violencia se expresaba como benéfica, trágica y neutra, sin deseo expuesto en los cuerpos.

La utilización de máscaras para potenciar el principio de equilibrio.

La elaboración, en uno de los planos, de un constructo de presencia escénica sostenido en el principio de oposición.

Es posible determinar dos objetivos perseguidos por el conjunto artístico: volver al material que los antropólogos registraron en campo sobre danzas rituales y retratar, en una suerte de postura idílica, la falta de espiritualidad de la sociedad occidental. Así se cayó en cierto abuso discursivo, que rondó los límites de lo mensajístico. Esta distorsión didáctica quedaba clara en el plano en el que el terror invadía a los celebrantes ante la presencia sesgadora de un ser temible. Sentimientos de pavor que se alimentaba en la falta de conciencia de aquellos que ponían su cuerpo al servicio de una maquinaria de transacción, cosificándolo en aras de efímeros momentos de placer vacuo. Este placer muta, en rápida transición, y se convierte en insatisfacción agobiante. No hay lugar para esconderse y los engaños se tornan inútiles. Esta coreografía fue modificada, sumándole personajes de la vida cotidiana de ciudad y comunidades, en distintas ocasiones. A pesar de ello, el sentido se sostuvo en un claro intento por desalienar al ocasional público. También sufrió mutaciones el plano que ofrecía una danza de corte amatoria, aumentando su erotismo con múltiples recursos, algunos ya trillados como las máscaras o la reiteración exasperante del abrazo de cortejo. En la gradación del erotismo se produjeron desviaciones didácticas, en la búsqueda afanosa por cristalizar la relación pasión-amor-regeneración de vida. El plano neutro no se desarrolló adecuadamente, enredado en una propuesta germinal, desperdiciando las posibilidades ideológicas y estéticas que permitía.

### **El tiempo de la reflexión**

Al terminar la fase de consolidación del proyecto surgieron inconvenientes en el seno del grupo que generaron la diáspora de tres de sus componentes iniciales. Sin embargo, lejos de empobrecerse, el conjunto redobló la apuesta y se apoyó en el contacto directo con las comunidades para promover renovados trueques en los que ambos intercambiaron pareceres sobre el valor de la memoria, la identidad y la necesidad de evitar la desconfianza basada en la jerarquización artificial de culturas. Este proceso de verse entre los dos grupos, con universos míticos propios impuros por las múltiples aculturaciones, duró un tiempo

prudencial, marcado por los ritmos extra cotidianos. Algunos de los artistas dibujaron los vestuarios utilizados durante las festividades y ampliaron su galería de máscaras, con modelos no reproducidos en los libros que eran su fuente primaria. Las conversaciones con los sabios dieron nuevos datos sobre el origen y cambio de las coreografías sacras. Integrando práctica con teoría, crearon un laboratorio de estudio y otro de elaboración artística. Así, nacieron dos esbozos de performance. En ellos, de una manera exageradamente didáctica, se planteaba la opción al sometimiento de los cuerpos. En los movimientos ritualizados hay un esfuerzo por responder con libertad absoluta y conciencia de sí, dentro de los parámetros de las gestualidades repetidas, a la despersonalización que prima. Se pone el acento, con cierta ingenuidad, en la reconstrucción del individuo desde su pertenencia a una comunidad que le da resguardo sin castrarlo, disputando la lógica de producción empresarial. Esa lógica de la explotación del hombre por el mismo hombre, es reemplazada por una de corte social, animada por leyes dictadas por un tiempo propio. En las prácticas performáticas nacidas en este proceso de madurez de la agrupación fue posible observar las modificaciones que la misma noción de cuerpo creativo había sufrido en los años de trabajo. Habían abandonado la ingenuidad inicial para convertirse en actores-creadores. La búsqueda, que fue errática, hizo que sus cuerpos individuales y como colectivo fueran atravesados por técnicas diversas y herramientas provenientes de mundos teóricos complementarios. En esta aventura, que prosigue con dificultades y sin legitimación del campo, este grupo de celebrantes eligieron desde la antropología teatral presentar una escena donde revivan retazos festivos, evadiendo la enajenación. En este punto medio entre una producción banal, cosificada, llena de artificios efectistas y una plena y auténtica, Pueblos alcanzaba un acercamiento a una concepción dramática y escénica que se reivindica en el lugar de la restauración de las memorias, en el lugar del pleno ejercicio de la corporeidad. La memoria que expone las falacias de la muerte occidentalizada, esa muerte que tiene mil rostros y que es vendida como un producto por el capitalismo. Dejamos este somero análisis de la producción de Pueblos, en un momento en que la evolución del grupo comienza a divergir de los intereses de la pesquisa que se realiza desde los ámbitos académicos sobre ritual. El reencuentro será siempre posible en la



medida que el contacto permanezca. Para los dos queda una larga y fecunda aventura.