

**“El cuerpo emotivo: de las performances rituales al teatro”** En: Matoso, Elina (comp.) *Imagen y representación del cuerpo*, Serie Ficha de Cátedra, Teoría General del Movimiento. Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. 2001, pág. 19-34.

## **“El cuerpo emotivo: del ritual al teatro”**

**Silvia Citro** (\*)

### **Introducción**

En este trabajo me propongo analizar comparativamente el vínculo corporalidad-emoción en rituales festivos y en tradiciones teatrales occidentales que han intentado recuperar en la relación actor-espectador parte de los efectos de la experiencia ritual. Me basaré especialmente en dos autores que considero claves para esta tendencia: en Antonin Artaud, quién con su texto de 1933 “El Teatro y su Doble” inició una nueva mirada sobre los fundamentos de la teatralidad y en Jerzy Grotowski, cuyas investigaciones a partir de los años ‘60 han sido punto de partida para nuevas líneas de trabajo actoral —entre ellas, por ejemplo, de la antropología teatral de Eugenio Barba—.

En cuanto al concepto de ritual, si bien sus definiciones han sido muchas y cubren experiencias muy diversas, es posible deducir una serie de rasgos distintivos para los rituales de tipo festivo, sobre todo si se sigue la línea iniciada por Bajtín (1994) en los estudios de cultura popular. Desde esta mirada, dichos rituales consisten en prácticas colectivas, temporal y espacialmente marcadas dentro de la vida social, que favorecen sentimientos de acercamiento o igualdad entre sus participantes y también ciertas rupturas con la vida cotidiana, en algunos casos, transgresiones que implican la inversión de las formas y valores habituales. Las secuencias de actos que los conforman poseen un carácter dramático, constituyéndose así en performances en las que no solo el lenguaje verbal sino especialmente las técnicas corporales, musicales, los códigos de imágenes, vestimentas, etc. son elaborados con estéticas particulares y adquieren una importancia fundamental; además, estos actos suelen producir estados de emoción intensa entre sus partícipes, lo que Durkheim (1968)

---

(\*) Docente del Departamento de Artes (Cátedra de Teoría General del Movimiento) y de Ciencias Antropológicas (Cátedra de Antropología Sistemática III); investigadora del Inst. de Ciencias Antropológicas, Fac. de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Becaria de posgrado del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

Una versión preliminar de este trabajo fue presentada al *I Encuentro de Estudio Antropológico sobre Cine y Teatro*, organizado por el Centro Studi sull’ Etnodramma y la Asociación Latinoamericana para el Estudio de las Religiones, Julio del 2000, Padua, Italia.

llamó “estados de efervescencia”. Me propongo estudiar aquí cómo las dimensiones corporales de las performances contribuyen a crear estos estados emotivos que son decisivos para la eficacia ritual, esto es, para la creación y renovación de la adhesión de los participantes a las creencias, normas o valores que allí son recreadas<sup>1</sup>. Si bien para desarrollar este tema tomaré un caso en particular —las actuales celebraciones religiosas de los aborígenes tobas de la provincia de Formosa, Argentina— la intención es poder destacar principios comunes de la forma en que los rituales operan estas transformaciones experienciales en sus participantes. Así, analizaré luego las similitudes encontradas entre estos principios y las tendencias teatrales que propusieron el reaceramiento del teatro al ritual. Sin embargo, también plantearé una discusión acerca de hasta qué punto estas similitudes son posibles pues ciertos rasgos distintivos persistirían. Finalmente, quiero señalar que la elección de un ritual aborigen para este análisis se basa en que constituye el ejemplo más cercano que hoy poseemos de lo que estos autores parecen haberse imaginado al hablar de rituales de los pueblos llamados “primitivos”. Pueblos que, cabe aclarar, han sido llamados así por el discurso evolucionista que Occidente fue construyendo acerca de los que poseían otras tradiciones culturales, legitimando así su colonización. Precisamente la valoración de esta otredad cultural a menudo osciló entre los extremos del rechazo o la fascinación, los autores que aquí trataré y Artaud especialmente, parecen ubicarse en este último caso.

En síntesis, el presente artículo apunta, por un lado, a realizar un análisis crítico de la manera en que fue postulada la analogía entre el ritual y el teatro en los autores mencionados; por otro, comenzar a reflexionar sobre el papel específico que jugaría la percepción y el movimiento corporal en ambos tipos de prácticas, proponiendo algunas categorías de análisis que, espero, puedan resultar de utilidad para estudios específicos de las mismas.

### **Las similitudes: inscripciones sensorioemotivas y gasto de energía.**

---

<sup>1</sup> La relación entre cuerpo, emoción y creencias rituales ha sido destacada por diferentes autores, tal vez una de las hipótesis más utilizadas fue la de Turner (1980:32) para quien los símbolos dominantes del ritual poseen dos polos de sentido, uno, que está estrechamente relacionado a su forma externa, fisiológica y que es provocador de deseos y sentimientos, y otro ideológico, que remite a la ordenación de normas y valores. Al poner las normas éticas y sociales en contacto con fuertes estímulos emocionales, esta yuxtaposición de lo “orgánico con lo social”, hace que dichas normas, en tanto “lo obligatorio”, se tornen “deseables”.

Para comenzar esta sección, describiré brevemente el ritual que utilizaré para este análisis<sup>2</sup>. En las actuales iglesias de los aborígenes tobas, se reelaboran elementos provenientes de la religiosidad cristiana pentecostal con otros que pertenecen a las prácticas histórico-culturales del grupo, en especial las relacionadas con el shamanismo, las fiestas que practicaban sus antepasados y, en general, con las creencias en los seres no humanos con poder que habitan ciertas regiones del mundo (el monte, la noche, las aguas, etc.) El canto, la oración espontánea y las danzas son las formas privilegiadas que les permiten contactarse con el poder (*haloik, l'añaGaik*), en el nuevo lenguaje evangélico, con el poder de Dios o del Espíritu Santo. Estos actos son los que predominan durante las performances, combinándose también con la lectura de breves párrafos bíblicos y con testimonios y prédicas un poco más extensos. En ese contacto con lo divino, los fieles suelen decir que se llenan de “gozo”, esto es un estado de emoción, de alegría, que posee efectos muy concretos en lo que hace a la recuperación de la salud, el cese de dolores, la adquisición de fortaleza y ánimo. Así, el estado de gozo refiere a un cambio existencial que no podría reducirse solamente a una alegría interna, espiritual, sino que lleva a cambios experimentados en el propio cuerpo. Mi pregunta apunta a desentrañar cómo el ritual llega a producir estas experiencias-significaciones en los sujetos, lo cual también implica preguntarse por su eficacia. En este sentido, un primer elemento a analizar es la interrelación de los diferentes actos que integran la performance. Considero que en su práctica muchos rituales festivos son proclives a generar una permeabilidad sensible e intelectual entre sus participantes a través de las relaciones miméticas que cada uno establece entre el propio cuerpo, la música, el canto, los discursos y los movimientos de los otras personas actuantes. Iré aclarando estos términos. Por ejemplo, tomando una de estas relaciones, la del cuerpo con la música, la idea de una “permeabilidad sensible” se constituye un rasgo característico, no solo para un danzarín en un contexto ritual, sino también, para citar otros casos, para un músico de jazz o un bailarín de danza contemporánea. En estas artes, expresiones como el “dejarse llevar” o “poder seguir” el ritmo, remiten a un elemento clave en su entrenamiento-aprendizaje: a esa capacidad del bailarín o del instrumentista para que su cuerpo sea tomado, se integre al ritmo musical. La expresión “ser tomado” intenta representar aquí el hecho de que no se trata de un seguimiento consciente sino que es ejercido por la apertura de la propia

---

<sup>2</sup> Esta descripción se basa en trabajos de campo realizados desde 1998 en dos asentamientos tobas del noreste de Formosa, La Primavera y Misión Tacaaglé. Un desarrollo más extenso del tema se halla en

corporalidad (de su sensibilidad) al estímulo musical. El concepto de mimesis permitirá conceptualizar mejor el carácter de estas relaciones. Desde la perspectiva de Taussig, la mimesis no implica solamente “una copia o una imitación, sino una conexión palpable, sensorial, entre el cuerpo del sujeto que percibe y lo percibido... una fusión del objeto de percepción con el cuerpo del que percibe y no sólo con el ojo de la mente” (1993:25). Esta definición de la mimesis nos posibilita despegarnos de planteos con connotaciones psicológicas más específicas tales como identificación, sugestión y centrarnos en esta idea más general de fusión perceptiva. A su vez, este último concepto, es tributario de la tradición fenomenológica, en especial de las definiciones de Merleau-Ponty en relación a la percepción como un acto “preobjetivo” o “pre-reflexivo” del “ser-en-el-mundo” en el cual no existe aún la diferenciación entre sujeto y objeto que instaura el pensamiento reflexivo. Según el autor:

“En la percepción no pensamos el objeto ni pensamos el pensante, somos del objeto y nos confundimos con este cuerpo que sabe del mundo más que nosotros. En este estrato originario del sentir, que uno halla a condición de coincidir verdaderamente con el acto de percepción y de abandonar la actitud crítica, vivo la unidad del sujeto y la unidad intersensorial de la cosa, no los pienso como harán el análisis reflexivo y la ciencia.” (1993:253)

Retomando esta argumentación para el caso estudiado, podría decirse que los creyentes están fuertemente atravesados por la performance ritual, pues vivencian una apertura especialmente perceptiva y kinésica (esta última sobre todo en el caso de los danzarines) a los distintos actos que la conforman. En cierta forma, hasta aquí no he hecho más que describir ciertos mecanismos básicos de todo acto perceptivo, según la mirada fenomenológica. Sin embargo, en este punto es fundamental incorporar a la reflexión una segunda característica de muchos rituales festivos: el hecho de que estos implican la percepción de estímulos sensoriales intensos y marcados así como el uso de técnicas corporales diferentes a las de la vida cotidiana. Precisamente, una de las principales diferencias entre las técnicas cotidianas y las utilizadas en la situación de representación, reside en lo que Grotowski (1988) y Barba (1988) denominaron principio transcultural de la “amplificación”. Este refiere al gasto o derroche de energía requerido para dar peso y proyectar la presencia en las técnicas públicas de representación, lo cual se opone a la economía de energía que caracteriza a las técnicas cotidianas. En éstas, cada uno elige para el fin que se propone el movimiento o la postura más cómoda admitida para ese contexto. Obviamente la medida del derroche y del ahorro varían según cada cultura, pero siempre estarían presentes. Asimismo, esta

energía podrá ser desplegada preferentemente en el espacio o en el tiempo, concentrándose en el propio cuerpo<sup>3</sup>.

Analizando las ceremonias tobas desde esta perspectiva, efectivamente existe un marcado desgaste de energía en los distintos géneros que componen la performances. Por ejemplo, el uso del cuerpo durante los momentos de prédica, testimonios y oraciones se caracteriza por la abundante gestualidad que acompaña el discurso —que puede incluir la mimesis o representación de alguna de las ideas que se está expresando verbalmente—, por la tensión muscular más marcada con la que se realizan y en lo que refiere a los componentes paralingüísticos, por una mayor intensidad en las emisiones vocales y un abundante uso de entonaciones enfatizadores. La misma intensidad se observa en el canto y en las ejecuciones musicales con guitarras y bombos. En las interacciones comunicativas cotidianas, en cambio, la intensidad de las emisiones vocales es muchísimo menor y se utilizan menos cantidad de gestos ilustrativos o sólo en géneros discursivos específicos. En lo que refiere a las danzas, generalmente se basan en un paso semisaltado que involucra a todo el cuerpo. A pesar del calor típico de esta región las danzas se realizan durante varias horas, especialmente entre los ancianos, a quienes se considera con más fortaleza para danzar. Además, en los últimos años, surgió otra danza llamada “rueda” que se realiza corriendo en forma circular, en la cual también participan muchos jóvenes. En contraste con este marcado desgaste de energía en saltos y corridas durante el culto, las técnicas corporales cotidianas se desarrollan pausadamente y en un tiempo más lento, sobre todo para la percepción de un habitante urbano, habituado a otros ritmos kinésicos.

En síntesis, cuando el participante ritual a través de su propia corporeidad se contacta miméticamente con este tipo de intensos estímulos perceptivos, esta conexión provocaría una potenciación de las sensaciones sentidas en el cuerpo propio, cargadas de una fuerte emotividad. Para abreviar la referencia a este proceso, llamo a estas huellas o marcas que el ritual crea en sus partícipes, inscripciones sensorio-emotivas. Podría agregarse también, que la repetición grupal de los diferentes actos que constituyen las performances también contribuye a este efecto de intensificación de las percepciones y emociones. Para entender este efecto de potenciación de la mimesis es útil recordar aquella particular forma de “cinestesia” que, por ejemplo según U. Volli,

---

<sup>3</sup> Esta última forma constituye un recurso ampliamente utilizado por las tradiciones teatrales orientales, especialmente en el *Nó* y el *Kabuki*.

“permite y obliga incluso a sentir 'en el propio cuerpo' todo cuanto ocurre a nuestros semejantes en frente nuestro. Un derroche de energía, por tanto, nos da una impresión de tonificación y de fuerza, al igual que un dolor evidente nos entristece” (1988:202)<sup>4</sup>.

Para completar esta primera aproximación a la dinámica de la performance ritual, quiero señalar cómo a través del análisis del discurso de sus participantes pueden hallarse evidencias de los procesos de permeabilidad, mimesis e inscripciones sensorio-emotivas aquí reseñados<sup>5</sup>. Citaré algunos casos paradigmáticos. Un joven “dancista” toba en una entrevista me comentó: “cuando yo danzo, a través de mi danza el que está debilitado puede sentir gozo, no es sólo para mí, sino para todo aquel que le guste... Si encuentro un pueblo congelado, sin amén, sin aleluya, sentados, con sueño, con las bocas abiertas, yo debo danzar... Cuando habita el Salvador hay grito, hay danza, hay gozo (...) No pierdo la esperanza, que lindo sería que esté mi danza delante de Dios algún día...” En este relato la idea de que “a través de mi danza, el que está debilitado puede sentir gozo”, recuerda claramente aquel efecto de cinestesia señalado anteriormente. Sin embargo, no sólo la danza sino en general todos los actos de la performance parecen influenciarse y potenciarse recíprocamente. En los discursos suele aparecer la idea de que el “gozo” es algo que se “siente” al escuchar la palabra de Dios, una canción, al orar o al ver a los otros danzar y es este percibir-sentir el que hace que casi sin darse cuenta se comience a danzar. Por ejemplo, un anciano dancista me decía: “cuando canta la gente, cuando se canta un corito y que le habla este día lo que hizo Jehová... y con ese, cuando yo escuchaba MAS de danzar... y danzar, y no canso... y andaba contento”. Otra dancista me contaba que al escuchar el canto en los cultos siente que tiene que “largar el gozo... sale mi gozo” y que “si yo no puedo largar, duele todo... viene la enfermedad”, en su práctica, largar el gozo, era danzar y orar espontáneamente. Pueden notarse aquí también, los efectos concretos de la danza en relación a la salud - enfermedad. Recíprocamente, del lado de los músicos, la presencia de los dancistas es asimismo fundamental. Uno de ellos, una vez me comentó sobre un aniversario de la iglesia de la que era anteriormente secretario, donde se habrían

---

<sup>4</sup> Según Volli, las investigaciones de Grinder y Brandler sobre la programación neurolingüística apoyan esta idea. Podría citarse también la mención de G. Alexander (en Hemsy de Gainza, 1991), la creadora de la eutonía, acerca de cómo la percepción de movimientos de otras personas produce la inervación del propio sistema fusimotor (que controla el tono muscular) a través de la inervación de unas terminaciones nerviosas específicas: los mecanoreceptores.

<sup>5</sup> Mi intención con este tipo de enfoque es combinar la perspectiva etnográfica (aquí de análisis de las significaciones de los actores sociales) con la proveniente del análisis del movimiento y la danza. Una exposición más detallada de esta metodología puede verse en Citro (2000) y aplicada a otro caso, el de los bailes en los recitales de rock, en Citro (en prensa).

juntado unos 200 dancistas. Ante mi pregunta de qué se sentía cuando había tanta gente me dijo:

“... y a veces por ejemplo si uno es, yo, yo soy cantor de una iglesia y a veces tomo cargo como secretario, pero cuando hay más canción, hay más danza y a veces no tengo ganas de escribir, de anotar los hermanos, quiero cantar nomás, si hay tanta gente... más ánimo de cantar, tiene ganas de cantar...”

Sus palabras evidencian también la tensión entre las formalizaciones administrativas que incorporaron estas iglesias —en este caso anotar a todos los concurrentes a los cultos— y el deseo de manifestarse a través de la música y participar de aquella efervescencia ritual colectiva. En general, el tema de la importancia de la percepción de los otros y del “sentir” algo —palabra que incluso es a menudo enfatizada en el habla— surge con frecuencia en los relatos. Por ejemplo, ante la pregunta si podía explicarme sobre el gozo, una mujer me contestó: “para mí es muy difícil, para ustedes, porque, por ejemplo nosotros tenemos fe, cuando oramos dentro de la iglesia y sentimos, se siente el gozo, a veces no nos dimos cuenta que estamos danzando, cuando nos dimos cuenta y ya estamos danzando...” O según el relato de un joven pastor: “hay gente que cuenta que por ahí ve a los otros que danzan contentos con muchas ganas de saltar y por ahí cuando se dio cuenta ya estaba en el medio del baile...” En estos fragmentos puede notarse también la referencia a un cierto estado de inconsciencia, en el sentido de un proceso no pensado, por el que se llegaría a danzar, lo cual, como se vio, es un rasgo característico de estas fusiones perceptivas rituales.

A través de este análisis descriptivo, entonces, estoy destacando dos elementos distintivos de las performances rituales que, considero, también las propuestas teatrales antes señaladas han intentado recuperar. Por un lado, cómo estas performances favorecen, al menos en momentos claves de su desarrollo, una particular forma de participación de carácter pre-reflexiva, centrada en una comprensión perceptiva y no sólo intelectual. En Artaud, este aspecto es enfatizado. En un pasaje señala que “el objeto de la magia y de los ritos, de los que el teatro es sólo un reflejo” es “poner la sensibilidad en un estado de percepción más profunda y más fina” (1979:93). En su propuesta, se insiste en que el teatro debía ser “un espectáculo dirigido al organismo entero” (1979:89) un “medio para afectar directamente al organismo del espectador... llevarlo por medio del organismo a las nociones más sutiles...”(1979:84), el teatro se transformaría así en una realidad verosímil que sería “para el corazón y los sentidos” como “esa especie de mordedura concreta que acompaña a toda verdadera sensación” (1979:88). En segundo lugar, he caracterizado cómo en el ritual esta participación

sensible se da en un contexto de fuertes estímulos sensoriales de carácter extracotidiano, que provocan un particular efecto de potenciación de las sensaciones y de algunos procesos orgánicos —por ejemplo, de ritmos respiratorios y circulatorios, tensiones musculares— ligado a intensos estados emocionales. Nuevamente en Artaud puede verse que su propuesta de un “teatro de la crueldad”, apuntaba a utilizar acciones extremas, llevadas a sus últimos límites, para así poder alcanzar la sensibilidad del espectador:

“Propongo pues un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como un torbellino de fuerzas superiores... un teatro que induzca al trance, como inducen al trance las danzas de los derviches y de los aisaguas, y que apunten al organismo con instrumentos precisos y con idénticos medios que las curas de música de ciertas tribus, que admiramos en discos, pero que somos incapaces de crear entre nosotros. No creo que podamos revitalizar el mundo en que vivimos, y sería inútil aferrarse a él, pero propongo algo que nos saque de este marasmo, en vez de seguir quejándonos del marasmo, del aburrimiento, la inercia y la estupidez de todo” (1979:85)

En este autor el paralelismo del teatro con lo ritual es constante: “inducir al trance”, “hipnotizar”, “curar” por medio de la combinación de imágenes, gestos, sonidos. El teatro debía convertirse así “en una terapéutica espiritual de imborrable efecto” (1979:87). Mas tarde, las experiencias de teatro alternativo en los ‘60 y los ‘70 comenzarán a concretizar estas ideas, tendiendo, en términos generales, a eliminar la oposición actor-espectador y la distinción arte-vida. En algunos casos, inspirándose en técnicas shamánicas o también participando/creando experiencias de “teatro de la comunidad” más cercanas al ritual (por ejemplo los trabajos de Anna Halprin, Augusto Boal o Eugenio Barba), o en otros casos, recurriendo a esas “violentas imágenes físicas” que apuntan a la sensibilidad del espectador.

En el caso específico de Grotowski, la “comunidad perceptual, directa y viva” entre actor y espectador es el elemento característico del hecho teatral y señala que “esta violación del organismo vivo, la exposición llevada a sus excesos más descarnados” es la que provocaría “una situación mítica concreta, una experiencia de la verdad humana común” (1970:18).

Llegado este punto en que se han planteado algunas de las principales similitudes surgen las siguientes cuestiones: ¿a qué apuntan estas huellas o inscripciones sensorio-emotivas que se crearían tanto en los partícipes del ritual como en el público de estas propuestas teatrales...?, ¿ellas producen el mismo tipo de efectos...?. La respuesta que elaboraré en el apartado siguiente, se centra en que si bien los medios de para crear estas inscripciones pueden ser similares en ambos casos, la



función que éstas cumplen y los objetivos más generales de ambas prácticas siguen manteniendo rasgos diferenciales.

### **Las diferencias: entre la reproducción y la libertad.**

Para desarrollar estas diferencias, analizaré primero la función que las inscripciones sensorioemotivas cumplen en el contexto ritual. Retomando el caso de los cultos tobas, el proceso ritual, a partir de determinadas inscripciones sensorioemotivas en sus participantes, crea importantes cambios ontológicos en su “cuerpo”-“ánimo”, designados con el nombre de “gozo”. Estos cambios experienciales son “significados” como un contacto más cercano con lo divino, un aumento de la cantidad de poder de Dios que es sentido en el propio cuerpo, con efectos benéficos para la salud y para las relaciones entre los miembros de la comunidad. La vivencia de estos estados resulta así definitoria para la reactualización de las creencias, ya que a través de ellos los fieles pueden sentir —percibir corporalmente— la presencia o cercanía de lo divino, y es esta experiencia sensible la que permita sostener la creencia y la adhesión de los participantes al ritual. En este sentido, es interesante destacar que en muchos relatos de conversión se menciona que la decisión de ingresar a estas iglesias surge a partir de la participación en un culto y poder “sentir” la presencia divina. El momento en que se siente esta presencia es descrito con imágenes que refieren claramente a lo que aquí denomino inscripción sensorio-emotiva, por ejemplo: “sentí derramar agua fresca sobre mi cabeza”, “sentí como si fuera un garrotazo en la cabeza”, “sentí un calor en todo mi cuerpo”, etc. Así, estas percepciones se transforman para los fieles en evidencias incuestionables de la presencia divina. En otros contextos rituales, son los estados de éxtasis y trance los que permiten materializar o dar cuerpo a las creencias y de esta manera legitimarlas.

En resumen, en un contexto ritual las inscripciones sensorio-emotivas favorecerían la creación y renovación de la adhesión a normas y símbolos compartidos, instituidos en un grupo social determinado. En el hecho teatral según las propuestas de Artaud y Grotowski, si bien también deberían generarse este tipo de inscripciones en el espectador, el objetivo es más bien el de lograr una provocación o acto de transgresión hacia lo instituido. Comencemos con algunos pasajes de Artaud:

“El teatro nos restituye todos los conflictos que duermen en nosotros, con todos sus poderes, y da a esos poderes nombres que saludamos como símbolos, y he aquí que ante nosotros se desarrolla una batalla de símbolos, lanzados unos contra otros en una lucha imposible, pues solo

puede haber teatro a partir del momento en que se inicia realmente lo imposible, y cuando la poesía de la escena alimenta y recalienta los símbolos realizados.” (1979:27)

Esta idea del teatro como provocador de conflictos y de cuestionamientos que hace que “lo dormido” se despierte, se restituya, es bastante similar a lo planteado por Grotowski. Para este autor se trata de un proceso en el que lo “oscuro” dentro de nosotros se vuelve transparente:

“En esta lucha con la verdad íntima de cada uno, en este esfuerzo por desenmascarar el disfraz vital, el teatro, con su perceptividad carnal, siempre me ha parecido un lugar de provocación. Es capaz de desafiarse a sí mismo y a su público, violando estereotipos de visión, juicio y sentimiento... este desafío al tabú, proporciona el choque que arranca la máscara” (1970:16).

Ambos autores enfatizan los aspectos liberadores y catárticos del teatro, por lo cual en sus planteos podrían leerse algunos ecos de Nietzsche y de ciertas elaboraciones del psicoanálisis<sup>6</sup>. Además, señalan puntualmente cómo estas dimensiones eran características de los rituales “primitivos”. Según Grotowski, en la representación religiosa los mitos eran trascendidos y “liberaban así la energía de la congregación o la tribu”, pues “el espectador recogía una nueva percepción de su verdad personal en la verdad del mito y mediante el terror y el sentimiento de lo sagrado llegaba a la catarsis” (1970:17). En el arte contemporáneo, como la identificación del grupo con un mito ya no es posible, la forma en que puede producirse este choque desenmascarador es a través de la confrontación. El cuerpo del actor juega aquí un papel fundamental, pues el organismo humano constituiría el único mito común que permanece, es decir, es lo único que comparten actor y espectador. Por eso para Grotowski, cuando el actor al ponerse en escena ofrece su cuerpo, deshaciéndose de su máscara cotidiana, liberándose de cualquier resistencia que entorpece sus impulsos psíquicos, está exponiéndose y sacrificando lo más íntimo de su ser. Es este acto el que invita al espectador a realizar un proceso similar de desenmascaramiento y autoanálisis.

Cabe aclarar que la percepción de los rituales como espacios de catarsis y liberación, constituye un tópico tradicional, que, sin embargo, desde una relectura de los principales teorías antropológicas sobre el tema, no podría generalizarse como definitorio ni como la única dimensión a analizar. Todo ritual conlleva una fuerte dimensión de poder para con sus participantes, para crear así el consenso alrededor de

---

<sup>6</sup> Me refiero especialmente al Nietzsche del “Nacimiento de la Tragedia” (1973). En el caso del psicoanálisis, a la valoración de los contenidos inconscientes que los autores realizan. Además las relaciones entre catarsis y ritual primitivo aparecen en algunas de las exploraciones sociológicas del psicoanálisis, que suelen ser las más cuestionadas, por ejemplo en “Tótem y Tabú” (1914).

determinadas normas o valores, ya sean éstos hegemónicos o contrahegemónicos<sup>7</sup>. Precisamente, si bien podría señalarse que en ciertos rituales de transgresión —como por ejemplo en algunos carnavales— hay un cuestionamiento de los símbolos oficiales, inversiones cómicas que tendrían estos efectos liberadores, incluso en estos casos existe un proceso de recreación de los símbolos contrahegemónicos compartidos que implica la generación de una adhesión a los mismos, posibilitando de esta manera distintas formas de resistencia del grupo.

Volviendo a esta vieja tendencia de la mirada occidental a enfatizar la relación entre catarsis y rituales “primitivos”, considero que ésta es característica de las proyecciones de cierto exotismo que idealiza en el “otro” aquello que es negado o desvalorizado en la propia cultura. Es decir, frente al énfasis en la moderación de las emociones y el disciplinamiento del cuerpo en la cultura burguesa, ver en los otros culturales el predominio de la emoción y la liberación a través del ritual. En Artaud, es clara esta situación, pues el teatro occidental solo podría recuperarse en la medida en que volviera a captar y manejar ciertas fuerzas que sólo el teatro oriental y los rituales de los primitivos habrían conservado. Y es aquí donde surge una interesante y a la vez estimulante paradoja para la creación teatral, pues considero que estas fuerzas que Artaud describe, corresponden a aquellas inscripciones sensorio-emotivas que contribuyen a crear la adhesión, es decir, refieren a la dimensión de poder de todo ritual en tanto permite crear y reproducir definiciones sociales entre sus participantes. Sin embargo, en la visión idealizada de Artaud esta dimensión del ritual no es vista como disciplinadora, sino que podía servir perfectamente a los fines liberadores que él se propone. Pero, creo que si estos efectos liberadores del teatro son posibles, es porque a pesar de las similitudes con el ritual, hay una diferencia fundamental que persiste, y esta es la de los distintos grados de libertad de agencia que poseen el espectador y el participante ritual. Iré aclarando estos conceptos. Primeramente, veamos cómo para Artaud deberían manejarse estas inscripciones sensorio-emotivas para que fueran eficaces en el teatro:

“Propongo recobrar por medio del teatro el conocimiento físico de las imágenes y los medios de inducir al trance, como la medicina china que sabe que puntos debe punzar en el cuerpo humano para regular las más sutiles funciones.” (1979:83)

“Toda emoción tiene bases orgánicas... Conocer de antemano los puntos del cuerpo que es necesario tocar es arrojar al espectador en trances mágicos. Y de esta invaluable clase de ciencia carece la poesía en el teatro desde hace mucho tiempo” (1979:140)

---

<sup>7</sup> Sobre esta perspectiva puede consultarse la completa revisión de Kelly and Kaplan (1990) sobre estudios rituales.

El teatro-ritual de Artaud debía tener la capacidad de inducir estados precisos, y el estudio del cuerpo emocional es la clave en este proceso, el resto lo hace la mimesis, el delirio contagiosos, la fascinación, la cinestesia:

“Es inútil dar razones precisas de ese delirio contagioso. Tanto valdría investigar porque motivos el sistema nervioso responde al cabo de cierto tiempo a las vibraciones de la música más sutil, hasta que al fin esas vibraciones lo modifican de modo más duradero. Ante todo importa admitir que al igual que la peste, el teatro es un delirio y es contagioso. El espíritu cree lo que ve y hace lo que cree: tal es el secreto de la fascinación” (1979:26).

Si comparamos estos textos de Artaud sobre la eficacia teatral, con el siguiente fragmento de Bourdieu sobre la eficacia ritual, las similitudes son notorias:

“La eficacia ritual podría encontrar su origen en el poder sobre los otros que proporciona, y especialmente, sobre su cuerpo y su creencia, la capacidad colectivamente reconocida de actuar sobre los montajes verbomotores más profundamente ocultos, ya sea para neutralizarlos, ya para reactivarlos haciéndolos funcionar miméticamente” (1991:118).

“El cuerpo cree en lo que juega: llora cuando mima la tristeza. No representa lo que juega, no memoriza el pasado, actúa el pasado, anulado así en tanto que tal, lo revive” (1991:125).

La diferencia con esta visión del ritual, es que en el teatro, las poderosas fuerzas de la mimesis no serían utilizadas para crear una adhesión a valores y normas ya instituidas, sino para provocar y desestabilizar los marcos habituales, generando así nuevos estados y nuevas reflexiones en el espectador. Desde una perspectiva más general, diría que estamos refiriéndonos a la apertura que caracteriza a toda obra arte, según Eco, por ejemplo: “es típico de la obra de arte proponerse como fuente inagotable de experiencias que, centrándose en ella, hacen emerger siempre nuevos aspectos de la misma, de allí que esta apertura sería la condición de todo goce estético” (1992:106, 126). En el caso del arte contemporáneo, con sus mensajes plurívocos, existiría una apertura de segundo grado que se añade a esta riqueza típica del goce estético, según el autor ésta se definiría, como un “aumento y multiplicación de los sentidos posibles de un mensaje” (1992:130). En contraste, el proceso de socialización en una determinada tradición ritual posee un peso mayor a la hora de delimitar las significaciones recreadas en sus performances, intentando fijarlas, lo cual no significa que siempre lo logre.

Autores como Turner (1992) o Schechner (2000) han estudiado este tipo de diferencias entre la performance de un ritual y la teatral. En el caso de Schechner especialmente, planteándolas como polos de un continuo que ofrece múltiples variaciones según los contextos particulares. Para este autor, el polo del ritual está asociado predominantemente a la eficacia y por lo tanto a la búsqueda de resultados; se relaciona con un otro ausente y con un tiempo simbólico; implica un actor poseído o en

trance y un público que participa y cree; no invita a la crítica y hay una creatividad colectiva. El polo del teatro, en cambio, está asociado al entretenimiento y la búsqueda de diversión o placer; posee un énfasis en el ahora y se realiza sólo para los presentes; implica un actor que sabe lo que hace y un público que mira o aprecia; prospera la crítica y predomina la creatividad individual (2000:36)<sup>8</sup>.

Quisiera profundizar en una de estas diferencias, la que existe entre ser un participante-actor “poseído” y ser un participante-espectador que “aprecia”. Nuevamente hay que tener en cuenta que entre estos extremos puede postularse un continuo que abarca los distintos grados de agencia, por ejemplo, desde ser creador, co-creador, intérprete más o menos creativo de una performance hasta ser receptor más o menos activo de la misma. A nivel de la corporalidad, se puede establecer un continuo semejante que iría desde la participación kinésica, con el movimiento corporal y con el involucramiento de todos nuestros sentidos, hasta una participación perceptiva focalizada solo en alguno de los sentidos. Esta distinción entre movimiento y percepción no es un detalle menor, pues, como señalaba Laban, lo característico del movimiento no es tanto su aspecto utilitario o visible sino su sensación, y “mientras que en las acciones funcionales la sensación de movimiento es tan sólo un factor acompañante, la misma se transforma en prominente en situaciones expresivas donde la experiencia psicósomática es de mayor importancia” (1987:138). En esta diferencia entre un hacer expresivo del cuerpo<sup>9</sup> y una percepción del hacer expresivo de los otros, creo que también reside un elemento clave. El ritual utiliza sus fuerzas poderosas, lo sensorioemotivo, la fascinación mimética, para inscribirse directamente en la corporalidad plena de sus participantes, cada uno de ellos ve así limitado su agencia individual, al ser atravesado por la performance colectiva. El teatro, en cambio, crea al espectador, y con él la distancia, pues por más que exista una fusión perceptiva, su kinesis es menos activa, no es corporalmente creador de lo que allí se genera, sino más bien corporalmente receptor. Tal vez la distancia que crea esta proporcionalmente menor agencia corporal, posibilita un margen mayor para la agencia reflexiva, para la elección y la crítica.

---

<sup>8</sup> Sobre este tema puede consultarse también la revisión de Beeman (1993).

<sup>9</sup> Una frase de Laban que me parece representativa de estas distinciones es cuando dice: “los movimientos hay que hacerlos, al igual que hay que oír los sonidos para apreciar toda su potencia y significado completo” (1987: 294).

Para finalizar, quiero señalar que las diferencias entre ritual y teatro aquí estudiadas no deberían tomarse nunca por absolutas, es decir, sería igualmente erróneo, tanto el pensar al ritual sólo como un mecanismo o dispositivo del poder (por sus características de obligatoriedad, búsqueda de eficacia) que no deja espacio para el sujeto activo más allá de la creencia, como el conceptualizar al hecho teatral únicamente como espacio esencialmente liberador. Se trata más bien de diferencias relativas, de elementos que presentan distintas proporciones según los casos. Por eso, es sólo en sus realizaciones concretas que ambos tipos de prácticas nos podrán revelar hasta que punto contribuyen a un disciplinamiento de carácter reproductivo o a un cuestionamiento crítico de las significaciones y valoraciones puestas en juego<sup>10</sup>.

Para Artaud, el teatro occidental al separarse de la vida y el ritual perdió sus fuerzas poderosas y mágicas, pero no habría que olvidar que también fue este mismo movimiento de escisión el que creó al director/actor y al espectador, es decir, esa particular sensibilidad para generar, recrear y gozar de performances nuevas, de obras abiertas. Por ello, tal vez el desafío que se desprende de la propuesta de Artaud y Grotowski, sea el de manejar las mismas poderosas fuerzas de la sensibilidad y la emoción ritual, pero, intentando escapar de la repetición y del disciplinamiento, recobrando así esa otra poderosa fuerza creadora: la libertad.

## **Bibliografía**

ARTAUD, A. 1979 (1933) **El teatro y su doble** Bs. As., Sudamericana.

BAJTIN, M. 1994 (1930) **La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais**. Bs. As., Alianza Editorial.

BARBA, E. 1988 “Antropología Teatral” En: Barba, E. y Savarese, N. (comp) **Anatomía del Actor**. Mexico, Gaceta / International School of Theatre Anthropology. pp. 195-208.

BEEMAN, W. 1993 “The anthropology of theater and spectacle.” *Annual Review of Anthropology* 22 : 369-393.

BOURDIEU, P. 1991 (1980) **El sentido práctico**. Madrid, Taurus

---

<sup>10</sup> En este sentido, un contraejemplo que podría citarse para el caso del ritual, es la mención de Turner (1980) acerca de cómo ciertos símbolos liminales de los rituales de iniciación, caracterizados por el exceso y la confusión entre los órdenes de lo natural y lo humano (por ejemplo en el aspecto monstruoso de ciertas imágenes) servirían para generar en los iniciados un proceso de reflexión profunda sobre los órdenes que rigen el mundo.

CITRO, S. 2000 “El cuerpo de las creencias.” *Suplemento Antropológico* (Ctro. de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica de Asunción del Paraguay). Vol. 35, Nro. 2.

(en prensa) “El análisis del cuerpo en contextos festivo-rituales: el caso del pogo”. *Cuadernos de Antropología Social* (Inst. de Ciencias Antropológicas, UBA)

DURKHEIM, E. 1968 **Las formas elementales de la vida religiosa**. Bs. As., Shapire.

ECO, U. 1992 (1962) **Obra Abierta**. Barcelona, Planeta Agostini.

FREUD, S. (1914) **Tótem y tabú** Bs. As., Amorrortu.

GROTOWSKI, G. 1970 **Hacia un teatro pobre**. México, Gaceta.

1988 “El ISTA y el teatro de las fuentes.” En: Barba, E. y Savarese, N.(comp.) **Anatomía del Actor**. Mexico, Gaceta / International School of Theatre Anthropology. pp. 195-208.

HEMSY DE GAINZA, V. 1991 **Conversaciones con Gerda Alexander**. Bs. As., Paidós.

KELLY, J. & KAPLAN, M. 1990 “History, structure, and ritual.” *Annual Review of Anthropology* 19:119-150 .

LABAN, R. 1987 (1958) **El dominio del movimiento** Bs.As., Fundamentos.

MERLEAU - PONTY, M. 1993 (1945) **Fenomenología de la percepción**. Bs. As., Planeta.

NIETZSCHE, F. 1973 (1871) **El nacimiento de la Tragedia**. Madrid, Alianza.

SCHECHNER, R. 2000 **Performance. Teoría y Prácticas interculturales**. Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.

TAUSSIG, M. 1993 **Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses**. New York-London, Routledge.

TURNER, V. 1974 “Social dramas and ritual methaphors.” En: **Dramas, Fields, and Methaphors**. Ithaca, Cornell University Press. pp. 23-59

1980 (1967) **La selva de los símbolos**. Madrid, Siglo XXI.

1988 (1969) **El proceso Ritual**. Madrid, Taurus.

1992 **The Anthropology of Performance** New York, PAJ.

VOLLI, U. 1988 “Las técnicas del cuerpo”. En: Barba E. y Savarese N.(comp.) **Anatomía del Actor**. Mexico, Gaceta / International School of Theatre Anthropology. pp. 195-208.