

TEATRO, RITUAL, MUERTE Y SANACIÓN, UNA EXPERIENCIA EN BÚSQUEDA DE LA RESTAURACIÓN DE LOS ESPACIOS PÚBLICOS

Carlos Fos

Asociación Argentina de Crítica e Investigación Teatral.

El sacrificio tiene la función de apaciguar las violencias intestinas, e impedir que estallen los conflictos. Pero las sociedades que carecen de ritos típicamente sacrificables como la nuestra, consiguen perfectamente prescindir de ellos; es indudable que la violencia intestinal no está ausente, pero jamás se desencadena hasta el punto de comprometer la existencia de la sociedad.
René Girard.

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.

Los conceptos de autoridad, como puntos de referencia unívoca y monolítica, han dejado en los últimos años lugar a una búsqueda de visiones múltiples no excluyentes, que enriquecen cualquier producto teórico final. Los valores de una cultura donde conviven rasgos de una cosmovisión autóctona con un imaginario social modernizante que, a menudo, se expresa en propuestas de autogestión a partir de procesos de recuperación de la etnicidad. 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 refuncionalizar manifestaciones sacras en un ámbito secularizado, genera tensiones, en el eterno equilibrio de lo tradicional y lo emergente. Aquellos, que con un visión estrecha, apuestan al exotismo o a cierta espectacularidad *marquetinera*, incurrirán en el mismo error que aseguran combatir. Se trata del intento de rescate de fiesta, que culminó en un sincretismo de técnicas rituales y procedimientos performativos occidentales. Reemplazar una técnica por otra, es un nuevo reduccionismo, sin interpretar al teatro como disciplina de vida. No logramos reapropiarnos del verdadero cuerpo, y una vez más, lo cosificamos, le otorgamos una dimensión plana. El sacrificio operado en el ritual, es el reparador ante el caos de la violencia *tragédica*, es el instrumento que promueve recomienzos a partir de la restitución de un territorio sagrado, imposibles de concretar sin una voluntad de confrontar con los surcos liminales de la racionalidad instrumental. Y es la historicidad, renegada por algunos estudios culturales posmodernistas, un aliado para este recomienzo, esta restitución. En este ensayo desarrollaremos propuestas estéticas relevadas, donde han sido resignificados rituales para formular propuestas teatrales en espacios públicos recuperados. Con la temática de la muerte como marco es un camino que es de suma importancia para la reconstitución del entramado de la memoria de los pueblos prehispánicos y con él, de nuestras propias identidades.

El crecimiento de nuevas temáticas en los estudios teatrales es notable en los últimos años. Espacios invisibilizados, problemáticas no transitadas y el apoyo teórico sobre ciencias auxiliares poco frecuentadas en el pasado, son hoy tópicos o recursos de uso cotidiano para los investigadores del área. En las tierras baldías de la escena, ricas en producción, surgen proyectos de pesquisa de envergadura y profundidad en su tratamiento. Grupos de teatro comunitario, callejero, poéticas desandadas, se convierten en objeto codiciado para la mirada del profesional. Los textos de fuentes, inapreciables, vuelven con su energía multiplicadora en otros textos. La sociología, la historia, la filosofía y la antropología ofrecen su bagaje de experiencias y metodologías, enriqueciendo las visiones del especialista teatral.

Un tópico que empieza a ser analizado es el teatro de sesgo ritual. Por supuesto que su tratamiento, en muchos casos, es resentido por modas de corte *marquetinero* que fomentan ópticas epidérmicas. En sociedades en la que los rituales se han paganizado, ocultando su función sacra purificadora, el rescate de una escena celebrante es complejo y genera tensiones de múltiple naturaleza. No se trata de codificar movimientos o gestos en métodos de actuación vacíos. El desafío es contextualizar cada elemento recuperado, sopesando su fuerza en el universo mítico de la comunidad que lo genera. Así, la energía vivificadora que posee lo genuino (calificación que se refiere a su pertinencia hoy o no a un criterio esencialista) es posible de ser proyectada en trabajos de hibridación escénica. Una escena repensada, crítica a los modelos impuestos por ideologías que pretenden limitar su potencia como circulante de la violencia benéfica. De lo contrario repetiríamos esquemas complacientes con los mensajes dominantes, perpetradores de mediaciones entre los integrantes del entramado social, creadores de cuerpos dóciles. En estos esquemas, es la violencia trágica la que encuentra cauce para su arrolladora marcha y se convierte en parámetro a copiar. El hombre queda reducido a una servidumbre intelectual, despersonalizado, sin herramientas para construirse críticamente, desarticulado. Reinan comportamientos ilegítimos, con un doble discurso hegemónico, que cuestiona y penaliza el caos que, a su vez, sutilmente propicia. Estas conductas autodestructivas no pueden detenerse con meras exhortaciones "bienintencionadas". Aislarlas en diques es inviable y cada uno de estos momentáneos cercos son parches que no disimulan una realidad en descomposición. Las comunidades verán invertidos sus ejes de valores y serán asaltadas en sus estructuras para convertirlas en una suerte de superyó. Este superyó invadirá a cada individuo del colectivo y generará en ellos (por coerción o convencimiento) la imperiosa necesidad de ser funcional al nuevo orden, con un oscilante proceder, entre la mansedumbre y la rebeldía superficial. Nos encontramos, entonces, con una alarmante falsificación del espíritu de la fiesta, aquella que reúne al conjunto de una comunidad en torno a sus miedos y expresiones atávicas. Quedan remedos de festividades, intentonas torpes por escapar de la sacralidad, porque lo sagrado siempre encuentra al hombre, no importa lo bien que haya borrado sus huellas. Y lo sagrado retornará bajo la forma de la violencia fundadora, que escapa aún al control del que cree que todo controla. Con estos mecanismos devastadores, la violencia no sólo hace trizas la malla social, sino que se convierte en multiplicador de ese poder informe, superando su accionar los tiempos históricos y generando nuevos tiempos míticos. Es capaz de resistir los intentos inconscientes de las débiles estrategias esgrimidas para hallar una víctima propiciatoria en falta de fiesta. Esa violencia esencial que hace del hombre - como cazador - su propia presa, sigue demandando en un espiral trágico más cuerpos para devorar. Como dijimos, el teatro se convierte en una trinchera de resistencia ante las pretensiones de escamotear los cuerpos y fagocitar las fiestas. Se vuelve una expresión revulsiva que puede cuestionar los cimientos mismos de lo establecido. Así, emergen discursos escénicos genuinos, atravesando las grietas, escurriéndose por los suburbios de lo establecido. Y lo hacen como respuesta a las múltiples caras del acto creador, posicionándose contra los designios de la tabla rasa globalizadora. El hombre es vuelto a ser tratado desde su dimensión más inmediata, su medida esencial: su cuerpo. En este territorio personal se libra una batalla, muchas veces desigual. En ella el individuo pelea por conservar esa condición, por no ser pulido en sus singularidades. Es una formidable e imperceptible cinchada, sin concesiones, en donde juegan un papel desequilibrante los encuentros personales. Son espacios de construcción de lo colectivo, sin violencia indeseada, sin repeticiones estereotipadas, sin ecos alienantes. Y ladrillo tras ladrillo, cementado por el vigor ritual, se erige el edificio de la tribu. Los puentes de los torsos presentes destruyen las prédicas de disolución en la masa, que ya no aparecen atractivas, que ya suenan a peligrosos cantos de sirena. Sólo resta desandar la travesía hacia la fiesta original, sin pretender alcanzarla. Hay que comprender las mutaciones que las aculturaciones y los contactos

con otros horizontes culturales han provocado. Se trata de un proyecto que retoma voces sometidas, gritos acallados por el olvido, pero vitales en la memoria común. De lo contrario, si estos retazos pretéritos carecieran hoy de significado, serían inútiles piezas de museo; un nuevo peligro, ya que pueden vigorizar a las fuerzas que se pretende neutralizar. Es difícil no apegarse afectivamente a esas porciones de historia recobrada, manteniendo residuos de los mensajes instrumentados durante largos lapsos de tiempo por los que detentan el poder real. Como esta operación es automática, de difícil detección, se imponen revisiones continuas para minimizar su peso. De todas maneras, los enfoques antagónicos en juego se tironean, jalan de una guardia imaginaria para ganar terreno. La visión conservadora utiliza sus recursos para inventariar y amontonar aspectos rasgos sensibles a la empatía de una comunidad. Lo hacen sin criterio metódico, sin tener en cuenta los procesos históricos en los que estos rasgos se constituyeron.

A esta postura ideológicamente perversa se contrapone la que vuelve sobre el material y lo problematiza desde el presente, estableciendo relaciones y grados de representatividad en el colectivo. En este marco teórico, se han instrumentado acciones desde experiencias teatrales periféricas en relación a los que concentran la mirada de los medios de recepción calificada. Estas expresiones, que rastrean en el mundo de los registros rituales no estratificados, han crecido desde los arrabales de la legitimación, destacándose por la heterogeneidad de los abordajes y por la potencia de sus voces. Potencia que se entiende en la calidad como meta, la cual se logra a través del perfeccionamiento y el esfuerzo, actitud muy alejada de viejos amateurismos. Algunas de estas expresiones artísticas nacieron como cuestionamientos a los productos impuestos desde los sectores dominantes. Desde esos orígenes se posicionaron como canales de lenguajes alejados del discurso oficial y aún del autodefinido como "progresista". Seamos precisos en cuanto a estas afirmaciones; el denominado "progresismo" es un terreno informe, de cuestionable identificación y, generalmente, funcional a los núcleos del poder que dicen confrontar. Cuando la disgregación contagiosa circula en la sociedad, consecuencia de un estado de injusticia no resuelto, estos actores políticos no responden a sus neblinosos principios declamados y reprimen con furia ciega. Tibios, con una vacía cadena de buenas intenciones como ideario, se recuestan en los más reaccionarios ante situaciones que escapan de sus capacidades de solución. Por eso, la apuesta sobre el rescate de las manifestaciones vitales, las sojuzgadas, que ingresan por los intersticios de los anacrónicos modelos reiterados por una historia manipulada y complaciente. 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. En la última década es posible detectar productos elaborados por grupo teatrales que promueven el intercambio de procedimientos pertenecientes a culturas que nunca se hallaron en pie de igualdad. Sin el deseo de incorporar instancias exóticas a sus ofertas estéticas, incorporan herramientas de las ciencias sociales para comprender mejor el material que utilizan. Esta reflexión imprescindible, pondrá en crisis las ideas germinales con que el grupo de artistas inició su investigación. A medida que se aleje de estos reduccionismos lógicos, resultado del desconocimiento y de la postura eurocéntrica en que fue formado, las posibilidades de reelaborar una poética sacra en una obra teatral respetable serán mayores.

El derrotero del colectivo *Pueblos*, por ejemplo, está marcado por estas 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. 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. Estas performances, de dudoso valor estético, eran filmadas para corregir errores y evolucionar en los debates que se planteaban a posteriori.

Un paso importante en el progreso del conjunto fue la incorporación al mismo de antropólogos especializados en el mundo cultural de los pueblos prehispánicos de México. 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 etapa 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. Con una integración heterogénea, que incluye jóvenes de familias europeas, mestizos y dos representantes de comunidades indígenas. En esta diversidad, más allá del discurso homogeneizador dominante impuesto, se disparan recuerdos que entretujan historias reveladoras de universos reprimidos. En este momento de la travesía es cuando los actores tropiezan con "verdades" que dejan de aparecer como tales. Su propio cuerpo, que creían relevado y conocido, es revisado desde otro costado. Asumen que se vieron encarcelados en técnicas y métodos que repetían como autómatas, sin verificar la relevancia de los mismos en su historia. Un ámbito secularizado como el que contuvo a cada uno de los integrantes del grupo a lo largo de su vida, distorsionó su capacidad de reelaborar los rituales en sus elaboraciones artísticas. Caen en cuenta que las mismas eran síntesis antojadizas de poéticas occidentales con genuinos retazos de discursos festivos, en un escenario confuso y pobre. Llegó la oportunidad propicia para repasar conceptos. Teatralidad era uno de ellos; primaba la estrecha actitud de negar una función espectacular en las manifestaciones festivas de los pueblos aborígenes. Así el elenco, en su mayoría, sostenía que las prácticas sacras ritualizadas eran preteatrales o parateatrales. No había dudas al respecto; el teatro como lo entendemos nace con la llegada del europeo y es sólo deseable un enriquecimiento del mismo con métodos de

entrenamiento o definición espacial provenientes de los discursos rituales corporales o con nuevas dramaturgias extendidas a partir de ellos. Esta afirmación es una torpe generalización reñida con lo observable en el terreno de lo cotidiano. Esa división, reclamada con un celo que roza el capricho teórico, existe en buena parte de los ritos; en ellos, como en el teatro occidental, los oficiantes y los participantes tienen espacios y funciones diferenciadas. Aún cuando pensamos en aquellos rituales donde esta diferencia se borra en un trance colectivo, queda de todas formas una función espectacular del participante sin cual la acción no tendría sentido. En las crónicas de los viajeros y conquistadores en los primeros contactos con estas expresiones sacras, se ha contabilizado esta diferenciación a pesar de la intencionalidad manifiesta negativa del reconocimiento. Esta distancia pautada queda, sin lugar a dudas, sistemáticamente documentada en los estudios modernos que se oficializaron desde la antropología, la sociología y otras disciplinas en las últimas décadas, exploraciones que fueron origen de tesis, monografías y publicaciones académicas.

Luego de varios días de discusión, 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 elementos de técnicas modernas (en especial ejercicios del Odín). La conexión, forzada y sin suficiente cohesión, se profundizó en los intentos posteriores. Los artistas ceden al arquetipo de fiesta fetichista y abren la puerta a un horizonte amplio de oportunidades. Esa fiesta, que admiraban por sus aspectos externos, hace visible sus procedimientos internos, lejanos a las réplicas de poster de las empresas turísticas. Recuperar en el ensayo cotidiano, ese territorio 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. En las primeras muestras a observadores externos al colectivo ya se apreciaron ruidos de transmisión, interpretados como una selección errónea del material sujeto a hibridación. Es por ello, que en una instancia posterior las danzas propiciatorias fueron cambiadas por danzas de vida y muerte, en las que los celebrantes quedaban expuestos a la formidable tensión de un devenir circular.

En la síntesis expuesta en el ensayo, la muerte es interpretada por varios actores y nunca es tomada como un poder negativo que ciega la existencia terrena. Por el contrario, en la performance son rescatados exitosamente las visiones de continuidad y regeneración de la vida, por lo que los cuerpos pueden sufrir decadencia física y un término pero la esencia que contienen buscará otros recipientes activos. Otro aspecto positivo fue la toma de conciencia por parte del elenco de la importancia de recrear las máscaras de los personajes-símbolos con rigurosidad de imitación. En los juegos coreográficos se mantuvo la búsqueda de cuerpos, muy sutil e intensa a la vez, interpretada por los individuos que tomaban el lugar de la muerte y a aquellos que eran cortejadas por ella. Se vieron dos planos diferenciados espacialmente. Uno estaba encuadrado en un clima de violencia recíproca muy acentuada, con incremento del miedo en aquellos que eran cazados por la Muerte, en sus múltiples apariencias. En una suerte de revista, eran cuestionados los que hacían culto de vanidad, de la juventud, de la riqueza material y de la soberbia, inertes ante la imagen de quien arrebató con un abrazo frío todos estos atributos. Pero no sólo valores negativos caían ante el irremediable final de los cuerpos. En esta carrera desesperada por sobrevivir, celebrantes que estereotipaban las formas básicas de producción (sembradores, cosecheros, cocineros, etc.) y del arte, sucumbían ante la poderosa figura de rostro amenazante. Una música de vientos y tambores, en raudo ritmo, propiciaban la empatía del observador con lo observado. El otro espacio parcializado por objetos tenía una mirada opuesta. Se trataba de una danza cuasi amorosa, donde los celebrantes no rehuían el encuentro sacro, sabiendo que al contacto con la Muerte tendrían una experiencia superadora. Las máscaras eran diferentes, con una tendencia a la estilización exagerada. Los rostros retenidos en su expresión por el

artificio, se insinuaban felices, extasiados por el placer de unirse a su amada eterna. Estos rasgos incrementaban las sensaciones erotizantes exhibidas en los movimientos coreográficos, sobre los que se había concretado una drástica operación de sincretismo. Ambos extremos del escenario, que se mostraba elevado sobre los observantes, contenían una acción de veinte minutos de duración, que comenzaba y finalizaba al unísono. El espectador debía repartir su atención sobre los dos cuadros, en una suerte de pantalla dividida con una oferta tan atractiva como enfrentada en sus temáticas y tratamiento. Al tratarse de una experimentación teatral, varios puntos quedaron para el análisis y posterior revisión. Podemos indicar como los más relevantes, la falta de coherencia escénica, ya que en ninguna instancia fue posible establecer relaciones entre las dos mitades de la escena. El puente imaginado, que incluía una breve danza en las que ambas representaciones de la Muerte se desplazaban solitarias y en discusión corporal, terminó siendo forzado y sin riqueza poética. Se produjeron baches en las dos coreografías, producto de la inexperiencia del grupo para la elección de material sacro ritual y su posible inserción en un esquema de teatro-danza moderno. Tampoco hubo un criterio claro para la confección del vestuario, que quedó a medio camino entre la mimesis y el diseño libre. Como punto positivo aparecía la belleza poética de los cuerpos en juego y la evolución del discurso dramático.

El colectivo estaba preparado para sus nuevas incursiones creativas; tomaron conciencia de que una obra, hasta la que se pretende rupturista, se completa con la intervención de todos, con la multiplicidad de valoraciones que es capaz de suscitar, con la profundidad que una pesquisa sin condicionamientos o prejuicios permite. Así, se propusieron, balanceando las dificultades y caminos sin salida que tendrían que sortear, una nueva relación con las formas en un devenir temporal distinto, que privilegia la horizontalidad, faculta la intervención de todos por igual y perpetra una revuelta contra el sistema de apreciación de las disposiciones que nos encorsetan. En los tres meses siguientes compartieron convivios con miembros de comunidades indígenas, sin interferir con ellas. Los contactos los hicieron a través de la mediación que propiciaron los antropólogos en campo. Con el respeto requerido, fueron invitados a festividades y pudieron preguntar y repreguntar sobre la experiencia de cada integrante de los colectivos con la muerte, extrayendo información definitiva para su camino artístico. Pero no todo se detuvo en este momento utilitario; hubo 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. Fueron testigos, también, de un fenómeno de comunicación por *tecnovivio* entre comunidades separadas por las distancias geográficas en el marco de la violencia impuesta por los gobiernos de turno. En esta línea de trabajo se encontraron con el colectivo teatral salvadoreño *Nuestro Pueblo*, que contaba con una trayectoria más dilata en su búsqueda estética. Luego de varios meses de creación común, realizaron la reconstrucción de una ceremonia, con un lenguaje poético desacralizado e incorporando grandes pantallas, en la que se representaban imágenes de personajes míticos, que interactuaban con los actores-celebrantes. Asimismo, se reprodujeron danzas, resemantizadas, con un intercambio de procedimientos entre los movimientos festivos sacros y otros propios de la danza moderna. Cada danzante perfeccionó su ritmo interno y lo aportó al ritmo común, en el tránsito hacia gran Unidad rítmica, en la diversidad, que es lo pre-existente. Se quebró la barrera entre los actos de expresión y los creativos, y con ello se redefinieron hasta los ladrillos fundacionales de las nociones de lo público y lo privado. En este espacio, contenedor de metáforas y metonimias, fue posible transcribir un código; código que,

al ser producto de múltiples cruces, nos hablara de codificadores subyacentes tales como las creencias, la cosmología, la economía, la política, entre tantos otros. Un espacio que sea herramienta de representación de los totales socioculturales. Esta performance fue repetida, casi litúrgicamente, en varias ocasiones, utilizándose espacios abiertos como plazas o parques. Para asegurar la real propagación se multiplicó a través de un programa de educación a distancia, que incluía la grabación de la expresión artística descrita y su difusión a través de videos, con el consiguiente fenómeno de mediación operado. Comunidades separadas por largas distancias y sin una relación formal continua fueron testigos de esta experiencia teatral.

Durante las semanas posteriores a este trabajo, se crearon campamentos de narración oral, para que los diferentes grupos expusieran sus sensaciones. En estos encuentros se utilizan instrumentos de la historia oral y la etnohistoria, para ordenar y favorecer la fluida circulación de la paleta de voces participantes. Se persigue privilegiar la reconstitución de discursos coherentes que mixturán recuerdos de ceremonias pasadas con el resultado de las experiencias de cruce vividas recientemente, a partir del material que observaron. De esta forma se evita caer en anecdotarios fragmentarios sin significado para la comunidad, y es posible confrontar modelos que sobreviven en las manifestaciones festivas con el producto de hibridación cultural que han experimentado, aún a través de la mediatización del video o de la transmisión simultánea en red. Si bien aún no tenemos los resultados finales, fue posible observar un marcado interés en los rasgos que separaban los rituales comunes. Todos coincidían en que la mejor manera de recuperar sus raíces era encontrarse con las demás colectividades para compartir vivencias. Cientos de kilómetros los separaban pero el acceso a internet, aún con los equipos mínimos, los había alentado a un proyecto de reconstrucción del cuerpo cultural original, dañado por las múltiples irrupciones externas. Y esta reconstrucción debía hacerse respetando las singularidades que cada comunidad desarrolló en los años de aislamiento.

Los componentes de *Pueblos*, presentes en este evento, quedaron marcados por la fuerza del mismo y por la capacidad de sus colegas para lograr síntesis originales y equilibradas entre dos mundos culturales. Estaban listos para una nueva etapa creativa. Para concretarla, 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 interior. El tópico elegido, puesto en un texto corporal de danzas tradicionales aggiornadas, emparentaba la despersonalización citada con la muerte del individuo en aras de la masificación. Se volvía a pensar en el fin de la vida como un momento de la misma, un momento que podía ser confrontado y refuncionalizado en sus consecuencias. La Muerte sinónimo de alienación, de pérdida inconsciente en un marco yermo de pensamiento crítico.

Como podemos deducir, se operaron mejoras sustanciales en la faena del grupo, aunque no hubieran hallado discursos originales con la complejidad que el teatro de base ritual demanda. 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. Luis Mendoza, miembro del grupo desde su creación nos comentaba:

Sabíamos, cuando nos reunimos, que la elección que habíamos hecho era difícil. En primer lugar, veníamos de experiencias distintas y de formaciones artísticas que se complementaban en el teatro europeo, pero nos limitaban mucho al discutir sobre una búsqueda ritual. Los meses iniciales se consumieron en debates acalorados, en que algunos hablaban de visitar a las comunidades cercanas, mientras que otros preferían la inserción caprichosa de algunos recursos corporales en el marco de las enseñanzas de Barba y Pina Bausch. Cuando nos enteramos que había antropólogos trabajando en el rescate de fiestas indígenas, tratamos de contactarlos. Así se produjo la primera deserción; algunos pensaban que era una pérdida de tiempo ponerse a intercambiar experiencias con académicos sin relación con el hecho teatral. No obstante, la experiencia fue buena y, más allá de resultados parciales fallidos, nunca dejamos de buscar, de informarnos, de crecer. Un crecimiento árido, espinoso, donde las tentaciones por sumarse a otras miradas más complacientes con el mercado eran constantes.¹

Mendoza pertenece a una familia de origen español, sin relación alguna con el universo mítico que pretendía comprender para ampliar su horizonte artístico. Es preciso reconocer el esfuerzo de un conjunto que ha empleado cinco años de su corta existencia en explorar los terrenos periféricos de lo teatral; un conjunto que continúa hoy experimentando sobre suelo virgen y movedizo. La repercusión que obtuvieron es mínima, circunscripta a estudiantes o egresados universitarios y a otros artistas con inquietudes similares. La prensa los ha ignorado, así como los que pregonan el teatro de base antropológica de dudosa autenticidad, con altos grados de exposición mediática.

Podemos aseverar que, con estos colectivos, se divulgan versiones tergiversadas de los rituales festivos, descontextualizadas de los pueblos y de las creencias que los gestaron. En un campo teatral fragmentado, estas propuestas son válidas y cuentan con visibilidad. Este escrito prefiere resaltar la obra de los que apuestan por un mayor nivel de compromiso y entrega, renegando del divismo. Y con la acción de estos colectivos se inicia un campo original para la investigación teatral, requiriendo para el desarrollo del mismo del auxilio de distintas ciencias sociales y el establecimiento de nuevas categorías.

Este campo de pesquisa se conformará teniendo en cuenta al menos dos actores: los grupos que buceen en las fiestas y sus rituales y extraigan genuino material para sus performances y los especialistas que se acerquen a ellas. Ambos serán afectados, por momentos condicionados, por las herramientas teóricas y prácticas con los que aproximen a este fenómeno cultural. Son espacios que nos resultan ajenos, que se configuran de acuerdo a las reglas que signan el devenir de la comunidad que las alberga. Pero también se evaluarán la secularización de nuestra sociedad, la globalización que sufre y la degradación a que la impulsa los criterios dominantes. Actores e investigadores académicos comprenderán que la fiesta sigue siendo una instancia en la que puede expresarse una dimensión última y trascendente de la realidad del colectivo. Una realidad estudiada desde planteamientos novedosos, que perfore la mediocridad teórica superada e invite a nuevos caminos de reflexión.

La última actividad relevada de *Pueblos* es un espectáculo presentado en una plaza, sin demarcaciones espaciales fijas, con una codificación corporal grotesca, cuasi obscena, con un vestuario alejado de su sentido utilitario. *Tiempos* fue el título elegido, en un juego de palabras, que promueven otro tiempo fuera del tiempo, en el espacio sagrado. Se parodiaba a las figuras de poder, reales y simbólicas, con un dejo de trasgresión presente. En las danzas estilizadas se apreciaba una intencionalidad no aleatoria, referida a este anhelo de subvertir el orden establecido y los mecanismos alienantes del mismo. Se trataba de una carnavalización exagerada, de una atmósfera de excesos, en la que la celebración abría la escena, en una titánica lucha de muerte y renovación.

La música tuvo un lugar destacado, con instrumentos propios de las comunidades indígenas de la región costera media mexicana, a los que se plegaban teclados eléctricos y sonos de jazz. *Tiempos* fue cambiando en sus distintas funciones,

¹ Entrevista personal a Luis Mendoza, Buenos Aires, 2005.

(entendamos funciones en el sentido burgués de la palabra) respondiendo a las correcciones y cambios propuestos por el interior del grupo. También se contemplaron las reacciones de los espectadores no pasivos y la interacción con las distintas etapas de la performance. Sigue Mendoza:

En esta oportunidad tratamos de organizar corporalmente las experiencias en trueque que tuvimos con los especialistas y con los miembros de la comunidad en los campamentos de oralidad. Vimos cómo una festividad cristiana conservaba, como resistencia, formas y simbologías paganas; tomamos esta idea para pensar en el contexto social en el que nos movemos y operar sobre él, trastocar sus ficticios valores, poniéndolos contra las cuerdas. También tratamos de dejar huellas del renacimiento que promueve cada muerte, en sacrificio o no. Los ensayos fueron intensos y el resultado final abierto. Luego de cada encuentro revisábamos lo hecho y ajustábamos la propuesta. Para nosotros fue importante que algunos integrantes de las comunidades que habíamos visitado vieran la performance. Sabemos que este sendero no tiene un lugar de llegada, que el camino en sí es lo trascendental y en esto estamos. Conteniendo nuestros egos y respetando los ritmos.²

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. En el caso de retomar el convivio, cada nuevo elemento será pasado por el tamiz de la confrontación con otros discursos, incluyendo el del mismo entrevistado. En una pesquisa que dura meses, los miembros de un grupo darán versiones diferentes y, en la medida que la interacción genere confianza mutua, piezas orales de mayor riqueza. Sostener la posición de intercambio es fundamental, ya que cualquier actitud soberbia que sugiera expresiones “civilizadoras”, promoverán la resistencia al compartir como genuina defensa. Insistimos en que no se trata de observaciones anecdóticas, con un mapa de ruta errático.

Estamos hablando de primeros pasos seguros, fundados en apreciaciones y tópicos que respondan a la reflexión previa del antropólogo, que disparó su búsqueda. Es imprescindible caminar por una delicada y equilibrada línea para no dejarse llevar por la emergencia de materiales no tenidos en cuenta al comienzo o rechazarlos en el supuesto beneficio de una investigación coherente pero carente de flexibilidad. De no cruzar esta delgada línea hacia ninguno de los extremos pontificados, depende parte del éxito del trabajo. No trabajamos desde la inocencia del diletante, pero tampoco nos encerramos en parámetros intelectuales inmutables. Si lo hiciéramos esa incógnita de la “otredad” no se plantearía como tal, ya que los presupuestos bastarían para deformar cualquier aporte conseguido en el trueque de información. Sumergirnos en el mundo del “distinto”, siempre ha sido complejo para una ciencia que siguió los principios del positivismo durante décadas. Partimos de nuestra experiencia de sociedad, un entramado en el que eros electrónico pretende convertirse en canal del deseo. El punto de vista de la comunidad transitada, con la internalización de discursos ajenos, se muestra desafiante, con lugares centrales para la experiencia compartida. Experiencia sacra, lúdica, sanadora, manifestada en los rituales festivos. El reconocimiento mutuo se dará en espiral, con avances y retrocesos, reflejos de la tensión entre mundos que no están aislados (en muchos casos las fronteras se pierden en su porosidad, siempre desde la dominancia del que detenta poder), pero que son productos de síntesis culturales distintas.

Ese viaje inter-subjetivo hacia la fiesta, sacro-convivio, modificará a ambas partes, no las dejará indemnes. Por eso, la importancia de la propuesta de grupos como *Pueblos*, en un intento por reencontrar la sacralidad totalizadora, vivificante y reparadora de la violencia recíproca, en las expresiones escénicas. Expresiones que generan modificaciones en los espacios públicos intervenidos por los artistas, con consecuencias imposibles de cuantificar previamente. Y el primer espacio modificado será su cuerpo, en plena restauración de visión crítica del mismo. El teatro, concebido

² Entrevista personal a Luis Mendoza, Buenos Aires, 2005.

sin el deseo de métodos infalibles, sin la imperiosa necesidad de una escolástica que entregue sentencias como corpus cerrados. Un tomar conciencia de que una obra se completa con la intervención de todos; una nueva relación con las formas y el espacio. Una apropiación del cuerpo lanzado, sin cálculos, sin maquillajes, un cuerpo pleno y desnudo. Un criterio, finalmente, que replantea criterios hasta ahora no problematizados y que provoca, que va al encuentro, que lo necesita como depositario de la creación misma.

Memoria, rescate, antropología, ritual, teatro. Palabras que en una escena se aúnan para promover rutas alternativas, sin pretensiones de verdad, sin deseos de reiterar una moda pasajera como títere de un mundo propicio a la despersonalización. Palabras que adeudan muchas respuestas y guardan interrogantes necesarios, a la espera de ser interpeladas.

Bibliografía

DELGADO, Manuel: *El animal público*, Barcelona, Anagrama, 1999.

FOS, Carlos: *Hacia los rituales dormidos*, Lima, Ediciones Populares, 2005.

GARCÍA CANCLINI, Néstor: *La producción simbólica*, México, Siglo Veintiuno, 1979.

LE BRETON, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1979.

TURNER, Víctor: *El proceso ritual*, Madrid, Taurus, 1969.