

## Apuntes sobre Teatro y Ritual

Cecilia Hopkins(EMAD, actriz, directora, dramaturga)

### RESUMEN

El presente trabajo pone en relación las nociones de teatro y ritual, dos actividades ligadas a la idea de mito, relato fundante que otorga sentido a todo acto colectivo que utiliza en su desarrollo elementos expresivos del campo de la representación. Estos apuntes también analizan los diversos sentidos que asume el efecto de teatralidad, un elemento que permite hacer foco sobre otras expresiones rituales tradicionales y contemporáneas.

### PALABRAS CLAVE

Teatro. Ritual. Mito. Teatralidad. Fiesta

### SUMMARY

The present work relates the notions of theater and ritual, two activities linked to the idea of myth, a founding account that gives meaning to any collective act that uses in its development expressive elements of the field of representation. These notes also analyze the different meanings assumed by the effect of theatricality, an element that allows focusing on other traditional and contemporary ritual expressions.

### KEYWORDS

Theater. Ritual. Myth. Showman.

Todo teatro es ritual si por ritual se entiende una secuencia de acciones que se repite en un tiempo y en un lugar determinado con el objeto de obtener, frente a un grupo de asistentes, un resultado más o menos previsto. No obstante esto, lo que resulta notorio es que no siempre el teatro produce en el espectador el compromiso afectivo que se despliega lejos de las salas teatrales, como por ejemplo, durante el desarrollo de un ritual popular. Sin hacer referencia a rituales masivos como los que genera el fútbol o un concierto pop, las fuerzas del compromiso afectivo pueden manifestarse en una pequeña ceremonia. Es que el sortilegio que produce el poder de lo significativo tiene que ver menos con la potencia expresiva que con el trasfondo del rito mismo. Porque un rito, más allá de la repetición puntual de la serie de acciones previstas se sostiene plenamente cuando encarna un mito que está vigente en la comunidad que lo lleva a cabo.

Se ha dicho que el mito surge de la experiencia colectiva, que aparece en un tiempo anterior a la historia. También se ha dicho que el mito es aquello que en todos los tiempos le da un fundamento al arte, le brinda a la realidad una dimensión sagrada, la cual poetiza y embellece la vida cotidiana. Así, todas las culturas vuelven al tiempo original del mito a través de sus ritos. Del campo imaginario, entonces, el mito es atraído a un espacio y un tiempo determinados a través de la práctica ritual. Es en ese marco concreto donde el mito se corporiza en una dimensión física que comprende cuerpo, gesto y movimiento. Es por eso que el poder de un rito depende de la fuerza que detente el mito que lo funda. En la riqueza de sus rituales, en la fuerza con que son reeditados, es posible medir el vigor de una cultura, el peso que tienen sus valores compartidos. Es por esto que, cuando el tejido social se encuentra amenazado en su cohesión, se buscan ritos para impedir el avance de un proceso de disolución.

En efecto, cuando una cultura se encuentra debilitada o ya en proceso de devastación, se experimenta una singular necesidad de configurar nuevos rituales, recuperar aquellos que han sido perdidos o bien revitalizar los que aún quedan vigentes. Está instituida la idea de que el ritual fue el acto fundante del teatro occidental, ya que se le asigna a un rito ceremonial de carácter agrario las razones del origen del sistema de representación teatral, el cual, a modo de vehículo expresivo, se vale hasta hoy del movimiento, el canto y la palabra. La inspiración fue previamente encontrada en un cierto mito, con el objetivo de encarnarlo. Se sabe que en todos los antiguos rituales existieron rasgos teatrales. Hubo en todos ellos objetos y vestuarios simbólicos, así como la elección de un mito arcaico.

Pero también hay otras expresiones que se organizan colectivamente a partir de prácticas ligadas a lo teatral, las cuales se reeditan a modo de rituales públicos y que también se sostienen desde convicciones compartidas. En los ámbitos urbanos, especialmente en las situaciones de manifestación pública acerca de temas o factores que importan a la civilidad, es cada vez más notoria en Buenos Aires y en las ciudades más populosas del país, la fuerza expresiva que acompaña a los manifestantes unidos por las mismas ideas. En las jornadas a favor del casamiento igualitario, en las marchas por el Ni una menos, en las vigilias motivadas por la votación del proyecto de ley por la interrupción voluntaria del embarazo, las mujeres y hombres participantes de esas manifestaciones al aire libre entonaron cantos, utilizaron objetos y colores determinados que, en conjunto, dieron cuenta de una voluntad de unicidad y organicidad. En algunos casos, incluso, se podría hablar hasta de nociones de estructura, convención y codificación, en una puesta en escena que, en suma, se viene concretando en los últimos tiempos en todo acto popular que tiene el anhelo de obtener un efecto específico. Y es en ese deseo donde subyace la noción de eficacia, siempre vinculada al rito y al efecto de teatralidad.

¿Cuál es el elemento constituyente y singular del hecho teatral sino el efecto de la teatralidad, esto es, la posibilidad de construir un hecho significativo a partir de un individuo que en vivo produce series de acciones físicas y vocales en un orden establecido, con el objeto de ser observado y de obtener un efecto a cambio? En la producción de significado está la esencia de la teatralidad para algunos autores, quienes también toman en cuenta su construcción visual y escénica particular.

Para referirse al efecto de teatralidad, otros autores hacen foco en el conjunto de signos que interactúan entre sí, ya sea que provengan del texto o sean emitidos desde el cuerpo del intérprete o a partir de la utilización del espacio y de las más diversas estrategias audiovisuales. Otros estudiosos prefieren remitirse al fenómeno de la representación y considerar a la teatralidad un producto de la conjunción del sujeto que mira y aquel que recibe la mirada. Finalmente, se puede decir que la teatralidad surge cuando alguien asume un rol o una actitud determinada –solemne o lúdica– al tiempo que ejecuta acciones previstas para ser observadas por otros, las cuales no tienen necesariamente un objetivo de orden estético.

Volviendo al hecho teatral, es necesario aclarar que para unos especialistas, el teatro debe ser abordado como “representación” y, para otros, como “acontecimiento”. Para los primeros el teatro representa en el microcosmos de la escena el macrocosmos del mundo. Para los segundos, el teatro debe sacar el espectáculo de su cotidiana rutina, hacer participar, conmover. El “acontecimiento” puede ser religioso, ritual, político o tener el carácter de una diversión. Como ejemplo de teatro “acontecimiento” se citan a menudo los ritos populares que toman la dimensión de lo que se denomina fiesta.

La fiesta como categoría antropológica tiene su raíz en lo extracotidiano, ya que solo desde esta dimensión –donde también se localizan el rito y los quehaceres ligados con la creación, actividades que, por su contenido simbólico demandan de un modo u otro una cercanía con lo sagrado– mujeres y hombres se expresan y producen sentido. Respecto del tiempo mítico que reclama la fiesta para ser instituida, es necesario subrayar su circularidad y sus cualidades de recuperabilidad, ya que alude a un tiempo primordial. Para el antropólogo Ricardo Santillán Güemes, la fiesta popular, tomada en su dimensión activa, conlleva un sentido cultural determinado dado que: manifiesta la integridad física, emocional y mental del hombre en sociedad y expresa la integralidad de la cultura de un grupo humano, en función de que se trata de un acto comunitario que afirma una identidad enriquecida, a veces, hasta por un diálogo intercultural generado por un entrecruzamiento creativo y dinámico de identidades culturales múltiples. Santillán Güemes también subraya que la fiesta despliega un hecho social en el que se entrecruzan y se potencian las más diversas instituciones, esferas y prácticas sociales, como la

noción de reciprocidad. En definitiva, la fiesta contiene aspectos sensoriales y expresivos ligados a la gestualidad, la corporalidad y la teatralidad y, en suma, constituye un acontecimiento signado por una actitud de derroche. A modo de ejemplo, Santillán Güemes habla del caos que se instala en tiempos del Carnaval y de las inversiones de roles que lo caracterizan. Finalmente, interconecta las nociones de rito, juego, fiesta y teatro, estableciendo ciertas pautas de relación, en la medida en que concluye afirmando que las cuatro actividades culturales citadas tienen en común su extracotidianidad, porque implican la ruptura del orden diario a través de distintas técnicas, objetos y situaciones. Asimismo, subraya el autor que se funda un espacio y un tiempo calificado distinto al habitual, donde se distingue un modo de actuar en y desde una energía diferente a la cotidiana. Este modo de actuar en y desde otra corporalidad, se realiza mediante unos movimientos, gestos y voz diferente a la habitual, también a partir del uso de un cierto instrumental simbólico, como máscaras, trajes y objetos cotidianos intervenidos. Y a partir de la utilización de un lenguaje –verbal o no verbal– que se complementa con la música, el canto, la danza y la pantomima.

La diversidad de intencionalidades de las que se nutren el rito, el juego, la fiesta, y el teatro, la diferente actitud existencial de quienes los practican, están determinadas por necesidades, aspiraciones y estrategias culturales de un grupo particular. Además de la separación entre lo sagrado y lo profano, Santillán Güemes encuentra que entre la actuación ritual y festiva se constata lo siguiente: no hay roles especializados en su organización ni existe la distinción entre actor y espectador, ya que todos son co-celebrantes. Asimismo, el agente ritual realiza su acto desde la determinación, la posesión o el trance sin que exista el “como sí” que establece el teatro en su desarrollo. Así entonces, concluye en que dicha acción cultural no persigue un fin artístico, dado que la función estética no es la principal.

Ya en el marco de lo específicamente teatral, en los años sesenta, el polaco Jerzy Grotowski se sintió atraído por el mito. Así, escribía en *Hacia un teatro pobre*. (1981 p.25)

*“...fui golpeado por la importancia del mito, ante todo en cuanto situación humana primordial; en segundo lugar, en cuanto complejo colectivo, ejemplo y modelo de comportamiento que sobrevive a la conciencia de la comunidad e influencia imperceptiblemente las reacciones sociales”,*

El trabajo de Grotowski tendió hacia la manifestación de un ritual escénico, tal vez motivado por la férrea formación católica del director.

Deseaba volver a encarnar, profanar o superar a un mito, a través de un ritual escénico. Sostenía que el teatro había surgido del rito y que se había establecido a medida que este iba extinguiendo su fuerza integradora: la noción de espectáculo organizado surge, según su pensamiento, cuando la fuerza del ritual colectivo fue declinando. Cabe aclarar que, cuando Grotowski aludió a la ritualidad, nunca se refirió a los fenómenos gestados en las grandes ciudades en torno del deporte, la música y la política.

Otro artista que pensó acerca de las relaciones entre el teatro y el ritual arcaico fue Antonin Artaud quien, para Patrice Pavis representa “la cristalización más pura del regreso a las fuentes del acontecimiento teatral”. En la década del treinta, el francés clamaba por volver a la fuerza fundante del rito como única posibilidad de salvación para una sociedad que había sobrevivido a una contienda mundial. Volviendo a Grotowski, él pensaba lo contrario. No creía posible volver a crear las condiciones del ritual sin contar con una comunidad unificada en torno de un sistema de creencias. ¿Cómo crear la conciencia de unidad en el contexto de una sociedad plural y fragmentada como la actual? Eso sí, de las experiencias rituales que aún se practican en ciertas sociedades no occidentales, el director solo creyó posible servirse de algunas de sus técnicas para comprobar su fuerza de unificación y organicidad. Así reflexionó en el libro citado anteriormente (1981 p.79):

*“Cuando el teatro todavía formaba parte de nuestra vida religiosa liberaba la energía de los espectadores encarnando el mito, profanándolo o, mejor aún, superándolo: el espectador debía de tal manera descubrir su verdad personal en la verdad del mito, llegando a la catarsis a través del terror y del sentido de lo sagrado. (...) Hoy la situación es diversa. Las colectividades ya no se caracterizan a través de las religiones, las formas tradicionales del mito se encuentran en plena transformación, desaparecen o se encarnan de manera diversa; incluso las relaciones conscientes o inconscientes de los espectadores con el mito, en cuanto complejo colectivo, están extremadamente diversificadas. Nosotros mismos, estamos mucho más influenciados por nuestras convicciones intelectuales. (...) Nos es imposible, en definitiva, identificarnos colectivamente con el mito, es decir, identificar nuestra verdad individual con la verdad universal.”*

Por su parte, para el inglés Peter Brook, el teatro sagrado –o teatro de lo invisible-hecho visible– es el espectáculo que busca recuperar la fuerza del rito que en otros tiempos tenía el poder de encarnar lo invisible.

*“¿Dónde encontrar la fuente hoy día para intentar tales procedimientos?”, se pregunta en su libro *El espacio vacío*. Según su análisis, para producir nuevos ceremoniales, para captar alguna reverberancia de una tradición ya disipada, la buena voluntad, la sinceridad, el respeto reverente y la creencia en la cultura no son suficientes: la forma exterior solo puede adquirir verdadera autoridad si el ceremonial tiene otra tanta; y ¿quién hoy día puede llevar la voz cantante? Como en toda época, necesitamos escenificar auténticos rituales, pero se requieren auténticas formas para crear rituales que hagan de la asistencia al teatro algo tonificante de nuestras vidas. Esos rituales no están a nuestra disposición y las deliberaciones y resoluciones no los pondrán en nuestro camino”.*

Escribe Brook:

*“Sentimos la necesidad de tener ritos, de hacer algo por tenerlos, y culpamos a los artistas por no “encontrarlos” para nosotros. A veces el artista intenta hallar nuevos ritos teniendo como única fuente su imaginación: imita la forma exterior del ceremonial, pagano o barroco, añadiendo por desgracia sus propios adornos. El resultado raramente es convincente. Y tras años y años de imitaciones cada vez más débiles y pasadas por agua, hemos llegado ahora a rechazar el concepto mismo de un teatro sagrado”.*(1994, p. 69).

Para finalizar, se puede destacar que, durante los años sesenta, dos grupos emblemáticos norteamericanos –el Living Theatre y el Bread and Puppet– levantaron las banderas del teatro de calle en momentos en los cuales la celebración teatral colectiva comenzaba a imponerse. Poco después, en los años setenta en Dinamarca, el Odin Teatret comenzó a animar los espacios públicos con personajes extraídos de la mitología escandinava. Su director, el italiano Eugenio Barba, (1992 p.37) sabía que no es tarea sencilla en teatro echar mano de mitos y ritos de la cultura popular, ya que algunas de estas experiencias rituales colectivas “suelen deslizarse hacia el caos biológico y la impotencia”. Advierte en consecuencia, que “toda explosión visionaria debe ser dirigida, el actor debe conducir al tigre y no dejarse arrollar por la fiera”.

## BIBLIOGRAFÍA

Brook, Peter, *El espacio vacío, Arte y técnica del teatro*(1994), Colección Nexos, Península, Barcelona.

“La escena latinoamericana”, *Cuadernos de Picadero* N° 7, agosto de 2005, INTeatro.

Grotowski, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, (1981) Siglo XXI, Buenos Aires.

Colombres, Adolfo, *Hacia una teoría transcultural del arte*, (2004) Ediciones del Sol, Buenos Aires.

Barba, Eugenio, *La canoa de papel*,(1992) Col. Escenología, México.

Santillán Güemes, Ricardo, “La fiesta y el teatro”, apuntes exclusivos para sus cátedras en la EMAD, la UNA y la Escuela de Titiriteros del TGSM.