

# **UCUENCA**

Facultad de Artes  
Carrera de Artes Escénicas

**El cuerpo festivo: Características y estructuración que invierten en la construcción  
de una corporalidad.**

Trabajo de titulación previo a la  
obtención del título de Licenciada en  
Artes Escénicas

Autora: Jenny Nataly Vintimilla Jimbo

CI: 0104780333

Correo electrónico: [Jennyvintimilla95@hotmail.es](mailto:Jennyvintimilla95@hotmail.es)

Director:

Diego Paúl San Martín Arévalo

CI: 0102157542

**Cuenca-Ecuador**

31 de octubre del 2022

## Resumen

El presente trabajo de graduación ha tenido por objeto de estudio el “ritual festivo”, como forma de transformación total del cuerpo; iniciar la reflexión sobre la dimensión ritual que presenta un desarrollo sobre lo corporal, nos conduce a investigar de manera profunda las características, tanto espirituales como físicas que esta puede generar en el cuerpo. Los rituales festivos se componen prácticas colectivas, costumbres que estructuran la vida de comunidades y grupos, siendo compartidos y estimados por muchos de sus miembros. La importancia está en reafirmar la identidad de quienes lo practican en cuanto a grupo o sociedad, puesto que están estrechamente vinculados con acontecimientos significativos relacionados fuertemente con la cosmovisión, la historia y la memoria de las comunidades. Las secuencias de actos que la conforman poseen no solo el lenguaje verbal sino especialmente las técnicas corporales, produciendo un espacio-tiempo distinto, cargados de estados de emoción entre sus participantes, lugar teórico actoral que se presenta de manera importante en esta investigación. A partir de este vínculo, realizamos un tejido conceptual alrededor de este tema, que ha implicado reflexionar, cómo el ritual festivo produce una corporalidad; es decir, del proceso gestor del propio cuerpo son percibidos en la subjetividad y en la otredad, y de esta esta forma, se profundiza en esta vía nacida de la filosofía andina como método de construcción de dicha corporalidad para la formación del actor.

**Palabras claves:**

Cuerpo. Corporalidad. Ritual. Ritual festivo. Memoria. Identidad. Organicidad

**Abstract**

The following graduation work has had as object of study the festive ritual, as a form of total transformation of the body; initiating reflection on the ritual dimension presented by a development on the corporal leads us to investigate in depth the characteristics, both spiritual and physical that it can generate in the body. The festive rituals are made up of collective practices, customs that structure the life of communities and groups, being shared and esteemed by many of its members. The importance lies in reaffirming the identity of those who practice it in terms of group or society, since they are closely linked to significant events strongly related to the worldview, the history and memory of the communities. The sequences of acts that make it up have not only the verbal language but especially the corporal techniques, producing a different space-time, loaded with states of emotion among its participants, theoretical acting place that is presented in an important way in this investigation. From this bond, we make a conceptual fabric around this subject that has involved reflection, how the festive ritual produces a corporality, that is, of the management process of the body itself and that are perceived in subjectivity and in otherness, and in this way to deepen this path born of Andean philosophy as a method of construction of said corporality for the formation of the actor.

**Keywords:**

Body. Corporality. Ritual. Festive ritual. Memory. Identity. Organicity.

**Índice**

|   |           |
|---|-----------|
| Resumen .....   | 2         |
| Abstract: .....   | 3         |
| Dedicatoria .....   | 6         |
| Agradecimientos .....   | 9         |
| <b>Introducción:.....</b>   | <b>10</b> |
| <b>Capítulo 1. La Ritualidad del Teatro.....</b>  | <b>12</b> |
| 1.1.    Origen del Ritual en el Teatro.....   | 12        |
| 1.2    Ritual Celebrativo .....   | 19        |
| 1.2.1     Características Básicas del Ritual Celebrativo .....  | 21        |
| 1.2.1.1 .....Reafirmación de la Identidad de una Comunidad Mediante el Ritual<br>Celebrativo .....                    | 21        |
| 1.2.1.2 Un Ritual Celebrativo debe Expresar el Deseo de Integración Colectiva de<br>la Comunidad que lo Celebra. .... | 22        |
| 1.2.1.3 Interfiere el Tiempo-Espacio Cotidiano del Hombre y la Comunidad....  | 23        |
| 1.3    Qué Hace del Teatro un Hecho Ritual .....  | 24        |
| <b>Capítulo 2. Ritual-Cuerpo-Memoria .....</b>  | <b>28</b> |
| 2.1 Rito-Cuerpo .....   | 28        |
| 2.1.1 Conservación y Difusión del Rito-Mito a través del Cuerpo .....   | 28        |
| 2.1.2 Cuerpo Sagrado .....  | 32        |
| 2.1.3 Lenguaje Corporal dentro del Rito.....  | 36        |
| 2.1.4 El Cuerpo Poético Dentro de la Escena Teatral .....   | 39        |
| 2.1.5 La Organicidad del Cuerpo. ....   | 44        |
| 2.2 Cuerpo-Memoria.....   | 52        |
| 2.2.1 El Cuerpo Dentro del Campo Político-Religioso.....  | 52        |
| 2.2.2 Memoria Individual y Memoria Colectiva.....   | 61        |
| 2.2.3 La Memoria como Construcción de la Identidad de un Cuerpo.....  | 65        |
| 2.2.4 Memoria Corporal Dentro del Espacio Escénico.....   | 72        |

|   |           |
|---|-----------|
| 2.2.5 El Ritual como Rvocador de un Cuerpo/Festivo.....     | 74        |
| 2.2.5.1 Desglose de las Cualidades del Ritual Festivo ..... | 75        |
| <b>Conclusiones:.....</b>                                   | <b>79</b> |
| <b>Bibliografía.....</b>                                    | <b>82</b> |

## Cláusula de Propiedad Intelectual

Jenny Nataly Vintimilla Jimbo, autor/a del trabajo de titulación "El cuerpo festivo: Características y estructuración que intervienen en la construcción de una corporalidad", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 31 de octubre del 2022



Jenny Nataly Vintimilla Jimbo

C.I: 0104780333

## Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Jenny Nataly Vintimilla Jimbo en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "El cuerpo festivo: Características y estructuración que intervienen en la construcción de una corporalidad ", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 31 de octubre del 2022



Jenny Nataly Vintimilla Jimbo

C.I: 0104780333

**Dedicatoria**

Con gran amor a mis padres **Diego y Silvia**, quienes han sido mi guía y

fortaleza a lo largo de mi vida.

A **Andres y mi estrellita** que me acompañan.

**Agradecimientos**

Agradezco a la vida por permitirme estar y ponerme en este camino que me construye en un mejor ser humano.

Agradezco a mis padres por haber creído en mí siempre y estar en todo momento de manera incondicional, por entenderme y acompañarme a pesar de no siempre estar. Gracias por ser los padres que son. A mis hermanos por estar.

A Pablo y Katy por los momentos compartidos durante nuestro camino, gracias por el apoyo y los saberes.

A mis maestros Tati, Berta, Paúl, Rocío, por confiar en mí y ayudarme a comprender y a amar aquellos lugares del arte, por todo el conocimiento brindado, siempre los tengo presentes y los llevo en el corazón.

A Andrés por estar en este momento importante de mi vida.

## Introducción

La construcción de este proyecto de tesis comenzó desde una incertidumbre dentro de la creación escénica sobre el cuerpo en el área de la ritualidad, cómo el acontecer de las fiestas/festividades generan una corporalidad que puede ser llevada al teatro con posibilidades de generar/construir un cuerpo que provoque una resonancia con la escena y con el sentir del espectador. Este vínculo con la ritualidad en el teatro, se originó en el primer Taller Laboratorio Escénico I de la carrera de Danza-Teatro, de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, Ecuador.

Toda esta investigación plantea una filosofía de la praxis en el campo de la ritualidad festiva, una hipótesis donde se produce un estudio/debate: la relación cuerpo/ritual/teatro que yace hace mucho tiempo atrás; una conexión entre el hombre y la naturaleza (espiritualidad), porque ambos son organismos vivos que existen en el tiempo y en el espacio, en donde se materializaron sus pensamientos en forma de cultos, ceremonias, a partir de la imitación de la naturaleza y de los animales: el hombre imitaba los movimientos y los representaba. A partir de esta indagación se fue configurando una pregunta de investigación un poco más articulada ¿Cómo a partir de la comprensión y estructuración de un ritual festivo se construye una corporalidad escénica?

La búsqueda de la respuesta detona una investigación con un camino más amplio en base al ritual celebrativo y/o festivo. Reflexionando sobre sus características y estructura, ya que estas se materializan por medio de símbolos, gestos, indumentaria, aspectos espirituales o mágicos que se viven en la fiesta, en la que se supone un lenguaje gestual, kinésico, no escrito, una forma de comunicar ideas a través de acciones, prácticas y rituales.

Este acontecimiento de las festividades celebrativas por su estructura de saber y poder, abre y gesta una construcción orgánica, una producción de conocimiento corporal que permite instalar elementos del mundo andino como material válido para la construcción de una corporalidad actoral, por medio de una tensión dinámica entre permanencias y cambios, continuidades y discontinuidades.

**Capítulo 1. La Ritualidad del Teatro****1.1. Origen del Ritual en el Teatro**

Existe una conexión entre el hombre y la naturaleza, por el mismo hecho de que ambos son organismos vivos que existen en el tiempo y en el espacio, el hombre desarrolló creencias en torno a la naturaleza que le permitieron subsistir, materializar sus pensamientos en forma de cultos, ceremonias; a partir de la imitación a la naturaleza y a los animales, el hombre imitaba los movimientos y los representaba alrededor del fuego. Sobre el ritual, Perinelli (2011) expresa:

Comienza con el primer hombre que piensa que imitando a los animales en torno del fuego del campamento puede [...] asegurarse una buena caza. El drama y el teatro se perfeccionan a medida que el hombre trasciende la magia primitiva [...] Convierte sus antepasados en dioses y los adora con la danza y el canto. El culto engendra los mitos y los mitos deben ser representados para que la raza sobreviva. (p. 75)

Las manifestaciones sobrenaturales para el hombre, pasan a ser un tema de espiritualidad para dar una razón del porqué de las cosas; es por ello, que las adoraciones trascienden los límites corporales e inmaterialidades que lo llevaron a crear distintas festividades rituales asegurando un buen augurio para la vida y la agricultura.

Al inicio, estas expresiones encasillaban un lugar mágico y como forma de trascender se creó el mito, con el propósito de exponer y perpetuar las formas de supervivencia del hombre (idea que se explicará en los siguientes párrafos); por ello, desde los momentos iniciales de la existencia del mito, se crea el rito como un espacio espiritual en donde este podía modificarse de acuerdo con las necesidades de la cultura y como forma de subsistir entre los individuos.

Grecia fue una de las primeras ciudades que desarrolló el rito y lo trasladó a representaciones teatrales, es así que, el imaginario del mundo griego se componía de grandes mitos, el contenido de las obras constituía una mezcla de elementos artísticos como la danza y el canto.

En la esfera religiosa, las obras estaban relacionadas, principalmente, con los dioses griegos, sin obviar aspectos políticos y temas de interés que hacían reflexionar y deleitar al público, los que entraba en un estado de trance colectivo o catártico; este estado les permitía liberarse de sí mismos y de sus emociones, llevándolos a un estado mental-corporal diferente.

Cuando el espectador participaba de las prácticas rituales, los temas que personificaban dichas prácticas resonaban con la cotidianidad del espectador, como se daba en las fiestas religiosas dionisíacas, donde se celebraba y honraba a Dionisios, dios de la fertilidad, el vino, la embriaguez y el éxtasis. Estas fiestas duraban varios días y eran consideradas prácticas teatrales orientadas específicamente, hacia los actores y espectadores, invitándolos a un convivio colectivo en donde la celebración incitaba a un acercamiento con los dioses, los cuales estaban en un plano superior al de ellos.

Así, las prácticas rituales se manifiestan con la existencia del mito, los que constituyen relatos de ciertos acontecimientos cotidianos o creencias que se transmitían de manera oral de padres a hijos, de abuelos a nietos y así, sucesivamente. Como Perinelli (2011) menciona, el mito constituye: “Un relato transmitido de generación en generación de ciertos comportamientos de la naturaleza, matizado con elementos mágicos, maravillosos, sobrenaturales. El teatro griego, ha recogido sus historias del pasado mítico, creando una heredad épica insoslayable para el teatrista contemporáneo” (p. 75).

En una mirada holística, todas las civilizaciones y pueblos desarrollaron su propia mitología desde que aparece el deseo humano y la necesidad de entender de dónde venimos y hacia dónde vamos; mitos que en primera instancia consiguieron mantenerse en la historia gracias a la memoria y al relato.

Para ello, se crearon personajes llamados “rapsodas” considerados recitadores profesionales y trashumantes que adoptaron un aire poético en su narración cuya función era la de divulgar y dar a conocer estos mitos de comunidad en comunidad, su participación como emisores fue muy importante, pues estaban ubicados en la época de una sociedad ágrafa que se prolongó hasta el siglo VIII.

A los rapsodas les estaba admitida la mutación del relato de los mitos para mantener la atención del público o dar rienda suelta a su creatividad personal, permitiéndoles también, ser cocreadores de la leyenda; a partir de este momento, empezaron a darle forma humana a héroes míticos, mutando los aspectos terroríficos, monstruosos que podrían incitar al miedo o al terror.

La narración mítica carecía de una forma permanente de contar las historias debido a las variantes que incluían en las diferentes versiones, las cuales dependían del narrador, de las circunstancias que se suscitaban entorno al público o de las preferencias propias; dichos relatos tenían cierto grado de innovación que servían como medio de transmisión de conocimientos y de educación del pueblo.

Con el devenir de la escritura, poetas y dramaturgos se encargaron de relaborar los mitos; sin embargo, este no fue el único método de difusión, pues existían representaciones visuales en vasijas, en recipientes de uso doméstico y ritual donde se plasman los primeros datos de un mito y que al mismo tiempo o después, se les daba un respaldo literario.

Los historiadores otorgaron mayor credibilidad a los escritos sobre la historia del teatro realizadas por grandes poetas y pensadores de la época, al considerarlas pruebas tangibles de lo ocurrido. Estos mitos construyeron grandes celebraciones en honor a los dioses, fueron introducidos al mundo cotidiano, se transformaron en actividades regimentales como espectáculo de entretenimiento, lúdico y placentero, con nociones religiosas.

El hombre primitivo poseía creencias politeístas, es decir, creían en varios dioses, realizaban fiestas en determinadas fechas dedicadas al culto de algunos dioses, como es el caso de Grecia, donde sus fiestas rituales empezaron a establecer una estructura de celebración y prácticas o acciones que regulan dichas ceremonias o cultos en espacio sagrados con la utilización de elementos como velas, libros litúrgicos, incienso, plantas, alimentos, animales, ofrendas, objetos naturales, entre otros.

El rito se caracterizaba también, por tener una música o un baile especial, con discursos o palabras formales, con comida o el uso de ropas especiales. Varios de estos elementos empleados en las fiestas ritualistas fueron utilizados en el teatro, incluso, las primeras puestas en escena se basaban en ceremonias y mitos griegos donde se escenificaban diferentes pasajes de la vida de los dioses mediante cánticos (ditirambos) o con ciertas manifestaciones artísticas como danzas, música, canto, teatro. Según el análisis del artista Amador Bech:

La índole original de la inserción de la obra de arte en el contexto de la tradición, encontró su expresión en el culto. Las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso.

Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual. Con otras palabras: el valor único de la

*auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil.* (2006, p. 29)

Algunas de estas ceremonias rituales pudieron alcanzar cierto grado poético que permitiría ver una primera fuente de lo que posteriormente llegó a ser el género dramático. En Grecia se realizaban fiestas sacras, pero también fiestas populares que ejemplifican esa firme conexión religión/sociedad. En el Ática cobraron gran fuerza los cultos al dios Dionisos y dentro de ellos, una compleja manifestación ritual llamada **ditirambo**, que suponía la recitación de un mito acompañado de alguna acción.

En las representaciones solo podían actuar los hombres, las primeras obras constaban de un solo actor que se mostraba disfrazado con un traje y una máscara para representar a los dioses, se realizaban en espacios abiertos y era indispensable la presencia de un espectador. Este tenía que ir dispuesto a purificar sus sentimientos más violentos, mientras presenciaba los hechos emocionantes que eran presentados en la tragedia, también tenía que estar preparado para reflexionar sobre sus estados espirituales; durante la representación de una comedia, el espectador podía reírse de sus costumbres, de sus personajes más importantes y en última instancia, de sí mismo. El teatro contaba con una base literaria, un guión o argumento escrito por un dramaturgo, pero ese texto dramático -como ya se mencionó- requería de una puesta en acción, además de poseer una función de socialización de las relaciones humanas.

Los griegos poseían fuertes creencias y una extensa mitología, por ello, realizaban fiestas en honor a sus dioses como agradecimientos y petición; entre ellas citemos las fiestas dionisiacas, consideradas muy importantes, pues se dice que fue allí donde surgió el teatro debido a los elementos usados en su forma de desarrollo. Dionisio, era considerado dios de la divinidad de la fecundidad, del vino, la fiesta, de la

vegetación y de la cosecha. Los griegos celebraban estas fiestas al principio y al final de la siega, pidiéndole a Dios que el campo fuera fecundo.

Estas fiestas se caracterizaban por la presencia de los ditirambos, poemas que se cantaban a coro; en un carro recorría las calles con la imagen de Dionisios, la gente lo seguía, cantando, bailando y tomando, mataban un macho cabrío para que su sangre fortaleciera la tierra, de ahí deriva la palabra *tragedia* y, de cómo sería la manifestación del coro, deriva la palabra *comedia*.

Cuando los coros cantaban y otros contestaban, se establecía un diálogo al cual se lo denominó ditirambo, pero además de esto, durante los festejos a este dios, en Atenas se hacían diversas presentaciones teatrales. El teatro griego es literatura y espectáculo, en un tiempo en el que se conjugaban mitología, pensamiento racional, política, pasión, sentimientos, música, danza y poesía; se planteaba un diálogo entre el coro y el público que generó la base del teatro, gente que actuaba y observaba. Con el paso del tiempo:

El teatro que se representaba en el origen con el mito de Dioniso, dejó de ser excluyente para ser ocupado por otros mitos, los mitos de los héroes, de las figuras relevantes de las casas y familias reales. Se ignora cuándo la suerte privada de esta gente, que desde su exaltación va “en línea recta a su fin”, se convirtió en el gran atractivo de la escena ática. (Perinelli, 2011, p. 80)

A pesar de ello, la falta de datos históricos pone en duda, si estos personajes nombrados en los textos teatrales se construyeron en base a hechos reales o simplemente fueron creados por el imaginario del hombre. En las primeras obras escritas se crea el personaje del héroe, este poseía la fuerza y el poder sobrenatural; se menciona que a primera instancia, estos personajes tenían rasgos reales, pero conforme se contaba sus historias, lo iban dotando de detalles para estar al nivel del mito.

Las obras que se creaban, contenían un peso muy fuerte en la creencia de la comunidad pues estaban contenidas en profecías, maldiciones y bendiciones por parte de los dioses, por ello, el hombre debía respetar y obedecer órdenes pues de no ser así, la desgracia caería sobre su vida por toda la eternidad, ya que no existía ley más grande que la ley divina.

La construcción de espacios de convivio dentro de la colectividad ha permitido generar aspectos sociales, creencias, tradiciones, comportamientos, que representasen a toda la comunidad. Se considera al mito, un relato importante, pues tienen la meta de otorgar un respaldo narrativo a las creencias ancestrales centrales de una comunidad, sus detalles van variando de acuerdo a la transmisión del conocimiento de generación en generación, pueden tomar características festivas, ceremoniales o religiosas.

El mito trascendió de los relatos orales y escritos hacia los ritos, estas eran prácticas o acciones establecidas que forman parte de la liturgia y de la tradición, que regulan las ceremonias y los cultos de una religión en un lugar sagrado, establecidos de acuerdo a cada sociedad y, o cultura. Como Torres (2007) refiere: “el ritual es el principal medio de socialización del mito. Como tal, enriquece al mito, lo resignifica de nuevo, lo dota con nuevos sentidos y lo adapta a situaciones siempre cambiantes de la vida (p. 36)”.

Esta liturgia mitológica genera un contacto íntimo de contenido espiritual y está estrechamente relacionada con la naturaleza y su entorno como principio de vida, utiliza la danza, la música, el ritmo, las imágenes, las esculturas, como elementos que desarrolla el rito, permitiendo la construcción de momentos en comunidad por medio de su representación dramática y simbólica.

A partir de estos conocimientos, las creaciones artísticas de esa remota época impusieron una forma de creación colectiva y no individual, introduciendo en sus expresiones, símbolos y códigos para que la comunidad participara y entendiera el contenido de cada manifestación, de ahí que los artistas generaran cierto valor emocional en sus obras, capaces de cambiar su actitud corporal y mental.

El ritual se ha insertado dentro del arte como una forma motivadora de crear, a partir y mediante ella, otorgándole un valor individual a cada obra por las distintas formas de creencia en cada cultura; es por ello, que el valor estético no pierde importancia en la creación, pues la mirada que cada artista coloca en la obra y su perceptibilidad sobre el color, la forma, la textura. Atendiendo a ello, la obra contiene una narración que irá enalteciendo lo que pretende expresar; por ejemplo: lo sagrado se impregna en las construcciones artísticas, pues genera una sensación de protección por ciertas energías divinas o identidades.

## 1.2 Ritual Celebrativo

Las ceremonias y rituales constituyen algunas de las expresiones culturales mediante las cuales se reconocen y expresan creencias, conocimientos, tradiciones y costumbres de cada comunidad o pueblo; a partir de estas, se establecen vínculos simbólicos con personas o seres divinos y con el entorno natural que habitan. Turner (1998) afirma:

Un ritual es una secuencia estereotipada de actos que comprende gestos, palabras, objetos, [...] celebrado en un lugar determinado con el fin de influir en las fuerzas o entidades sobrenaturales, en función de los objetivos e intereses de los que llevan a cabo (actores del ritual). (p. 1)

El ritual proviene del latín *ritus*, que significa conjunto de prácticas o de acciones establecidas que forman parte de la liturgia y de la tradición (Significados.com, 2013); involucran un conjunto de símbolos (ofrendas, danzas, cantos, gestos o actuaciones) que se llevan a cabo repetitivamente y voluntariamente, por personas relacionadas culturalmente, en lugares y tiempos determinados.

Es común que para representarlo se utilicen elementos de la naturaleza, cabe aclarar también, que no necesariamente, tienen un carácter religioso; su función puede ser social, política o personal. Existen varios tipos de rituales, pero todos mantienen una secuencia de prácticas o acciones específicas; en momentos determinados, la concepción de lo sagrado sigue siendo fundamental para el vínculo entre humanos y seres divinos.

El interés de esta investigación está en el ritual celebrativo y/o festivo, que como en todo ritual se produce una tensión dinámica entre permanencias y cambios, continuidades y discontinuidades. Estos se relacionan con las fiestas populares o tradicionales de cada cultura, suelen celebrarse en momentos y lugares especiales y recuerdan a la comunidad aspectos de su visión del mundo y su historia, reforzando su sentimiento de identidad y continuidad con el pasado.

Algunos acontecimientos festivos forman parte de la vida pública al propiciar la participación abierta a todos los miembros de la sociedad; se citan: los carnavales, las fiestas del Año Nuevo, la llegada de la primavera y el final de las cosechas, siendo estos, ocasiones de celebraciones colectivas en todo el mundo. Los elementos, lenguaje y símbolos utilizados son tomados de la vida cotidiana del lugar, permitiendo que los miembros de la comunidad estén familiarizados con ellos, aunque no todos participen.

Abarcan también una amplia gama de expresiones y elementos materiales: gestos y palabras particulares, recitaciones, cantos o danzas, indumentaria específica,

máscaras, vestuario, procesiones, sacrificios de animales y expendio de comidas especiales; este tipo de rituales, en la fiesta o celebraciones, se considera un fenómeno social y no individual.

Los rituales irrumpen también con la sucesión lineal del tiempo, pues se dividen en un tiempo festivo conectado con la cultura y otro tiempo habitado que se conecta con las actividades cotidianas del ser. Estos tiempos generan acciones, conductas y roles diferentes en los individuos que transitan tal ritual, una de ellas es el grupo de personas que forman parte del ritual y el otro que especta.

Por ello, en el ritual celebrativo, no necesariamente, se cumplen funciones específicas; las mismas están abiertas al cambio para tratar de demostrar, por medio de símbolos, gestos, indumentaria, aspectos espirituales o mágicos, que se vive en ese momento; la fiesta supone un lenguaje gestual, kinésico, no escrito, una forma de comunicar ideas a través de acciones, prácticas y rituales.

### **1.2.1 *Características Básicas del Ritual Celebrativo***

#### **1.2.1.1 Reafirmación de la Identidad de una Comunidad mediante el Ritual**

**Celebrativo.** Las fiestas, y en particular las tradicionales, ritualizan de forma periódica el particularismo, actualizando y reafirmando el sentimiento de formar parte de una comunidad local, regional, nacional. Permite reproducir de manera simbólica la identidad colectiva, devela también su visión del mundo, la historia y la memoria de la comunidad, los interés y tradiciones que los une, a pesar de los cambios sociales, avances tecnológicos se continúa realizando este tipo de festividades, pues la identidad colectiva se actualiza y se manifiesta por diversos medios.

El ritual celebrativo reconoce una unidad social característica, a la vez que contribuye a crearla y reproducirla, reafirmándose a través de la fiesta, el grupo o

comunidad. Los actos festivos, y en particular los religiosos y/o cívicos, proporcionan la ocasión ritual para la reproducción de identidades colectivas. Como Turner (1998) refiere:

[...] los grupos de símbolos pueden ser vistos como una cadena que contienen un mensaje global. Este mensaje no circunscribe a actos completos, o situaciones específicas del ritual, sino a la estructura básica de la cultura: pensamientos, valores éticos, estéticos, normas y leyes que imperan en la sociedad estudiada.

(p. 5)

Los elementos simbólicos también son considerados importantes, pues están contenidos de lenguaje y valores comunes que la comunidad posee, son utilizados durante la ejecución del ritual, que, de alguna manera, permiten visualizar de forma tangible, rasgos de la conducta mágica que crea el ritual; es por ello que la persona que lo realiza se siente diferente a su estado habitual.

**1.2.1.2 Un Ritual Celebrativo debe Expresar el Deseo de Integración Colectiva de la Comunidad que lo Celebra.** Además de esta función integradora y reproductora, también pueden contribuir a la transformación del sistema social a través de un proceso de interacción social como son las *communitas*. Citando a Turner (1998, p. 7): “prefiere usar el término *communitas* (tomado directamente del latín) en lugar del de comunidad para distinguirlo como un modo particular de relaciones sociales en un área determinada de individuos que llevan una vida en común”.

Tal como Homobono (1990, p. 46) refiere: “Las *communitas* representa la antiestructura, la disolución de las diferencias sociales y las posiciones jerárquicas, la liberación de las ataduras sociales y en consecuencia la acción desinteresada, la vinculación profunda, la igualdad y la solidaridad de todos”.

El ritual construye momentos fuera y dentro del tiempo, construye un lugar liminal y *communitas*; estos dos conceptos le permite a él o a los individuos que participan, desprenderse de la estructura social que habitan, pasar un estado de trance para disolverse y transgredir las normas que lo acompañan, manteniendo un vínculo directo con la comunidad, adquiriendo también una experiencia en cuerpo y mente, diferentes a la de su vida común, liberando energía de forma instintiva, representando un espacio fuera y dentro de la estructura social establecida. Estos momentos son efímeros, pero generan cambios importantes en el cuerpo-mente de quien lo vivió.

#### **1.2.1.3 Interfiere el Tiempo-Espacio Cotidiano del Hombre y la Comunidad.**

Los rituales celebrativos andinos están insertos a lo largo del año y son regulados por las estaciones, y a su vez, por las divinidades que generan una conexión directa con la cosmovisión de su entorno, establecen entre los seres humanos igualdad y equilibrio con los elementos de la naturaleza, forman espacios espirituales y energéticos, tanto dentro de la comunidad como de cada individuo que pertenece a ella, permitiendo una convivencia armónica entre el hombre y la tierra.

Para consumar estos actos se necesita una preparación corporal grupal e individual, que, mediante dinámicas particulares y colectivas que suceden en espacios donde integran actos de comer, beber, compartir, conmemorar y alegrarse. De esa forma acaban rompiendo con la rutina cotidiana.

Durante el transcurso del ritual (algunos pueden durar más de un día), en la comunidad transcurren momentos de recogimiento, de sentires, meditación, grandiosidad y de memoria; por ello, las distinciones de jerarquías, diferencias de *status* y de prestigio desaparecen por un periodo corto, renovando los lazos entre los individuos y purificando el cuerpo de cada uno.

No podemos dejar de cumplir las normas y funciones que estructuralmente nos corresponde, de forma que la estructura se torna como una especie de corsé que nos asfixia (...) necesitando una vía de escape donde puedan manifestarse las contradicciones y los conflictos (...). Esto es lo que nos ocurre precisamente durante a dinámica del proceso ritual. (Turner, 1998, p. 9)

Estos espacios de ruptura permiten al ser humano, introducirse en un tiempo-espacio mágico propio del ritual, adquiriendo una fuerza extraordinaria diferente a él. Los rituales celebrativos resultan ser excelentes indicadores de las transformaciones que, a lo largo del tiempo, por su capacidad de adaptarse a los cambios que se originan en los contextos sociales donde están insertos a pesar de estar anclados en la tradición. La tradición evoca una imagen de continuidad y atemporalidad, pero nunca de permanencia, hace que individuos y colectivos puedan afrontar los diversos desafíos sociales a los que están sometidos, ya sean previstos e imprevistos.

### 1.3 Que Hace del Teatro un Hecho Ritual

En primera instancia, que el teatro sea considerado un hecho ritual se debe a sus orígenes en mitos y fiestas que luego se convirtieron en rituales; paulatinamente, se le introdujeron varias estéticas superficiales y corporales, decorados, escenografía, lugar, texto escrito; fueron estos, componentes importantes que contribuyeron al desarrollo de un teatro diverso. De acuerdo con las investigaciones realizadas por Dubatti (2015):

El punto de partida del teatro es la institución ancestral del convivio: la reunión, el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto de espacio y del tiempo [...] Conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones ni delegaciones que posibiliten la ausencia de cuerpos [...] Exige la proximidad del encuentro de los cuerpos. (p. 11)

Sin embargo, con el pasar de los años, ya que esta forma de hacer teatro no era estática, para algunos dramaturgos e historiadores, el teatro debía trascender los límites de la palabra escrita. Como Dubatti menciona, el teatro establece una relación del hombre con el universo e intenta que el artista construya una especie de ser que revela otra realidad al espectador, no solo una mera contemplación; su participación en esa ceremonia iniciática se propone como un convivio entre los dos.

Se trata de un intento de devolver al hombre a su concepción primitiva, reintegrándolo en lo físico y espiritual, aspecto olvidado en el teatro Occidental. Entrar en una ceremonia, rito o fiesta, sacra o profana, es apartarse de la cotidianidad y liberarse del rol habitual. Esta peculiaridad del rito hace que los hombres de la escena vuelvan a mirarse a sí mismos, pues les da las herramientas para crear una realidad nueva, reordenada simbólicamente y con valor mítico, buscando una renovación y un trabajo interior que toque sus susceptibilidad y dote a ese cuerpo de una fuerza particular que le permita desarrollar la escena sin recurrir al campo ficticio.

En el ámbito de la práctica escénica, la adopción de los elementos del ritual se percibe desde varios aspectos; algunos de los directores investigadores del ámbito adoptaron algunas técnicas de interpretación, asumiendo elementos de ritualidades del entorno e insertando algunos de sus símbolos o asumiendo la concepción de la escena como un rito para devolver al teatro su naturaleza primitiva, en el pensamiento escénico. Los espectáculos empezaron a estructurarse a modo similar de ceremonias.

En cuanto al rito, nuestra investigación aplicada lo relacionaría al sacrificio o entrega plena del actor-*performer* en su posibilidad material e inmaterial (psique-alma) en la búsqueda de que el espectador-participante sea provocado a también ofrendar algo íntimo. Además, se puede evidenciar en el momento del aquí y el ahora, un espacio y tiempo común, en el cual se puede producir un contacto comunitario de actores-*performers* y espectadores-participantes. (Una convención teatral para un teatro experiencial, 2010)

Dentro del teatro, se toman varios elementos del ritual para estructurarlos como una técnica que permita ser compartida y utilizada para la creación dentro de la escena; es importante afirmar, que no se trata de consumar un ritual netamente sino de tomar su contenido que permita hacer de la escena un acto vivo; por medio del cuerpo, este acto puede ser materializado. Se le permite al actor trabajar desde sí mismo, ya no es el hecho de representar un personaje sino de presentarse a sí mismo como persona. Se le despoja al cuerpo del actor de todo objeto artificial que le impide mostrarse.

Según Jersey Grotowsky (1968) puede existir un teatro sin trajes, sin decorado, sin música, sin texto, pues el actor debe consumarse en su propia vitalidad y producir una serie de choques que le lleven a enfrentarse a desafíos propios. Plantea que “la actuación es un vehículo. ¿Cómo decirlo? El teatro no es un escape, un refugio. Una forma de vida es un camino para descubrir la vida” (p. 20).

La espiritualidad que se conseguía por los elementos tomados del ritual, se pudo evidenciar o materializar mediante el cuerpo bajo los parámetros de un lenguaje corporal. Era importante que el trabajo se tornara en función de un cuerpo vivo; el teatro se inserta en la vida del actor como ser humano en contacto con la naturaleza y de su animalidad, tocando sus males, su memoria, sus sentidos, permitiendo desahogarse sin dejarse consumir por sí mismo, apropiándose de su propio organismo.

Como Richard (2008), refiere: “[...] los rituales no expresan ideas tanto como las encarnan, los rituales son pensamiento actualizado/como acción esta es una de las cualidades que hace que el ritual sea tan parecido al teatro (p. 50)”. La **acción** permite que el cuerpo se mueva, conectado con el ritual, se crea un movimiento orgánico y un cuerpo presente consciente y reflexivo de lo que hace. El **tiempo/espacio** del actor cambia, pues abre la posibilidad de crear un lugar susceptible de sensibilidad propia, tomando al ritual como un principio de evocación de un cuerpo orgánico.

**Capítulo 2. Ritual-Cuerpo-Memoria****2.1 Rito-Cuerpo****2.1.1 Conservación y Difusión del Rito-Mito a través del Cuerpo**

*El mundo no está compuesto por cosas sino  
por hechos, es decir, por acontecimientos entre  
el cuerpo y los objetos.*  
*Ludwig Wigenstein*

Para Wigenstein, filósofo austriaco, la idea de la existencia humana es corporal y la percepción del mundo es desde nuestro cuerpo, como puede ser un hombre rupestre dibujado en acción sobre piedra, cazando, luchando o pastoreando animales.

Aporta Breton (2002): “Las representaciones del cuerpo y los saberes acerca del cuerpo son tributarios de un estado social, de una visión del mundo y, dentro de esta última, de una definición de la persona. El cuerpo es una construcción simbólica” (p. 24).

Desde la prehistoria, pasando por la edad media hasta la edad actual, fueron varias las etapas del arte que permitieron materializar estos eventos por medio expresiones grabadas en piedra como la movilidad del cuerpo al detalle, en cada tensión y gesto, se representaba aspectos desde la vida cotidiana hasta el ir a la guerra; por lo tanto, es un cuerpo en movimiento que se adapta, crea y modifica constantemente su forma de vida.

Un cuerpo, entonces, no es un cuerpo si carece de espacio y tiempo. El espacio lo necesita para moverse y el tiempo para representarse. Y la mezcla espacio temporal, para ser y definirse dentro del acontecer histórico, donde la naturaleza se suma a la psiquis para conformar un todo que entiende y responde con un

movimiento, con una acción-reacción, con una disposición que hace posible el aprovechamiento de lo que sucede o, en su defecto, crea una experiencia frente al acontecer. (Anjel, 2004, p. 7))

De acuerdo con la percepción de Jersy Grotowsky, el cuerpo es el vehículo de preservación de dichas manifestaciones mediante la acción. Su trabajo y su investigación estaba enfocado desde el cuerpo y hacia el cuerpo, pues percibía una singularidad particular en cada individuo que miraba o se movía, buscando una relación entre hombre y el entorno o mundo viviente, sin despojarlo de su simbolismo e identidad cultural. Le otorgó al actor el espacio para pensar y habitar a sí mismo, no como un reproductor, no como una máquina. Como Grotowsky (2015) refiere:

El opus o acción pone su atención en el proceso interior que los doers (actuantes) hacen a través de ella, funcionando como su vehículo para hacer un trabajo sobre sí mismo. El opus o acción se estructuraba a partir de la construcción social, trabajadas desde sus propias asociaciones y motivaciones personales, estas ideas generaron cambios importantes dentro de la escena, pues la miraba se volcó hacia el cuerpo. (p. 13)

Entonces, a partir de esto podríamos decir, que el cuerpo no es solo una masa de órganos y sistemas que se subsistió sino más bien, una unidad cambiante que absorbe conocimiento, fuerza, energía. Es un vehículo que habita y acciona en cada paso que da, un sistema que trabaja en conjunto, que se construye y destruye de acuerdo a las situaciones y necesidades que ha vivido, considerándolo una construcción social que asumió un espacio múltiple de representaciones mediante el rito o el mito, utilizando aspectos gestuales o simbólicos, representaciones de clase, de edad, de rebeldía y obediencia.

Además, puede ser moral al ajustarse a las costumbres y a las normas, o inmoral imponiéndose a lo establecido; según Ángel José Guillermo (2004): “el mundo de los objetos lo hacemos a imagen semejanza nuestra y que aquello que se sale de estos parámetros lo convertimos en insignificancia (carencia de significado)” (p. 13).

Dentro de los ritos y mitos, el hombre introdujo la danza, el canto, la música, como formas de activar el cuerpo copiando movimientos del viento, del mar, de los árboles y de algunos animales; de esta manera, el cuerpo se poetiza; en otras palabras, es la creación que los poetas accionan en las palabras, el cuerpo asume una relación mística con el universo, se une a las fuerzas invisibles.

En la mitología griega, los dioses y monstruos eran muy parecidos o tenían aspectos físicos similares a los hombres, con la diferencia de que ellos poseían ciertos poderes para manipular la naturaleza, entonces se puede observar, que el cuerpo también se ha divinizado y se ha constituido en fábulas.

Como ya se mencionó, los ritos y mitos eran construidos a partir del entorno cultural y social de la comunidad, estas expresiones fueron trasladadas en papel como forma de preservar tales actos, estos escritos fueron mediante la observación del cuerpo dentro de estos espacios realizados por historiadores, investigadores y antropólogos.

Para Birdwhistell, antropólogo estadounidense pionero de la comunicación no verbal, el cuerpo sería un medio de estar en el mundo y, al mismo tiempo, un producto de ese mundo. Los movimientos corporales son el vehículo de comunicación, una forma de intercambio pautada por las diferentes culturas sabiendo que la escritura no siempre fue el único medio de comunicación, pues a principios de la historia, ni siquiera se tenía conocimiento de ella.

Aunque varios historiadores le otorgaban mayor veracidad al documento, hubo varios escritos que se perdieron con el transcurso de los años, algunos por ser

considerados libertinos o contenedores de magia oscura dentro de la estructura religiosa de la época; sin embargo, el cuerpo, mediante su memoria corporal y mental, pudo continuar celebrando tales ritos empleando un lenguaje no representativo sino metafórico ejecutado por el cuerpo, ampliando su poder de expresión dentro de un campo íntimo y místico, evocando un lugar mágico y sagrado en el que se propicia una expansión sensorial, a la que se le denomina *experiencia*.

Según Artaud, el cuerpo dentro de este espacio-tiempo sagrado, desprendido de su estado habitual, construía un cuerpo mágico, sea esta experiencia de carácter religioso o estético; de igual manera, el individuo, como parte de dicha experiencia, asume la responsabilidad de ayudar a mantener el orden inicial del universo y sus ciclos, mediante su participación en ésta.

El rito permite concretar la subjetividad a través de una puesta en escena, donde se conjuga lo espiritual y lo corpóreo en un solo espacio, en un tiempo primordial e inmediato, porque el movimiento que se genera no es vacío o estético. Dentro de esta estructura mítica-ritual, el cuerpo abrió una brecha en espacio/tiempo para configurarse como:

Un cuerpo: la parte material del hombre y “el polo de atracción de sus principios espirituales”, “un grano de universo” [...] no encuentra su principio en si mismo, como en la anatomía y fisiología occidentales; los elementos que le otorgan sentido deben buscarse [...] en la participación del hombre en el juego del mundo y de la comunidad. (Breton, 2002, p. 25)

La conexión del cuerpo con el cosmos permite la existencia de un espacio sagrado, contemplando todo elemento natural, permitiéndole al hombre construirse desde pensamiento y espiritualidad, para que pueda situar sus límites en la “liberación del cuerpo”, relegado de toda autoridad y preocupación física.

## 2.1.2 Cuerpo Sagrado

Para describir este subtítulo, se debe analizar el campo sagrado dentro del rito y la relación directa que posee con el cuerpo. El hombre entra en conocimiento de lo sagrado porque se manifiesta, y se muestra algo diferente a lo profano.

Por lo general, lo sagrado está relacionado con la religión, a Dios o al culto divino; sin embargo, posee un significado mucho más profundo y complejo, pues no se adapta a ninguna creencia, no viene de una sola subjetividad.

Lo sagrado ha sido considerado como una de las bases del conocimiento del ser humano y no ajeno del mismo, puesto que lo utilizó como un lugar de conocimiento de su origen religioso, de lo real, como una forma de darle sentido a todo. Lo profano, en cambio, presenta el lado irreal o pseudorreal; estos dos modos de ser dependen de las diferentes posiciones que el hombre ha conquistado en el cosmos.

La interpretación de una hierofanía (manifestación de lo sagrado) o de lo sagrado, se establece tanto en la experiencia interior personal del hombre como en la experiencia elaborada por la comunidad. Mircea Eliade (1998), define que:

Lo sagrado es lo real por excelencia, y a la vez potencia, eficacia, fuente de vida y fecundidad. El deseo del hombre de vivir en lo sagrado equivale, de hecho, a su afán de situarse en la realidad objetiva de no dejarse paralizar por la realidad sin fin de las experiencias puramente subjetivas, de vivir en un mundo real y eficiente y no en una ilusión. (p. 44)

El hombre se ancla a la realidad mediante el lugar sagrado, construyendo un mundo que tenga sentido; esta construcción se basa en la observación del hombre hacia la naturaleza, el cosmos a partir de la identidad que posee su cuerpo, desde sus tradiciones culturales, puesto que dichas creencias están proyectadas en estos espacios sagrados.

Esta conexión directa con la naturaleza, le permite aprender el lenguaje de los animales y entablar un diálogo espiritual con ellos, es decir, actúa el cuerpo mediante el gesto, el espíritu y la palabra. Para la conciencia moderna, estos actos fisiológicos no presentan más que un proceso orgánico, en cambio en la antigüedad, un acto como tal, no es nunca solo fisiológico, sino que el sacramento tiene que llegar a ser una comunión con lo sagrado.

Dentro de la historia, los pueblos y culturas no poseían la misma creencia; en Latinoamérica, el hombre creía en varios dioses, realizaba fiestas para bendecir y agradecer actividades agrícolas, cacería; estos espacios eran considerados sagrados, pues excedían los límites de lo meramente físico.

La Revolución Industrial, desarrollada entre 1760 y 1840 en Inglaterra, fue un proceso de profundas transformaciones económicas, sociales, culturales y tecnológicas. En ese contexto, la religión toma un espacio de divinidad y, por ende, instaura lo sagrado con una mentalidad esclavista, invasionista, de culpabilidad, piedad y castigo. El hombre y la sociedad empiezan a inclinarse por un estado materialista, de consumo, pues intenta conseguir una paz interior alejado del lugar espiritual, un encuentro contradictorio, pues lo sagrado sobrevive sepultado en el inconsciente.

Hay que resaltar, que el campo sagrado, como menciona Torres (2007): “Cobra sentido al interior de un campo semántico más amplio que excede lo meramente estético y comprende el conjunto de prácticas rituales y sistemas míticos que conforman la noción de lo sagrado dentro de cada cultura” (p. 28).

El espacio sagrado se introdujo dentro de las prácticas rituales como una forma de manifestarse, mediante el cuerpo hacía visibles los momentos místicos que ocurrían dentro de él. Se estructuraba un espacio/tiempo diferente al individuo, pues, se permitía despojarse de su vitalidad disciplinada, utilizando lo sagrado como fuga del control, del

sistema, servía también como un enfoque estético reflexivo, contemplativo y autocrítico.

Lo sagrado, al igual que el ritual, se manifiesta mediante símbolos, gestos, que hacen visible lo intangible, mediante objetos. A estos objetos se les empieza a otorgar connotaciones religiosas específicas, usados como vínculos con lo sagrado que evocan energías divinas.

El ritual puede entenderse como el arte de expresar y celebrar la participación completa de significado de los seres humanos en una dimensión cósmica y sagrada de la existencia; este arte de expresar y celebrar lo sagrado puede servir como el concepto que explique el uso y la función de todas las artes particulares dentro del universo mítico y ritual como la danza, la música, el canto, la poesía, la escenificación teatral, las imágenes y las esculturas, las diversas formas de decoración corporal y escénica, formando parte de un solo gran arte que es el arte sagrado del ritual.

Gracias al ritual, lo sagrado y lo cotidiano pueden pertenecer a un mismo cosmos [...]. Entre los yoruba de Nigeria, el escultor-chamán intenta captar el poder divino, la fuerza vital difundida en la creación [...]. Se encuentra en contacto íntimo con el contenido espiritual secreto que está en juego en el ritual.  
(Torres, 2007, p. 37)

Como se mencionó en párrafos anteriores, tanto el rito como lo sagrado necesitan formas de manifestarse encontrando en el símbolo una de ellas. Los símbolos emergen de la vida cotidiana del hombre, poseen una doble naturaleza sin dejar de ser él mismo, cumplen la función de mediar pues permite el paso de lo humano a lo divino.

El hombre creyente tiene la sensación de la presencia de un ser visible y poderoso, que se manifiesta a través de un objeto, un ser o una persona revestida dentro

de una nueva dimensión como es la **sacralidad**. Es aquí donde el cuerpo sirve de mediador, pues tales objetos son destinados sacros por la conexión espiritual que establecen con él, mencionemos a los yoruba de Nigeria y la construcción de máscaras para denotar la conexión cuerpo-objeto que establecemos y como el cuerpo sirve de vehículo con el espacio sagrado:

El escultor yoruba durante la creación de máscaras aparte de dominar el arte de la escultura, conoce el significado profundo de los rituales, así como todos sus detalles ceremoniales. Su labor propiciatoria exige una preparación espiritual.

Mientras talla una pieza particular, el maestro puede invocar a los poderes del espíritu que la máscara corporeizará por medio de una ceremonia personal. En el momento culminante, al terminar la obra, el escultor debe adquirir para sí mismo el estado de trance y transferirlo a la máscara para que el danzante pueda ser poseído por ese espíritu divino durante la ceremonia ritual, figura. El escultor es un *médium* que comunica lo sobrenatural con las máscaras y figuras que produce, así como con la comunidad tanto a través de su arte como del de los danzantes, Mientras usa la máscara, el danzante es poseído por el espíritu del antepasado al punto de dejar de hablar con su voz normal para adoptar la del espíritu invocado. El hombre que lleva la máscara simboliza el poder protector de la sociedad secreta que ejerce su dominio sobre el poblado. (Torres, 2007, p. 38)

El objeto le permite invocar poderes sagrados que el chamán ha introducido en él, el danzante adquiere una corporalidad ajena, pero consciente con el objetivo de cumplir el propósito del ritual y soportar la ceremonia con una fuerza sobrenatural, el cuerpo celebra el ritual de manera real, no la representa sino la reproduce.

El cuerpo en estado celebrativo, ritua su acción en el ejercicio del rito dentro de hecho celebrativo, sume un nivel de presencia; en este trayecto corporeizado del cuerpo, pone al celebrante en un estado de organicidad, necesaria y repetible para el trabajo del actor. (San Martín, 2016, p. 62)

Un cuerpo sagrado se manifiesta bajo una diversidad de formas y aspectos, trasciende lo físico de la materia. Estructura una atmósfera atípica en el espacio/tiempo que habita para establecer un proceso íntimo, espiritual creando una corporalidad distinta. El interés de un cuerpo sagrado dentro del campo actoral se debe a las características que posee como es un estado energético, una conciencia corporal, un estado de presencia y orgánico.

Grotowsky ha insertado una definición muy cercana al espacio sagrado y conectado directamente con el cuerpo dentro del teatro: “Actor Santo”, cuerpo entregado totalmente como un acto de amor y revelación. Un hombre que se encuentra en un estado elevado de espíritu, utiliza signos articulados. A diferencia de otras épocas, en donde los actores se acumulaban de habilidades con el afán de complacer al público y ganar más dinero; por el contrario, el actor santo perceptivo e íntimo, exhibe su sensibilidad, integrando sus potencias físicas y psicológicas mediante el trance del cuerpo que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto y que surgen en una especie de transimulación, estableciendo un contacto importante con el público-observador pues se pretende realizar la misma reacción del campo sagrado, estableciendo una experiencia colectiva.

### **2.1.3 *Lenguaje Corporal dentro del Rito***

Se sabe que el ritual incide en el campo vivencial del individuo al acercarse a su forma cotidiana de ser, cuando el cuerpo traspasa estos límites de lo conocido se

transforma activando lugares aprehendidos por el contexto socio político cultural al que pertenece.

Este espacio/tiempo atemporal ritual permite sintetizar y converger en su ejercicio la creencia y la acción, esta síntesis está enraizada en el cuerpo, opera sobre el cuerpo, lo manipula, lo transforma, aunque sea de manera fugaz cambia su estructura y movimiento afectando su sensorialidad, espíritu, creencia, memoria, lenguaje que visibiliza un cuerpo ritualizado que recuerda y crea conciencia de los lazos que posee con la naturaleza, el animal y el cosmos.

Esta serie de cambios en el cuerpo dentro del espacio/tiempo ritual funciona en una red de sentido racional que le permite al cuerpo entrar en un estado de trance. Grotowsky (2015) a partir de sus investigaciones de campo define este término como:

La habilidad de concentrarse en una forma teatral particular que puede ser obtenida mediante un minino de buena voluntad. Si intentará expresar lo anterior con una sola frase diría que se trata de una entrega total. Uno debe ofrecerse totalmente, con la más profunda intimidad, con confianza, como cuando uno se entrega en amor. (p. 13)

Se plantea entonces, una entrega total que sitúa al individuo a transitar completamente dentro del espacio ritual, alcanzando una energía y presencia en el cuerpo, generando impulsos internos que se materializan ante el público u observador como emoción, movimiento o acción en su estado puro, sin recurrir al virtuosismo y sin anticiparse al movimiento.

Por esta razón, un cuerpo ritualizado u orgánico nace de movimientos que devienen del propio individuo al activar su memoria, por ello, es importante recalcar que el ritual no pretende generar un estado de inconsciencia, al contrario, se conecta directamente con la experiencia vivida, corporal y subjetiva de cada uno.

En un capítulo anterior se mencionaba la importancia de la identidad cultural, aquí es donde se visibiliza tal herencia al generar una forma corporal particular de transitar el ritual ya sea de manera colectiva o individual.

El lenguaje corporal y gestual sigue siendo uno de los marcadores de identificación y de auto-identificación de todas las culturas existentes, las formas de este lenguaje están inscritas en la memoria motriz del cuerpo, siendo el lugar más resistente de la memoria. Identificamos que el cuerpo se ritualiza a partir de sí, crea una corporalidad que cambia su estructura muscular, su equilibrio, las tensiones de su cuerpo, sus pesos, la voz y el ritmo dejando emerger las capas más íntimas del ser humano.

Esta estructura corporal se asemeja al “cuerpo mágico” según Weiz, parafraseando a Artaud, el cual definió en sus escritos sobre el esquema corporal, como: “aquel que puede entrar en contacto con los espíritus y realizar tareas que un cuerpo normal no puede hacer, como volar y transformarse en una idea” (Weiz, 1994, p. 45).

Artaud describe este cuerpo como un espacio poético, debido a la textura de significados que puede generar mediante el uso de signos y estructuras significantes que resultan incomprensibles fuera de un lenguaje corporal. Este vocabulario se genera a partir de gestos y símbolos tomados de la comunidad que le permitan manifestarse como por ejemplo el canto, la música, el baile y la pintura como medios de expresión, generando acciones pensadas o pensamientos actuados que utilizan el cuerpo como instrumento de representación ya sea este lenguaje verbal o no verbal.

El ritual plantea una comunicación diferente pero siempre creando bases para un diálogo entre los seres humanos y entidades de otro mundo que provienen del exterior y logran manifestarse en este momento determinado. Esta conexión produce una

captación de la energía para revitalizar un intercambio energético entre lo alto y el aquí inscritas en los más profundo de la memoria motriz del cuerpo.

Capacidad de transformación y apariencia de detención confluyen en el ritual, a partir de los elementos que lo constituyen, los aspectos de la realidad se focalizan, al tiempo que se aíslan y excluyen otros, exhibe e inhibe rasgos de la vida social, prescribe conductas; devela y revela el valor de aquellos objetos simbólicos significativos para una red de acciones que construirán un lenguaje corporal.

Turner (1998) quiere dejar claro que “el ritual no es tan sólo un lenguaje simbólico sino también un conjunto de acciones llevadas a cabo por los participantes (actores) que están afectados por el rol que desempeñan en la representación del ritual” (p. 3). Dicha corporalidad presenta una particularidad presencia en el cuerpo, en donde el movimiento consigue un lugar de especial estudio, actuando como un todo, evocando lugares de intuición y aumentando la sensibilidad; un cuerpo que en términos técnicos se dilata y emerge en un estado de presencia, la persona que transita el ritual no vuelve hacer la misma pues genera un cambio permanente.

#### **2.1.4 El Cuerpo Poético Dentro de la Escena Teatral**

La experiencia humana emocional y sensualmente significativa de lo poético de la literatura se ha configurado en el teatro por medio del cuerpo, permitiendo entablar y establecer otro tipo de lenguaje que penetre los sentidos y rebase lo físico de la escritura. Para empezar, se describe que poesía se desprende del término griego *poiésis* que significa creación o producción provocada mediante múltiples fenómenos asociativos, aportados por la percepción mediante distintos elementos de un conjunto que se interrelacionan e integran para generar una forma nueva, denominada “proceso creativo”.

Aristóteles es uno de los autores que inicia una teoría literaria al escribir *Poética* y descubrir que el lenguaje no es solo un medio de comunicación, sino que produce efectos en otros y en la realidad. Es la primera obra conocida dedicada a la teoría y la estética literaria, y su tema más destacado es la tragedia.

Según Aristóteles, la *poiesis* es un saber *poiético* o productivo, un saber producir o fabricar y que se corresponde con las labores de los artesanos y con la técnica; en cambio, la poesía surge porque el hombre tiende a imitar la realidad, está compuesta por el conjunto de composiciones literarias escritas en verso, era leída o escuchada, generaba un espacio mental en el lector o el auditor, resonando el texto sin necesidad de ilustración o representación. De hecho, el término poesía deriva de *póiesis*, ya que el poeta es un productor o creador.

De esta manera, dentro del espacio de los saberes productivos, Aristóteles sigue a Platón y considera que las técnicas o producciones creadoras de belleza son imitativas, acaba utilizando el término de poesía o literatura, como lo indica el título de su obra conocida como la Poética dedicada al estudio de estas producciones. En general, pues, *póiesis* acaba identificándose con poesía o con producción de belleza en las artes imitativas.

A finales del siglo XVIII y sobre todo en el XX, la poética se hace menos normativa, luego descriptiva, incluso estructural y examina las obras y los escenarios como sistemas artísticos autónomos. Por estas razones, el teatro inserta lo *poiético* en su práctica al obligar al espectador a otro tipo de escucha, que permita encontrar la oralidad y humanidad de los textos. Estos dos factores naturales son los que causan que aparezca la poesía o *póiesis* en el arte mediante el uso del lenguaje. Sin duda alguna podemos afirmar que el teatro se deriva de creación o construcción, creando un acontecimiento poético y del cual se desprende un lenguaje particular.

Llamaremos entonces *poíesis* a la producción artística, la creación productiva de entes artísticos en sí. *Poíesis* implica tanto la acción de crear como el objeto creado, que en suma resultan inseparables (...) *Poíesis* es la suma multiplicadora de trabajo + *cuerpo poético* + procesos de semiotización... Producto y producción, trabajo en proceso y artefacto. Trabajo poético y objeto poético. La acción *poiética* teatral genera un ente, ausente e inexistente antes y después de la acción. (Dubatti, 2007, p. 90)

En conclusión, se plantea que el acontecimiento *poiético* del teatro deviene en un saber práctico ligado a la cultura viviente, a la presencia *aurático* de los cuerpos, generando una escritura que se desprende del movimiento o la acción.

En relación con el campo ritual, se plantea un encuentro *poiético* con los elementos que la conforman, para incitar el desprendimiento de lenguajes particulares que sitúen al cuerpo como el eje constructor de la acción. Un elemento que afecta y exalta el estado de los cuerpos presentes es el encuentro convivial mediante la presencia del espectador, el observador, y el cuerpo poético del actor, todos los que allí habitan para generar la construcción de tal acontecimiento poético del teatro, en especial la presencia del actor pues tiene la libertad de construir a partir de sí mismo, de sus experiencias acumuladas, de sus sensaciones, de todo lo que ha visto, mirado y tocado.

Lecoq (2005) define que “todo eso que queda en el cuerpo como un fondo poético común del cual van a surgir impulsos y deseos de creación que construyen nuevos lenguajes, abordando nuevos conocimientos corporales”. Por consiguiente, la dimensión corporal empieza a concebirse como una unidad que se integra a un nuevo todo de naturaleza poética en un estado no natural. Cuerpo afectado, dilatado que, transformando su estado, su forma, tejiendo acciones contenidas que adquiere otros

significantes que nacen desde diversas visiones, contextos e ideologías narradas a partir de distintas posibilidades y descubrimientos.

Como Artaud, considera que generar dicha dimensión a partir de un volver la mirada hacia la memoria humana, mirando el origen de la identidad del individuo y del otro para invocar un estado de presencia imperante a nuestras actividades diarias, enfocándose en el campo de la expresión corporal dado que:

Usualmente, no nos molestamos por entender las distintas expresiones de nuestro cuerpo [...] buscamos maneras artificiales de expresarnos [...]. Nuestro cuerpo se ha atrofiado, a raíz del silencio que le hemos impuesto [...] adoptamos esquemas meramente reactivos que nada tienen que ver con el desarrollo creativo de nuestro cuerpo. (Weiz, 1994, p. 56)

Por esta razón, se plantea habitar el cuerpo poético desde el espacio personal, activando la emoción que se produce por el contacto o la mirada hacia algo: ‘No podemos ver la forma ni el movimiento de un color, pero si la emoción que nos produce puede ponernos en movimiento, en locomoción y hasta incluso en commoción (Lecoq, 2005, p. 75)

El término *emoción* significa etimológicamente, poner en movimiento. Habitar la dimensión del movimiento implica entre otras cosas, que el cuerpo hable de algo de lo que la palabra no puede, se podría mencionar la frase “bailar la palabra”; es decir, hablar con todo el cuerpo, acompañar el discurso con una conducta gestual, no solo facial y vocal, sino también de movimientos del tórax, los brazos y las piernas.

Lo extraño es que estas acciones y movimientos son metafóricos, no pertenecen a las vivencias de la cotidianidad, no son naturales, aunque se hagan acciones naturales en el espacio poético: “El cuerpo productor o receptor de acciones genera una estructura, un ritmo, una atmósfera y sobre todo un lenguaje. Un lenguaje del cuerpo que conlleva

a un tipo de registro o escritura que se graba sobre nuestra presencia” (Weiz, 1994, p. 52).

Artaud es uno de las figuras que propone un teatro contenido de una escritura corporal superior al texto dramático, mencionando que tales actos solo pueden suceder en un espacio mítico, fuera del tiempo y fuera de lo cotidiano, con la pretensión de entablar un discurso, esto significa entregar un voto de confianza a un supuesto poder de verdad del cuerpo que redunda en asignarle una capacidad de significación casi mágica.

De tal forma, que para conseguir este cuerpo mágico-poético hay condiciones específicas que se deben poseer para que aparezca, para que sea. No es cuerpo cotidiano es un cuerpo que se eleva a un lugar sagrado, por fuera del hombre. Se confía también en que el discurso del cuerpo tiene un poder y una potencia tal que nos permite mostrar aquel elemento de la experiencia subjetiva, podría decirse que el cuerpo expresa naturalmente la verdad de mi ser.

El cuerpo en un campo de expresión y expansión que transforma sus sentidos en situaciones poéticamente estructuradas que entablan un discurso que pueda ser leído sin usar el molde literal de la palabra. Como Vargas (2011), afirma que:

Para el actor, su cuerpo es su medio de trabajo, su objeto poético y el lugar donde acontecen los procesos de semiotización [...]. Este cuerpo está ausente si no está la actitud poética. El cuerpo poético del actor crea acciones físicas y físico-verbales poéticas y no hay un fin, un para qué; es más bien un “como si”. Y este cuerpo es infinito en sus posibilidades; su acción no representa un útil; es netamente eficaz (p. 5).

No hay una sola forma o contenido que deba tener este cuerpo, puesto que no tienen límites y sus posibilidades son infinitas. Lo poético del cuerpo captura un lenguaje y un discurso que lo marca y lo construye; a partir de los sucesos inscritos en sí

misma para generar narraciones metafóricas, la palabra, el texto, el poema se convierte en una extensión de uno mismo, en otro cuerpo, el poeta posee al actor y los escritos se transforman en acciones, movimientos o gestos insertados en un territorio en el que se inscribe su experiencia artística y humana, tratando de proyectar a fuera de sí mismo en lugar de mantenerlo en el interior y esta salida será el inicio de un acto creativo de reconocimiento y creación para la escena, sin duda alguna, para el teatro y para las demás artes.

Entonces, el cuerpo no expresa nada si no se lo pone en relación, si no se lo pone en medio de un sistema de interpretación específico, en un circuito de prácticas, si no se lo sumerge en un esquema de interpretación construido históricamente y sostenido en su función por un conjunto de cosas y personas. (Focault, 2002, p. 126)

Cuerpo y teatro permiten surgir desde sus miradas, el encuentro con el otro, a partir de sí, de sus experiencias internas, estableciendo un tiempo y lugar de cotidianidad, por medio del espacio físico que lo rodea; por ello, se determina al teatro como un acontecimiento vivo, como algo que sucede en el ámbito de la cultura viviente, introduciendo los hechos y la acción humana.

### **2.1.5 *La Organicidad del Cuerpo***

El teatro es un campo que se ha permitido rebasar los límites de su oficio para establecer conexiones con el cuerpo que lo habita, liberar el cuerpo, sentir el recuerdo y transformar el suceso en tejidos de acciones que serán parte de la construcción escénica concibiendo un encuentro mágico que requiere de un estado de organicidad. Si, por definición, lo orgánico es una cualidad del organismo para designar procesos asociados a la vida o para referirse a sustancias generadas por procedimientos en los que intervienen organismos vivos, de igual manera una condición que requiere la escena

teatral para alcanzar organicidad es que los elementos que lo conforman posean una conexión viva.

La organicidad del cuerpo-mente se rebela en un cuerpo que no produce un vacío, que no sustrae a la acción necesaria, que no reacciona de manera auto contradictoria y contraproducente. Tiene razón Stanislavski. El cuerpo-mente orgánico es “la más simple, normal, condición humana” (Barba & Savarese, 2009, p. 153)

Stanislavski fue el primer autor en hablar de “ser orgánico”, consideraba una premisa para el logro de la verosimilitud y la verdad escénica que exigía en sus actores, las acciones a realizar debían ser como si un ser humano lo haría en la vida real. Estaba enfocado en el control de los aspectos más intangibles e incontrolables del comportamiento humano, tales como las emociones y la inspiración artística.

Consideraba importante el trabajo de la memoria emocional para activar las vivencias personales que la persona poseía. Generaba una conciencia en el actor cuando realizaba sus actos, evocaba sus recuerdos, sus movimientos, al decir sus textos. Es importante también mencionar la conexión que se establece con el espectador, debido a que el cuerpo está en constante relación con otros, esto genera una afectación mutua en su totalidad.

De la misma forma, el actor tiende un puente de comunicación con el espectador, está obligado a desarrollar un cuerpo que posea la cualidad de mantener despierta y alerta su atención, para hacerle ver claramente los detalles internos y externos del personaje que representa, y hacerle entender también el mensaje expresado por el mismo.

Está cualidad de mantener el interés del espectador para llevarlo a participar de la ficción se le conoce como presencia escénica. Tal presencia se produce a partir de

asumir dentro de la ejecución de su acción, una determinada calidad de movimiento que genera una anatomía o cuerpo del actor alejada de su cuerpo cotidiano para hacer aparecer “otro” cuerpo convertido en elemento significativo por sí mismo y sin más para el espectador. Desde la perspectiva de Grotowski, citado por Caisaxch, esta presencia escénica...

Se relaciona con lo verdadero con lo vivo y en su observación de la vida, fascinado por la participación total del cuerpo, pero no solo referido al dominio físico descubre en la organicidad un camino hacia la verdad. El descubrimiento de este aspecto que nos vincula con los impulsos más íntimos, arraigados a la naturaleza, abrirá un camino de profundas revelaciones (Caisaxch, 2009, p. 3).

Así se empiezan a abrir nuevos horizontes de vida creativa, rompiendo los muros de las convenciones sociales y teatrales del momento; en lo que respecta a la organicidad, como se desprende de una condición natural de los cuerpos, permite a través de la adaptabilidad, lograr una experiencia viva con lo real, entonces un ser orgánico en el escenario, no deberá jugar al artificio de representar: ser orgánico en el escenario será tener un cuerpo en vida, manejar un bios escénico des-pragmatizado de su función cotidiana, para convertir el cuerpo en poesía.

Barba estructura un cuerpo orgánico ligado a una presencia, a un bios escénico del actor que lo vuelve creíble a los ojos del espectador, dentro de la concepción teatral en la que está inmerso. Expresa que: “En el teatro y en la danza el término orgánico se usa como sinónimo de vivo o creíble” (Barba & Savarese, 2009, p. 241). Es necesario que la realidad de la vida del cuerpo se conecte con la construcción artística, formando una escritura corporal que permite niveles de sentido propios.

El estado orgánico entonces no surge por arte de magia, al contrario, emerge cuando existe una preparación consciente y detallada sobre su cuerpo-mente y esto a su

vez como consecuencia con el movimiento para generar una presencia distinta a la habitual capaz de habitar el espacio, con una energía determinada, transformando la acción en impulsos contenidos de emociones internas.

El actor toma sus emociones para generar en sí mismo, estados de ánimo reales, ya que es capaz de reaccionar a los estímulos internos y externos, por medio de la utilización de su memoria emotiva e imaginación, consigue ocupar sus propias experiencias vitales con las del personaje.

De esta manera, el actor crea y recrea una psicología del personaje, es decir, retoma sus vivencias, trabaja consigo mismo y utiliza su memoria emocional para que el personaje crezca a partir de esta vivencia. Asimismo, para que pueda comunicarse eficazmente con el público, para conseguir estos espacios, se requiere de una técnica, es decir, de un conjunto de procedimientos a fin de trazar un camino; de conjunto, con los descrito anteriormente, buscan liberar una cualidad de presencia que estimule la atención del espectador, poner su cuerpo en forma para llamar su atención, sorprenderlo constantemente, producir la acción, que es la vida del teatro. El conocimiento y apropiación orgánica de estos principios propicia un cuerpo pensante, sumamente responsable al momento de la representación. En otras palabras:

Lo que nosotros llamamos “técnica” es una utilización particular de nuestro cuerpo. Utilizamos nuestro cuerpo de manera sustancialmente diferente en la vida cotidiana y en las situaciones de “representación”. A nivel cotidiano tenemos una técnica del cuerpo determinada por nuestra cultura, nuestra condición social, nuestro oficio. Pero en una situación de “representación” existe una utilización del cuerpo, una técnica del cuerpo que es totalmente distinta. En una situación de representación existe una técnica del cuerpo

diferente. Se puede entonces distinguir una técnica cotidiana de una técnica extra-cotidiana (Barba & Savarese, 2009, p. 20).

El uso de la técnica no pretende desprender al cuerpo de lo cotidiano de la vida, más bien estrechar la conexión que existe con el entorno vivir, para encontrar en cada uno su forma personal de moverse. Eugenio Barba no estaba de acuerdo con aprender una técnica llena de fórmulas, se dio cuenta de que el hallazgo de este trabajo no era la simple disciplina corporal, sin importar los principios, sino, una capacidad que desarrolla el actor para cambiar su cuerpo y poder entrar a una segunda piel, desnudarse de sí mismo para transformarse en escena en un ejercicio, o en una improvisación.

En base a su pensamiento, desarrolla reglas de comportamiento, encaminadas a individualizar los conocimientos útiles para el trabajo del actor con la intención de que el trabajo expuesto mantenga esa vitalidad orgánica; de esta manera, conectados al comportamiento del ser humano, observaba la vida en su totalidad, como camina, como respira, como se mueve para estructurar premisas físicas y no físicas que le permitirán al actor adquirir una conciencia corporal.

Cada acción transformada debía conservar su esencia natural y contener un bios escénico, una energía particular, un lugar cotidiano y extra-cotidiano. Para conseguir el bios escénico, el actor deberá generar un nivel fundamental de presencia escénica, es decir, el cuerpo en vida sobre la escena, la segunda naturaleza del actor, la capacidad que desarrolla para estar presente aun en la inmovilidad y el desarrollo de su propia lógica corporal independientemente de su formación actor. Este factor le ayuda a ser más verosímil, más verdadero en la escena.

Los principios pre-expresivos son elementos constituyentes del bios escénico, se refieren al comportamiento que adquiere el ser humano en sus procesos corporales y mentales al estar en situación de representación; este

comportamiento está caracterizado por un empleo extra-cotidiano. Por lo tanto, el actor debe comprender que las técnicas cotidianas del cuerpo se oponen a las técnicas extra-cotidianas; es decir, técnicas que no respetan los condicionamientos habituales del uso del cuerpo. (p. 21)

Las técnicas cotidianas del cuerpo están determinadas por razones culturales y sociales y nos son inculcadas desde que nacemos; aunque parezcan naturales, están condicionadas por el contexto de cada cultura, pues influye su conducta, su trato, la forma de vida. Esta especie de moldeamiento cultural, provoca que nuestros movimientos dejen de ser conscientes, por el contrario, en una situación de representación existe un espacio de sensibilización del cuerpo, que se ve afectado en su comportamiento cotidiano, de ahí que el estado corporal necesite un cambio en su forma de actuar, por ello se ha planteado una diferenciación entre el espacio cotidiano y el espacio extra-cotidiano: “Técnicas cotidianas del cuerpo se caracterizan en general por el principio del menor esfuerzo: conseguir un rendimiento máximo con un gasto mínimo de energía. Por el contrario, las técnicas extra-cotidianas se basan en el derroche de energía” (p. 20).

La energía del actor es una fuerza precisa que se puede identificar; es un espacio de observación en donde se identifica de qué manera se puede modelar y educar su fuerza muscular y nerviosa a partir de sí mismo; sin embargo, no es la misma de la vida cotidiana.

La palabra “energía” se llena inmediatamente de significados muy concretos. Etimológicamente significa “entrar en actividad, estar en trabajo”. Crecer y disminuir de una fuerza que eleva el cuerpo entero y dicha complementariedad genera vida. Para esto, imagina su cuerpo en el centro de una red de tensiones y resistencias físicas

irreales, pero eficaces. Usa una técnica extracotidiana del cuerpo y de la mente, dilata su presencia y por consecuencia, dilata la percepción del espectador.

El concepto de “energía” (*enérgeia* = “fuerza”, “eficacia”, de *enérgon* = “ai trabajo”, “a la obra”) es un concepto obvio y difícil cuando se lo aplica al actor.

Se lo asocia al ímpetu externo, al grito, al exceso de actividad muscular y nerviosa. Pero indica también algo íntimo, que pulsa en la inmovilidad y en el silencio, una fuerza retenida que fluye en el tiempo sin difundirse en el espacio.

(p. 90)

Para llegar a conseguir esta fuerza, esta vida que es una cualidad indescriptible e intangible, en las formas codificadas, se siguen diversos procedimientos, un *training* y ejercicios muy concretos. Son ejercicios que tienen origen en una alteración del equilibrio y de las posturas de base, en el juego de tensiones contrapuestas que dilatan la dinámica del cuerpo.

Al poner en relación todos sus órganos, cada parte de su cuerpo, la voz, el pensamiento, la emoción, destruye las posiciones inertes del cuerpo del actor, admitiendo armonizar e influir cada acción, generando una unidad y un equilibrio a partir de la vivencia personal, al fusionarlos con una técnica construyen una atmósfera, el personaje, el espacio o lo que él necesite en la alteración del equilibrio normal y en la destrucción de dinámicas de movimientos pertenecientes a la cotidianidad.

Estos principios aplicados al peso, al equilibrio, al uso de la columna vertebral y de los ojos, producen tensiones físicas pre-expresivas. Se trata de una cualidad extra-cotidiana de la energía que vuelve al cuerpo escénicamente “decidido”, “vivo”, “creíble”; de este modo la presencia del actor, su *bios* escénico, logra mantener la atención del espectador *antes* de transmitir (p. 5)

Es así como la forma y ejecución particulares de la acción humana se dan en la escena. Eugenio Barba, por ejemplo, profundiza en el estudio de las técnicas de utilización del cuerpo en la escena, pero no deja de estudiar a la imaginación como motor de ese comportamiento corporal distinto, extracotidiano, que posee al poner en relación todos los órganos, cada parte del cuerpo, la voz, el pensamiento, la emoción, para armonizar e influir en cada acción generando una unidad y un equilibrio a partir de la vivencia personal. La acción entonces se da porque el actor tiene algo que expresar, lo cual implicaría luego las técnicas adecuadas para expresarlo.

Cada acción física está precedida de un movimiento subcutáneo que fluye del interior del cuerpo, desconocido, pero tangible mediante impulsos. La mente del actor no debe limitarse a crear un argumento lógico, motivador y emocionante de las reacciones. Necesita que este contexto funcione como *si* fuese real. Si el actor cree, cree también el espectador, el impulso entonces es un continuo movimiento que nos vincula con lo más íntimo, arraigados a la naturaleza que en el momento que busca una idea preconcebida, el proceso muere. En este caso, figuramos que el cuerpo del actor fuese descompuesto y recomposto según reglas que no siguen más que las de la vida cotidiana. Al final de esta obra de recomposición, el cuerpo se transforma, es decir, no se parece ya más a sí mismo.

En conclusión, la organicidad funciona como impulso de cualquier organismo vivo complejo, viene del cuerpo y no de la cabeza, no es pensado sino vivo plenamente, en donde la totalidad del ser está involucrada como un flujo de vitalidad que se manifiesta a través de la acción.

Así, la organicidad requerirá una lucha contra todo aquello que no proviene de un proceso natural. Por lo que, permitirá el desarrollo orgánico de nuevas posibilidades para y a partir del actor.

El concepto “organicidad” ha evolucionado durante los últimos siglos, las necesidades de la época lo han vuelto dúctil y flexible para sobrevivir de manera natural. De la misma forma, el cuerpo se modifica, es un sistema adaptable y mutable a las situaciones externas, se ha visto en la necesidad de readaptarse, es un organismo que se reinventa día a día para moverse dentro de la realidad que habita, por ende, no se puede aprisionar al actor en una sola forma, ni considerar la técnica un recurso permanente.

Las artes escénicas requieren la presencia del cuerpo en escena, exigen una exploración desde las ciencias de la vida. Las representaciones escénicas, cuyas acciones se hunden en el límite de lo biológico y de lo simbólico, vienen a contribuir a explorar temas transversales e interdisciplinarios sobre la biogénesis, sociogénesis y psicogénesis; no solo parte desde el arte sino de la cultura.

Tomando la semiología, la etnoescenología, la kinésica, la proxémica, la neurobiología, la escena será vista desde el interés actual sobre el cuerpo/pensamiento<sup>1</sup> y la comunicación no verbal que ayuden a las ciencias a encontrar un sentido en la perspectiva de la realidad humana: filogenética y ontogenética, en y/o para la escena.

## 2.2 Cuerpo-Memoria

### 2.2.1 El Cuerpo Dentro del Campo Político-Religioso

El cuerpo se encuentra en una sociedad que limita su espacio para moverse, trazando fronteras para demarcar su territorio y así, tener el control de él, para conservarlo siempre localizado, vigilado, para mantener efectivamente la estructura de lo que Foucault (citado por Díaz, 2008) considera, es “una sociedad disciplinaria”, cuya norma de rendimiento está trazada por la observación del cuerpo.

---

<sup>1</sup>El cuerpo como posibilidad que se abre a la comprensión y al sentido.

A dicha sociedad, asegurando la obediencia a las reglas y mecanismos de inclusión o exclusión, es lograda por medio de instituciones disciplinarias (la prisión, la fábrica, el asilo, el hospital, la universidad, la escuela, etc.) que estructuran el terreno social y presentan lógicas adecuadas a la “razón” de la disciplina. El poder disciplinario gobierna, en efecto, estructurando los parámetros y límites del pensamiento y la práctica, sancionando y prescribiendo los comportamientos normales o desviados. (Díaz, 2008, p. 10)

En el pensamiento de Foucault, el sujeto es resultado de un conjunto de prácticas que intervienen en él, lo atraviesan y en definitiva lo constituyen. Por esta y otras razones, abordamos el cuerpo dentro de estas prácticas político religiosas, por la manera en la que afecta su comportamiento. La religión y la política están estrechamente relacionadas por un tema de poder. Históricamente, desde la edad media, el cristianismo tuvo una gran influencia en todos los sectores de la sociedad.

La Iglesia tuvo mayor protagonismo y poder, tanto político como económico, las acciones de la gente se hallaban estrechamente ligadas a las normas religiosas. Desde este rol superior, posibilitó un lugar estable de una particular interpretación del mundo, diseñado y ordenado según los designios de Dios. Se cristalizó así una mentalidad medieval basada en preceptos religiosos que perduró durante siglos.

La iglesia se contraponía al desorden, la ignorancia y la violencia de la sociedad feudal. Desde una definición marxista, el feudalismo era un modo de producción con peculiares formas de relación socioeconómica, situado entre el esclavismo de la antigüedad y el capitalismo moderno. Concretamente, se entiende como un conjunto de relaciones de producción y dependencia entre el campesino y el señor propietario de la tierra que aquel explota, en un momento de predominio de la agricultura como fuente de riqueza.

Regresando al pensamiento de Foucault, podemos notar que, desde la época de la edad media, el cuerpo se inviste de relaciones de poder por una forma de control disciplinario hacia la sociedad. Siempre es del cuerpo del que se trata, de sus fuerzas, de su utilidad y de su docilidad, de su distribución y de su sumisión.

El cuerpo, para el autor, está inmerso en un campo político: las relaciones de poder operan sobre él. Estas relaciones, lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos; va unido, de acuerdo con una serie de relaciones complejas y recíprocas, a la utilización económica del cuerpo.

Dentro de estos parámetros de estudio, Artaud (citado por Weiz, 1994) menciona una época racionalista en donde:

Este terreno conceptual ubica al cuerpo en un logos que es sólo explicado por la ciencia. En otro nivel el cuerpo se define por las convenciones y las actitudes moralistas de la religión judeocristiana, identidad que señala los apetitos sexuales infernales y por tanto ubica al cuerpo como esencialmente negativo  
(...) Si hemos de considerar que el logos es un principio organizador del cuerpo  
(p. 23)

Según su argumentación, se puede decir que, en nuestras sociedades, el cuerpo está inmerso en las relaciones de poder y de dominación, como fuerza de producción que ocasiona un desprendimiento del cuerpo emocional, que le restringe de su universo sensorial. Manipulado desde la infancia, al imponer una creencia (litúrgicas), educación, un estado político al cual debe someterse por su gobierno y leyes.

Como en la sociedad, donde se debe cumplir y acatar unas reglas, en la familia se educa a través de la disciplina para ser una persona de bien. Según los valores, es educado con el propósito que adquiera un saber y un poder para desenvolverse

estratégicamente en las diferentes relaciones. El individuo es constantemente evaluado y corregido por otros que ejercen el poder.

No podemos dejar de cumplir las normas y funciones que estructuralmente nos corresponden, de forma que la estructura se torna como una especie de *corsé* que nos asfixia marcando límites que proviene de una definición social y familiar como forma de autoridad y que nosotros como individuos aprendemos aceptar.

A causa de ello, “Artaud busca medios para apropiarse de su organismo, de sí mismo, considera que, el espectáculo del cuerpo, hace pensar en una representación occidental” (Weiz, 1994, p. 28). Esto significa, convertir el cuerpo en el protagonista de su drama, restableciendo el lugar de decidir sobre sí mismo de una manera no cercana al lugar material que habita, como consecuencia se abre una dimensión intuitiva que se desprende del cuerpo y que al mismo tiempo deriva en una manera de conocimiento que no depende del logos. En palabras de Artaud:

La representación occidental, es una alternativa personal opuesta a la homogeneidad que pretenden implantar los sistemas de poder. Cuando logramos aceptar la relatividad en la que vive el cuerpo, ya no es posible someterse a una homogeneidad. Solo cuando somos inconscientes de nuestras representaciones corporales, es que los medios las aprovechan para lograr respuestas homogéneas que favorecen sus intereses. De aquí que es posible deducir que el mundo de reglas y modelos absolutos debe considerarse como un atentado contra el cuerpo. (p. 33)

Despojado de todo valor subjetivo, el cuerpo entra en un estado mecánico como forma de cumplir los parámetros considerados dentro de la sociedad. Para Foucault, el poder depende de la interacción de las distintas relaciones que se gestan en las prácticas sociales, tales códigos se desarrollan en base a intereses de terceros que en esta ocasión

hemos considerado la religión y la política, puesto que desarrollan una manera de disciplinar al ser humano.

Como Díaz (2008) refiere: “A estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad, es a lo que se puede llamar 'disciplinas'” (p. 89). O sea, obtener hombres que sean dóciles, es decir fáciles de conducir, fáciles para dejarse enseñar, ese es el objetivo de las disciplinas. Un hombre disciplinado es un cuerpo útil y obediente, en términos económicos, pero en términos políticos, es un hombre que ha cedido su capacidad de poder a la voluntad de otros. Deja de ser un hombre autónomo para ser obediente.

Por esta razón, se reafirma una vez más, la relación indisoluble entre cuerpo-poder como lo vimos anteriormente, así mismo, se llega a la conclusión de que el problema de fondo de la constitución del sujeto está en el poder. Estallando a veces en múltiples conflictos, que no pueden resolverse normalmente en el curso de la propia estructura, necesitan una vía de escape donde puedan manifestarse las contradicciones y los conflictos inherentes. Esto es lo que ocurre precisamente durante la dinámica del proceso ritual.

Christopher Innes desarrolla un estudio sobre un teatro mítico y ritualista, desligado a partir de la existencia de la vanguardia en las décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, al concebir la idea de que el artista necesita volver su mirada hacia el hombre primitivo que se relaciona con la naturaleza y el mundo místico.

En realidad, la marca del teatro vanguardista es una aspiración hacia la trascendencia, a lo espiritual en su sentido más vasto. Al mismo tiempo y junto con el materialismo y la política radical, el cristianismo es frecuentemente

rechazado como órgano oficial del establishment social, con el resultado de que la “santidad” de este teatro es irreconocible a partir de las normas religiosas convencionales o bien, donde más cercanos son los nexos con la religión, resulta sacrilegio. (Innes, 1981, p. 12)

En casi todos los países con un cierto grado de desarrollo industrial, se puso de manifiesto un sentido del presente y un ansia de romper con los estilos del pasado. Fue un momento agitado y complejo, en el que la búsqueda de lo nuevo convive con la permanencia del pasado. El rechazo hacia la lógica y lo intelectual eran formas de escapar de la realidad para artistas de ideas políticas radicales.

Emergiendo un interés predominante hacia lo irracional y lo primitivo, la mirada de los artistas se enfocó en un campo casi religioso del mito y la magia, mediante una experimentación con pautas rituales y ritualistas de actuación. Lo que se pretendía era desarticular los modelos de autoridad convencional para luego provocar una forma de liberación en la cultura corporal. Así, llegar a una suerte de creación de un cuerpo liberado de las jerarquías, en donde este cuerpo, puede ser moldeado y estructurado a las necesidades de la escena y particularmente, desde la ritualidad.

Este discurso corporal en Artaud, era visto como una forma de representación íntima y metafórica de la persona que evoca una escritura alterna por medio de símbolos, sonidos, movimientos. De acuerdo con la vanguardia, buscan los medios para descubrir las fuentes de instinto poético, con objetivos políticamente radicales. Si apelamos a un ejemplo, la religión tergiversó lo sagrado como una forma material de alcanzar en donde el cuerpo debía someterse a castigos o sentimientos de culpa, para lograr una paz interior; ahora bien, lo sagrado trasciende lo religioso, pues no adopta ninguna creencia, en realidad posee una relación directa con la naturaleza, entablando un diálogo espiritual con lo que le rodea.

Por esta razón, se alude que el campo ritual conserva lo sacro o santo porque transgrede o disuelve las normas que lo cortejan, acompañado de procesos y experiencias de una potencialidad sin precedentes donde se libera seguramente una gran energía de forma instintiva. Generar una ruptura corporal en una época monolítica por medio del ritual, permitió retomar las raíces del hombre, ya sea en la psique o en la historia.

Los rituales y las ceremonias son actos genuinamente humanos que hacen que la vida resulte festiva y mágica. Su desaparición degrada y profana la vida reduciéndola a mera supervivencia [...]. Este ritual arcaico nos resulta tan chocante porque encarna una forma de vida basada en el derroche de energías y del juego. Se opone diametralmente a nuestro estilo de vida dominado por el trabajo y la producción. (Han, 2019, p. 39)

La actual presión para producir y maximizar el rendimiento acaba destruyendo nuestra noción de duración, la obsesión por producir más para consumir más, se hace insaciable y nos desvincula de lo duradero, mucho más de lo permanente, que como resultado acaba o pretende acabar con la tradición. Por ello, la insistencia de traer nuevamente por medio de ciertas prácticas artísticas este espacio ritual, que ciertamente está abandonado por una sociedad contemporánea, en donde el único interés instaurado es convertirse en un ser productivo, individual y consumista.

Hoy no solo consumimos las cosas, sino también las emociones de las que ellas se revisten, destruyendo la durabilidad de la vida al provocar una presión hacia el hombre por conseguir autenticidad del resto. Antagónicamente, utilizar el ritual como forma de indisciplinar el comportamiento corporal, genera una ruptura del cuerpo al abrir un campo perceptivo en sí mismo, desviando la mirada de los aspectos que una sociedad opresora inculca sobre él, puesto que:

Los rituales crean ejes de resonancia que se establecen socioculturalmente, a lo largo de los cuales se pueden experimentar relaciones de resonancia verticales (con los dioses, con el cosmos, con el tiempo y con la eternidad), horizontales (en la comunidad social) y diagonales (referidas a cosas). (Han, 2019, p. 22)

Este espacio primitivo evidencia la identidad que posee un cuerpo y la sensibilidad espiritual que conserva. Además, escapar de las viejas ideas sobre el cuerpo pensado como cosa, como elemento estático, nos permitió abordarlo como sujeto atravesado, cargado de sentido, y en última instancia, como enclave de dinámica y movimiento.

Para ello, abordamos como factor fundamental dentro del campo ritual, la activación de la memoria, puesto que permite a este sujeto construirse por el hecho de ser un recurso que forma su identidad dentro de un campo social, limpiándolo de cualquier contaminación de la historia oficial. Esta memoria es constantemente elaborada por una memoria inscrita en el espacio público, sometidos a los modos de pensar colectivos, pero también influidos por los paradigmas científicos de la representación del pasado por ende es un recurso ineludible para la comprensión del pasado al generar una versión oficial de la historia.

A su vez, estos cuerpos que se encuentran atravesados, perforados y marcados por las huellas de su propio transitar se reconstruyen continuamente a partir de la convivencia con el otro pues establece vínculos colectivos que consolidan a la comunidad. Desde la perspectiva de Chul Han (2019): “los rituales son procesos de incorporación y escenificaciones corpóreas. Los órdenes y los valores de una comunidad se experimentan y se consolidan corporalmente. Quedan consolidados en el cuerpo, se incorporan, es decir, se asimilan corporalmente” (p. 23).

El cuerpo parece ser el continuador natural de una tradición y el soporte donde se superponen gestos y movimientos, para ello se emplea el término “memoria corporal”. Este se presenta como un concepto híbrido que pretende designar un acto de conciencia y materialidad del cuerpo con un pasado y un presente en la subjetividad. Este espacio permite guardar historias, recuerdos, sensaciones, imágenes alojadas en un espacio entre pensamiento y cuerpo que pueden ser exteriorizadas por medio de movimientos corporales como vehículo de comunicación, creando un lenguaje concreto dedicado a los sentidos e independiente del habla.

Se genera un saber corporeizado y una memoria corpórea, una identidad corporeizada, una compenetración corporal, la comunidad ritual es una corporación [...]. En los actos rituales participan también los sentimientos [...]. Estos sentimientos colectivos consolidan la comunidad [...]. A diferencia de las emociones y las pasiones los sentimientos son capaces de hacerse comunitarios.  
(p. 42)

En el marco ritual, el aprendizaje desde la memoria, permite generar un tiempo habitable, interrumpiendo la mismisidad<sup>2</sup> humana. Las cosas, los objetos empiezan a tener un valor emocional por medio de un trato pulcro. Los rituales generan estabilidad a la vida en cuanto activan la percepción sensorial, puesto que interrumpe el tiempo rutinario, dejando surgir una atención profunda en el lugar que habita; la resonancia con la comunidad y su entorno se intensifica, puesto que genera atención sobre ella. Para describirlo de una forma particular, podemos decir, que se genera una intensidad vital; el silencio es una actividad que cambia dentro de este espacio-tiempo, y se define como una forma de escucha, de tranquilidad, contemplación y reposo opuesta a la definición

---

<sup>2</sup> Condición de ser uno mismo.

concretada socialmente como una forma de ocio: “El tiempo festivo es un tiempo detenido” (p. 43).

El tiempo de la fiesta es un tiempo inminente debido a la forma particular de actuar, el hombre puede experimentar la vida desde un espacio atemporal, dando un valor a todo aquello que habita dentro y fuera de él.

### **2.2.2 *Memoria Individual y Memoria Colectiva***

El cuerpo es el primer espacio físico que se encuentra expuesto hacia otros contextos, es quien recibe y percibe a través de sus sentidos las sensaciones de las situaciones presentes. Lleno de cuestionamientos, goces, experiencias, saberes, limitaciones, objetivaciones sociales, jerarquías y diferencias, el cuerpo aún establece un lugar de conexión simultánea con la naturaleza y la cultura por medio de prácticas rituales.

Establecidas dentro del espacio vivencial ordinario del ser humano, alteran su rutina al generar un tiempo habitable, un tiempo que se pueda celebrar o festejar como en una casa. Esta celebración o festejo sería un ritual de exaltación colectiva, en un tiempo y un espacio separados, distintos, un fenómeno que recrea ritualmente la vida social.

La fiesta sería entonces, una modificación del tiempo de la comunidad, una discontinuidad que permite conectarse con los otros formando una comunidad de resonancia capaz de lograr una armonía, una escucha común y una pertenencia mutua mediante la instauración de nuevos ritmos, de espacios y de constructos sociales diferentes.

La Antropología ve a la fiesta como un fenómeno cultural, es decir, como la expresión y manifestación de la forma de producir, de reproducirse, de organizarse socialmente y de reproducir las condiciones ideológicas de la

producción social por parte de un grupo humano. Es un rito que se enmarca dentro de lo que podemos llamar herramientas simbólicas de construcción de la vida colectiva (Martínez, 2004, p. 351).

El rito festivo es pues, una *performance* de la cultura que hace vivir estas comunidades, realizando y desplegando el *ethos* colectivo, lo que permite que sean momentos de gran capacidad expresiva y reformuladora de la vida social. La realización de este hecho está enfocada profundamente en el cuerpo, pues es quien transita este espacio y permite el desarrollo del mismo, afectado por los elementos orgánicos que constituye un ritual festivo, el cuerpo activa cada parte corporal para desarrollar el estado extra-cotidiano que este requiere.

Además, entra en un momento de ruptura del orden estructural de la vida social, las distinciones, jerarquías, diferencias de status y de prestigio desaparecen para renovar la estructura social, de desigualdades no queridas pero aceptadas, de enfrentamientos ocultos pero latentes. La fiesta es el momento en el que es posible descargarse de tensiones destructivas de lo social que aparecen en la vida cotidiana, pero también permite integrar la comunidad y reafirmar su identidad.

La memoria dentro del espacio ritual entra en contacto con el cuerpo de dos maneras, una es activar sus recuerdos en un tiempo específico para desarrollar este tiempo festivo, condicionando su comportamiento, activando su memoria corporal y desencadenando una serie de recuerdos vividos que le quedarán como experiencias. Y la segunda es que a más de activar su memoria corporal permite mancomunar desde lo sagrado cosas y valores que dan vida a una comunidad, que la representan.

En ambas situaciones se evoca sensaciones que estimulan un estado emocional fuerte en el individuo generando una subjetividad personal que son comprendidas a partir del lugar racional y emotivo para luego ser pensadas y reflexionadas, generados a

partir de las relaciones que establecemos con los grupos en que nos movemos y las relaciones que creamos entre dichos grupos, permitiéndonos formar así una distinción.

La memoria surge con la intención de asumir una identidad, cargada de recuerdos que se asocian a la vida. La construcción identitaria está estrechamente relacionada con la memoria colectiva y la memoria individual a partir de un recuerdo latente, por ende, afectan al cuerpo por medio de la experiencia.

Los recuerdos perdidos en los años, incompletos, inciertos constituyen una fuente actual de reconstrucción de un pasado vivido por unos hombres y mujeres con el único objetivo de construir identidad y asegurar su existencia y el cuerpo al ser un terreno de vivencia, goce y conocimiento, hace las veces de nuestra casa, registrando y acumulando nuestra parte afectiva y emocional de sí mismo, en consecuencia y partir del ritual construimos una realidad desde la experiencia evocando al presente recuerdos del pasado cargados de emociones, tanto públicas como escondidas.

Cuando en el cuerpo se vive el hábitat personal, también en la esfera corporal está inscrita la memoria: ahí emerge la capacidad de rememorar puesto que las marcas de pasados acontecimientos (las heridas vividas, sentidas, experimentadas que habrá que simbólica, individual o colectivamente) han tenido lugar. (Martínez, 2004, p. 353)

Si consideramos al cuerpo como un lugar de memoria, lo expondremos como testigo del pasado para reinsertarlo en el presente con la ayuda de una memoria individual. Este proceso emerge de la familia o grupo de socialización principal con el interés de salvaguardar los vínculos entre sí o su legado, con una aceptación de las diferencias y búsqueda de reconocimiento social.

La herencia dada por los padres, los contenidos memoriales de esta vida en comunidad, permiten la construcción de sus propias experiencias, apropiándose de

elementos relatados por sus padres y finalmente, constituyéndose en una memoria que es fundamento de su identidad. La memoria individual, evidentemente, genera una experiencia personal, privada, interna, a la cual el sujeto que la vivencia, tiene acceso único. Los recuerdos que nos pertenecen poseen una manera particular de recordar, pero tampoco se disuelve de fenómenos sociales, colectivos y públicos.

Esta memoria actúa basada en nuestra vida y una serie de acontecimientos que no dejan de sucedernos, se enraízan dentro de los marcos de la convivencia y la casualidad. En este proceso, las memorias individuales se sujetan en un discurso social de una memoria colectiva, llena de los buenos recuerdos de la vida en la comunidad, de ninguna manera se quedan estancadas en el pasado. Por ello:

El espacio festivo juega un papel importante, en este sentido, un papel de regeneración comunitaria a través de la actualización de los antepasados, de la memoria del pasado y de la presencialización de los ausentes. Hay una voluntad de renovar con el pasado, de reconstruir la sociedad de vivos y muertos. (p. 360)

Las memorias son múltiples y diversas, asociadas a una experiencia se actualizan y preservan rasgos; por medio de los recuerdos construyen una fuente actual de reconstrucción de un pasado vivido por unos hombres y mujeres con el único objetivo de construir identidad y asegurar su existencia.

Pero la memoria puede ser también selectiva, es decir, en el proceso de significación de los acontecimientos puede privilegiar algunos hechos, mientras que a otros los descarta, lo que podría entenderse como un complejo cultural de responder comunitariamente a los olvidos; pero tal vez no sea tan selectiva, más bien tiene una capacidad para mezclar, integrar y simbolizar las continuidades culturales que nos gobiernan.

No cabe duda, que la memoria posee una capacidad de evocación, de asociación de hechos y recuerdos que atraviesan la percepción de la persona, atestiguando entonces algo acontecido que implica la capacidad de articular un pasado sirviéndose del cuerpo entero, de las reminiscencias de las experiencias vividas y percibidas. Esta dimensión no-cognitiva que remite a un conjunto de impresiones sensoriales, forma parte de la historia, pues narra de cierta manera no literal acontecimientos de la vida que han dejado rastro. El rasgo colectivo e individual de la memoria genera dos maneras de organización del recuerdo que se condensan a partir de sus sentidos y emociones arraigados culturalmente.

### **2.2.3 *La Memoria como Construcción de la Identidad de un Cuerpo***

Como se ha descrito, la memoria forma parte primordial en la construcción de la historia de la humanidad. En su faceta particular, define la identidad de un individuo, y en su carácter colectivo da sentido y futuro al curso evolutivo de una sociedad. Conectada siempre a un estado temporal, la memoria es la transmisión de vivencias particulares y personales que requiere de los hechos nuevos, re-acomodando los viejos, para construirse en armonía. Se muestra también como un elemento fundamental para la formación de la identidad de un pueblo, una nación o de un estado.

El proceso de creación de la memoria colectiva de una sociedad, es tan amplio y diverso como lo son sus individuos, la memoria individual siempre será colectiva debido a que se desprende de un proceso social que responde a momentos históricos, políticos y culturales definidos que se desenvuelven dentro de cierto clima cultural de la época. Lo colectivo y lo particular transitan de un lado al otro y se entrelazan en una misma esfera dando sentido a la historia de una nación.

De esta manera, la memoria de una sociedad se crea a partir de evocaciones personales, pero también de acontecimientos que nutren los recuerdos colectivos, y son

estos los que dan veracidad a los actos que son narrados por las experiencias individuales. Para Pierre Nora, historiador francés, la memoria:

Es el recuerdo de un pasado vivido, o imaginado [...] por naturaleza es afectiva, emotiva, abierta a todas las transformaciones, vulnerable a toda manipulación, susceptible de permanecer latente durante largos períodos y de bruscos despertares. La memoria es siempre un fenómeno colectivo, aunque sea psicológicamente vivida de manera individual. (Nora, 1939, p. 9)

Si bien sabemos, que el individuo porta sus memorias, las produce y las comparte, no podemos poner en duda que la memoria está arraigada y situada allí donde compartimos espacios, lazos de pertenencia y sociabilidades. Es por esto, que la memoria se consolida como un espacio de identidad colectiva e individual y también como un elemento constitutivo de la propia identidad ya que en él se encuentra inmerso la cultura de una sociedad.

Memoria e identidad poseen una relación lógica, puesto que, la memoria es generadora de identidad y la identidad se establece como marco de selección y significación de la memoria. En efecto, el hombre no puede vivir sin poseer y asumir una identidad, es decir, una lógica interior que le confiere su dignidad y que da un sentido a su existencia. Etimológicamente “identidad significa”: “Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás” (RAE, 2020).

Por lo tanto, es una esencia o un rasgo invariante que existe y da contenido a una realidad; por otro lado, se trata de una elección que se hace conscientemente y que da un sentido de pertenencia a un colectivo social. La identidad es una construcción que surge de modo relacional y situacional. Relacional porque la identidad solo se produce a

través de relaciones de oposición y/o de identificación con otros, es decir, hay una lucha por el reconocimiento. De allí que un grupo social se define a sí mismo categorizando y clasificando a otros por debajo de ellos mismos. Por lo tanto, es un producto que continuamente se está negociando y de donde surge la identificación o la diferenciación.

La identidad es lo que se pone en juego en las luchas sociales, no todos los grupos tienen el mismo poder de identificación, pues éste depende de la posición que se ocupa en el sistema de relaciones que crean los grupos a través de las interacciones que mantienen. Es situacional porque la identidad depende del lugar/posición que se ocupe en un sistema de relaciones en el que está en juego la negociación de la misma identidad, es decir, del poder darse, o no, una identificación o un atributo a partir del cual definirse o ser excluido de una posición social.

El hombre es un ser locativo. Solo el lugar hace posible el habitar y la estancia.

Pero un ser locativo no es forzosamente un fundamentalista del lugar. No excluye la hospitalidad, resulta destructiva la total desubicación del mundo a causa de lo global, que elimina todas las diferencias y solo permite variaciones de lo mismo. La alteridad, la heterogeneidad, contrarresta la producción. (Han, 2019, p. 56)

Esto implica que no existe la identidad, sino identidades en un proceso continuo de negociación y construcción social, que por lo tanto están cambiando en tanto están sujetas a una continua revisión y modificación de su estatus. Saber quién se es, a dónde se pertenece, de dónde se viene, es algo que no se adquiere sino es a partir de una materia, de una sustancia que nos nutre y que nace de las experiencias que compartimos con o bien nos separan de otros.

Como parte de estas experiencias, la rememoración aparece como un elemento constitutivo para la formación y continuidad de la identidad. Sabemos quiénes somos y lo que somos porque compartimos un pasado que actualizamos a partir de continuas experiencias presentes, de ahí partimos para viajar al pasado o abrirnos al futuro. De igual forma, lo que nos distingue de las personas y a los grupos de otras personas es la cultura que compartimos con los demás a través de nuestras pertenencias sociales, y el conjunto de rasgos culturales particularizantes que nos definen como individuos únicos, singulares e irrepetibles. En otras palabras, los materiales con los cuales construimos nuestra identidad para distinguirnos de los demás son siempre materiales culturales.

Nosotros, todos, transitamos en lugares sociales, familiares, étnicos, profesionales, religiosos y políticos que poseen muchos puntos en común pero también disparidades, especificidades. Así, a todos nos inculcan modelos culturales parecidos que son el pedestal, la base sobre la cual la personalidad se construye (principios de coherencia y de previsibilidad de los comportamientos culturales) pero que se diferencian también en ciertos aspectos. Nuestra identidad cultural de base constituye un “mosaico”: nuestra personalidad, nuestro ser social. (Lardellier, 2015, p. 20)

La cultura también construye a una persona, pues al generar una relativa estabilidad tanto en los individuos como en los grupos, posee un conjunto homogéneo de formas de ser y de actuar, de actitudes y de valores que reúne a los miembros de una comunidad determinada, que a su vez comparten dichos elementos de forma consciente y/o inconsciente. Genera un sistema dinámico de percepción, de representación e interpretación de la realidad social.

La cultura es un proceso integrado por los individuos que se actualiza constantemente. En cualquier tiempo y lugar las fronteras identitarias se definen siempre a través de marcadores culturales. Pero estos marcadores pueden variar en el tiempo y nunca son la simple expresión de una cultura preexistente heredada en forma intacta de los ancestros.

Dentro de este marco Pierre Nora (1939) menciona que: “Memoria es vida encarnada en grupos, cambiante, pendular entre el recuerdo y la amnesia, desatenta o más bien inconsciente de las deformaciones y manipulaciones, siempre aprovechable, actualizable, particular, mágica por su efectividad, sagrada” (p. 9). Concibo entonces la memoria como una práctica de naturaleza social y no como una facultad individual alojada en el cerebro. En los pueblos carentes de escritura, la memoria se formó a partir de mitos y leyendas, es decir, de narraciones o tradiciones contadas. Se trata de una memoria fundada en el poder de la palabra, un colectivo que se reúne para escuchar y sólo a través del oído es como se puede mantener viva esta cultura oral de la memoria.

Lo que ahí se narra gira en torno a la identidad colectiva del grupo, que se funda en ciertos mitos y, de modo más preciso, en ciertos mitos de origen; el prestigio de la familia en las genealogías de los primeros fundadores de una civilización, igualmente en el saber técnico, que se transmite a través de prácticas fuertemente impregnadas de magia religiosa. Esta identidad contenida, vivida y actualizada en rituales, refranes, mitos, marca las barreras de la pertenencia y los límites de la dependencia, es decir, con los marcos sociológicos en los que el individuo expresa su pertenencia: la familia la sangre, el territorio y la religión o las creencias.

El rito, en este sentido, se puede considerar como una suerte de “canal”. Esta “forma social”, esta matriz, transmite un saber incorporado culturalmente por

individuos que tienen la intuición, así como la conciencia de compartir con las generaciones que les precedieron o con aquellos que viven en su tiempo, pero en otros lugares. El rito proporciona una forma y una substancia que no son otras que las de la cultura. “La cultura, es todo lo que se necesita saber para pertenecer” (Goodenough en Winkin, 2002, p. 92). Ningún otro contexto social mejor que el “canal ritual” permite integrar saberes, ver estados y funciones (Lardellier, 2015, p. 22).

El rito, en cierto sentido, estimula de una manera corporal a que el ser humano participe de su cultura y tradición, debido a que este fenómeno social proporciona una forma y una substancia que no son otras que las de la cultura. Permite integrar saberes, ver estados y funciones de tal forma que actúa como una estructura formal en la cual el individuo del pasado se inscribe y se adapta a fin de transmitir saberes, pero también un modo de relación, la cual favorece la integración a una comunidad que se perpetúa por este cuadro ritual.

Además, es un sistema culturalmente construido de comunicación simbólica, está hecho de una secuencia de palabras y de hechos modelados y ordenados, expresados de múltiples formas. Las formas rituales construyen una puesta en escena emocionante, solemne, trágica, que dejan huellas y recuerdos. Son garantes de una memoria comunitaria, puesto que estas son evocadoras de experiencias, de reproducción de los grupos y de transmisión de la herencia simbólica.

En este espacio se comprende que la memoria nace de las experiencias vividas en el presente y que nos remiten a un pasado, podría decirse que una memoria afectiva se encuentra más cerca de las sensaciones y los sentimientos. Más aún, se puede afirmar que las sensaciones se tornan más nítidas, más claras en el momento de revivirlas ya

que se revelan otros elementos antes ocultos por otras sensaciones. Victor Turner (1998), señala que: “el rol fundamental de los ritos en tanto vectores de “almacenamiento” de transmisión y de información, “sus símbolos pueden ser tratados como unidades de almacenamiento que contienen una cantidad de información máxima” (p. 220).

Es significativo, que la mayor parte de los momentos de la vida, individual o comunitaria, son encuadrados por ritos, ya que estos actúan como un proceso de regeneración, una restructuración indispensable con el fin de purificar a los individuos y la comunidad en un cruce de sus historias, de su memoria por una sucesión de pasajes, de cambios, de metamorfosis físicas, sociales, simbólicas.

Los ritos son considerados monumentos culturales invisibles y poderosos, hilos de la memoria, lugar de reunión permanente encierran el máximo sentido en el mínimo de signos, producen identidades, reproducen a las instituciones, presentes del pasado, pero también del futuro. Dado que los ritos constituyen la prueba viviente que el hombre en su mayoría tiene un apego, e incluso una ambición a simbolizar sus relaciones con el mundo. Además, necesita ser reactivada periódicamente para conjurar la amenaza permanente del olvido, y éste es el papel de las conmemoraciones y de otras celebraciones semejantes (marchas y manifestaciones mnemónicas, aniversarios, jubileos, etcétera), que constituyen, por así decirlo, la memoria colectiva en acto.

Nuestra Cultura siempre estableció un corte entre el yo y el cuerpo: se habla de poseer un cuerpo más que de ser un cuerpo (1). Esta ruptura también se da, en contraposición a otras culturas más colectivistas, entre mi cuerpo y el de los otros, y entre mi cuerpo y el mundo no humano (2). El cuerpo se convierte, bajo esta concepción, en una isla con límites precisos, un objeto cerrado y acotado,

que alberga un ser consciente desencarnado. Como contrapeso, autores como Husserl y Merleau-Ponty (3) hablaron de la dimensión corporal de la experiencia subjetiva: el ser queda identificado con el organismo vivo. El cuerpo no es ya un contenedor exangüe que se infla de vida cuando es habitado por la psique, sino que es la única posibilidad de existencia. (González, 2015, p. 50)

#### **2.2.4 *Memoria Corporal dentro del Espacio Escénico***

El trabajo de la teatralidad contemporánea tiene una estrecha relación con la memoria como sinónimo de experiencia, en donde la memoria corporal y el cuerpo están íntimamente relacionados. Pues es el encuentro de los recursos del actor/actriz como individuo y los recursos creativos. Por ello, hablar de una memoria corporal, significa hablar de un registro de información del cuerpo que guarda el inconsciente. Nuestras necesidades, emociones reprimidas, temores, así como aspiraciones, encuentran una manera de quedarse en el cuerpo contenido de un pasado y un presente en la subjetividad del individuo.

Es importante recalcar, que el cuerpo es determinante para el sujeto no solo en su dimensión física, pues este se involucra en todos los aspectos en que el sujeto habita y la memoria no está exenta de esta situación: “Desde las heridas más superficiales hasta las heridas más simbólicas del alma, cada marca y cada cicatriz evocan un recuerdo. Evocan un tiempo, una situación, una emoción que fue, que se fugó o que simplemente desapareció” (Zapata, 2017).

En este sentido, así como los objetos, el cuerpo es la forma más incuestionable de medir el paso el tiempo, de las situaciones vividas, de la experiencia. En primer término, la experiencia es una manera de comprobar, de ser invadido por un estado emocional suficientemente fuerte, de tal manera que el actor no se pertenece

verdaderamente, pudiendo entonces descubrir una subjetividad personal. El cuerpo sigue siendo un espejo de una realidad, de una historia y de una memoria personal, por tanto:

El cuerpo es un lugar de aprehensión del mundo exterior, pero no solo eso, sino que el cuerpo sabe; es decir, hace efectivo Merleau Ponty, un saber reflexivo del cuerpo, puesto que sabe más que nosotros. Lo que está instalando Merleau Ponty es que el cuerpo sabe, reflexiona, tiene una forma de saber que no se limita al conocer, es, en todo el sentido de la palabra, un Ser en el mundo. Reflexión que está planteando un ser humano sujeto de percepción, un ser que experimenta, que vivencia todo un mundo externo, así como interno, en constante interacción dialéctica, donde sujeto y mundo están en recíproca construcción. (González, 2015, p. 68)

Hablar de cuerpo implica hablar de corporalidad, es decir, del proceso gestor del propio cuerpo y que son percibidos en la subjetividad y en la otredad, en el cómo nos constituimos a través de la mirada y vinculación con otros. La memoria corporal es importante porque es a través de ella que incorporamos una serie de movimientos

El cuerpo es memoria; es toda nuestra vivencia y, al mismo tiempo, va más allá de nuestra vida o memoria personal. Toda la existencia humana está inscrita en nuestro cuerpo, por lo tanto, habría que redescubrir aquello que ya somos pero que no recordamos. En el acercamiento orgánico se tratará, pues, de liberar el ‘cuerpo-memoria’, es decir, dejar hablar el cuerpo, que de esta manera nos guiará en el descubrimiento de una corporalidad una memoria ancestral que nos vincula al origen. (p. 25)

No se puede comprender el pasado de un sujeto/a si no se piensa, por una parte, en la propia experiencia; y por otra, en la comunidad a la que se pertenece. No se debe olvidar que volvemos al pasado, reconstruimos, recordamos, a través de las prácticas y hábitos que han definido y han dado sentido al mundo. El espacio escénico permite al actor o actriz activar sus emociones a partir de la memoria corporal que posee, es por ello que las creaciones escénicas establecen premisas que permitan al cuerpo moverse de manera interna y externa es decir tanto espiritual como física la cual permita generar trabajos escénicos contenidos de sensaciones reales a partir de la experiencia del individuo como forma orgánica de creación.

#### **2.2.5 *El Ritual como Evocador de un Cuerpo/Festivo***

El ritual festivo (fiestas tradicionales: Inti Raymi - killa Raymi – kapak Raymi – Pawkar raymi) son un acontecimiento que permiten a los que lo habitan, encontrarse a sí mismos o cuestionarse sobre lo que creen o no; mediante el habitar del ritual festivo que se realiza en el momento dado. El ritual festivo no está destinado únicamente a un tipo de realización sino a diferentes manifestaciones que el ser humano utiliza, para poder realizar este espacio de encuentro tanto espiritual como corporal, en donde se puede tener un sentir diferente al habitual.

Pues bien, dentro del ritual festivo habita una narración de sentido que permite al que está adentro experimentar un sentir diferente al momento del encuentro, con la danza, con la música y con el pensamiento, estos fragmentos que conforman el ritual festivo permiten al que está dentro de esta atmósfera ritual, obtener/generar una corporalidad distinta al de la habitual, y así poder sacar a la luz un cuerpo orgánico (un cuerpo que el actor podrá ocupar para las artes escénicas) que se relaciona con el ritual festivo.

Es decir, el ritual festivo está constituido por cualidades específicas las cuales son las siguientes: la música, el vestuario, la danza, la memoria, el cuerpo) todas estas cualidades antes mencionadas generan diversas sensaciones que pasan por la piel (cuerpo) del actor, el cual; almacenará la información que le brinda el ritual festivo para luego ser utilizadas.

Por lo que, las cualidades del ritual festivo permiten entrar en este espacio de convivio corporal y espiritual donde cada experiencia comienza a denotar ideas, pensamientos, que llegan a crear un sentido en el mirar (no se habla desde el mirar únicamente de la vista, sino desde el mirar de la experiencia de la percepción en donde todo el cuerpo va adaptándose a lo que le está sucediendo) del ejecutante. Como Pallasma (2006) refiere sobre el tacto-mirar que:

Todos los sentidos, incluido la vista, pueden considerarse como extensiones del sentido del tacto, como especializaciones de la piel. Definen la interacción entre la piel y el entorno; entre la interioridad opaca del cuerpo y la exterioridad del mundo. (p. 43)

#### **2.2.5.1 Desglose de las cualidades del ritual festivo. Danza festiva.**

La danza festiva que se encuentra en los rituales es variada; es en la alteridad donde cada ritual festivo saca a la luz su esencia, su especificidad ya que el ritual festivo que se realiza en las comunidades de Ecuador no son monótonas y cada movimiento se presenta de una manera distinta, donde acontece energías del cosmos entre lo bueno y lo malo que al ir entrelazándose generan una danza específica de cada ritual. El movimiento que se da dentro del cuerpo del participante genera un espacio catártico donde cada parte del cuerpo está activa en el momento de su participación. Como Karasavvas (2017) menciona en su texto sobre la celebración de la danza:

Las celebraciones duraban desde el amanecer hasta el ocaso. Había danzas especiales para la ocasión. El Inti Raymi era uno de los festivales incas más grandiosos del año, y en él todos los asistentes se embriagaban con sentimiento de comunión espiritual. (p. 2)

Es por ello, que cada festividad tiene su movimiento y su manera de expresarse, ya que las danzas festivas tienen un carácter muy particular sus movimientos son distintos; Como C. Diem (1973) refiere: “la danza fue en un principio una manifestación cultural, de ofrecimiento y comunicación a los dioses; a la vez que una manifestación espontánea de lo festivo, constituyendo un placer su práctica” (p. 54).

**Sonoridad/Música festiva.** El sonido dentro del ritual no es solo un ruido, sino que pasa a ser un elemento esencial dentro de su atmósfera, ya que permite al cuerpo encontrar movimiento natural que el ritual festivo le brinda, teniendo en cuenta de que cada ritual festivo es distinto y que cada uno tiene una particularidad diferente de relación. El sonido que se da en el ritual festivo organiza una orquestación<sup>3</sup> donde entran (palabras, ruidos, golpes, silbidos entre otros) al construir al otro (el otro es el sonido que no es solo visto como ruido sino como melodía donde cada componente de sonoridad es tomada como un instrumento para la orquestación) que entra por la piel y mediante el toque que se tiene con todo el cuerpo con la sonoridad se vea reflejado en un ashentado<sup>4</sup> movimiento de un cuerpo que está en el aquí y ahora, que se presenta.

Como Nancy (2017) refiere:

---

<sup>3</sup> Conjunto de materiales que se unen para generar una homogeneidad. La música es la unión de varios instrumentos de cuerdas, vientos y metal entre otros, para la creación de una melodía.

<sup>4</sup> Movimientos fuertes de zapato que se realizan para mostrar la fuerza del hombre y el agradecimiento a la tierra por un buen porvenir.

El rebote del sonido, un rebote coextendido a todo el pliegue/ despliegue de la presencia y del presente que hace o abre lo sensible como tal, y que abre en él el exponente sonoro: el apartamiento vibrante de un sentido que se lo entienda. (p. 61-62)

**Vestuario festivo.** El color, la forma y la textura influye mucho en el accionar del individuo cuando está en un ritual festivo con el vestuario, ya que, al colocarse el vestuario, la corporalidad del individuo cambia, pero el individuo no es consciente de que algo pasó con su cuerpo (el actor al concientizar el peso y la longitud de cada pieza que conforma el vestuario tendrá más información y podrá crear una corporalidad). El vestuario del ritual festivo contiene una carga energética que generará en el actor la posibilidad de crear y recrear en sí mismo estados corporales mediante la memoria que trae el vestuario por la identidad cultural y ancestral de los pueblos originarios; ya que cada prenda cuenta y dice algo, por su valor espiritual; por lo que, el vestuario hará reaccionar al cuerpo del actor mediante estímulos internos y externos, que están habitando en el vestuario, para la construcción del cuerpo festivo. Como Coba Andrade (1994) menciona en su texto del Aya Huma: “Dentro del contexto de la cosmovisión indígena, **AYA UMA** es el líder superdotado, ritual y guerrero, poseedor de la energía vital de la naturaleza” (p. 16).

El vestuario/vestimenta de los indígenas en sus festividades está cargado de un carácter social y cultural ya que cada accesorio que llevan consigo representa su identidad; como Fernández (2008) sostiene: “La indumentaria posee la capacidad de comunicar al observador cualidades propias del portador, tales como la categoría social a la que pertenece, la zona geográfica de la que proviene” (p. 233). La vestimenta pasa a tener un valor jerárquico dentro de la festividad, como es el caso de Aya Huma quien al ser un sacerdote-guardián tendrá que ser tomado por el portador con sutileza y con

conocimiento de que no es solo vestirse del personaje antes mencionado, sino como toda la carga energética de la vestimenta influye en el cuerpo y como este comienza a adaptarse a toda esa carga que lleva cada artículo que se va colocando. Como Congosto (2007) menciona: “La indumentaria es un hecho relacionado con diversas necesidades del ser humano, como la protección del cuerpo frente al medio ambiente, así como portadora de valores jerárquicos, políticos, económicos, religiosos, estéticos...” (p. 11).

Como se menciona en párrafos precedentes (punto 2.1.5) de esta tesis, donde se detalla la organicidad del cuerpo y se habla del cuerpo del actor que comienza a accionar desde sus impulsos para lograr construir un cuerpo distinto del habitual, el cuerpo del cual se hace mención es el cuerpo orgánico que emerge cuando existe una preparación consciente y detallada sobre el actor con su cuerpo conectado con la mente, y la mente en consecuencia con el movimiento que permite construir una presencia distinta para habitar el espacio, un nuevo *modus operandi* en donde con una energía determinada, se vaya transformando la acción en impulsos contenidos de emociones y sensaciones.

## Conclusiones

A partir del análisis del cuerpo dentro del espacio ritual, se ha podido visibilizar que a lo largo de la historia, tanto el cuerpo como el rito, se construyen a partir de diversas experiencias que abarcan, en este caso, desde formas cotidianas de sociabilidad entre las personas, por tanto, el cuerpo y sus modos, saberes y formas, son un registro una huella de esa sociedades. Por otra parte, pudo verse también que el rito es una práctica que se constituye en una praxis alternativa de ciertas prácticas hegemónicas de los corporal, contribuyendo así a generar ciertas representaciones donde se liberan las tensiones, y contradicciones que son inherentes a la propia estructura, podríamos llamarlo en cierto modo como un proceso ritual. A partir de este proceso, es posible comprender este lenguaje corporal a partir del rito, como propuesta en esta investigación. Este espacio/tiempo atemporal ritual activa un cuerpo que reflexiona, que es consciente de sí mismo, esto quiere decir que asume el cuerpo como la base de un saber corporal, así se hace presente el pensamiento de Marcelau Ponty al sostener el cuerpo como *la sede de un saber corporal*, asumiendo así que el cuerpo sabe, tiene memoria que permite un movimiento propio y auténtico.

Planteamos claramente en este trabajo, que el cuerpo al transitar el rito, adquiere una corporalidad distinta a su estado habitual, permitiendo la comprensión de otras formas, otras vías sensoriales; es decir, el cuerpo se poetiza, los poetas accionan en las palabras, el cuerpo asume una relación mística con el universo, se une a las fuerzas invisibles. Desde una mirada actoral, este espacio le da al actor herramientas para crear una realidad nueva, dentro de un espacio/tiempo mágico en donde crea una realidad nueva, reordenada simbólicamente y con valor mítico, buscando un trabajo interior que

toque su susceptibilidad y dote a ese cuerpo de una fuerza particular, la cual le permite desarrollar la escena sin recurrir al campo ficticio.

Este estado se materializa en el cuerpo, ya que el actor trabaja desde su propio ser, sin necesidad de representar un personaje, al contrario, tiene la libertad de presentarse a sí mismo como persona. Jersey Grotowsky establece este espacio/tiempo como un lugar de entrega total, de un entrar en trance para activar todas las potencias psíquicas y corporales del actor que emergen de las capas más íntimas de su ser, sin olvidar que se encuentra en lugar de convivio e intercambio con personas externas a él, sin intermediaciones, generando una proximidad del encuentro de los cuerpos. Esto nos recuerda el planteamiento de Richard Schener al referir que los *rituales no expresan ideas tanto como las encarnan.*

Esta acción permite que el cuerpo se mueva conectado con el ritual, consiguiendo un movimiento orgánico con un cuerpo presente, consciente y reflexivo de lo que hace, tomando al ritual como un principio de evocación de un cuerpo orgánico. La organicidad del cuerpo es maleable y moldeable, ya que dependerá de ciertas directrices que lo llevarán a crear el cuerpo requerido para un tipo de trabajo, debido a que la organicidad del cuerpo no es homogéneo sino heterogéneo, y al momento de su estructuración llevará a un cuerpo específico, ya que ninguna organicidad es igual a otra, todos son diferentes, pero se mantiene la energía y el *modus operandi* en la ejecución. Dentro de la fiesta, el cuerpo del actor encuentra una organicidad por la vivencia-experiencia que se vuelve información que va obteniendo por el habitar un espacio determinado.

Esta mirada permite, más que construir un ritual como tal, componer horizontes de sentido a partir de su construcción social, pues el rito es una expresión articulada

desde el entorno cultural y social de la comunidad que pone al ser humano en una posición celebrativa. El carácter celebrativo hace emerger en el celebrante un estado de organicidad necesaria, materializando su sentir por medio de símbolos, gestos, aspectos espirituales que se vive en el momento.

En esos términos ha sido importante, constatar que, para el mundo andino, el saber se contiene en el cuerpo entero. Por esta razón, el pensamiento desde lo andino conlleva un nuevo o una manera diferente de ver el lugar escénico en la creación, ya que se construye desde un lugar que abre un sin fin de mundos, los cuales pueden ser abordados por diferentes vías, como la fiesta ritual.

La implicación de la vida propia con el acontecimiento *festivo* conlleva a una conexión de vivencias internas (experiencia), las cuales se convierte en herramientas y puntos claves que se relacionan con el espacio individual y/o colectivo, donde cada participante que está habitando el espacio (fiesta) crea una resonancia con su vivir (identidad) que podrá ser activados con estímulos que llevan almacenados en la memoria, que al ser despertados, crearán una narración y un sentido respecto a la experiencia vivida.

Los recuerdos y vivencias que se va obteniendo dentro del transitar de la vida, se convierten en información, la cual puede ser ocupada y/o re-aprendida, para ser reutilizada como recurso dentro de la creación escénica, ya que cada recuerdo que pasa por la memoria es información que pueden ser ocupadas *a priori* para el levantamiento del material escénico.

Andrade, C. (1994). REVISTA DEL INSTITUTO OTAVALEÑO DE ANTRÓPOLOGIA. *CENTRO REGIONAL DE INVESTIGACIONES.*

Anjel, J. G. (2004). "El cuerpo, el mundo y la historia". *Educación Física y Deporte*, 7-19.

Barba, E., & Savarese, N. (2009). *El arte secreto del actor*. México: Librería y editorial "Pórtico de la Ciudad de México".

Bech, J. A. (2006). "La condición del arte. Entre lo sagrado y lo profano". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y*, 28.

Birdwhistell, R. (1979). *El lenguaje de la expresión corporal*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Breton, D. L. (2002). *Antropología del Cuerpo y Modernidad* . Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Caisaxch, A. (2009). "Dossier Grotowsky: La técnica orgánica del actor. Un camino hacia lo invisible". *Estudios escénicos: Cuaderno de Instituto del teatro*, 3-12.

Congosto, & F. (2007). *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Itsmo.

Díaz, R. G. (2008). "Prisión y Sociedad Disciplinaria". *Teoría y Práctica de la investigación contemporánea* , 15.

Diem, C. (1973). *La Cultura través del Cuerpo en Movimiento* . Sevilla: Editorial deportiva .

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad.* Buenos Aires: Colección Atuel teatro.

Dubatti. (2015). "El convivio teatral". *Colombiana de la Artes Escénicas*, 44-54.

Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario,.* Madrid: Taurus .

Eliade, M. (1998). *De lo sagrado y lo profano.* Barcelona: Paídos Iberica S.A.

Ernesto, V. R. (2011). *El cuerpo poético del teatro.* La Plata: Facultad de humanidades y ciencias de la educación .

Fernández, E. (2008). *El lenguaje de la indumentaria. tejidos y vestiduras en el.* Madrid: Consejo superior de investigaciones.

Focault, M. (2002). *Vigilar y Castigar.* Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.

González, S. P. (2015). "La fenomenología según Merleau-Ponty: un camino de descenso hacia". *Revista de Filosofía*, 58.

Grotowsky, J. (1968). *Hacia un teatro Pobre.* Ostrebo: Siglo Veintiuno Editores.

Grotowsky, J. (2015). *Hacia una poética del arte como vehículo.* Barcelona.

Han, B.-C. (2019). *La desaparición de los rituales.* Barcelona: Herder Editorial.

Homobono, J. I. (1990). "Fiesta, tradición e identidad local". *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, 58.

Innes, C. (1981). *El teatro sagrado. El ritual y la Vanguradia.* México: Fondo de cultura económico.

Karasavvas. (2017). *Ancient Inca Festival Celebrating Sun God, Once.* Lima: Revived in Perú.

Lardellier, P. (2015). "¿Ritualidad versus modernidad...? Ritos, identidad". *Revista MAD*, 20-28.

Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva vision SAIC .

Lecoq, J. (2005). *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba Editorial.

Martínez, J. (2004). "La fiesta patronal como ritual performativo, iniciático e identitario". *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, 5-21.

Nancy, J. (2017). *A la escucha*. Buenos Aires: Amarrortu Editore.

Nora, P. (1939). *Les lieux de mémoire*. Gallmard: Ediciones Trilce.

Pasmalla, J. (2006). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Pavis, P. (1996). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós Iberica S.A.

Perinelli, R. (2011). *Apuntes sobre la historia del teatro occidental*. Buenos Aires: INteatro.

RAE. (2020). Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Mdris: Ediciones RAE.

Richard, S. (2008). *Estudios de la representación*. México: Fondo de Cultura Económica.

San Martín, P. (2016). *Corporalidad, presencia escénica y cosmovisión andina*. Cuenca, Ecuador.

Significados.com. (2013). Obtenido de Significados.com:

<https://www.significados.com/ritual/#:~:text=Ritual%20es%20sin%C3%B3nimo%20de%20rito,una%20sinagoga%2C%20en%20una%20mezquita%2C>

Torres, G. L. (2007). *De los sagrado en el arte y el pensamiento mítico*. Bogotá: Viento ediciones.

Turner, V. (1998). *Proceso ritual: estructura y antiestructura*. (J. Bravo, Ed.) Madrid, España: Taurus.

Vargas, E. (2011). *El cuerpo Poético del Teatro*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Weiz, G. (1994). *Palácio Chamánico*. México: Grupo nacional Gaceta S.A.

Zapata, P. M. (2017). *La memoria a través del cuerpo*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.