



UNIVERSIDAD ACADEMIA HUMANISMO CRISTIANO

**SIGNIFICACIÓN ASIGNADA POR UN GRUPO DE ACTUANTES A LA  
INCIDENCIA DE UNA EXPERIENCIA INICIÁTICA EN SU FORMACIÓN TEATRAL**

Alumno: Jerez Araya, Pablo Adolfo

Profesor guía: Retuerto Mendaña, Iria

Tesis Para Optar Al Grado De Licenciado en Artes

SANTIAGO, 2021

Dedico este trabajo a los compañeros y a las compañeras  
Que no alcanzaron a llegar hasta el día de hoy.

## **Agradecimientos**

A Iria Retuerto; a Claudia Cattaneo; a Catalina Villanueva.

Tres profesoras que han sido para mí como las “tres grandes velas solas”  
de la profesora Mistral, en su poema La Sombra.

## TABLA DE CONTENIDOS

### CAPITULO I

<b>Planteamiento del Problema</b> .....	7
1.1 Introducción.....	7
1.2 Pregunta de investigación.....	11
1.3 Objetivos.....	11
1.4 Justificación.....	11

### CAPÍTULO II

<b>Marco teórico</b> .....	14
2. 1 Ritos de paso.....	15
2.2 Peregrinaje.....	18
2.3 Teatro Ritual.....	22
2.3.1 Antonin Artaud.....	22
2.3.2 Jerzy Grotowski.....	24
2.4 Teatro Espontáneo.....	25

### CAPÍTULO III

<b>Marco metodológico</b> .....	28
---------------------------------	----

### CAPÍTULO IV

<b>Análisis de resultados</b> .....	31
4. 1. Elementos del rito.....	34
4.1.1 Lo Tribal.....	34
4.1.2 Danza con mujeres.....	36

- 4.1.3 Conexión/Despojo - Despojo/Conexión.....37
- 4.1.4 Lo espontáneo/Lo ritual.....38
- 4.1.5 Túnel Pélvico.....39
- 4. 2 Instrumentos para generar el rito.....41
- 4.2.1 Grupo alegre y protector.....42
- 4.2.2 Facilitación efectiva.....43
- 4.2.3 Materialidad de la naturaleza.....46
- 4.2.4 Entrada al cuerpo .....47
- 4.2.5 Modalidad taller.....48
- 4. 3 Efectos del rito..... 49
- 4.3.1 Romper muralla discursiva..... 50
- 4.3.2 Hacer composición espontánea.....52
- 4.3.3 Conexión con el cuerpo..... 53
- 4.3.4 Perderse en el trance.....55
- 4.3.5 Revelación..... 56
- 4.3.6 Después del trance ..... 60
- Resumen..... 61

**CAPÍTULO V**

- Conclusión.....63**

**CAPITULO VI**

- Referencias bibliográficas.....67**

**CAPITULO VII**

- Anexos.....69**
- Anexo N°1.....69
- Anexo N° 2.....71

Anexo N° 3.....103

## **CAPITULO I**

### **1. Planteamiento del problema**

#### **1.1 Introducción**

Mi investigación se centra en la significación que un grupo de actantes dan a la incidencia de una experiencia iniciática en su formación teatral.

Para empezar, quiero explicar el término actuante, usado en mi redacción para definir ampliamente al sujeto actor o actriz, de tipo profesional o aficionada, de teatro de investigación, comercial, experimental, aplicado o comunitario. Todo persona dispuesta a obtener una formación o perfeccionamiento actoral para los más diversos intereses de uso del teatro y la actuación que se dan hoy en distintos contextos. El grupo en torno al cual tomaré registro de las significaciones que atribuyan sus integrantes a la experiencia iniciática que vivieron, en un laboratorio de actuación dirigido por el investigador presente en marzo de 2020, posee las características de diversidad descrita más arriba.

Para caracterizar de modo general el mencionado laboratorio de actuación puedo decir que consistió en una sesión de 3 horas experienciales donde se intencionó un encuentro con el cuerpo, desde el cuerpo individual hacia el cuerpo grupal. Se propició un encuentro orgánico con uso de materialidades esenciales como agua, tierra y algunos restos vegetales. La escena vacía y la luz natural. Se dio contención y seguridad al grupo con la mirada atenta de la coordinación y con la música en vivo provocando y resonando con la experiencia. Todo dispuesto para conseguir la vivencia de un acto presente que fuera significativo. Los sujetos participantes configuraron una cadena de pequeñas modificaciones de sí mismos y de sí mismas, sobre su piel, sus ropas, sus voces. Si hubo efectos en otras capas lo sabremos mediante este estudio.

En resumen, se trató de un ritual mitificador del contacto sensorial en estado primigenio; Status Nascendi como se define en el Psicodrama, según su creador J.L. Moreno (1972), reubicando en la perplejidad de la niñez a los participantes, con el foco puesto en el proceso de creación como fenómeno artístico más que en el resultado.

Me interesa este tema puesto que mi desempeño como actor de teatro y otros medios, entre los cuales se haya el teatro aplicado o comunitario a procesos pedagógicos, terapéuticos y políticos, se funda en una valoración social que pude asignar a la actuación desde muy niño.

Quiero relatar un par de experiencias muy personales para graficar la diferencia entre ritualidad religiosa y ritualidad cívica, que en seguida presentaré como parte de mi problema de investigación.

La primera sucedió a los 6 o 7 años de edad. Todos los fines de semana se paraban cerca de nuestra casa los evangélicos, a predicar “la palabra” con sus biblias en la mano. Un día de semana, tomé un libro cualquiera, ya que en mi casa no había biblia pues nadie era creyente, y me fui al patio con el libro abierto a predicar como ellos. De las casas vecinas salieron las mujeres y otros niños a mirar mi espectáculo. No había muros, los patios estaban separados por alambre, así es que mi público se apoyaba en los postes del cerco o medio se colgaban de la malla metálica para escuchar absortas y sonrientes mi jerigonza predicante. Creo que aquello era un ritual civil, un rito teatral impregnado de lo religioso por imitación, una representación del trance, no el trance, y yo como pequeño actor recuerdo haber tenido plena conciencia del efecto conseguido.

Varios años después, cuando tenía como diez, viví un ritual religioso propiamente tal, superando la representación. El cura pidió dos voluntarios entre los niños y niñas que nos preparábamos para hacer la primera comunión muy pronto, a la semana siguiente. Y se necesitaba expulsar al demonio del templo... ¡Ni más ni menos! Y allí estaba yo, con la mano izquierda sobre la biblia mientras la niña que salió de voluntaria, del otro lado, apoyaba su mano derecha en el libro sagrado. Ambos repetimos frente a toda la grey, las palabras que el curita dijo en latín, y que harían el conjuro. Me sentí orgulloso con la mano izquierda sobre la Biblia y la mano derecha en gesto amplio expulsando algo tan grande, además invisible, como el Demonio. Creo que aquél fue un verdadero rito religioso, pero recordar los versículos declamados en ese momento ya no es posible, olvidé mi parte en aquella liturgia.

Como sea, en ambas experiencias, aparte de reconocer el origen de mi habilidad y gusto por actuar. Sin embargo para efecto de centrarme en lo iniciático, de ambas experiencias rescataré aspectos distintos. De la primera rescato para efecto del tema a desarrollar la

experiencia social, el rito civil de representar lo religioso, sabiendo desde mi intuición infantil que aquello que yo hacía para mis vecinas adultas no era el acto en sí, sino la representación del acto real que ejercían los hermanos evangélicos con verdadera religiosidad, supongamos. Las vecinas al final de mi actuación no gritaban “aleluya”, pero sí recuerdo haberlas oído aplaudir. De la segunda historia destaco la emoción de ser autorizado para imprecicar a alguien tan importante y gigantesco como el Demonio, en un rito religioso previo a tomar la primera comunión, luego de una preparación de 2 años, lo que otorga al evento una trascendencia iniciática sin lugar a dudas.

De esta diferencia entre las dos experiencias infiero una reflexión que se complementa con la lectura de Elizabeth Araiza. Esto es que, considerando la diferencia entre ritual cívico y religioso, si algo de lo sagrado (numinoso) presente en el ritual religioso (la ceremonia sagrada) se traspa al ritual cívico (el teatro), este último adquirirá una profundidad y trascendencia mayores para actores y público. (2020)

Para confirmar este supuesto deberé investigar en la subjetividad del grupo de actantes, como está contemplado para este estudio.

En este punto y antes de llegar a la pregunta de investigación, surgen varios cuestionamientos interesantes: ¿Es posible repetir una iniciación? ¿Se puede reiniciar un actuante? Quizás no como lo haríamos con un software, de modo mecánico y casi cien por ciento seguros de obtener lo buscado, sino más bien en un sentido de reimpulso, sensibilización, clarificación, reencantamiento con la actividad. O visto desde otro ángulo, ¿es la palabra iniciación la adecuada para describir el pasmo (en jerga *mistraliana*) que ocurre al actuante cuando se halla frente a su interioridad volcada en el momento presente, en un contexto de experiencia irrepetible? En Mircea Eliade, citado por Reyes (2001), hallo una pista muy categórica para esto.

Una forma, sea cual fuere, por el hecho de que existe como tal y dura, se debilita y se gasta; para retomar vigor le es menester ser resorbida en lo amorfo, aunque sólo fuera un instante; ser reintegrada en la unidad primordial de la que salió; en otros términos, volver al "caos" (en el plano cósmico), a la "orgía" (en el plano social), a las "tinieblas" (para las simientes)... [etcétera]. (p.16)

En el trance iniciático que nosotros disponemos de común acuerdo con el actuante, el que

busca reencontrarse con sus orígenes personales y comunitarios, o hasta acaso ancestrales, estamos también regresando a una etapa primitiva, o mejor dicho primigenia, orgiástica, desde donde surge y resurge la vida cada vez que iniciamos, o re-iniciamos balbuceantes una renovada articulación relacional con los demás en contexto de materialidades esenciales (agua, tierra, vegetales) donde nosotras y nosotros somos el fuego para reconstruir la estructura desbaratada, por caduca, por desgastada.

En este trabajo interesa indagar en la forma en que estos rituales iniciáticos, que implican una sensibilización, afectan a personas (actuantes) que los realizan en el contexto de su formación o perfeccionamiento. Así como a mí, autor de este estudio, le afectaron de manera especial para su formación personal y vocacional las experiencias litúrgicas de la infancia descritas, cabe preguntarse en qué recaen los efectos de estas experiencias, de qué manera afectan a adultos interesados en la actuación por motivos y en etapas diversas.

Actualmente el aprendizaje de la actuación, muy centrado en las universidades, se ha tecnificado, centrándose en conocimientos metodológicos específicos asociados a distintas corrientes teóricas.

En ese contexto, ¿qué aportan este tipo de rituales? ¿Cuánto de experiencias de asombro, pasmo, sensibilización se vincula con la experiencia de la actuación? Para ello es fundamental indagar en las vivencias de los propios actuantes, especialmente los del laboratorio señalado, pues ellas y ellos muestran experiencias de aprendizaje externas a los circuitos más formales.

A propósito del sentido y utilidad que pueda tener esto, Reyes (2001) relaciona el pensamiento de Nietzsche con las aseveraciones poéticas de Artaud para rescatar una mirada cíclica sobre la existencia, donde se acepta y se aborda de manera activa la fase decadente de la vida, la necesaria muerte para que resurja la vida, contra el mantenimiento de lo establecido como permanente.

La unidad primordial anterior al desmembramiento, quizás. El mito dionisiaco de la unión, que se observa repetido con mucha frecuencia en las verbalizaciones de los más variados grupos de actuantes y públicos participantes, caldeados por el encuentro teatral comunitario.

Veremos cuáles nuevas dimensiones de una ritualidad que nos restituye es capaz de arrojar el presente estudio.

## **1.2 Pregunta de Investigación.**

¿De qué manera significan, un grupo de actores diversos, la incidencia de una experiencia iniciática en su formación teatral?

## **1.3 Objetivos.**

### **General.**

Comprender la significación que le otorga un grupo de actores diversos a la incidencia que tuvo una experiencia iniciática en su formación teatral.

### **Específicos.**

1. Describir la experiencia de las y los actores en relación al rito iniciático.
2. Analizar los elementos iniciáticos que las y los actores señalan haber experimentado.
3. Analizar las resonancias de la experiencia sobre su vida personal y trayectoria teatral.
4. Reflexionar en torno al impacto de experiencias iniciáticas en la formación actoral.

## **1.4 Justificación.**

En un medio que todavía es hervidero neoliberal, punta de iceberg de algo que viene de antes, de todo el capitalismo y más aún, de toda la cultura judeo-cristiana, un modelo sociocultural y económico donde la velocidad se impone como virtud sobre la reflexión, la productividad exigida al teatro en los diversos medios, tanto donde es usado como herramienta al servicio de otras disciplinas sociales, o bien donde se le practica como arte, comercial o experimental, hacen que pueda verse vaciado de su condición básica de arte del acto presente.

Desde la primera mitad del siglo XX las universidades habían permitido al arte dentro de la academia, dejando el modelo vanguardista en su papel crítico y de conciencia política en una posición de privilegio. La escuela de arte de matiz vanguardista era admitida y fomentada por ser una manera institucional de ser alternativo (Uhía, 2011, pp.120-121). Pero a partir de

1999 y el Pacto de Bolonia, que somete la educación universitaria a las reglas del mercado impuestas por el neoliberalismo, las artes en la academia deben cumplir con ser inexables, esto es, que deben poder ser transables como programas de estudio o de creación.

En Chile, este fenómeno es observado en el modelo de universidad que siguen las universidades chilenas, siguiendo la tendencia impuesta por el Pacto de Bolonia y esto traspasa hasta el ámbito de la producción teatral, universitaria o independiente. Desde la organización en 1993 en Chile del Festival Mundial del Teatro de las Naciones y el fortalecimiento de audiencias con el intercambio promovido por el festival internacional Santiago a Mil a partir del año 2000, se observa una indudable promoción de la actividad teatral en general. Sin embargo, se observa también, como lo señala Villegas (2014), condiciones que imponen la manera neoliberal de comercialización, usando parámetros de liquidez internacionalista divergentes del desarrollo nacional genuino del teatro chileno. Surge, como en casi todas las áreas de un intercambio global promocionado por el mercadeo neoliberal, la uniformidad hacia una apreciación artística también globalizada. El gusto impuesto desde Europa u otros mercados con alta demanda de intercambio de arte, daña, o al menos interrumpe, los procesos de creación experimental y la tan importante y tradicional dimensión política del teatro nacional chileno.

Ante esto, surge la necesidad de recuperar un sentido ritual para el teatro, el cual tiene su base en la actuación, elemento que puede devolver la identidad arriesgada, una vuelta a la sala de ensayo íntima, lejos del operador mercantilista. Frente al neoliberalismo instalado en las artes, la recapitulación que implica lo ritual puede ser trascendente.

En los últimos años el medio teatral chileno se ha visto enriquecido por una cantidad considerable de nuevos intérpretes teatrales, pero en general se les ve tan exigidos por la creación incesante de nuevas realizaciones, que se produce una generación de producciones prácticamente desechables. La ansiedad de postular al siguiente fondo concursable, o “dar el palo al gato” con un éxito, comercial o experimental, estarían provocando un detrimento del estado en los instrumentos actorales de los actantes.

En forma paralela, se observa una red subyacente productora de subjetividad, con la profusión espontánea de un tejido a nivel latinoamericano de grupalidades teatrales diversas, profusión obligada por la estructura de un modelo sociocultural y económico adversos.

Hay una desvalorización de experiencias iniciáticas por priorizar aspectos técnicos, nuevos conservadurismos se instalan en las academias, aquellas vanguardias teatrales que nacieron

para desgarrar telones pintados, no pocas veces se solazan en la repetición vaciada del acto rebelde; no obstante la condición humana sigue siendo la misma y la experiencia iniciática es punto de partida sustancial para el desarrollo de los actuantes en los diversos formatos teatrales. En la medida que el mercado enfría la relación entre público y actor, llevándolos a un trato de consumidor y consumido, tanto actores como público buscan en otro lugar, distinto del mercado, aquello que desde tiempos inmemoriales los ha constituido como tales.

Quiero sumar un elemento a los antecedentes que motivan este estudio. He observado en los actuantes una carencia en su preparación para el estar presente en escena, sobre todo en los actuantes provenientes de otras profesiones: psicólogos, sociólogos, pedagogos, etc. Deficiencias funcionales en su tonicidad actoral para las improvisaciones, las cuales se requieren sobre todo en el teatro comunitario sin dramaturgia previa que usa la improvisación como técnica central de su implementación.

Este estudio sobre la experiencia de los actuantes en un laboratorio de actuación, donde estuvo presente el rito iniciático, configura un proceso donde teoría y práctica concurren en el mismo acto, superando lo binario al menos en ese punto, aunque agrega una dicotomía nueva con la vida diaria de aquellos actuantes. El blanco o negro estará presente, pero no en el encadenamiento central de acciones que es experiencia iniciática precedente, análisis presente y experiencia proyectada en el futuro, pero sí estará en la dicotomía entre experiencias iniciáticas y el tráfago cotidiano. Es allí donde se produce el desgaste de la renovación adquirida en la iniciación, y allí también radica la justificación para repetir la experiencia, tal como ocurre con la necesidad de ingerir nutrientes biológicos, en forma periódica, para mantener la vida.

En ese contexto el registro y análisis de experiencias puntuales como la de este laboratorio adquiere valor, sobre todo por el interés de perfeccionar aplicaciones futuras. Puesto que queremos nutrir la sistematización allí donde existe una multiplicación horizontal de saberes, una transferencia constante que no es académica. Espacios subyacentes, donde libremente el aprendiz de una metodología incorpora de su propia interpretación y creatividad para reeditar los procesos en nuevas grupalidades, surgidas en contextos similares, aunque siempre diversos, de lo comunitario.

Pero veremos qué opinan los protagonistas de la experiencia, son ellos los sujetos intervinientes de los resultados de este estudio. Los actuantes nuevamente tendrán el poder de ponerse en acción, ante la escena vacía.

## CAPÍTULO II

### Marco teórico

Para responder a la pregunta de investigación sobre la manera en que un grupo de actores significan la incidencia de una experiencia iniciática en su formación teatral, consultaré los autores más cercanos a los 3 ejes temáticos que he definido para este estudio: Ritos de Paso, Peregrinaje, Teatro Ritual y Teatro Espontáneo.

Para el primer eje Ritos de Paso resulta ineludible y fundamental los estudios del antropólogo escocés Víctor W. Turner (1988). Desde su observación, análisis y planteamientos teóricos encontraré buena base para mi estudio, así como desde sus propias referencias a estudios paralelos o anteriores a los suyos, como los del etnógrafo Arnold Van Gennep (1960).

El segundo eje que se ha dispuesto usar para profundizar la temática, se desarrolla en torno al concepto de Peregrinaje, el cual está muy relacionado con el primero, ya que por un lado el principal autor consultado a este respecto es el mismo antropólogo Turner (1988, 2009) y, por otro lado, porque el rito de paso y el trance de los peregrinos religiosos considero que tienen mucho en común, ya que en ambos la ritualidad provoca o requiere estados liminales y eso dialoga con los actores y su transitar en varios sentidos durante la experiencia iniciática del laboratorio de actuación que servirá de campo.

El tercer eje se relaciona con el teatro ritual en general y en específico con el teatro ritual de modalidad popular, social, teatro aplicado o comunitario, tendencias que se desarrollan en Latinoamérica desde hace décadas y cuya transversalidad incluye a los actores que participaron del laboratorio.

Para este tercer eje, en su aspecto general, se consulta los directores de teatro que han intentado generar una base teórica a las experiencias que han buscado recuperar la ritualidad religiosa o espiritual para un teatro occidental que fue siendo vaciado del sentido trascendente de la experiencia, quedando, con suerte, solo sus dimensiones cívica y política activadas. Entre dichos directores y teóricos teatrales se referencian dos figuras principales: Antonin Artaud (2001) y Jerzy Grotowski (1992).

El cuarto eje corresponde al teatro espontáneo y para respaldo práctico-teórico se considera al director de teatro espontáneo y psicodramatista brasileiro Moysés Aguiar (2009) Su libro Teatro de la Anarquía, permite analizar desde su metodología de teatro espontáneo

las experiencias con actuantes y aplicaciones teatrales activadas en sus dimensiones político-comunitaria, artística y de salud sicosocial, además de lo aprendido directamente con él, pues mi formación como actuante se traza dentro del movimiento latinoamericano de teatro espontáneo en seguimiento de sus formaciones y trabajos con comunidad.

## **2.1 Ritos de paso**

Este estudio lo abordaré desde un primer eje centrado en el análisis de los ritos de paso, que a grosso modo tienen un carácter de tránsito entre fronteras de lo conocido.

En el capítulo anterior, Planteamiento del Problema, inicié una reflexión sobre la posibilidad de imprimir al ritual cívico del teatro algo del carácter numinoso de la ritualidad religiosa. Ahora, a modo introductorio de Ritos de Paso y para insistir en esta virtud simbiótica entre ritualidades, quiero citar textual la idea que elabora Rudolf Otto por Araiza (2000). Él describe el sentimiento de lo numinoso de la siguiente manera (lo que no está entre comillas es comentario de Araiza (2000): “el terror numinoso” (*pavor sacer*), algo como un pasmo, “un sobrecogimiento que vuelve al alma muda y la hace temblar hasta sus últimas profundidades”. (p.78). Veremos cómo en otro eje teórico vuelve a aparecer esta dimensión del numen como el espacio liminal por excelencia.

Dicho esto, comenzaré por incorporar a esta reflexión al antropólogo Víctor Turner (1920-1983). Turner fue un antropólogo cultural de origen escocés que perteneció a la Escuela de Manchester, donde aportó su modelo metodológico del Drama Social, complementando las dimensiones política e histórica desarrolladas por sus predecesores con sus aportes en el estudio de lo simbólico (Korsbaek, 2018).

Su relevancia está en los hallazgos que realiza en el estudio de los ritos de paso o de transición. Así lo expresa Santana (2017):

Victor W. Turner (1920-1983) (heredero de Max Gluckman y continuador de la "Escuela de Manchester") rompe con la visión estática del estructuralfuncionalismo, si bien no niega su importancia teórica, su análisis procesual incluye lo cultural al observar la sociedad no como un "sistema integrado al modo de organismos o máquinas", sino como un proceso, privilegiando el estudio de una dinámica social. Por esa razón, el procesualismo es un análisis dramático, pues a diferencia de sus

antecesores que buscaban el orden y el equilibrio sociales, él da preeminencia a la liminalidad (la "anti-estructura"), porque no concibe el mundo de vida como un devenir constante; sino de cierta forma "inestable", propenso al cambio, lleno de momentos, muchos de ellos inesperados, que "desestabilizan" las estructuras y producen cismas. (p.347)

Resulta muy importante agregar que en el estudio de los rituales de paso desarrolla los conceptos de liminalidad y *communitas*, basándose en parte en los estudios realizados por Arnold Van Gennep (1873-1957), folklorista y etnógrafo francés.

Uno de los aportes fundamentales de Van Gennep (1960) que retoma Turner (1988) es la identificación de tres fases en los ritos de paso. La fase de separación, la de margen o limen y la de agregación. La primera es aquella en que un individuo o un grupo son separados de la estructura precedente en la que se desenvolvían socialmente, el conjunto de ritualidades cívicas en el que tenían su seguridad simbólica, su asidero y pertenencia hasta ese momento. La segunda fase ocurre en el margen, en el limen, que en latín significa umbral; allí es donde se suspende la estructura precedente dando paso a una desestructuración simbólica de la seguridad previa, es el espacio liminal; allí el sujeto ritual o pasajero se ve despojado, tanto de los atributos culturales precedentes como de los venideros que alcanzará en su nuevo estado tras el rito. La tercera fase consiste en la re-agregación o reincorporación al cuerpo social donde se inició la transición o paso, pero en un nuevo estado, devenido de la vivencia cultural que ha tenido en el tránsito.

Primeramente se aborda la definición de liminalidad de Turner, por la proximidad que tendrá con el presente estudio, toda vez que este tratará justamente de ese tramo de la ritualidad donde la seguridad se pone en suspenso, para favorecer una profunda experiencia iniciática del cuerpo en el espacio indeterminado de la escena vacía.

Para Turner (1988) la liminalidad “se compara frecuentemente con la muerte: con el encontrarse en el útero, con la invisibilidad, la oscuridad, la bisexualidad, la soledad y los eclipses solares o lunares.” (p. 102)

Y a los entes liminales, o “iniciandos” para nuestro interés, miembros del grupo puestos en ese trance, los describe así:

Es como si se vieses reducidos o rebajados hasta una condición uniforme para ser

formados de nuevo y dotados con poderes adicionales que les permitan hacer frente a su nueva situación en la vida. Por regla general, se suele desarrollar entre los neófitos una intensa camaradería e igualitarismo, y las distinciones seculares de posición y status desaparecen o acaban homogeneizándose. (Turner, 1988. p.102)

A esta descripción debo agregar que Turner (1988) hace una diferencia importante a considerar para nuestro estudio, cuando señala la institucionalización de lo liminal: “En ninguna parte ha sido señalada y definida con más claridad esta institucionalización de la liminalidad que en los estados monásticos y mendicantes de las grandes religiones universales” (p.114). Esta variable será muy importante puesto que aquí encuentro una relación muy estrecha con nuestra práctica de experiencias iniciáticas para actuantes, toda vez que el devenir de los practicantes de la actuación es por regla general el de entes liminales, es frecuente también que este estado sea mantenido como estado permanente de lo transitorio, desgastándose y rigidizando la eventual libertad creativa alcanzada.

Por último, en relación con la liminalidad, Turner (1988) describe un modelo de interacción humana que se da en el trance liminal, y que veo como otro aspecto atribuible a nuestra práctica experiencial de iniciación para actuantes, la *communitas*: “Prefiero la voz latina *communitas* a «comunidad», para distinguir esta modalidad de relación social de un “ámbito de vida en común”” (p.103)

Comparando diferencias entre dos modelos de interacción humana que Turner (1988) describe, distingue entre los yuxtapuestos y los alternativos. El yuxtapuesto es el que jerarquiza la sociedad evaluando a sus integrantes en virtud de capacidades y condiciones como “más” o “menos”, mejores o peores, y el segundo modelo aquél que surge claramente en un período liminal y tiene de suyo el sentimiento de comunidad, con una estructuración escasa y sometida solo a la regla que rija el ritual, para que este pueda tener el efecto desestructurante deseado.

Así surge el concepto de *Communitas*, que es el orden subvertido, una forma de relación del grupo desjerarquizada, liminal, y Turner encuentra expresión de esta modalidad también en sociedades modernas. Nos da ejemplo de *communitas* refiriendo los movimientos milenaristas.

Como una de las manifestaciones más llamativas de la *communitas* cabe citar los

llamados movimientos religiosos milenaristas, que surgen entre lo que Norman Cohn (1972) ha llamado «masas desarraigadas y desesperadas de la ciudad y el campo ... que viven en los márgenes de la sociedad» (págs. 60-62) (es decir, de la sociedad estructurada) (Turner, 1988, p.117)

En este mismo sentido Turner (1988) encuentra *communitas* en el modo de estructuración social de los hippies:

El hincapié que hacen los hippies en la espontaneidad, la inmediatez y la «existencia», pone de relieve uno de los sentidos en que la *communitas* contrasta con la estructura: la *communitas* pertenece al ahora, mientras que la estructura se halla enraizada en el pasado y se proyecta al futuro a través del lenguaje, la ley y la costumbre. (Turner, 1988, p. 119)

De este modo se observa que lo liminal y la *communitas* serán de gran ayuda para la lectura que se pueda hacer de la significación que otorgue el grupo de actantes a su propio rito de paso, configurado en una experiencia iniciática inducida.

## **2.2 Peregrinaje**

En el artículo “The Center out There: Pilgrim’s Goal” de Víctor Turner, -El centro está afuera: la jornada del peregrino- (Trad. Mónica Cuéllar, 2009), he hallado nuevas conexiones con la investigación por su vínculo con el traslado humano en busca de actos que tengan trascendencia para su vida espiritual.

Encuentro aquí pistas sobre la incidencia que un grupo de actantes diversos podría hallar en una experiencia iniciática para su formación teatral, del mismo modo que los peregrinos significan su acción devocional. Esta relación se facilita por el hecho de que Turner atribuye al peregrinaje una función desestructurante, en forma similar a las consideraciones del eje anterior sobre el rito de paso y sus atributos liminal y generador de *communitas* (Turner, 2009).

La desestructuración que favorece la generación de un cambio o renovación en la identidad del peregrino es similar a lo que podría ocurrir con un actante al profundizar en el acto de

trasladar su cuerpo en el espacio liminal de lo escénico, bajo condiciones de rigor iniciático, en búsqueda también de una renovación o cambio de estado. En el hallazgo del propio cuerpo, el de los demás y el encuentro con las materias esenciales que conforman su rito de paso, junto con los otros y con las otras pasarán a conformar la *communitas* de la experiencia iniciática. Más adelante, en capítulos posteriores, cuando confronte mi supuesto con la experiencia de los actantes, a este tránsito liminal lo llamaré *el túnel*.

A continuación revisaré brevemente la propuesta de significados de la RAE (2001) referente a las expresiones relacionadas con este traslado y su trascendencia derivada. Primeramente la acepción número 1 de la palabra “trance” nos da luces sobre esto.

### **trance.**

(Del fr. *transe*, de *transir*, y este del lat. *transīre*).

1. m. Momento crítico y decisivo por el que pasa alguien. (RAE, 2001, p.2209)

No obstante que las 3 acepciones siguientes pueden ser indicativas de otras dimensiones relacionadas de nuestra problemática.

2. m. Último estado o tiempo de la vida, próximo a la muerte. *Último trance. Trance postrero, mortal.*

3. m. Estado en que un médium manifiesta fenómenos paranormales.

4. m. Estado en que el alma se siente en unión mística con Dios. (RAE, 2001, p.2209)

Referido a este mismo aspecto es interesante agregar el concepto de transir y el de transitar. El primero tiene la misma raíz latina que trance en *transīre*.

### **transir**

Del lat. *transīre*.

1. intr. desus. Pasar, acabar, morir. Era u. m. c. prnl. (RAE, 2001, p.2211)

Mientras el segundo, transitar, es un concepto que indudablemente en nuestro uso corriente puede referirse a cualquier paso de un estado a otro, que es la idea tras la cual finalmente espero encontrar base teórica de Turner.

## **transitar**

*De tránsito.*

1. intr. Ir o pasar de un punto a otro por vías o parajes públicos.
2. intr. Viajar o caminar haciendo tránsitos. (RAE, 2001, p.2212)

En nuestro caso tenemos un tránsito de ida, desde la seguridad de lo conocido y acostumbrado hacia lo desconocido y fuera de la rutina, y luego de regreso a casa, ya sea normalizando un nuevo estado o retornando al estado anterior al viaje, pero en ambas resultantes, digamos con transformación o sin ella, por mi parte y como base para mi estudio, consideraré la acción de peregrinar como una dimensión posible del ritual iniciático de los actantes.

En la lectura de “El centro está afuera: La jornada del peregrino” también advierto un indicador en lo señalado por el autor referente al aumento de las peregrinaciones religiosas al inicio del último gran cambio de los tiempos.

...en la era de Acuario, las peregrinaciones, como muchas otras manifestaciones liminales o “clandestinas” (en oposición a “manifiestas”) de lo religioso, sin mencionar lo esotérico y lo oculto, están emergiendo de nuevo como fenómenos sociales significantes y visibles, justo como emergieron en el pasado en periodos de desestructuración y cambio social acelerado (p. e., en el decaimiento del Imperio Romano, y en el decaimiento de la Edad Media). (Turner, 2009, p.23)

Ahora que está acelerada la marcha para el paso liminal e inminente entre la era industrial y la era de las comunicaciones, este aumento que señala Turner (2009), a mi parecer es posible trasladarlo al incremento en la necesidad de profesionales del área social para acceder a herramientas de artes escénicas, por ejemplo, buscando remirar su labor y remirarse a sí mismos: transitar hacia nuevas experiencias, peregrinar en búsqueda del conocimiento de sí mismos, de sí mismas, y el sentido de su trabajo en un mundo que se desestructura.

Por otra parte, al mismo tiempo, actores y actrices de teatro de calle, teatro de sala, universitario, independiente, performático, experimental o conservador, todos y todas las intérpretes actantes en arte escénico que ejercen el oficio, también buscan reafirmar su

trabajo de arte con experiencias emocionales que nutran su abecedario simbólico, cada vez más, para contrarrestar lo que señalábamos en la justificación, mientras el mercado enfría la relación entre público y actor, llevándolos a una relación de consumidor y consumido, ambos buscan lejos del mercado algo que les restituya en definitiva lo esencialmente teatral.

Ponerse en marcha por un motivo distinto de la sobrevivencia, el turismo o el mercadeo, es algo común entre las peregrinaciones religiosas observadas por Turner y la caminata trascendente que un actuante hace al acudir a un reencuentro consigo mismo en el encuentro con la otra o el otro actuante, en la *communitas* del espacio escénico.

Como señala Turner (2009), observando sociedades islámicas del periodo medieval, donde ocurre progresivamente la regulación de algunas rutas de peregrinaje, exigiendo al peregrino compromiso y sumisión a una legalidad asociada, una ritualidad cívica adquirida modifica la ritualidad religiosa original del peregrino, la *communitas* se parece cada vez más a la estructura precedente y el tránsito liminal tiende a transformarse en un viaje cívico del cual se obtendrán ventajas de intercambio cultural y comercial, con pérdida eventual de algún porcentaje de su carácter liminal. No obstante que en la mayoría de los casos la libertad espiritual del peregrino, por decirlo así, sigue presente y marca siempre una diferencia significativa con el hábito regular de su grupo social estructurado (Turner, 2009).

A raíz de esto, veremos similitudes con la rigidización paulatina que se produce en la funcionalidad del teatro, en todas sus modalidades de sala, de calle o de teatro aplicado. Inclusive en algunos formatos de teatro participativo y comunitario también se observa esta rigidización o re-estructuración de lo que busca des-estructurarse. Luego de aplicarse una metodología desestructurante por algún tiempo, empieza a fijarse en la práctica lo que antes era optativo y la libertad creativa que dispensaba la metodología en sus enunciados y práctica original se va trocando en mecanización de los procesos. Si bien la relación dialéctica entre estructura y caos, presente en la creación de los colectivos animados por estas metodologías, es motor de su operatividad, al abandonar el intento serio de mantener su sentido, veremos cómo se puede transformar en un formato de teatro convencionalizado, donde lo estructural se impone sobre lo liminal.

Como conclusión parcial de estos dos primeros ejes expuestos Víctor Turner (1988, 2009) se torna fundamental al respaldo teórico por sus planteamientos de la *communitas* y lo liminal, conceptos interrelacionados y complementarios en la observación de peregrinaciones, ritos iniciáticos o fenómenos culturales.

## **2.3 Teatro ritual**

El tercer eje consiste en la mirada que han dado los autores Artaud A. y Grotovsky J. sobre el carácter sagrado que puede adquirir la celebración teatral y el rol de ente liminal que el actor o actriz adoptará en ese trance numinoso, así como la profusión de gran diversidad de actuantes que intentaré explicarme desde los principios y técnicas del teatro espontáneo abordados por Aguiar M. (2009).

### **2.3.1 Antonin Artaud**

El pensamiento de Artaud se torna significativo para la liminalidad de nuestra propia experiencia iniciática, sus argumentos coinciden con la mirada antropológica que hemos revisado, aportando además una poética inspiradora para este estudio.

Quiero recordar lo señalado al inicio de la sección 2.1 sobre “el terror numinoso” (*pavor sacer*)” (Araiza, 2000, p.78) pues es aquí, con Antonin Artaud, donde encuentro nuevamente una aproximación a la dimensión del numen como un espacio liminal de las profundidades donde todo termina y todo comienza.

En ese contexto de trance místico, Artaud podría ser visto como uno de los mayores propiciadores de hacer entrar al arte del teatro completo en estado liminal. En su búsqueda de purificación del teatro, desde un teatro externalizado, cuando no transformado totalmente en una cáscara ritual cívica, vaciada de su sentido ritual religioso primigenio, Artaud crea una poética que tenderá a transformarse en enfoque metodológico para cambiar el teatro y con ello el mundo. Porque Artaud busca que el teatro se convierta otra vez en un crisol donde la humanidad temple su vida espiritual.

Para el sentido de este estudio, Artaud se nos presenta como el sumo sacerdote en el ingreso a un túnel de transformaciones. Cuando el agotamiento de la estructura es insostenible, Artaud es eje teórico para la variante de cosa impostergable, que en este estudio es parte de nuestra justificación respecto a la necesidad de generar y fortalecer las herramientas remediales ante una situación generalizada de desgaste y rigidización de la actividad teatral.

Como señalé en la introducción del Planteamiento del Problema, cap. I, leyendo a Reyes

(1990) encontré un paralelo de sentidos que establece entre Nietzsche y Artaud. Ahora quiero relevar su observación sobre la alusión que hace Nietzsche al mito del sufrimiento generado en el cuerpo de un Dionisio despedazado. Reyes señala a la vez el retorno a la unidad a través del arte, porque el arte es capaz de acabar con el “sortilegio de la individuación” (Reyes, 1990. p.65) tomando como referente para ello a Artaud, porque es este último quien argumenta las condiciones para la deseada reintegración cíclica de la vida, mediante el arte teatral.

El pensamiento sobre teatro de Artaud se torna significativo para la reintegración esencial que buscamos en la liminalidad de nuestra experiencia iniciática, y por esto podemos considerarlo como el aventajado “mártir”, en palabras del mismo Artaud cuando se refiere a la función del actor, que nos puede guiar, como dije antes, para entrar a la caverna o *túnel*, que confrontaré más adelante con la significación que le asignen a la experiencia los actantes como rito de paso y sendero de peregrinación.

Técnicamente, una de las herramientas que puede volverse francamente en contra de un actor que hace de su oficio un recurso permanente, es el manejo de las palabras. En este ámbito de la expresión es donde se ha visto a más actantes, tanto en el teatro convencional como en el experimental o inclusive en el teatro participativo aplicado en comunidades, sucumbir a la rutina y falta de sentido. La tentación a definir y cerrar historias, situaciones, atmósferas y hasta las más instintivas pulsiones del inconsciente, para fijarlas en lo que Artaud (citado en Reyes, 1990) llama “la fijación de los conceptos” (p. 70), es una tendencia cultural amarrada por las palabras.

Quiero señalar que aunque la intención manifestada por Artaud (2001) sobre “Crear mitos” (p.132), haya sido puesta en tela de juicio por tarea irrealizable al leerlo en forma literal, debido a que los mitos se generan durante muchas generaciones de creación ligada a la experiencia colectiva, creo que la convocatoria de Artaud puede ser considerada consigna de liberación de lo individual, para retornar a lo colectivo míticamente instalado en la figura de Dionisio, entre otros. Además, cada vez que se ingresa a un proceso creativo en el arte no se aprieta el freno ni se recuerdan los límites, al contrario, cada vez que se ingresa en un trance liminal de suspensión de las seguridades, podría ponerse como objetivo de creación lo que a un sensato observador le parecerá descabellado, pero que para los creadores puede servir de propulsión en su tránsito desestructurante. El inviable llamado de Artaud sobre crear mitos, podría ser entendido perfectamente en nuestro accionar como un recordarlos, superando la amnesia propiciada durante la individuación a que nos ha obligado la estructuración social,

implementada con mayor violencia durante la expansión del neoliberalismo, que ha borrado intencionadamente memoria colectiva y comunitaria, de pasado reciente y ancestral.

### 2.3.2 Jerzy Grotowski

Desde la propuesta de Grotowski (1992) rescataré los andrajos con los cuales vestimos la desnudez del ser liminal, buscaré en su metodología escénica los atuendos estratégicos que podamos identificar en el actuante cuando ha entrado al lugar-no lugar. Su metodología de preparación del actor nos dará indicadores de la aparición espontánea de recursos de sobrevivencia escénica durante el trance de los actuantes. Quizás, por ejemplo, identifiquemos en la experiencia estudiada la aparición de algo así como una canción ancestral o melodía antigua, uno de los elementos usados por Grotowski para implementar la técnica o formato de teatro breve que llamó “mystery plays” (Richards, 2005, p.26). Y esto, aunque no haya sido proferida por el actuante en la improvisación, pero el solo asalto en su memoria de algo así nos dará un indicador en ese sentido.

Desde Grotowski en adelante existe un mandato metodológico para actores y actrices en cuanto a la necesidad de profundizar en la experiencia corporal y es en ese sentido que analizaré el instante anterior a la experiencia iniciática misma. ¿Cuáles rasgos de su método tienden a asomar en el calentamiento previo? Entre más desestructurados se ingresa al rito de paso, mejor se multiplican las oportunidades de adquirir una experiencia significativa. De este modo, desde el análisis sobre el uso de recursos grotowskianos por parte del actuante, adquiridos previamente o emergidos en forma inconsciente y espontánea durante la experiencia, podré deducir hallazgos sobre el caldeamiento de la experiencia iniciática.

Ateniéndome estrictamente al soporte teórico que busco en él, usaré su definición del teatro centrada en el actor, su interés en indagar en la interioridad del actor y actriz: “todo se concentra en un esfuerzo por lograr la “madurez” del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad” (Grotowski, 1992, p.10).

Grotowski logra implementar mediante el desarrollo de su laboratorio teatral una efectiva oposición al “teatro total”, al gran espectáculo basado en artilugios de mecánica escénica y a la asistencia de otras artes y artesanías. Pone toda la atención sobre el actor y su relación simbiótica con el espectador (Grotowski, 1992).

La pobreza del teatro de Grotowski que deja solo la riqueza del actor como imprescindible, coincide plenamente con la pobreza del laboratorio de actores que analizaremos. Sin embargo, la especialización extrema del “actor santo” de Grotowski, donde el actor se dedica con todas sus energías a transformarse en tal, se confronta en este estudio con la variable de un actor no especialista, venido de diversas prácticas teatrales, inclusive sin profesionalización como actor o actriz, expertos en otras áreas del conocimiento, sin embargo entregados y entregadas al teatro ritual como medio de sobrevivencia política. Otro tipo de santidad, con nuevos desafíos, a los que la visión y acción de Grotowski sin duda servirán de referente.

## 2.4 Teatro Espontáneo

Este eje teórico aporta a la dimensión comunitaria del teatro participativo.

Moysés Aguiar (2009), psicodramatista brasileño, director de teatro espontáneo y creador del Teatro Debate es sicólogo un social y un teatrero innovador, que deviene en reinterpretar al creador del Psicodrama, Jacobo Levy Moreno, logrando generar aplicaciones de teatro espontáneo que buscan siempre el encuentro comunitario. En sus estudios y práctica propicia el desarrollo de la experiencia teatral como una ritualidad que abarque las diferentes dimensiones posibles de un encuentro significativo para la comunidad, alternándose en la experiencia lo artístico, lo político y lo terapéutico.

Así describe Aguiar (2009) a Moreno:

Hay un sustrato anarquista en la obra de J.L. Moreno, el genial y controvertido profeta de una nueva esperanza para la convivencia humana, en la cual se encuentra una propuesta de teatro, de arte, de ciencia, de psicoterapia, de educación. (p.11)

Aguiar (2009) reconoce en el Psicodrama de Moreno potencialidades para la práctica de un teatro horizontal, desprovisto de imposiciones ideológicas, disolviendo en el constructo grupal los protagonismos mesiánicos atribuidos frecuentemente a director, dramaturgo o actores profesionales.

Para caracterizar al grupo de personas que son sujeto coautor de este estudio, según que arroje su subjetividad obtendré resultados a la pregunta de investigación, considero adecuado

agregar en este eje teórico los principios propiciadores del teatro ritual de factura comunitaria, independiente de cualquier institucionalidad protectora y libre de sesgos ideológicos previos. Estos principios que propician el culto laico del encuentro comunitario los encontramos con generosidad en los planteamientos de Aguiar (2009) en su libro Teatro de la Anarquía:

Por medio de la vivencia del teatro, serían develados los verdaderos conflictos, serían liberadas las emociones encarceladas, serían derribados los ídolos de lo que es preconcebido y de las soluciones listas que ya no están funcionando, sería accionada la creatividad colectiva así como la responsabilidad comunitaria. (p.19)

Uno de los grandes aportes del teatro espontáneo o psicodrama, como se le quiera llamar, puesto que para Aguiar son la misma cosa, es que busca la participación total del público. La palabra espectador, todavía presente en el teatro ritual del siglo XX, donde se diferencia entre oficiante y espectador, acá desaparece. Este es un teatro ritual del cual la comunidad está invitada a apropiarse.

En el teatro de Aguiar (2009) existen roles funcionales, pero inclusive esos roles pueden ser compartidos, tanto entre el grupo de facilitadores, como también con los integrantes de lo que al inicio del encuentro estuviera configurado como público. Así, las ideas de dirección, para desarrollar las escenas o definir desplazamientos, el director las buscará en la imaginación de miembros del público y solo en último término recurrirá a su propia sensibilidad. Así mismo los actores entrenados para realizar el trabajo de roles auxiliares, no excederán nunca su cualidad de ser herramienta auxiliar que apoye la dramaturgia, dirección y actuación de la comunidad reunida.

Aguiar nos recuerda que en psicodrama el inconsciente:

no se localiza “dentro” de un individuo, sino “entre” los individuos. Es el co-inconsciente, un conjunto de fantasías, de modelos relacionales alternativos, de valores y cuestionamientos, de emociones tanto reprimidas como vivenciales, en tanto formas de expresión, de recuerdos e informaciones, de sensaciones más o menos definidas, un patrimonio caótico que funciona como paño de fondo de lo cotidiano, despensa de la creación y bodega de libertad. (Aguiar, 2009, p.38)

Con esto, la horizontalidad buscada en el encuentro artístico comunitario es conseguida fácilmente, pues las atribuciones de propiedad del conocimiento, el talento o el esfuerzo, caen ante la evidencia de una igualdad inmediata entre todas y todos en el espacio ritual de un teatro claramente liminal.

Este último referente teórico servirá para disponer, como investigador, una escucha en acción ante los actuantes que participaron del laboratorio desarrollado justamente con esta metodología, de modo de no traicionar en la investigación el paradigma del co-inconsciente señalado por Aguiar. Aquello podrá ser un grupo de discusión o algún instrumento parecido.

## CAPITULO III

### Marco metodológico

#### Pertinencia del Enfoque.

Para mi enfoque metodológico tomaré como autor referencial a Uwe Flick (2015)

Desde el planteamiento del problema propongo trabajar con un modelo cualitativo lingüístico de investigación, donde la narración variada de las subjetividades de las y los entrevistados me darán en su conjunto un sustrato rico en emergentes emotivos y comprensivos, los cuales posteriormente podré relacionar con la pregunta de investigación: **¿De qué manera significan un grupo de actantes diversos la incidencia de una experiencia iniciática en su formación teatral?**

De este modo se busca entender y describir las variadas significaciones que surjan desde el interior de la experiencia iniciática vivida por los actantes, interpretando lo narrativo de los casos desde la experiencia propia de este investigador, en su formación teatral con experiencias socio-corporales similares.

Esto me conducirá a un estudio de resultados tendiente a concluir en un modelo replicable, puesto que la mirada cercana sobre la experiencia permitirá observar los efectos previstos y otros no considerados, todo lo cual podrá ser informado respondiendo la pregunta de investigación, a la vez que se verifica la tesis, modificándola, sobre la atingencia de este tipo de experiencias iniciáticas para la formación actoral de actantes.

#### Posicionamiento paradigmático.

Dado el carácter de proceso íntimo de la experiencia para las y los actantes, la metodología de investigación además de su carácter cualitativo, deberá abordar el estudio en forma idónea, la cual es adaptada a una realidad específica en su tercer sentido, de desarrollo de discursos metodológicos específicos, manteniendo la fidelidad a dos características especiales en mi caso: el principio de diversidad que atraviesa en todas sus capas y etapas este estudio y la dimensión de acto vital trascendente que puede tener para cualquiera de las o los participantes.

De este modo, me sitúo en una perspectiva para mi investigación coincidente con la que Flick (2015) define como la descripción de creación de situaciones sociales, con anclaje teórico en el construccionismo.

### La Unidad.

La Unidad de estudio corresponde a la significación que un grupo de actantes puedan dar a la incidencia que una experiencia iniciática vivida en marzo de 2020 haya tenido en sus vidas como actores. Sus percepciones y los significados que le atribuyan a la experiencia será la pesquisa a leer de sus declaraciones.

### La Muestra.

La muestra conformada por 6 personas, es seleccionada desde un universo conformado por los 22 participantes del Seminario de Teatro Debate de Cerro Escuela de la ciudad de Santiago de Chile, que hicieron el Laboratorio de Iniciación para Actantes en marzo de 2020 y que están en condiciones de responder la pregunta de investigación. El criterio de selección de la muestra tiene relación con la disponibilidad para reunirse en forma presencial.

### Técnica de Recolección.

Se trabajará con la técnica de grupo de discusión para obtener la información que necesito. Me propongo, dependiendo de la cantidad de interesados disponibles para participar, dividirlos en subgrupos para profundizar en emergentes que sean comunes pero diversos.

Considero muy natural que sea por este medio debido al carácter colectivo de la experiencia sobre la que se hace el estudio y la relación comunitaria que se generó en aquella instancia.

Revisadas algunas descripciones de esta técnica quiero transcribir aquí la cita hecha por Montegudo, et al. (2015). Ellos refieren de la siguiente manera lo señalado por Russi Alzaga, Bernardo (1998) sobre los grupos de discusión:

En el grupo se hace un llamamiento a la libre y espontánea expresión de los participantes, intentando así estimular a sus miembros mediante las ideas del vecino,

aumentando la calidad y riqueza de los datos, y crear un solo discurso, el del grupo, partiendo de los discursos individuales (Monteagudo, et al. 2015, pp.745-746)

### Técnica de Análisis.

Respecto a la Técnica de Análisis seguiré el modelo de código general y categorización analítica descrito por Flick (2015) como de adjetivización, analizando el Qué Dicen y el Cómo lo Dicen. Buscaré poder identificar y describir en mi análisis qué significados se construyeron en el proceso interactivo del Grupo de Discusión (Flick, 2015).

## CAPÍTULO IV

### Análisis de resultados

#### Introducción

Inicio este análisis de resultados de mi estudio pudiendo aplicar una mirada comprensiva con mayor facilidad que si no tuviera pertenencia con el grupo cultural que abordo. Poseo la ventaja de pertenecer al mundo de los actuantes en varias dimensiones. Soy un actor de teatro formado en un sistema académico, con estudios de Actuación en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile entre los años 1978 y 1980, los que debí interrumpir por una persecución política en mi contra, no obstante seguí formándome en instancias comunitarias, siendo parte desde ese tiempo y hasta la fecha de diversas grupalidades y compañías, experimentales o de teatro comercial. Además desde el año 2005 me incorporo a talleres formativos de teatro espontáneo y luego a otros de Psicodrama que me permiten desarrollar desde entonces varias interesantes intervenciones o acompañamientos con teatro aplicado. Agradezco la buena disposición del grupo de actuantes que aceptaron ser parte de la muestra de este estudio y espero poder triangular de modo interesante sus subjetividades con las de los referentes teóricos convocados y mi propio pensamiento.

La muestra finalmente quedó conformada por 6 actuantes que participaron de la experiencia del rito de iniciación en estudio.

Debo señalar que el concepto de experiencia usado para referirnos al laboratorio de actuación que principió estando centrado en un estudio práctico sobre conflicto dramático y terminó convirtiéndose en una experiencia iniciática, fue un descubrimiento, develación, una dimensión insospechada que apareció de pronto en virtud del grupo de actuantes que venía encontrándose hacía varios días en el contexto de un seminario sobre teatro debate. La energía de este colectivo y mi facilitación de esa experiencia en ese contexto transformaron lo que podría haber sido una experiencia más, en una experiencia con efectos vitales en lo personal y en lo colectivo y seguramente con incidencia social más allá del grupo acotado de participantes, cuyas repercusiones podremos conocer en parte en este análisis. Pues, como señala Turner (1985, citado por Cruz (2017), la dinámica puesta en marcha con una experiencia integral y profunda puede tener interesantes efectos en la persona y en la sociedad, más allá de lo observable y menos aún de lo controlable.

La experiencia es una estructura tripartita que se teje por igual entre cognición, sentimiento y voluntad: un cuerpo de conocimientos y creencias (*Weltbild*) considerado cognitivamente como el “mundo real”; un conjunto de juicios de valor que expresan la relación de los adherentes a su mundo y su significado (*Bedeutung*); y su apoyo a un sistema más o menos coherente de fines, ideales y principios de conducta, que es el punto de contacto entre concepción del mundo y praxis, la interacción sociocultural, haciéndola una fuerza en el desarrollo de la persona, y a través de ella, de la sociedad en general (Cruz, 2017, p.351)

Los tres elementos que he considerado pertinente relevar como ejes o categorías emergentes del grupo de discusión realizado el día 14 de octubre de 2021, son:

- Elementos del rito
- Instrumentos para generar el rito
- Efectos del rito

Aprovechando su propia intersubjetividad como sujetos que vivieron la experiencia sobre la cual se implementó el grupo de discusión definí las sub-categorías emergentes a partir de sus expresiones. Así, las subcategorías emergentes y sus aspectos, agrupados bajo las tres categorías generales, son transcripción literal del manifiesto de sus procesos sensoriales, emocionales y cognitivos.

En el cuadro N°1 se puede leer el conjunto.

Las preguntas que estimularon el grupo de discusión surgieron de los objetivos específicos del estudio.

**Cuadro N°1**

Categorías emergentes	Subcategorías emergentes
4.1 Elementos del rito	<u>Elementos del rito</u>
4.2 Instrumentos para generar el rito	4.1.1. Lo tribal: el grupo, convivencia colectiva, pertenencia, marcarse
4.3 Efectos del rito	4.1.2. Danza con mujeres: conciencia del otro, mimesis, comunión 4.1.3. Conexión/Despojo - Despojo/Conexión: lo esencial, fuerza

	<p>instintiva, lo primitivo, no discurso</p> <p>4.1.4. Lo espontáneo/Lo ritual: arte, vivencia, que el rito nazca</p> <p>4.1.5. Túnel pélvico: oscuridad, atemporalidad, peregrinar</p> <p><u>Instrumentos para generar el rito</u></p> <p>4.2.1. Grupo alegre y protector: comunidad, arte, momento, iniciación, cultura común</p> <p>4.2.2. Facilitación efectiva: bisagra liminal, tambor de la tierra, diseño de la actividad, deshacer rigidices</p> <p>4.2.3. Materialidad de la naturaleza: agua, tierra de color, hojas de planta, plumas, olor</p> <p>4.2.4. Entrada al cuerpo: respiración consciente, conflicto íntimo, emoción, ponerse atuendos, pintarse sin espejo</p> <p>4.2.5. Modalidad taller: dispositivo oracular, usar los intersticios</p> <p><u>Efectos del rito</u></p> <p>4.3.1. Romper muralla discursiva: recuperar juego, paso de un estadio a otro, trascender el logos, romper polera, sumergirse</p> <p>4.3.2. Hacer composición espontánea: conexión con otros, canto y danza, ser acogida, compite/colabora</p> <p>4.3.3. Conexión con el cuerpo: sentir en el pecho, ver solo pelo y piernas, tocarse con plumas, amoroso</p> <p>4.3.4. Perderse en el trance: desdoblarse de elementos culturales, perdido/conectado, la primera vez, dudar</p> <p>4.3.5. Revelación: llorar, ver gente feliz-triste-rabiosa, recuperar alegría, niño interno, soledad/estar acompañado, darse cuenta de la soledad, experimentar un parto, descubrir que nos estábamos encontrando con nuestro espejo</p> <p>4.3.6. Después del trance: cuestionar, algo había cambiado, mayor flexibilidad, relación de conflicto con oficio de actor, soltar rigidez de reglas, incorporar estos elementos al activismo, caja de</p>
--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	herramientas, espacios de liberación, tirar poemas, preguntas, todos somos iguales en dignidad y derechos
--	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------

Nota: Este cuadro contiene la misma información del Anexo N°3

**4.1 Elementos del rito**

Para conseguir el objetivo específico N° 1 del estudio: “Describir la experiencia de las y los actuantes en relación al rito iniciático”, se formularon preguntas semi-estructuradas (ver anexo N°1) que buscaron generar en el grupo de discusión una conversación libre sobre la experiencia vivida en el Laboratorio de Iniciación para Actuantes de marzo de 2020.

Por Elementos del Rito debemos entender aquellos elementos identificados por los actuantes que formaron parte de la muestra como constituyentes del carácter iniciático de la experiencia. Todas y todos entendieron más o menos lo mismo al plantear la experiencia que habían vivido como una experiencia iniciática. Todos y todas quisieron saber más, saber en qué cosa especial habían participado desde un punto de vista teórico; ya que desde la práctica el impacto de lo vivido había sido macizo, esperaban una significación proporcional en el análisis. Por esto llegaron al Grupo de Discusión deseosas y deseosos de conversar sobre la experiencia. Reconocieron prontamente elementos que consideraron constitutivos de un rito en las acciones, sensaciones y emociones que habían experimentado.

Ante de iniciar el Grupo de Discusión propiamente tal se les mostró un resumen gráfico del marco teórico, para que supieran en qué ámbito del conocimiento se instalaba el estudio del que empezaban a ser parte. Esto bastó para que se explayaran desde sus propias seguridades cognitivas, comparando sus visiones con las fases del “rito de paso” descritas por Turner (1988), por ejemplo. O que identificaran como elementos centrales de la ritualidad lo tribal, la pertenencia a un grupo cultural con identidad común como elemento inherente a la experiencia de ritualidad iniciática: “Para que sea un ritual también tiene que haber algo de pertenencia con el grupo” (Ro. 2).

Así, la primera categoría, que busca encontrar entre los integrantes de la muestra la identificación de los elementos del rito, se despliega en 5 subcategorías que paso a detallar.

### 4.1.1 Lo Tribal

Esto puede referirse a la pertenencia comunitaria que tienen a un **grupo** cultural que desarrolla teatro aplicado o teatro político en su vida profesional o en su activismo social, apareciendo como elemento central de una identidad común. Por otro lado, la **convivencia colectiva** para la que estuvieron dispuestas y dispuestos en la experiencia del laboratorio de iniciación y ahora para el grupo de discusión, les hace sentir una **pertenencia** que declaran y que significan como central y que definen como parte también de **lo tribal**. Además, atribuyen al hecho de **marcarse** en el ritual con pintura sobre la piel una significación en este mismo sentido.

Como empezamos a desarrollar en la presentación de esta categoría, las significaciones que otorgan al hecho de pertenecer a una identidad cultural similar a si fueran miembros de una tribu lo consideran elemento constitutivo del ritual que experimentaron. No obstante, considero que no asistimos a lo tribal propiamente tal, ya que eso implicaría una serie de estructuras de jerarquía o liderazgo que acá, aunque las hubiese en el tramo anterior al ritual, quedaron abolidas durante la experiencia, pasando todas y todos a un estado liminal, lo cual se relaciona con lo que señala insistentemente Turner (1988) refiriendo sus estudios y los de Van Gennep sobre ritos de paso. Así, lo que ellas y ellos identifican como tribal es justamente el acceso a un estado de *communitas* (Turner, 1988, pp.103-104) en el que se encontraron después de ingresar al rito para ser el mismo grupo pero de una nueva manera, una manera idealizada de lo tribal.

“Hay como un momento de cierre en que todos somos parte de un canto y de una cosa muy tribal” (Lu. 4). Según este señalamiento hecho por Lu. en el Grupo de Discusión, no se refieren a un estado anterior de tribu urbana o algo por el estilo, aunque esta observación no descuenta esa posibilidad; se refieren al estado estético en que se encuentran durante la fase liminal del rito. O quizás a ambas, pues su cohesión como grupo, como ya señalamos, no se logra en el encuentro del rito, sino que viene generándose en las fases de acercamiento paulatino que tienen en las capas del contexto y en virtud de las creencias y visión común que poseen. Es posible que eran tribu desde antes en un sentido liminal también, como un grupo disidente de la estructura imperante. Fueron tribu en el estado de tribalidad ritual que pudieron experimentar y como señala Lu. en la cita precedente se hacen parte “de una cosa muy tribal” cercano al momento de cierre, cercano al momento de salida, lo que me indica que se habría

estado generando un afianzamiento de aquella pertenencia a esa tribu urbana en particular, la de los actuantes, activistas en el mundo estructural.

Aparte de los aspectos ya señalados, quiero profundizar un poco sobre el acto de marcarse, como un aspecto de lo tribal. Porque no le ocurre a cada una sola o a cada uno solo y por su cuenta, cada cual se marca a sí mismo, pero mientras las y los demás también están haciéndolo. Es un acto privado compartido en la convivencia colectiva, una iniciación de varias o varios hecha en grupo. Y la materialidad ocupada para esta marcación es tierra y agua, dos elementos fácilmente asimilables, desde nuestro imaginario, a tribus que viven en contacto más estrecho justamente con el agua y con la tierra. Y un acto además muy relacionado con los actuantes, porque, aunque en el teatro comunitario de emergencia como el teatro espontáneo o el psicodrama público no se usa la diferenciación con maquillaje, hay otros formatos un poco más convencionales donde el grupo de actuantes se marca antes de actuar ante el pueblo reunido, se marcan con maquillajes en espejos dispuestos en camarines generalmente transitorios. Lo tribal que aparece cada vez que las comunidades territoriales se reúnen fuera de la estructura de la cultura hegemónica.

#### **4.1.2. Danza con mujeres**

He usado esta expresión de Pa. (Pa 5) para nombrar esta subcategoría, que podría también definirse como creación en conjunto. En esta subcategoría emergente son tres los aspectos que se trenzan en coordinación virtuosa. Las y los participantes de la experiencia manifiestan que la **conciencia del otro** juega un rol importante, pero señalan al mismo tiempo, como veremos en otras subcategorías más adelante, que esta conciencia tiene características especiales donde el otro se manifiesta modificado en relación al mismo otro de antes o después del ritual. Al mismo tiempo para que se produzca esta “danza con mujeres” se trenza la **mímesis**, uno de los efectos de lo que yo llamo el factor espejo dramático, el cual, a su vez, posibilita el tercer aspecto: la **comunidad**.

Todo esto no sería posible de no mediar la facilitación que transformó un espacio neutro en un espacio de confianza. Un lugar donde el otro se convirtió en parte del sí mismo de cada cual, de allí deviene la unificación conseguida para crear en conjunto. Como veremos más adelante, en otras subcategorías, en estas condiciones de trance, la mímesis se da sobre aspectos pre-lingüísticos de la identidad, donde el gesto y la acción corporal responden a

estímulos internos inconscientes, inclusive desconocidos para sus gestores.

En este estado de conciencia transformada ¿qué creación sería posible? Seguramente no se trate de una creación que pueda capitalizarse en un catálogo de conserva cultural. En la teoría psicodramática de Moreno (1972), la creación conseguida en un trance como éste, de improvisación continua, donde el actuante es apoyado con elementos musicales y verbales inductivos, pero dejado siempre en libertad de acción para su creatividad del momento, crear en conjunto está íntimamente relacionado con la espontaneidad.

Encontrar una estrategia de creación que escape a la felonía de la conservación y a la competencia del robot. Esta estrategia es la práctica del acto creador, el hombre [ser humano] como un instrumento de creación que cambia continuamente sus productos. La espontaneidad, en cuanto método de transición, es por supuesto tan vieja como la humanidad, pero en cuanto foco de sí misma es un problema de hoy y mañana. (Moreno, 1972, p.81)

Convengamos que el mañana de Moreno alcanza a ser nuestro hoy, ya que la cita es de un escrito suyo de 1923, de este modo es válido su aporte a la explicación de un proceso creativo en estado de ritualidad iniciática.

En el Grupo de Discusión a la estrategia definida por Moreno se le suma el elemento del otro-otra, apareciendo como condición previa a esta creación en conjunto de una “danza con mujeres”, en la siguiente aseveración de una de las creadoras: “pero acá no nacemos solos, no pasamos por el túnel solos...es colectivo. O sea ese cierre es una comunión” (Cla. 4)

Por su parte Jerzy Grotowski señala que el nacer juntos, la experiencia de participar con otro integrado al sí mismo, como aventuré más arriba, provoca la aceptación del otro-otra en plenitud y comunión.

Una apertura total hacia otra persona en la que el fenómeno de "nacimiento doble o compartido" se vuelve posible. El actor vuelve a nacer, no sólo como actor sino como hombre (ser humano) y con él yo vuelvo a nacer. Es una manera muy torpe de expresarlo pero lo que se logra es la total aceptación de un ser humano por otro. (1992, p.20)

### 4.1.3. Conexión/Despojo - Despojo/Conexión

Las y los actantes logran identificar como elementos constitutivos del rito y su carácter iniciático esta ecuación de dinámica circular donde un elemento genera al segundo, mientras que el segundo también es motor del primero. La conexión tiene consecuencia en el despojo, mientras el despojo nos lleva a la conexión. En su mirada sobre la experiencia los actantes de la muestra atribuyen a esta dinámica continua tipo bicicleta, sinérgica (pensando en el significado de la RAE (2001) que la anota como la “acción de dos o más causas cuyo efecto es superior a la suma de los efectos individuales” (p. 2069), cuatro valores relacionados con un ritual iniciático: **lo esencial, fuerza instintiva, lo primitivo** y el **no discurso**.

La experiencia aludida se inicia con conexión. Una conexión que los llevará poco a poco al despojo de sus atributos y narrativas precedentes, hasta obtener una nueva conexión. Esta sola parte de la aventura se constituye en elemento fundamental de un rito iniciático, sobre todo si lo consideramos como rito de paso. Por otro lado, puede ser una experiencia significativa para su formación actoral., debido al intenso giro perceptivo y emocional vivido, además del ejercicio de atención y presencia que implica el ir y venir con ambas acciones sincronizadas y activas.

Desde el comienzo también, pero desde otro lugar, como escuchando las acciones, el movimiento, después una cosa media cantada también, hubo muchas cosas ahí que están lejos de esta cosa del discurso, del lenguaje, entonces está en otra dimensión también. (Pa. 1)

Lejos del discurso y en otra dimensión, señala Pa. ¿Una dimensión donde lo esencial aparece con una fuerza instintiva y desde lo primitivo? Estos son cuestionamientos que surgen desde el análisis presente, y que considero importantes, toda vez que el teatro, según mi opinión, participa de la cultura justamente para generar preguntas, más que para dar respuestas.

### 4.1.4. Lo espontáneo/Lo ritual

Otro par de elementos interdependientes identificados como presentes en su experiencia,

pero explicitados acá en forma dialéctica, a los que le asignan una dinámica similar en cuanto a su temporalidad continua y capacidad generativa de movimiento, el par de opuestos: lo espontáneo y lo ritual. Y los aspectos relacionados con esta subcategoría que relevan en este caso, según la apreciación que pude hacer, son el **arte**, la **vivencia** y **que el rito nazca**.

Y claro, en rigor aquello que vivenciaron en marzo de 2020 fue la recreación de un rito iniciático, atendido por el chamán co-inconsciente del grupo reunido y facilitado por un par de asistentes, uno en la música inductora-contenedora (ya nos adentraremos en ello más adelante) y por un rapsoda que definió consignas solo escuchando el pulso del grupo, evitando dictar arbitrios desde un lugar ensordecido por la posición jerárquica.

Forjando ritualidades desde el teatro espontáneo o haciendo teatro espontáneo desde la una ritualidad definida también en forma espontánea. O bien, desde una ritualidad precaria, donde los elementos que dan el margen, que definen la orilla, son las materialidades de la naturaleza disponibles, la musicalidad ejecutada en vivo y la rapsodia improvisada del facilitador verbal.

En esta oposición interdependiente de los dos conceptos, los actuantes hacen algunas advertencias estratégicas para la implementación de ellos como elementos fundamentales de un ritual, acompañándolos de otros valores como el arte y la flexibilidad.

De partida relevan la incorporación de lo espontáneo en las ritualidades, la búsqueda intencionada de abrir espacios indeterminados que sirvan para la improvisación, en todo tipo de rituales. Con arte, para evitar la rigidez.

Por ejemplo, hablando de la irrupción que hacen los hinchas al alargar el himno nacional en el ritual de la ceremonia inicial del fútbol internacional, Car. manifiesta: “ahí hay una diferencia, una creatividad, una innovación. Pero yo creo que también tiene que ver con el arte, que quizás se pueda incorporar dentro de un rito” (Car. 32) Y Pa. Por su parte respecto a cómo se evitó la rigidez en el ritual iniciático que compartieron: “un rito que es un contra rito porque no es rígido” (Pa. 20)

#### **4.1.5. Túnel pélvico**

El último de los elementos identificados por las y los actuantes y que yo sumo a esta primera subcategoría emergente es Túnel Pélvico. Intentando provocar con la imagen del túnel como posible metáfora de una experiencia de este tipo, lancé la imagen en medio del

Grupo de Discusión en un momento donde me pareció adecuado, un momento en que no invadía su intersubjetividad con una idea foránea sino más bien un momento en que esta imagen podía ayudar a la verbalización de lo que creí estaba a punto de ser dicho. Ya es sabido que tengo una doble participación en esto, por un lado como facilitador del Laboratorio de Iniciación para Actuantes y por otro, como autor de este estudio; es en esta condición que me permití colaborar a la verbalización de este elemento durante el Grupo de Discusión. La imagen fue recibida con entusiasmo, ayudaba a la discusión en ese momento y fue profundizada por el colectivo de actuantes quedando finalmente constituido como un elemento válido de la ritualidad iniciática. El Túnel Pélvico, definido así en definitiva por las y los actuantes, posee la cualidad asignada de la **oscuridad**, la cual deberemos considerar más adelante al relacionarla con otras significaciones. También acá aparece la **atemporalidad** como importante característica de este túnel pélvico y la alusión al traslado ritual, al paso graficado con **peregrinar**.

Algo similar al túnel pélvico es investigado por Turner (1988) en un ritual *dnembu* llamado isoma, que significa “escapar de un lugar o encierro” (p.27). Allí el trance de sanación ocurre cruzando un túnel para así “exorcizar las influencias místicas malignas que emanan tanto de los vivos como de los muertos.” (Turner, 1988, p.31) y que atacan la fertilidad de la pareja protagonista del ritual isoma.

Los aspectos oscuridad y atemporalidad son propios del ritual: “la liminalidad se compara frecuentemente con la muerte: con el encontrarse en el útero, con la invisibilidad, la oscuridad, la bisexualidad, la soledad y los eclipses solares o lunares” (Turner, 1988, p.102). Así es que tenemos una armonía entre la percepción de los actuantes sobre su propia experiencia en el ritual y las observaciones elaboradas por Turner a lo largo de sus estudios.

Sin embargo, quisiera agregar una observación basada en una caracterización que hace precisamente Turner sobre los seres liminales que viven permanentemente en un estado de paso o de umbral, seres humanos que no se encuentran en ninguna estructura y han decidido, o les ha sucedido, carecer de la rigidez necesaria que se alimenta de seguridad y estabilidad, al mismo tiempo que las nutre. Mi observación va encaminada a señalar que entre las personas que participaron del Grupo de Discusión no hay ninguna o ninguno estructurado ciento por cien, todas y todos, según mi apreciación, pertenecen en alguna medida al grupo de seres liminales que transitan corroyendo lo estructural, quizás desde sus puestos de trabajo y con seguridad desde sus activismos sociales. Por lo tanto, el ingreso a un espacio liminal como el

experimentado en el laboratorio de iniciación, les pudo ser más sencillo que lo que hubiese sido para un ser más estructurado. Y al mismo tiempo, una experiencia más fácilmente asimilable a su formación actoral.

Sin embargo, la experiencia la relevan 19 meses después desde un sentido bien estructurado, con una normalidad saludable, en equilibrio, flexibles pero seguros y haciendo buenos aportes a la significación de la experiencia, como éste sobre la oscuridad: “al túnel lo relaciono si o si con oscuridad, entonces es un espacio donde aparecen muchas cosas que solo en la oscuridad aparecen” (Cla. 5). Es decir, habría elementos de la experiencia que sólo la oscuridad sería capaz de iluminar.

Respecto al aspecto “peregrinar”, debo señalar que siendo uno de los ejes teóricos que sustentan mi estudio, su aparición para usar su imagen en una comparación durante las significaciones atribuidas por los actantes a la experiencia, me parece un buen indicio, además de la asimilación del concepto túnel que señalé con anterioridad, puesto que ambas descripciones de ritualidad incorporan el traslado como acción necesaria para la transformación, acción necesaria para que exista acción presente. Además, si nos circunscribimos al fin último de este estudio: descubrir que significación asignan el grupo de actantes a la incidencia que haya tenido la experiencia iniciática en su formación teatral. Porque en la valoración de la acción dramática pura, genuina y directa, sin los pesados disfraces heredados del teatro de impostación, también llamado de representación, hay una clave para la formación actoral que buscamos. Como lo dice Artaud, al querer cambiar en el teatro el lenguaje verbal por uno del espacio y la acción corporal: “permite la sustitución de la poesía del lenguaje por una poesía en el espacio que habrá de resolverse justamente en un dominio que no pertenece estrictamente a las palabras.” (2001, p.43)

## **4.2 Instrumentos para generar el rito**

Para conseguir el objetivo específico N° 2 del estudio: “Analizar los elementos iniciáticos que las y los actantes señalan haber experimentado”, deberemos indagar en sus respuestas a las preguntas semi-estructuradas que se formularon para lograr la identificación de algunos instrumentos que ellas y ellos pudieran reconocer como facilitadores de la generación del rito. En otras palabras, cuáles elementos fueron decisivos en la consumación de su experiencia o cuáles la obstaculizaron y de qué manera.

Para conseguirlo no hemos ido directamente sobre los elementos relevados como constitutivos de la ritualidad, detallados en la categoría anterior, sino más bien agregando aspectos de la experiencia que han sido evidentemente generadores de esos elementos constitutivos o de otros, en forma directa o indirecta, porque queremos mantener el sustrato subjetivo de las declaraciones, sin pretender clasificarlas con excesivo detalle, puesto que no es parte de la metodología de investigación que hemos considerado más adecuada para respondernos la pregunta de investigación.

Si en la categoría anterior, el reconocimiento de aquellos elementos que identificaron como propios del ritual, fue conseguido en virtud de conocimientos específicos previos que ya traían o bien de lo que alcanzaron a retener del somero informe sobre el marco teórico que se les hizo antes de comenzar el Grupo de Discusión, acá pienso ocurre algo diferente. Los instrumentos que se usaron para generar la experiencia ritual pueden ser más fácilmente reconocibles por ellas y ellos, puesto que están más dentro de su bagaje de técnicas y metodologías usados en sus propias actividades relacionadas con ser actantes, estar preparándose para serlo o el desarrollo de su activismo socio-cultural de índole comunitario o laboral.

#### **4.2.1. Grupo alegre y protector**

Hemos puesto como primera subcategoría emergente la consideración manifestada de que la experiencia fue vivida en el contexto de un grupo con esas características, alegre y protector, debido al señalamiento que hacen en sus verbalizaciones sobre la importancia que asignan al hecho de haberse encontrado viviendo una experiencia de formación muy contenedora con la metodología participativa y des-jerarquizante del teatro espontáneo; además de la implicancia matrízica, que en la concepción moreniana se relaciona con la salud y el buen desarrollo de los roles. Aspectos como **comunidad, arte, momento, cultura común**, señalados durante el Grupo de Discusión y que hacen alusión al grupo concreto de participantes, reafirman la sensación de pertenecer a un grupo capaz de contener a todas y todos de manera comprensiva. Grupo que fue constituido, como ya hemos señalado, para la participación en un seminario de Teatro Debate donde se insertó el laboratorio de conflicto dramático y que como ya señalamos, inesperadamente se convirtió en un ritual iniciático por la profundidad que adquirió la experiencia, en parte debido al contexto propicio y particular

del seminario, así como al contexto nacional y hasta mundial, coincidente con el inicio de la pandemia, en marzo de 2020.

En esas circunstancias evidentemente la contención dada a sí mismo por un grupo adiestrado en el respeto mutuo y la creatividad en contextos de precariedad y vida comunitaria, juega un rol fundamental como instrumento facilitador del ritual.

Quiero destacar el aspecto “momento” relevado por los 6 actuantes durante la discusión y especialmente por mí como parte de esta subcategoría, recordando lo que Moreno (1972), creador del psicodrama, apuntó al respecto.

“La categoría del momento solo tiene significado en un universo abierto, esto es, en un universo en el que tienen lugar el cambio y la novedad. En un universo cerrado, por el contrario, no hay momento, y con su ausencia no hay crecimiento, espontaneidad ni creatividad.” (p.152)

Saliéndome un poco del rigor que intento en este estudio con respecto a la visión comprensiva y de estimación cualitativa de los emergentes hallados, debo confesar una cuantía interesante. Al contar la cantidad de veces que aparece la palabra “momento” en la Transcripción del Grupo de Discusión (Anexo N° 2) da por resultado 78 veces. Esto, en un texto de 27 páginas. Pero, claro, muchas veces está usada como parte del lenguaje común para expresar un paso temporal, sin embargo, hay otras, que no son pocas, en que lo usan atribuyéndole una significación especial. Transcribo algunas:

“en ese momento era la rabia” (Lu. 1); “el momento que me encontré con dos o tres compañeras” (Pa. 1); “el poder conectarse desde un comienzo con lo más esencial mío en ese momento” (Cla. 1); “mi momento anterior es todavía cuando me estoy pintando” (Pa. 5); “estar consciente de este momento ritual” (Ro.2); “ciertos momentos de ansiedad” (Ro. 2); “el momento más agradable de los tres días” (Pa. 14); “Dentro de esta misma ceremonia hay un momento final” (Lu. 4); “fue un momento distinto del seminario” (Cla. 9)

Visto todos los aspectos podemos afirmar que el arte del momento, una definición posible del teatro espontáneo en su dimensión estética, se potencia su profundidad cuando se realiza

en una comunidad con algún grado de cultura común, generando finalmente un grupo alegre y protector capaz de sostener una experiencia de ritual iniciático.

#### 4.2.2. Facilitación efectiva

Sin duda ha influido mi participación integral en este proceso para no tener ninguna duda sobre incorporar este elemento relevado por las y los participantes como instrumento importante para la generación del rito. La facilitación efectiva del laboratorio de conflicto dramático dispuesto en formato de rito iniciático, según la apreciación de los actantes fue una **bisagra liminal**, toda vez que un buen **diseño de la actividad** contribuyó a **deshacer rigideces**; sin olvidar el gran aporte a este resultado del **tambor de la tierra**, la facilitación musical que indujo y contuvo la experiencia de **iniciación**.

Discutiendo sobre la posibilidad de replicar una experiencia de ritualidad iniciática en otros espacios de activismo o laborales, Ro. apunta: “la potencia del ritual de iniciación, claro, está en esta modalidad taller” (Ro. 9)

Ya dijimos algo sobre la facilitación. Ahora paso a detallar este elemento generador del ritual. La facilitación efectiva, nombrada así por los actantes, estuvo a cargo de cuatro teatristas expertos en teatro espontáneo. Dos muy próximos a la acción misma, uno en la musicalización a cargo de dar estímulo inductivo y contención a los actantes, llamado tambor de la tierra por los actantes y el segundo encargado de guiar el proceso mediante consignas verbales fluctuantes entre lo que podríamos definir como instrucciones y cierta forma de rapsodia, una poética surgida del momento al calor de la vivencia, ambos, casi siempre fueron detrás de la acción propuesta por el grupo, salvo en los momentos de los impulsos iniciales o durante la búsqueda de un cierre. Ambos elementos, música y verbalización, nunca adquirieron un protagonismo que superara la atmósfera generada por la experiencia del grupo de actantes. Los otros dos teatristas estuvieron en el anillo de supervisión más externo de la experiencia, siguiendo la actividad con desplazamientos silenciosos por las orillas del espacio de la sala, pero sin prohibición de integrarse un poco en la medida que el grupo los convocara, explícitamente por alguna búsqueda cómplice de alguien en su improvisación o porque motu proprio le surgiera participar en alguna medida, pero siempre cuidando el anillo de supervisión exterior, sin entrar en el trance completamente.

Mi doble función, ya señalada, de ser autor de este estudio al mismo tiempo que haber sido

el facilitador verbal de la experiencia, me da la ventaja de ver aspectos que puedo informar como primera fuente. A la información anterior debo agregar que todas las instrucciones generales sobre la ritualidad se entregaron antes de iniciar el juego propiamente tal, antes de la atemperación en palabras de Moreno (1972) o del caldeamiento general en lenguaje de teatro espontáneo actual, allí se indica el lugar donde están dispuestos los materiales, consistentes en los elementos de naturaleza: agua, tierra de color roja, amarilla y azul, hojas de níspero, ramas de olivo y plumas de ave. También previo al inicio se les pide ponerse la ropa cómoda (ensuciable) que se les pidió traer. Y justo antes de iniciar se anuncian los tres principios básicos del autocuidado grupal: cuidarse, cuidar a las y los demás y cuidar el lugar.

La experiencia de ser facilitador estando cerca del centro del ritual y observar la actitud de los que he llamado supervisores del anillo exterior, me remiten a la descripción que hace Turner (1988) del ritual llamado isoma, del que ya hablamos, cuando se abre un espacio en la espesura para realizar el ritual de liberación:

Otros adeptos cortan o doblan las ramas de los árboles en un amplio círculo en torno al escenario de la actividad ritual, con el fin de crear un espacio sagrado que no tarda en estructurarse. El trazado de un círculo en torno a algo es un tema que se repite con frecuencia en el ritual ndembu y que normalmente va acompañado por el proceso de hacer un claro (*mukombela*) con la azada; de esta forma se crea un reducido espacio donde reina el orden en medio del caótico entorno de la espesura. El círculo recibe el nombre de *chipang'u* (pp.34-35)

Aquel reducido espacio donde reina el orden en medio del caótico entorno de la espesura no puedo dejar de relacionarlo con el espacio protegido donde se realizó el ritual, una sala en el 8° piso sobre el Teatro Camilo Henríquez, en medio de la espesura de una ciudad todavía convulsionada por la revuelta social de Chile de octubre de 2019 y amenazada por una pandemia mundial en marcha. Con esos dos facilitadores silenciosos supervisando desde el anillo más externo del círculo, tanto por la contención extra que se pudiera necesitar desde el interior como por salvaguardar a los neófitos (denominación dada a los aspirantes en una iniciación) de cualquier amenaza exterior que pudiera interrumpir la fluidez del ritual.

La denominación hecha por los actuantes como bisagra liminal refiriéndose al momento en que se acerca la salida de la zona de conflicto y oscuridad, pasando a un espacio de

valoración emotiva de la experiencia, un reencuentro con la comunidad como explica Lu. bisagra entre este espacio liminal de mucha como suspensión de todo, de todo lo racional, una cosa más corporal y emocional y este otro momento donde ya hay una... como el sentido de lo colectivo, de la comunidad que había ahí (Lu. 4).

Esto, más la circularidad de la caracterización de la facilitación efectiva, llevan a pensar en la dinámica del centro vacío de Lao Tse (2000): “Treinta radios convergen / en el eje de la rueda, / pero es su vacío / el que la hace útil.” (p.26) Una facilitación efectiva que generó una dinámica ritual capaz de permitir el asomo del vacío como umbral de ingreso a la experiencia, al centro del grupo y al centro de cada una y cada uno de los neófitos y no en una orilla, como imaginamos con nuestro acostumbrado pensamiento lineal.

#### 4.2.3. Materialidad de la naturaleza

Un elemento central de la facilitación efectiva recién analizada fue la materialidad utilizada como medio didáctico e inductivo. Destacada en el Grupo de Discusión, un instrumento del rito guardado en la memoria en nítido recuerdo, cada vez que hicieron una recapitulación de ello hubo asomos de gran emotividad y resonancia sensorial. Los aspectos destacados como constitutivos de la experiencia corporal fueron el **agua**, la **tierra de color**, las **hojas de planta**, las **plumas**, y **olor**.

Ya mencionamos los elementos usados como materialidad para la transformación que se ofrecía hacer en esta búsqueda de la conflictividad dramática interior de cada participante. Dispuestos en un espacio lateral de la sala, las materialidades de la naturaleza estuvieron dispuestas desde antes de comenzar y como ya hemos dicho, la instrucción general para su uso fue dado antes de iniciar el caldeamiento previo a la introspección y respiración consciente. Surgido el momento propicio para su uso, los mismos actantes o los facilitadores los aproximaron hacia el espacio de juego.

Los actantes del Grupo de Discusión relatan haber conseguido entrar en un estado de tránsito por remembranzas producidas por estas materialidades. Refieren y relevan la regresión a la infancia, al jardín de la abuela.

al momento de entrar a la experiencia para mí es muy significativa la cosa de tierra y de hojas en mi historia personal, porque hay una cosa potente de mi infancia que

tiene que ver con... Yo siempre digo, si no hubiera tenido esa infancia con mi abuela, yo no sería lo que soy. (Alo. 5)

También le asignan una significación placentera importante, como que fuera mejor facilitada la inmersión en el sí mismo en un ambiente naturalizado. “El olor a tierra, el olor a hoja, el olor sobre todo, más que el tacto incluso, más que la visión, el olor, escuchar, el sonido de hojitas que emulan, recuerdan lo natural” (Pa. 1)

Además del uso teatral propiamente tal que tuvo el marcarse y que ya revisamos en otra categoría: “Con las hojas al final lo que hicimos fue ponernos atuendos” (Pa. 1)

En mi doble rol nuevamente de autor de este estudio y facilitador de la experiencia puedo aportar que las materialidades fueron escogidas intencionadamente: la tierra de color en colores primarios rojo, amarillo y azul; hojas del exótico árbol chino común en los jardines chilenos: el níspero y del milenario olivo; plumas de ave recogidas en el cerro; y el agua, elemento simplemente obtenido del caño de agua potable en el baño del teatro.

Finalmente, en la subcategoría de los instrumentos para generar el rito, al igual que en otras, la experiencia de los actantes, relacionados todas y todos con el ámbito artístico, educacional o de activismo social, les permite encontrarse familiarizados con recursos como el de estas materialidades, lo que ayuda a su impacto potenciador de la sensibilización que se buscaba. Y seguramente tendrá incidencia en su formación actoral en el sentido de revalorar el uso de estos recursos, como veremos más adelante en la réplica que han hecho de la experiencia obtenida.

#### 4.2.4. Entrada al cuerpo

Lo que denominan “entrada al cuerpo” lo considero cabeza de serie de un grupo de elementos que articulados operan como instrumento para generar el rito. Sin embargo no podría decir qué es primero, si la mencionada “entrada el cuerpo” o la **respiración consciente**. También relevan el encuentro con un **conflicto íntimo** y en general, la **emoción**. ¿Cuál de estos aspectos es el instrumento bajo el cual los demás aspectos se organizan y activan? Creo que son recíprocos en su operatividad así como en la relevancia que ellas y ellos le otorgaron en el Grupo de Discusión. En la búsqueda de síntesis decidí reunirlos bajo la sugerente denominación “entrada al cuerpo”, sin olvidar incluir además los aspectos

### **ponerse atuendos y pintarse sin espejo.**

Podemos estar claros respecto a varios recursos o instrumentos que ayudan a generar el ritual porque los reconocemos fácilmente, como por ejemplo la respiración consciente o el hecho de, a través suyo, acceder a la emoción de un conflicto íntimo. También ponerse atuendos puede ser algo, dentro de lo teatral, muy común en un ámbito no grotowskiano, porque caracterizarse es una herramienta común, sobre todo en el teatro menos especializado. Pero el elemento pintarse sin espejo es algo realmente interesante en estos instrumentos relevados por las y los participantes del Grupo de Discusión. ¿Qué sucede? Lo que pasa es que en el teatro, también el espejo físico, en el camarín o en una carpa improvisada tras la escena es algo que pareciera de suyo propio. Un recurso indudable. Hay ciertas frases de actores aficionados y profesionales en el teatro convencional que creo haber oído muchas veces: ¿Y el espejo? O ¿cómo, ¡no hay espejo!? Yo mismo lo he reclamado.

Efectivamente acá sucedió, y los actuates lo han destacado como un elemento instrumental para lograr la entrada al cuerpo, la ausencia de espejo físico. No habiendo espejo, el pintarse o ponerse atuendos se ha convertido en un acto íntimo donde el único espejo posible de anhelar es el encuentro con la otra o el otro neófito en medio de la iniciación actoral desde la precariedad más absoluta, como la que propone Grotowski (1992).

Aquí tocamos un tipo de actuación que, como arte, está más cerca de la escultura que de la pintura. La pintura implica la suma de colores, en tanto que el escultor elimina lo que está escondido en la forma que ya existe dentro del bloque de pintura, revelándola, no construyéndola. (Grotowski, 1992, p.34)

Porque seguramente el actuante con todo el tiempo disponible y recursos de vestuario, espejos, luces adecuadas y maquillaje profesional, estaría horas cubriéndose de artificialidad sin lograr nunca llegar a entrar en su propio cuerpo, como proponen de manera tan precisa las y los actuates que participaron de este rito iniciático.

#### **4.2.5. Modalidad taller**

Una modalidad reconocible, que genera confianza, donde no se siente quizás aquella pretensión de instalar jerarquías de especialistas como en la denominación laboratorio o

clínica. Los actuantes en el grupo de discusión resignifican la experiencia renombrando el formato hacia aquello que es más propio de la tradición latinoamericana de la educación popular: el taller. Tampoco relevan el contexto de “seminario” donde estuvo inserta la experiencia iniciática. Y luego de este allanamiento necesario que hacen y que quise destacar, sumo bajo este instrumento generador del rito, dos aspectos que relevan también: **dispositivo oracular** y la estrategia de **usar los intersticios** pensando en aplicaciones futuras sobre todo y en contexto de resistencia estructural al cambio y las experiencias liminales.

Cuando hablan de dispositivo oracular rescatan la experiencia como un lugar donde podrían, podríamos, recurrentemente buscar respuestas a las preguntas que está dejando la revuelta social sin caer en recetas, sino sacando respuestas desde experiencias profundas de encuentro consigo mismo y las y los demás, como la vivida en este taller.

Y eso se develó, la fisura gigante que había, entonces se abre eso como un dispositivo para ir a preguntar, casi como oracular, como para ir a preguntarle, ¿o no? ¿Qué puedo hacer? ¿Cuál de esto que yo viví, de esto que encontré...? Incluso de esta literatura que se sugirió, este autor que se mencionó [Se refiere a Turner], o ya es más teórico, pero incluso. Para lo que vayamos intentando encontrar y no desde la perspectiva del ideal, de lo que deberíamos hacer, sino que ir pasito a pasito. (Pa. 20)

Y en esto siento el asomo de la teoría de Turner (1988) cuando habla de la capacidad de los seres asociados de manera desjerarquizada como agentes desestructurantes: “La *communitas* se introduce por los intersticios de la estructura en el caso de la liminalidad” (p. 134).

Y sin haber recurrido a este respaldo teórico como mencionaba en la cita anterior del Grupo de Discusión Pa., saben lo que quisieran hacer desde ahora en más usando este instrumento del taller para generar ritualidades con sentido de iniciación, entrando por los «intersticios» como expertos seres liminales. Así se lee en la siguiente cita: “Y si tú vas metiendo entre los intersticios, por ejemplo metiendo algunas actividades más lúdicas y haciéndola constantes, como parte del rito, tú puedes ir deshaciendo un poco estas rigideces.” (Car. 25)

Concluyo así esta categoría de los instrumentos que generan el ritual, convencido que los instrumentos para generar ritualidad han sido suficientemente relevados, como para pensar

que están incidiendo no solo en su formación actoral sino además en su fortalecimiento como monitores y formadores de otras y otros actuantes. Aspecto que se manifiesta inclusive con mayor fuerza cuando en la categoría siguiente reconocen las proyecciones que planean.

### 4.3 Efectos del rito

Esta categoría surge de las preguntas efectuadas en el Grupo de Discusión tras la búsqueda de conseguir los objetivos específicos de este estudio, N° 3: Analizar las resonancias de la experiencia sobre su vida personal y trayectoria teatral. Y N°4: Reflexionar en torno al impacto de experiencias iniciáticas en la formación actoral.

La pregunta de investigación sobre la manera en que un grupo de actuantes diversos significan la incidencia de una experiencia iniciática en su formación teatral, encuentra en este eje emergente una respuesta tras 19 meses desde ocurrida la experiencia en marzo de 2020. Surgen varias proyecciones que ellas y ellos visualizan en su aplicación o vivencia futura y manifiestan diversos efectos en su formación teatral que detallaré más adelante.

Debo decir que observo un efecto propulsor tras la resignificación realizada con ocasión del Grupo de Discusión, los 6 participantes obtienen un gran estímulo e imaginan una aplicabilidad virtuosa de lo ritual en general y de lo iniciático en particular para sus diversos activismos, al mismo tiempo que toman conciencia sobre asumir la reinserción en sus actividades, flexibles, sensibilizados por la experiencia. La estructura rígida necesita ser derribada en vez en cuando. Esta fue una buena ocasión de derribarse y volver a construirse, solo recordando la experiencia iniciática 19 meses después.

Aquí se produce un proceso dialéctico, ya que la inmediatez de la *communitas* da paso a la mediatez de la estructura, mientras que, en *les rites de passage*, los hombres son liberados de la estructura a la *communitas* para volver posteriormente a una estructura revitalizada por su experiencia de la *communitas*. Lo cierto es que ninguna sociedad puede funcionar adecuadamente sin esta dialéctica. La exageración de la estructura puede conducir incluso a manifestaciones patológicas de la *communitas* al margen o contra «la ley», mientras que la exageración de la *communitas* en determinados movimientos religiosos o políticos de tipo nivelador puede ir seguida sin tardanza de despotismo, burocracia desmedida u otras modalidades de esclerosis

de la estructura. (Turner. 1988, p.134-135)

Esperemos que la suma de ritualidades que generan transformación y que operan en nuestra creatividad comunitaria desde hace varios años, en preparación del movimiento liminal que fue la revuelta de octubre de 2019 y que aún persiste, no genere lo que señala Turner respecto a una reacción despótica de la estructura amenazada. Esperemos que podamos filtrar liminalidad por los intersticios señalados por los actantes y por Turner en la categoría anterior, como una práctica constante de actantes entrenados por medio de formaciones similares a la analizada en este estudio.

#### 4.3.1 Romper muralla discursiva

En el Grupo de Discusión aparece esta idea entre otros aspectos relacionados con transformación de un estado anterior basado en el discurso estructurado. Hablan de **recuperar el juego**, hacer un **paso de un estadio a otro**, **trascender el logos**, todos efectos del ritual de iniciación vivido. Y también hablan de efectos inmediatos justo después de la experiencia y que en el Grupo de Discusión emergen desde la memoria, tales como **romper la polera** o **sumergirse**. “me acuerdo que rompo la polera con la que andaba” (Lu. 3)

Se repite el verbo romper. Vuelvo atrás y recuerdo la descripción del túnel pélvico y relaciono la salida del túnel con una ruptura de placenta. Recuperar el juego también puede ser visto como romper con la rigidez del no juego, y así, acá estamos como se titula esta subcategoría de los efectos del ritual, rompiendo la muralla discursiva, trascendiendo el logos. En definitiva, atendiendo a otra forma de ser actante.

Si el actor, al plantearse públicamente como un desafío, desafía a otros, y a través del *exceso*, la profanación y el sacrilegio injurioso se revela a sí mismo deshaciéndose de su máscara cotidiana, hace posible que el espectador lleve a cabo un proceso similar de autopenetración. Si no exhibe su cuerpo, si en cambio lo aniquila, lo quema, lo libera de cualquier resistencia que entorpece los impulsos psíquicos, entonces no vende su cuerpo sino que *lo* sacrifica. (Grotowski, 1992, p.28)

Es lo más parecido a romper la polera que encontré en Grotowski; no, es broma. Al fin, si

estamos rompiendo cosas, romper un poco la seriedad académica no es malo. Intersticios en la estructura. Transformarse en un actuante con la metodología de Grotowski es un trabajo enorme, pero no pretenderemos jamás conseguir actores y actrices santos al estilo de lo que él buscaba y que todavía practica Eugenio Barba y muchos otros y otras, al menos no con ese tipo de santidad; pero sí dispondremos de actuantes santificados por la autopenetración en sí mismos mientras al día siguiente de una experiencia iniciática o de la reiniciación periódica de su cuerpo presente, deben ir a su trabajo en una oficina, o en la fábrica, o a la escuela donde son profesores o profesoras, a la sede comunitaria donde multiplican la liminalidad en los intersticios del modelo económico... Porque ese es el actuante que está considerando «sumergirse» de vez en cuando en una ritualidad del encuentro comunitario, para recuperar el juego y pasar de un estadio a otro. Ese actuante es el que está considerando el efecto del ritual como un derribamiento de la muralla discursiva.

#### 4.3.2 Hacer composición espontánea

Sorprendidas y sorprendidos al recordar acciones realizadas durante la experiencia iniciática, se detienen en relevar un momento de creación espontánea en que surgen danza y canto, aparentemente no intencionado por ninguna de las o los participantes ni por los facilitadores, verbalizador o musicalizador. Sienten como efecto del rito los aspectos relacionados: **conexión con otros, canto y danza, ser acogida** y la dualidad dinámica, en este caso de carácter dialéctico, **compite/colabora** que alude a la pérdida de valores estructurales como el de la competencia para pasar a la colaboración de la *communitas*. “El momento que me encontré con dos o tres compañeras y empezamos, hicimos una composición absolutamente espontánea, nos fuimos sumando” (Pa. 1)

Identifico esta composición espontánea con lo que describe Turner (1992) al dividir la fase liminal en Crisis y Acción Restauradora. Esta creación que el grupo hace es una especie de preparación antes de la salida del umbral, el tránsito del nacimiento, la restauración antes de la reagregación a la estructura.

Es indudable que la creación espontánea suscitada es un efecto virtuoso del ritual, como lo señalamos en la categoría elementos del ritual, acá lo volvemos a relevar porque los actuantes le asignan significación de aprendizaje a esta unidad, una creación de algo específico, secuencia estética que presenta la emoción ética del encuentro. “era todo como

estar dentro de una película” (Car. 14) Una buena película, al parecer.

Si el viaje de iniciación de cada cual consistió en atender el conflicto interior, la crisis: “Había gente que estaba muy feliz, otras muy tristes; yo estaba muy rabioso” (Lu. 1); luego, el encuentro con las y los otros estuvo marcado por lo restaurativo, las partes de la comunidad dividida en la estructura cotidiana previa, se reúne en este momento y se produce una celebración con danza y canto. “ese momento fue un momento de conexión con otras personas que estaban ahí... Y yo me puse a llorar y... Y me acogieron” (Car. 12). Y para algunos actuantes, esto sucede en el ámbito de cierta inconsciencia, lo que me vuelve a indicar que aún no se sale del espacio liminal: “Yo estaba dudando si yo me incorporé al grupo de baile... Y creo que sí lo hice, porque me acuerdo del sonido” (Alo. 7).

Creo que será interesante poder leer en extenso una cita que resume muy bien lo dicho sobre el tránsito vivido en el umbral o túnel desde la crisis hasta llegar a la composición espontánea restauradora:

Yo he escuchado a gente que gritaba, había muchas cosas... pero al final hay un momento dentro de la misma... Se me vino la palabra ceremonia, no me la voy a censurar. Dentro de esta misma ceremonia hay un momento final, cúlmene que es el colectivo. Todos siendo parte de un mismo canto de una misma danza que era alegre que era como liberador, como ya pasamos el tránsito, como que habíamos estado en el... Como que había amanecido de nuevo, una cosa así. Como que habíamos pasado ¿cierto? una noche, y de repente amaneció de nuevo y estaba el sol ahí, en el colectivo. (Lu. 4)

Para cerrar esta subcategoría, habiéndome ya referido a la alta significación que los actuantes le atribuyen a este aspecto de la ritualidad que fue su producción estética, quiero referirme a la incidencia que puede tener en su formación actoral toda vez que esta es una de las dos variantes descritas por Moysés Aguiar (2009) sobre los modos de cerrar una sesión de psicodrama o teatro espontáneo. Según el autor la culminación con “una experiencia emocionalmente intensa y significativa para todos, es muy seguro que sea una experiencia transformadora” (2009, p.30).

### 4.3.3 Conexión con el cuerpo

Se trata de una recuperación de la conciencia corporal mediante la experiencia, que los actuantes relevan como conexión con el cuerpo, considerando aspectos perceptivos y sensoriales específicos como **sentir el pecho** o **ver solo pelo y piernas, tocarse con plumas**; y valorativos como lo **amoroso**.

En el paso por el túnel de la transformación los actuantes se transforman en neófitos, dejando caer los aspectos más diferenciadores de su identidad estructural de todos los días, es así como surge una confianza especial entre todas y todos, una desinhibición que es básica en la formación actoral. Actores y actrices se disponen, cuando su formación es adecuada, a mantener una relación fraterna donde la diferenciación sexual o aspectos particulares de sus respectivos sistemas de creencias ceden ante el bien superior de la pertenencia a su *communitas*. “El carácter indiferenciado de la liminalidad es reflejado por la interrupción de las relaciones sexuales y la ausencia de una marcada polaridad sexual” (Tuner, 1988, p.110)

Yo estaba con una pluma... y ella estaba también con una pluma y nos empezamos a tocar con las plumas. Y fue súper amoroso porque fue en un momento cuando estábamos los dos acostados y ella me empezó a tocar la pierna y yo empecé a tocarle también la pierna con la pluma y fue un momento como que... Yo también ahí siento que entré en trance. (Ro. 3)

Luego, el mismo actuante continúa, explicando el contexto de la acción compartida durante el “trance”:

Lo recuerdo muy muy lindo, muy la mente apagada, muy estando ahí, como disfrutando, pero también no siendo yo mismo, no sé muy bien como decirlo, pero si yo pudiera decir donde no me siento, o sea donde me pude desdoblar un poquito de mis elementos culturales, que sé yo, era en ese momento. (Ro. 3)

El efecto del trance sobre las subjetividades en lo que concierne a las defensas es notable. Pareciera que la *communitas* de la que se participaba en ese momento generara una protección grupal de tipo inconsciente y colectiva. ¿Será el co-inconsciente del que habla Aguiar (2009)?

Permitiéndose el flujo de la co-creación, los participantes utilizan contenidos que forman parte de un espacio vital no sujeto a la racionalidad no a la educación recibida en la vida real. Ese espacio es el inconsciente, en la visión psicodramática. No se localiza “dentro” de un individuo sino “entre” los individuos. Es el co-inconsciente. (Aguilar, 2009, p.38)

En la formación actoral la acumulación de experiencias significativas corporales es una caja de herramientas que puede hacer la diferencia al momento del estar presente en el espacio escénico.

recuerdo que había que detenerse en una persona y yo me detuve y eso. Una imagen casi de selva, de estar en una jungla, de ver eh... no ver tanto como caras, que uno ve cuando está compartiendo, si no que ver cuerpos. Y, por ejemplo, me acerqué a alguien que estaba -ya no me acuerdo quién es-y estaba con el pelo así y yo le miraba las piernas. Y me detuve a mirarle las piernas y su pelo y me quedé pegada ahí absolutamente. (Car. 2)

Y alguien más, que más o menos en el mismo sentido, argumenta efectos del ritual que le resultan significativos para su acumulación de experiencias como actuante.

me empecé a poner rojo acá -señalando rayitas en la pierna- y me empecé a herir el cuerpo, porque sentía que quería simbolizar... O sea, sentí la necesidad de mancharme con rojo y vi heridas. Y eso era lo que estaba saliendo, las heridas. Y cuando me conecté con otro, cuando pude salirme, y para mí el gran descubrimiento fue lo sanador y lo terapéutico que era esto, porque sí o sí nos estábamos encontrando con nuestro espejo. Porque si yo me encontré con “Juanito”, fue porque la herida mía necesitaba encontrarse con él, y era con él. (Cla. 8)

#### **4.3.4 Perderse en el trance**

Esta subcategoría de los efectos del ritual surge cuando los actuantes, sorprendidas y

sorprendidos, reconocen un efecto narcótico del ritual. Este es el fenómeno y elaboran además consideraciones más analíticas como **desdoblarse de elementos culturales, dudar** en el momento del Grupo de Discusión sobre los recuerdos del trance mismo (Alo.7) o verificar que fue **la primera vez** que alguien se sintió completamente integrado en una diversidad de iguales (Lu. 1). En este perderse en el trance también surge una dualidad dinámica constituida en **perdido/conectado**.

Entre más perdido más conectado o conectada. O entre más conectada-conectado con la escena, más perdido de lo que ocurre fuera de ella. Esto desde el teatro avizorado por Artaud y el teatro pobre disciplinado de Grotowski, porque en el otro teatro, aquél que aún se consume en los teatros oficiales del mercado, la conexión es con la ventanilla de la boletería más que nada, con el espacio escénico como vitrina del negocio de venta de cuerpos adornados. Pero estos actantes están encontrándose con su cuerpo de neófitos, con su *communitas*, haciendo conexión con conflictos íntimos y relevando la soledad escénica desde una perspectiva de teatro espontáneo en 360°.

Empieza la respiración consciente; y ahí, yo siento que entro como en un trance en un momento, donde me pierdo completamente de las palabras del facilitador, del lugar donde estamos y me conecto con una sensación de mi cuerpo y de ahí yo siento que estoy en un momento súper perdido... O súper conectado también, con esta dualidad que está muy buena ¿no? (Ro. 3)

Volví a otro momento de trance cuando estaba con Lu., si no me equivoco y Lu. estaba con una rabia y me acuerdo que el facilitador nos dijo, vayan, interactúen, vean, y busquen esa interacción. Yo me acuerdo que ahí también me conecté con Lu. durante un buen rato; y yo recuerdo que también, lo olvidé todo, era como una conexión total (Ro. 3)

La mencionada perspectiva de un teatro en 360° que asigno al teatro espontáneo puede tener su origen en el mismo círculo de la soledad escénica que conocemos en metodologías usadas en teatro frontal. Puesto que un teatro donde ha desaparecido el público como puede llegar a producirse en el teatro espontáneo, cuando la circulación de roles es extrema, y ya no hay un público pasivo “mirando”, como es el caso del ritual en que se basa este estudio.

Aunque acá podríamos considerar como un público activo que está ayudando a los actuantes a hacer el viaje en confianza a los cuatro facilitadores mencionados en la subcategoría facilitación efectiva, aquellos que protegen a sus actuantes hasta el mencionado último anillo del círculo ritual.

Sé muy bien que no estamos estudiando el efecto que pudo tener en los cuatro facilitadores la ritualidad protagonizada por el cuerpo grupal de los actuantes, sin embargo no puedo dejar de mencionar que la experiencia estética para los que estuvimos como público interviniente, inductor y contenedor de la dramatización que consistió en 22 neófitos perdidos en un trance iniciático, fue una experiencia muy importante que quedó bien guardada en nuestras memorias, al decir de Grotowski: público autopenetrados; deconstruidos en un caleidoscopio iniciático.

#### 4.3.5 Revelación

Esta subcategoría dentro de los efectos del ritual es significativa, en cuanto resume y proyecta una gran cantidad de expectativas relacionadas con la creatividad y la transformación personal y colectiva, aspectos que de suyo impulsan el quehacer del teatro comunitario de los actuantes. En este caso las y los integrantes de la muestra lo relevaron con un énfasis en lo terapéutico más que en lo espiritual y con proyecciones de difusión en la búsqueda de la salud social. Aspectos relatados que se relacionan con “revelación” como **volver al espacio de calidad** hablan de que lo que se revela tiene que ver con **experimentar un parto**, por ejemplo, o con **descubrir que nos estábamos encontrando con nuestro espejo**. Y que poder **ver gente feliz-triste-rabiosa** durante el ritual, además de **darse cuenta de la soledad** y verificar la dualidad dinámica **soledad/estar acompañado** nos puede llevar a **recuperar la alegría** o a **llorar**, hasta **encontrarse con el niño interno**.

Varios actuantes relatan regresiones a la infancia, más o menos en forma metafórica, pero creo que algunas y algunos vivenciaron verdaderos trances de regresión. “Se me reveló una necesidad de afecto y de también, que yo creo que...Me sentí como si tuviera tres años. Necesitaba ese abrazo... Era como si yo tuviera tres años” (Car. 14). Acá se cita un caso que después de la experiencia y seguramente por lo fuerte de ella, toma cartas en el asunto como se dice, y la considera en su psicoterapia tras el ritual iniciático: “fue una conexión con el niño interno muy fuerte que yo no había tenido, que me ha tocado trabajarla en terapia después

de esa sesión” (Lu. 3). Luego agrega más detalles del proceso y también releva significaciones que le atribuye a la experiencia:

Empezamos a interactuar yo diría con mi rabia y ellos muy como compasivos y acogedores... Y en un momento yo me quiebro y empiezo a llorar, como un niño también. Y entonces se acerca Ro., se acerca la compañera y se acercan varias personas también. Lo mismo que cuenta Car., me hacen cariño, me siento muy como acogido y ahí también, ese era un espacio liminal cien por ciento. (Lu. 3)

Otra revelación que destacan entre los efectos del ritual, otro “darse cuenta”, tomar conciencia, hacer aprendizajes significativos en contexto de formación actoral, tiene que ver con la dinámica dual soledad/estar acompañado.

A mí lo que me marcó mucho fue esta experiencia de soledad y de sentirme acompañado y eso no lo había vivido nunca, en tan poco tiempo. Porque hasta el primer momento para mí fue de mucha soledad, fue ir solo a estar y hacer esta respiración consciente y sumergirse. (Ro. 4)

El mismo actuante profundiza su reflexión sobre la revelación que obtuvo:

Ese tránsito de la soledad a sentirse muy apapachado, muy querido, como que me removi6o hart6o, en muchos aspectos. Por un lado me hizo darme cuenta de muchos aspectos en que me sentía solo y que no me había dado cuenta. Y más encima después vino la pandemia. En un momento en que yo estaba con mucho trabajo, entonces me sentía muy solo de mis hijos, de mi compañera, me sentía muy solo. Y no me había dado cuenta. Es como cuando estai en mitad de la gente, no te dai cuenta de la soledad hasta que de repente te pega el cacho y decí: güeón, ¡me siento solo! En eso me marcó mucho. (Ro. 4)

Otra persona que tiene revelaciones en la oposición estar sola o acompañada: “la incidencia en una, dos, tres, cuatro semanas sí estuvo fuerte, pero en el sentido de que me di cuenta de lo importante que era para mí conectarme con las personas, pero también de lo

desconectada que yo estaba” (Car.17).

Dar espacio a las revelaciones de tipo más técnico, por decirlo así, me interesa por el objetivo buscado de relacionar la experiencia con la incidencia en la formación actoral que ellas y ellos puedan atribuirle. Por esto repito parte de una cita usada más arriba en el sentido de la conexión con el cuerpo y con el otro-otra a través de esa conexión. Ahora, en su dimensión de revelación, el énfasis en el descubrimiento del otro-otra como el espejo válido en el encuentro colectivo:

El gran descubrimiento fue lo sanador y lo terapéutico que era esto, porque sí o sí nos estábamos encontrando con nuestro espejo. Porque si yo me encontré con “Juanito”, fue porque la herida mía necesitaba encontrarse con él, y era con él. Y yo sentí que cada uno, porque estaban en otros volones, con la danza... Era porque necesitaban. Ese argumento, que no lo pude elaborar totalmente, pero decía: ¡el espejo, el espejo, el espejo! Estuve cachando eso, hevy. (Cla. 8)

Varias y varios actantes relatan también experiencias de revelación prenatal, de allí surgió como significante “el túnel pélvico”: “ese espacio me fue llevando a esta experiencia como de volver a nacer” (Alo.5) Está relatando su revelación provocada por el contacto que pudo tener con las materialidades de la naturaleza. Y más adelante agrega, con intervención de otro actante:

Yo siento que ahí, además me llevó... Bueno, es la media volá, pero así me pasó. Me fui como en la volá de humanidad. Como de la vuelta así...(hace un ruido de desgarrro) como de volver al espacio de calidad, digamos...

Alguien 1: Al origen.

Alo. 7: Al origen, exacto, ahí, exactamente ahí. (Alo. 6-7)

Ahora bien, sabemos que los efectos de un ritual y de otras situaciones impactantes en la vida, no son todos visibles de forma inmediata, a veces pasan años y al recordar ciertos detalles de alguna experiencia puede gatillarse una revelación. Sobre todo, en experiencias de teatro espontáneo suele ocurrir el hallar significados horas más tarde, cuando no varios días después. Lo mismo puede ocurrir con cualquier obra artística, claro está, podemos recordar

una escena de una película o los compases de una melodía que nos viene a decir algo después de mucho tiempo de estar guardada en nuestra memoria. Quiero decir que la revelación o revelaciones ocurridas en este grupo de actuantes el día de la ritualidad iniciática o inclusive el día del Grupo de Discusión, no termina allí. Habrá mucho que significar todavía para ellas y ellos para su formación actoral, revelaciones surgidas de esta experiencia a la que un día se supieron entregar con generosidad.

El teatro nos restituye todos los conflictos que duermen en nosotros, con todos sus poderes, y da a esos poderes los nombres que saludamos como símbolos; y he aquí que ante nosotros se desarrolla una batalla de símbolos, lanzados unos contra otros en una lucha imposible; pues sólo puede haber teatro a partir del momento en que inicia realmente lo imposible, y cuando la poesía de la escena alimenta y recalienta los símbolos realizados. (Artaud, A. 2001, p.31)

Así, Artaud, nuestro chamán del rito iniciático saluda la revelación de un teatro con su sentido anclado en el fondo de nuestras conciencias, enraizado además, para las y los actuantes de teatro comunitario, en el círculo vacío de Lao Tse, ése que gira sin girar al centro de la comunidad de neófitos.

#### 4.3.6 Después del trance

Un extenso tiempo transcurrido, 19 meses, desde marzo de 2020, fecha en que se realizó el ritual iniciático, hasta la realización del Grupo de Discusión, hace que este después del trance esté alimentado por muchas nuevas experiencias que fueron re-significando lo vivido en aquel momento y que por lo mismo se vea modificada, enriquecida, la proyección que puedan hacer hacia el futuro, una trascendencia de su formación actoral acumulada. Los actuantes ya experimentaron una nueva actitud al salir del ritual en marzo de 2020 y ahora, refrescada la experiencia en la memoria gracias a su participación en este estudio, se preparan para continuar con sus revoluciones personales y colectivas, de aquí en adelante. **Algo había cambiado**, manifiesta alguna o alguno, otro declara que había adquirido **mayor flexibilidad** o una mejorada capacidad de **cuestionar** y de **soltar la rigidez de las reglas**. Además elaboran planes insurgentes como **tirar poemas** o hacer y hacerse **preguntas** como una clave

de los cambios a gestionar en uno mismo y en la sociedad.

El tema de la espontaneidad y el juego sí lo he practicado. Y hay una alusión que me parece interesante traer a colación a propósito de eso y de la vuelta a estas instituciones duras, rígidas, capricornianas, hablando de astrología. Instituciones muy estructuradas, donde todo se ha hecho siempre de la misma manera, donde no hay que romper nada ¿no? Todo muy ordenadito, muy gramatical, muy ortográfico, muy siguiendo las reglas. Y es la visión de intersticios ¿no? Siempre hay un espacio pequeño en el que uno puede... Entonces a mí me ha tocado en actividades medio acartonadas, como formales, de ponencias y esas cosas, escribir un poema en décimas por ejemplo y tirarlo. Es algo que lo he hecho habitualmente desde hace un tiempo, un año. Y creo que indudablemente la experiencia que estamos analizando ahora también contribuyó mucho a eso, a recuperar este espacio del juego, precisamente de lo que hemos hablado, el niño-la niña interior y poder jugar también (Lu. 8)

Encuentran la relación de la experiencia de **conflicto íntimo** vivenciada con el oficio de actor y se siguen sorprendiendo al “descubrir que nos estábamos encontrando con nuestro espejo”.

Se proponen **incorporar estos elementos al activismo** y dicen disponer de algo nuevo para su **caja de herramientas**. Herramienta que ocuparán para generar **espacios de liberación** porque se reafirma y se hace más urgente difundir la noción experiencial de que **todos somos iguales en dignidad y derechos**.

Tengo una idea a propósito de esto de la rigidez, de los ritos que tú decías, como un rito que es un contra rito porque no es rígido, eso es mayor libertad para ir viendo de qué manera algunas de estas herramientas, la metodología completa, etc. puede ir componiendo, se puede ir encontrando y creo que eso tiene que ver con la idea de lo común, que todos somos iguales o deberíamos serlo, al menos en dignidad y derecho (Pa. 20)

Otros ya lo han aplicado, han usado técnicas en actividades que han facilitado:

Yo no sentí que “actué” sino que fue algo mucho más espontáneo, entonces en ese sentido me hizo incorporar esto del ritual a un juego de dramatización espontánea y como eso tenía la potencia de llegar a nivel de un conflicto interno; ocupar todas estas herramientas del ritual para que emerja lo espontáneo. De hecho en ese sentido lo utilizamos después en un círculo, de hombres. Tenía una connotación más terapéutica pero quería que emergiera lo espontáneo. (Ro. 5)

Se preparan durante la conversación que tienen para usar las herramientas del teatro espontáneo en general, en particular el formato de teatro debate creado por Moisés Aguiar y como técnica de introducción a la disciplina actoral de un actuante de teatro aplicado en contextos de precariedad, talleres de ritualidad iniciática similares al que estamos analizando.

## **Resumen**

Hemos hecho una revisión de los emergentes de la conversación provocada en el Grupo de Discusión, agrupándolos en categorías y subcategorías.

Hemos visto la identificación de los elementos del rito que consideraron constitutivos de ello. Revisamos allí 5 subcategorías identificadas como sus elementos constitutivos: Lo tribal; Danza con mujeres; Conexión/Despojo - Despojo/Conexión; Lo espontáneo/Lo ritual; Túnel pélvico.

Luego procedimos al análisis del resultado en la identificación que hicieran de los instrumentos para generar el rito, encontrando allí también 5 subcategorías: Grupo alegre y protector; Facilitación efectiva; Materialidad de la naturaleza; Entrada al cuerpo; Modalidad taller.

Y finalmente se revisaron los efectos del rito, considerando en 6 subcategorías las significaciones que ellas y ellos atribuyeron a la experiencia iniciática en el contexto de su formación actoral de actuantes: Romper muralla discursiva; Hacer composición espontánea; Conexión con el cuerpo; Perderse en el trance; Revelación; Después del trance.

## CAPÍTULO V

### Conclusión

Tras un exhaustivo análisis de resultados, donde busqué ser fiel a la subjetividad de los integrantes de la muestra y a la mía propia, no cancelando mi doble participación como autor de este estudio a la vez de facilitador del laboratorio de conflicto dramático, que luego se reenfocherà en laboratorio de ritual iniciático como ya he señalado en un par de pasajes de esta redacción; y tras intentar incorporar todos los aspectos que alcancé a identificar de las declaraciones de los seis participantes del Grupo de Discusión, y no solamente las categorías y subcategorías; después de todo esto, pensar en pasar a ser concluyente, es muy difícil. No obstante, como no se trata de fatiga cerebral o falta de insumos relevantes, sino, por el contrario, de un exceso de disparadores y asuntos relacionados, encontrarle la punta al tejido que no pierde su carácter orgánico, su condición virtuosa de cosa viva, eso es lo interesante.

Partiré por aseveraciones basadas lo mejor que pueda en evidencias. Luego intentaré formular las preguntas que esas mismas seguridades generen como contraparte dialéctica.

Las preguntas que se quedaron dando vueltas alrededor del sitio vacío, allí donde hace veintiún meses hubo un ritual iniciático de veintidós personas dedicadas de diversos modos a querer hacer algo con sus vidas, diferente a seguir simplemente la huella normada.

Y de esta ausencia generada por el tiempo transcurrido surge de inmediato la primera pregunta: ¿qué sentido tiene el estudio de algo tan efímero como el ser humano?

Porque es el ser humano en su actividad más desprovista de huella, el teatro en su esencia de arte del acto presente lo que estamos visitando, esto que carece de registro fotográfico o fílmico, inclusive. En teatro espontáneo al menos, se recomienda no registrar en video las improvisaciones dramáticas que se gestionan durante el trance de la espontaneidad buscando soluciones, menos aún un acto tan íntimo como una ritualidad iniciática. Podríamos pensar en la gran suerte que hubo de que seis actantes de un total de veintidós personas estuvieran disponibles para asistir a un grupo de discusión y dejar huella lingüística de algo que ya “había sido”, algo que ya no era. Yo, personalmente, dudaría de apoyar un estudio sobre algo que existiendo en la memoria de los cuerpos, independientemente de lo que se piense, se diga o se investigue sobre ello, seguirá siendo un estudio sobre la memoria que dejó en los cuerpos, no sobre el acto mismo.

Sin embargo, tras el análisis de las significaciones atribuidas por los actantes a la memoria

de su experiencia iniciática, logro encontrar en sus propias conclusiones y planes políticos motivación suficiente. Fijar nuestra atención sobre esto ayudará a que se repitan experiencias iniciáticas que transformen y en la crisis producida por la transformación se abran preguntas, preguntas que se cuelen por los intersticios.

La duda que instala esta seguridad, la bacteria que habita en cada certeza: ¿Así se ha construido la civilización? ¿Sobre validaciones generacionales de pequeñas seguridades ante la inmensidad de la nada?

Segunda aseveración conclusiva. Las y los actuates que participaron del estudio le atribuyeron una valoración especial al laboratorio de iniciación para actuates, después de la resignificación que elaboraron en forma verbal en el grupo se discusión, porque la exégesis del acto permite darle profundidad formativa a nuestras experiencias como actuates. Lo deduzco del entusiasmo y disposición de entrega incondicional a participar de un proceso cognoscitivo para este estudio y de sus declaraciones explícitas en el mismo sentido.

Pregunta asociada. ¿Cuánta es la cantidad de análisis que soporta un rito iniciático para actuates, antes de que se convencionalice en la memoria y con ello se inhiba el deseo de replicarlo? ¿Qué resulta más atractivo, comer un helado delicioso o hablar de muchas variedades de helados deliciosos? ¿Cuál de las dos opciones resulta más nutritivo?

Las y los actuates valoran la experiencia por escasa, consideran la oportunidad de haber participado de algo así, hasta como un privilegio quizás, aunque no emplearon la palabra, pero traslucen una valoración muy sentida por la oportunidad de reencontrarse consigo mismas-consigo mismos. Relatos de experiencias de regresión a la primera infancia o prenatales, como apuntamos en el análisis; experiencias de regreso simbólico a la naturaleza; revelaciones entre las que sobresale el darse cuenta de la soledad en que se vive, darse cuenta y pasar de inmediato a subsanar la situación precedente con una transformación en la valoración de estar acompañados.

Al día siguiente a mí me tocó salir con mis hijos. Y ahí también hubo un antes y un después. Como que a partir de esta experiencia de poder conectar yo con mi propio niño fue un momento de mucha conexión con ellos desde el juego también, fue muy loco eso, esa instancia de haber tenido esta sesión del último día del teatro debate y al día siguiente ver a mi hija y a mi hijo y darme cuenta que había algo en mí que había cambiado, había una flexibilidad, tomando lo que tú decías en el marco sobre

el peregrinaje que en el momento posterior había esta flexibilidad, que ya no había esta rigidez y en el fondo como yo habiéndome conectado con mi niño podía también de forma mucho más orgánica, espontánea, alegre, sin tanta cabeza y sin tanta jerarquía también del padre, como que me pude también despojarme de eso y poder conectarme desde otro lugar con mis chiquititos, eso fue muy interesante de esta experiencia. (Lu. 3)

Se dice, en medios informados de la sicología y en el espacio comunitario de la sabiduría popular, del arte, en general y en particular del teatro, que puede ayudar a las personas a desarrollarse como tales, a ser mejores personas y vivir más felices. En el caso específico de las y los actantes existe la idea que el repertorio de emociones y perfiles psicológicos que se abordan en la práctica del oficio, sin duda enriquecen la visión que esa persona pueda tener de la vida y su actitud al vivirla. En el caso de una experiencia iniciática como la nuestra esto se ratifica, pues pasar por el túnel pélvico de la experiencia fue transformador, al mismo tiempo enriquecedor del acervo simbólico de las y los actantes.

Emerge entonces la pregunta, ¿será solo privilegio de actantes disponer del acceso a un ritual iniciático que permita esta renovación con sus consecuencias positivas para la salud mental? ¿Es solo capacidad de actantes cierta resistencia al impacto negativo, si lo hubiera, a la posibilidad de sentirse sobrepasada o sobrepasado por la experiencia? ¿Deberían también disponer de esta herramienta de contacto profundo las y los profesores, médicos, antropólogos, por ejemplo? ¿Y las obreras? ¿Y los dueños de casa?

La significación asignada por el grupo de actantes a la incidencia de una experiencia iniciática en su formación teatral ha resultado con énfasis en el desarrollo personal, esto es evidente.

En segundo lugar está la valoración de la experiencia para su desempeño como actantes, por un lado en lo técnico con interés en replicar la metodología para el desarrollo de sus actividades profesionales y de activismo social; por otro lado, desde un punto de vista epistemológico, para el enriquecimiento de sentidos y nutrición de un mayor espesor teórico-práctico del arte teatral.

Un tercer aspecto relevado, entre varios más, por el grupo constitutivo de la muestra, tiene que ver con el afianzamiento de la pertenencia comunitaria al grupo al que se sienten más vinculados tras de la experiencia. Debo decir que hasta hace pocos años en Latinoamérica se

desarrollaba un movimiento de teatro espontáneo capaz de congregar un par de centenares de adeptos. Hubo encuentros nacionales y latinoamericanos alternados cada 2 años llamados foros latinoamericanos en centros urbanos como Córdoba, Valparaíso o Sao Paulo. Todavía existen, pero hoy han adquirido un sentido más congresista. Mi opinión es que el movimiento social del teatro aplicado a lo comunitario se sigue desarrollando en forma rizomática y quienes participamos de ello nos sentimos parte de una comunidad, con la metodología del teatro espontáneo u otras. Esa pertenencia es la que veo fortalecida en el grupo de la muestra, un vínculo con muchas otras y muchos otros actuantes dedicados al arte teatral desde un paradigma similar.

En esta idea conclusiva, acuden, por lo tanto, tres variables ordenadas según la relevancia que deduzco del análisis de los resultados del grupo de discusión y que vienen directamente a responder la pregunta de investigación: ¿De qué manera significan un grupo de actuantes diversos la incidencia de una experiencia iniciática en su formación teatral?

- 1.- Incidencia en la salud mental personal
- 2.- Incidencia en la formación y capacitación profesional
- 3.- Incidencia en la pertenencia comunitaria

Quiero terminar este estudio comentando una cita textual del antropólogo Víctor Turner (1988), sin cuyo trabajo, este estudio no hubiera sido posible del modo que lo ha sido.

Los profetas y artistas suelen ser gente liminal y marginal, «observadores periféricos», que se esfuerzan con sincera y total entrega por desembarazarse de los clichés asociados a la ocupación y desempeño de los diversos *status* y por mantener relaciones vitales con otros hombres, ya sean reales o imaginarios. En sus obras podemos vislumbrar ese potencial evolutivo sin utilizar de la humanidad que aún no ha sido exteriorizado y fijado en la estructura. (p.134-135)

Un significativo elogio a la libertad y vitalismo de los artistas, que sirve como reforzamiento de nuestra misión de hacer nacer nuevas fases de la evolución humana. Sirva este estudio para el abordaje de nuevas experiencias en el campo de la experimentación teatral.

## CAPITULO VI

### Referencias Bibliográficas

-Araiza E. (2000) La puesta en escena teatral del rito ¿una función metarritual? *Alteridades*, 10 (20), 75-83.

-Aguiar M. (2009). *Teatro de la Anarquía*. Santiago, Chile: Quimantú.

-Artaud A. (2001). *El Teatro y su doble*, España: Edhasa.

-Cruz Santana, J. (2017). El concepto de experiencia en Victor W. Turner, E. P. Thompson y Anthony Giddens: Un diálogo entre antropología social, historia y sociología. *Preparatoria Oficial*. núm. 258

-Flick, Uwe (2015). *El diseño de la Investigación Cualitativa*. 3ª Edición. España: Ediciones Morata.

-Grotowski, J. (1992). *Hacia un Teatro Pobre*. (16a ed.) México: Siglo XXI Editores.

-Korsbaek, L. (2018). La escuela de Manchester. Colonialismo británico en el marco del estado de bienestar. *Anales De Antropología*, 52(1), 99-109.

-Lao Tse. (2000). *El Tao para todos*. Buenos Aires, Argentina: longseller.

-Monteagudo Fernández, J., Molina Puche, S., Miralles Martínez, P., (2015). Opiniones sobre evaluación de los profesores de segundo ciclo de eso de geografía e historia en España: El caso de la región de Murcia. *Revista Mexicana De Investigación Educativa*, 20(66), 737-761.

-Moreno, J.L. (1972). *Psicodrama*. Argentina: Ediciones Horme.

-Prieto A., Muñoz Y. (1992) *El teatro como vehículo de comunicación*. Editorial Felafacs. México.

-RAE. (2001). *Diccionario de la Lengua Española*. (22a ed.) España: Espasa Calpe.

-Reyes Palacios, F. (1990). La cosmovisión mágica de Antonín Artaud. *Tramoya*, 24, 54-110

-Richard, Th. (2005). *Trabajar con Grotowski Sobre las acciones Físicas*. Barcelona, España: Alba.

-Russi Alzaga, Bernardo (1998). "Grupos de discusión. De la investigación social a la investigación reflexiva", en Galindo, Jesús (coord.) *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*, México, df: Pearson Educación, pp. 75-115.

-Santana, J. J. C. (2017). El concepto de experiencia en Víctor W. Turner, E. P. Thompson y Anthony Giddens: Un diálogo entre antropología social, historia y sociología. *Sociología Histórica*, (7), 345-375. Retrieved from <https://www.proquest.com/scholarly-journals/el-concepto-de-experiencia-en-victor-w-turner-e-p/docview/1988803564/se-2?accountid=8171>

-Turner, V. (1988) *El Proceso Ritual, Estructura y Antiestructura*. España: Taurus Alfaguara S.A.

-Turner, V. (2009). El centro está afuera: La jornada del peregrino. *Maguaré*, (23), 15-64. Retrieved from <https://www.proquest.com/scholarly-journals/el-centro-está-afuera-la-jornada-del-peregrino/docview/1677598931/se-2?accountid=8171>

-TURNER, Victor W. (1985): *On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience*, Tucson, The University of Arizona Press.

Uhía, F. (2011) El Pacto de Bolonia, los productos artísticos indexables y otros mandatos neoliberales. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 6 (1), pp. 103 - 123

Villegas, J. (2014). La internacionalización del teatro chileno de la postdictadura. *Gestos*, 29(57), 174-186. Retrieved from <https://www.proquest.com/scholarly->

[journals/la-internacionalización-del-teatro-chileno-de/docview/1542385937/se-2?accountid=8171](https://journals/la-internacionalización-del-teatro-chileno-de/docview/1542385937/se-2?accountid=8171)

**Anexos**

**Anexo N°1**

**PAUTA DE ENTREVISTA**

**Objetivos General:** Comprender la significación que le otorga un grupo de actuates diversos a la incidencia que tuvo una experiencia iniciática en su formación teatral.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS	TEMAS	PREGUNTAS (Las preguntas interpelan al grupo para ser respondidas por los individuos)
<p>1.- Describir la experiencia de las actuates y los actuates durante el rito iniciático.</p> <p>2.- Analizar los elementos iniciáticos que las y los actuates señalan haber experimentado.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Introducción general a las fases de un rito de paso y de peregrinaje.</li> <li>- Registro de las percepciones de los actuates antes, durante y después del rito iniciático.</li> <li>- Paralelismo entre la experiencia iniciática y las fases de rito de paso y peregrinaje, con identificación de momentos relevantes.</li> <li>- Especificaciones de los momentos relevantes destacados por los actuates.</li> </ul>	<p>a.- ¿Cuáles de los elementos o momentos que participaron de la experiencia y que recuerden podrían asociar con lo que entienden por rito iniciático?</p> <p>b.- Conocidas las fases del rito de paso y del peregrinaje, ¿qué momentos de la experiencia iniciática vivida pueden asociar a dichas fases?</p> <p>c.- ¿Cuáles de esos momentos identificados podrían relevar como destacados y cómo los describirían?</p>
<p>3.- Analizar las resonancias de la experiencia sobre su</p>	<p>- Indagación en el efecto transformador de la</p>	<p>a.- ¿Consideran que la experiencia adquirida tuvo</p>

<p>vida personal y trayectoria teatral.</p>	<p>experiencia iniciática para los actuantes sobre su visión de lo teatral, en su desempeño como actuantes y en su vida personal.</p> <p>- Significaciones otorgadas a la experiencia por los actuantes en relación a su formación teatral.</p>	<p>alguna incidencia en sus vidas?</p> <p>b.- ¿Qué significación podrían darle a la incidencia identificada?</p>
<p>4.- Reflexionar en torno al impacto de experiencias iniciáticas en la formación actoral.</p>	<p>- Utilidad de las experiencias iniciáticas para la práctica del teatro en general o asociado con otras disciplinas.</p> <p>- Vínculos posibles entre resultados de esta investigación y experiencias similares futuras.</p>	<p>a.- ¿Qué sentido tiene este tipo de experiencias?</p> <p>b.- ¿En que puede ayudar este tipo de ritualidades al teatro o a la construcción social?</p> <p>c.- ¿Qué otras reflexiones les surgen referidas a ritualidades?</p>

## Anexo N°2

### Transcripción Grupo de Discusión

Investigación:

Significación asignada por un grupo de actantes a la incidencia de una experiencia iniciática en su formación teatral.

Profesora: Iria Retuerto

Alumno: Pablo Jerez

Asistente: Constanza Mora

Universidad Academia de Humanismo Cristiano – 2021

#### Preguntas semi-estructuradas:

(Relacionadas con los Objetivos Específicos del Estudio:1, 2, 3, 4.)

1-2.a.- ¿Cuáles de los elementos o momentos que participaron de la experiencia y que recuerden podrían asociar con lo que entienden por rito iniciático?

1-2.b.- Conocidas las fases del rito de paso y del peregrinaje, ¿qué momentos de la experiencia iniciática vivida pueden asociar a dichas fases?

1-2.c.- ¿Cuáles de esos momentos identificados podrían relevar como destacados y cómo los describirían?

3.a.- ¿Consideran que la experiencia adquirida tuvo alguna incidencia en sus vidas?

3.b.- ¿Qué significación podrían darle a la incidencia identificada?

4.a.- ¿Qué sentido tiene este tipo de experiencias?

4.b.- ¿En que puede ayudar este tipo de ritualidades al teatro o a la construcción social?

4.c.- ¿Qué otras reflexiones les surgen referidas a ritualidades?

#### Notas de la asistente:

Los sujetos van llegando de uno a uno, se ponen al día, al parecer han trabajado juntos antes de la pandemia. La sede en la que se juntan es Catedral 1721, Santiago Centro, sede de UAHC. Es un encuentro entre viejos compañeras y compañeros.

La dinámica de estas notas será ir tomando registro de quienes son los que van hablando, y se tomará nota de las primeras frases con que encabezan sus argumentos.

Pablo pone en el suelo dos paleógrafos en el suelo cuando el grupo ya está sentado en un

círculo de sillas, listas y listos para el Grupo de Discusión. Pablo comienza dando una pequeña introducción sobre lo que se trata su investigación (*rito de paso, teatralidad, peregrinaje, liminalidad y como estos conceptos se juntan para dar paso a su marco teórico*)

Participantes: Car. – Alo. – Ro. – Cla. – Lu. – Pa.



Luego de una conversación abierta sobre el marco teórico, Pablo procede a iniciar la grabación con la lectura del consentimiento informado.

Nota: Las acciones físicas o detalles especiales que no son verbalización se anotan con mayúsculas y entre paréntesis como se usa en la escritura de diálogos.

Pablo: Entonces ahora podemos proceder a nuestra conversación, a nuestro grupo de discusión... ¿Cuáles de los elementos o momentos que participaron de la experiencia y que recuerden podrían asociar con lo que entienden por rito iniciático?

Alo. 1: Yo lo asocio a lo que yo, se me viene así, lo asocio con la cultura, lo asocio con el... con un todo, sentir que está empezando algo a marcarme...el tocar...el tocar y sentir y ver este color, esto que está... (MUESTRA SU PIEL)

Pablo: Sobre tu piel...

Alo. 2: Sobre mi piel.

Pablo: Y sin espejo. No había espejo, ¿no?

Alo. 3: No, no había espejo. De hecho después cuando nos miramos fue como “oooohh”

Pablo: Eso tú lo asocias con rito iniciático, como que te suena a rito iniciático...

Alo. 4: Me suena, sabes por qué me suena. Porque...por esto de los ritos más tribales. Como que uno parte antes de ir a la guerra, o antes de ir al... al acto amoroso, de juntarse con el otro, o lo que sea...Este rito yo lo asocio, yo creo por ahí.

Pablo: Una y uno se pinta para algunas ocasiones, como ritualidad, ¿no?

Ro. 1: Yo quería agregar un poco a la línea que dice Alo...Que más que la pintura, mmm, yo siento que esa pintura o que esa materialidad fuera de la naturaleza, fuera como tierra, planta, agua...A mí me hacía sentir como volviendo a algo más instintivo, al instinto, a algo natural. Como decirlo, quizás un poco más salvaje... Entonces creo que eso le dio... para mí le dio una connotación de ritual... Si hubiera sido pintura, solo pintura, quizás también, pero si además era algo natural, era como algo de volver a algo más salvaje, naturaleza, a sentirme un poquito aborigen, no sé. Como conectarse con eso, a mí al menos me pasó, que... sentí que al hacerlo yo, y al ver que otras y otros lo hacían, también eso, me metió en un tránsito. Porque, siento que al principio me costó un poco, esto de pintarme, así como un paso que no estaba dado, pero al ver a otras y otros súper metidos, súper así, ahh, y eso como que me dió, ahh, estamos todos en ésta, ¡vamos todos! Por ahí como algo colectivo, como que había un grupo de gente con el cual uno se conecta natural...

Lu. 1: Yo concuerdo con Alo. y Ro. y creo que en general el diseño de la actividad, tomando lo que recordamos antes de iniciar el grupo de discusión propiamente tal, contribuyó a que... Es decir para mí tuvo características de rito...En general rescatando la experiencia que han contado la compañera y el compañero, pero para mí tiene otras connotaciones personales que las voy a compartir posteriormente, pero creo que el diseño del ejercicio inicial de conexión con el cuerpo, de una relajación y de identificar algo, una sensación corporal y posteriormente asociarla con una palabra, con una emoción, y a partir de ahí ir a la materialidad que estaba dispuesta para la actividad, creo que eso fue... y que además como decía Ro. que fuera algo colectivo... que uno puede tener acceso a esos materiales en cualquier otro contexto pero en este contexto en particular, por el diseño que tenía, y además era el último día del taller de teatro debate también, era como una actividad, era una de las actividades finales de la instancia, y creo que eso, el diseño, el contexto y el carácter grupal. La actividad inicial de entrada al cuerpo, qué se yo, y a partir de ahí, desarrollar un trabajo personal y después con tus instrucciones poder ir vinculando... Porque en un momento era: miren a alguien, encuéntrense con alguien e interactúen. Y ahí era loco, porque estábamos... había gente que estaba en ondas muy distintas. Había gente que estaba muy feliz, otras muy

tristes; yo estaba muy rabioso por ejemplo, yo, mi emoción que trabajé en ese momento era la rabia. Y ahí hay un tema más personal que puedo mencionar que... mi participación en ese taller de teatro debate fue... Para mí fue la primera vez que yo estando en una actividad artística, participando, siendo parte, me sentí como uno más. Y fue, para mí personalmente fue muy iniciático porque cuando yo hablé, cuando Pa. me compartió la invitación a participar, eh yo, yo, hablé con Yani (SE REFIERE A YANI NUÑEZ, DIRECTORA DEL SEMINARIO DE TEATRO DEBATE) y le dije, mira yo tengo baja visión, soy medio piti, y... Hubo una disposición como muy natural, como bien, de ella y todo el grupo, y finalmente eso no fue un tema en mi participación ahí. Entonces, bueno a partir de ese taller en particular, después vino la pandemia, yo empecé a conectarme con mi parte artística... cada vez más digamos. Entonces, eso quería compartir también que en lo personal para mí, como persona con discapacidad, con baja visión entre comillas y con todo lo que eso implica en términos de la discriminación, que uno mismo entiende que tiene que, ¿cómo voy a ir yo a?... desde lo que uno incorpora como... como dentro de lo que hay que hacer y de lo que yo puedo hacer y de la autoimagen, no sé, hasta de lo que se espera de mí en los distintos espacios sociales, como que fue... como tu decías ahí en tu marco teórico, fue un espacio de ruptura, de un estadio y de paso a otro hasta decir: yo también puedo ser artista, yo también puedo, también esto es mío, puedo apropiarme de esto también.

Pablo: Gracias Lu. Una pregunta que me surge y que tiene que ver con el grupo de discusión y quiero hacerla es que, sin embargo el rito iniciático, y que lo identificaste como tal, sin embargo ocurrió hacia el final del proceso, y es curioso, porque se supone que un rito iniciático debería ocurrir al principio... ¿Cómo ves eso? Ya explicaste que tuvo características de iniciación, o de reiniciación, en cuanto a ese nuevo comienzo que tú viviste, pero ¿cómo ves eso, que haya estado en esa posición en la experiencia de esos días de seminario?

Lu. 2: Para mí fue súper bacán porque si tú me hubieses planteado ese ejercicio el primer día, probablemente yo hubiera podido enganchar de la manera que lo pude hacer. Porque en particular, por la experiencia personal que acabo de comentar resulta más... - Además yo trabajo con el tema, trabajo con discapacidad, en esta universidad trabajé antes, ahora trabajo en otra, llevo años en eso, entonces por la experiencia que tengo mía y lo que conozco del tema- este año... Contribuye a que en este caso, esta actividad haya sido mucho más potente porque nosotros llevábamos... El seminario duraba seis días. Y ese era el último

día. Había sido como jueves viernes, una cosa así de la semana pasada, de la semana anterior, y esta semana habíamos estado dos días creo, tal vez juntos y este era el último día, entonces era como, como que fue un buen lugar para mí también... Como te digo, puedo hipotetizar, a partir de todo esto que si hubiese sido esta la primera experiencia yo no hubiera podido entrar como pude.

Pablo: O sea, la culminación con rito iniciático, porque ya lo identificaste como rito iniciático, fue interesante en esa circunstancia. Gracias Lu. ¿Quién más tiene alguna referencia que hacer con esto de los ritos iniciáticos? ¿Qué le halla de rito iniciático a la experiencia que tuvieron?

Pa. 1: Quiero recordar un poco lo que decía Alo. A mí inicialmente me resultó un poquito forzadas ciertas cosas porque no estaba tan conectada, era de mañana, yo soy un poco lenta para meterme en el asunto y... Igual me entretuve, lo pasé súper, lo encontré choro, como no había espejo, eso era muy entretenido, porque una no sabía cómo estaba quedando (RISA) en ninguna parte, pero te podíais mirar el brazo... Y además el espejo en realidad era el resto, porque la gente que estaba ahí en alguna medida, no era un reflejo literal, pero era un reflejo también y... bueno como se dijo acá, como dijo Lu. también, porque, yo no me acordaba de nada (RISA) de cómo había empezado esto, eh, claro... y ahí recordé de pronto como que hubo unos trabajos, unas cosas como en grupo, o de a dos, o en tríos, no sé qué, como la previa, después entramos en esto... pero igual, al principio no estábamos tan solas-solos, sin embargo naturalmente como que cada persona se fue encontrando con uno al principio, entonces pa' mí, yo igual distinguiría esta cosa como lo ritual propiamente tal ¿no? Pintarse, la ropa que se ensucia... Medio disfrazarse ¿no? Con las hojas al final lo que hicimos fue ponernos atuendos, los convertimos un poco en atuendos. Concuerdo con Ro. (ALGO QUE EL INTEGRANTE ALUDIDO DIJO EN LA CONVERSACION PREVIA SOBRE EL MARCO TEÓRICO) también que esta cuestión ancestral ¿no? El olor a tierra, el olor a hoja, el olor sobre todo, más que el tacto incluso, más que la visión, el olor, escuchar, el sonido de hojitas que emulan, recuerdan lo natural, eso también fue... pero todavía para mí era muy formal, entonces cuando volvemos al compartir, cuando volvemos al espacio donde nos empezamos a vincular con los demás, ya como... como entre comillas, con el permiso de hacerlo ¿no? Como parte del recorrido que se iba guiando en la facilitación, ahí es cuando yo siento que viene algo que es iniciático. Ahí es como el momento que me encontré con dos o tres compañeras y empezamos, hicimos una composición absolutamente espontánea, nos

fuimos sumando, ahí siento que una de las cosas que pasa es que... como, la competencia, por ejemplo. Porque implica meterse a colaborar en lo que hay. Desde el comienzo también, pero desde otro lugar, como escuchando las acciones, el movimiento, después una cosa media cantada también, hubo muchas cosas ahí que están lejos de esta cosa del discurso, del lenguaje, entonces está en otra dimensión también.

Pablo: O sea podemos decir que hubo otro espacio con otras características anteriores, como lo que veíamos antes de los espacios de seguridad, el asidero del mundo simbólico que uno vive todos los días, todavía presente durante el tomar atuendos, tomar características, todavía de cierta dureza, tu sientes... Y empieza lo iniciático cuando aparecen los otros-las otras, para tí... ¿Al encontrarte con las otras-los otros ahí ocurre algo que tú podrías relacionar con rito iniciático?

Pa. 2: Sí, sí, ciertamente, creo que el proceso anterior es parte de aquello.

Pablo: Antes del abandono, como que hay un momento en que tú te soltaste...

Pa. 3: Claro, yo al principio estaba medio acorazada.

Pablo: Y después ya no se compite sino que se colabora, que es la otra palabra que ocupaste... (SE REFIERE A UNA EXPRESIÓN DE PA. EN LA CONVERSACIÓN PREVIA SOBRE EL MARCO TEÓRICO)

Pa. 4: Exacto, sí.

Car. 1: A lo mejor porque yo no tengo como cotidiano estas experiencias que me magino que son los ensayos de teatro... Aunque, de todas manera soy aficionada al teatro. Antes de la pandemia siempre participaba en talleres... siempre me ha gustado bailar y eso. Pero para mí fue súper fuerte esa experiencia... De hecho lo más fuerte que me pasó en esos tres días. Y sí fue, yo creo está dentro de las características pa' mí de lo que es un rito iniciático. Creo que me jugó quizás a favor el hecho de que la extrañeza, de que no es tan común para mí el tener este tipo de ensayos, de actividades, y porque también me... me... Con esta instrucción que contaba Lu. de "conéctate con algo tuyo..." Como que eso, me acuerdo, que con eso sí sentí algo, y lo sentí hasta en el lugar del cuerpo, acá, lo empecé a sentir.

Pablo: Acá... ¿tú señalas el pecho, ¿no?

Car. 2: Sí, acá (SEÑALA SU PECHO) Lo sentí en el pecho, además, sentía como que los dos días anteriores estaban haciendo su efecto. Sin entender muy bien yo de que se trataba toda la actividad, porque de repente estaba súper colgá de pa'onde vamos (RÍE) Entonces

sentí, sentí eso, y de hecho me costó un poco meterme en el grupo porque estaba envuelta en mi emoción, y porque, bueno lo más personal, supongo que lo vamos a ver después, pero lo que sí para mí, o sea lo que yo vi ahí, que tiene que ver con los ritos iniciáticos, con pasar a otro estado, tenía que ver lo que han dicho aquí todos mis compañeros, eso. Quizás agregaría el tema de la música, el sonido, el tambor que me lleva a la tierra. También lo sentí salvaje, que de mí y de todos había una parte medio animalesca, incluso hasta medio grotesca...Y quizás en otras circunstancias me habría dado miedo, pero no sentía miedo porque sabía quiénes eran los que estaba ahí. Y me gustaba saber que cada uno estaba en su volá y que había que... (RÍE) eso. Entonces me... y recuerdo que había que detenerse en una persona y yo me detuve y eso. Una imagen casi de selva, de estar en una jungla, de ver eh... no ver tanto como caras, que uno ve cuando está compartiendo, si no que ver cuerpos. Y, por ejemplo, me acerqué a alguien que estaba -ya no me acuerdo quién es-y estaba con el pelo así y yo le miraba las piernas. Y me detuve a mirarle las piernas y su pelo y me quedé pegada ahí absolutamente.

Pablo: Era pelo y piernas...

Car. 3: Siii, era pelo y piernas. Y yo estaba en su pelo y sus piernas. Sí, todo eso era lo colectivo.

Pablo: Y eso grotesco que tu mencionas...que a veces cuando ya estabas metida en el ritual iniciático, pero que ¿te provocaba cierto rechazo?

Car. 4: No, es que era eso lo interesante, sentía algo salvaje que podía ser grotesco, pero yo me sentía casi como dentro de la jungla, valiente, siendo parte, como un animal también. Algo así, no digo exactamente, pero era esa la sensación.

Pablo: Una cosa importante que no les mencioné cuando hablamos del Marco Teórico es que esto está considerado desde la concepción de Actuantes que ocupa Grotowsky, teórico del tercer teatro que deviene desde Antonin Artaud y que tiene que ver también con mi Marco Teórico, pero desde la parte teatral y el Actuante, sin embargo, yo no lo usé en el estricto sentido que lo usa Grotowsky; yo lo amplío para mi estudio en el sentido que el actuante para él es un sacerdote, especialmente dedicado con su cuerpo y su espíritu al arte de la actuación 24 horas al día, pero eso que él denomina actuante, y no actor o actriz, yo lo amplí a todos los que hacemos teatro aplicado, a todos los que ocupamos el teatro para participar de la vida social. Entonces, no son actores y actrices, sino que actuantes y en ese sentido, cualquiera que haga juego dramático para su trabajo, para su vida, para su terapia propia o la terapia de los

demás.

Cla. 1: Yo, ya que todos dijeron cosas importantes, me anoto con todo. Entonces para hacer una síntesis, no, no existe la síntesis, pero se me viene la palabra despojo... Siento que los elementos que están puestos en juego en esta experiencia nos llevaron a despojarnos, de algunas cosas, pero al mismo tiempo, y no una antes que la otra, porque tienen que ser las dos, ¡a conectarnos! O sea el despojo es la conexión o conexión es el despojo, ¿cachai? Porque no podía ser una sin que la otra estuviera ya alimentándose, o sea yo sí siento que despojarse de nuestra, justamente, de todo lo que nos da estructura como humanos sociales era esencial para que la experiencia del ritual iniciático apareciera... Pero a la vez el poder conectarse desde un comienzo con lo más esencial mío en ese momento. Era que, claro, ésta casi excusa de que hay algo incómodo, pero era algo que... Porque, más que lo incómodo al principio me acuerdo que era el conectarse con la sensación corporal, con algo que había en el cuerpo y que no lo íbamos a saber hasta que realmente, claro, primero respirar, consciente, o sea no podía ser desde otro lugar que desde ahí, primero respirar consciente, conectar y desde ahí irle poniendo... Entonces por eso digo, es conexión y despojo al mismo tiempo.

Pablo Al mismo tiempo, entonces tú hablas de una válvula o compuerta, algo que está en el paso ése iniciático, en el ritual iniciático y que ocurre, para ti, al mismo tiempo, al mismo tiempo que se cierra algo, se abre otra cosa. O sea, despojo y conexión.

Cla. 2: Sí.

Pablo: Gracias Cla. Vamos a pasar a una segunda provocación, en forma de pregunta. Conocidas las fases del rito de paso y del peregrinaje. Que vimos antes ¿no? Que vimos en el marco teórico, en este somero paso por el marco teórico. Que son las fases, principalmente de un antes, un durante y el después. La desagregación del espacio social de seguridad anterior, el espacio liminal del que hablamos, de insegurización, de soltarse de aquellas seguridades y la tercera fase que es la de reagregación de nuevo a la vida cotidiana o social anterior, pero con nuevos elementos. ¿Qué momentos, en relación a eso, de la experiencia iniciática vivida pueden asociar a dichas fases? ¿Qué momentos de la experiencia, que ya dijimos que en general es una experiencia iniciática, qué momentos de la experiencia podrían asociar a esas fases, anterior, durante o liminal y posterior o de reagregación? ¿Qué momentos de todo lo que vivieron en ese rato? Bueno, ya mencionaron algunas cosas ¿no? Desde el empezar a pintarse, el contacto inicial con los colores y después a lo mejor también hasta el limpiarse e ir al baño... Podríamos ampliar hasta allá la unidad a investigar.

Car. 5: Así como una síntesis que puedo lanzar ahora... El antes yo lo veo incluso de antes del precalentamiento, desde que yo llego al ciclo de actividades. Más rígida, nerviosa un poquito. Con la incertidumbre de que mi seguridad va a estar entre paréntesis, o sea, voy a entrar a otra cosa ¿no? A otro espacio. Tiene que ver también con el temor a la extroversión, como a exponerse. ¿Qué es lo que voy a exponer? Sé que hay un juego ahí, pero que tanto me voy a exponer al otro, eso creo que es la parte previa. La parte... cuál era, ¿durante?

Pablo: El durante, claro, el durante del rito iniciático en cuanto al espacio liminal, que es lo que hablamos antes donde ya no hay seguridades. Pero tú tienes una etapa de inseguridades anterior que es de temor.

Car. 6: Sí.

Pablo: Como todos, como todas. Temor a algo nuevo a algo diferente que iba a ocurrir. Y... ¿cuáles son las seguridades allí en ese espacio, con qué uno va a ese espacio donde te vas a arriesgar, con qué va defendiéndose. Porque uno siempre va con algo defendiéndose, algo que te va a proteger, ¿qué se dice uno o que te decías tú cuando ibas con ese nerviosismo, ese temor?

Car. 7: Ah ya, ya, claro, ese es un plano medio psicológico. Yo creo que tiene que ver con algo que tú lo dijiste de alguna manera, pero tiene que ver con los talentos.

Pablo: Con la competencia, con los talentos.

Car. 8: ¿Tengo talento o no? ¿Qué es lo que voy a exponer?

Pablo: De alguna manera tengo derecho a ir allá, porque tengo con que, y ya, ¿qué me va a pasar?

Car. 9: Tiene que ver un poco con la competencia, puede ser, con el talento. Más que competir con ser competente y no pasar vergüenza. Que no me vean tímida, también es algo que está ahí. Que no se note.

Pablo: O sea son valores simbólicos que uno tiene del espacio anterior y con eso va un poco acorazado.

Car. 10: Y por lo tanto no quiero tal seguridad. Yo ahí discrepo un poco.

Pablo: Pero ¿no esas seguridades? Pregunto. Aprovechemos esa instancia para abrir la pregunta.

Pa. 5: La idea de lo seguro antes tiene que ver con el lugar de confort... El lugar donde yo me siento cómoda. Por ejemplo yo siempre he sido una persona insegura y me muevo parejita en ese... Es mi lugar de confort, de ahí no me muevo. Porque moverme de ahí

va a generar un quiebre, un cambio, o un tránsito hacia un cambio. Para mí, en mi experiencia es muy claro que mi momento anterior es todavía cuando me estoy pintando... Yo ya estoy dentro del juego pero todavía estoy en la fase anterior. Todavía estoy en el antes. Para mí es difícil porque el durante también se mezcla con lo de antes, es parte de ese proceso, con las instrucciones, todo ese juego de despojarse. Me gustó esa palabra. Físicamente también y como reinventarse estéticamente, con atuendos. De ahí, la culminación de eso es ese encuentro colectivo que yo además sintetizo con esta especie de danza con mujeres...

Pablo: ¿Y canto también? ¿Tenía canto y danza?

Pa. 6: Sí, canto y danza. Y ya el después, como que fuera el después... igual un poco permanente, como que no es sólo un después momentáneo de danza, los colores, cambiando la ropa. Sino que también es lo que queda, igual hay cosas que masticar, que estoy recién masticando hoy día.

Pablo: El después dura hasta hoy día incluso, al volver a recordarlo.

Pa. 7: Claro. Y ponerle palabras.

Alo. 5: Yo me quede desde el final de lo anterior hasta ahora... Con la sensación de que hubo ahí un nacimiento para mí, para mí. Entonces, si pienso en mí antes, yo estaba en la cosa de las cajas, ese fue mí antes. (SE REFIERE A QUE ESTABA DESARMANDO CAJAS DE CARTÓN PARA USARLAS COMO POSA MATERIALES) Y después, al momento de entrar a la experiencia para mí es muy significativa la cosa de tierra y de hojas en mi historia personal, porque hay una cosa potente de mi infancia que tiene que ver con... Yo siempre digo, si no hubiera tenido esa infancia con mi abuela, yo no sería lo que soy. Una sensación de que me acarrea a lo vivo, de alguna manera, entonces ese espacio me fue llevando a esta experiencia como de volver a nacer.

Pablo: Y te reconecto además con tus experiencias familiares con tu abuela en el campo... Este contacto con la tierra, con las hojas...

Alo. 6: Sí, entonces fue como ahí... Yo siento que ahí, además me llevó... Bueno, es la media volá, pero así me pasó. Me fui como en la volá de humanidad. Como de la vuelta así...(HACE UN RUIDO DE DESGARRO) como de volver al espacio de calidad, digamos...

Alguien 1: Al origen.

Alo. 7: Al origen, exacto, ahí, exactamente ahí. Entonces tengo la sensación de la experiencia... Yo estaba dudando si yo me incorporé al grupo de baile... Y creo que sí lo hice, porque me acuerdo del sonido...

Pa. 8: Sí...

Alo. 8: Y fue como que este nacer, este paso hubiera andado este camino, que es lo mismo que si pienso en el recorrido de una vida nueva, como a la que me fui parando... ¡pa pa pa pá! Fui como llegando a estar erguida, de alguna manera. Y el después, fue en el baño cuando me mire en el espejo y dije ¡chucha! Porque me había visto, pero en los otros y entonces ahí me vi, me vi como había sido. Y fue como si la mágica hubiese desaparecido, como si hubiese aterrizado, una sensación como de haber vuelto.

Pablo: ¿Y con qué sensación volviste, cuando volviste?

Alo. 9: Contenta... Contenta, súper contenta. Sí, estaba contenta de la experiencia. Bonita...

Pablo: Gracias. ¿Alguien más?

Ro. 2 Me quedé pensando en esta pregunta de los tres momentos, y no me logro encasillar en los tres momentos. O sea, logro ver el primer momento, logro ver el tercer momento, la entrada y la salida, pero este segundo momento de durante, lo veo como más complejo... A ver si me explico. En el sentido que yo siento que este durante fue como entrar a veces a este estado como de trance y a veces estar consciente de este momento ritual. Y después de repente perderme en el trance y después volver. Lo voy a ejemplificar. Si tuviera que decir el primer momento de donde yo estaba, como este espacio de seguridad o confort, debería ser cuando iniciamos en el fondo, aunque había ciertos momentos de ansiedad, así como qué vamos a hacer, como que era un momento cómodo porque... Me quedó resonando esto que decía Lu. de que esto hubiera sido muy distinto si hubiera sido al inicio. No sé quizás es un volón, pero para que sea un ritual también tiene que haber algo de pertenencia con el grupo ¿o no? Como que esa es mi sensación.

Alguien 2 Sí...

Ro. 3: Como si yo voy a un lugar, no sé, no me ha pasado, pero voy y no conozco a nadie y hago algo así súper loco, no sé qué significado va a tener para mí, pero esto fue estar en un grupo que los conocía y de que todos juntitos iniciábamos algo. Pero bueno, ese momento fue inicial para mí y creo que duró hasta que empieza la respiración consciente; y ahí, yo siento que entro como en un trance en un momento, donde me pierdo completamente de las palabras del facilitador, del lugar donde estamos y me conecto con una sensación de mi cuerpo y de ahí yo siento que estoy en un momento súper perdido... O súper conectado también, con esta dualidad que está muy buena ¿no? Después, me acuerdo que empezamos

a pintarnos y ahí yo como que volví un poco a mi consciencia, salí de ese trance y entré a ser más consciente de en lo que estábamos. Estábamos en un grupo de teatro y blablablá... Entonces, estoy en el durante pero no estoy en ese trance. Estamos pintando, nos empezamos a envolver, qué se yo, y estoy el rato con mi mente funcionando y mi cuerpo y qué se yo... Y me acuerdo de otro momento de trance cuando estamos acostados y yo estoy con una compañera al frente y yo me acuerdo que estábamos ya pintaos y estábamos con materiales y estábamos interactuando con los materiales. Y me acuerdo que nos empezamos... Yo estaba con una pluma... y ella estaba también con una pluma y nos empezamos a tocar con las plumas. Y fue súper amoroso porque fue en un momento cuando estábamos los dos acostaos y ella me empezó a tocar la pierna y yo empecé a tocarle también la pierna con la pluma y fue un momento como que... Yo también ahí siento que entré en trance. Lo recuerdo muy muy lindo, muy la mente apagada, muy estando ahí, como disfrutando, pero también no siendo yo mismo, no sé muy bien como decirlo, pero si yo pudiera decir donde no me siento, o sea donde me pude desdoblar un poquito de mis elementos culturales, que sé yo, era en ese momento. Porque no estaba ni siendo... No estaba pensando en nada en verdad. Ni quien era la compañera... Era un poco lo que decías tú, (DE DIRIGE A UNA COMPAÑERA QUE HABÍA MENCIONADO ANTES LA FALTA DE ROSTROS) un cuerpo y otro cuerpo que estaban intentando, no sé, tocarse, hacerse cariño de alguna manera... Y bueno, también me acuerdo de otro momento, me acuerdo que salí de ese momento de trance después y volví a esta mente a estar consciente, a estar ahora aquí, y después me acuerdo que volví a otro momento de trance cuando estaba con Lu., si no me equivoco y Lu. estaba con una rabia y me acuerdo que el facilitador nos dijo, vayan, interactúen, vean, y busquen esa interacción. Yo me acuerdo que ahí también me conecté con Lu. durante un buen rato; y yo recuerdo que también, lo olvidé todo, era como una conexión total. Y yo diría que el último momento de trance fue cuando estábamos todos, cuando la actividad ya había terminado y cuando tuve que hacer... mirar o qué fue para mí, y ahí también me conecté con la experiencia y la pude como elaborar un poquito más. Y ahí me pasó que este fue uno de los momentos en que yo pude transitar desde la soledad más grande... Fue una sensación de soledad muy grande cuando estaba sentado conectándome con mi cuerpo, a una sensación de estar conectados. Yo diría que ese momento de recuerdo, también, los olvidé a todos y estaba muy metido... Oye, ¡me paso esta gueá! Entonces como que eso me pasa, no sé si se entiende... El durante muy... Y posteriormente, el posterior, es el baño y ahora, es durante todo el momento, siento yo...

Car. 11: Yo... Me voy a inspirar en un poco en como tu hiciste tu narración, me gusta porque es como más que pensar en periodos estáticos, que de repente....

Pablo: No son totales, están teñidos del otro, como mezclados.

Car. 12: Claro, porque yo estaba pensando que todo es parte del rito por ejemplo del peregrinaje... yo lo veo como los tres días. Como que hay ahí una, un peregrinar, un peregrinar hasta una actividad que es como la.... Y quizás por eso también yo sentí que el antes, es mi estructura un poco más rígida, antes de entrar en todas las actividades, no solamente en esa. Y también estoy pensando en estos momentos liminales como varios, donde hay uno que es el último. O sea al principio hay también, un descubrimiento de mí... donde hay allí también una cuestión liminal en que me conecto con algo, lo incorporo, voy buscando y me voy de a poco conectando con los demás, hasta sentir... Hasta estar en un estado que para mí, fue el, quizás, el clímax. ¿No? Que de ahí uno podría decir, de ahí viene otra cosa. Y ese momento fue un momento de conexión con otras personas que estaban ahí... Y yo me puse a llorar y... Y me acogieron. De hecho había una chica que me acogió. Y era todo como brazos... y después llego otra y llegó otra y empezó a cantar y a mecer como en una cuna. Y pa' mí fue tan, tan... O sea fue, eso, fue la conexión amorosa, fue pa' mí, mi instante. Es que no sé si es liminal... Revelación...

Pablo: Un umbral.

Car. 13: Hubo ahí un umbral.

Pablo: O revelación...

Car. 14 Y de revelación también. Se me reveló una necesidad de afecto y de también, que yo creo que... Me sentí como si tuviera tres años. Necesitaba ese abrazo... Era como si yo tuviera tres años. Además era todo como estar dentro de una película, porque además... No me acuerdo cómo se llamaba, pero me cantaba... Y después, me acuerdo, ahora que tú lo dijiste, que el momento en que uno va saliendo de ese estado, que para mí fue tan fuerte, porque para mí fue fuerte, me ayudó el ir de a poco y tocar las cosas. Creo que bailé un poco, sobre todo esta cosa, que me tiraron agua y yo empecé a acariciarme, a volver, y a pintar y a pintar. O sea, esta cuestión de pintarse, porque yo creo que no me había pintado antes.

Pablo: O sea el pintar en ti, ocurrió después...

Car. 15: Sí, yo recuerdo que fue medio instintivo, y en eso traté de... quizás traté de darle un cierre, porque uno necesitaba también como... (EXALA CON FUERZA EN SEÑAL DE DESAHOGO)

Pablo: O del cariño recibido, acariciarte tú también.

Car. 16: Sí, fue muy hermoso, fue muy profundo... Pero sí siento que no se terminó ahí, que no hay un después como... ah yo ahora soy una personas nueva, súper amorosa, sino que eso... A mí me hubiera gustado, bueno después vino la pandemia, que ese momento se hubiera trabajado más, se hubiese hecho una segunda, no sé...

Pablo: Tenemos preguntas para ese lado más adelante, así que está bien Car., perfecto.  
¿Lu., tú?

Lu. 3: Sí, bueno me gustó mucho la forma en que lo contó Ro. Esto que decía Pa. también al inicio que no hay... que los momentos no son así tan fácilmente identificables y todo. Y lo que decía recién Car. de la revelación también, porque yo... Cuando Car. dijiste delante que había algunos que estaban ¡muy en la suya...! Yo era uno de esos. Yo estaba muy en la mía y fue súper loco pa' mí porque fue una conexión con el niño interno muy fuerte que yo no había tenido, que me ha tocado trabajarla en terapia después de esa sesión. Como que se me apareció, se me apareció el niño rabioso, el niño no escuchado eh... Y la situación mía fue muy loca; con R. y con las plumas... Se acercó una chiquilla también con unas plumas y ellos... en el fondeo empezamos a interactuar yo diría con mi rabia y ellos muy como compasivos y acogedores... Y en un momento yo me quiebro y empiezo a llorar, como un niño también. Y entonces se acerca R, se acerca la compañera y se acercan varias personas también. Lo mismo que cuenta Car., me hacen cariño, me siento muy como acogido y ahí también, ese era un espacio liminal cien por ciento, no había... En todo ese proceso, en que además yo me acuerdo que rompo la polera con la que andaba... Una parte así muy... Y como que R. empieza a tratar de interactuar conmigo y yo como que... Casi como un perro, le hago así, ¡ándate! y él sigue ahí... Fue una cosa muy... Eso para mí fue como muy sorprendida la cabeza y estar ahí conectado con algo muy ancestral, muy antiguo, como primitivo; y también muy antiguo en mi propia historia. Como esa rabia no expresada... Y, bueno en el momento posterior, yo coincido con lo que han planteado acá también las otras personas en que es un momento difuso. Claro y hay ahí un momento de compartir, de integrar un poco la experiencia, pero a mí... Yo, en particular quiero compartir una instancia que es esta conexión con el niño, con mi propio niño rabioso y necesitado de cariño y de apapacho como decía Car., eh... Al día siguiente a mí me tocó salir con mis hijos. Y ahí también hubo un antes y un después. Como que a partir de esta experiencia de poder conectar yo con mi propio niño fue un momento de mucha conexión con ellos desde el juego también, fue muy loco eso, esa

instancia de haber tenido esta sesión del último día del teatro debate y al día siguiente ver a mi hija y a mi hijo y darme cuenta que había algo en mí que había cambiado, había una flexibilidad, tomando lo que tú decías en el marco sobre el peregrinaje que en el momento posterior había esta flexibilidad, que ya no había esta rigidez y en el fondo como yo habiéndome conectado con mi niño podía también de forma mucho más orgánica, espontánea, alegre, sin tanta cabeza y sin tanta jerarquía también del padre, como que me pude también despojarme de eso y poder conectarme desde otro lugar con mis chiquititos, eso fue muy interesante de esta experiencia.

Pablo: Gracias Lu..... ¿Cuál de estos momentos identificados...? De los que identificaron recién, todo eso que sintetizaron hasta aquí... Agregarle que ¿cuál de esos momentos identificados podrían relevar como destacados? Y ¿cómo lo describirían?

Lu.4: Hay un momento de cierre, cuando ya se empieza, por las indicaciones tuyas, estas escenas de la Pa. con sus compañeras, de la Car. con sus compañeras y la Alo. y nosotros con Ro. Había varios grupitos armados y a partir de tus indicaciones hay como un momento de cierre en que todos somos parte de un canto y de una cosa muy tribal, empezamos a saltar, a bailar y a gritar y con la compañía de Diego también, que fue tremenda la música y acompañó mucho ese espacio y creo que allí también hay un momento de cierre, aunque no sé si cierre pero como de bisagra entre este espacio liminal de mucha como suspensión de todo, de todo lo racional, una cosa más corporal y emocional y este otro momento donde ya hay una... como el sentido de lo colectivo, de la comunidad que había ahí, hace que estos procesos personales que para algunos fueron muy intensos, entre los cuales me incluyo, como que puedan tener un cierre muy amoroso, muy alegre además, porque hubo muchas expresiones de emocionalidad muy distintas... Yo he escuchado a gente que gritaba, había muchas cosas... pero al final hay un momento dentro de la misma... Se me vino la palabra ceremonia, no me la voy a censurar. Dentro de esta misma ceremonia hay un momento final, cúlmene que es el colectivo. Todos siendo parte de un mismo canto de una misma danza que era alegre que era como liberador, como ya pasamos el tránsito, como que habíamos estado en el... Como que había amanecido de nuevo, una cosa así. Como que habíamos pasado ¿cierto? una noche, y de repente amaneció de nuevo y estaba el sol ahí, en el colectivo.

Pa. 9: Un poquito balsámico.

Lu. 5: Claro, exacto.

Varios. 1: Sí, sí, sí.

Pablo: Yo quisiera Lu. proponerte una palabra y que tú me digas si te suena, porque yo he estado dándole vueltas a esa palabra... La palabra túnel...

Lu. 6: (SONRÍE) Sí.

Cla. 3: ¿La salida del túnel?

Pablo: Como la salida del túnel, cuando empieza el regreso.

Alo. 10: Como el paso pélvico ah...

(VARIAS VOCES COMENTAN AL MISMO TIEMPO)

Alo. 11: Como el nacimiento

Pablo: Claro. Como el paso pélvico, el túnel pélvico.

Cla. 4: Claro, pero acá no nacemos solos, no pasamos por el túnel solos...es colectivo. O sea ese cierre es una comunión, ¿cachai? Eso es el bálsamo también.

Pablo: Ro. nos contó por ejemplo momentos de olvido... ¿La palabra túnel les resuena?

Alo. 12: Sí claro, además como imagen.

Cla. 5: Además como espacio de tránsito, donde no estamos ni allá ni acá. Además al túnel lo relaciono si o si con oscuridad, entonces es un espacio donde aparecen muchas cosas que solo en la oscuridad aparecen.

Pablo: Ah, qué interesante, que sólo ilumina la oscuridad...

Varios 2: Sí, sí.

Pa. 10: Tiene esa cosa de cueva...

Varios 3: Sí, sí.

Pablo: Cueva, una palabra mejor quizás que túnel...

Pa. 11: Claro, porque si yo escucho hablar de túnel, pucha, pienso en el libro, como que tiene una connotación medio negativa a veces, como que el túnel tiene que ser un trance doloroso, pero no necesariamente es así. Y claro, hay una oscuridad, pero una cosa bien ceremonial como dijo Lu., una cosa que claro tiene una culminación donde aflora lo colectivo... Yo me acuerdo ahí una cosa bien armónica, muy armónica y me acuerdo súper bien haber percibido las diferentes energías, ¿no? Y como nos fuimos armonizando, porque fue así, porque había algunos que estaban muy excitados y otros estaban angustiados, lamentando, otros estaban más silentes también, había gente que de buenas a primeras no se sumó, pero ahí se armonizó, en el ritmo, en la música, me acuerdo que las hojitas tuvieron un papel súper importante en esa función musical, como que fueron un instrumento musical sin

serlo. A mí ese túnel me resuena más a ese momento mágico, como fuera del tiempo

Alo. 13: Como a paso.

Pa. 12: Como trance.

Cla. 6: Recogiendo esta imagen del túnel y de la vivencia y el tránsito dentro de un túnel y todas las sensaciones y posibilidades que tiene este túnel cuando salimos no salimos: (EMITE UN GRITO), sino que salimos como encontrándonos po'. O sea tampoco sabiendo que nos vamos a encontrar, pero como nos vemos ahora sí nos empezamos a reconocer.

Pablo: Empezaron a aparecer las caras.

Cla. 7: Claro, finalmente ese canto es volver a reconocerse, es necesario.

Pa. 13: Respecto a eso, lo que decía Car. antes también, como que yo no me había percatado, pero efectivamente trato de recordar rostros y me cuesta mucho. Como que no tengo los rostros...

Pablo: Estaba oscuro, parece... (TODOS RÍEN) Estaba muy oscuro. Y eso que no hicimos ningún cambio en la luz. Ahora pasando a otra cosa y siendo lo mismo... Ya se ha dicho, pero de todos modos hago la pregunta por si a alguien le gatilla... ¿Consideran que la experiencia adquirida tuvo alguna incidencia en sus vidas?

Ro. 4: Es que es loco porque, antes de venir para acá... Yo viajé a stgo. Y pensaba viajar hoy día, pero tuve que viajar unos días antes pensando en este encuentro, entonces mi compañera me decía: oye, pero no hizo este encuentro online, hubiera sido más fácil. Entonces yo le dije que tenía que ir, pa' devolver la mano, le dije yo... Y entonces se quedó preguntando: ¿por qué devolver la mano? Y ahí, como que empecé a hacer el insight, claro, porque a mí personalmente me marcó hartito la verdad, como experiencia ¿no? Entonces yo le decía tengo que devolver la mano porque fue una experiencia súper bonita. Y a mí lo que me marcó mucho fue esta experiencia de soledad y de sentirme acompañado y eso no lo había vivido nunca, en tan poco tiempo. Porque hasta el primer momento para mí fue de mucha soledad, fue ir solo a estar y hacer esta respiración consciente y sumergirse y no sé, quizás otras veces no me había sumergido, no me había funcionado mucho, pero esta vez como que sí me funcionó. Y no sé si lo comenté pero siento que la facilitación de ese momento para mí estuvo muy buena, porque me permitió irme a ese momento. Entonces ese tránsito de la soledad a sentirse muy apapachado, muy querido, como que me removié hartito, en muchos aspectos. Por un lado me hizo darme cuenta de muchos aspectos en que me sentía solo y que no me había dado cuenta. Y más encima después vino la pandemia. En un momento en que

yo estaba con mucho trabajo, entonces me sentía muy solo de mis hijos, de mi compañera, me sentía muy solo. Y no me había dado cuenta. Es como cuando estai en mitad de la gente, no te dai cuenta de la soledad hasta que de repente te pega el cacho y decí: güeón, ¡me siento solo! En eso me marcó mucho.

Pablo: Gracias Ro. ¿Alguien más? Alguien que considere que la experiencia adquirida tuvo alguna incidencia, en la vida. En cualquier aspecto de la vida.

Pa. 14: Yo tuve una solitaria reflexión, dije oh qué entretenido, porque con toda esta cosa de la pandemia me enemisto cada vez más con las máquinas... Y ahí dije: ¡ah que bueno que es presencial! Porque yo me lo había imaginado por zoom, como ahora todo es por zoom y eso fue como un plus, un valor. Si po', una experiencia como ésa, si se puede ahora, tenía que ser una pasada así lo más próximo posible. Y ahí me puse a pensar y me llamó mucho la atención porque empecé a recordar y mis sensaciones sobre todo de lo que habíamos vivido. Y no había conflicto, que fue lo que tú dijiste al principio, yo sentí como que, qué raro dije yo, este curso no era el único que yo había hecho con ellos, otro también, y este no estuvo tan problemático como la vez pasada. Ah dije yo, el estallido, estamos más sensibles, entonces de alguna u otra manera, no voy a decir que es una experiencia súper incidente, pero sí esto de recuperarla después de tanto rato, además yo estaba súper cruzada cuando lo hice, me ha servido para ver metodológicamente mi propio proceso en relación a compartir, a vivir la experiencia en esos tres días, bueno, particularmente en ese momento que sin duda para mí fue el momento más agradable de los tres días, en que lo disfruté más.

Pablo Dijiste algo de la metodología que no lo entendí muy bien.

Pa. 15: Que al recordar eso, en la preparación para venir a este encuentro, ha sido como una especie de protometodología que yo apliqué conmigo misma porque me empecé a ver hacia atrás, introspectivamente y no puedo sacar esa experiencia como el aporte a mi vida, no puedo decir sí es ¡la experiencia! Pero ahora veo que hay cosas que igual sirvieron y hay cosas que recordándolas me permiten compararme, yo ahora, yo entremedio...

Pablo Yo en otra que venga... Como que empieza a generar un hito aunque no sea muy importante...

Pa. 16: Exactamente.

Car. 17: Yo creo que, claro, incidencia que tenga un impacto que hasta el día de hoy estoy viéndolo, no sé, no creo, pero la incidencia en una, dos, tres, cuatro semanas sí estuvo fuerte, pero en el sentido de que me di cuenta de lo importante que era para mí

conectarme con las personas, pero también de lo desconectada que yo estaba. Y no tuve en ese momento las herramientas para seguir procesando eso, entonces por lo tanto no puedo decir que haya incidido, porque desde ahí yo no trabajé esa parte que... Y me di cuenta que cuando hicimos el grupo de conversación de cierre, a mí me costó mucho... Mira lo que voy a decir, ahora me estoy dando cuenta de que sí sirve, pero yo no podía decir lo que me había pasado, me costaba mucho. En tanto empecé a tratar de verbalizarlo, y se supone que yo soy muy buena para verbalizar las cosas, me puse a llorar. Y eso, eso, incidió mucho en mí. El proceso que hicimos después de contar la experiencia y que yo tuviera esa, ese... cómo se llama... Ese dolor de contarle porque no había palabras para decir lo que me había pasado. Yo creo que eso sí fue fuerte. Pero ahora estoy pensando que haber hecho esta reunión después de un buen tiempo, pese a que todavía en mí esas imágenes son fuertes, lo puedo contar, y eso creo que es muy positivo porque hay procesos que uno no se da cuenta y que quedan ahí... Claro.

Pablo: Se nos quedan colas metidas en el túnel capaz (RÍEN). Y qué incidencia, aparte de estas incidencias en la vida personal, tiene en lo laboral... O en el motivo porque el ustedes estaban en ese seminario de teatro debate y que era para buscar aplicabilidades a lo profesional o al trabajo con otros, aunque no sea profesional.

Cla. 8: Yo estoy tratando de recordar, pero como sensación, me pegue unas sorprendidas. Como que al vivir la experiencia tú dices, ¡ah chucha! ¿y esto pasó conmigo? En ese momento yo no sabía que me iba a encontrar con esa sensación mía. Yo creo que cuando salí de la experiencia dije ¡ah cresta! Esto encontré dentro de mí y eso fue como: mmm. Me paso que como soy actriz y profe de teatro, probablemente estoy siempre mirando desde afuera la propuesta del compañero, y claro decía qué interesante, como de arte terapia... No sé si voy a la pregunta pero para no dejarlo en el tintero... También tuve esos momentos de ir y venir, de estar un poco en la mente y dejarme llevar, pero traté de ser súper humilde en no irme tanto en la mente, y tampoco de irme en, así: ¡Ya, me voy a pintar! Entonces traté de decir, ya, de a poquito, así... (SEÑALA PEQUEÑAS LINEAS IMAGINARIAS EN SU PIERNA) Entonces me conecté con lo que me pasaba y me empecé a hacer... y sin decir: ah, lo voy a hacer... si no que empezaron a aparecer. Que me empecé a poner rojo acá (CONTINUA SEÑALANDO RAYITAS EN LA PIERNA) y me empecé a herir el cuerpo, porque sentía que quería simbolizar... O sea, sentí la necesidad de mancharme con rojo y vi heridas. Y eso era lo que estaba saliendo, las heridas. Y cuando me conecté con otro, cuando pude salirme,

y para mí el gran descubrimiento fue lo sanador y lo terapéutico que era esto, porque sí o sí nos estábamos encontrando con nuestro espejo. Porque si yo me encontré con “Juanito”, fue porque la herida mía necesitaba encontrarse con él, y era con él. Y yo sentí que cada uno, porque estaban en otros volones, con la danza... Era porque necesitaban. Ese argumento, que no lo pude elaborar totalmente, pero decía: ¡el espejo, el espejo, el espejo! Estuve cachando eso, hevy. Entonces... ¿Cuál era tu pregunta? (RIEN)

Pablo: Bueno, lo del espejo tiene mucho que ver con lo profesional de los actores y en la aplicación de cualquier actuante a su trabajo en lo social, en lo terapéutico, en lo educativo o en lo artístico también, y eso, la aplicabilidad de la experiencia, o algo que cambió como oficiantes de otras cosas que ustedes hacen. Oficiante psicólogo, oficiante sociólogo, activistas sociales.

Cla. 9: Yo siento que en la actividad en sí, a lo mejor esto que tu decías del conflicto, a lo mejor.... A mí me encanto la conducción, me encantó las fases, siento que estuvo súper bien, pero es divertido porque se supone que esto era para relevar el conflicto, pero resulta que era nuestro conflicto, nuestro más íntimo conflicto. E interactuamos en eso y fue una gran experiencia. Lo que quizás faltó porque no hubo el tiempo, qué se yo, es como poder hacer después el sharing y también poder ver lo técnico, pero como estaba dentro del seminario... Pero claro que fue un momento distinto del seminario, como que nos habríamos podido dedicar a esto mucho más.

Pablo: Claro, como experiencia dentro del seminario fracasa en buscar fortalecer...

Cla. 10: La importancia del conflicto.

Pablo: El asumir como actuantes el conflicto de la micro-escena del teatro debate ¿no? Y como intensificar aquello. Entonces en una primera instancia es un fracaso como laboratorio de aquello, pero funciona a la vuelta que entro a estudiar esto y me lo planteo como tesis como éxito en otro sentido. Como un laboratorio de iniciación, porque esa palabra aparece después, porque antes es una clínica, que debió haber sido mucho más intelectual que lo que fue, de conflicto dramático. y no resultó eso, sino que resultó en una experiencia, digamos, así en general. Y esa experiencia iniciática que tenemos definido que más o menos es. O al menos se parece más a eso que a la clínica de conflicto. (CLA. INTENTA OPINAR)  
Discúlpame Cla., es que para poder enfocarme en lo que es mi estudio. Como experiencia iniciática, que ya hemos definido que en general que eso sí ocurrió, la pregunta es: ¿Qué efecto ha tenido? o no ha tenido ninguno, o un poquito o ha tenido mucho, o no lo descubren

o no lo tiene, en la vida profesional o en la vida de oficio.

Cla. 11: Yo le veo una relación con el oficio del actor o de la profesión. O de aprender lo esencial para la escena, le veo la relación.

Pablo: Perfecto. Sí te entendí cuando hablabas del conflicto interior y ese dibujo, ese maquillaje te hace encontrarte con el espejo que tienes que encontrarte y no con otro.

Cla. 12: Claro, es como...como que te fuiste al chanco al tiro... O sea, saliste de lo teórico o de lo exógeno, de lo que se dice, de la distinción de lo que es conflicto dramático y te fuiste a tu conflicto para usarlo en la escena y desde un modo ritual, desde lo más animal y sacarlo afuera. Como que hubieses sacado algo de adentro y lo pones ahí y juega con los otros y juega con el exacto, porque atrae al otro perfecto... Es el medio ejercicio de ritual y de conflicto, siento que no fue un fracaso.

Pablo: El fracaso es en el planteamiento. Sí, gracias Cla.

Lu. 7: Yo me quede, desde el momento que salí del taller de teatro debate, después vino la pandemia, un par de días después. Y bueno, todavía estoy trabajando, desde ese lunes siguiente al taller, hasta ahora, sigo trabajando en la casa, en fin. Pero me quedé con ganas y ahora se me reactivan esas ganas con esta actividad presencial después de tanto tiempo. Y con la expectativa de que se acabe de una vez por toda esta pandemia en algún momento, pronto, para poder usar la herramienta del teatro debate y este tipo de herramientas también como la que estamos analizando ahora, con personas con discapacidad por ejemplo o con otros grupos o para entrar en temas de una manera distinta al logos ¿no?, que es conversar y hablar, muy sentados en el lenguaje de la cabeza, por lo tanto en el pensamiento. Y como una herramienta más holística en el amplio sentido, que considera el cuerpo, la emoción, que está menos mediada por la razón, convencional y tradicional, ¿cierto? Y... No lo he hecho porque no han estado las condiciones pero es una cosa que me interesa desarrollar de mi activismo y también en mi desempeño profesional en el área, como una herramienta más de como expandir las fronteras de la sociedad y derribar las fronteras para que las personas seamos cada vez lo más iguales posible, en la práctica, podamos estar tomando decisiones sobre la vida sin estar pensando, oye voy a poder o no voy a poder, me van a aceptar o no me van a aceptar, hay lengua de señas o no... ese tipo de cosas.

Ro. 5: Yo quería agregar que sí aprendí cosas de ahí que después usé. De hecho este uso de la tierra, de la tierra de colores, lo utilicé en otra instancia después. A propósito de la potencia de la tierra de color y eso. Si tuviera que decir de qué manera esto valió en el sentido

de lo laboral o del teatro aplicado, yo siento que me deja un poco la pregunta de la relación entre lo espontáneo y lo ritual. Porque yo no sentí que actué y eso pasa en el teatro espontáneo, me ha pasado en el teatro debate, estar en una escena y subir para ser parte de teatro debate y hacer el uno o el dos en una escena y no quedar con esa sensación de que uno “actuó”, así, como con un guión. Bueno yo no soy actor así que quizás es por eso, sino que simplemente expresó algo que estaba sintiendo de alguna manera. Y yo sentí que ese ritual tuvo que ver con eso. Yo no sentí que “actué” sino que fue algo mucho más espontáneo, entonces en ese sentido me hizo incorporar esto del ritual a un juego de dramatización espontánea y como eso tenía la potencia de llegar a nivel de un conflicto interno; ocupar todas estas herramientas del ritual para que emerja lo espontáneo. De hecho en ese sentido lo utilizamos después en un círculo, de hombres. Tenía una connotación más terapéutica pero quería que emergiera lo espontáneo.

Pablo: ¿Cómo se llama?

Ro. 6: Círculo de hombres, círculo de masculinidad. Es un grupo al que yo he ido y lo dirige otra persona, pero en un momento la idea era facilitar. Es un círculo al que van puros hombres o personas que se sientan de ese género y conversamos de la masculinidad y es bonito porque, hay muchos círculos de mujeres que han crecido, florecido y son bacanes y por ahí yo siento que surgió estas otras instancias y a mí me invitaron a uno. Bueno, hicimos una sesión presencial y yo facilité utilizando la tierra de colores. Quería decir que ocupé un recurso que yo antes no conocía.

Pablo: Fantástico

Ro. 7: Pero me voy con esto de lo espontáneo, como aprovechar un ritual, porque esa vez fue en la playa también, aprovechamos, hicimos una fogata, también era un ritual.

Car. 18: Yo creo que yo sí lo he ocupado, quizás junto con otras cosas, pero yo siento que tiene que ver porque fue la actividad más corporal que hicimos justo antes de la pandemia, Con escuchar más mi cuerpo, eso sí. O sea si hay algo que me molesta, ehh... ¿cómo se llama? Lo siento en alguna parte del cuerpo y trato de hacer algo con eso. Y también creo que ha incidido en mi espontaneidad, aunque no sé si tiene que ver con el estrés de la pandemia y esas conferencias en video y todo, pero he sido más care’palo. Quizás tenga algo que ver con que me puse menos formal, en esa época, y todavía yo creo. Y no sé, ¡más anarca puede ser!

Pablo: Más segura en la inseguridad.

Car. 19: Y también como desenmascarando las cosas. Que es una característica que yo

tengo, que tenía cuando más joven, y que la había opacando con el tiempo, con el trabajo. Sí me pasó que después de la experiencia que tuvimos me di cuenta que había un cambio en mí en el sentido de soltar un poco, de soltar un poco la rigidez de las reglas y de repente ser un poquito más anarca.

Pablo: Tiene que ver un poco con lo que decía Lu. de la conexión con el niño, en tu caso la conexión con esa espontaneidad que tenías antes.

Car. 20: Sí. Y lo otro que tiene que ver con que ahora me estoy dando cuenta que necesito seguir un poco por ese camino, no sé cómo, pero me gustaría poder incorporar estos elementos al activismo sobre todo, a mi experiencia estando en asamblea, toda la participación ciudadana en que a veces estoy involucrada, tratar de meter algunos elementos.

Pablo: Cla. yo me quedé antes con algo y te quiero decir que a mí me pasa que cuando te quedas con preguntas y surgen nuevas preguntas, eso para mí es un avance. Porque las cosas que tengo dadas por hecho las puedo poner en duda. Por eso para mí lo del fracaso es súper bueno, es como decir: Ah, no era. Pero qué bueno que no era, porque entonces es otra cosa que quizás qué sea. Y eso que es, empieza a ser esto. Porque siempre tiene una versión más profunda, o más oculta, como eso que tú decías del conflicto que no era ése el conflicto sino que antes está de dónde sacas la energía para el conflicto, de donde sacas la energía para el uno, el dos o el tres, en el contexto del teatro debate. Entonces sí es el alimentador de la conflictividad o el alimentador de la problematización que tiene que hacer el actuante, para generar debate en ese caso específico o en otros formatos de teatro, de teatro clásico inclusive. Un Shakespeare o una Tragedia Griega, de dónde vas a sacar la fuerza para hacer una Antígona o un Creonte.

Cla. 13: Claro.

Pablo: De unas películas que vi, sí, puede ser, pero además ojalá tenga algo de mi pana. Y mi pana ¿dónde la voy a encontrar, mi interior, mi güata? En estas experiencias. Y por ahí te entendí lo que tú dijiste antes y me pareció fantástico eso de la experiencia propia con pintarse la herida y después encontrar el espejo... Gracias. Es que quería cerrar un poco esa conversación que se había quedado pendiente, a mí.

Pa. 17: Sí, yo quería que es súper complejo haber entrado en este periplo de la pandemia después de la experiencia y poder hablar desde lo profesional de la aplicabilidad de eso, porque requiere tiempo-espacio conjunto, o sea la virtualidad, sí bacán, pero no es lo mismo. Entonces decir que en mi caso por lo menos todos los trabajos que he tenido de ahí

en adelante han sido virtuales, todos, de hacer clases. Yo soy profesora. Entonces no he tenido la posibilidad de aplicarlo así como con más... Pero sí, lo positivo de eso es que está todo este tiempo largo de reflexión... como que uno también, mirando, limpiando, diciendo mira, yo haría esto... También me ha pasado hoy día escuchándolos a todos y a todas, oh verdad, ¡estaba eso! Como que se van cristalizando un poquito algunas cosas que van a quedar ahí en la caja de herramientas. Pero todavía no he podido desenvolver para ya, vamos a hacer esto, vamos a usar esta idea, este modelo, porque esta condición me lo ha hecho imposible.

Pablo: Y tiene varias dimensiones parece, ¿no? Porque como señaló Ro. que hizo algunas aplicaciones de transferencia. Hay una manera que es transferir algunas técnicas, algunas partes de la experiencia. Hay otra cosa que tiene que ver con cambios en la autopercepción o acordarse o darse cuenta. Yo estaba tratando de hacer un juego de palabras con lo que señaló Cla. delante con respecto a que en la cueva o el túnel había un despojo y una conexión.

Cla. 14: Claro.

Pablo: Que serían: el despojo en el momento de entrar en el espacio liminal, la conexión es en el espacio liminal, pero la conexión queda después. O sea esa conexión ocurre y puede quedar por un buen rato, donde una pandemia de dos años no es nada. Y también hay otro plano de la aplicabilidad de las técnicas completas como el teatro debate, el teatro ritual en este caso o de algunas técnicas específicas o partes de una técnica. O la incidencia también se refiere a lo que han mencionado con respecto a... quiero estimular más la conversación en este sentido. En mi manera de tomarme el trabajo del teatro aplicado o de cosas parecidas al teatro que pueda aplicar en dramatizaciones o en arte inclusive, artes visuales o arte terapia, que pude aplicar con otras personas, o que voy a aplicar, porque todavía no puedo porque estamos en pandemia, pero sí ya tengo planes, porque pasaron cosas en mí y digo: ah, puedo hacer esto o puedo hacer esto otro. No sé. Hay más de eso, ¿o no?

Pa. 18: Yo diseñé un taller que todavía no aplico, que fui modificando el año pasado. Pienso ahora que sin duda esta experiencia me sirvió porque quiero hacer un taller de escritura sensorial que es lo que se usa con la niñez. Porque yo creo que ese elemento sobre todo para la ciudad, a lo mejor si estuviéramos en el campo, en un lugar donde estés rodeado de naturaleza no tiene mucho impacto, o tiene menos. Pero en lugares como la ciudad y las grandes ciudades, es súper fuerte, poderoso, porque tú intervienes el espacio, metes hojas, tierra, elementos que son extraños al lugar donde estamos. Entonces eso como elemento yo o

tengo ahí súper instalado y creo que a mí me reforzó mucho esa experiencia porque la vivencié, no solo la vi en mi cabeza, aunque lo encontrara choro porque lo había visto por ahí, sino que la experiencié, la vivencié Yo puedo dar fe que eso tienen un valor y que tiene una potencia, un poder.

Alo. 14: Yo me quedo también con la importancia de la alegría, yo siento que recuperé mucho la alegría. Porque en este espacio me sentí naciendo, la experiencia como del parto y todo eso, también en mi propia experiencia lo que fue el teatro. O sea de como tuve que en algún momento de la vida abandonar el teatro. Porque lo tuve que abandonar y me dolió hasta el alma y como lo fui encontrando después a través de lo terapéutico, por el psicodrama y después, bueno, en fin. Y entonces, bueno si tú me preguntaras, ¿cómo ha incidido? Bueno, ha incidido: uno, bueno en que formamos el colectivo. Pasó eso, que fue todo el proceso del teatro debate, pero yo rescato de ahí, de esa experiencia como lo lúdico, la conexión con el juego... Todas las cosas y elementos para llegar al juego... Y dentro de eso la alegría de eso, ¿no? Del jugar.

Car. 21: Como volver a ser niño, niña.

Cla. 15: Yo creo que como somos adultos, estamos llamados a liberarnos, entonces todos estos espacios son de liberación. Entonces en el momento estás liberándote, pero a lo mejor te estai liberando de algo mayor... Te quedas con esa sensación y no te la quieres perder. Cosa que no les pasa a los niños, porque están conectados.

Car. 22: Lo que yo creo que haciendo la comparación con los rituales y las tribus urbanas, por lo que he escuchado se ha ocupado para análisis de ese tipo el tema del ritual, es que uno vuelve... Después de una experiencia así vuelves, pero regresas dónde, en esta agregación o reagregación. (CON VOZ DE CARICATURA) ¡Vuelves al mismo lugar de siempre! Donde los adultos con los que te topas no son este grupito que te da protección y que compartió contigo este proceso iniciático. Que a mí me encantó, o sea yo creo que gran parte del “éxito” que tuvo la experiencia es que se constituyó un grupo muy alegre. Hasta incluso con las penas que algunos traíamos, pero un grupo muy conectados, todos muy simples, muy sencillos.

Pablo: Y ¿se sufre en la reagregación?

Car. 23: Más que se sufre...es como: ¡plop! Un poco decepcionante ¿no? Estai viviendo como gaaá, pero la sociedad al otro lado no te garantiza que el proceso...

Alo. 15: Como el aterrizaje.

Car. 24: Claro, el aterrizaje.

Ro. 8: Forza' o.

Pablo: Me queda nada más, aunque ya lo estamos hablando un poco, ¿en qué puede ayudar este tipo de ritualidades al teatro o a la construcción social?

Lu. 8: Yo quería agregar algo obre el punto anterior. A propósito de esto de volver a la vida corriente. En el caso mío, yo trabajo en una institución de educación superior muy reputada, muy seria, muy cabeza. Donde la Facultad de Artes es una de las que está ahora en su mayor crisis, está desfinanciada, etc. históricamente. Y entonces yo, escuchando a mis compañeros, después de mi respuesta inicial de que no he practicado esto, me retracto o más bien complemento porque en realidad no he practicado en teatro debate, pero el tema de la espontaneidad y el juego sí lo he practicado. Y hay una alusión que me parece interesante traer a colación a propósito de eso y de la vuelta a estas instituciones duras, rígidas, capricornianas, hablando de astrología. Instituciones muy estructuradas, donde todo se ha hecho siempre de la misma manera, donde no hay que romper nada ¿no? Todo muy ordenadito, muy gramatical, muy ortográfico, muy siguiendo las reglas. Y es la visión de intersticios ¿no? Siempre hay un espacio pequeño en el que uno puede... Entonces a mí me ha tocado en actividades medio acartonadas, como formales, de ponencias y esas cosas, escribir un poema en décimas por ejemplo y tirarlo. Es algo que lo he hecho habitualmente desde hace un tiempo, un año. Y creo que indudablemente la experiencia que estamos analizando ahora también contribuyó mucho a eso, a recuperar este espacio del juego, precisamente de lo que hemos hablado, el niño-la niña interior y poder jugar también. Usar esos espacios, esos pequeños intersticios, esos pequeños espacios que uno puede construir también. No necesariamente que estén, no es que exista un espacio para que él lea un poema, no, es que yo me tomo el espacio y lo hago porque creo que es importante. Como decía antes, trascender el logos y no estar siempre ahí en el pensamiento, en la idea, sino que usar también el lenguaje, pero de una manera poética, de una manera distinta. Y darle lugar también a esa...

Pablo: A la acción...

Lu. 9: Claro, a como estremecer, como remover... Yo trabajo en el área de la inclusión, ¡que a nadie le importa! Todos son inclusivos, todos dicen que lo son en el discurso, pero a nadie le importa en el fondo. A la gente que está arriba no le importa, le importa una raja. Perdona mi chilenismo. Entonces como más allá del discurso, ya sí, si somos todo inclusivos. Es cómo usar otras herramientas, más espontáneas, más lúdicas, más del arte, del

mundo artístico, para poder romper esa muralla discursiva y entrar a cuestionar.

Pablo: ¿Más crítica y provocadora?

Lu. 10: Y provocar, provocar y eso enlaza con la pregunta que tú acaba de hacer, la última, y es que sí, yo creo que es muy potente la herramienta del teatro debate en general me quedó dando vuelta como ya lo decía. Por ejemplo, yo lo he pensado, últimamente, con respecto a la vuelta a la vida, entre comillas normal, después de la revuelta social... Ojalá volvamos a la otra revuelta, a propósito del próximo 18 de octubre, pero, al menos hay una pandemia que supuestamente se va acabar en un momento, pronto, no sé si en un año o dos años, no tengo idea, pero va a dejar de existir. Y es cómo después de las decenas de miles de muertes y todo lo que ha ocurrido, todo lo que ha pasado, reflexionamos, tematizamos, conversamos sobre todo eso. Entonces, me imagino el teatro debate como una herramienta súper potente en cualquier espacio. Me imagino en las comunidades, en los barrios, las poblaciones, los territorios. Me imagino en las pegas también como una manera de recuperar esa experiencia, no solamente hablando, insisto, no solamente con el pensamiento, sino poniendo el cuerpo.

Pablo: ¿Y te imaginas haciendo ritualidades de iniciación como la que vivimos juntos en el laboratorio que yo hice, también en las pegas, en los colegios?

Lu. 11: Sí, sí. Y antes no me lo imaginaba.

Pablo: ¿Tú crees que es posible?

Lu. 12: Sí, creo que es posible. Ahora no sé si será algo... Claramente los rectores de la universidad, los ministros y los candidatos presidenciales no están pensando en eso, no. Pero insisto en la noción de intersticio, cómo planteo una alternativa y vamos abriendo pequeños espacios para que de a poquito se vaya... Como una gota de agua que va cayendo y va abriendo y va abriendo... Como empezar a corroer como esa gota de agua esa estructura rígida, dura, anquilosada... Y esos espacios que uno empieza a abrir chiquititos se empiezan a abrir y a abrir, abrir. Y si no lo hacemos ahora, después de todo lo que ha pasado, yo digo, vamos a la locura directo.

Pablo: Car. mencionaba que a veces en las ritualidades de la tribus urbanas se generan y se gestionan instancias similares al laboratorio que vivimos que es de iniciación y de ritualidad primitiva o primigenia o de retorno a nuestra infancia lúdica, esencial y las materialidades también esenciales en el caso de la gente que vive en la ciudad, muy importante, se ha mencionado todo eso; y que se agota también en sí mismo porque se vive,

y después, como en una borrachera por ejemplo se dice ¡no tomo más! No voy más a esas cuestiones porque después vuelvo a lo mismo de siempre, a la misma rutina, y me vuelvo a poner enojón, después que se me pasa el efecto de la borrachera. Pero... Pero, ¿será posible, por ejemplo, hacer ritualidad iniciática con profesores?

Car. 25        Sí, yo estaba pensando que las instituciones sí te dan un lugar, ahora que se habla tanto de las territorialidades, que yo trabajo en mi territorio... Y la verdad es que tiene sentido, porque cuando uno trabaja pensando por ejemplo dentro de un colegio, tú estai trabajando sobre un sistema y sobre una cultura. Puede haber cabros chicos que vengan de aquí o de allá pero tienen un espacio en común. Y si tú vas metiendo entre los intersticios, por ejemplo metiendo algunas actividades más lúdicas y haciéndola constantes, como parte del rito, tú puedes ir deshaciendo un poco estas rigideces. Por ejemplo esto que yo decía que están las tribus urbanas que a través del rock, de la música y también de la ropa, de la moda haciendo su propio proceso liminal, claro, el después en realidad no existe. Es más fácil quizás para ellos porque forman parte de una comunidad. Las comunidades tienen ese privilegio, tienen una identidad. Construyen su identidad colectivamente, por lo tanto son aceptados en ese cambio, en esa transformación que ellos hacen. Pero la mayoría que no pertenecemos a ninguna comunidad y que además queremos ser independientes y qué se yo... Viven muy solos, o sea, muy solitariamente y desde la cabeza y pienso que si uno quisiera incidir con esta... con estos ejercicios, habría que hacerlo dentro de comunidades. Y una de ellas, la principal creo que es la escolar, aunque también puede ser en hospitales, puede ser un centro psiquiátrico, puede ser un vecindario.

Cla. 16:        Yo me lo imagino como dando algo pequeño primero, como progresivo. Por ejemplo si tomo solo la respiración e integras la respiración consciente como actividad para los profesores. Solo eso. Y después la conexión con el cuerpo e identificar la sensación corporal. Así esta capacidad de jugar en forma espontánea empieza a ser integrada de a poco y luego puedes llegar a eso, o sea ir armando un esquema.

Pablo:        En el fondo, un poco el peregrinaje que señalaba Car. que se había vivido en el seminario en cuanto a inscribirte en el seminario días antes, ir al seminario, pasan 5 días y luego casi en el cierre ocurre un ritual iniciático. Una culminación.

Car. 26:        Es como peldaños.

Cla. 17:        Y lo otro que yo creo que el rito antes que sea iniciático... O sea el hecho de cultivar ritos en los espacios de trabajo, en los espacios comunitarios. El rito es súper

necesario.

Ro. 9: Yo quería decir que creo que para que esto pueda también expandirse, sería necesario resignificar la ritualidad en el sentido de no caer en que este rito es como algo externo a nosotros. Como que llega alguien de afuera y nos hace un rito. Porque siento que la ritualidad tiene que ver con nuestra propia convivencia. Y cada una de nosotras y nosotros tiene ciertos ritos también. Hay ritos que son súper foráneos como los cumpleaños y cantar, pero que uno los puede resignificar, también, y desde el baile, desde el decir una palabra, desde abrazarnos, desde tocarnos. U otros ritos que a veces son personales... Entonces también creo que la potencia del ritual de iniciación, claro, está en esta modalidad taller, que puede entrar a otros espacios más formales, usando los intersticios, ¿no? Pero también está en reconocer la potencialidad de los ritos en nosotros, sin esta modalidad. Creo que eso es súper importante, porque si no las instituciones o las personas piensan que, ah no, si es que vino alguien súper loco y nos hizo una cuestión súper loca y no es tan súper loco, si estabai tú haciendo la gueá. Este te dio la posibilidad, te dio el permiso ¿no? (RISAS) Así como, mira aquí estoy yo... y quizás te dio un empujoncito, de alguna manera, y ya está y lo otro lo hiciste tú... Entonces reconocer también de donde se genera ese rito, creo que eso es importante.

Cla. 18: Claro, como revalorar, resignificar tu cotidianeidad y poder compartirla en el grupo. Y que no sea como, chuta, vienen a hacernos esta gueá rara hoy día, no.

Car. 27: Claro, llegan a imponer un rito.

Cla. 19: Claro, voy a esto de desarrollar la observación, como volver a mirar tu vida.

Varios 4: Sí. Sí. Eso es importante.

Ro. 10: La dimensión ritual.

Alo. 16: Yo lo pienso en el espacio de la escuelita dignidad que es el espacio donde yo trabajo. Ahí, yo lo pienso con los voluntarios y voluntarias hacemos reuniones y tenemos comisiones. Y yo intento trabajar esto de la ritualidad porque creo que es súper importante, pero me doy cuenta que estamos tan metido en la rigidez de la estructura que es demasiado importante que empiece a aparecer el fortalecer más esos espacios todavía y pá! meter el poema. Fortalecer es, porque incluso, conociéndonos desde el estallido social que estamos todos juntos, a pesar de eso, como que la ritualidad yo me doy cuenta que va como: ¡ah! ¡ah! (SONIDO DE DESAHOGO O PARTO), ahí, como saliendo, como muy necesaria pero que es un tema demasiado importante de ir trabajando.

Car. 28: A mí me parece interesante esto que el rito nazca originalmente, porque si no

tenemos el riesgo que el rito se transforme en algo rígido.

Pablo: O sea, de hecho el rito es algo rígido.

Pa. 19: Pero es distinto cuando nace ¿no?, como que tiene algo propio.

Pablo: En cambio el rito iniciático o el rito de paso que estábamos analizando al principio, tiene que ver con una ritualidad para soltar, para abrir, para despeinar.

Car. 29: Es un tipo de rito especial.

Pablo: Es como un anti-rito, diría yo, no sé. El rito de cantar la canción nacional en los colegios en la mañana que yo lo viví todos los años de enseñanza de colegio, después fue interesante ver ahora cuando volví a hacer clases en un colegio el año 2018, ver que no se cantaba la parte de “vuestros nombres valientes soldados”. Yo ya sabía que no se cantaba, pero ver la ritualidad de como la directora dirigía igual como dirigían en mi colegio cuando yo era chico... El rito de dirigir el himno nacional, pero ahora era sin “vuestros nombres valiente soldados”. Entonces el rito había cambiado, en treinta años, cambió dos veces, se le metió la estrofa “vuestros nombres” y después se le sacó. Entonces los ritos son así de rígidos, pero tienen cambios que significan cosas sociales.

Car. 30: Cómo hacer que ese rito sea más flexible, también... Yo cacho que igual cómo hacer que los ritos que son tan importantes porque, en el fondo, te cohesionan, te cohesionan el grupo, le dan significados a las cosas, no sean una cuestión rígida.

Pablo: Es que son parte, yo creo, de una cultura y uno es de otra cultura. Ellos son contraculturales o uno es contracultural, no sé.

Cla. 20: Como que hay cosas que son... son nada de importantes. (RISAS)

Pablo: Son pa'l partido de fútbol. El himno nacional, el único lugar donde me encanta es en el Estadio Nacional con el alargue del público. O sea en los estadios. Yo lo hallo fantástico esa ritualidad medio espontánea...

Car. 31: Donde “contra la opresión” se canta...

Pablo: Y fuera de la norma del rito, del rito impuesto por la asociación de fútbol. Son dos minutos de himno y resulta que este dura tres... Chuta, bueno se quedaron callados. No, no se quedaron callados, siguen cantando, entonces la ritualidad nacional se impone sobre la ritualidad continental. Interesante...

Car. 32: Claro, ahí hay una diferencia, una creatividad, una innovación. Pero yo creo que también tiene que ver con el arte, que quizás se pueda incorporar dentro de un rito.

Pablo: Claro, como el arte construye rito.

Pa. 20: Sí, yo estaba pensando un poco en cómo estaba formulada esa pregunta... Como de la eficacia, la utilidad, cómo llevarla, como compartirla, a propósito de conflictividad social... Y creo que ahí hay un trabajo de hormiga que hacer y que esto también es un insumo de reflexión permanente, no es solo una acción, porque si algo ha ocurrido desde octubre del 2019, dos años ya a la fecha, es una caída hevy de un montón de máscaras que llevábamos todos, algunos más que otros, probablemente, y en ese sinceramiento las heridas se abrieron más quizás las que existían y las que no se habían visto se vieron y las que no existían se hicieron, porque hay hartas fracturas y yo creo que no se ha terminado de quebrar lo que estaba roto, que todavía nos queda un rato y no tengo ninguna capacidad de aventurarme a decir cuánto, ni me interesa, pero breve no creo que vaya a ser eso sí. O sea, breve me refiero por ejemplo a que se termina de escribir la constitución, se vota, se gana y se acabó el problema. Porque los problemas materiales tienen otro ritmo, no tienen el ritmo de la legalidad ni de las instituciones. Entonces ahí, creo que ésta es también una posibilidad de hacerse preguntas. Por ejemplo, cuando desde los activismos, las actividades que hacemos, estamos en un conflicto presenciamos eso, a qué le puedo echar mano de esto, cuanta espontaneidad me permite ese momento o no, o a lo mejor me quedo con eso, estoy inventando un poco, porque yo estoy medio standby, alejada de toda esa dinámica, pero con ganas de volver también porque se está acabando esta pausa larga y también con esa sensación de que en esta vuelta, hubo muchos desencuentros en este tiempo, muchos silencios, han pasado muchas cosas, entonces como lo aprovechamos como tiempo de reflexión y de hacernos preguntas. Ir arreglando la carga en el camino pero ya con una experiencia vivida en el cuerpo, cierto grado de crecimiento, con este espacio que lo estamos volviendo a vivir porque lo estamos reflexionando. Cómo le damos ahí cabida a lo que vaya ocurriendo, porque tengo una idea a propósito de esto de la rigidez, de los ritos que tú decías, como un rito que es un contra rito porque no es rígido, eso es mayor libertad para ir viendo de qué manera algunas de estas herramientas, la metodología completa, etc. puede ir componiendo, se puede ir encontrando y creo que eso tiene que ver con la idea de lo común, que todos somos iguales o deberíamos serlo, al menos en dignidad y derecho. Y eso se develó, la fisura gigante que había, entonces se abre eso como un dispositivo para ir a preguntar, casi como oracular, como para ir a preguntarle, ¿o no? ¿Qué puedo hacer? ¿Cuál de esto que yo viví, de esto que encontré...? Incluso de esta literatura que se sugirió, este autor que se mencionó, o ya es más teórico, pero incluso. Para lo que vayamos intentando encontrar y no desde la perspectiva del

ideal, de lo que deberíamos hacer, sino que ir pasito a pasito.

Pablo Bueno, de hecho nosotros vivimos una ritualidad y ahora vivimos otra y esta ritualidad tuvo un círculo, y es un grupo de discusión pero de discusión no hubo nada... (RISAS) Hay que grabarlo y hay que leer antes el informe consentido, pero... no importa, porque nosotros lo llenamos igual con otra cosa, con nosotros. Oye, les agradezco mucho, así con grabación y después, sin grabadora, más todavía. (RISAS)

(LA GRABACIÓN TUVO UNA DURACIÓN DE 1 HORA Y 58 MINUTOS Y ESTO ES LA FIEL TRANSCRIPCIÓN DE DICHA GRABACIÓN)

Un Agradecimiento especial a Constanza Mora por su dedicada labor como asistente en el grupo de discusión.

3/11/2021

SANTIAGO DE CHILE.

**Anexo N°3**

**Cuadro N°1**

Categorías emergentes	Subcategorías emergentes
<p>4.1 Elementos del rito</p> <p>4.2 Instrumentos para generar el rito</p> <p>4.3 Efectos del rito</p>	<p><u>Elementos del rito</u></p> <p>4.1.1. Lo tribal: el grupo, convivencia colectiva, pertenencia, marcarse</p> <p>4.1.2. Danza con mujeres: conciencia del otro, mimesis, comunión</p> <p>4.1.3. Conexión/Despojo - Despojo/Conexión: lo esencial, fuerza instintiva, lo primitivo, no discurso</p> <p>4.1.4. Lo espontáneo/Lo ritual: arte, vivencia, que el rito nazca</p> <p>4.1.5. Túnel pélvico: oscuridad, atemporalidad, peregrinar</p> <p><u>Instrumentos para generar el rito</u></p> <p>4.2.1. Grupo alegre y protector: comunidad, arte, momento, iniciación, cultura común</p> <p>4.2.2. Facilitación efectiva: bisagra liminal, tambor de la tierra, diseño de la actividad, deshacer rigidices</p> <p>4.2.3. Materialidad de la naturaleza: agua, tierra de color, hojas de planta, plumas, olor</p> <p>4.2.4. Entrada al cuerpo: respiración consciente, conflicto íntimo, emoción, ponerse atuendos, pintarse sin espejo</p> <p>4.2.5. Modalidad taller: dispositivo oracular, usar los intersticios</p> <p><u>Efectos del rito</u></p> <p>4.3.1. Romper muralla discursiva: recuperar juego, paso de un estadio a otro, trascender el logos, romper polera, sumergirse</p> <p>4.3.2. Hacer composición espontánea: conexión con otros, canto y danza, ser acogida, compite/colabora</p> <p>4.3.3. Conexión con el cuerpo: sentir en el pecho, ver solo pelo y piernas, tocarse con plumas, amoroso</p> <p>4.3.4. Perderse en el trance: desdoblarse de elementos culturales,</p>

	<p>perdido/conectado, la primera vez, dudar</p> <p>4.3.5. Revelación: llorar, ver gente feliz-triste-rabiosa, recuperar alegría, niño interno, soledad/estar acompañado, darse cuenta de la soledad, experimentar un parto, descubrir que nos estábamos encontrando con nuestro espejo</p> <p>4.3.6. Después del trance: cuestionar, algo había cambiado, mayor flexibilidad, relación de conflicto con oficio de actor, soltar rigidez de reglas, incorporar estos elementos al activismo, caja de herramientas, espacios de liberación, tirar poemas, preguntas, todos somos iguales en dignidad y derechos</p>
--	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------