



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA ESPECIAL DE LICENCIATURA EN ARTES

EL ACTO TOTAL, LA OTRA ORILLA Y EL SACRIFICIO *HIEROFANTE*:
La teoría del actor santo propuesta por Jerzy Grotowski potenciada por el análisis del
ritual *Fête Gedé* del Vudú haitiano.

Estudiante:

Thomás Joaquín Eyraud Bastardt

Profesora Guía:

Dra. Claudia Cattaneo Clemente

Tesis presentada a la Facultad de Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano
para optar al grado académico de Licenciado en artes.

Santiago de Chile
2023

©2023, Tomás Joaquín Eyraud Bastardt

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.

DEDICATORIA

A mi hermanita Rafaela Luciana Mencia Eyraud, quien considero es el amor de mi vida.

A mi madre Andrea Eyraud, padre Carlos Mencia, hermano Martín Mencia y abuelos Yolanda Troncoso, Pedro Eyraud y la fallecida Eliana Aranda.

A mi amada bisabuela Sara Bastardt, quien espero pueda estar conmigo eternamente.

A mis maestras; Pola Calderón, Mariel Castro, Carolina Gimeno, Fran Silva y Soledad Figueroa.

A mis hermanos de otras madres Rocio Monroy y Roberto Riveros.

A mis compañeros que se transformaron en colegas de la investigación; Marisel Leiva y Lucas Vergara.

Al sufrido pero valiente pueblo haitiano y los fieles vuduistas que no son más que guerreros de la esclavitud.

A los que estamos enamorados de Jerzy Grotowski.

Al Programa especial de titulación en Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

A la Cía. Trotamundos Anónimos; Christian Gonzáles, Inés Venegas, Andrea Somodevilla, Joaquín Rodríguez, Nicole Contreras, Iván Montalbán, Edgardo Somodevilla, Osvaldo Bustos y Manuel Narváez.

A quien lea esta investigación, la que despertó una pasión brutal en el corazón de este autor.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer de todo corazón a quien me mostró el maravilloso mundo de la investigación con su pasión y paciencia, mi maestra la Dra. Claudia Cattaneo Clemente.

Quien me acompañó en este proceso con mucha amabilidad y disposición a ayudarme, contenerme y calmarme dentro de esta odisea llamada tesis de pregrado, y con quien quiero volver a coincidir pronto en este hermoso mundo de la investigación.

Por esto mis agradecimientos y dedicatoria serán eternos para ella, y su hermosa sabiduría.

TABLA DE CONTENIDOS

DEDICATORIA	III
AGRADECIMIENTOS	IV
TABLA DE CONTENIDOS	V-VI
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	VII
ÍNDICE DE CUADROS Y ESQUEMAS	VIII
RESUMEN	IX
Introducción	1
CAPITULO I: El actor santo de Jerzy Grotowski: cuerpo, intérprete y ritual escénico.	
1.1 Grotowski y el cuerpo ritual	31
1.1.1 El ritual antropológico y el ritual escénico	34
1.1.1.1 El ritual escénico y Grotowski	38
1.1.2 El cuerpo puesto en trance	46
1.1.3 Cuerpo habitado, cuerpo extracotidiano y cuerpo puesto en jaque	51
1.2 La encarnación del personaje Grotowskiano: cuerpo del intérprete en el ritual escénico	60
1.2.1 Carne y encarnación como puente entre dos polos antagónicos: Lo sagrado y lo profano en la propuesta de Grotowski.	64
1.3 Acto total y Actor Santo grotowskiano	67
CAPITULO II: El Vudú Haitiano: la posesión ritual como agente potenciador de la propuesta grotowskiana.	
2.1 Contexto histórico de Haití; de esclavos al vudú	74
2.1.1 chamanismo y sus bases antropológicas para el vudú	82
2.1.2 Sacerdotes, Loas y Vevés: su importancia dentro del vudú	84
2.2 <i>Fête Gede</i> : Posesión ritual del vudú haitiano	93
2.2.1 La cofradía	96
2.2.2 El ritual de posesión	100
2.2.3 Trance como puerta del espíritu y sacrificio en el ritual.	104
2.3 Elementos potenciadores de la teoría Grotowskiana	111

2.3.1 Musicalidad del cuerpo y canto: Agentes de invocación y vía negativa.	113
2.3.2 Percusión del cuerpo como auto penetración	119
2.3.3 Extra-cotidianeidad: ¿Trance / posesión en el cuerpo escénico?	123
CAPITULO III: Hacia un acto total: una nueva concepción, práctica del cuerpo y el rol del intérprete dentro del ritual escénico.	
3.1 Aproximaciones al ritual grotowskiano	129
3.1.1 Estructura	130
3.1.2 Antiestructura	131
3.1.3 Reestructura	136
3.2 Aproximaciones a una nueva concepción: de lo profano a lo sagrado	138
3.2.1 Rol del intérprete: el chamán de la escena.	140
3.3 Hacia un acto total basado en el vudú: la liturgia.	143
3.3.1 El sacrificio escénico	147
Conclusiones	153
Bibliografía	157

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- Figura 1: Sistema Stanislavski. **p.1**
Figura 2: Jerzy Grotowski, polowa. **p.31**
Figura 3: Ritual de paso, Luis Marines. **p.43**
Figura 4: Ryszard Cieslak interpretando al príncipe constante en 1965. **p.56**
Figura 5: Mapa político de la isla “La Española” **p.75**
Figura 6: “The abolition of slave trade” **p.76**
Figura 7: Compuesto de: retrato de Dutty Boukman y Cecile Fatiman.**p.77**
Figura 8: Vudú vevé.**p.86**
Figura 9: Símbolo vudú de Papa Legba y Papa Legba foto. **p.87**
Figura 10: Símbolo vudú de Papa Loko y Papa Loko foto.**p.88**
Figura 11: Vevé Met Kafou & Met Kafou foto.**p.89**
Figura 12: Símbolo vudú de Bawon Samedi y Bawon Samedi foto.**p.90**
Figura 13: Minuto 00:12:07 “MDQ” **p.96**
Figura 14: Minuto 00:18:42 “MDQ” **p.97**
Figura 15: Minuto 00:18:48 “MDQ” **p.98**
Figura 16: Minuto 00:20:44 “MDQ” **p.99**
Figura 17: Minuto 00:40:45 “MDQ” **p.101**
Figura 18: Minuto 00:41:53 “MDQ” **p.102**
Figura 19: Minuto 00:42:34 “MDQ” **p.103**
Figura 20: Minuto 00:15:20 “MDQ” **p.106**
Figura 21: Minuto 00:44:00 “MDQ” **p.107**
Figura 22: Minuto 00:45:02 “MDQ” **p.108**
Figura 23: Minuto 00:45:36 “MDQ” **p.109**
Figura 24: Minuto 00:42:55 “MDQ” **p.114**
Figura 25: “La frecuencia de las emociones” **p.117**
Figura 26: “Mapa de las emociones” **p.118**
Figura 27: Compilado Minuto 00:09:45 a 00:12:05 **p.120**
Figura 28: Compilado Minuto 00:11:31 a 00:12:55 **p.122**
Figura 29: Comparación de un baile haitiano en exposición y Ryszard Cieslak en trance.**p.125**
Figura 30: Ilustración del mito de caverna de Platón.**p.139**
Figura 31: Grupo de fieles en medio de un ritual.**p.150**
Figura 32: Ryszard Cieslak. **p.150**

ÍNDICE DE CUADROS Y ESQUEMAS

- Cuadro 1: El viaje por el ritual grotowskiano, elaboración propia.**p.57**
- Cuadro 2: Explicación de conceptos, elaboración propia.**p.65**
- Cuadro 3: Jerarquía religiosa del vudú haitiano. Realización propia.**p.92**
- Cuadro 4: Canto realizado al inicio de ceremonia del *Gedé* **p.101**
- Cuadro 5: Tabla de etapas del ritual, realización propia.**p.110**
- Cuadro 6: Tabla comparativa de elementos del ritual *Fetê Gede* y el ritual Grotowskiano, realización propia.**p.111-113**
- Cuadro 7: Elementos potenciadores, realización propia.**p.127**
- Cuadro 8: Fases del rito de paso a partir de Van Gennep y Turner, realización propia.**p.137**
- Esquema 1: Mapa conceptual de elementos aplicados al ritual grotowskiano, realización propia.**p.138**

RESUMEN

El problema de esta investigación se plantea a partir de la pregunta: ¿De qué manera, el ritual *Fetê Gede* del vudú haitiano puede potenciar la teoría del actor santo propuesta por Jerzy Grotowski a través de una nueva concepción y práctica del cuerpo del intérprete en el ritual escénico? Para responderla, se proponen tres capítulos en donde se analiza la posesión ritual del Vudú Haitiano, sus orígenes y elementos fundamentales dentro del ritual *Fetê Gede*, para determinar las formas en las que puede potenciar la teoría del actor santo propuesta por Grotowski. En el capítulo uno se realiza un estudio y análisis de la teoría del actor santo como ritual de paso, con autoras como Inés Castel-Branco y Wendolin Ríos, y autores como Víctor Turner y Arnold Van Gennep, quienes nos permiten comprender cómo este rito se gesta, y qué efectos tiene en la carne, término que tomamos de autores como Merleau-Ponty; el cuerpo puesto en jaque, habitado y extra cotidiano, con Artaud, Heidegger y Barba. En el segundo capítulo se analiza el Vudú Haitiano desde el punto de vista de la posesión ritual del rito *Fetê Gede* y se identifican aquellos elementos que son agentes potenciadores en la propuesta de Grotowski, los cuales son: 1) el canto y musicalidad como vía negativa, 2) la percusión del cuerpo como autopenetración y 3) Energía extra cotidiana por medio del trance.

Estos 3 elementos nacen a partir de la homologación de conceptos de ambos ritos como: purificación/despojo, Lwas/personajes, Ofrendas/cuerpo habitado, Invocación, Percusión/Tempo-ritmo, Trance/Inmersión-alerta, Posesión/encarnación y sacrificio/acto total desde una mirada tanto metafórica como técnica, abarcando desde los orígenes chamánicos del vudú hasta su paso como rebelión esclava a partir de autores como Joan Gimeno, León Daviñac, entre otros. Finalmente, en el capítulo tres se determinó cómo los elementos seleccionados de la posesión ritual del Vudú Haitiano potencian la teoría del actor santo a través de una nueva concepción y práctica del cuerpo del intérprete dentro del ritual escénico, dando como conclusión que el ritual de paso grotowskiano termina con un momento cúlmine donde el intérprete se sacrifica llevando a todos a un estado profundo y elevado de consciencia. Esta investigación es relevante porque nos permite tomar elementos antropológicos e identidades de culturas latinoamericanas para ir sumando nuevas aristas teórico-prácticas a las diversas reflexiones y enseñanzas que Grotowski nos dejó como legado, además nos permite ir construyendo una nueva concepción ritual del cuerpo dentro del trabajo escénico y el estudio de los fenómenos ligados a la actuación a partir del vudú haitiano.

INTRODUCCIÓN

Las motivaciones que me llevan a indagar dentro de los fenómenos que aparecen al momento de estudiar los conceptos propuestos por Jerzy Grotowski, vienen de la mano luego de haber experimentado una gama de sensaciones dentro de los ejercicios que me tocaron realizar en mi formación profesional y que despertaron un fuerte deseo de indagar en las posibilidades que aparecen dentro del cuerpo del intérprete mientras era alumno de la profesora Paula Calderón en la escuela de actuación Duoc UC, durante los semestres de Actuación V: Contemporáneo y Actuación VI: Creación colectiva. Quien me mostró de manera práctica lo maravillosa y efectiva que puede ser la vía negativa, la autopenetración y que me hicieron volver a enamorarme una vez más del teatro y sus fenómenos.

Durante la primera mitad del siglo XX, que se crea el primer método de actuación de la mano del director teatral Konstantin Stanislavski (17 de enero 1863 Moscú, Imperio Ruso- 7 de agosto de 1938, Moscú, URSS), quien a medida que experimentaba una búsqueda de la verdad escénica desarrolló una metodología que acercaba al intérprete a una verdad psicológica, algo que se denominó sistema Stanislavski.

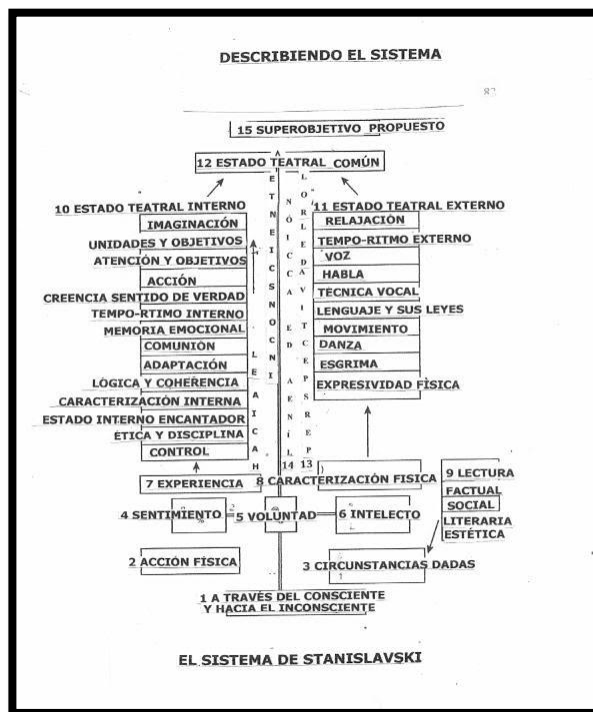


Fig. n°1: Árbol (diagrama) del sistema Stanislavski
 Extraído de <https://sites.google.com/site/chaplinterdeteatro/teatro/stanislavski>

Como se aprecia en la imagen adjunta, este sistema contaba con un trabajo emocional a partir de un fuerte análisis del texto, del personaje y de que es lo que éste busca conseguir dentro de la obra, es decir, su superobjetivo y las acciones: simple, con resistencia y con obstáculo que le permitían jugar con el mundo interno del personaje, pero para ello, el intérprete debía realizar una serie de ejercicios que le permitieran activar su imaginación:

- En primer lugar, debía comprender las circunstancias dadas por las que el personaje pasaba y jugar con base en ello, es decir, si la escena transcurre en medio de un avión que va en caída libre, imaginar que se está dentro del avión y actuar en consecuencia con esa situación.
- En segundo lugar, tenemos el concepto del “sí mágico” es decir, el intérprete debe preguntarse a sí mismo cómo sería si él viviese esa situación, empatizando con su personaje, para finalmente entrar dentro del juego escénico y luego, el personaje debía preguntarse cómo actuar en las circunstancias dadas.
- En tercer lugar, tenemos elementos concretos como la caracterización a través de vestuario, maquillaje, utilería y observación realizada a personajes de la vida cotidiana que puedan aportar elementos interesantes.
- En cuarto lugar, existen otros conceptos ligados a la técnica: la relajación, el tempo-ritmo del habla, del movimiento, la proyección y el ejercicio de presencia escénica.

En conclusión, el sistema propone jugar dentro de los parámetros de la imaginación, pero siempre desde una vereda consciente, ya que, al terminar la obra todo volvía a la realidad. Este sistema empezó a verse dentro de los montajes de Antón Chejov, uno de los primeros fue “La Gaviota” el 17 de octubre de 1896. Con el paso de los años, Konstantin Stanislavski escribió lo que hoy sería una serie de libros (dispuestos así para poder lograr su completa publicación) escritos a modo de bitácora de un estudiante llamado *Kostia*, que describe lo que va aprendiendo en su formación como intérprete escénico, estos son: “Un Actor se prepara” (1936), “Construcción de personaje” (1948), entre otros.

Libros que sirven como base pedagógica en varias escuelas de teatro con el fin de entregar conocimientos en torno al proceso y técnica de encarnación de personaje, ahora para comenzar debemos entender que uno de los primeros antecedentes que se tiene del concepto encarnar viene de la religión cristiana para referirse a como el espíritu santo por medio de Jesús, el hijo de Dios viene a salvarnos y propagar la palabra de Dios: “La encarnación se declara expresamente en Juan 1:14, «Y el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros, y hemos visto su gloria, gloria como la del Hijo unigénito del Padre, lleno de gracia y de verdad».” (Driscoll, 2021).

Visto desde un punto de vista religioso, la primera encarnación fue el nacimiento de Jesús, el hijo primogénito de Dios nacido de una virgen, María, quien llegó para salvar a la humanidad de sus pecados y cuyo final todos conocemos dando paso a una de las religiones más grandes del mundo, el cristianismo, pero si hacemos el ejercicio de reflexionar en torno al concepto desde un punto de vista religioso, se puede apreciar que se habla de una acción generada por Dios, quien envía al Espíritu Santo a través de Jesús para entrar en los cuerpos de los creyentes, obrar cambios significativos en sus vidas y habitar sus valores. Si lo comparamos con la encarnación de personajes del teatro, tenemos:

Dios = Dramaturgo

Ser Humano = Intérprete

Espíritu Santo = personaje

Si ponemos en perspectiva la afirmación anterior desde el punto de vista de Karina Mauro, podemos entender que:

La tarea del actor en dicho contexto consiste entonces en dos momentos: conocer previamente la trama ya compuesta, y por su intermedio al personaje, verdadero referente que la acción actoral deberá materializar en una segunda etapa. Por lo tanto, el actor accede intelectualmente a la comprensión de un proyecto heterogéneo y extemporáneo a su acción en escena. La heterogeneidad radica en el carácter discursivo de la trama, del que carece la acción en escena en tanto acontecimiento. La extemporaneidad, por su parte, puede radicar en la anterioridad con la que se formula la trama respecto de la Actuación, tanto como en el significado posteriormente identificado en la recepción, pero que justifica retroactivamente a la acción actoral en tanto sea asimilable a un sentido reconocido en una cultura dada. (Mauro, 2010, p.31).

A modo de ejemplo, si comparamos el significado de encarnación desde el punto de vista religioso se puede entender que el ser humano, en este caso el intérprete habita el espíritu santo entregando el discurso del dramaturgo, Dios. Pero tal como menciona Mauro, el intérprete debe conocer aquello de lo que habla y saber adaptarse al momento cultural en que él se encuentra, sin embargo, podemos también realizar otra comparación a partir de los postulados de un teórico teatral para entender el punto de vista que se le da a esta investigación, es decir hablamos de como aquel discurso dispuesto por un dramaturgo es dicho por un personaje y a su vez interpretado es expresado a un tercero, pero en cierto punto este proceso debe suceder dentro del cuerpo del intérprete, como si fuese un virus que recorre el torrente sanguíneo infectando todo a su paso, o como se puede interpretar desde una visión más romántica y/o indómita: una posesión. De esto Artaud nos comenta:

El teatro, como la peste, ha sido creado a imagen de esa matanza, de esa separación esencial. Desata conflictos, libera fuerzas, desencadena posibilidades, y si esas posibilidades y esas fuerzas son oscuras no son la peste o el teatro culpables, sino la vida. (Artaud, 2015, p.41).

Antonín nos hace esta reflexión en como el teatro debe infectar a las personas por medio del arte, a través de una interpretación, debe de impactar, provocar y generar dentro de sus posibilidades reflexiones que permitan generar un pensamiento crítico, pero ¿Cómo se puede ligar la peste con la encarnación? Tal vez, concibiendo el cuerpo del intérprete como el elemento visible, pero primero debe saber infectarse a sí mismo, es decir, dejarse poseer por una identidad nueva que apeste su carne, aquello que desde un punto de vista filosófico podemos entender como un puente entre dos mundos antagónicos, interior y exterior, se nos habla de aquello dentro de un artículo escrito por Martín Grassi en donde hace un análisis de los cuestionamientos de Gabriel Marcel sobre el hombre como ser encarnado, encontramos este planteamiento:

Podemos pensar, en primer lugar, en la encarnación como la relación que mantiene mi alma con mi cuerpo, como si este último fuese su instrumento. Sin embargo, debemos detenernos sobre esta consideración: ¿puede mi cuerpo ser considerado un instrumento? Si prestamos atención a la noción de instrumento, podremos ver que se define como aquello que prolonga una cierta potencia del instrumentador (Grassi, 2016, p.17).

En el texto, Grassi hace una reflexión en torno a cómo el cuerpo sería un instrumento donde el ser está encarnado, esto nos permite comparar lo comentado por Mauro, cuando nos habla del actor que interpreta dos realidades simultáneas y usa su cuerpo como instrumento para dar vida a un texto, es decir, podemos considerar el cuerpo como un medio, un lugar de paso por donde propagar esa peste que nos postula Artaud. Ahora, ¿Cómo podemos ver este medio como el lugar que comparte lo físico y lo espiritual?

Con la comprensión de la carne como elemento, Merleau-Ponty se aleja de la oposición binaria entre materia y espíritu. La carne no es ni una ni el otro. “La carne no es materia en el sentido de corpúsculos de ser que se suman o se prolongan para formar los seres”. Al mismo tiempo, Merleau-Ponty sostiene que tampoco “es representación para un espíritu”. Si “espíritu” y “materia” eran polos antagónicos en el pensamiento ontológico moderno, la “carne” se ubica a igual distancia de uno y del otro. (Cladakis, 2016, p.101).¹

Según Maximiliano Basilio Cladakis citando los conceptos propuestos por Merleau-Ponty en su libro *Le visible et l'invisible* (1964), la carne es un elemento que se encuentra entre dos lugares opuestos, es decir, para sustentar una de las bases de esta investigación nos habla de una frontera, un espacio físico que debe ser atravesado. Si volvemos a un plano de procesos actorales, Stanislavski, en su libro *El trabajo de actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* (2009), relata un proceso creativo:

La encarnación externa es importante por cuanto transmite la vida interior del espíritu humano.» Ya les he hablado mucho de la vivencia, pero no les he dicho ni la centésima parte de lo que deberán conocer sus sentidos cuando se trate de la intuición y del inconsciente.» Deben saber que este dominio, del cual extraerán ustedes el material, los recursos y la técnica de la vivencia, es inagotable y no puede ser calculado. (p.21).

Stanislavski nos habla de dos capas que se juntan dentro de un mismo medio, en este caso: el mundo interno y externo de un personaje. Estos habitan entre aquel puente que tiene el ser: la carne. Ahora el intérprete debe poner su mundo exterior a favor de una identidad completamente distinta para que lo infecte, o mejor dicho lo posea. Este espíritu o identidad que posee al intérprete es aquel que entrega el discurso de un dramaturgo y que por medio

¹ Las citas de Merleau-Ponty hacen referencia a “*Le visible et l'invisible*” publicado en 1964 por la editorial Gallimard en París, Francia.

del cuerpo del intérprete se hace presente en el plano terrenal, Felicitas Goodman comenta que “para entender las posesiones necesitamos, antes que nada, aludir a términos relacionados con el concepto de alma” (1996, p.101).

¿Pero qué es el alma?, desde el espiritismo, por ejemplo, la posesión consiste en que un alma o espíritu entra a un cuerpo para usarlo como medio para volver a este plano de realidad, como plantea Allen Kardec en “El Libro de los Espíritus” (2011)

¿Qué es el alma?... “Un espíritu encarnado” 134^a. ¿Qué era el alma antes de unirse al cuerpo?... “Espíritu”. 134^b. “Así pues, las almas y los espíritus, ¿son lo mismo?... “Si, las almas no son sino espíritus. Antes de unirse al cuerpo, el alma es uno de los seres inteligentes que pueblan el mundo invisible y se revisten temporalmente con una envoltura carnal para purificarse e instruirse”. (Kardec, 2011, p. 136).

¿Cómo el espíritu y/o identidad puede habitar la carne del intérprete? ¿Qué es aquello que le permite cruzar la frontera de la carne? Ante estas interrogantes, Goodman comenta que:

La llave del espíritu... una puerta no se abre sin una llave. La llave para una entrada especial para espíritus es la preparación ritual y una indicación específica.... La puerta del espíritu: El espíritu no puede entrar hasta que esta llave tan compleja este realmente en su lugar, ¿pero que hay acerca de la puerta en si misma? Tal puerta está marcada con la palabra “trance”. Puesto de otro modo, la única manera en que un espíritu, una entidad extraña, puede tomar posesión de un cuerpo humano es cuando previamente ese cuerpo ha llevado a cabo ciertos cambios específicos, una alteración de la consciencia denominada trance religioso o éxtasis. (1996, p. 103).

A raíz de los escritos de Goodman, se puede concebir al trance como la llave del espíritu que a su vez da paso a que el espíritu posea la carne, sin embargo, ¿a qué llamamos trance? Según la RAE, se entiende como un “Estado en que el alma se siente en unión mística con Dios.” (web). Esta definición nos permite entender un campo expandido en torno a la base de esta investigación, es decir, podemos entender esa unión mística a partir de prácticas rituales, específicamente de la posesión ritual del vudú haitiano.

El vudú es un poderoso concepto religioso que no puede ser comprendido o correctamente utilizado a menos que la persona crea sinceramente en él, pues la fe se trata de una fuerza que proviene del interior del individuo, jamás de su exterior. (Daviñac, 2007, p.9).

El vudú llegó a Latinoamérica dentro de una las prácticas más aberrantes que ha tenido la humanidad dentro de su historia: la esclavitud. Como nos comenta Cristina Giannikos:

Haití se convirtió en un punto de parada estratégico para los navíos mercantes debido a su localización. Comenzaron a llegar a la isla naves repletas de africanos, desarraigados de su hogar para ser convertidos en esclavos². En esta situación aberrante de dominación y violación de los derechos humanos, el vudú se convierte en “la dimensión rebelde de las creencias africanas”. (Mezilas 5, cit. en Arango Sánchez, 2015, p.28). (2021, p.6).

El vudú luego fue utilizado como control social por la dictadura de *François Duvalier* (Puerto Príncipe, Haití, 14 de abril de 1907 - 21 de abril de 1971), mejor conocido como “*Papa Doc*”, quien por medio de su simpatía con los altos mandos de la jerarquía vudú interpuso un régimen sanguinario al son de asesinatos, crueles castigos y al imponer el castigo de la zombificación vudú (o “*Zombi*”) ante la desobediencia y oposición política, práctica que consiste en soplar polvos caseros que generan un estado cataléptico a quien lo huele, transformando a la víctima en un ser sin dominio de sí mismo y fácil de controlar. Luego de su muerte fue sucedido por su hijo Jean-Claude Duvalier llamado “*Bébé Doc*” o “*Baby Doc*” (Puerto Príncipe, 3 de julio de 1951 - 4 de octubre de 2014), quien asumiendo el poder con tan solo diecinueve años mantuvo el legado de su padre marcando una de las etapas más oscuras de la historia de Haití.

También se interesó en el Vudú Haitiano durante su estadía en la Isla Jerzy Grotowski, de hecho, como se nos relata en el artículo “La cultura del vudú haitiano en la antropología teatral de Jerzy Grotowski” (2016) de la revista Conjunto edición N° 179, Grotowski tenía una cercanía con el pueblo haitiano al haber visitado la isla un par de veces y tomar elementos de esta cultura, pero un dato curioso es aquel sobre una leyenda inventada por él mismo, en la que habla sobre un supuesto antepasado que fue parte del ejército Napoleónico, este oficial existió, sin embargo, lo único que une a ambos personajes es su apellido: Grotowski. Esta coincidencia generó gran simpatía del director polaco con los pobladores de la Isla, entre ellos, los descendientes polacos que habitan la isla y varios

² Esto lo afirma en torno a las cifras entregadas por Joan Gimeno en 2010.

sacerdotes vudú quienes lo describían “como un verdadero polaco de Polonia que atravesó la montaña como un mesías” (Kolankiewicz, 2016, p.102).

Durante su vida, Jerzy Grotowski (11 de agosto de 1933, Rzeszów, Polonia- 14 de enero de 1999, Pontedera, Italia), estudia en la universidad de Cracovia y luego de ganar una beca para perfeccionarse en la Escuela de Arte dramático de Moscú, trabaja junto a Yuri-Zadavski, quien fue actor de Konstantin Stanislavski e inspiraría al joven director con su método de las acciones físicas. A lo largo de los años también toma inspiración de Antonín Artaud (Marsella, 4 de septiembre de 1896- París, 4 de marzo de 1948) y del teatro oriental.

Durante su vida profesional trabaja en el teatro de las 13 filas en Opole, Polonia donde realiza sus primeros trabajos indagando en lo que serían sus investigaciones. Realiza un primer acercamiento de lo que hoy se conoce como teatro ritual: en este se propone que el teatro es un rito al igual que una liturgia en donde la base es la relación del actor con el espectador y el despojo de todo elemento que distraiga la interpretación para acercarse a la esencia del teatro, disponiendo de grandes elementos materiales utilizados en el teatro común de la época, esto es bautizado como teatro pobre, concepto que apela a eliminar todo lo superfluo del teatro para resaltar el trabajo del actor y su relación con el espectador y que ha servido como una fuerte influencia en el teatro europeo, creando conceptos como: los resonadores vocales, el actor santo, el actor consorte, el acto total o la forma de entrenamiento actoral llamada vía negativa, indagando en disciplinas como el canto, el arte ritual, el yoga, etc.

La metodología experimentada durante su vida buscaba crear un ambiente donde actuar se pudiese traducir cómo reaccionar, es decir, que el intérprete se transformase en un agente del presente con una escucha y vista panorámica. Actualmente, su trascendencia sigue vigente en el laboratorio teatral: *The Workcenter of Jerzy Grotowski* fundado en 1986 y ubicado en Pontedera, Italia, lugar donde vivió sus últimos días. Quienes se encargan de mantener su legado son Thomas Richards, uno de sus discípulos y Mario Biagini. Manteniendo viva la tradición ritual y de experimentación de Grotowski con personas de todo el mundo.

A *grosso modo*, podemos definir al pueblo de Chile como un pueblo que basa su economía en un modelo neoliberal impuesto en dictadura, que está esperanzado en cambios, las bases de su historia comienzan con la colonización realizada por la corona española, sin embargo, en este territorio ya existían ciudades e incluso gran parte de este formaba parte de un imperio: el Inca y el sur estaba dominado por el pueblo mapuche y los Selk'nam, Yaganes y Kawéskar en el extremo patagónico. Para contextualizar en torno al teatro en esta región tenemos como antecedente la existencia de un texto dramático llamado “Rabinal Achí” (Siglo XIX, inscrita por la UNESCO en 2005):

El relato oral y escrito es presentado por un grupo de personajes que aparecen en la escena que representa los poblados mayas, como Kajyub', la capital regional de Rabinal' en el siglo XIV. El relato, dividido en cuatro actos, trata del conflicto entre dos instituciones políticas importantes de la región. Los personajes principales son dos príncipes, el Rabinal Achí y el K'iche Achí. Los otros personajes son el rey de Rabinal', Job'Toj; y su sirviente, Achij Mun Achij Mun Ixoq Mun, que tiene rasgos a la vez masculinos y femeninos; la madre de las plumas verdes, Uchuch Q'uq' Uchuch Raxon; trece águilas y trece jaguares que representan los guerreros de la fortaleza de Kajyub'. K'iche' Achí es capturado y procesado por haber intentado raptar a los hijos de Rabinal', una grave violación de la ley maya. (UNESCO, s/f, WEB).

La aparición de este texto nos permite comprender que el ejercicio dramático tiene data antigua y que ha estado, al menos de lo que se tiene como evidencia está presente desde el periodo precolombino en América Latina, sin embargo, si nos adentramos en ver el teatro desde un punto de vista ritual, se puede afirmar que la teatralidad era un concepto que recorría ampliamente la región precolombina que hoy conocemos como Chile. Es decir, los pueblos originarios tenían muchos rituales y chamanes que realizaban constantemente actos para invocar las fuerzas de la naturaleza y/o realizaban sacrificios para esto, luego de la colonización la necesidad de los conquistadores por evangelizar a quienes llamaban como “salvajes”.

La evangelización fue el proceso que, conducido por la Iglesia española, permitió la conversión masiva de los indígenas americanos al cristianismo. Sin embargo, no en todos los lugares los indios respondieron de la misma manera, ni los estímulos materiales y espirituales fueron los mismos, razón por la cual los ritmos y características de la evangelización debieron adaptarse a patrones regionales. Todos los indicios apuntan a que la cristianización de los indígenas fue más rápida en México y Perú y más lenta en algunas zonas periféricas. (González y Guzmán, 2015, WEB).

La acción evangelizadora tuvo un buen resultado al momento de saber mezclarse con las creencias propias de los pueblos originarios, es decir, sincretismo cultural. Hecho similar como lo fue con los romanos y los griegos. Sin embargo, como nos comentan Gonzales y Guzmán algunas zonas periféricas fueron resistiéndose a la nueva forma de creencias religiosas que se estaban interponiendo en la zona. Varios pueblos originarios mantuvieron sus creencias pese a como avanzo la conquista española y posterior independencia de los países, en el caso de Chile tenemos un caso de un sacrificio humano realizado por el pueblo mapuche, el cual nombraremos solo como ejemplo para sumar al argumento propuesto en la cita anterior: el de aquellos grupos que mantuvieron resistencia con sus creencias ancestrales que no calzaban con el dogma cristiano.

Una ola de indignación recorrió Chile cuando se supo la noticia. Los indígenas de Loncopulli, una localidad cercana a Puerto Saavedra, en la provincia de Cautín, sacrificaron un niño de seis años a sus dioses. El “sacrificio ceremonial” fue realizado el viernes 5 de junio por la “machi” de Puerto Saavedra, María Juana Namoncura y sus ayudantes Juan Paiñán Huenchumán, Julio Painezur Cuminao y Juan José Painezur Paineo. El niño de seis años, José Painezur Painezur fue arrastrado por esta familia de hechiceros a la orilla del mar, muerto a golpes y abierto en canal, para arrancarle el corazón y demás vísceras, las que fueron arrojadas al mar para calmar la ira de los dioses y terminar con los terremotos y maremotos. (Revista VEA, 2011, p.207).

Pese a la insistencia de la corona española y luego del estado chileno, el pueblo mapuche mantuvo tradiciones que a ojos de la sociedad solo tuvo castigo y condena, es aquí donde se tiene una prueba de que el sincretismo cultural no logró ocupar el cien por ciento de la población. Algo diferente sucedió en Haití, el Vudú llegó desde África por medio de la esclavitud y logró ser un elemento de lucha para que el país se revolucionara e incluso en la actualidad en la isla varios vuduistas se consideran abiertamente cristianos pese a que por su doctrina el cristianismo rechaza tajantemente el vudú.

Sin embargo, no tenemos registros de prácticas vudú en Chile siendo incluso un país que ha recibido la masiva llegada de inmigrantes haitianos, tanto legales como ilegales, lo que ha generado muchos problemas a nivel sanitario y social debido a los choques culturales de estos países: “Solo desde 2010 hasta 2017, el ingreso de haitianos a Chile aumentó de apenas 988 personas al año a 110.166, según cifras recopiladas por el Servicio Jesuita de

Migrantes (SJM) con información de la Policía de Investigaciones (PDI)”. (BBC News Mundo, 2021).

Uno de los elementos que nos permite teorizar en torno a por qué se desconoce públicamente (permitimos dejar a creencia de quien lee que pueden ser practicados de forma clandestina) que se haga ejercicio de la práctica vuduista, es que muchos de los que han llegado a Chile son cristianos al cien por ciento,

La comunidad lamenta que cada vez tienen menos fieles porque estos deciden profesar otros credos. Aunque, en muchos casos, siguen practicando el animismo en secreto. “Algunas personas son hipócritas porque van a la iglesia y se presentan como musulmanes o cristianos, pero luego siguen practicando en secreto. Se sienten avergonzados porque en la iglesia no está bien visto el vudú; los curas y los imames prohíben que practiques dos religiones” (Hierro, 2022).

Esto genera dilemas para la religión africana, debido a que muchos habitantes están emigrando de Haití, el vudú ha vivido un proceso de desintegración, sin embargo, en zonas como Haití se sigue practicando con más fuerza que nunca, sobre todo en tiempos de pandemia donde los sacerdotes se esfuerzan por curar a la población con rituales y fetiches (amuletos). En Chile, el Vudú ha sido objeto de interés para investigadores del área de la salud, como por ejemplo Gabriel Abarca Brown, psicólogo, que comenta que:

(...) el vudú haitiano ha comenzado a ocupar un lugar central en el trabajo cotidiano de los(as) agentes de salud. Si bien el vudú generalmente evoca un lugar de exotismo asociado a la brujería, éste también puede ser concebido como un sistema de creencias y prácticas que previene y trata problemas de salud, a partir de un cuerpo de conocimientos e intervenciones congruentes que interactúan con otros sistemas de salud occidentales, configurando procesos de salud y enfermedad específicos (Abarca-Brown, 2019, p. 68).

Como se puede teorizar en torno a la cita antes mencionada, podemos entender que en efecto el vudú pese a estar asociado con magia negra y brujería, esto debido a la acción del cristianismo, puede ser objeto de estudio desde la psicología debido a que el proceso de éxtasis y trance que se ejercen dentro de sus rituales permite al practicante llegar a niveles fuertes de exacerbación que permiten un desbloqueo emocional permitiendo sanar emociones guardadas, elemento que es muy utilizado dentro de la práctica teatral, un ejemplo es el

trabajo de *Alba Emoting* creado por Guy Santibañez³ y Pedro Orthous con la asistencia técnica de Susana Bloch, que consiste en técnicas de respiración y de control muscular que permiten liberar emociones y que han sido utilizadas por docentes como Paula Zúñiga para entregar herramientas a intérpretes en formación.

Los métodos más utilizados para encarnar personajes en el caso del teatro vienen de Stanislavski, Grotowski, Brecht, entre otros. El primero utiliza la comprensión del mundo interno del personaje para encarnar y el segundo, utiliza el sacrificio y desnudez como acción encarnadora, sin embargo, son técnicas que vienen desde Europa, el viejo continente.

Por razones históricas y sus referentes como los griegos, etc., Europa es un continente al que se le atribuye un mayor desarrollo intelectual, elitista en sentidos de arte en comparación al arte latinoamericano.

Por ello, creo imprescindible experimentar nuevas formas de fortalecer estas teorías surgidas de creadores europeos con el sincretismo teatral-ritual de América Latina. Por ello, me pregunto: ¿Cómo podemos potenciar teorías de teóricos europeos con elementos latinoamericanos y experimentar en torno a una metodología que mezcle lo mejor de ambos mundos? El desafío es que debemos saber innovar desde algo ya hecho, como la teoría del actor santo de Jerzy Grotowski, pero también que de algo que pueda entregarnos una riqueza artística, en este caso la posesión ritual del vudú haitiano

El teatro puede ser visto como un rito de posesión, según Grotowski es un momento donde el actor se desnuda completamente sacrificándose ante otro, y el vudú sacrifica animales en favor de sus deidades. ¿Existe una manera en la que ambos puedan complementarse y potenciarse? La presente investigación tiene como finalidad, poder poner elementos del vudú haitiano a favor del proceso de encarnación de personaje, cuerpo y rol del intérprete, es decir, poder buscar herramientas técnicas a partir de rituales de posesión que permitan desnudar el mundo interno a favor de una interpretación generada en una vía

³ "Guy Santibañez era un científico, crítico y ateo, que nunca le interesó sacar un grado académico, como sí realizar investigación. Hablaba seis idiomas y siempre fue un gusto conversar y compartir con él", señala. Tal como destaca Laborda, el interés del profesor por la investigación y el aula se concretó en la dedicación que tenía con el ramo de epistemología que realizaba para el pregrado, el que tenía un fuerte énfasis en la historia de la ciencia. Además, desarrolló un método científico de inducción, método posteriormente denominado "Alba Emoting", por algunos de sus discípulos. (...) Así, a partir de los experimentos realizados en el campo de las emociones creó una tecnología para entrenar actores, el método ahora denominado "Alba Emoting", técnicas usadas en Europa y Latinoamérica." (Zelada en facso, U. de Chile, 6 de septiembre de 2013).

negativa transformada en ritual de posesión que permita un ejercicio interpretativo nutrido de verdad que se muestre en un acto total y que pueda ser aplicado incluso en obras de corte naturalista.

Finalmente, también debemos comprender el concepto de carne y encarnación desde un punto de vista filosófico, ya que, anteriormente comentamos su importancia a nivel religioso. Para esto tomaremos a los filósofos contemporáneos Maurice Merleau-Ponty (14 de marzo de 1908, Rochefort- 3 de mayo de 1961, París, Francia) y Michel Henry (Hải Phòng, 10 de enero de 1922- Albi, 3 de julio de 2002) Autores que dedicaron su trabajo a reflexionar en torno a la carne y la encarnación.

Los planteamientos de Merleau-Ponty nos acercan hacia una filosofía de la medialidad, es decir, según Nicolás Faglioli en su artículo titulado “Quiasmo, carne y naturaleza. Merleau-Ponty y el problema de la medialidad” Publicado en la Revista de filosofía “Areté” en el año 2021 nos comenta:

En base a lo explicitado, podemos detectar tres momentos en el desarrollo de la filosofía merleau-pontiana de la medialidad. Primero, un concepto temprano de medio, explicitado principalmente en *Fenomenología de la percepción*. Segundo, la noción de carne, que es la forma que adopta aquél en sus desarrollos tardíos. Tercero, el intento de construir un nuevo concepto de naturaleza, interrumpido por la muerte del autor. Entre los dos primeros momentos hay una diferencia temporal y sus respectivas notas distintivas responden al contexto en que sus planteos fueron explicitados. De este modo, entre una y otra vemos una clara exacerbación del matiz ontológico. A pesar de que, como especificamos en el primer apartado, la *Fenomenología* se inscribe también dentro de un pensamiento del entre, en *Lo visible y lo invisible* se afianza un concepto de medio como entrelazo, y no como entorno o medio circundante. El tercer momento también pertenece al pensamiento tardío de Merleau-Ponty, y se encuentra muy cerca de la noción de carne. (pp. 91-92).

Como se aprecia, Maurice Merleau-Ponty nos entrega una visión en torno a lo que se denomina como “Filosofía de la medialidad”, la cual podemos interpretar como aquello que vive entre dos lugares: Lo invisible y lo visible”, es decir, a favor de esta investigación: la carne.

Podemos entrar en contexto de como se ha ido manejando el termino por parte de filósofos contemporáneos, ya que según nos comenta Faglioli en el resumen de su artículo:

La noción de carne, perteneciente a la última etapa del pensamiento de Merleau-Ponty, ocupa un lugar determinante en las investigaciones especializadas sobre el

autor. Sin embargo, en escasas publicaciones se destaca la inmensa influencia de esta última en el pensamiento actual, especialmente en las corrientes posthumanistas y materialistas de la contemporaneidad filosófica. (Faglioli, 2021, p. 73).

El estudio del concepto “carne” en términos filosóficos ha sido muy poco valorado, por otro lado, otro Filósofo que se ha adentrado en el estudio de la encarnación ha sido Michel Henry quien escribe el libro “Encarnación: una filosofía de carne”: “La encarnación se sitúa en el centro de una constelación... En un primer sentido, la encarnación atañe a todos los seres vivos que hay sobre la tierra puesto que todos ellos son seres encarnados (...).” (2001. p.1).

A partir de esta interpretación se toma a la encarnación como una cuestión de análisis fenomenológico, es decir, en palabras de Henry todo ser vivo es un ser encarnado.

A modo de cierre podemos tomar que el contexto de la filosofía ligada a la carne y encarnación ha sido un tema del cual no se ha tomado mucho en cuenta, sin embargo, para este estudio debemos comprender ese espacio que será habitado por un espíritu a la hora de situarse en un escenario.

Se pretende revisar la literatura acerca del tema que nos convoca en esta investigación. A lo largo de esta investigación se revisarán autores como Jerzy Grotowski, Konstantin Stanislasvki, Antonín Artaud, Thomas Richards, en lo que metodología y teoría teatral se refiere. Luego hablaremos del vudú y el chamanismo como antecedente, siendo los artículos que explican su cosmovisión cercana a la investigación que aquí se presenta, además se revisa material que abarca la temática del rito a partir de autores como Víctor Turner, Richard Schechner, Mircea Eliade, entre otros.

En primer lugar, repasaremos la literatura referente a la teoría del actor santo de Jerzy Grotowski, comenzando por su libro “Hacia un teatro pobre” publicado por primera vez en 1968.

El punto principal estriba en que el actor no trate de adquirir ningún tipo de receta o que construya un "recipiente de triquiñuelas": este no es un lugar donde se coleccionan todo tipo de medios de expresión. La fuerza de gravedad de nuestro trabajo impulsa al actor a lograr una maduración interior que se expresa por un deseo de romper barreras, por una búsqueda de la "cima", por una totalidad. El primer deber del actor es comprender el hecho de que nadie quiere *darle* nada; al contrario, que se piensa *quitarle* mucho, arrebatarle aquello a lo que se encuentra muy ligado: sus resistencias, sus reservas, su tendencia a ocultarse tras de máscaras, su insinceridad, los obstáculos

que su cuerpo coloca en su camino creativo, sus hábitos y hasta sus "buenos modales". (Grotowski, 1992, p.221).

En este libro, Grotowski nos habla sobre los laboratorios teatrales luego de dejar de hacer teatro y dedicarse a experimentar en torno a la actuación desde el oficio, es decir, en este nos explica su metodología ligada a un proceso psíquico donde el intérprete deberá vaciarse de todos sus bloqueos, experimentando nuevas vías de educación en comparación a la existente en esa época, por otro lado es aquí donde aborda por primera vez el concepto de teatro pobre, que explica que el teatro puede existir sin vestuario, música, escenario y luces, dialogando con la idea de que la relación del actor con el espectador debe ser la esencia de toda creación, en un ámbito pobre pero rico en experiencias.

Este libro es un pilar fundamental dentro de la investigación, ya que nos permite adentrarnos en las bases del estudio que Grotowski entrega a la posteridad y que repasaremos con el fin de sustentar su teoría posterior: la del actor santo. Acerca del teatro de Grotowski hemos rescatado tres textos (dos artículos y una tesis de postgrado) donde se puede encontrar información concreta respecto al tema:

El primero, es el artículo titulado "El actor santo o performer como símbolo" (2017) de Wendolin Ríos Valerio. En este artículo se nos presentan tres conceptos; el símbolo, el performer y el actor santo.

El primero es el símbolo desde la mirada de Gilbert Durand propuesta en su escrito "La imaginación simbólica" (1964).

Durand menciona que la conciencia tiene dos formas de representar el mundo: una directa, donde la representación se adecua, se parece al objeto experimentado; y otra indirecta, cual el objeto no puede representarse por sí mismo, como los recuerdos o la vida después de la muerte... es decir, el símbolo evoca un sentido a través de una imagen sensible, remite a un significado irrepresentable, trae al presente una ausencia, dibuja lo desconocido. (Durand cit. en Ríos, 2017, p.45).

La razón de la mención que realiza de Durand, es para respaldar que toda simbología es representación pura, luego se nos habla concretamente del término "El actor santo" a modo de complementar la base de su artículo:

El actor santo se entrega, como en un acto de amor, en un acto de revelación: por el contrario, el actor cortesano se vende por dinero o por complacer al público y su técnica se basa en la acumulación de habilidades, de fórmulas, de clichés. Al contrario, el actor santo es el “que trata de llegar a un estado de auto penetración, el actor que se revela a sí mismo, que sacrifica la parte más íntima de su ser, la más penosa, aquella que no debe ser exhibida a los ojos del mundo, debe ser capaz de manifestar su más mínimo impulso. (Grotowski cit. en Ríos, 2017, p. 46).

Finalmente, nos habla del concepto *performer* como un puente entre naturaleza y sutilidad para complementarlo con el ejercicio que realiza el actor santo, es decir, se refiere concretamente a un ser humano que está en la escena, o mejor dicho el ritual escénico:

El *performer* establece un puente, una conexión vertical entre su naturaleza ancestral y lo sutil, su calidad de hombre (todo a un mismo tiempo): es una tensión entre si instinto y su consciencia, un yo que hace como sus ancestros y un Yo que observa, para lograr, de dicha manera, el cuerpo de la esencia. (Ríos, 2017, p.48).

El artículo propuesto por Wendolin Ríos, nos entrega una tesis sobre cómo los tres términos: el símbolo, el actor santo y el performer, crean una unión dentro del ser que lo habita, es decir, apelando al entrenamiento actoral de la vía negativa el intérprete que debe vaciarse para poder entregarse al público. Lo importante de este texto, es que además de entregarnos una información clara y concisa en lo que a la experiencia simbólica de Grotowski respecta, nos permite generar un paralelismo entre el concepto de posesión y el de actor santo:

(...) mediante la redundancia perfeccionante. Después de salir de la vida cotidiana y de entrar en un proceso creativo, que implica la auto penetración y la auto revelación, el actor santo o performer tiene que regresar una vez más a la vida cotidiana a través del estruendoso aplauso que lo despierta de su ensoñación o a través del aplastante silencio que la revelación del misterio deja tras de sí. (Ríos, 2017, p.50).

En conclusión, el texto antes mencionado nos entrega una visión integral de los conceptos cruciales de esta investigación, para dar fundamento a la teoría del actor santo. También encontramos el artículo “El actor santo” (2009) de Inés Castell-Branco, en el que nos llama a:

Recordemos que, según la concepción de Grotowski, el actor santo es la víctima que se ofrece al público en un acto total. En el universo místico y religioso, todo sacrificio

personal implica un renacimiento, una conversión, un cambio de vida (la llamada *epistrophé* en griego, *metanoia* en latín) (p. 352).

Castell-Branco nos adentra en torno al concepto de sacrificio que debe realizar un intérprete bajo los postulados de Grotowski, pues, luego de este sacrificio el actor/actriz renace tal como sucede en los rituales vudú, donde se sacrifican cabras, gallinas o cerdos con el fin de dar ofrenda a sus deidades. A modo de comparación, hablamos de que aquellas deidades a quienes se ofrecen el sacrificio pueden paragonarse al espectador. Este texto es de gran utilidad para ir comparando conceptos en torno al actor santo y el sacrificio escénico versus el ritual de posesión del vudú haitiano.

Para continuar completando los fundamentos de la teoría de Grotowski, nos encontramos con la tesis de postgrado de Paula Calderón, Actriz egresada de la Universidad ARCIS y directora teatral máster en historia crítica del arte y la arquitectura de la Universidad Mayor en el año 2010. Su tesis llamada “El entrenamiento del actor, abordado desde la vía negativa, puede facilitar el suceso escénico independiente de la formalidad teatral”, analiza y problematiza el entrenamiento actoral, abordándolo desde la vía negativa, que permite un mejor desempeño del intérprete. Además de repasar su vida y obra, lo cual nos permite contextualizar la biografía del director teatral polaco, dice: “El entrenamiento del actor, abordado desde la vía negativa, puede facilitar el suceso escénico independiente de la formalidad teatral” (Calderón, 2010, p.6).

Este texto, además de tener todo lo mencionado anteriormente, nos permite comprender cómo el estudio llevado al cabo por Grotowski durante su vida, puede ser fundamentado de manera práctica permitiéndose abrir las preguntas de investigación en torno a cómo adherirle temas rituales como el vudú.

Por otro lado, encontramos la tesis doctoral de Marco Luna, escrita en Madrid el año 2018, titulada “El espectáculo unipersonal: historia y teoría del actor y del personaje”. Esta tesis se centra en la teoría del actor que está solo en escena, es decir, aquel que realiza un monólogo o una acción performativa y que debe llevar sobre sus hombros la carga de mantener el espectáculo. Sin embargo, de este texto solo abordaremos el capítulo 2.1.1 donde habla del chamán:

Junto con el animismo, el chamán supone una necesidad de cubrir por parte de la comunidad, ese espacio de incertidumbre y de búsqueda de la seguridad, así el brujo, chamán, el Hombre/Mujer sagrado(a) se configura como aquel individuo con la capacidad de curar el sufrimiento y diagnosticarlo e incluso con poderes para producirlo...El chamán entonces, dependiendo cada cultura en la que se inscriba, puede tener las habilidades de comunicarse con los espíritus... (Luna, 2018, p.95).

Dentro de este capítulo, también realiza la conexión del chamán con el ritual teatral por medio del rito que éste realiza, profundizando en cómo se completa con tensión emocional y con un colectivo que observa, además nos introduce tres componentes: la imitación (objetivo), Representación (Acción) y Expresión (Catarsis), comentando que estas van de la mano con la ceremonia religiosa.

Siguiendo esta hoja de ruta, tenemos otra tesis doctoral titulada: “El teatro de Jerzy Grotowski: liturgia del apocalipsis” escrita por Aurelio Rodríguez el 2015, y que nos entrega un repaso por varios conceptos interesantes, como la influencia de Carl Jung en torno a la psicología, la amistad de Eugenio Barba y Jerzy Grotowski, la crueldad Artaudiana y el concepto de liturgia, el cual tiene conexión directa con las ideas de Grotowski. F, también aborda el actor santo desde el punto de vista de Ryszard Cieslak, quien fue el gran actor de Grotowski y el que más lejos llegó dentro de los parámetros del actor santo, la vía negativa y el acto total.

Para cerrar el material literario sobre Grotowski, tenemos el libro “Trabajando con Grotowski sobre las acciones físicas” (2005), escrito por Thomas Richards, discípulo de Grotowski, quien relata cómo fue estudiar con Grotowski y trabajar con él durante sus últimos años, este libro, además de establecer una cercanía con el lector-estudiante, también permite entender cómo se aprecian las enseñanzas de Grotowski desde la otra vereda, la del estudiante. Por otro lado, el libro nos entrega métodos para trabajar escénicamente el proceso interpretativo.

Ahora bien, respecto al vudú, tenemos el libro “El libro secreto del Vudú” (2007) de León Daviñac, con el fin de comprender la forma en la que se ejerce esta religión, además de sus orígenes y prácticas rituales más habituales, ya que dentro de éste, León Daviñac no solo nos entrega conceptos históricos y el contexto del Vudú en Nueva Orleans, Haití y África, sino que además nos explica detalladamente rituales y signos claves para comprender el ejercicio de la posesión ritual, lo que puede ser un elemento importante dentro de la

investigación que aquí se realiza, ya que nos puede abrir los canales para realizar experimentación práctica sin fines mágicos, de rituales que puedan ser utilizados como un método para encarnar personajes.

Por otro lado, el artículo de Hilda M. Cárdenas, titulado: “La posesión y el fetiche como elementos fundamentales en la práctica de la religión vudú” (2018), nos permite tener una visión en torno a la base de esta futura tesis: la posesión ritual del vudú, además de explicarnos en detalle cómo la posesión y el fetiche (nombre que se le da a los amuletos en la religión del vudú, estos pueden ser huesos de animales, piedras, etc.) pueden unirse al encerrar a los espíritus dentro de los fetiches, para que acompañen a quien lo tiene, este texto nos permite también hacer un repaso del simbolismo que tiene la religión africana.

Por otra parte, para comprender el vudú y sus procesos rituales, debemos comprender el chamanismo. Para ello, encontramos el texto: “El chamanismo y la corporalización del chamán: argumentos de una falsa categoría antropológica” (2009), escrito por Roberto Martínez

Analizando la historiografía reciente, este artículo cuestiona la validez de los conceptos de trance y éxtasis en las definiciones del chamanismo... Con la pretensión de llegar a una “síntesis total” del chamanismo, Eliade comienza por comparar los elementos más distintivos del chamán en los pueblos siberianos. Una vez identificados los rasgos “centrales”, se los contrasta con las características de ritualistas de muy diversas épocas y regiones del mundo... (pp. 197-198).

Este artículo nos trae una interesante discusión entre el autor y lo escrito por Mircea Eliade, ya que nos entrega una tesis cuestionando a Eliade, argumentando que éste observó desde la historia y no utilizó bases científicas para describir los estados de trance y éxtasis, esto es de mucha utilidad, ya que nos entrega posibles conexiones con la idea de crear trances y éxtasis sin recurrir a drogas ni sacrificios animales, sino más bien desde el uso de la psicología.

Para continuar el repaso sobre el vudú, Elvis Polanco, en “El teatro ritual: Trance y convivio en la celebración a Liborio Mateo en San Juan de la Maguana” (2019), tesis de magister en dirección teatral de la Universidad de Chile, nos habla sobre el vudú, el trance y la teatralidad existente en el rito del Liborio de San Juan.

(...) podemos decir que por medio a la teatralidad se logra reconocer las diferentes dramaturgias que no solo son textuales, sino que cada elemento de la puesta en escena la contiene. La dramaturgia del vestuario, de la banda sonora, del espacio, del objeto, del actor. A través de estas dramaturgias se logra construir un espectáculo donde cada uno de esos elementos de la teatralidad generan una armonía escénica atractiva a la vista del espectador. Al ver al servidor de misterios en trance. (p.14).

Polanco realiza una observación etnográfica del ritual, complementando con una revisión histórica, para finalizar creando un ejercicio performático como muestra final; sin embargo, esta tesis, si bien nos puede complementar en temas históricos y referenciales, nos abre el campo de ideas para cuestionar y problematizar el hecho de que se pueden utilizar elementos propios de una cultura ritual para el proceso de encarnación.

Luis Castro, en libro titulado “Narrativas sobre el cuerpo en el trance y la posesión: Una mirada desde la santería cubana y el espiritismo en Bogotá” (2019), nos dice que:

Desde las ciencias sociales, la posesión y el trance tienden a ser explicados como manifestaciones religiosas propias de ciertas culturas que cumplen un papel social y cultural. Su campo de explicación cae en los terrenos de uno de Principales aproximaciones teóricas a los fenómenos de trance y posesión los temas favoritos de la antropología: el del ritual; un campo que, vale decirlo, ha estado también influido por concepciones psicológicas y psicoanalíticas. El argumento, en general, otorga al ritual una función catártica que ayuda a la resolución de ciertas situaciones tensionantes para los individuos de una comunidad cualquiera. La experiencia del trance y la posesión ha sido interpretada también como una “representación teatral”, en la cual el sujeto que es *montado* por la *divinidad* o por el *espíritu* de algún difunto, personifica la personalidad de la entidad que ha entrado en su cuerpo y se comporta como ella (pp.8-9).

Es decir, realiza un diálogo en torno al trance a partir de su observación entre dos grupos que practican la posesión ritual: la santería cubana y los espiritistas colombianos. En su libro, también habla de cómo la posesión llega a ser considerada por algunos como una representación teatral, acercándonos a los procesos psicológicos que acompañan la posesión, a modo de visualizar al espíritu que posee como si ésta fuera una identidad nueva, para la investigación aporta puntos de vista sobre identidad y teatralidad que puede alimentar el objetivo principal de esta tesis.

Continuando la hoja de ruta, cuando hablamos de posesión, Felicitas Goodman, en su artículo titulado “Las múltiples caras de las posesiones” escrito en 1996, nos entrega una visión más centrada en el traspaso, es decir, el momento donde el ser permite el ingreso de

otro para que habite su cuerpo por medio del trance como llave. Al inicio del texto comenta: “Para entender las posesiones necesitamos antes que nada aludir a términos relacionados con el concepto de *alma*.” (p. 101). De esta forma, no solo entrega una concepción de posesión como el hecho de dejar que otro entre en un cuerpo ajeno, sino que aporta visiones filosóficas en torno al concepto de alma y cómo ésta se concibe desde la biblia o la psicología al momento de revisar conceptos como la glosolalia y el trastorno múltiple de personalidad. Pero el apartado más importante para esta investigación es aquel donde habla de la llave del espíritu y la puerta del espíritu, términos que acuden al ejercicio por el cual se permite el trance en el ser y donde ya, esta nueva alma, lo habita para cumplir sus deseos.

Según Allan Kardec (2011), se puede entender al alma como espíritu sin cuerpo. Goodman provee la idea de que el espíritu necesita una llave y una puerta para poder ingresar al mundo terrenal, y es aquí donde encontramos un detalle que nos es de mucha ayuda: el medio de ingreso al cuerpo que se deja poseer por parte de un espíritu y dejarse encarnar por éste.

Para entender la encarnación como término, debemos repasar el concepto de la carne, que según Maximiliano Basilio Cladakis, Doctor en Filosofía en la Universidad San Martín, Argentina, y que realiza una interpretación de los postulados de Merleau-Ponty sobre la ontología de la naturaleza: intercorporalidad, negatividad y dialéctica, es un elemento que sirve de barrera entre dos mundos antagónicos en donde un ser habita en el mundo. Este texto titulado “Merleau-Ponty y la ontología de la naturaleza: intercorporalidad, negatividad y dialéctica” (2016), además, presenta una revisión sobre cómo Merleau-Ponty percibe una tercera dimensión o mundo común en donde conviven pensamientos ligados al ser.

En el año 2011, Mauro Grecco escribe un artículo titulado “Pensamientos encarnados y emociones corpo-rizadas: impresiones sobre una entrevista cualitativa en profundidad a dos vecinos de un excentro clandestino”, donde hace un recorrido en torno a la teoría del *embodiment*, o *in-corporación* planteada por Thomas Csordas dentro de un centro clandestino de detención en la dictadura argentina. En el texto habla de cómo las emociones se transforman en elementos que se encarnan en los pensamientos del ser, y a su vez, se ven reflejados en el cuerpo que comienza a cuestionarse sobre cómo se produce una batalla dentro de ellos. De este artículo, podremos centrarnos en plantear la encarnación dentro de la teoría del *embodiment*, porque el incorporar nos habla de meter algo dentro de nuestro cuerpo, lo

cual procede a encarnar pensamientos, o bien, desde el punto de vista de la problemática tratada aquí, puede incorporar un espíritu dentro de un cuerpo, o un personaje dentro de un actor, etc., pero tal como argumentaba Goodman, debe existir una llave que permita aquello, algo que el intérprete requiera para dejarse poseer por otra identidad que lo habite y permita sacrificar su cuerpo a favor de una escena, el deseo de encarnar.

El cuerpo del actor es el lenguaje físico y concreto de la puesta en escena, es, por así decirlo, la dimensión figurativa del suceso teatral. Para los psicoanalistas, la imagen del cuerpo de cualquier sujeto adquiere forma en el estado del espejo, que es la representación mental que el individuo hace de su cuerpo, biológico, libidinal y fantasmal (lugar donde se concreta el deseo). (Espinoza, 1996, p.15).

En su tesis de pregrado titulada “Teatro y deseo: beso en la cicatriz” (1999), Marco Espinoza, actor y director teatral de la Universidad de Chile, plantea al actor como agente del deseo, comparando la interpretación con un coito, donde se puede hacer la referencia a Grotowski cuando habla de la auto penetración que realiza el intérprete o el sacerdote vudú cuando se deja poseer en medio del trance, pues realiza una performance orgásmica sobre la escena, que sucede cuando el deseo comienza en la zona fantasmal, aquella que habita en el subconsciente y luego se manifiesta en el cuerpo, es decir, se puede creer que el cuerpo tiene un encuentro profundo con el deseo.

Karina Mauro, Doctora en Historia y teoría de las artes de la UBA, se refiere, en su artículo: “La concepción del cuerpo en la actuación” (2010), a un paradigma al que se enfrenta el actor o intérprete.

La tarea del actor en dicho contexto consiste entonces en dos momentos: conocer previamente la trama ya compuesta, y por su intermedio al personaje, verdadero referente que la acción actoral deberá materializar en una segunda etapa. Por lo tanto, el actor accede intelectualmente a la comprensión de un proyecto heterogéneo y extemporáneo a su acción en escena. La heterogeneidad radica en el carácter discursivo de la trama, del que carece la acción en escena en tanto acontecimiento. La extemporaneidad, por su parte, puede radicar en la anterioridad con la que se formula la trama respecto de la Actuación, tanto como en el significado posteriormente identificado en la recepción, pero que justifica retroactivamente a la acción actoral en tanto sea asimilable a un sentido reconocido en una cultura dada. (p.31).

Se refiere al paradigma de ser un agente dentro de las llamadas “artes interpretativas”, pues debe interpretar no solo un texto, sino que una identidad y un discurso dentro de otra

realidad, es decir, que el cuerpo del intérprete es un ente que debe vivir tres realidades al mismo tiempo, transformando su cuerpo en un puente que une tres dimensiones: la discursiva por parte del autor, la propia del personaje y el cuerpo del intérprete.

Para sumar a esto, podemos nombrar a Antonín Artaud con su libro “El teatro y su doble” (2015), donde se refiere al concepto de la peste:

El teatro, como la peste, ha sido creado a imagen de esa matanza, de esa separación esencial. Desata conflictos, libera fuerzas, desencadena posibilidades, y si esas posibilidades y esas fuerzas son oscuras no son la peste o el teatro culpables, sino la vida. (p.41).

La peste propuesta por Artaud, se puede entender como una infección que recorre e impregna las células del cuerpo que habita. Hace referencia a que el teatro debe “apestar” a quien lo vea, lo que nos permite reflexionar acerca del proceso de infección o “peste” que vive el intérprete cuando deja que una nueva identidad cruce el espacio liminal que denominaremos carne, y permita poseer el cuerpo y habitarlo. Para ello, mencionaremos la tesis de postgrado del psicólogo Cristian Idiáquez, titulada “Aproximación Psicoanalítica al Cuerpo del Actor en Escena” (2011):

Y es, en la relación erótica con la imagen que se puede producir la enajenación en el Yo, es esto lo que lo convierte en organizador. Efecto morfogenético de la imagen. Del *je* especular al *je* social, del narcisismo al objeto de deseo, *je* se reconoce en el otro al ser hecho a su imagen y semejanza, es el “nudo de servidumbre imaginaria”, pasaje obligado por el Estadio del Espejo para alcanzar cualquier cosa del otro, del objeto, o de la significación. Desde esta perspectiva la imagen del cuerpo es ante todo la imagen del Otro, dónde está la imagen y dónde lo que no es en ese reflejo del espejo; en realidad el sujeto no se refleja, se inscribe en ese espejo, el otro da su venia al ser buscado en el giro de la mirada, punto desde el cual se diferencia entre “Yo auténtico” y el “Yo Ideal”. Por más lejos que se extienda el investimento narcisista, algo se le escapa. De esta forma, lo que es del orden de la imagen es investidura narcisista, lo que no lo es, es del orden del objeto de deseo. El niño gira buscando la mirada del adulto en relación a algo que el espejo no le da. (p. 74).

En esta tesis, el autor hace un repaso del cuerpo del intérprete visto desde un punto de vista psicoanalítico, en relación con el arte denominándolo el cuerpo Artaudiano, aquel teñido de la crueldad y la peste, planteadas por Artaud en su libro El teatro de la crueldad (2005), en el que reflexiona en torno a cómo el intérprete también debe dejarse llevar por el deseo psicológico y habitar esa crueldad de luchar en contra su destino. A su vez, el autor

nos habla del concepto del espejo, el cual puede ser visto como un espacio liminal, al ser un espacio donde el intérprete se permite transformarse en otro ser.

La definición de liminalidad descrita por Víctor Turner en su libro “El proceso ritual” (1988), aclara que el ser liminal es un ser que habita entre dos mundos, lo que nos puede servir como interpretación libre de los agentes del vudú (sacerdotes), como seres liminales. En sus palabras encontramos:

La primera fase (de separación) comprende la conducta simbólica por la que se expresa la separación del individuo o grupo, bien sea de un punto anterior fijo en la estructura social, de un conjunto de condiciones culturales (un <<estado>>), o de ambos; durante el periodo <<liminal>> intermedio, las características del sujeto ritual (el <<pasajero>>) son ambiguas, ya que atraviesa en un entorno cultural que tiene pocos, o ninguno, de los atributos del estado pasado o venidero, en la tercera fase (reagregación o reincorporación) se consuma el paso. (pp.101-102).

Turner, nos explica cómo el ritual puede ser visto por fases, o cómo puede ser libremente interpretado como una escaleta, aquella que enseñaba Grotowski, sin embargo, es de vital importancia comprender cómo puede suceder un ritual por medio de etapas, ya que, no solo permite comprender las bases fundamentales del ritual, sino, que permite realizar un laboratorio que emule dichas bases con el fin de experimentarlos en medio de un entrenamiento escénico. Cabe recordar, que Turner nos habla de las fases del ritual de paso propuestas por Van Gennep en el año 1909.

Finalmente, para cerrar el tema ritual y teatral, encontramos la investigación de pregrado de Juseth Vásquez, titulada “Entre la ritualidad teatral y la teatralidad ritual” escrita en 2011, donde plantea que:

La ritualidad teatral sucede cuando se crea una energía que suscita nuevos estados, podría decirse extra-cotidianos –como dijo Barba-, a partir de la pre-expresividad y expresividad del actor, fundándose un cosmos bajo un ordenamiento estructural de signos y símbolos de manera estratégica a través de impulsos... Con la finalidad de develar y liberar aspectos que en esencia, identifican las naturalezas humanas, las prácticas de relacionamientos, la red de símbolos que movilizan esas relaciones y la futilidad y a la vez maravilla de los mecanismos culturales a los que terminamos escapando a través de la pulsión y la emoción, o que seguimos casi hasta la automatización, dónde el espíritu infantil de descubrimiento y sorpresa queda escondido en un ser casi onírico que opera internamente e inconscientemente y que se presta como convención en el tiempo de la representación teatral, dado que en la mayoría de los casos el espectador se encuentra ante un sueño como decía Freud que asocia libremente deseos y acontecimientos del orden de lo real, que en la realidad

aparente no tendrían porque encontrasen en una misma situación. Esa ritualidad implica comunicación lúdica que, necesita de los radares de la intuición y el conocimiento del oficio (p. 106).

Vásquez, dentro de su investigación, habla de cómo el teatro puede ser concebido como un híbrido entre la ritualidad teatral y la teatralidad ritual, cargado de conceptos como el de cuerpo extracotidiano (Barba, 2005), el cual está muy presente dentro de esta investigación, debido a que generalmente el cuerpo extracotidiano puede originarse en momentos de catarsis muy fuerte o puede surgir en torno al ejercicio de repetición o del ejercicio de orden de acciones (ir de menos a más, realizando una acción física que incorpore un objetivo concreto).

Finalmente, para cerrar la revisión literaria, para comprender el término habitar, no solo como verbo, sino también como un elemento que abarca su sentido filosófico, encontramos el ensayo escrito por Martin Heidegger titulado “Construir, Habitar, Pensar” (2016).

El puente es un lugar. Como tal cosa otorga un espacio en el que están admitidos tierra y cielo, los divinos y los mortales. El espacio otorgado por el puente (al que el puente ha hecho sitio) contiene distintos parajes, más cercanos o más lejanos del puente. Pero estos parajes se dejan estimar ahora como meros sitios entre los cuales hay una distancia medible, una distancia — en griego "stadion" — es siempre algo a lo que se ha dispuesto (se ha hecho espacio), y esto por meros emplazamientos. Aquello que los sitios han dispuesto es un espacio de un determinado tipo. Es, en tanto que distancia, lo que la misma palabra stadion nos dice en latín: un «spatium», un espacio intermedio. De este modo, cercanía y lejanía entre hombres y cosas pueden convertirse en meros alejamientos, en distancias del espacio intermedio. En un espacio que está representado sólo como spatium el puente aparece ahora como un mero algo que está en un emplazamiento, el cual siempre puede estar ocupado por algo distinto o reemplazado por una marca. No sólo eso: desde el espacio como espacio intermedio se pueden sacar las simples extensiones según altura, anchura y profundidad. Esto, abstraído así — en latín abstractum — lo representamos como la pura posibilidad de las tres dimensiones. Pero lo que esta pluralidad dispone no se determina ya por distancias, no es ya ningún spatium, sino sólo extensio, extensión. El espacio como extensio puede ser objeto de otra abstracción... (pp. 157-158).

Heidegger, nos entrega una revisión filosófica en torno al concepto de Habitar, llevándolo más allá del acto de vivir dentro de un determinado ambiente. En su lugar, nos habla del peso que implica formar raíces, haciéndonos pensar en cómo habitamos dentro de espacios que no nos pertenecen simbólicamente. En eso puede radicar el proceso que vive la identidad que posee el cuerpo y que lo habita, pero que también sabe que en un momento

determinado debe salir, sin embargo, esto nos plantea más interrogantes: ¿A dónde va el alma del intérprete? ¿de dónde viene el alma que posee el cuerpo del intérprete y lo habita?

Desde este planteamiento, nos vamos al concepto propuesto por Marc Auge en su libro “Los no lugares” (2000), para quién:

En la realidad concreta del mundo de hoy, los lugares y los espacios, los lugares y los no lugares se entrelazan, se interpenetran. La posibilidad del no lugar no está nunca ausente de cualquier lugar que sea. El retorno al lugar es el recurso de aquel que frecuenta los no lugares (y que sueña, por ejemplo, con una residencia secundaria arraigada en las profundidades del terruño). Lugares y no lugares se oponen (o se atraen) como las palabras y los conceptos que permiten describirlas. Pero las palabras de moda —las que no tenían derecho a la existencia hace unos treinta años— son las de los no lugares. Así podemos oponer las realidades del *tránsito* (los campos de tránsito o los pasajeros en tránsito) a las de la residencia o la vivienda, las *intersecciones* de distintos niveles (donde no se cruza) a los *cruces* de ruta (donde se cruza), el *pasajero* (que define su *destino*) al *viajero* (que vaga por el *camino*)—significativamente, aquellos que son todavía viajeros para la SNCF se vuelven pasajeros cuando toman el TGV—, el *complejo* ("grupo de 110 casas habitación nuevas"), donde no se vive juntos y que no se sitúa nunca en el centro de nada (grandes complejos: símbolo de zonas llamadas periféricas) al *monumento*, donde se comparte y se conmemora; la *comunicación* (sus códigos, sus imágenes, sus estrategias) a la *lengua* (que se habla). En este caso el vocabulario es esencial pues teje la trama de las costumbres, educa la mirada, informa el paisaje. (pp. 110-111).

Auge nos habla de espacios que no existían en el pasado, pero que ahora existen, o mejor dicho, lugares de condición anónima para hombres anónimos ajenos a un periodo determinado en torno a su identidad, origen, etc. Dentro de este texto, se puede teorizar sobre el proceso que vive el alma que posee el cuerpo para habitarlo: el cómo puede vivir dentro de un lugar que antes no existía para él y cómo, a su vez, puede cumplir su misión, aunque a veces algunas almas pueden desobedecer y rebelarse al destino cruel que deben cumplir.

Para concluir este estado de la cuestión, uno de los grandes vacíos que podemos apreciar en torno a la problemática sugerida, es que se tiende a analizar y representar rituales de culturas determinadas, como el vudú, pero no se emplean sus bases fundamentales para poder potenciar el proceso de encarnación de personaje, el cuerpo de un intérprete y su rol en la escena, su ritual escénico. Además, cabe considerar que la teoría del actor santo que propone Jerzy Grotowski nos hable de sacrificio escénico, nos puede dar pie para utilizar recursos del rito de posesión vudú para actuar, es decir, las formas de dar un nuevo giro al trabajo del actor, ¿cómo podemos usar aquellos conceptos como la llave del espíritu y la puerta del espíritu a favor de una interpretación? ¿Cómo un ritual antropológico puede potenciar la teoría

grotowskiana del actor santo? Es aquí donde podemos encontrar la problemática de nuestra investigación. Todas estas interrogantes nos hacen analizar estos fenómenos a partir de la siguiente interrogante: ¿De qué manera, el ritual *Fetê Gede* del vudú haitiano puede potenciar la teoría del actor santo propuesta por Jerzy Grotowski a través de una nueva concepción y práctica del cuerpo del intérprete en el ritual escénico?

Para responder esta interrogante nos plantearemos el siguiente objetivo general: Analizar la posesión ritual del Vudú Haitiano, sus orígenes y elementos fundamentales dentro del ritual *Fetê Gede* para determinar las formas en las que puede potenciar la teoría del actor santo propuesta por Jerzy Grotowski a través de una nueva concepción y práctica del cuerpo del intérprete en el ritual escénico.

Para desmenuzar y analizar en profundidad los fenómenos que aparecen en esta problemática, se plantearan los siguientes objetivos específicos:

1. Estudiar y analizar la teoría del actor santo propuesta por Jerzy Grotowski para exponer su pensamiento en torno al rol del intérprete teatral dentro del ritual escénico.
2. Analizar el Vudú Haitiano desde el punto de vista de la posesión ritual del ritual *Fetê Gede* e identificar aquellos elementos que pudiesen ser agentes potenciadores en la propuesta de Jerzy Grotowski desde una mirada metafórica como técnica.
3. Determinar cómo los elementos seleccionados de la posesión ritual del Vudú Haitiano pueden potenciar la teoría del actor santo a través de una nueva concepción, práctica del cuerpo y rol del intérprete dentro del ritual escénico.

Históricamente el teatro inició como un ritual religioso, siendo este realizado en la antigua Grecia como culto al Dios Dionisio en donde la manifestación religiosa estaba compuesta por el factor de la teatralidad, los creyentes se transformaban en otros seres para contar mitos, tragedias, comedias, etc.

El artista escénico toma constantemente elementos de prácticas rituales, como lo es el caso del teórico referente de esta investigación, Jerzy Grotowski, quien toma elementos de la liturgia para hablar del teatro como un ritual, en este caso con el intérprete como ente de adoración. A su vez, se rescata el componente que es parte fundamental del rito: la teatralidad, es aquí donde lo podemos comparar una práctica ritual como lo es el Vudú Haitiano, religión que cuenta con la posesión como base de su manifestación y que cuenta

con una riqueza cultural y teatral inmensa que la podemos aprovechar para potenciar prácticas que tenemos más arraigadas con la intención de generar o crear por así decirlo un sincretismo teatral, rescatando la teatralidad de ambas prácticas.

Grotowski propone la teoría del actor santo refiriéndose a un intérprete que se desnuda completamente entregando toda su alma en escena generando un acto total, donde el espectador genera una catarsis al ver esta representación. La forma de potenciar esta teoría por medio de la posesión ritual del vudú haitiano es tomando elementos de esta religión, por ejemplo:

Para el ejercicio vuduista se cuenta con amuletos, los cuales son llamados de forma coloquial como “fetiches”, en los cuales se representa una deidad específica a la que se le rinde culto, de esta forma podemos entender el teatro (espacio físico), el cuerpo del intérprete y el vestuario como fetiches, al entregarle esa visión podemos hacer un ejercicio de entrega de energía y respeto a aquello que se representa, ya que el sacerdote vudú o la mambo⁴ utilizan fetiches para realizar el rito.

Por otro lado, realizar un ejercicio de percusión tanto física como sonora puedan potenciar el trance que vive el intérprete para dejarse poseer o entregarse al juego escénico para que se entienda con términos teatrales, utilizar el canto como un proceso de limpieza emocional que permita vaciarse y estar listos para entrar al personaje.

La forma en que la teoría del actor santo propuesta por Jerzy Grotowski puede potenciarse por la posesión ritual del Vudú Haitiano es aplicando el ejercicio ritual del vudú por medio del entrenamiento actoral en un contexto de laboratorio, para esto debemos entender la siguiente metáfora:

Intérprete (Identidad/espíritu) + Carne (Cuerpo/tributo)

=

Animal que es sacrificado/Actor santo.

Se propone al intérprete como la carne que sacrifica su identidad como tributo a los dioses generándose así un deseo orgásmico al dejarse poseer por otro, auto penetrándose a sí mismo por medio del ritual escénico creando un acto total catártico y puro.

⁴ Sacerdotisa vudú.

La presente investigación se propone indagar en torno a un sacrificio teatral donde los elementos antropológicos del vudú haitiano junto a la teoría de Grotowski puedan unirse formando una sola forma de experimentación, permitiendo a diferentes artistas escénicos entrenar su técnica tomando lo mejor de la riqueza cultural que pueblos como Haití tienen para ofrecer.

En el capítulo uno se realizará un estudio y análisis de la teoría del actor santo como ritual de paso, con autoras como Inés Castel-Branco y Wendolin Ríos, y autores como Víctor Turner y Arnold Van Gennep, quienes nos permitirán comprender cómo este rito se gesta, y qué efectos tiene en la carne, término que tomamos de autores como Merleau-Ponty; el cuerpo puesto en jaque, habitado y extra cotidiano, con Artaud, Heidegger y Barba.

En el segundo capítulo se analiza el Vudú Haitiano desde el punto de vista de la posesión ritual del rito *Fetê Gede* y se identifican aquellos elementos que son agentes potenciadores en la propuesta de Grotowski desde una mirada metafórica como técnica, abarcando desde los orígenes chamánicos del vudú hasta su paso como rebelión esclava a partir de autores como Joan Gimeno, León Daviñac, entre otros.

Finalmente, en el capítulo tres se determinará cómo los elementos seleccionados de la posesión ritual del Vudú Haitiano potencian la teoría del actor santo a través de una nueva concepción y práctica del cuerpo del intérprete dentro del ritual escénico

CAPITULO I:

El actor santo de Jerzy Grotowski: cuerpo, intérprete y ritual escénico

1.1 Grotowski y el cuerpo ritual

En este primer capítulo buscaremos estudiar y analizar la teoría del actor santo propuesta por Jerzy Grotowski para exponer su pensamiento en torno al rol del intérprete teatral dentro del ritual escénico.

Jerzy Grotowski (11 de agosto de 1933, Rzeszów, Polonia- 14 de enero de 1999, Pontedera, Italia), fue un director teatral que centró gran parte de su vida en investigar la actuación.



Fig. n°2. Jerzy Grotowski, polowa lat 70 fot. Andrzej Paluchiewicz Imagen tomada de <https://grotowski.net/mediateka/ikonografia/jerzy-grotowski-polowa-lat-70-04>

La vida y obra de este teórico nos es de gran utilidad como antecedente para entender qué motivaciones lo condujeron a postular el concepto de Actor Santo, lo que en palabras de Paula Calderón (2010): “Es aquel que se revela a sí mismo, dejando de lado su máscara cotidiana.” (p.32). Sin embargo, años antes de llegar a esta concepción, Grotowski instauró lo que denominó Laboratorio teatral, un espacio donde, guiados por la experimentación práctica junto a sus discípulos, encontró diferentes impulsos y pulsiones internas que tenían

como objetivo potenciar la técnica actoral a través de diversos ejercicios que conducían al intérprete a poner en jaque su propia naturaleza.

En sus inicios, Grotowski realiza sus estudios en la Escuela superior de teatro de Cracovia, luego de ganar una beca en 1955 para cursar estudios en la Escuela de Arte dramático de Moscú, donde trabaja junto a Yuri-Zavadski⁵, quien venía del teatro de Konstantin Stanislavski (17 de enero 1863 Moscú, Imperio Ruso- 7 de agosto de 1938, Moscú, URSS), por lo que lo introduce en el método de las acciones físicas (que guarda relación con la concreción de la curva dramática) que ya estaba elaborando el maestro ruso. A partir de este método, que le permite al intérprete generar una conexión física y emocional con el personaje que interpreta mediante ejercicios que van a irse cruzando con sus primeros postulados del sí mágico o condicional, circunstancias dadas, tempo-ritmo y memoria emotiva, el actor puede abordar su actuación de forma realista/naturalista con el objetivo de alcanzar la verdad escénica.

Cabe mencionar, que abordo aquí estas técnicas con la intención de poner en contexto las bases con las que Grotowski se formó en sus primeros años.

Posterior a eso, Grotowski se entrega de lleno a la dirección, realizando su debut profesional en 1957 con la obra “Las Sillas” de Eugène Ionesco, estrenada en el *Teatre Stray* de Cracovia. Luego, se trasladaría a la ciudad de Opole, Polonia, para trabajar en el *Teatre 13 Rzedów*, iniciando lo que fueron sus primeros pasos como investigador escénico⁶.

El teatro laboratorio se disolvió en 1976, pero este acontecimiento no frustró su necesidad de seguir investigando, dedicándose posteriormente a indagar en la performance, autodenominándose *teacher of performer* y *pontifex* (hacedor de puentes) como expone en su texto *El performer*, publicado en el número 2 de la Revista Máscara (México, 1992/1993).

Durante su vida, Grotowski buscó generar lazos con sus intérpretes y las condiciones necesarias para que ellos se sintiesen cómodos, es decir, preparaba el terreno para entender

⁵ Yuri-Zavadski (30 de junio de 1894, Moscú, Rusia-5 de abril de 1977, Moscú, URSS), fue un director de teatro, actor y pedagogo soviético. Coloquialmente llamado “Artista del Pueblo de la URSS” y Héroe del Trabajo Socialista.

⁶ Sin embargo, fueron solo ocho obras las que dirigió Grotowski a través de su experimentación: “*Sakuntala*” de Kalidasa en 1960, “*Caín*” de Lord Byron en 1960, “*Los antepasados de Eva*” de Adam Mickiewicz en 1961, “*Kordian*” de Juliusz Słowackii en 1962, “*La trágica historia del doctor Fausto*” de Christopher Marlowe en 1962, “*Akropolis*” de Stanisław Wyspiański en 1964, “*El príncipe constante*” de Calderón de la Barca en 1965 y *Apocalipsis cum figuris*, Creación propia realizada en 1969. Funda el Teatro Laboratorio en el año 1959.

cómo se gestaba la naturaleza humana y poder así, ponerla a favor del juego teatral, es aquí donde podemos comenzar a entender su concepción de rito.

Al igual que muchos en sus inicios, Grotowski logró obtener la mayor cantidad de recursos teóricos desde diversos referentes para formar su propia metodología de trabajo, la que se dedicó a explotar hasta su fallecimiento en el año 1999.

Ahora bien, para entender la propuesta de Grotowski en profundidad, iremos a la definición hecha por Peter Brook⁷ en el prefacio del libro “Hacia un teatro pobre” (1992):

Grotowski es único. ¿Por qué? Por qué nadie en el mundo, que yo sepa, nadie desde Stanislavski, ha investigado la naturaleza de la actuación, sus fenómenos, sus significados, la naturaleza y la ciencia de sus procesos mentales, psíquicos y emocionales tan profunda y tan completamente como Grotowski. A su teatro lo llama Laboratorio (...). Es quizá el único teatro de vanguardia cuya pobreza no es un obstáculo, cuya carencia de dinero no es una excusa para justificar los medios inadecuados de quebrantar automáticamente los experimentos (...). Le produjo a cada actor una serie de choques. El choque de enfrentarse a desafíos simples e irrefutables. El choque de advertir sus propias escapatorias, trampas y clisés. (pp. 5, 6).

Brook nos habla de que Grotowski ve la actuación como un fenómeno que necesita ser investigado desde el cuerpo, es decir, se entabla la necesidad de entender la actuación como un fenómeno donde las fuerzas de la naturaleza, que entenderemos como el mundo interno o la mente del intérprete, se enfrentan a sus propias trampas, aquellos choques que menciona Brook, choques emocionales y físicos que lo obligan a dejar de lado todos los obstáculos que pudiesen interferir en su desarrollo.

La otra cuestión que nos comenta Brook es que Grotowski se plantea generar un teatro donde la pobreza sea un beneficio más que un elemento en contra, dándole un doble sentido que se transforma en su teoría del teatro pobre:

No importa cuánto desarrolle y explote el teatro sus posibilidades mecánicas, siempre será técnicamente inferior al cine y a la televisión. Consecuentemente elegí la pobreza en el teatro. Hemos prescindido de la planta tradicional escenario-público; para cada producción hemos creado un nuevo espacio para actores y espectadores. Así se logra una variedad infinita de relaciones entre el público y lo representado; los actores pueden actuar entre los espectadores, poniéndose en contacto directo con el público y dándole un papel pasivo en el drama (Grotowski, 1992, p.14).

⁷Brook (21 de marzo de 1925, Chiswick, Londres, Reino Unido-2 de julio de 2022, París, Francia), fue un director de teatro, cine y ópera británico. Fue uno de los directores más influyentes del teatro contemporáneo, con puestas en escena revolucionarias e innovadoras. Uno de sus textos teóricos más destacados fue “El espacio vacío” escrito en 1968.

A raíz de esto, podemos entender que a Grotowski le interesaba generar una cercanía con el público, haciéndolo participe de la obra que estaban viendo, es decir, permitiéndole entrar como un personaje más. A su vez, el despojo de aquello considerado superfluo en el teatro y su búsqueda de la esencia de este, lo conducen finalmente a este teatro pobre, porque es a través de la pobreza material y simbólica, que logra generar un real encuentro con el espectador. Es este aspecto el que va a ir perfilando su concepción de ritual escénico.

1.1.1 El ritual antropológico y el ritual escénico.

Para realizar las primeras aproximaciones a las concepciones de intérprete, cuerpo y ritual escénico dentro de la visión *Grotowskiana*, revisaremos en primer lugar las definiciones antropológicas de rito y cuerpo.

La Real Academia Española define ritual como “1.adj: Pertenciente o relativo al rito. 2.m: conjunto de ritos de una religión de una iglesia o de una función sagrada.” (2022). A su vez, define rito como “1.m: Costumbre o ceremonia. 2m: Conjunto de reglas establecidas para el culto y las ceremonias religiosas” (2020). Entendiendo las definiciones que establece la Real Academia Española podemos entender que rito puede asociarse a ceremonia de carácter religioso.

En segundo lugar, el Diccionario de Antropología (Barfield, 1997), nos permite explorar otra definición del concepto ritual:

Estrictamente se refiere a los actos formales y prescritos (...), los antropólogos usan <<ritual>> para denotar cualquier actividad con un alto grado de formalidad y un propósito no utilitario, uso que no solo comprende las actividades claramente religiosas, sino también eventos como festivales, desfiles, iniciaciones, juegos y saluciones. En su sentido más amplio, <<ritual>> puede referirse no al aspecto expresivo de toda actividad humana. (...) El ritual proporciona a los antropólogos una de las fuentes de información más ricas sobre las culturas, cuya mitología respectiva ritual explica y dramatiza (...), el ritual contiene un caudal de información simbólica acerca de los mundos sociales y culturales (...). (p. 545).

En torno a estas definiciones, podemos concluir e interpretar que para el mundo de la antropología, el ritual es algo que: en primer lugar, es un acto cargado de símbolos y repeticiones, estos se emplean con la finalidad de lograr un cambio o rendir tributo a un elemento superior. En segundo lugar, el rito nos permite comprender cómo funcionan las

diferentes sociedades y culturas alrededor del globo, ya que, cada uno de estos lleva una carga importante de la identidad específica de cada sociedad determinada

En tercer lugar, Juan Rivano, explica que un rito es un elemento que mantiene el orden social reafirmando el mito; “Y por ejemplo, (...) los mitos son historias que explican cómo el mundo llegó a ser mundo” (Osten cit. en Rivano, 1997.p.36). Esto podemos juntarlo con definiciones a partir de Eliade, quien define el mito como un elemento que:

(...) cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. (Eliade, 1992. p.5).

A través de estas afirmaciones podemos entender que un rito es un momento donde se reafirman las hazañas de estos seres sobrenaturales, es decir, una representación de estas hazañas valga la redundancia, sin embargo si ponemos una visión más ligada a lo que nos comentaba el diccionario de antropología de Barfield (1997), el rito es una expresión humana, donde a partir de Eliade (1992) y Rivano (1997) se representa un mito.

Ahora bien, para el antropólogo francés, Arnold Van Gennep, en su libro “Los ritos de paso” (2008) donde reflexiona y discute las implicancias tanto sociales como religiosas que puede tener un rito, existe una sutil distinción en la tipología de los ritos:

Me parece, por consiguiente, racional agrupar conjuntamente todas estas ceremonias, siguiendo un esquema cuya elaboración detallada es, sin embargo, difícil todavía. Si bien, en efecto, el estudio de los ritos ha realizado grandes progresos estos últimos años, estamos lejos de conocer en todos los casos sus razones de ser y su mecanismo con la suficiente certidumbre como para poder categorizarlos con seguridad. El primer punto obtenido ha sido la distinción entre dos clases de ritos: 1, los ritos simpáticos⁸; 2, los ritos de contagio. (2008, pp. 16-17).

Tal como podemos apreciar, desde un punto de vista antropológico es complejo abordar discusiones en torno al origen de un rito o qué es lo que los gesta, incluso, existe la visión de la escuela animista y la de la escuela dinamista⁸ que, a partir de diferentes autores que estudian el rito, hay algunas precisiones importantes. La escuela animista postula que:

⁸“(…) adoptaron una posición netamente en contra de la teoría animista”. (Van Gennep, 2008, p.20).

Son ritos simpáticos los que se fundamentan en la creencia en la acción de lo semejante sobre lo semejante, de lo contrario sobre lo contrario, del continente sobre el contenido y a la inversa, de la parte sobre el todo y a la inversa, del simulacro sobre el objeto o el ser real y a la inversa, de la palabra sobre el acto. (Van Gennep, 2008, pp. 17).

Es decir, los ritos simpáticos son aquellos que se gestan en torno a elementos asignados con un fin de adoración, por ejemplo, a partir de una visión ligada a la espiritualidad, el frotarse las manos con canela es símbolo de abundancia económica, o el recibir el año nuevo con un billete en el zapato, etc. Para Martine Segalen en su libro: “Ritos y rituales contemporáneos” (2005) encontramos una definición más certera:

Cuando sir James Frazer, en su obra *La rama dorada* (1890), analiza las magias y supersticiones, plantea algunas premisas de estas clasificaciones que se ocupan precisamente de los ritos. Distingue así cuatro categorías: los ritos «simpáticos» (en los que interviene un carácter de similitud), los ritos «animistas» (en los que se personifica el poder: Dios o el tótem), los ritos de base «dinamista» (en los que interviene una potencia de tipo «maná») y Los ritos «de contagio». (p.15).

Podemos apreciar que los diversos ritos se distinguen en categorías, por ejemplo, desde la adoración a un ser superior, o el uso de ciertos símbolos, sin embargo, en esta investigación nos centraremos en el grupo que Van Gennep define como ritos de contagio que entiende como actos que: “fundándose (...) en la materialidad y la transmisibilidad, por contacto o a distancia, de las cualidades naturales o adquiridas.” (p.21).

Podemos comprender esta definición como aquellos ritos que permiten un traspaso entre generaciones o diferentes individuos dentro de una misma sociedad o agrupación, es decir, aquellos rituales que con el tiempo se mantienen y pasan a ser tradiciones dentro de un grupo cultural. Algunos ejemplos son el nacimiento, el bautizo, ritos ligados a la religión, los cuales tienen el mismo fin el de preservar la creencia, pero pueden ser realizados y atribuidos a las diferentes categorías.

Ahora bien, desde el punto de vista de Gómez García (2002), quien entabla una interesante discusión sobre el adoctrinamiento existente en el ritual, podemos afirmar que “no está claro qué es exactamente un rito, cuál es su naturaleza, de qué modo se estructura y desempeña sus funciones, entre ellas lo que podemos entender como «adoctrinamiento».”

(p.1). De esta manera, el autor nos propone al ser humano como un animal ritual que va a adoctrinarse por medio de los rituales que le exige la entrada en la sociedad. A respecto, expone que:

El rito se inscribe en manifestaciones sociales tales como la fiesta, la celebración, la ceremonia conmemorativa, ya sea coincidiendo con ellas o frecuentemente como su momento principal. Constituye, ante todo, una práctica, un mecanismo simbólico de la vida social, que, a escala general o sectorial, contribuye a la regeneración permanente o periódica de esa vida, a lo largo de las generaciones, mediante su repetición. La acción ritual suele estar muy elaborada: articula gestos, y en ocasiones palabras o cantos, realizados por personas cualificadas, en lugares y tiempos predeterminados y consagrados a tal fin, utilizando objetos y parafernalias a veces muy sofisticados. Se trata de una actuación preprogramada, estereotipada, codificada. No se actúa al azar ni cabe la improvisación; al contrario, cristaliza una jugada privilegiada, que tiene garantizado el éxito. (pp.1-2).

La definición que Gómez García nos entrega de rito es interesante, ya que además de proveer una definición concreta, agrega de todo lo que implica un ritual en la sociedad: una estructura elaborada que ordena el aparente caos social, imponiendo ciertas reglas que la comunidad conoce y respeta. Lo que nos conduce a los símbolos, que son elementos constitutivos del ritual, como, por ejemplo, la máscara del diablo en los tradicionales bailes de la conmemoración de la Virgen de la Tirana en el norte de Chile. Para Turner, el símbolo ritual es:

(...) la más pequeña unidad del ritual que todavía conserva las propiedades específicas de la conducta ritual: es la unidad última de estructura específica en un contexto ritual". El símbolo es "una cosa de la que, por generar consenso, se piensa que tipifica naturalmente, o representa, o recuerda algo, ya sea por la posesión de cualidades análogas, ya por la asociación de hecho o de pensamiento. Los símbolos que yo observe sobre el terreno eran empíricamente objetos, actividades, relaciones, acontecimientos, gestos y unidades espaciales en un contexto ritual" (Turner, 1980:21). (cit. en Chihu Amparán y López Gallegos, 2001, p.140).

Según las apreciaciones de Turner, podemos también entablar que un símbolo es aquello que nos permite reconocer y diferenciar rituales, a su vez es algo a lo que los practicantes de dicho ritual le asignan un grado de respeto o lo ven como un objeto sagrado, lo que en este caso nos habla de la categoría de rito simpático y a la vez de contagio ya que se busca preservar la tradición ritual.

Por otro lado, Turner basándose en los postulados Godfrey Wilson (1939)⁹, nos comenta que los rituales:

(...) ponen de manifiesto los valores en su nivel más profundo ... en el ritual los hombres expresan lo que más les conmueve, y, habida cuenta de que la forma de expresión es convencional y obligatoria, son los valores del grupo los que en ellos se ponen de manifiesto. En el estudio de los rituales ven la clave para comprender la constitución esencial de las sociedades humanas. (1988, p.18).

Desde este punto vista, podemos entender que un ritual puede traducirse como un espacio donde el ser manifiesta valores, creencias, expone las bases antropológicas de la sociedad que le rige, por ejemplo, en las tribus que analizaba Turner, las cuales se configuraban como sociedades humanas determinadas, pues respetaban sus propias creencias y a la naturaleza, conmoviéndose junto a ella y traspasando sus tradiciones de maneras materiales e inmateriales.

1.1.1.1 El ritual escénico y Grotowski

Pasando al ritual desde un punto de vista teatral, podemos comenzar citando a Antonín Artaud, que en “El teatro y su doble” (2015) nos comenta:

Y poco importa que estos otros planos sean conquistados realmente o no por el espíritu, es decir, por la inteligencia, pues eso sería disminuirlos, lo que no tiene interés ni sentido. Lo importante es poner la sensibilidad, por medios ciertos, en un estado de percepción más profunda y fina, y tal es el objeto de la magia y de los ritos de los que el teatro es solo un reflejo. (p.129).

Para Artaud, el teatro es un reflejo de la magia y de los ritos que conducen al hombre a estados de percepción profunda y fina, por lo que acude a signos y símbolos que propician el acceso a otros planos donde el espíritu debe ser objeto de conquista, es decir, fuera de toda falsedad de la simulación y la simple imitación. Para Artaud, recuperar la magia y el ritual en y para el teatro es su objetivo primero.

⁹ Wilson (1908 - 19 de mayo de 1944) es un antropólogo británico conocido por estudiar el cambio social en África.

Artaud observa de cerca el teatro balinés y nota que la representación de ese rito no estaba vacía, cosa que él observaba en el teatro francés de su época, en este caso, el creador francés encuentra en este teatro, la ceremonia que deseaba para su creación, como bien señala Juseth Vásquez (2011):

El teatro Balines tenía la calidad ceremonial del rito religioso que Artaud quiso recuperar en el teatro, pues a través de éste se “extirpa del espíritu del espectador la idea de la simulación o de la imitación irrisoria de la realidad”. (1978, 67) Artaud habla entonces de un teatro doble, de “una realidad peligrosa y arquetípica”, una realidad no humana, metida en la analogía de un alquimista, que altera los hechos demostrando que la vida sigue intacta, y que bastaría con dirigirla mejor. (1978, 9). (p.117).

Artaud plantea una necesidad de integrar la calidad ritual al teatro, es decir traspasar la barrera de rito representado a un ritual escénico a partir de lo que él denomina como “teatro de la crueldad”, lo que en sus palabras se entiende como: “teatro difícil y cruel ante todo para mí mismo. (...) No somos libres. Y el cielo se nos puede caer encima. Y el teatro ha sido creado para enseñarnos eso, ante todo.” (Artaud, 2015, pp. 111-112). Entendiendo que Artaud le otorga diversos sentidos a la crueldad (físicos y metafísicos), agrega:

Crueldad no es, en efecto, sinónimo de sangre vertida, de carne martirizada, de enemigo crucificado. Esta identificación de la crueldad con los suplicios es sólo un aspecto limitado de la cuestión. En el ejercicio de la crueldad hay una especie de determinismo superior, a la que el mismo verdugo suplicador se somete, y que está dispuesto a soportar llegado el momento. La crueldad es ante todo lúcida, es una especie de dirección rígida, de sumisión a la necesidad. No hay crueldad sin conciencia, sin una especie de aplicada conciencia. La conciencia es la que otorga al ejercicio de todo acto de vida su color de sangre, su matiz cruel, pues se sobrentiende que la vida es siempre la muerte de alguien. (p. 102).

Entender el teatro de la crueldad desde la conciencia de la finitud de la vida (y aun así, vivirla), nos puede acercar a la idea de comprender el teatro ritual como un espacio donde el ser humano se enfrenta a su inevitable destino, a su mortalidad. A su vez, para Artaud: “el espectador debía estar en el centro y el espectáculo a su alrededor” (p.114), pues de esta manera se rompía la mimesis en el sentido aristotélico y la representación, entendiéndola como fingimiento de un hecho. Es precisamente lo que Grotowski hace con su teatro pobre, primero despoja al teatro y le exige ese despojo al actor, para que puedan ambos, espacio y

actor, transmitir los sentidos del universo. Luego, instala al espectador dentro del espacio o, también podemos entenderlo así, instala el espectáculo dentro del espacio del espectador. Vásquez señala que:

Grotowski intentaba como Artaud, pero de una manera más concreta, disponer un teatro más ritualizado que acercara al actor y al espectador desde el mismo organismo vivo que es su cuerpo y que el espectador sintiera su olor y su sudor (1974, 36). Para ello el laboratorio teatral de Grotowski tenía muy en cuenta el conjunto de los actores como el de los espectadores y la disposición de las salas o lugares de representación se hacía diferente, pues se consideraba que los actores pudieran mezclarse como fantasmas en el público o los espectadores pudieran mirarse entre ellos y de repente encontrarse en una zona iluminada que de un momento a otro les hiciera parte de la representación. Así Grotowski como Artaud y Cardona hay una esencia fundamental de la expresividad como un proceso elaborado que conlleva a la creación de una comunicación más estrecha y reveladora que termina siendo la razón de ser de la ritualidad de la representación teatral. (2011, pp. 122-123).

Vásquez nos entrega una perspectiva muy interesante y concreta en torno a la concepción ritual de Grotowski y que buscó en aquella relación estrecha entre el intérprete y el espectador dentro de un mismo plano: la representación. Esto podemos entenderlo reflexivamente como una forma de romper las jerarquías en el teatro y acercar su estructura a la circularidad del ritual antropológico, pero para ello, el intérprete debía pasar por un proceso que le permitiese entrar a escena de una manera madura o como Grotowski plantea:

No queremos enseñarle al actor un conjunto preestablecido de técnicas o proporcionarle fórmulas para que salga de apuros. El nuestro no intenta ser un método deductivo de técnicas coleccionadas: todo se concentra en un esfuerzo por lograr la “madurez” del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, una desnudez total, de una exposición absoluta de propia intimidad: y todo esto sin que se manifieste el menor asomo de egotismo o autorregodeo. El actor se entrega totalmente; es una técnica del “trance” y la investigación de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de “transiluminación” (1992, p. 10).

Grotowski buscaba explorar todas las posibilidades del intérprete a través de la experimentación consigo mismo; buscaba que el intérprete, por medio del choque, explorara en todos sus rincones físicos y psicológicos con el fin de alcanzar una maduración interpretativa, transformándolo en un ser con una visión más profunda y reflexiva de la vida y de la escena. Por ello nos habla de la ‘transiluminación’, cuya definición dice “Colocación

de una luz a través de un órgano para ver anomalías” (MEDLINE, Web). Es decir, Grotowski se refiere a una visión amplificada del interior, a un recorrido por el mundo interno del intérprete. Como comenta Ríos Valerio (2007), esta transiluminación sería el proceso de autopenetración que lleva a cabo el actor santo, mostrándose ante los espectadores en su esencia, lo que conduciría al espectador a replicar este acto de entrega y sacrificio, el acto total.

Es un problema de la esencia más profunda del actor, de una reacción de su parte que le permita revelar una a una las facetas de su personalidad, desde las fuentes biológicas e instintivas hasta el canal de la conciencia y el pensamiento, para alcanzar la cima que es tan difícil de definir y en la que todo se vuelve una unidad. Este acto de develación total del propio ser se convierte en una ofrenda de uno mismo que alcanza a transgredir las barreras y al amor. Yo le llamo a esto un acto total. Si el actor actúa de esta manera, crea una especie de provocación para el espectador. (Grotowski, 1970, p. 9 cit. en Ríos Valerio, 2007, p. 45).

En este punto, podemos retomar a Calderón, cuando nos comenta que: “Ritual, tendría lugar cuando el montaje se encuentra en los actuantes, no tiene lugar ni en una sala ni en un espacio material, el ritual es una acción cumplida, es un acto que se manifiesta en quien ejecuta.” (2012, p.36). Por ende, el ritual Grotowskiano es un acto total, donde la creación se centra en los intérpretes que se “transiluminan” dejando sus almas desnudas, desprovistas de máscaras, para contagiar al espectador y crear juntos, transmitiendo ambos los sentidos del universo. En palabras de Grotowski: “el meollo del teatro es el encuentro” (Grotowski, 1970, p. 51, cit. en Ríos Valerio, 2007, p. 45).

A su vez, podemos entender el proceso de búsqueda experimental de Grotowski como una antiestructura, pues es un proceso liminal o de margen, el laboratorio es el espacio en el que el intérprete se despoja de todo convencionalismo cultural, de prejuicios, estereotipos, etc., para encontrarse a sí mismo y alcanzar su madurez en todos los rincones físicos y psicológicos de su cuerpo (en toda su dimensión) con el fin de alcanzar una maduración interpretativa, transformándolo en un ser con una visión más profunda y reflexiva de la vida y de la escena. Es decir, Grotowski se refiere a una visión amplificada del interior, a un recorrido por el mundo interno del intérprete.

Retomando a Calderón, esta nos comenta que: “Ritual, tendría lugar cuando el montaje se encuentra en los actuantes, no tiene lugar ni en una sala ni en un espacio material, el ritual es una acción cumplida, es un acto que se manifiesta en quien ejecuta.” (2012, p.36).

Por ende, el ritual Grotowskiano es un acto donde la creación se centra en los intérpretes que se “transiluminan” dejando sus almas desnudas para transmitir los sentidos del universo al espectador participante.

Entendiendo el proceso de búsqueda experimental de Grotowski como una antiestructura, pues es un proceso liminal o de margen, el laboratorio es el espacio en el que el intérprete se despoja de todo convencionalismo cultural, de prejuicios, estereotipos, etc., para encontrarse a sí mismo y alcanzar su madurez. Recordemos que para Turner:

La primera fase (de separación) comprende la conducta simbólica por la que se expresa la separación del individuo o grupo, bien sea de un punto anterior fijo en la estructura social, de un conjunto de condiciones culturales (un <<estado>>), o de ambos; durante el periodo <<liminal>> intermedio, las características del sujeto ritual (el <<pasajero>>) son ambiguas, ya que atraviesa en un entorno cultural que tiene pocos, o ninguno, de los atributos del estado pasado o venidero, en la tercera fase (reagregación o reincorporación) se consuma el paso. (1988, pp.101-102).

Es decir, que Grotowski insta al actor al despojo o separación de su vida teatral, social y cultural asignada, para ingresar a una experimentación o búsqueda de sí mismo. En este tránsito liminal entre el que es y el que ha sido, se enfrenta a diversas pruebas que lo conducen a reconocer lo esencial de su oficio, momento en el que puede volver a salir al mundo, reincorporándose como un intérprete maduro.

Para poder comprender el tránsito que estamos definiendo, revisaremos la siguiente imagen:

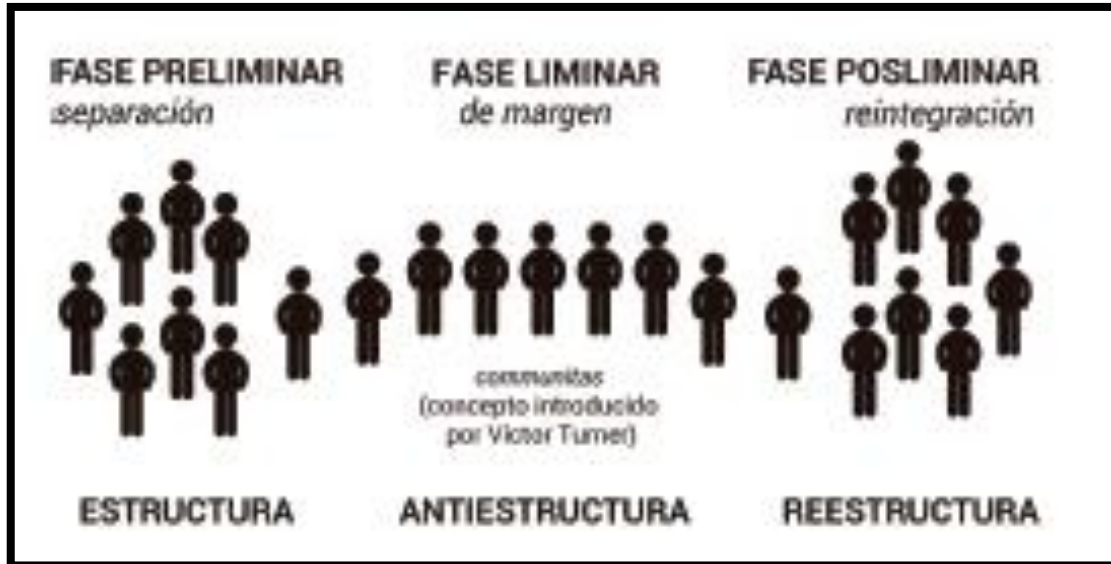


Fig. n°3 Esquema interpretativo del ritual de paso a partir de los postulados de Van Gennep. Imagen elaborada por Luis Marines y extraída de artículo: “Liminal: un proyecto de integración académica a partir del diseño” (2016).

Aquí podemos apreciar de manera gráfica como se gesta este viaje dentro de las estructuras a las que apela Turner (Estructura, antiestructura y reestructura), haciendo énfasis en el grupo que avanza a esta fase Intermedia, pues, en la fase liminal debe presentarse el fenómeno denominado *communitas*, que se caracteriza por ser un momento donde los participantes del ritual de paso se encuentran en igualdad de condiciones, ya que todos buscan el mismo objetivo.

Si vemos a Grotowski, este hace una distinción en comparación a otros rituales, por ejemplo, en un ritual de iniciación masónica, el iniciado debe permanecer solo por un tiempo determinado para despojarse de todo rastro mundano de su interior y luego debe pasar por diversas fases hasta convertirse en masón, el hecho de que este iniciado deba estar solo para despojarse es contrario al ejercicio que buscaba Grotowski, pues:

Además de su formación tanto de actor como de director, Grotowski se vio fuertemente influenciado por *Reduta*, una institución teatral que funcionó bajo el carácter de asociación entre las dos guerras mundiales en Polonia, esta “escuela” funcionó tanto como teatro y como un lugar para formar actores, estableciendo en ocasiones, un sistema de formación parecido al de una “comunidad”, donde los maestros convivían con los discípulos, bajo un fuerte rigor y una intensa ética,

estableciendo además una estrecha relación entre los participantes. Es posible que desde aquí Grotowski rescatara elementos para establecer su particular relación con los actores. (Calderón, 2010, pp. 7-8).

Tal como se aprecia en las palabras de Calderón, Grotowski apuntaba a crear un espacio comunitario, o desde la mirada turneriana, generar un *Communitas*, ese espacio donde el intérprete y el espectador viven juntos el viaje ceremonial. El ritual sería, entonces:

(...) entre muchas cosas, la síntesis viva y vinculante de toda expresión (dibujo, sonido, gesto, palabra) que pretenda develar o descubrir lo sagrado. De ahí, que en el ritual se entrelacen expresiones artísticas como el canto, la danza, la poesía, etc. En el ritual, se emplea un lenguaje no representativo sino metafórico, lo que amplía su poder de expresión dentro de un campo íntimo y místico en el que se propicia una expansión sensorial, a la que se le denomina experiencia, sea esta de carácter religioso o estético; de igual manera, el individuo, como depositario de dicha experiencia, asume la responsabilidad de ayudar a mantener el orden primigenio del universo y sus ciclos, mediante su participación en ésta (Cáceres, 2019, Web.).

Carolina Cáceres comenta que el ritual es un acto donde se busca penetrar lo sagrado, entrar en esa otra orilla de la que habla Octavio Paz (2014), un salto a lo sagrado, que:

(...) implica un cambio de la naturaleza: es un morir y un nacer. Mas <<la otra orilla>> está en nosotros mismos. Sin movernos, quietos, nos sentimos arrastrados, movidos por un gran viento que nos echa fuera de nosotros. Nos echa fuera y, al mismo tiempo, nos empuja hacia dentro de nosotros. (p. 78).

Octavio Paz nos permite entender que esa otra orilla de lo sagrado habita dentro de nosotros, es decir, lo sagrado y saltar hacia lo sagrado, implica una transiluminación, una autopenetración.

Para Eliade (1976, p. 230), en su ejemplo sobre el puente entre el cielo y la tierra que debe cruzar el chamán para alcanzar el éxtasis, un estado superior de conciencia o espacio sagrado cuya definición realizada en su libro “Lo sagrado y lo profano” (1981) vendría siendo la *hierofanía*¹⁰(manifestación de lo sagrado): “Se trata siempre del mismo acto misterioso: la manifestación de algo «completamente diferente», de una realidad que no pertenece a nuestro

¹⁰ Su significado según Eliade es: “no expresa más que lo que está implícito en su contenido etimológico, es decir, que *algo sagrado se nos muestra*.” (Eliade, 1981.p.10).

mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo «natural», «profano».” (p.10). Es decir, en teoría lo sagrado es un mundo nuevo, una nueva realidad.

Volviendo a Octavio Paz, el autor también nos pone en perspectiva la interpretación de lo sagrado y lo profano como dos lugares antagónicos:

Si lo sagrado es un mundo aparte, ¿Cómo podemos penetrarlo? Mediante lo que Kierkegaard llama el <<salto>> (...) ¿Qué es Prajna? Prajna es sabiduría... ¿Qué es Paramita?: la otra orilla alcanzada... Adherirse al mundo objetivo es adherirse al ciclo de vivir y el morir, que es como las olas que se levantan en el mar; a esto se le llama: esta orilla... Al desprendernos del mundo objetivo, no hay ni muerte ni vida y se es como el agua corriendo incesante; a esto se le llama la otra orilla. (2014, p.78).

El espacio sagrado permite una nueva visión, es un nacimiento, es decir, entendámoslo como la fase de reestructura porque permite expandir la sabiduría, encontrarse a sí mismo dentro de un despertar espiritual donde la conexión entre los participantes explota en una experiencia común, así como Grotowski buscaba la conexión con el público para entrar juntos, transportarlo a otro plano de entendimiento que escapara de la realidad cotidiana.

Para Grotowski, el actor santo podría hallar su lugar en lo que él denominó como “el *performer*” explicado en su artículo “El performer” (1992) como: “es un estado del ser. (...) El aprendiz que lucha por comprender, por reducir lo desconocido a conocido.” (p. 76). Sumando a las definiciones entregadas por Octavio Paz, Grotowski nos plantea al *performer* como un aprendiz que lucha por cruzar a esta otra orilla llena de conocimiento sagrado y, a su vez, define el ritual como: “un momento de gran intensidad. Intensidad provocada. La vida se vuelve entonces rítmica” (p.76). Tal como se aprecia en sus palabras, el ritual escénico para Grotowski es un momento donde la intensidad es tan potente que permite al espectador conectar y escapar de la vida cotidiana, se les presenta una epifanía (espectáculo) que les permite penetrar en la otra orilla de Paz, o en el cielo de Eliade.

Sin embargo, estos ritmos a los que apela Grotowski tienen como base fundamental al *performer*, quien:

(...) Sabe ligar el impulso corpóreo a la sonoridad (el flujo de la vida debe articularse en formas). Los testigos entran entonces en estados intensos porque, dicen que han sentido una presencia. Y esto, gracias al performer que es un puente entre el testigo y algo. En este sentido el *performer* es *pontifex* hacedor de puentes. (p.76).

Centrado en lo dicho por Grotowski, donde pone al *performer* como un puente podemos ligar con los postulados de Artaud cuando mencionaba que el espectador esta al centro y el espectáculo a su alrededor como un encuentro donde el centro de adoración es el público, quien a través de la “transiluminación” que entrega el *performer* vive la llegada de lo sagrado que postulaba Paz, pues:

El rito reproduce la experiencia mística de la <<otra orilla>> tanto como el hecho capital de la vida humana: nuestro nacimiento, que exige previamente la muerte del feto (...) la experiencia de la <<otra orilla>> implica un cambio en la naturaleza: es un morir y un nacer. (2014, p.78).

Ese morir y nacer es aquello que buscaba Grotowski en el momento en el que el intérprete entraba en escena, un sacrificio, un estado superior de conciencia. El actor *performer* vive el ritual de paso para poder madurar o entrar en un estado de apertura luego del despojo de sus propios bloqueos y máscaras, el espectador se contagia y se entrega a la experiencia, al cato creador, traspasando una barrera y volviendo a “nacer” metafóricamente.

Podemos concluir entonces, que el acto total es el momento donde encuentra lo sagrado conectando con el público y reestructurándose.

1.1.2 Cuerpo puesto en trance

En el punto anterior hablamos del ritual desde la mirada antropológica y Grotowskiana, como un momento de alta intensidad donde el performer es el puente que permite entrar en otro estado de conciencia a quien observa, pero para ello, tanto el espectador como el intérprete deben entrar en un estado de intensidad que podríamos asociar con el trance:

Momento crítico y decisivo por el que pasa alguien. 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, 2022).

En la definición común de diccionario, encontramos varios puntos interesantes; en primer lugar, se entiende como un momento donde se vive algo crucial, es decir, algo que posee la urgencia de la vida y la muerte. Por otro lado, lo entendemos como un estado donde

un médium canaliza fenómenos paranormales y entra en un estado donde el alma se une con algo fuera de este plano terrenal (Dios-dioses-espíritus) y aquello que más nos hace sentido, si lo comparamos con los postulados de Octavio Paz, es el estado próximo a la muerte como el momento que vive el ser antes de nacer nuevamente.

El trance se ha definido desde la antropología, generalmente asociado al éxtasis chamánico, dicha asociación viene desde los postulados de Mircea Eliade, como explica Rubiano:

El término de éxtasis ha sido de amplia utilización en los estudios de chamanismo, fue difundido por Eliade en la década de los cincuenta quien define el chamanismo como la técnica del éxtasis, considerada esta última como la experiencia religiosa por excelencia (Eliade, 1994). Pero relacionar el éxtasis con el chamanismo presenta un problema mayor dado que el éxtasis se define, tal como lo ha hecho Rouget (1990) en su muy célebre obra *La Musique et la Transe*, como la relación, la unión o el arrobamiento, que se da entre dos seres, dicha comunicación está ligada al silencio, a la soledad, a la privación sensorial, a la inmovilidad, al recuerdo de lo visto y de lo vivido. (2021, p. 217).

Si entendemos el éxtasis como un encuentro entre dos almas, podríamos relacionarlo más a una posesión/encarnación que, a un trance, sin embargo, Bastide añade lo siguiente:

(...) el trance obedece a dos postulados: uno individual, en donde el trance es cercano a la locura, si no es reparado se vuelve peligroso para el individuo, y otro colectivo: el trance y su teatralidad son síntomas de un deseo divino (Bastide, 2003). (...) Una definición mucho más clara y caracterizada de mejor manera es la aportada por Rouget (1990), quien señala cómo el trance es un estado de conciencia pasajero, en donde el individuo deja su estado habitual para ser momentáneamente otro. De manera general, el trance se caracteriza por: un estado de agitación o de euforia, por tener fases convulsivas o de crisis, por una pérdida de la memoria (amnesia una vez termina la acción ritual); es una actividad pública, y aunque no hay una relación directa entre el trance y la utilización de la música de manera general hay una correlación entre ambas. (cit. en Rubiano, 2010, p. 218).

Aquí se nos tensionan los postulados de Eliade junto a los de Bastide, esta tensión nos entrega una nueva visión desde donde podemos abordar el trance, ya que como se aprecia en la cita recién expuesta, el trance tiene una teatralidad ligada al deseo, este deseo también puede entrar en la experimentación en medio de un momento donde la conciencia está, por así decirlo, bloqueada:

El recurso al trance implica en general la experimentación de lo que se conceptualiza como una ruptura con la conciencia ordinaria. Puede incluir trastornos físicos en la medida que limita o altera el aparato sensorial o motor (las personas en estado de trance pueden parecer completamente abstraídas, ver personas u objetos o cosas que los demás no ven, no sentir el paso del tiempo, no sentirse cansadas, todo ello sin tener la conciencia ordinaria), y puede implicar, también, una ruptura de la percepción ordinaria del tiempo. (Horta, 2021, p.3).

Horta, por su parte, nos comenta que el trance también tiene la cualidad de romper la percepción del tiempo y a su vez el control que se tiene del cuerpo, por otro lado, nos comenta que:

Se alteran las sensaciones, las percepciones, las cogniciones y las emociones del individuo. La danza, las sustancias alucinógenas (incluido el alcohol), el canto, la música repetitiva, la oración, la meditación o la hiperventilación pueden ser medios para alcanzar el trance, el cual puede estar ligado a la disociación, a los estados alterados de conciencia o bien a las crisis de posesión. Ahora bien: ese estado alterado de la conciencia, o esa disociación de la personalidad, no es el fundamento del trance, sino el resultado del sistema de representaciones, de conceptualizaciones, de interpretaciones asociado a dichos fenómenos. Así, el trance toma sentido y se le confiere un «lugar» en la escena social. Una definición clásica de trance la aporta Gilbert Rouget (1980: 58): 1) la persona pasa a encontrarse en un estado no ordinario. 2) así, altera su relación habitual con todo lo que le rodea; 3) es presa de ciertos disturbios neurofisiológicos; 4) sus facultades son mejoradas, realmente o imaginariamente; y 5) ese aumento o mejora se manifiesta a través de acciones o comportamientos observables en el mundo exterior. (Horta, 2021, p.3).

A partir de lo que comenta Gabriel Horta, también se puede entender el trance como un paso a un lugar donde la percepción ordinaria se pierde, pero a la vez permite expandir la conciencia y ver más allá de lo común.

Roger Bastide (1950) ya había señalado que el trance es un fenómeno normal que cumple una función social. Quizás más que indicar un lugar social en que el cuerpo se libera de los constreñimientos de la centralización social, lo que indican las manifestaciones socioreligiosas vinculadas al trance es que sus ocupantes no tienen nada más que el cuerpo para entender el mundo, por parte de aquellos para quienes el mundo es no mucho más que su propio cuerpo. Antes que Ioan Lewis (1971), quien estudia los cultos *zar* somalíes, Bastide (1950) remite al trance a partir del *vudú* haitiano («el pequeño campesino, transfigurado en Zaka, puede tratar de locos a los grandes dioses [...], la pobre campesina puede jugar a la gran dama [...], el cobarde puede jugar a militar y hartarse de ron»). (Horta, 2021, p.3).

Para esta investigación, definiremos el trance a partir de los postulados de Roger Bastide y Gabriel Horta, quienes nos entregan un punto de vista concreto en torno a las implicancias del trance dentro del cuerpo como la escena social, es decir, estas se definen como un espacio donde el cuerpo entra en un estado de descontrol tanto mental como física, pero que a su vez permite ver las cosas desde una realidad nueva, permite expandir la conciencia y entregar nuevas formas de ver el mundo, generando una amnesia posterior, es aquí donde el trance escénico debe dar una vuelta de tuerca, ya que el intérprete debe ser capaz de recordar todo lo vivido y habitado dentro del trance.

Por otro lado, encontramos las declaraciones del mismo Grotowski: “El actor se entrega totalmente; es una técnica del “trance”” (1992, p.10). Sin embargo, ¿Qué es una técnica del trance en el pensamiento del creador polaco? Como se señala en la introducción de esta investigación, cuando nos referimos a la encarnación de personajes, existe una triada creadora que podría seguir la siguiente correlación:

Dios = Dramaturgo
Ser Humano = Intérprete
Espíritu Santo = Personaje

Si tomamos la cuarta definición hecha por la Real Academia Española cuando se refiere a que el trance es una unión mística con Dios, podemos interpretarlo como una unión con el Dramaturgo, sin embargo, esta definición es muy vaga al momento de buscar el trance según Grotowski. Pero si consideramos que para Grotowski el actor era un *pontifex* (hacedor de puentes) que conectaba la acción con el público, quienes a su vez replicaban el hecho, entonces debemos pensar en estados de alta intensidad provocados por el hecho escénico.

El intérprete se enfrenta a una unión mística con la escena y la acción para asumir el personaje, su alma se une con el texto y la “vida” que crea; un dramaturgo entra en un proceso de vida y muerte simbólica, crisol que el mismo Octavio Paz expone como un renacer. Esta vez el personaje renace en el intérprete.

Sin embargo, el para llegar a este estado, se requiere de mucha entrega por parte del intérprete, pues, como dice Artaud, “reivindica un valiente, capaz de necesitar de fuerzas más válidas para una *acción de sentimiento* en el teatro.” (kachumbabé teatro, s/fecha, Web. El énfasis es del autor).

El creador francés nos comenta que el actor necesita de un grupo de fuerzas que lo muevan emocionalmente al momento de interpretar. Aquí es donde se gesta el trance:

Nos encontramos, repentinamente, en plena lucha metafísica, y el rígido aspecto del cuerpo en trance, endurecido por el asedio de una manera de fuerzas cósmicas, es expresado admirablemente con esta danza frenética, tiesa y angulosa a la vez, donde se siente de pronto que el espíritu cae a pico... una porción íntima de estremecimiento, de trance, y cubrir así el vacío del miedo. (Artaud, 2015, p. 89).

El trance, junto con la valentía, es lo que permite controlar y vencer el miedo que un intérprete siente al momento de entrar en esta lucha metafísica, pero según Grotowski el intérprete debe ser formado como un ser apto para no resistirse ante posibles miedos, o como lo llamaremos a partir de ahora, bloqueos.

Educar a un actor en nuestro teatro no significa enseñarle algo; tratamos de eliminar la resistencia que su organismo opone a los procesos psíquicos. El resultado es una liberación que se produce en el paso del impulso interior a la reacción externa, de tal modo que el impulso se convierte en reacción externa. El impulso y la acción son concurrentes: el cuerpo se desvanece, se quema, y el espectador solo contempla una serie de impulsos visibles. (Grotowski, 1992, pp.10-11).

Como se aprecia en las palabras de Grotowski, el intérprete debe ser capaz de tener un cuerpo que se deja llevar por los impulsos y estímulos. A partir de ello, podemos hablar de un acercamiento a la gestación del trance, el medio por el cual Grotowski buscaba generar este trance escénico, eran diversos ejercicios que provocaban al intérprete para llevarlo a explorar dentro de su esencia, de su cuerpo y su escena despojada, con la finalidad de que el espectador pudiera conectar con la escena y su despojo.

Por medio de diferentes ejercicios, el creador buscaba despojar al intérprete de sus miedos, traumas, máscaras, etc., todo ello, con la finalidad de que pudiese conocerse y comprender toda su esencia, pues:

En estado de trance se produce una visión panorámica de sí mismo y de la situación que se está tratando, con una curiosa combinación entre lo particular y lo general, de tal manera que se aprecian detalles que antes pasaban desapercibidos para la conciencia, dándole matices diferentes a la perspectiva e interpretación que se tenía, muchas veces con importantes modificaciones que no sólo alivian, sino que permiten movilizaciones hacia alternativas que antes no se veían. La visión general o “visión de helicóptero” permite dimensionar las situaciones que se perciben de una manera más proporcionada y armónica, con una particular combinación entre lo personal y lo impersonal, es decir, la persona se ve a sí misma inmersa en una especie de tablero de ajedrez en el cual aprecia su propio personaje, como lo haría un actor, lo que le permite “separarse” o tomar distancia de sí mismo, lo que proporciona alivio y resulta una experiencia interesante y al mismo tiempo percibe de manera muy íntima, en una visión completamente personal y sin ningún otro espectador, lo que da mucha libertad para poder mirarse en la intimidad, tal como lo hacemos ante el espejo del baño. (Diez, 2004, Web).

Como lo describe María Isabel Diez, el trance es un estado alterado de conciencia donde el individuo puede mirarse en retrospectiva para entablar un diálogo con su yo interno, tomando distancia de sí mismo. Desde la perspectiva de Grotowski, al momento de experimentar el trance escénico, el intérprete entra en este estado de conciencia alterada, permitiendo mirar con distancia al personaje que interpreta o la situación escénica que vive.

Pero este estado alterado de conciencia es visible por medio de un cuerpo que debe ejecutar acciones posibles de observar, es decir, en palabras de Grotowski; “El Performer, con mayúscula, es el hombre de acción” (1992, p.76.). Estas acciones son las que despiertan la sonoridad corpórea que permite entrar en los estados de alta intensidad. El *performer* como *pontifex*, liga el impulso o acción a su cuerpo, y es este cuerpo el que entra en los estados de alta intensidad que permiten al público conectar con ello en una especie de “trance comunitario”, o si retomamos a Turner, un trance que genera *communitas* para cruzar el puente hacia un renacer de conciencia común.

1.1.3 Cuerpo habitado, cuerpo extracotidiano y cuerpo puesto en jaque

En el punto anterior hablamos sobre cómo el cuerpo puesto en trance del intérprete es el puente que permite atravesar las fases de un rito de paso escénico y cómo éste, al entrar en momentos de alta intensidad, permite contagiar al público observador. A continuación, repasaremos los componentes de un cuerpo que crea puentes. En primer lugar, cuando nos referimos a cuerpo habitado retomamos lo que Martin Heidegger concibe como Habitar en

su ensayo “Construir, pensar, habitar” (2016). En este ensayo, Heidegger se pregunta: “1. ¿Qué es habitar? 2. ¿Hasta qué punto pertenece el construir al habitar (...)? En el habitar, al parecer, ingresamos ante todo por medio del construir. Este, el construir, tiene por meta a aquel, el habitar” (p.150).

Heidegger reflexiona en torno a cómo le damos un valor emocional al habitar los lugares que nosotros construimos, cuando dice que “1. Construir es propiamente habitar” (p.152). Sin embargo, pese a que el texto también hace referencia a que el construir y el habitar pueden llegar a ser complementos y que no puede estar el uno sin el otro, al momento de pasarlo al terreno del intérprete, lo podemos poner en el territorio del cuerpo que ha sido construido para ser habitado, es decir, como explica Heidegger: “Habitar es el modo como son los mortales en la tierra” (p.152).

Para Grotowski era crucial que el intérprete, una vez alcanzado el estado superior de consciencia, pudiese tener la capacidad de encarnar personajes y que éstos habitasen su cuerpo como espacio sagrado. Grotowski (1992) explica detalladamente ejercicios que realizaba y que fueron grabados por Eugenio Barba durante su extenso paso por el Laboratorio Teatral. Estos ejercicios orientados a la zona vocal, corporal e interpretativa tenían como finalidad explorar todas las posibilidades de despojo que el cuerpo podía alcanzar. Sin embargo, el creador no pretendía crear una secuencia de movimientos y ejercicios que podían ser utilizados por todos, pues comprendía la singularidad de cada cuerpo, la necesidad y sensibilidad de cada actor, por ello, estaba en contra de los métodos estandarizados.

Él proponía un training que surgiera de las necesidades de la obra para cada intérprete, fuera de ello, no buscaba entrenar sin este objetivo escénico específico. (Cattaneo, 2018). Revisemos “El discurso de Skara” (1992):

No se pueden enseñar métodos prefabricados. No se puede tratar de encontrar la representación de cierto papel, como entonar la voz, como hablar o como caminar. Son puramente estereotipos y por tanto no hay que preocuparse por ellos (...) Deben aprender por sí mismos a conocer sus limitaciones personales, sus propios obstáculos y eliminarlos; después cualquier obra que hagan, háganla intensamente. (p.185).

Para Grotowski, el intérprete no debía guiarse estrictamente por métodos ya existentes y seguirlos al pie de la letra, en cambio, debía descubrir cómo encarnar personajes a partir de sus experiencias, de su mundo interno, de su realidad.

¿Cómo se inicia todo? Se inicia con las emociones o las reacciones psíquicas con las que no estén familiarizados. En una obra, por ejemplo, un personaje tiene que matar a su madre, pero ¿ha matado a su madre en la vida real? No. (...) pero si nunca ha matado no debe buscar los sentimientos o preguntarse sobre el estado psíquico de un hombre que ha matado a su madre. (...) Pero quizá alguna vez hayan matado a un animal. (Grotowski, 1992, pp. 192, 192).

Como él mismo comenta, el intérprete debía encontrar esas emociones o sentires dentro de él, en las experiencias cercanas experimentadas, el intérprete debía poner a disposición su cuerpo y dejarse llevar. Es decir, si retomamos a Heidegger, el intérprete debía construir su cuerpo a partir de sí mismo, de sus experiencias y habitarlo, entenderlo como un elemento mortal que está dispuesto a permearse de impulsos con el fin de seguir construyéndose a través de nuevas experiencias.

Para Thomas Richards, discípulo de Grotowski y quien actualmente dirige el *Workcenter of Jerzy Grotowski*, presenciar el trabajo de Ryszard Cieslak¹¹ durante su encuentro en un taller en Yale, fue el punto de quiebre con todo aquello que había concebido como teatro. Richards (2005) comenta que sus conocimientos fueron expandidos al momento de ver cómo un actor entraba en escena y despertaba el deseo de construir un cuerpo que vivía al límite las emociones y los juegos que proponía a sus espectadores.

El trabajo con Cieslak me abrió los ojos y el cuerpo: fue una muestra de otras posibilidades que tuvo un efecto profundo en mi inconsciente. Empecé a tener sueños desenfrenados y llenos de colorido. (...) Cieslak conducía al actor directamente hasta sus límites personales, al mismo tiempo que emanaba una potente calidez (Richards, 2005, p.10).

El trabajo propuesto por Cieslak despertó un frenesí de emociones dentro de un joven Thomas Richards, esto lo sedujo completamente provocando en él la necesidad de actuar bajo esta nueva propuesta:

¹¹ Cieslak (09 de Marzo 1937 Kalisz, Polonia- 15 de Junio 1990, Houston, Texas, EEUU) Fue un actor conocido por ser uno de los principales y más cercano colaborador de Jerzy Grotowski. La relación de ambos comienza alrededor de los años 60, cuando se fundaba el teatro laboratorio.

Recuerdo que Cieslak dijo un día que un actor debe ser capaz de llorar como un niño, y preguntó si alguno de nosotros podía hacerlo. Una chica se tendió en el suelo y lo intentó. Cieslak le dijo: <<no, así no>>, y ocupando el lugar de la chica en el suelo se transformó ante nuestros ojos en un niño que llora. Solo ahora después de muchos años, entiendo la clave del éxito de Cieslak en esa transformación. Encontró la corporalidad exacta del niño (...) no fue a buscar el estado emocional del niño, sino que con su cuerpo recordó las acciones físicas del niño. (Richards, 2005, p.12).

El recuerdo de estas acciones físicas es la herramienta primordial que le permitió a Cieslak poder construir y habitar esa zona por medio de todas las experiencias relacionadas en torno a su propia niñez, generando el sentirse como un niño a través de poner su corporalidad en jaque por medio de la repetición de estas acciones físicas, estas acciones son las que nos permiten entrar en un trance, es decir, gestan el deseo por entregar el cuerpo a la visión de un personaje a partir de como este realiza el gesto de las acciones, para esto en este punto, es necesario ahondar en la definición de deseo a partir de las reflexiones de Marco Espinoza en su tesis “Teatro y deseo: beso en la cicatriz” (1999):

El deseo es un movimiento constante y deliberado, el cual tiene su origen en el inconsciente. Por medio de él, el ser humano toma conciencia de sí mismo, de sus necesidades y sus posibilidades. El deseo posee el poder subversivo para engendrar su objeto de deseo, ya sea en el fantasma o en la realización del mismo. La pureza del deseo radica en el desear solo por desear. Este deseo transgresor (del deseo sobre sí mismo), es el deseo de muerte, sin embargo, jamás será satisfecho. (p. 10).

El deseo se plantea como un movimiento, o bien como algo que nos genera el impulso de movernos hacia algo determinado, pues cuando uno desea algo busca satisfacer ese deseo. En el caso del personaje, éste busca cumplir un objetivo, pero ese objetivo radica en un deseo, en el caso de Romeo y Julieta (1597) de William Shakespeare, por ejemplo, es el de estar juntos traspasando toda barrera impuesta por sus familias. Es decir, es el deseo el motor para transgredir todo lo que ellos seguían (las reglas de sus familias).

Si nos vamos a comparar el ejercicio realizado por Cieslak ante los ojos atónitos de un joven Thomas Richards, en el caso de la obra shakespereana, el intérprete debe encontrar una corporalidad precisa a través de sus emociones experimentadas al momento de ser consumido por las pasiones del amor juvenil.

Para Grotowski, el actor debía construir su corporalidad por medio de la experimentación, la exploración y el despojo, permitiéndose permearse de las acciones que propone el rol que encarna y a su vez extracotidianizarlos con el fin de generar un trance más profundo. Ahora bien, es necesario entrar en los postulados de Eugenio Barba para comenzar a entender el cuerpo extracotidiano que propone para la escena:

Las técnicas cotidianas del cuerpo están en general caracterizadas por el principio del mínimo esfuerzo, es decir, logra el máximo rendimiento con el mínimo uso de la energía. Las técnicas extra-cotidianas se basan, por el contrario, sobre el derroche de energía. (...) las técnicas cotidianas del cuerpo tienden a la comunicación, las del virtuosismo a provocar asombro. Las técnicas extra-cotidianas tienden, en cambio, hacia la información: estas, literalmente, *ponen-en-forma* al cuerpo volviéndolo artístico/artificial, pero *creíble*. En ello consiste la diferencia esencial que la separa de aquellas técnicas que lo transforman en el cuerpo “increíble”. (Barba, 2005, pp. 34-35. El énfasis es del autor).

Barba comenta, a partir de sus observaciones, las diferencias existentes entre los manejos de energía cotidiana y extra cotidiana, tendiendo a identificar su impacto en el cuerpo del intérprete y su desempeño en escena, volviendo al cuerpo un ente increíble, como comenta el creador.

Entendemos, entonces, que el cuerpo ocupa un rol fundamental al momento de encarnar un rol. Ejemplo de ello es el que vemos en la fig. 4 que muestra una escena del montaje “El Príncipe constante” de Pedro Calderón de la Barca, dirigida por Grotowski y exhibida en 1965 con el actor Ryszard Cieslak como protagonista.

En esta imagen podemos ver los postulados de Barba en torno a la energía extra-cotidiana de manera gráfica.



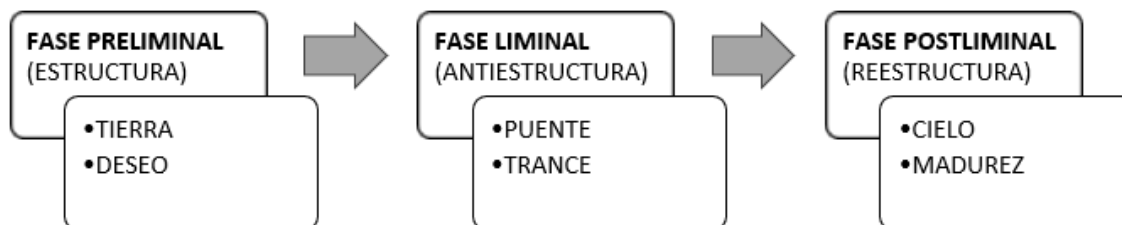
Fig. n°4: Ryszard Cieslak interpretando al príncipe constante en 1965. Imagen extraída del registro documental “Documentation of Jerzy Grotowski's The Constant Prince” (2016), Realizado por. Carla Pollastrell

Es la corporalidad que propone el intérprete la que, cargada de energía extracotidiana, permite entrar de lleno en el espacio ritual de la escena, es decir, Cieslak, para lograr la energía y presencia que vemos en esta escena debe entrar en una especie de trance extático que le permite despojarse y ser habitado por otro-personaje.

Este despojo podemos entenderlo como un viaje que cruza el intérprete a través de un puente hacia tres dimensiones, siguiendo la visión Turneriana. Para contextualizar, tenemos a Heidegger, quien comenta:

El puente es un lugar. Como tal cosa otorga un espacio en el que están admitidos tierra y cielo, los divinos y los mortales. El espacio otorgado por el puente (al que el puente ha hecho sitio) contiene distintos parajes, más cercanos o más lejanos del puente. Pero estos parajes se dejan estimar ahora como meros sitios entre los cuales hay una distancia medible, una distancia — en griego "stadion" — es siempre algo a lo que se ha dispuesto (se ha hecho espacio), y esto por meros emplazamientos (2016, p. 157).

Al momento de entender el puente como un lugar de paso entre el cielo y la tierra, en este caso la fase liminal, podemos afirmar que el trance gesta el deseo de construir la corporalidad del personaje por medio de una energía intensa o extra-cotidiana y de habitar esta construcción. Para explicar con más detalle este punto utilizaré el siguiente esquema:



*Cuadro n°1. “El viaje por el ritual Grotowskiano”
Comparación de terminologías de realización propia.*

El deseo se gesta antes de cruzar el puente, para cruzar el puente debemos apropiarnos de ese deseo u objetivo, en el sentido stanislawsiano, y dejarlo que habite nuestra corporalidad por medio de un trance (o tránsito en despojo), generado a partir de estímulos y acciones físicas. Una vez cruzado el puente podemos encontrar la madurez que nos permite interpretar sobre la escena.

Ahora bien, pongámonos en otra vereda, la de ver estas tres fases como tres mundos distintos, es decir;

1. FASE PRELIMINAR (ESTRUCTURA): LECTURA DE TEXTO
2. FASE LIMINAL (ANTIESTRUCTURA): ENSAYOS/EXPERIMENTACIÓN
3. FASE POSTLIMINAL (REESTRUCTURA): LA OBRA MONTADA

A partir de este momento, el intérprete pasa a ser un cuerpo que se mueve dentro de estos tres mundos, constantemente buscando saciar su deseo, sea éste el del personaje o de sí mismo. Este viaje se vive varias veces a medida que el intérprete se entrega a nuevos proyectos o procesos investigativos, pero siempre se vive de diferentes maneras, nunca se

repite por igual. En el año 1946, Artaud escribiría una carta que es rescatada por Jaques Derrida en el artículo: “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación” publicado en 1969. En ella expone:

El teatro es un desbordamiento pasional,
un espantable traspaso de fuerzas
del cuerpo
al cuerpo.
Este traspaso no puede reproducirse dos veces.
Nada más impío que el sistema que consiste,
tras de haber producido una vez este traspaso,
en lugar de buscar otro,
recurrir a un sistema de maleficios particulares
a fin de privar la fotografía astral de los gestos obtenidos.
(Artaud Cit. en Derrida, 1969, p.25).

Entender este viaje como un paso que, pese a transitar por el mismo puente estaba condenado a ser atravesado de diferentes formas, una distinta a la otra, implica que la energía y el deseo deben “renacer” (en el sentido de Paz) y construir nuevas formas de habitar lo que requiere la escena.

El cuerpo del intérprete debía ser capaz de permitir este traspaso de fuerzas (entiéndase fuerzas en el sentido Artaudiano) que permiten establecer un diálogo entre la escena y el intérprete. Por medio de su cuerpo, el intérprete se debe someter a este traspaso de fuerzas pasionales o viaje dentro del puente o como individuo que cruza el umbral por medio del ritual, sea como sea, todas las definiciones apuntan a la misma conclusión, el intérprete es quien presta su cuerpo para cruzar estos umbrales, es quien debe, a través de maleficios particulares como decía Artaud (entiéndase como recursos que el intérprete busca para conseguir caer en el trance), conseguir este traspaso de fuerzas.

Podemos entender este ritual de paso como un espacio que el intérprete debe habitar desde las acciones físicas que despiertan esos deseos gestados por medio del trance, todos con el mismo objetivo: hacer del público un personaje más. A través de una revisión del teatro Balines, Artaud buscaba recuperar el sentido ritual y sagrado para el teatro para erradicar del él toda huella de falsedad e imitación vacía. Búsqueda que Grotowski replicaría a través de la experimentación.

Pero para esto Artaud buscaba poner al cuerpo del intérprete en riesgo, al borde del abismo, un cuerpo puesto en jaque que fuese capaz de sacrificarlo todo en pos de la escena, mostrando la crueldad de la vida misma.

El movimiento de las pasiones, tienen los mismos puntos físicos de sustentación. Con esta correlación adicional, sin embargo: de que aquí el movimiento es inverso; en la respiración, por ejemplo, el cuerpo del actor se apoya en la respiración (...) Es indiscutible que todo sentimiento, todo movimiento del espíritu, todo salto de la emoción humana tiene su respiración propia. (Artaud, 2015, p. 186).

Para Artaud, el cuerpo se pone en jaque al momento de experimentar la respiración porque ésta le permite entrar en un terreno donde su espíritu se mueve y las energías se concentran en ciertos puntos del cuerpo, pero para Artaud la concepción de un cuerpo en jaque tiene sus bases en:

El secreto es exacerbar esos puntos como si uno estuviese desgarrándose los músculos. El resto se hace con gritos. Para forjar otra vez la cadena, la cadena de un ritmo en el que el espectador busca en el espectáculo su propia realidad (...) Toda emoción tiene bases orgánicas. Cultivando la emoción en el cuerpo recarga el actor la voltaica densidad. (Artaud, 2015, pp. 194,195).

Un cuerpo en jaque es aquel que se somete a una disciplina extrema, que cultiva sus emociones a través de los recursos de su cuerpo, entregando la intensidad que buscaba evocar Grotowski al público

El actor experimenta intensamente el camino que le lleva a un estado desarmado de disponibilidad total, de presencia vigilante, de vacuidad pasiva y al mismo tiempo activa, libre e indefensa, totalmente receptiva en lo que pueda surgir a cada instante (...) El cuerpo del actor deja de ser visto como un organismo atlético y se convierte en un canal por donde circulan las fuerzas y las energías. (Grotowski cit. en Castel-Branco, 2009, p.349).

A modo de cierre, tomamos a Grotowski cuando nos comenta que el cuerpo del actor pasa a ser un organismo donde las fuerzas circulan luego de construir un camino que le permite llegar a dominarlo para ser un agente presente dentro de los procesos que se puedan experimentar.

1.2 La encarnación del personaje Grotowskiano: cuerpo del intérprete en el ritual escénico

Como revisamos en el punto anterior, la concepción del cuerpo en Grotowski o cuerpo grotowskiano es aquel que se entrena constantemente y se construye para ser un organismo capaz de habitar en diferentes espacios dentro de su misma naturaleza, sin embargo, la intención de este punto es abordar el proceso de encarnación dentro de este cuerpo que Grotowski denomina con un “hacedor de puentes” (*pontifex*) permitiéndose estar presente y conectar con la audiencia para juntos alcanzar un nuevo estado de consciencia. ¿Pero a que apuntamos cuando buscamos hablar de “encarnación”?

Si bien, el término tiene una unión al dogma religioso, específicamente el cristiano donde se hace referencia al momento en que el espíritu santo encarna en el hijo de Dios en la tierra. En esta investigación se busca entender el significado desde un punto filosófico y para ello revisaremos la teoría de la carne propuesta por el filósofo Maurice Merleau-Ponty (2021) quien entiende este concepto como una medialidad:

Lo visible alrededor de nosotros parece descansar en si mismo. Es como si nuestra visión se formada en su centro o como si hubiera entre el y nosotros una intimidad tan estrecha como la del mar y la playa. Y, sin embargo, no es posible que nos fundamos en él, ni que el pase a nosotros, porque entonces la visión se desvanecería en el momento mismo de hacerse, por desaparición del vidente o de lo visible. (cit. en Faglioli, 2021, p. 82).

Al hacer el ejercicio de tomar las palabras del mismo Merleau Ponty en el texto de Faglioli, nos damos cuenta de que un acercamiento en torno a las teorías del francés nos hablan acerca de la visión que tenemos de aquello que nos rodea, es decir, si repasamos el ejemplo del mar y la playa que se plasma en la cita, podemos comprender que la playa es aquello que vemos, pero el mar (entiéndase como el océano y sus profundidades) tiene todo un universo del cual no tomamos conciencia y, por consecuencia, no se nos es revelado. Ante esto, Faglioli comenta:

Desde una metafísica de la identidad, se podría concluir que esto sucede gracias a nuestro acceso limitado al mundo, derivando de ello que existe una realidad más allá de este acceso parcial (...) Desde el pensamiento del quiasmo, esta dualidad es lo real

mismo, lo que fundamenta el sentido de las cosas, y la posibilidad de su *visibilidad* (2021, p.82, el énfasis es del autor).

Entendiéndose el quiasmo como un concepto atribuido a una percepción activa y pasiva al mismo tiempo, una especie de percepción contradictoria. Si lo enfocamos a un punto de vista interpretativo, podríamos hablar de Quiasmo cuando nos referimos a una percepción cerrada, es decir, cuando el intérprete se centra solo en sí y no esta receptivo a lo que lo rodea. Sin embargo, la carne es abordada por Faglioli como: “(...) “divergencia” (*écart*). Visible-invisible, sentido-sintiente, cuerpo-mundo, son mutuamente constitutivos y, a la vez, es su misma diferencia la que los define.” (2021, p.83).

Entender la carne como un objeto que abarca dos percepciones distintas que se construyen mutuamente, tiene su sentido cuando también rescatamos lo siguiente: “En palabras de Mauro Carbone, la carne es “la textura unitaria en la cual cada cosa y cada cuerpo se manifiesta solamente como una diferencia con los otros cueros y las otras cosas”. (Carbone cit. en Faglioli, 2021, p.84).

En pocas palabras, a partir de lo dicho por Faglioli, la carne es un concepto que habla de dos percepciones complementarias, y a la vez, retomando a Carbone, es aquello visible que diferencia a un cuerpo de otro.

(...) la carne posee tantas instanciaciones y dimensiones como lo permite la experiencia. Este es el modo en que la carne redefine la relación entre cuerpo y mundo: lo que era considerado el afuera es convertido en una profundidad o un espesor que debe ser concebido más bien como una no-exterioridad constitutiva. La interioridad del sujeto es un pliegue de lo exterior y la supuesta privacidad de mi sensación es un pliegue lo sensible al mundo. (Faglioli, 2021, p.87).

Entender también la carne como una barrera entre dos mundos, es una de las maneras que podemos obtener para ligar el concepto con nuestra investigación, es decir, cuando se habla de un pliegue de lo sensible al mundo, estamos hablando también de que el mundo interior del intérprete busca exponerse, como abordamos en el punto anterior cuando nos referíamos al acto total, cuando la máscara cotidiana era expuesta en un sacrificio

escénico donde los espectadores eran parte de este banquete o convivio dantesco, obteniendo ese pase al nuevo estado de consciencia. Ahí es donde cobra sentido el concepto de la carne¹².

Por otro lado, para Michel Henry: “la carne es un medio esencial para la realización de la salvación de la humanidad a partir de la osada afirmación joánica: “El verbo se hizo carne” (en Roldán, 2019. pp. 47-48). En su artículo “La encarnación del Logos según la perspectiva fenomenológica de Michel Henry: de la gnosis a la archignosis” (2019), Alberto Roldán nos hace un repaso en torno a los pensamientos de Michel Henry sobre el concepto de carne y encarnación:

Henry distingue entre “cuerpo inerte” y nuestro cuerpo. Apelando a la observación de Heidegger, dice que la mesa no “toca” la pared. Lo propio de un cuerpo como el nuestro es sentir cada objeto próximo, percibir cualidades, colores, etcétera. A partir de ello hay dos sentidos para “cuerpo”: uno, un cuerpo u objeto inerte del universo; y otro, el nuestro. (2019, p.48).

Al momento de entender el planteamiento de Henry, podemos apreciar que el cuerpo es una carne sintiente, la cual es capaz de tocar objetos y sentir sensaciones. Para concluir el punto sobre la carne, tenemos el artículo: “¿Fenomenología o gnosis? El límite fenomenológico del acceso a la relación religiosa del cristianismo de M. Henry” (2012) de Ángel Garrido-Maturano. En este texto, Henry dice:

Esto es así porque nuestra carne no es otra cosa que *aquello que, al experimentarse, sufrirse, padecerse y soportarse a sí mismo y, de este modo, gozar de sí según impresiones siempre renacientes*, es susceptible, por esta razón de sentir el cuerpo exterior así, de tocar así como de ser tocado por el (Henry cit. en Garrido-Maturano, 2021, p. 199, el énfasis es del autor).

La carne es aquel espacio donde un ser puede sentir y a su vez separar distintas percepciones, o en palabras de Garrido-Maturano: “La carne es, pues, lo “invisible” en el cuerpo: su impresividad.” (2021, p.199).

A modo de complemento, es necesario repasar la teoría del *embodiment* o “incorporación” propuesta por el antropólogo estadounidense Thomas Csordas (1990). En el artículo “La incorporación y los límites de la conciencia: nuevas rutas de diálogo entre la

¹² Lamentablemente Maurice Merleau-Ponty fallece sin poder desarrollar fuertemente el concepto de la carne, este sería tomado por diversos teóricos, pero el concepto pierde peso durante los años.

fenomenología de Merleau-Ponty y la filosofía de la acción de Pierre Bourdieu” (2009) de Carolina Borda, vemos el concepto definido como: “una condición existencial en la cual el cuerpo es la fuente subjetiva o el terreno intersubjetivo de la experiencia” (Csordas cit. en Borda, 2009, p.166).

Para Csordas, el cuerpo es el centro del proceso de encarnación, el cual se habita (lo define como *habitus*¹³) por medio de la experiencia, sin embargo, ¿Qué entendemos realmente por experiencia? Podríamos acercarlo, con motivo de esta investigación, a aquellas experiencias de las que hablaba Thomas Richards cuando vio a Ryszard Cieslak en Yale y que le permitió volver a ser un niño en escena. Finalmente, Borda concluye que para gestarse la incorporación:

(...) el cuerpo completamente involucrado-, la fenomenología puede brindarnos elementos para comprender como esto tiene lugar en el cuerpo vivido. Esta posibilidad de reflexividad está situada en la incorporación. Podemos reflexionar sobre nuestra propia experiencia por la alteridad esencial que nos permite vivir nuestro cuerpo como un “objeto” (2009, p.167).

Podemos concluir que la teoría del *embodiment* o incorporación propuesta por Csordas nos habla de un medio por el cual se encarnan experiencias, dentro del artículo titulado “*Embodiment*” (2017) de Lucas Trouillard, nos plantea la idea de plantear el cuerpo del intérprete como un medio de pensamiento, es decir, como a partir del cuerpo podemos repensar el concepto del performer.

Dentro de este artículo Trouillard define el *embodiment* como un concepto donde: “es el cuerpo dilatado, disponible, presente en escena, generando un campo energético propio (...)” (2017, p.56). Es decir se nos plantea este concepto como un momento del cuerpo en presente, tomando términos desde Barba hasta Erica Fischer-Lichte.

Por otro lado nos comenta que es en los años 70 que:

(...) se reintroduce el concepto de encarnación aunque de manera radicalmente nueva, como *embodiment* o corporización. Se invierte la relación entre actor y papel, la persona vuelve más importante que el personaje, se exhibe la singularidad del cuerpo del actor/performer, se hace hincapié en la fragilidad y la insuficiencia del cuerpo, el uso de los mismos actores. (Trouillard, 2017, p.59).

¹³ Entiéndase también como un medio donde la practica define la realidad (revisar Borda, 2009, p. 167).

Es decir, a partir de este concepto es que podemos definir que la encarnación es el cuerpo en presente, dilatado y donde el actor debe aprender a usar su cuerpo en función de lo que está interpretando, ya que:

Grotowski define la relación entre el actor y su papel de manera totalmente nueva, no interpreta un papel, no encarna, “debe aprender a utilizar su papel con el bisturí de un cirujano, para diseccionarse”. El actor no presta su cuerpo a una mente, significados preexistentes o una biomecánica exponiendo su materialidad, lo deja aparecer, lo libera, lo confiere una capacidad operativa como cuerpo-mente. (Trouillard, 2017, pp.59-60).

A partir de ello, podemos ir definiendo al *embodiment* como el acto de corporizar las experiencias y/o acciones a través del cuerpo, es decir, esto se puede entender que un medio para que el intérprete aprenda a corporizar y encarnar los personajes a través de su cuerpo, gestándose esto por medio de acciones que permiten ir abordando las diversas emociones que se deben ver a través de gestos y/o acciones físicas. Una vez aclarado esto, podemos decir que el *embodiment* es el medio por el cual un intérprete puede encarnar las acciones del rol/personaje que está interpretando por medio de su cuerpo, haciendo visible lo invisible, tangible lo intangible y cimentando las bases para llegar a un acto total. En pocas palabras, la incorporación es el acto de impregnar el cuerpo por medio de la carne, con experiencias y sensaciones.

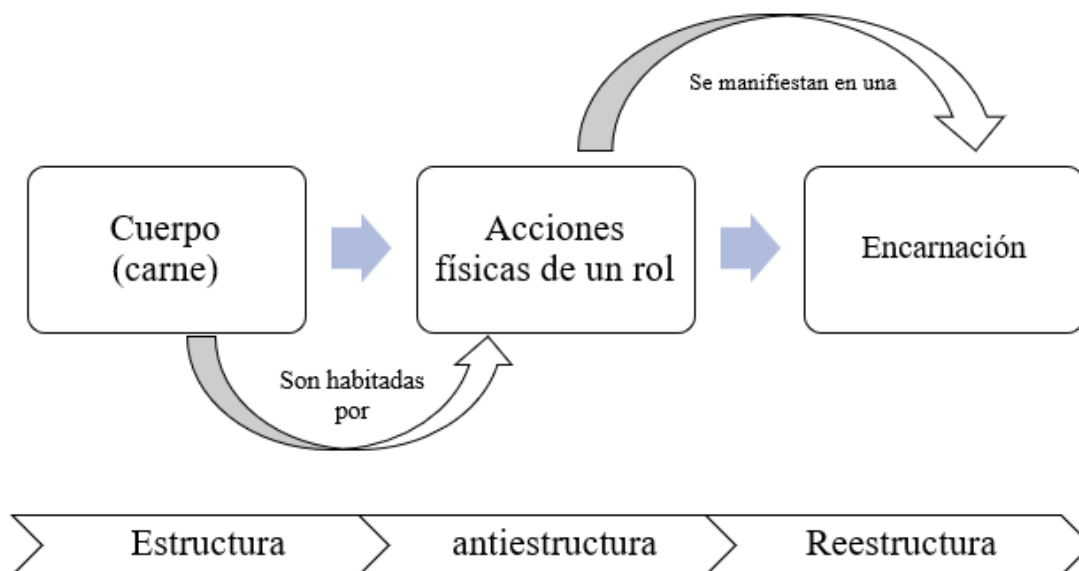
1.2.1 Carne y encarnación como puente entre dos polos antagónicos: Lo sagrado y lo profano en la propuesta de Grotowski

Para entender los conceptos de carne y encarnación como un puente entre dos polos antagónicos, vamos a repasar los acercamientos que la teoría de Merleau-Ponty y Thomas Csordas tienen en común.

Como vimos en el punto anterior, ambas teorías se sustentan en que el cuerpo es algo más que un organismo vivo, entiéndase como un ser que puede percibir emociones y sensaciones, que puede comprender el mundo que lo rodea y además que puede salir de la pasividad acorde al desconocimiento de su entorno, y que además es el espacio donde un mundo se manifiesta a través del, ambas teorías se complementan cuando indican que el ser humano interactúa constantemente con su entorno y lo habita (entiéndase a partir de la visión

de Heidegger, 2016). En otros términos, también se entiende que una carne aprende por medio del cuerpo. Pero ¿Cuál es la relación entre estas teorías y la de Grotowski?

Retomemos un poco el ritual desde el planteamiento de Turner, quien aborda los ritos de paso, donde un ser cruza de una estructura a una reestructura por medio de una antiestructura. Ahora veámoslo de la siguiente forma:



Cuadro n°2. Explicación de conceptos, elaboración propia

Entonces, si nos vamos al fondo de la cuestión entendemos la carne y la encarnación como un puente entre dos polos antagónicos, porque hablamos de que para que suceda la encarnación el intérprete debe habitar las acciones físicas por medio de su cuerpo o para este caso la carne (entiéndase como lo tangible/intangible). A través de este proceso puede manifestar las acciones de un rol determinado descrita por el dramaturgo dando paso a encarnar un personaje.

Ahora bien establecer una relación entre el concepto de carne con lo sagrado y lo profano lo entenderemos como una manifestación de una carne profana que pasa a ser una carne sagrada, luego para definir lo sagrado y lo profano en la propuesta de Grotowski, nos adentraremos en lo postulado por Mircea Eliade, para quien lo sagrado es:

(...) una realidad de un orden totalmente diferente al de las realidades «naturales» (...) Al manifestar lo sagrado, un objeto cualquier se convierte en *otra cosa* sin dejar de ser *él mismo*, pues continúa participando del medio cósmico circundante. (1981, pp. 9-10).

Este concepto lo determina como manifestación a través de lo que denomina “*hierofanía*”:

(...) no expresa más que lo que está implícito en su contenido etimológico, es decir, que *algo sagrado se nos muestra*. (...) la manifestación de algo «completamente diferente», de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo «natural», «profano». (1981, p. 10).

Y entiende lo profano como: “mundo «natural»” (Eliade, 1981.p.10), es decir es aquella realidad de orden ligada a un plano de conocimiento anterior (entiéndase como previo a la manifestación de lo sagrado) y ese ser “muere” y renace como una persona que se santificó.

Si complementamos con aquello que habla Octavio Paz (2014), cuando define lo sagrado como un espacio de conocimiento fuera de lo común, y la iluminación de la que nos habla Dante Alighieri (2006) en la segunda semejanza, lo sagrado no es más que una revelación, un momento donde se ilumina el conocimiento. Si lo llevamos a una visión grotowskiana, podemos entenderlo como ese momento donde ocurre el sacrificio del intérprete, quien al vivir esto se convierte en un actor santo, y todo este suceso lleva por nombre acto total.

Tomando en cuenta esto, lo profano vendría siendo lo que sucedía antes de este proceso, es decir, la realidad cotidiana, o para efectos de Grotowski, la máscara cotidiana de la cual el intérprete debía despojarse. Si lo ponemos en términos turnerianos, lo sagrado se halla en el paso liminal que experimenta el sujeto en el rito de paso, saliendo de la estructura profana de la cotidianeidad y el momento de antiestructura vendría siendo el acto total que le permite al actor cruzar ese umbral. Sin embargo, ¿a qué se refiere Grotowski cuando habla de sacrificio, actor santo y acto total? Lo veremos a continuación.

1.3 Acto total y Actor Santo grotowskiano

En este punto, entendemos al actor como un intérprete, *performer* y *pontifex* que prepara su cuerpo a partir de sus propias experiencias e impulsos, éstos, según Grotowski, eran el “<<*in-pulso*>>: empujar desde dentro. Los impulsos proceden a las acciones físicas, siempre.” (Grotowski cit. en Richards, 2005, p.77). Sin embargo, en este punto buscaremos definir qué entendía Grotowski como “actor santo” y “acto total”.

Si revisamos lo planteado por Castel-Branco en su artículo “El actor Santo” (2009), veremos que inicia su discusión citando una frase de Grotowski: “<<El actor vuelve a nacer no sólo como actor sino como hombre-y, con él, yo vuelvo a nacer>>” (Grotowski cit. en Castel-Branco, 2009, p.1). A partir de esta frase, la autora conduce su análisis al sentido sagrado que posee para Grotowski el cuerpo del intérprete, como un chamán de la escena. Algo que nos recuerda los postulados de Octavio Paz sobre el salto a la otra orilla.

Según Grotowski, el actor tiene que ser santo, debe realizar un sacrificio expiatorio. (...) sacrificar todo su cuerpo. Este recurso, esta terminología religiosa nos invita a comparar el teatro con la experiencia sacrificial: el actor debe ocupar el lugar de la víctima expiatoria que se ofrece públicamente por el bien de la comunidad. (Castel-Banco, 2009, p.349).

Como expone Castel-Branco, el actor grotowskiano debe ser visto como un ser que se entrega en sacrificio a la comunidad, un intérprete que se sacrifica al momento de conseguir traspasar la fase liminal, exponiendo su alma en escena. Según Calderón, actor santo es quien:

(...) se revela a sí mismo, dejando de lado su máscara cotidiana. No exhibe su cuerpo, sino que lo libera de cualquier obstáculo y resistencia que entorpezca la liberación de impulsos físicos y psíquicos, en otras palabras, aniquila su cuerpo, haciendo con esto un acto de sacrificio ante los espectadores, no para ellos, sino a pesar de su presencia, se autodesafía y confronta a los espectadores con este acto de entrega (2010, p.32).

Entender al actor santo como un ser que se revela, que vive una especie de despertar de conciencia para liberar todos los obstáculos que le bloquean, las barreras corporales y emocionales, para entregarse en sacrificio con el fin de que junto a un público puedan trascender un rito donde vuelve a nacer, es una de las cosas que Grotowski buscaba lograr.

Una suerte de liturgia, donde el sacrificio tuviese un lugar privilegiado. Ante esto, Peter Brook en el libro “El espacio vacío” (2015) comenta lo siguiente:

En la terminología de Grotowski, el actor permite que el papel lo «penetre»; al principio el gran obstáculo es su propia persona, pero un constante trabajo le lleva a adquirir un dominio técnico sobre sus medios físicos y psíquicos, con lo que puede hacer que caigan las barreras. Este dejarse «penetrar» por el papel está en relación con la propia exposición del actor, quien no vacila en mostrarse exactamente como es, ya que comprende que el secreto del papel le exige abrirse, desvelar sus secretos. Por lo tanto, el acto de interpretar es un acto de sacrificio, el de sacrificar lo que la mayoría de los hombres prefiere ocultar: este sacrificio es su presente al espectador. Entre actor y público existe aquí una relación similar a la que se da entre sacerdote y fiel. (pp.83-84).

Como se ve en las palabras de Brook, el momento del sacrificio del actor santo es cuando el universo sensorial del lugar pasa a ser el de un espacio santificado, glorioso como el de una misa, una primera comunión donde el público y el intérprete atraviesan un puente hacia la otra orilla. Sin embargo, ¿Cómo llegamos a este momento único? ¿Cuáles son los conceptos que Grotowski desarrolla para llegar a la definición de actor santo?

Para Ríos Valerio (2007), actor cortesano es quien: “se vende por dinero o por complacer al público y su técnica se basa en la acumulación de habilidades, de formas, de clichés” (p.46). Por otro lado, para Calderón, actor cortesano es: “Aquel que actúa para la audiencia, que se expone de manera exhibicionista con el fin de gustar, agradar y ser elogiado por el público” (2010, p.32).

Como podemos apreciar, tanto para Ríos Valerio como para Calderón, el actor cortesano se expone como un actor que solo busca satisfacerse a sí mismo en escena. El actor cortesano carece de lo ritual, ya que el solo busca lucirse, en cambio el actor santo se entrega al público, se expone, se auto revela. Si un actor cortesano quiere lograr a ser considerado como actor santo debe despojarse de su ego, debe perderse dentro de todas las posibilidades de su cuerpo y mente.

Para ello existe lo que Grotowski define como “vía negativa”, que Ríos Valerio define como:

(...) proceso de entrenamiento, para poder entrar en un proceso creativo. La *vía negativa* se plantea como objetivo eliminar los bloqueos físicos y psíquicos del actor santo o *performer*, a fin de que este logre “ir más allá de sí mismo” a través de un

proceso de autopenetración, por el cual adquiriera la confianza suficiente y pueda expresarse en el escenario” (2007, p.48. El énfasis es del autor).

En pocas palabras, la vía negativa es el proceso de entrenamiento al que se somete el intérprete con el fin de despojarse de todos aquellos bloqueos:

(...) dicha vía elimina los obstáculos para que los impulsos más ocultos y profundos del actor actor santo o performer se expresen en movimientos, que más tarde constituirán un personaje dentro de la representación (en el caso del actor santo). En otras palabras, el actor santo trabaja consigo mismo para poder crear con su cuerpo y su ser interno hasta llegar a la representación, en donde se auto revela, muestra lo más oculto de su ser frente al espectador y a pesar de él. en un acto de auto sacrificio donde el actor santo se muestra en su totalidad y complejidad, en un acto total. (Ríos Valerio, 2007, p.48).

El intérprete busca desbloquear su cuerpo por medio de esta vía que lo conduce a “transiluminarse” y mostrar lo más oculto de su ser en el escenario. Calderón también nos dice lo siguiente: “(...) el actor ya no debe preguntarse *qué es lo que debe hacer*, sino, *qué es lo que no debe hacer*, qué es lo que lo obstaculiza y desde ahí trabajar con el fin de encontrar una solución a estas resistencias.” (2010, p.33. El énfasis es del autor).

El intérprete debe trabajar a partir de sus bloqueos, conocerlos, habitarlos y usarlos a su favor, esto también debe gestarse a través de una concentración extrema, es decir, una autopenetración como la denomina Grotowski. La autopenetración sigue la misma línea de la vía negativa, podríamos tomarla como un elemento que suma a esta última. Es decir, la autopenetración es una de las herramientas que utiliza el *performer* para poner su cuerpo en jaque, como dice Castel-Branco:

Para Grotowski no se trata de que el actor construya un personaje que de vida a un papel, sino que se comprometa con todo su ser, que se vuelva transparente, que exponga su humanidad. El papel es solo un trampolín, un instrumento que permite una autopenetración dolorosa sin la cual no hay creación profunda, contacto con los otros. El actor debe crear una secuencia de asociaciones e impulsos personales que cada vez generen las mismas (re)acciones verdaderas. (2009, p.351).

Como se expone aquí, la autopenetración es una herramienta que toma el intérprete con el fin de auto provocarse impulsos, asociaciones que le permitan entrar en un estado de creación, de sacrificio. Tomaremos la definición de sacrificio de Castel-Branco: “Los

estudiosos del sacrificio lo definen como un banquete común o sacramental, en el que el acto mismo de dar (o darse) permite crear vínculos estrechos con los otros miembros de la comunidad.” (2009, p.350). Tomando esta definición podemos entender el sacrificio como un banquete, es decir, un convivio en el sentido dantesco, donde los participantes de este convivio buscaban iluminarse de sabiduría acorde a diferentes temas puestos en la mesa.

La primera semejanza es la revolución de uno y otro en torno a un inmóvil suyo. Porque todo cielo movable da vueltas en torno a su centro, el cual no se mueve; ciencia se mueve en torno a su objeto, el cual no mueve aquella, porque ninguna ciencia demuestra el propio objeto, sino que lo presupone. La segunda semejanza es la iluminación de uno y otro. Porque todo cielo ilumina las cosas visibles; y así cada ciencia ilumina las inteligencias. Y la tercera semejanza es el inducir la perfección en las cosas dispuestas. (Alighieri, 2006, p.32).

Rescatamos la primera semejanza, cuando se habla de una revolución de uno, es decir, uno a partir de lo que observa, en este caso, el espectador al intérprete que tiene dentro de sí, una revolución, y, por otro lado, la segunda semejanza es la de la iluminación, aquella se ve cuando el intérprete se sacrifica y se muestra sin máscaras. Finalmente, podemos entender que este acto total es perfecto, ya que muestra la humanidad en todo su esplendor, y a su vez, le permite a quien ve, entablar una nueva percepción en torno al sacrificio otorgado. Castel-Branco también dice lo siguiente:

Podemos decir que Grotowski tiene una concepción sacrificial del teatro. En el centro de su teatro esta indudablemente el actor. Él es la víctima, el chivo expiatorio que asume figuras arquetípicas de la sociedad para transgredir los mitos y confrontarles con el tiempo presente. (2009, p.350).

La cuestión es simple, Grotowski pone al intérprete al centro del ritual como un tributo para ser sacrificado ante la audiencia, es una excusa para exponer un momento donde las pasiones se intensifican, mostrando la realidad de lo que es la humanidad. Por otro lado, Castel-Branco también comenta: “¿Esta víctima es destruida? En un sacrificio, la ofrenda o parte de la ofrenda debe ser destrozada o aniquilada, para después volver a nacer de una manera nueva, transformadora (...)” (2009, p.350). Entender el tema del sacrificio como una excusa para que los participantes de este banquete vuelvan a nacer, es lo que Grotowski, por medio del actor santo, buscaba generar. Un momento donde el público:

(...) se purifique mediante el acto total. Habiendo sido iniciado ritualmente, el actor tiene la capacidad para penetrar más a fondo en los mecanismos del dolor humano y al mismo tiempo transgredirlos, superarlos. El actor realiza un acto total que Grotowski compara con el acto sexual: se trata de llegar a un clímax que le confiere una especie de armonía interior y paz mental: <<uno debe ofrecerse totalmente, con la más profunda intimidad, con confianza, como cuando uno se entrega en amor>> (Barba, 1964: 32). (Castel-Branco, 2009, p.350).

Como bien expone Castel-Branco, el acto total es el momento de clímax que vive el actor santo luego de sacrificarse junto al espectador, en este momento es cuando intérprete y espectador se unen para lograr trascender a un estado superior de realidad, donde se pueda reflexionar en torno a la verdadera naturaleza humana. El acto total es “Aquel acto de sinceridad que implica la autopenetración y exposición del actor. Aquel que requiere de la movilización de todas las fuerzas físicas y espirituales” (Calderón, 2010, p.32). Es en el acto total donde culmina todo, donde el actor santo se auto revela luego de despojarse en la vía negativa, se auto penetra y finalmente se inmola. Finalmente, una forma de explicar el sentido que tiene el concepto de sacrificio y actor santo revisaremos el texto de la obra “Tratando de hacer una obra que cambie el mundo” (2011) de la compañía de teatro “La Re Sentida”

(...) y entonces comprenden que el mundo es un todo, que todo significa nada y que nada es todo, que todos somos solo uno, que ese uno es estable y lo estable inestable, y por consecuencia caótico, y el caos es el mundo, el mundo la vida y la vida es la muerte, y volvemos al círculo, corremos como locos, gritamos, cantamos, lloramos, saltamos, purgamos nuestras emociones, y comprendemos que el amor es lo único que nos puede salvar y todos se toman de las manos y gritan llorando: ¡OTRO MUNDO ES POSIBLE! El ditirambo suelta sus machos cabríos, y Dionisio remece las butacas del público, estamos frente a algo real, un teatro nuevo, la vuelta a los orígenes, y cuando el público entra en catarsis y comprende que ha cambiado, que se ha modificado con nuestras imágenes desgarradoras, entonces viene la segunda mejor parte: entro yo... o cualquiera de nosotros, con un bidón de parafina en la mano, la música de Amelie sigue sonando, atrás la imagen de la moneda en llamas más incendiada que nunca, ustedes lloran... y empieza mi gran monologo, el monologo de cuando me fui de vacaciones a Bolivia... prendo un fósforo y mientras cuento mis aventuras por la selva Boliviana, tomo un trago de bencina, acto seguido, me como el fósforo, y exploto... me sacrifico por la humanidad, soy luz, soy incandescencia modificadora, me inmolo... pero de verdad.

Nico: ¡El sacrificio!

Pedro: ¡La vuelta a los orígenes!

Benjamín: El círculo, el sacrificio, verosimilitud... (Layera, 2011, pp.4-5).

Como bien se ejemplifica con el texto de la obra, es éste el sentido que Grotowski buscaba plasmar al momento de hablar de actor santo y acto total, un momento donde todos se modifiquen, reflexionen y que juntos puedan ver una nueva realidad, ante el deseo de un intérprete que busca sacrificarse así mismo, con tal de satisfacer el deseo de trascender ante una representación de la realidad demoledora, aquella que buscaba también plasmar Artaud, y que Grotowski, sin tener conciencia, gestaba durante sus laboratorios.

En conclusión, en este capítulo buscamos estudiar y analizar la teoría del actor santo propuesta por Jerzy Grotowski para exponer su pensamiento en torno al rol del intérprete teatral dentro del ritual escénico, y de este repaso sobre conceptos podemos entender que el ritual escénico es un ritual de paso tanto para el intérprete o *performer* (en sentido grotowskiano) como para el espectador, ya que ambos cruzan a la orilla de lo sagrado juntos, pero para que esto suceda, el intérprete debe despertar el deseo de ponerse a sí mismo en jaque entrando en un trance que le permita construir y habitar junto a una energía extracotidiana lo lleve a encarnar a través de las acciones físicas un rol, dando como resultado un sacrificio santificándolo en lo que Grotowski denominaba como “acto total”

A continuación, realizaremos el ejercicio de analizar el Vudú Haitiano desde el punto de vista de la posesión ritual para identificar aquellos elementos que pudiesen ser agentes potenciadores en la propuesta de Jerzy Grotowski.

CAPITLO II:

**El Vudú Haitiano: la posesión ritual del *Fetê Gede* como agente
potenciador de la propuesta grotowskiana**

1.1 Contexto histórico de Haití: de esclavos al vudú.

En el capítulo anterior abordamos el ritual escénico a partir de una visión antropológica y grotowskiana, junto a ello repasamos la teoría del actor santo y los medios que el cuerpo recorre para entablar el sacrificio grotowskiano.

Para contextualizar, haremos un breve repaso por la historia de Haití, cuya toponimia significa: tierra de montañas en la lengua de los primeros nativos de la isla, los arahuacos, tuvo sus inicios como una colonia española, posterior a eso pasa a ser colonizada por Francia, es en estos periodos donde comienzan a llegar los primeros esclavos traídos desde África, su gran mayoría de Benín, para hablar de la importancia de este país africano en la historia de Haití encontramos lo siguiente:

Benín es un país ubicado en el golfo de Guinea y es considerado como la **cuna del vudú** (...) es practicada habitualmente por más de 30 millones de personas en todo el golfo de Guinea y atraviesa con determinación los rincones de todo Benín; a pesar de sus **miles de años de antigüedad**, su práctica sigue muy activa. Según los dichos ancestrales, el vudú tiene un único objetivo: **hacer el bien y proteger del mal**. (...) Al igual que en otras religiones, en el vudú, el llamado mundo **natural** y el **sobrenatural** se enlazan dejando muy difusa la barrera entre el mundo de los vivos y de los muertos. (...) Benín es el hogar espiritual del vudú, una religión centrada principalmente en la **devoción a los espíritus**, abarcando desde el poder de las deidades mayores que gobiernan la **naturaleza** y la **sociedad** hasta los espíritus menores de los ríos, los árboles y las rocas. «*El vudú es algo que se adora en las casas, en los templos, en ceremonias cerradas a los adeptos de cada divinidad*». (Bonou, 2022, WEB, énfasis del autor).

Posterior al descubrimiento de América, un 12 de octubre de 1492 por la expedición comandada por Cristóbal Colón, se dio paso a una colonización desmedida por parte de las metrópolis: España, con gran parte de lo que hoy se conoce como Sudamérica; Reino Unido y Francia, con gran parte del caribe y América del norte. Tal fue el caso de la primera isla colonizada, la que fue bautizada como “La Española”, ubicada en el archipiélago de las Antillas mayores. Actualmente, la isla conforma a dos países, por la parte Este se encuentra República Dominicana, nación que tiene un gran porcentaje de la superficie de la isla y que cuenta con un gran desarrollo turístico y mejor calidad de vida que su vecino del Oeste; Haití, como se aprecia en la figura nº 5.



Fig.n°5: Mapa Político de la isla “La Española”.
 Extraída de <https://www.mapamundis.org/mapa-de-la-espanola/>

Haití tiene un porcentaje menor dentro de la superficie, mientras que gran parte del territorio está dominado por República Dominicana, sin embargo, más allá de establecer un recorrido en detalle de la historia del país caribeño, debemos orientar el curso de la investigación a lo que nos convoca: el vudú. El vudú llegó al nuevo continente a través de una las prácticas más aberrantes que ha cometido la humanidad dentro de su historia: la esclavitud, como dice la canción “La rebelión” (1986) de Joe Arroyo:

Quiero contarte mi hermano, un pedacito...
 De la historia negra
 (...)
 En los años 1600
 cuando el tirano mandó
 (...)
 Cuando aquí
 Llegaban esos negreros
 africanos, en cadenas
 besaban mi tierra
 ¡Esclavitud perpetua!
 (Arroyo, 1986).

Como bien se aprecia en este fragmento, la esclavitud es un fenómeno que poco a poco pasa a ser parte de la identidad de los países caribeños como Colombia, Venezuela y Haití, donde a partir de esto formaron sus bases fundacionales, los esclavos eran traídos desde barcos que se denominaban “negreros”.

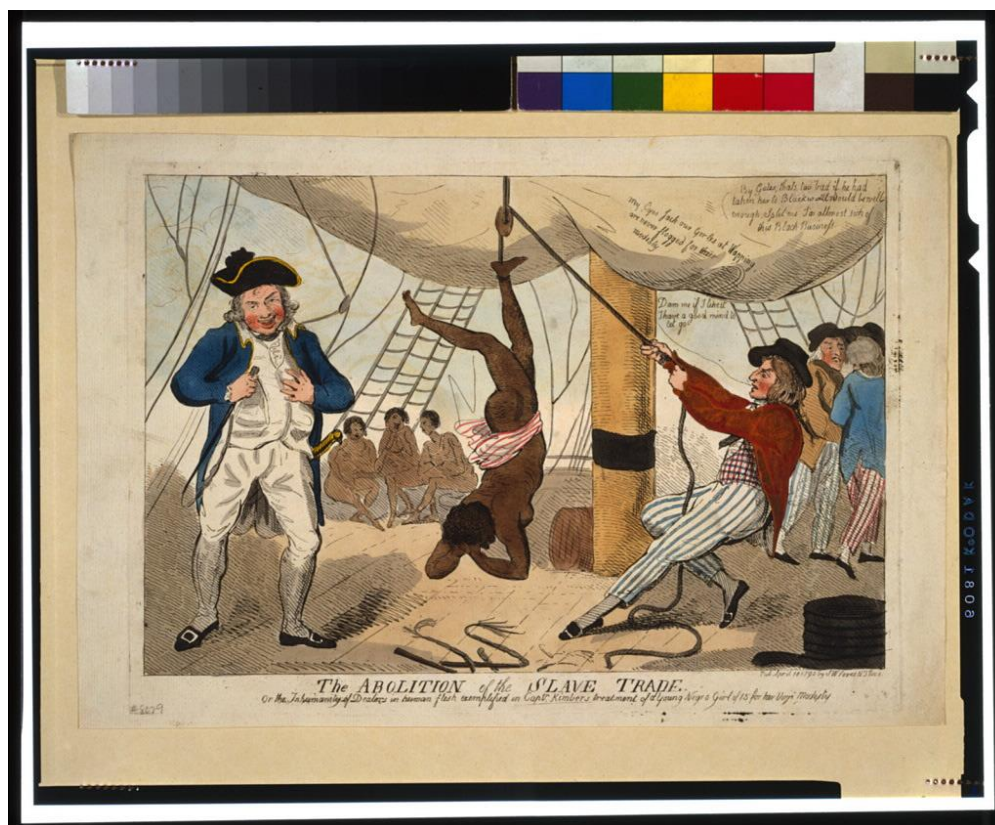


Fig.nº 6: Caricatura “The abolition of slave trade” 1792, atribuida a Isaac Cruikshank, ubicada en el museo británico.

Extraída de <https://picryl.com/media/the-abolition-of-the-slave-trade-or-the-inhumanity-of-dealers-in-human-flesh>

Como observamos en la figura nº 6, el comercio de esclavos sustentó las primeras colonizaciones del nuevo continente con el fin de explotar sus recursos naturales y materia primas, los esclavos que eran llevados en barcos “negreros” y llegaron a Haití eran generalmente de Benín, Nigeria, Togo, etc.

Hacia mediados del s. XVIII, Saint-Domingue se había convertido ya en la perla de las colonias francesas, pasando a ser el primer productor de azúcar a nivel mundial tras desbancar a Brasil. Desde el punto de vista del capital, este enorme éxito se basó en el trabajo de los esclavos. Tras más de ciento cincuenta años de intenso tráfico negrero, hacia finales del siglo XVIII la sociedad de Saint-Domingue estaba compuesta grosso modo por 28.000 colonos blancos, 30.000 mulatos y libres de color —todos ellos descendientes de antiguos esclavos manumitidos— y 500.000 esclavos negros. (Gimeno, 2010, p.23).

La isla donde actualmente se ubica Haití se convirtió en un lugar sumamente importante dentro del comercio azucarero, a raíz de esto, la demanda de esclavos aumentaba considerablemente, esta llegada masiva de esclavos traía consigo las creencias de este grupo africano, lo cual cimentó las revueltas que dieron como resultado la independencia de Haití luego de un pacto entre un esclavo y una sacerdotisa:



Initiators of the Haitian Revolution
Boukman Dutty & Cecile Fatiman

Fig. n°7¹⁴, retrato de Dutty Boukman & Cecile Fatiman extraído de <https://historiadeafrica.com/la-revolucion-haitiana-bookman-cecile-fatiman-la-ceremonia-bois-caiman/>

¹⁴ Este es un compuesto de dos cuadros, el de la izquierda se encuentra dentro de los archivos de *the African Caribbean Institute of Jamaica/Jamaica Memory Bank*, mientras que el de la derecha figura en los archivos ligados al *Haitian American Museum of Chicago-HAMOC*

Como nos comenta Cristina Giannikos sobre los inicios de Haití como república independiente, éste:

se convirtió en un punto de parada estratégico para los navíos mercantes debido a su localización. Comenzaron a llegar a la isla naves repletas de africanos, desarraigados de su hogar para ser convertidos en esclavos¹⁵. En esta situación aberrante de dominación y violación de los derechos humanos, el vudú se convierte en “la dimensión rebelde de las creencias africanas”. (Mezilas 5, cit. en Arango Sánchez, 2015, p.28). (2021, p.6).

El vudú comienza a cobrar peso dentro de las colonias como una práctica provocaban el terror dentro de los colonos, esto fue de mucha ayuda para los esclavos rebeldes que escapaban a las montañas para formar sus comunidades, según expone Giannikos, citando a Joan Gimeno;

En 1791 se produce un cambio radical en el paradigma haitiano mediante las revueltas de esclavos que comienzan a tener lugar en el norte de la isla. Durante el verano de este mismo año, se organizó una reunión “de esclavos y cimarrones” comandada por un esclavo llamado Boukman y una sacerdotisa mulata” (Gimeno, 2010, p.1) La ceremonia se realizó mediante “un pacto de sangre de tipo dahomeyano”, donde se pretendía, según afirma Gimeno (2010), asegurar la solidaridad del grupo. Durante la misma, se sacrificó un cerdo negro y los participantes bebieron su sangre. (Gimeno cit. en Giannikos, 2021, p.7).

A raíz de estos antecedentes que nos entrega Giannikos, podemos entender que el vudú, al igual que la masonería en otras latitudes de Latinoamérica, fueron aquellos agentes que en medio de la clandestinidad jugaron importantes roles en la lucha por la independencia de las colonias, siendo lograda por el pueblo haitiano el 01 de enero de 1804, transformándose en la primera nación negra independiente del mundo.

Esta independencia es parte de la rebeldía que los esclavos manifestaron al colmarse de los abusos y la violencia ejercida por los colonos, para mostrar ese sentido revolucionario que se busca establecer retomaremos la siguiente estrofa;

¹⁵ Esto lo afirma en torno a las cifras entregadas por Joan Gimeno en 2010.

Un matrimonio africano
eslavos de un español
Él les daba muy mal trato
¡Y a su negra le pegó!
¡Y fue allí!
¡Se rebeló el negro guapo!
¡Tomo venganza por su amor!
¡Y aún se escucha en la verja!
¡No le pegue a mi negra! (Arroyo, 1986).

La rebeldía ejercida por los esclavos fue en base gracias a que el vudú fue un elemento de gran potencia al momento de gestar su independencia de Francia, ya si comprendemos el vudú como parte de una cultura popular clandestina que fue utilizada para revelarse nos habla de aspectos más profundos, como lo es el respeto por las tradiciones ancestrales, tribales y la lucha por la identidad propia de un pueblo que fue fragmentado al momento de ser separados por los esclavistas, pero que pese a ser parte de una cultura clandestina no pudo evitar sincretizarse con las religiones Europeas, ya que al igual que gran parte de Latinoamérica estas fueron impuestas por medio del miedo.

Sin embargo las creencias vuduistas toman estos elementos religiosos y se apropian de ellos. Ante esto, Gimeno nos comenta:

El vudú es un sistema de pensamiento de origen africano que se fue estructurando en tierras haitianas como un resultado de la esclavitud y la sociedad de plantación. Las aportaciones de las antiguas naciones africanas fueron múltiples y variaron a lo largo de los dos siglos de historia de la Trata Atlántica en Haití (Gimeno, 2010, p.28).

De acuerdo con Joan Gimeno, el vudú es parte del fenómeno denominado sincretismo cultural, el cual fue forjado a través del entrelazamiento de dos culturas, una impuesta y un robada (entiéndase esta última como la esclavitud), esta cultura africana tiene sus bases antropológicas dentro del chamanismo y las expresa en su praxis, Gimeno argumenta:

El vudú en Haití, pese a tomar su nombre de las divinidades intermediarias de los fon de Dahomey, se fue construyendo progresivamente con las aportaciones de africanos venidos de todas esas áreas. Pese a lo variado de sus orígenes, lo que tenían en común los cultos de origen africano era que todos ellos se dirigían básicamente a las fuerzas de la naturaleza y a los ancestros divinizados, formando vastos sistemas que unían a los muertos y a los vivos en un todo familiar, continuo y solidario. Como otros muchos

sistemas de pensamiento de origen negroafricano, lo que caracteriza al vudú es su carácter integrador, de lo que se deduce que, para el vuduizante, fuera del vudú no hay nada, ya que éste comprende todos los aspectos de la vida, desde los más trascendentes hasta los más nimios. (Gimeno, 2010, p.29).

De esta forma, como si fuese un tejido, las creencias se iban entrelazando entre sí, junto a las cosmovisiones africanas. A partir de esto, Gimeno nos dice sobre el vudú que:

(...) más que hablar de religión, se podría decir que el vudú es una cosmovisión, una manera de ordenar y explicar el mundo desde sus inicios hasta su más rabiosa actualidad. En la concepción vudú la persona no se ve como una totalidad individual sólida, con un valor *per se*, sino más bien como una multiplicidad de fuerzas y formas convergentes dentro de un universo de fuerzas en constante relación. (2010, p.29).

Dentro de esta cosmovisión, se ve al ser humano como un ente que acumula diversas fuerzas que se relacionan entre sí, es decir, es un universo dentro de un cuerpo. Si hacemos el ejercicio de relacionar este concepto con las fuerzas que nos comentaba Artaud, encontramos la potencialidad del vudú en la técnica teatral, es decir, para Artaud el actor debía usar todas sus fuerzas a favor de una interpretación, versus el vudú que usa las fuerzas del universo como medio de tributo, es decir la acción de sacrificar una organismo ante un “público”; Por otro lado, Gimeno nos habla lo siguiente:

El vudú es un sistema comprensivo y coherente y una visión del mundo en la que cada persona y cada cosa es sagrada y debe ser tratada en consecuencia. Todo en el mundo vudú —una planta, un animal, o un mineral— comparte, básicamente, propiedades químicas, físicas y genéticas similares. Esta unidad de todas las cosas se traduce en una creencia global en la santidad de la vida, no solamente por la cosa en sí misma sino, sobre todo, por el espíritu de esa cosa. En el vudú, la unidad cosmológica se traduce en un humanismo africano dominante en el que los vivos, los muertos y los que todavía no han nacido tienen un papel igualmente significativo en una cadena histórica ininterrumpida. (Michel cit. en Gimeno, 2010, p. 30).

La cuestión que se nos presenta en esta cita nos hace comprender el valor espiritual que el vudú le da a cada organismo, este valor podemos considerarlo sagrado por el simple hecho de que genera un respeto por quien cree en dicho dogma, como lo es la cruz para los católicos, en este caso a partir de los postulados de Van Gennep (2008) podríamos entender el vudú como una creencia con tendencia a generar ritos de carácter animista.

A lo largo de la historia, el vudú ha sido catalogado como un elemento negativo, esto se debe a que en sus América se encontraba bajo el alero del cristianismo impuesto por los esclavistas. Luego, cuando se fueron conociendo varios rituales, para el sector conservador, generalmente blanco, le fue imposible no criticarlo y tomar distancia de él, pero pese a eso, actualmente, según Daviñac, al menos un tercio de los practicantes del vudú a nivel mundial son personas blancas.

Generalmente, se tiende a creer que el Vudú es una especie de magia negra que se dedica a maldecir y torturar a una persona por medio de muñecos pinchándolos con agujas en diferentes zonas, pero la verdad es que es mucho más que eso, de hecho, es una religión propiamente tal originaria de África Occidental que nace a partir del culto a las fuerzas de la naturaleza y que llegó a América producto de la esclavitud.

Según Zúñiga (2015), “el vudú es un sistema de pensamiento de origen africano que fue estructurado en tierras haitianas como un resultado de la esclavitud y la sociedad de plantación” (Memorias, 157, web).

En esta religión, se hacen cultos a dioses como: *Grand Mét*¹⁶ o *Bondye*, los *lwa*¹⁷, también a los muertos y espíritus. Dentro de sus ceremonias, está presente el sacrificio animal como tributo u ofrenda a dioses o espíritus, rito en el cual se hace un fortalecimiento de lazos entre los “*lwa*” y los médiums que al entregarse a la posesión y dejar que éstos se hagan presente, permite que hagan lo que deseen con su cuerpo, llevándolos, en algunos casos, a comer vidrios o cometer asesinatos si son poseídos por asesinos. Por otro lado, en varios rincones del mundo donde se practica esta religión, algunos ritos vuduistas llevan a un desenfreno sexual que suele terminar en grandes orgias acompañadas de alcohol o sustancias alucinógenas como elemento potenciador: “La obscenidad y el desenfreno no son infrecuentes en los ritos vudús, máxime cuando los participantes se hallan dominados por el alcohol, los cantos, las danzas, el contacto corporal, la desnudez y el constante retumbar de los tambores” (Daviñac, 2007, p.198).

¹⁶ Arbitro supremo de nuestro destino

¹⁷ Deidades protectoras de nuestro destino

2.1.1 Chamanismo y sus bases antropológicas para el vudú

Las primeras prácticas rituales del vudú surgen dentro el pueblo yoruba, quienes habitaban el reino de Dahomey, lo que hoy se conoce como Benín en medio de rituales chamánicos. Para comprender las bases antropológicas del vudú haitiano debemos hacer un repaso del chamanismo como concepto antropológico, sus orígenes y bases fundamentales.

El chamanismo está presente en todas las tribus indígenas del mundo, las primeras observaciones científicas de las que se tiene registro en torno al chamanismo vienen de las regiones centrales de Asia: Mongolia, sureste siberiano, etc. En las palabras de María Teresa Sánchez, se define Chamanismo como: “(...) un estadio de espiritualidad ancestral que probablemente surgió en los pueblos cazadores-recolectores y sentó una base cosmológica sobre la que se fundaron los relatos y mitos de otras culturas.” (2010, p.46), su presencia es de tal magnitud que hasta la fecha se sigue practicando en varias tribus, y además hay religiones que han tomado elementos originarios para adaptarlos a su visión. Para comprender al chamán, se puede hablar de seres que trabajan en estados modificados de consciencia, es decir, que es un sujeto que puede habitar entre dos estados, o explicado desde otro punto de vista: que puede entrar en la persona que está ayudando y el espíritu que está dentro de él, a su vez, el chamán es considerado un ser superdotado:

Los Chamanes son considerados hombres y mujeres de conocimiento, especialistas del alma y sus interacciones con lo divino: de hecho, el vocablo: shaman (del tungús shaman) se traduce terminológicamente por “el que sabe”, “el que esta excitado”, en alusión a una sabiduría y sensibilidad que hacen de él un mediador natural entre personas y espíritus (Sánchez, 2010, p. 45).

Al posicionar al Chamán como mediador entre personas y espíritus, se habla de un ser que tiene la capacidad de invocar espíritus que están tanto atormentando a las personas como dispuestos a ayudarles. Así:

Se les atribuyen cualidades tan dispares y sorprendentes como la total resistencia al dolor, la capacidad de controlar los elementos de la naturaleza, de hablar con los animales- encarnación zoomórfica de espíritus protectores- y realizar milagros...El mismo suele entrar en trance para realizar “viajes extáticos” ...donde contacta con seres de uno y otro plano y sondea los intersticios de la psique humana para enfrentar los monstruos interiores de sus pacientes y sanar sus miedos. (Sánchez, 2010. p 45).

El Chamán es considerado como un sanador que tiene cualidades que le permiten ejercer este poder desde otras realidades, algunos ejemplos de chamanismo se dan en China, donde el chamán era una persona considerada un Dios en la tierra, pues tenía su fuerza vital (QI¹⁸) balanceada, energía sexual infinita, podía controlar el clima, adivinar el futuro e invocar con espíritus para alejarlos o llamarlos en caso de que fuera necesario, con tal de sanar a una persona, el medio por el cual una persona se puede transformar en chamán tiene tres vías, según Mircea Eliade en su libro “El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis” (1976):

En la Siberia y el Asia nor-oriental, los principales métodos de reclutamiento de los chamanes son: 1) La transmisión hereditaria de la profesión chamánica, y 2) La vocación espontánea (“el llamamiento” o la “elección”) Se da también el caso de individuos que se convierten en chamanes por su propia voluntad... Cualquiera haya sido el método de selección, un chamán no es reconocido como tal sino después de haber recibido una doble instrucción: primero, de orden extático (sueños, trances, etc.) y, segundo, de orden tradicional (técnicas chamánicas, nombres y funciones de los espíritus, mitología y genealogía del clan, lenguaje secreto, etc.) Esta doble instrucción, asumida por los espíritus y los viejos maestros chamanes, equivale a una iniciación. (p.6).

Como describe Eliade, el chamán debe ser llamado por los espíritus para ser considerado como tal, una vez seleccionado debe pasar varias etapas de formación, goza de un rol jerárquico importante dentro de su comunidad, es aquel que sana a los enfermos, puede controlar el clima y llama espíritus y se deja poseer por medio del trance, tal como lo hacen los sacerdotes vudú.

¹⁸ Energía vital que según la Medicina Tradicional China debe estar equilibrada para vivir saludablemente.

2.1.2 Sacerdotes, Loas y Vevés: su importancia dentro del vudú

Tomando la posesión chamánica, el trance y el uso de las fuerzas de la naturaleza podríamos ver al vudú como una trasmutación a partir del chamanismo, en teoría una cosmovisión. Para comprender la cosmovisión vuduista estableceremos elementos interesantes dentro de la jerarquía religiosa que parte desde un Gran Dios que guía el destino, luego por los Loas y sus vevés (símbolos), quienes son intermediarios entre este Gran Dios y los sacerdotes, quienes finalmente sirven para comunicarse con ellos en medio de rituales.

En primer lugar, tenemos al *Gran Met* o *Bondye*,¹⁹ quien es el dios supremo para los vuduistas, es quien guía el universo, en su artículo “¿El vudú es un humanismo?” (2001) Claudine Michel nos comenta lo siguiente:

El Vudú es a la vez religión monoteísta, por su reconocimiento de un ser Supremo, *Bondye* o *Gran Met*, y politeísta o panteísta por sus numerosos espíritus o *Lwa* que presiden y dirigen todos nuestros actos. (...) En cualquier situación en que se encuentre el haitiano y cualquiera sea la naturaleza de sus preocupaciones, nueve veces de cada diez, su conversación con un interlocutor, pariente o amigo se terminará por la frase de esperanza: "Si Dye vlé" (Si Dios lo quiere) o "Bondye bon" (Que se haga la voluntad de Dios) o también "Pran couraj, Bondye Bon" (Ten coraje pues Dios es bueno). Nunca un haitiano se arriesgará a decir "Bondye move" o "Bondye pa bon" (Dios es malo / Dios no es bueno) aún en las peores circunstancias de su vida. (p. 127).

Como podemos apreciar, el practicante tiene a este ser supremo como un Dios al cual se le toma como un ser todopoderoso y que no se le puede desear el mal, criticar o juzgar. Y es tanto su poder que no se le puede rendir tributo directamente, este se presenta como el ser que maneja el destino del pueblo haitiano, está observando de manera omnipresente e hilando el futuro de esta nación.

Este Dios supremo se ve en el vudú haitiano debido al sincretismo cultural, ya que si lo comparamos con el vudú africano, para ellos los dioses son los esclavos que fueron extraídos de sus tierras, en este caso el *Bondye* no tiene contacto con los practicantes, por eso se da paso a la figura del Loa, quienes son las figuras a las que se les rinde tributo en los rituales, y quienes si tienen contacto con el pueblo, de acuerdo con Claudine Michel, la figura del loa tiene el objetivo de ser:

¹⁹ Traducción: Gran maestro o Dios

(...) los intermediarios entre Dios y los humanos. Contrariamente al *Bondye* que no interviene directamente en los quehaceres terrestres, los *Lwa* presiden todas las actividades humanas de cualquier orden. Ellos/ellas son invocados para resolver los problemas que deben afrontar en el transcurso de la vida cotidiana, desde la enfermedad a los conflictos de dinero o familiares. (2001, p.127).

Michel nos comenta que estos seres tienen la misión de llevar un orden dentro de la tierra, de resolver todos los problemas que aquí se viven sean estos problemas buenos o malos, ya que dentro de la cosmovisión haitiana existen diversos loas, generalmente estos pueden ir representando a familias, naciones y micronaciones dentro de la isla, sincretismos con la religión católica o simplemente diferentes elementos. Si tomamos a la iglesia católica como ejemplo, para pedir a un Santo, se deben usar elementos como un rosario, una cruz, imágenes, liturgias, etc.

En el caso del Vudú, los loas son llamados a través de símbolos que se dibujan en el centro del ritual, que en idioma creole llevan por nombre “*Vevé*”, y estos son:

(...) cosmogramas son dibujos intrincados hechos con harina de maíz, café o harina, y sirven como la representación visual de los espíritus y deidades honrados en el vudú. Cada *vèvè* corresponde a un espíritu específico, y su invocación implica dibujar el símbolo correspondiente en el suelo. (Baptiste, 2023, web).

De acuerdo con Baptiste (2023), quien explica detalladamente los principales *Vevé*, podemos entender que estos, más allá de ser estandartes que simbolizan un determinado Loa, estos dibujos son la llave de entrada que conectan ambas dimensiones dentro de un ritual, es decir, si pensamos en Turner (1988), podemos ver que este estandarte es el espacio liminal que sirve como puente entre dos dimensiones, o más bien la llave existente dentro del ritual que permite al loa entrar en nuestra dimensión, de acuerdo con lo expuesto por Felicitas D. Goodman, donde nos comenta que la posesión cuenta con una llave y una puerta, siendo esta última el trance, sin embargo sobre la llave encontramos lo siguiente;

(...) una puerta no se abre sin una llave. La llave para una entrada especial para espíritus es la preparación ritual y una indicación específica. (...) Las claves especiales para la llegada del espíritu son más difíciles de detectar para los observadores externos. (1992, p. 103).

Lo que la autora busca exponer, es que los diferentes rituales cuentan con “llaves” puntuales que los espectadores comunes no logran entender a primera vista, en este caso esa llave no es nada más ni menos que el *Vevé* dibujado en el ritual, ya que es esta la llave que tiene el Loa para entrar en la dimensión y tomar posesión de quien lo esté esperando bajo la indicación requerida por los mortales. A modo de ejemplo, podemos apreciar la figura nº 8, donde se ve a un *Vevé* dibujado con fines rituales:



Fig. nº8: Vudú vèvè, por Pierre Michel Jean, 2023. Extraído de <https://visithaiti.com/es/arte-cultura/una-guia-visual-de-veve-simbolos-vudu-y-cosmogramas/>

Como se menciona anteriormente, cada *vevé* representa a un loa, sin embargo es necesario comentar que existe un universo bastante amplio de Loas, y a continuación procederemos a definir brevemente algunos Loas más conocidos para explicar su rol y los fines para los que son llamados.

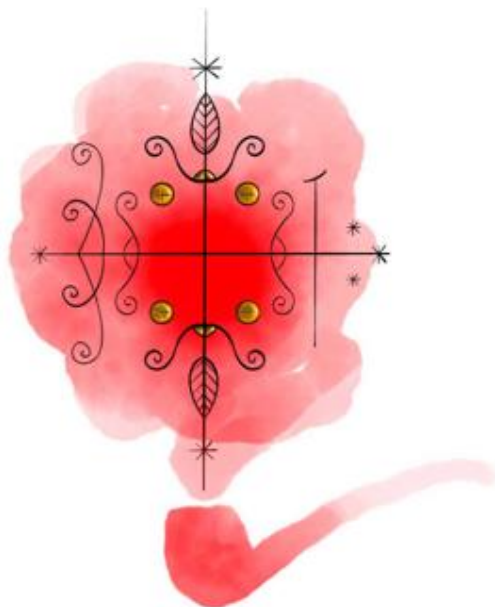


Fig. n° 9: Símbolo vudú de Papa Legba Ilustración: Pielila y Papa Legba Foto: Verdy Verna.
Figuras extraídas de <https://visithaiti.com/>

Dentro de la cosmovisión haitiana encontramos a *Papa Legba*,²⁰ quien es el guardián de las puertas del cielo, o en otras palabras, es quien recibe a los muertos. Para entrar un poco en contexto:

Durante las ceremonias de vudú, es el primero en ser invocado, ya que abre la puerta espiritual que separa a los Loas de nuestro mundo físico. Además, Papa Legba es el guardián de portales, puertas y encrucijadas (...) Su papel es crítico en cualquier ritual de vudú, ya que es quien otorga acceso a los demás Loas y les permite manifestarse durante la ceremonia. (Baptiste, 2023, Web).

Legba se posiciona como el Loa a quien se le debe pedir el permiso para invocar a otros loas, y su rol dentro de los rituales es clave porque es él quien decide si un loa se manifiesta, por ende, este suele ser alguien a quien se le debe rendir mucho tributo y respeto, ya que además de autorizar a los otros Loas, es el quien decide si un familiar entra o no al cielo Por otro lado, los vuduistas cuentan con un gran respeto de sus tradiciones, ya habiendo

²⁰ Si hacemos el ejercicio de revisar el impacto del sincretismo dentro de la cultura haitiana podemos ver que el Loa Papa Legba tiene una similitud importante con San pedro.

abordado al vudú en sus inicios como una cultura popular clandestina que permitió la independencia de la colonia, es necesario para los haitianos continuar el rescate, la memoria e identidad de sus tradiciones para que existan de generación en generación, y es el Loa *Papa Loko* quien se encarga de esto, pues es el guardián de las tradiciones. Entre sus labores está el proteger los templos y mantener viva la tradición popular del vudú haitiano.



*Fig. n°10: Símbolo vudú de Papa Loko, Ilustración: Pyelila y Papa Loko, Foto: Verdy Verna
Figuras extraídas de <https://visithaiti.com/>*

Las conexiones con las raíces son fundamentales a la hora de repasar las bases conceptuales del vudú haitiano, muchos de los Loas también parten como familiares a quienes se les entrega respeto durante generaciones. Este rescate de la identidad también se aprecia dentro de los rituales, ya que el culto a los antepasados tiene sus orígenes dentro de la identidad africana, quienes catalogaban el morir como un encuentro de la libertad luego de la esclavitud y por ello era venerados.

Como mencionamos anteriormente, los Loas tienen la misión de ayudar en los asuntos terrenales que pueden ser vistos como algo malo o bueno dependiendo desde qué punto de vista social y/o ético se mire, en este caso, si deseamos catalogar ciertos aspectos del vudú

como magia negra podemos encontrar a *Met Kafou*; “Este formidable Loa es el maestro de la magia oscura y la brujería, y no concede sus favores a la ligera. Sin embargo, si puedes demostrar ser digno, *Met Kafou*²¹ puede otorgarte inmenso poder y conocimiento.” (Baptiste, 2023. Web).

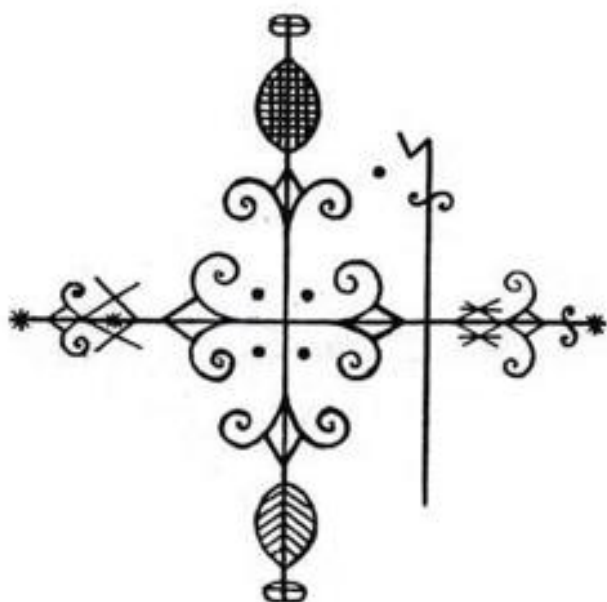


Fig. n°11: *Vevé Met Kafou*, s/autor, 2014. Extraído de <http://hougansydney.com/voodoo-spirits/kalfou> y *Met Kafou*, Foto: Verdy Verna. Extraído de <https://visithaiti.com/>

Ser uno de los discípulos de este Loa no solo hace ver al iniciante como un sacerdote temido y respetado, sino, muy poderoso, pero en cierto punto, éste debe entregarse a los deseos y caprichos del Loa, ya que seguirlo es como venderle el alma. Entre sus seguidores podemos encontrar a los hechiceros que buscan zombificar a sus enemigos. A partir de lo expuesto anteriormente, entendemos a los loas como encargados de apoyar y resolver asuntos terrenales, en este caso, si una persona siente que debe hacerle un mal a alguien que lo perjudicó directamente tanto a él como a otra persona, este Loa es el encargado de ayudarlo.

²¹ Desde un punto de vista sincrético, este Loa puede ser considerado como el diablo.

Finalmente, nombraremos a quien se encarga de establecer un paso de las almas al más allá de manera segura y prolija, nos referimos al *Barón Samedi*. Para definir a este Loa encontramos lo siguiente:

Es el maestro de los cementerios y el guardián entre el mundo de los muertos y el mundo de los vivos. Su *vèvè* representa una tumba con una cruz y dos ataúdes, simbolizando la muerte. Es uno de los espíritus más famosos del vudú y es seguido por un séquito de otros espíritus conocidos como los Gede. (Baptiste, 2023, Web).

Como explica el autor, este Loa es sumamente importante dentro de la celebración llamada *Fête Gede*, o el día de los muertos, la importancia que tiene el *Barón Samedi* es crucial, ya que junto con *Papa Legba* son las autoridades que permiten que un ritual de estas características se realice.

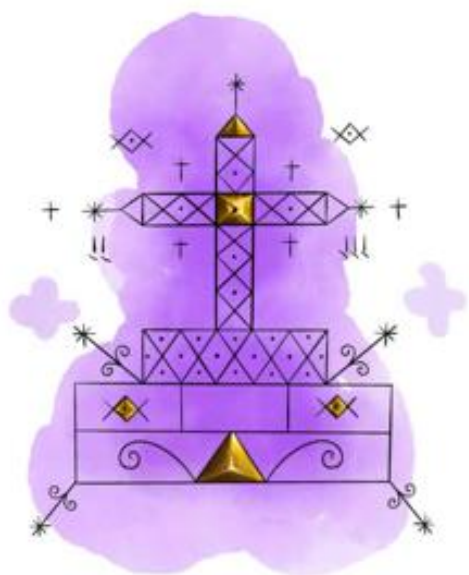


Fig. n°12: Símbolo vudú de Bawon Samedi, Ilustración: Pyelila y Bawon Samdi,
Foto: Verdy Verna. Extraído de <https://visithaiti.com/>

El Barón muestra ciertos rasgos de extravagancia que lo destacan dentro de los otros Loas, este gusta de vestir elegante, con joyas y pintándose la cara blanca. Por otro lado, vemos que su color característico es el morado, que es parte de la indumentaria que las

cofradías usan al momento de rendirle tributo o hacerle un ritual. De acuerdo con un post publicado en la web tintaindomita:

(...) se dice que el Barón se asegura de que todos los que han muerto permanezcan enterrados deberían, asegurando que ningún alma pueda regresar como un zombie. Exigirá el pago por este acto, que varía según su estado de ánimo en ese momento. (...) También le gusta controlar la vestimenta de las almas, puede pedirles que vistan de un color determinado como negro, blanco o morado. El Barón posee numerosas habilidades mágicas y **dar vida es una de ellas**. Puede curar a cualquier mortal de una enfermedad o herida, siempre que crea que vale la pena salvar a ese individuo. Incluso tiene el poder de vencer maleficios y maldiciones vudú. Una persona que es maldecida por un hechizo u otra magia negra no tiene garantizada la muerte, si él se niega a cavar su tumba. **Como Maestro de los muertos y guardián de los cementerios, nadie está muerto hasta que El Barón cava sus tumbas y los lleva al inframundo.** (2020, WEB, el énfasis es del autor).

Como describe el post, se puede apreciar que este Loa tiene el poder de dar vida y quitarla, es decir, él puede ser concebido como el señor de la muerte, quien toma el peso de velar por un buen descanso de aquellos que partieron, además, se encarga de defenderlos de los maleficios conocidos como la zombificación (acto que se hace luego de lanzar un polvo hecho de ralladura de huesos humanos y extracto de pez globo) que genera un estado de catalepsia y absoluto control de ese cuerpo.

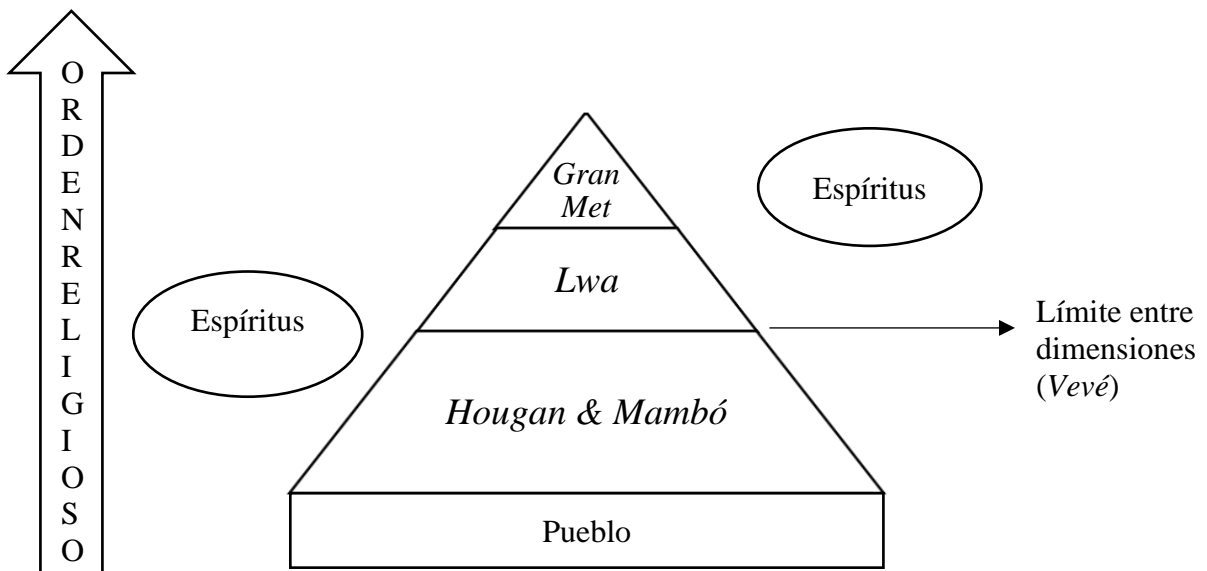
Continuando el análisis de esta jerarquía, quienes se encargan de guiar las ceremonias y permiten el contacto con los loas, son los sacerdotes, aquellos poseídos por los espíritus y Loas. Para entender un poco más a estos seres, encontramos una definición interesante en el artículo “Vudú: una visión integral de la espiritualidad haitiana” (2015) de Iván Zúñiga, quien comenta lo siguiente;

Los houngan y las mambó revelan ciertos rasgos de personalidad que los convierten en personajes temibles. Por lo general, son de una susceptibilidad extrema, coléricos, no aceptan que se les discuta. Por otra parte, cabe señalar que la mayoría de los houngan tienden a la homosexualidad, son impresionables, caprichosos y con ataques coléricos. (p.161).

Como se aprecia, estos guías espirituales demuestran tener personalidades fuertes, es decir, cuentan con las emociones a flor de piel, debido, en gran parte, al fuerte uso de sus emociones y cuerpo puesto en favor del ritual, su autoridad los pone como seres fuertes dentro del orden social e incluso llegan a ser temidos:

Las mambó, por su parte, son en su mayoría mujeres de una muy fuerte personalidad, dominantes, que se encolerizan a la menor ocasión y luego se calman como si nada hubiera ocurrido. Ambos, houngan y mambó, son vengativos y muy vanidosos. (Zúñiga, 2015, p.161).

Al igual que los sacerdotes, las mambo se destacan por una personalidad dominante y eufórica, es su capacidad de atravesar estados de ánimo que nos llama la atención, es decir, el hecho de habitar entre diversos órdenes de emocionalidad los hace temibles, ya que son impredecibles. En conclusión, los sacerdotes tienen el mismo nivel social que goza un chamán dentro de su comunidad, es decir, se establecen como figuras respetadas, de altos conocimientos intelectuales y muy venerados, aunque pueden llegar a ser temidos también, y son quienes realizan los sacrificios, son poseídos y además tienen la mayoría de los templos en sus casas. Generalmente cuentan con mucho sustento económico a través de los pagos que sus feligreses les realizan. Para cerrar este punto, me remito a establecer la jerarquía religiosa que habita en el vudú haitiano, la cual se compone de la siguiente forma:



Cuadro n°3: Jerarquía religiosa del Vudú Haitiano. Realización propia.

Como se aprecia en el cuadro n°3, la jerarquía vuduista se compone del Gran Dios en la cúspide, seguido de los Loas, sus soldados, quienes por medio de los Sacerdotes establecen contacto con el pueblo, mientras que los espíritus se encuentran fuera de este orden

jerárquico, ya que ellos solo pueden llegar a la tierra si los Loas lo permiten e interceden por sus familiares ante ellos. Este orden, también puede ser aplicado a las jerarquías sociales dentro de la nación haitiana, ya que los sacerdotes gozan de un poder y estatus dentro de la población, debido a sus poderes y la relación que establecen con los Loas.

2.2 *Fête Gede*: Posesión ritual del vudú haitiano

Para poder establecer los elementos que propondremos como agentes potenciadores de la teoría del Actor Santo de Jerzy Grotowski a través del vudú haitiano, haremos la revisión del Ritual “*Fête Gede*²²”. Este ritual cuenta con la posesión como base fundamental, ya que dentro de la cosmovisión vuduista encontramos todo tipo de rituales, varios de iniciación, procesos, etc. Y es en éste, donde encontramos de manera concreta el objeto de estudio, ya que el *Fête Gede*, o en algunos casos conocido solo como *Gede*, es uno de los más completos, sobre todo en su relación con la muerte y cómo estos espíritus logran poseer de manera más efectiva a los sacerdotes. Para entrar en contexto, encontramos la siguiente explicación:

Todos los noviembre en Haití, se llevan a cabo festividades durante todo el mes que, para un extranjero, podrían parecer, bueno, ¡bastante extrañas! En particular, la *Fête Gede (Día de los Muertos)* y el Día de Todos los Santos implican procesiones inquietantes hacia el cementerio de cada ciudad alrededor del país. La multitud que se reúne es un grupo variado, que incluye personas que simplemente están curiosas, así como personas de diferentes religiones, incluyendo el Vudú haitiano. Se unen para caminar hacia el cementerio principal de cada ciudad, siguiendo todo el espectáculo único que ofrece la procesión. ¿Y qué es este espectáculo exactamente? Los practicantes del Vudú son tomados por el Gede, los espíritus para quienes se llevan a cabo estas impresionantes celebraciones en Haití. (Baptiste, 2022, WEB.).

Esta celebración es de suma importancia a la hora de rendirle tributo a los muertos, para comenzar, se debe hacer una procesión en el cementerio, aquí los sacerdotes le piden permiso al *Barón Samedi* para realizar el acto, primero se deben realizar purificaciones para entrar al cementerio, las que generalmente se realizan bañándose con agua perfumada y

²² Trad. “Fiesta de los muertos”

tomando café con aloe vera, lo que va acompañado de ofrendas de ron y objetos preciosos al Loa.

Ahora uno de los puntos fuertes de este ritual es su conexión con la muerte, que tiene una gran importancia dentro de la cosmovisión haitiana, puesto que:

(...) la muerte significaba para el esclavo la abolición definitiva de su condición servil y la reincorporación a la sociedad de origen —por supuesto, no a la sociedad colonial—, aunque fuera como ente trascendente. La muerte, pues, era un retorno a la vida. Si la muerte era entendida por los esclavos negros como recuperación de la personalidad, se entiende que, en el nuevo contexto esclavista y posesclavista haitiano, el culto a los muertos en particular, y el vudú en general, adquieran significaciones nuevas, que van más allá de la simple reproducción material de una herencia africana. (Gimeno, 2010, p.31).

Dentro de la espiritualidad haitiana, la muerte representa la liberación²³, y se nos presenta el regreso a los tiempos donde los esclavos vivían en armonía con sus tribus en África, más allá de eso, el valor ancestral que se le da a la muerte tiene mucho peso dentro de este ritual, ya que es a los muertos a quienes se les permite volver un momento a la tierra.

De acuerdo con el pensamiento del vudú, la muerte es sobre todo un asunto que concierne al conjunto de la sociedad y no únicamente al individuo. Por eso la familia, el gran pilar de la sociedad haitiana, no sólo se encarga de gestionar los asuntos de la vida sino también, y especialmente, los de la muerte. A la muerte física de un individuo le habrá de seguir necesariamente la muerte ritual, sin la cual el muerto podría llegar a molestar y perjudicar a los vivos. De hecho, el respeto a los muertos, así como la observación escrupulosa de los ritos que la muerte conlleva, constituyen un modo de convertir la muerte en apoyo, sostén y celebración de la propia vida (Gimeno, 2010, p. 31).

Gimeno hace énfasis en argumentar que la muerte habla de la abolición definitiva, es decir, de la libertad de un esclavo; a su vez, define la muerte como un retorno a la vida, esto para efectos de esta investigación lo ligaremos con el concepto de lo sagrado de Octavio Paz, cuyas palabras retomo a continuación: “Al desprendernos del mundo objetivo, no hay ni muerte ni vida y se es como el agua corriendo incesante; a esto se le llama la otra orilla.”

²³ A modo de reflexión libre, esto nos lleva a preguntarnos: ¿Qué crueldad habitaba dentro de los esclavistas que llevaba a los esclavos a pensar que su único consuelo era la muerte?

(2014, p.78). Entendiendo que el culto también tiene su sustento en la abolición total del espíritu, Claudine Michel nos comenta lo siguiente:

El haitiano respeta a los muertos, sus ancestros desaparecidos se transforman en espíritus bienhechores que lo protegen de la enfermedad, de los maleficios, de los accidentes, lo guían en esta vida terrenal, ayudándolo a soslayar los obstáculos y a mejorar su situación financiera. Los muertos, los difuntos, los finados son igualmente los intermediarios ante los *Lwa* en favor de sus descendientes aún con vida, en este mundo. Con frecuencia, los muertos se manifiestan por intermedio de mensajes, generalmente transmitidos a través de los sueños. En la mayoría de las familias, nadie comienza una comida sin tirar sobre el piso algunas migas o algunas gotas de bebida para *los Mó* (los muertos) que duermen bajo sus pies. No hay que provocarlos con un olvido durante nuestros ágapes terrestres, pues enojados, pueden vengarse de sus olvidadizos descendientes. Se comprende por qué son tan temidos como venerados. (...) Puesto que, cuando efectivamente, se pronuncia el nombre de una persona fallecida, se la "desvía" del largo viaje por donde su alma se había lanzado, hacia ese regreso al país de los ancestros en *Lafrik Ginen*, esa Guinea, esa África que sigue siendo para todo haitiano algo así como un Paraíso perdido para siempre. (2001, p. 128).

Al momento de establecer la importancia que tiene la muerte dentro de la cosmovisión haitiana, encontramos varios elementos que sustentan la visión de la muerte como la liberación total. Este vacío es producido por una vida o un algo que se va del mundo terrenal como lo conocemos, para habitar otras latitudes en diferentes planos de consciencia, aquí podemos hacer una comparación libre con la vía negativa propuesta por Jerzy Grotowski, pues postula que el intérprete debe vaciarse a medida que explora sus capacidades dentro de la experimentación escénica, y este acto tiene como meta dar paso al acto total, es decir, el sacrificio de la identidad a favor de la escena como se propone en la hipótesis de esta investigación.

A partir de ello, podemos entender que el cuerpo del intérprete se libera de todos los bloqueos que lo aquejan y logra obtener la tan ansiada libertad emocional que le permite interpretar de manera más prolija, al igual que la libertad que toma un muerto dentro de la cosmovisión haitiana. Ahora bien, la idea de establecer un paralelo entre ambos rituales es porque también se puede concebir la muerte como el momento cúlmine de un ciclo que se cierra, en el caso del intérprete, quien habita dentro de un ciclo profano (siguiendo a Paz, 2014) donde solo ve la realidad que tiene en frente y una vez que cruza a la otra orilla

comprende el mundo de otra manera, habita un nuevo plano superior de consciencia que le abre toda una nueva realidad y sobre todo, le otorga madurez.

2.2.1 La cofradía

Ahora bien, retomando el ritual, dentro de los registros audiovisuales que podemos encontrar navegando en internet, aparece el canal de YouTube llamado “El Trece”, que expone la documentación y registro de un ritual *Gedé* en la isla, en el marco del programa que lleva por nombre “MDQ: para todo el mundo” (1989- a la fecha) conducido por los hermanos Eugenio Weinbaum y Sebastián Weinbaum, quienes presenciaron el ritual *Fête Gede*. A continuación, analizaremos el ritual tomando imágenes del video para entablar relaciones entre la teoría de Grotowski y el vudú.

Al comenzar la celebración, en la fig n°13, podemos ver a un sacerdote tomar ron en un cráneo humano, en este caso surge la interrogante de por qué el sacerdote usa un cráneo, pues como habíamos visto, dentro de la espiritualidad haitiana se encuentra el respeto por los organismos que alguna vez tuvieron vida, en este caso, este cráneo tiene la energía de alguien importante dentro del círculo de los sacerdotes, probablemente uno de sus antecesores y es por eso que lo usa como medio para pedir permiso a los espíritus antes de comenzar la cofradía, esto es debido a que los Loas deben autorizar el ritual y a la vez, el ingreso de los invitados.



Fig. n°13: Minuto 00:12:07 del video “MDQ, para todo el mundo- Programa 23/08/20- Especial Haití. (2020)
Extraída de https://www.youtube.com/watch?v=fvj9ShdwXQE&t=929s&ab_channel=eltrece

Como se aprecia, la mambo, su esposa en este caso se encuentra vestida de morado, como habíamos visto anteriormente, este color es el característico del Barón Samedi. Entonces, podemos inferir que es a él a quien le están pidiendo permiso para entrar al cementerio, por ende, el ritual que se busca llevar a cabo es el *Fete Gedé*. Una vez que el Barón da el sí, los creyentes y quienes van a pedir favores a los Loas deben llevar a cabo el acto de purificarse por medio de diferentes técnicas, en el caso de este registro, encontramos una técnica que consiste en tomar café con aloe vera (esto se aplica para niños y adultos), y de perfumar el lugar con esencias y talco. Una vez llevada a cabo esta purificación, se procede a dar curso a la peregrinación dentro de las inmediaciones del cementerio. A medida que avanza este recorrido de fieles, todos llegan al altar del Barón Samedi, como se aprecia en la fig. n°14, los fieles se reúnen alrededor de este altar para darle ofrendas, tributos y rendirle homenajes



Fig. n°14: Minuto 00:18:42 del video “MDQ, para todo el mundo- Programa 23/08/20- Especial Haití. (2020)

Extraída de https://www.youtube.com/watch?v=fyj9ShdwXQE&t=929s&ab_channel=eltrece

Este altar se encuentra compuesto por una gran cruz ²⁴de color negro, recipientes donde ponen sus fetiches, calaveras físicas y dibujadas, también velas y pañuelos rojos. De acuerdo con Hilda M. Cárdenas:

Dentro del vudú los espíritus ancestrales y elementales están representados por fetiches, que pueden ser constituidos por piedras, plantas, objetos de hierro y otros elementos simbólicos (...) el fetiche será usado para poder concentrar en un lugar, situación o persona el poder de una determinada divinidad (...) (2018, pp.4-5).

Estos fetiches o amuletos también pueden ser considerados, de acuerdo con Goodman (1996), como llaves del espíritu, los que por medio de su uso y carga energética complementan el inicio del ritual, ya que es el medio por el cual los familiares entran en contacto con sus seres queridos, quienes también interceden frente al Loa para ayudar a sus familias en sus solicitudes

²⁴ Esto se debe al sincretismo cultural que vivió el vudú en sus inicios, donde los esclavistas obligaban a los esclavos a practicar la religión europea.



Fig. n°15: Minuto 00:18:48 del video “MDQ, para todo el mundo- Programa 23/08/20- Especial Haití. (2020)
 Extraída de https://www.youtube.com/watch?v=fvj9ShdwXQE&t=929s&ab_channel=eltrece

. Una vez entregadas las ofrendas, el *Barón Samedi* toma posesión del sacerdote mientras mastica vidrio de manera empedernida, lo curioso de esto es que en ninguno de los registros se ve salir sangre por la cavidad oral. El sacerdote es consumido por un potente trance, como se aprecia en la fig. n°15 donde la esposa de éste debe frenarlo para evitar que siga con la acción de masticar vidrio Esta es una de la excentricidades del loa, quien además disfruta mucho de beber ron y fumar mientras se encuentra en la tierra; de acuerdo con un post publicado en la web tintaindomita:

El Barón Samedi y los otros espíritus de la familia Guede representa un **modelo de comportamiento vicioso y vividor**. Todo ello responde a una **filosofía basada en disfrutar de la vida mientras dure**, ya que todos están destinados a morir en algún momento. Tanto es así, que **las ceremonias que invocan a los espíritus de la familia Guede a menudo se vuelven eróticas y crudas (...)** Su comportamiento se describe como indignante. Según las creencias, pasa su tiempo bebiendo ron y fumando cigarros, jurando constantemente y haciendo bromas sucias a otros *loas*. (...) En muchas ocasiones, se contenta con aceptar obsequios para sus vicios: cigarros, ron, café negro o maní a la parrilla. (2020, Web, el énfasis es del autor).

Podríamos entender que el discurso de este loa es el de gozar la vida hasta más no poder, el goce dentro de sus rituales se ve en la fig. n°16, donde otro sacerdote también es

poseído por el Barón Samedi quien lo induce a bailar sobre el altar sumergido en un potente éxtasis provisto de calaveras que cuelgan de sus caderas, lo que se puede interpretar como un momento donde él habita ese espíritu vividor y gozador que lo posee.



Fig. n°16: Minuto 00:20:44 del video “MDQ, para todo el mundo- Programa 23/08/20-Especial Haití. (2020)
Extraída de https://www.youtube.com/watch?v=fvj9ShdwXQE&t=929s&ab_channel=eltrece

2.2.3 El ritual de posesión

Retomando la posesión, acudimos a lo que nos comenta Felicitas D. Goodman, para quien una posesión es:

En el nivel psicológico, hemos llegado a conocer lo que subyace en todas las posesiones, a saber, que el cuerpo es una concha, habitada por un alma, y que esta concha puede ocasionalmente ser entregada a una entidad extraña. La naturaleza de este ser y las circunstancias de entrada están culturalmente estructuradas, de tal modo que *cultura* es otro término básico importante. En el nivel fisiológico, existe el estado alterado de conciencia de éxtasis en los mapas cerebrales que afloran. Los rituales actúan como un puente que conecta los sucesos con los niveles psicológicos y fisiológicos, conduciendo la experiencia. Esto los vincula con la salud, en nuestro contexto, especialmente con la cura de posesiones nocivas mediante el ritual del exorcismo. (1996, p.115).

Como nos expone Goodman, una posesión goza de dos aspectos: el físico, por medio de las manifestaciones faciales, y las expresiones verbales, como la glosolalia que surge durante el trance; y por otro lado, está el factor psicológico. Pero más allá de entender la posesión desde un punto de vista psicológico, se busca entenderlo como un estado donde el alma abandona la carne²⁵ por unos instantes para que un espíritu ingrese a él y viva una experiencia corpórea. Ahora bien, para comprender el concepto de alma acudimos a Allen Kardec en “El Libro de los Espíritus” (2011):

134. ¿Qué es el alma?... “Un espíritu encarnado” 134^a. ¿Qué era el alma antes de unirse al cuerpo?... “Espíritu”. 134b. “Así pues, las almas y los espíritus, ¿son lo mismo?... “Si, las almas no son sino espíritus. Antes de unirse al cuerpo, el alma es uno de los seres inteligentes que pueblan el mundo invisible y se revisten temporalmente con una envoltura carnal para purificarse e instruirse”. (p. 136).

Tomando en consideración, que un alma es un espíritu que habita otro plano, podemos entonces poner en perspectiva la posesión ritual como un momento donde las almas de los muertos vuelven al plano terrenal a través de los sacerdotes. Retomando el ritual, lo que sigue es que el grupo se traslada a la casa de los sacerdotes, donde se inicia el rito, Para comenzar se realiza un *vevé* se debe disponer físicamente del centro de la zona, como se aprecia en la Fig. n° 19; así, el *vevé* está hecho con recursos naturales como el carbón y ralladura de huesos humanos²⁶, los cuales son obtenidos del cementerio.

²⁵ Entiéndase en el sentido que le otorga Maurice Merleau-Ponty

²⁶ Esta rayadura también es utilizada como parte de la preparación del polvo que zombifica a la gente.



Fig.n°17: Minuto 00:40:45 del video “MDQ, para todo el mundo- Programa 23/08/20- Especial Haití. (2020)

Extraída de https://www.youtube.com/watch?v=fvj9ShdwXQE&t=929s&ab_channel=eltrece

Este *vevé* es tratado con respeto y es el centro de la acción, donde se entregan las ofrendas a los loas que permiten la manifestación de los espíritus. Para continuar con el rito, una de las jóvenes participantes da paso al llamado de los espíritus por medio del canto. A continuación, en el cuadro n°4 se realiza una traducción libre del mismo.

Creole	Español
<p><i>Granno map reté granno gran dantó Granno map reté granno gran dantó langue mwen ou bay zanfán la yo langue mwen ou bay zanfán la yo</i></p>	<p>El abuelo siempre será el abuelo. El abuelo siempre será el abuelo. mi idioma le das a los niños mi idioma le das a los niños</p>

Cuadro n°4: Canto realizado al inicio de ceremonia del *Géde* documentada en canal de youtube “El trece”, transcripción y traducción realizada por el autor.

Este canto ritual evidencia el rescate de la identidad y respeto de las familias haitianas a sus familiares fallecidos, dentro de este ritual se está nuevamente invocando al *Barón Samedi*, a quien se le está pidiendo que permita a sus muertos manifestarse dentro del ritual.

Esta manifestación de las almas se vive dentro de un trance, para explicarlo de forma gráfica, encontramos la siguiente secuencia captada por el canal de YouTube del canal el trece, en el programa “MDQ para todo el mundo” (1989-a la fecha), donde la mambo que guía el ritual es poseída por su abuela una vez que el *Barón Samedi* acepta que las almas se manifiesten en la tierra.



Fig. n°18: Minuto 00:41:53 del video “MDQ, para todo el mundo- Programa 23/08/20-Especial Haití. (2020)

Extraída de https://www.youtube.com/watch?v=fvj9ShdwXQE&t=929s&ab_channel=eltrece

Poco a poco los cantos realizados por los participantes del ritual, sumados a una música en la que destaca la percusión de tambores y bailes exacerbados, permiten que se comience a llevar a cabo la posesión. Como podemos apreciar, la posesión comienza a hacerse efectiva cuando vemos que el rostro de la mambo cambia radicalmente (Fig.n°18), a través de sus facciones se ve el rostro de una anciana, si apreciamos incluso la forma en la que sujeta el bastón, veremos la forma en la que se manifiesta la presencia de una persona de edad, en pocas palabras, se ve gráficamente cómo su cuerpo y el espíritu convergen en una hibridación espíritu-cuerpo poseído, dando a entender que la mambo encarnó al espíritu. Cabe mencionar, que a partir de este punto podemos entender, al menos para los términos de esta investigación, que la posesión y la encarnación pueden ser considerados sinónimos, pues

tanto la encarnación como la posesión se refieren al acto de habitar la carne, ya sea por un espíritu o un personaje ficcional, y que permite cruzar al espacio sagrado (escenario). A continuación, en la fig.nº19 podemos observar que el espíritu decide ponerse de pie y se suma a la celebración para vivir esta experiencia terrenal, en este caso, esta alma quiere volver a sentir lo que es estar en la tierra nuevamente, pero el cuerpo no es apto y comienza a ceder ante el peso y debilidad de la anciana que tomo su cuerpo.

Posterior a ello, el espíritu abandona el cuerpo haciendo que, por consecuencia, el espíritu de la mambo retorne; a partir de este momento pueden tomar posesión del cuerpo varios espíritus, permitiéndoles sentir nuevamente lo que era estar en el plano físico.



Fig. nº19: Minuto 00:42:34 del video “MDQ, para todo el mundo- Programa 23/08/20- Especial Haití. (2020)

Extraída de https://www.youtube.com/watch?v=fvj9ShdwXQE&t=929s&ab_channel=eltrece

Este espíritu que habita durante unos segundos la carne de la mambo en un momento de profundo trance, se corporiza ayudado por la música de los tambores, los cantos y elementos como alcohol y drogas que hacen caer a la mambo en un estado de éxtasis durante el cual su cuerpo se exagera y entra en una energía extra cotidiana, permitiéndose conectar con los espíritus y prestarles su cuerpo en señal de ofrenda.

2.2.3 Trance como puerta del espíritu y el sacrificio en el ritual

Como habíamos revisado anteriormente, en estos rituales el trance juega un rol fundamental, ya que es el elemento que abre el umbral entre los dos planos: el de los vivos y el de los muertos. De acuerdo con Goodman, el trance es concebido como la “puerta del espíritu”, aclarando que:

Tal puerta está marcada con la palabra “trance”. Puesto de otro modo, la única manera en que un espíritu, una entidad extraña, puede tomar posesión de un cuerpo humano es cuando previamente ese cuerpo ha llevado a cabo ciertos cambios específicos, una alteración de la consciencia denominada *trance religioso o éxtasis*. Cuando se dan estos cambios los humanos empiezan a actuar de una manera inusual. Puede haber mareos, temblores, convulsiones e incluso un desvanecimiento (1996, p. 103).

El éxtasis se consigue por medio de ciertas condiciones que permiten al cuerpo entrar en una energía especial a la que se llega a través de técnicas extracotidianas, que según Barba:

(...) se basan, por el contrario, sobre el derroche de energía. (...). Las técnicas extracotidianas tienden, en cambio, hacia la información: estas, literalmente, *ponen-en-forma* al cuerpo volviéndolo artístico/artificial, pero *creíble*. En ello consiste la diferencia esencial que la separa de aquellas técnicas que lo transforman en el cuerpo “increíble”. (2005, pp. 34-35. El énfasis es del autor).

Estas técnicas pueden consistir en una danza, música y/o cantos, por ejemplo, uniéndose a las técnicas que permiten alcanzar las posesiones en el Vudú haitiano, pues:

(...) las posesiones divinas que son el mecanismo habitual por el cual la divinidad entra en contacto con sus fieles. La posesión es la consolidación del ritual ya que es el momento donde esa conciencia ancestral se funde con el individuo que lo representa y se manifiesta en este plano. En el vudú haitiano las iniciadas llamadas vudusis son consagradas para danzar para el loa y ser poseídas por él. (Metraux, 1963 cit. en Cárdenas, 2018, p.8)

Estas posesiones por medio de la danza también deben ser acompañadas por el uso de sustancias como alcohol o drogas, las que permiten a ese cuerpo alcanzar un estado de trance más potente, el cual, según Gabriel Horta, es un momento donde:

Se alteran las sensaciones, las percepciones, las cogniciones y las emociones del individuo. La danza, las sustancias alucinógenas (incluido el alcohol), el canto, la música repetitiva, la oración, la meditación o la hiperventilación pueden ser medios para alcanzar el trance, el cual puede estar ligado a la disociación, a los estados alterados de conciencia o bien a las crisis de posesión. (2021, p.3).

Tomemos entonces los recursos utilizados por los vuduistas como un medio donde los cuerpos logran alcanzar estados de euforia y éxtasis que les permiten hacer cosas que normalmente no harían estando fuera de trance.

Por ejemplo, al inicio de la ceremonia, cuando el Barón Samedi toma posesión del sacerdote, se manifiesta masticando vidrio, un ser en estado normal no haría eso, lo mismo sucede al momento de realizarse el sacrificio de un animal para darlo como tributo, muchas veces estos sacrificios rituales son llevados a cabo en momentos exacerbados de euforia.

Como se mencionó al inicio de este capítulo, el vudú mantiene un respeto irrestricto a los organismos que en un momento albergaron vida, sea un animal, una planta, un ser humano e incluso si aún no ha nacido. Todos estos elementos juntos, pueden llevarnos a plantear que el sacrificio es también un ritual de paso según la visión turneriana, ya que, de acuerdo con Eliade (1981):

Los sacerdotes transforman en embrión a aquel a quien consagran (*dikshá*). Le rocían con agua: el agua es el semen viril... Le hacen entrar en el cobertizo especial: el cobertizo especial es la matriz del que efectúa la *dikshá*; le hacen entrar así en la matriz que le conviene. (p.121, énfasis del autor).

El Sacerdote asume la posición como un ente en tránsito, ya que además de ser el que abre su carne para la posesión, también es quien ayuda a otros organismos (que en este caso son ofrendas rituales) a ser llevados a los loas, quienes reciben su pago.

Todo este proceso genera una especie de experiencia orgásmica en el sacerdote, quien vive múltiples procesos durante su paso ritual, despertando su deseo de repetir dichas emociones, ya que si retomamos a Octavio Paz (2014), el sacerdote cruza en este solo ritual, múltiples veces a esa otra orilla.



*Fig. n°20: Minuto 00:15:20 del video “MDQ, para todo el mundo- Programa 23/08/20- Especial Haití. (2020)
Extraída de https://www.youtube.com/watch?v=fvj9ShdwXQE&t=929s&ab_channel=eltrece*

Acercandonos ya al final del ritual, se debe hacer el pago a los Loas, este pago consiste, según el registro del programa “MDQ para todo el mundo”, en dar de comer al diablo, la mambo empieza las ofrendas virtiendo en sus genitales un liquido que contiene ron y frutos picantes (ajíes), para luego, entrar en un estado de alteración en el que procede a sacrificar a un cordero, ya que ahora es el loa el que toma posesión de su cuerpo y le pide la sangre de ese animal como pago por permitirle ser poseida por los espíritus de los muertos.



*Fig, n°21: Minuto 00:44:00 del video “MDQ, para todo el mundo- Programa 23/08/20- Especial Haití. (2020)
Extraída de https://www.youtube.com/watch?v=fvj9ShdwXQE&t=929s&ab_channel=eltrece*

Este ardor generado por el ají la hace entrar en un estado energético alterado donde comienza a ponerse violenta, si bien las imágenes no se adjuntan se puede apreciar en el video que dentro del ritual tanto ella como su marido entran en un estado de violencia donde amenazan a todos con que les den dinero, siendo este poseído por un espíritu criminal.



Fig. n°22: Minuto 00:45:02 del video “MDQ, para todo el mundo- Programa 23/08/20- Especial Haití. (2020)

Extraída de https://www.youtube.com/watch?v=fvj9ShdwXQE&t=929s&ab_channel=eltrece

La mambo consume la sangre del animal, lo que equivale ritualmente a vivir un momento de éxtasis tan potente que roza con las sensaciones orgásmicas de un climax sexual.

En medio de este momento álgido se nos lleva al final del ritual donde se gesta el pago. Los feligreses deben realizar aportes a los sacerdotes para que estos puedan seguir entregando su sabiduría a los demás.



Fig. n°23 Minuto 00:45:36 del video “MDQ, para todo el mundo- Programa 23/08/20- Especial Haití. (2020)

Extraída de https://www.youtube.com/watch?v=fvj9ShdwXQE&t=929s&ab_channel=eltrece

Ahora bien, para entender la importancia del sacrificio ritual, retomaremos los postulados de Mircea Eliade (1981):

El escenario iniciático, es decir, la muerte a la condición profana seguida del renacimiento al mundo sagrado, al mundo de los dioses, desempeña igualmente un papel considerable en las religiones evolucionadas. Un ejemplo célebre es el del sacrificio indio, cuya meta es obtener, después de la muerte, el Cielo, la estancia con los dioses o la calidad de dios (*devátma*). En otros términos: se forja por medio del sacrificio una condición sobrehumana, un resultado que puede equipararse al de las iniciaciones arcaicas. Ahora bien: el sacrificante debe haber sido consagrado de antemano por los sacerdotes, y esta consagración (*dikshá*) comporta un simbolismo iniciático de estructura obstétrica; hablando con propiedad, la *dikshá* transforma ritualmente al sacrificante en embrión y le hace nacer por segunda vez. (pp.120-121).

A partir de este ejemplo, Eliade nos hace ver el sacrificio como un renacimiento, un momento donde un ser deja de ser profano y pasa a ser sagrado, es decir, la mambo, por medio de este “autosacrificio” (darle de comer al diablo vertiendo un líquido picante en sus genitales) la mambo se purifica a sí misma para que el Barón Samedi, en este caso, tome posesión de ella y reclame la sangre de un ser vivo, en este caso, un cordero de color negro.

Finalmente, para resumir el ritual en etapas nos remitiremos a plantear la siguiente tabla:

<i>Fête Gede</i>	
<u>Fase 1:</u> El ritual de invocación al Barón Samedí	El sacerdote pide permiso al Barón Samedí para entrar al cementerio y los participantes de la cofradía proceden a purificarse para entrar al espacio sagrado. La cofradía llega al altar del Loa en el cementerio y el sacerdote es poseído por éste haciéndole entrar en niveles alterados de energía y llevándolo a masticar vidrio.
<u>Fase 2:</u> Invocación de ancestros	Los jóvenes comienzan a cantar para invocar a los espíritus y a los loas.
<u>Fase 3:</u> Preparación	Los participantes del ritual arman los vevés con los cuales invocarán a los loas y espíritus.
<u>Fase 4:</u> Posesión	La mambo entra en un potente trance de posesión haciéndole cambiar radicalmente sus facciones, corporalidad y movimientos, según el espíritu que entre en su cuerpo.
<u>Fase 5:</u> Sacrificio	Una vez los espíritus abandonan el cuerpo de la mambo, esta procede a autoflagelarse vertiéndose un líquido muy fuerte en sus genitales y dentro de esta euforia generada a través de esta acción sacrifica a un animal para dar su sangre a los espíritus.
<u>Fase 6:</u> El pago	Finalmente los feligreses deben pagar a los sacerdotes por el ritual.

Cuadro n°5: Tabla de etapas del ritual, realización propia.

Dentro de estas cuatro fases o etapas expuestas, encontramos muchos elementos interesantes al momento de comparar el ritual *Fête Gede* con algunos postulados de Grotowski.

2.3 Elementos potenciadores de la teoría Grotowskiana

En el punto anterior, realizamos un cuadro (nº5) para explicar las fases del ritual vudú “*Fête Gede*”, ahora, a partir de un desglose de elementos, buscaremos establecer las variables que se pueden comparar y homologar metafóricamente dentro del ritual grotowskiano;

<i>Fête Gede</i>		<i>Ritual grotowskiano</i>	
<u>Purificación</u>	Para poder hacer ingreso a los espacios sagrados, los feligreses deben purificarse para estar en sintonía con este lugar, ya que en este sucederán sucesos sagrados.	<u>Despojo</u>	El intérprete debe despojarse de todos sus bloqueos emocionales y físicos para entrar con un cuerpo limpio a la escena, ya que es dentro de esta que se manifestarán sucesos sagrados.
<u>Lwas</u>	Son los espíritus que interceden entre el gran Dios y los mortales. Estos seres de otro mundo son quienes poseen a los sacerdotes con el fin de vivir emociones y visitar el mundo terrenal como pago por cumplir favores.	<u>Personajes</u>	Son aquellos creados por un dramaturgo que serán interpretados por un actor/actriz. Estos seres ficticiales viven a través sus cuerpos durante el transcurso de la obra.
<u>Ofrendas</u>	Los practicantes entregan ofrendas al <i>Barón Samedi</i> con el fin de tener su respeto y permiso para generar el rito.	<u>Cuerpo habitado</u>	El intérprete debe entregar en la escena su cuerpo habitado, es decir, construido como ofrenda en un momento previo a la liminalidad. El actor ofrece su alma al espectador y su cuerpo al personaje.
<u>Invocación</u>	Los participantes del ritual arman los vevés con los cuales invocarán a los loas y espíritus.	<u>Invocación</u>	Los intérpretes escarban dentro de sus experiencias para invocar elementos que sean favorables a la hora de encarnar.
<u>Percusión</u>	Por medio de bailes y cantos, los participantes entran en sintonía a favor del ritual. En este comienzan a hacerse partícipes del suceso sagrado.	<u>Tempo-Ritmo</u>	Los intérpretes entran en una sintonía luego de la invocación, encontrando un ritmo en común dentro de la escena e integrando al

			público, quienes pasan de ser espectadores-participantes. El tempo y el ritmo son esenciales en este paso. No son los tiempos y ritmos cotidianos, hay otra dimensión en el plano escénico.
<u>Trance</u>	Como consecuencia de la percusión los ritualistas entran en un estado de trance donde comienzan a vivir sensaciones y emociones de mucha euforia permitiéndoles entrar en otros estados de consciencia, donde se comunican directamente con sus espíritus y loas. Además es aquí donde el cuerpo de estos toma características donde pueden hacer cosas fuera de lo cotidiano.	<u>Inmersión/Alerta</u>	Los intérpretes entran en un estado de alerta donde solo se enfocan dentro de lo acontecido dentro de la escena, es decir, se encuentran en estado de presencia absoluta, esto les permite entrar de lleno a la escena y entregarse al personaje que están interpretando. Se crean las condiciones para que suceda el momento donde todos entran en un estado superior de conciencia, mientras pone su cuerpo en jaque entrando al puente que guía el cruce a la nueva estructura.
<u>Posesión</u>	En medio del trance, los sacerdotes son poseídos por los ancestros que se estaban invocando y estos usan su cuerpo para vivir experiencias terrenales. Es en este momento donde sucede la hierofanía, es decir un suceso donde se manifiesta lo sagrado.	<u>Encarnación</u>	Los intérpretes realizan la encarnación de sus personajes, permitiéndoles a éstos vivir por medio de sus cuerpos. Siendo este momento donde sucede lo sagrado dentro del ritual grotowskiano, es decir, tanto el intérprete como los espectadores cruzan juntos a la orilla de lo sagrado donde encuentran un momento de iluminación permitiéndoles ver el mundo de otra forma.
<u>Sacrificio</u>	Se debe sacrificar un animal y entregar su sangre como pago a los espíritus luego de que estos entraran en la tierra para arreglar asuntos de esta. Según la cosmovisión haitiana, la	<u>Acto total</u>	El intérprete se “transilumina” (muestra todo su interior) en escena, dejando de lado su máscara cotidiana y mostrándose

	<p>sangre refleja la vida, ya que el respeto por los organismos es crucial y por otro lado, esta sangre los hace sentirse vivos mientras están en la tierra.</p> <p>En este momento el sacerdote se entrega totalmente al suceso, llegando incluso a autoflagelarse como pago a su deidad invocada.</p>		<p>vulnerable frente a su audiencia.</p> <p>Es en este momento donde el intérprete entra en un estado de tal envergadura, que muere y vuelve a nacer (Castell-Branco, 2009), estableciendo un momento donde sacrifica su carne e identidad con el fin de cambiar la perspectiva de quienes observan.</p>
--	---	--	--

Cuadro n°6: Tabla comparativa de elementos del ritual Fetê Gede y el ritual grotowskiano, Realización propia.

En este caso, existen similitudes dentro de los momentos de ambos rituales, el *Fête Gede* y el Grotowskiano, que definimos como rituales de paso tanto para el intérprete o *performer*/cofradía-sacerdote como para el espectador participante, ya que en ambos casos, todos cruzan a la orilla de lo sagrado juntos, pero para que esto suceda, el intérprete debe despertar el deseo de ponerse a sí mismo en jaque entrando en un estado de alerta (trance) que le permita construir y habitar una energía extracotidiana que lo lleve a encarnar su rol a través de las acciones físicas, dando como resultado un sacrificio en lo que Grotowski denomina como “acto total” (Ver cap. I).

Como vimos en el cuadro anterior, la purificación que se realiza para entrar en este espacio sagrado del ritual vudú, entiéndase como un espacio fuera del cotidiano, es semejante al despojo que debe realizar el intérprete teatral para entrar en el ritual grotowskiano y en este espacio sagrado (ya sea la sala de ensayo o el escenario). Ambos deben purificarse y vaciarse de todos los acontecimientos cotidianos, otorgándole a ese espacio el atributo de sagrado.

A continuación buscaremos aterrizar los elementos potenciadores a partir de una mirada técnica.

2.3.1 Musicalidad del cuerpo y del canto: Agentes de invocación y vía negativa

Como hemos revisado anteriormente, el ritual comienza con un grupo de jóvenes vestidas de morado (color característico del *Barón Samedi*) entonando un canto que, al

acompañarse con tambores e instrumentos que los practicantes hacen con sus propias manos, permiten crear un ambiente sensorial en el que se propicia el trance, esto se lleva a cabo por medio de las vibraciones que se emiten dentro de la zona ritual.

El canto que se realiza dentro del registro audiovisual cuenta con una resonancia expansora, que por medio de las vibraciones, establece un momento donde comienza a gestarse un suceso sagrado, en este caso, invocar a los loas y ancestros. Sin embargo, si vamos más allá de esto, podemos encontrar características interesantes, las cuales desglosaremos en el siguiente patrón: Resonancia vocal, vibraciones y resonadores.



Fig. n°24 Minuto 00:42:55 del video “MDQ, para todo el mundo- Programa 23/08/20- Especial Haití. (2020) Extraída de https://www.youtube.com/watch?v=fvj9ShdwXQE&t=929s&ab_channel=eltrece

El canto realizado por la joven en la fig.n°24 parte como un sonido que viaja desde el centro²⁷ de esta, sube en una onda expansora que se emite generando una gama de timbres que hacen eco dentro del lugar donde se gesta el ritual, emitiendo un campo vibratorio que llama a otras dimensiones. Sin embargo, si vamos más allá podemos encontrar características técnicas que permiten desarrollar un control de la resonancia vocal y el timbre.

²⁷ Referente a la zona costo diafragmática.

Cabe señalar, que la resonancia vocal: “es un fenómeno físico que consiste en el refuerzo de determinadas frecuencias (armónicos) en el espectro de un sonido y la amortiguación de otras.” (Moreno, 2018, p.85), a su vez, el timbre: “es la cualidad mediante la cual podemos distinguir dos sonidos de igual intensidad e idéntico tono que han sido emitidos por focos sonoros diferentes.” (Moreno, 2018, p.89). Por otro lado, las vibraciones, según Artaud, son un medio donde el alma puede reducirse fisiológicamente. (2015, p. 149). Ahora bien, para Grotowski, la técnica vocal debía ser una técnica dominada por el intérprete, fortaleciendo su capacidad de conducción:

Debe darse especial atención a la capacidad de conducción de la voz de tal manera que el espectador no sólo oiga la voz del actor perfectamente sino que se sienta penetrado por ella como si fuese estereofónica. El espectador debe sentirse circundado de la voz del actor como si viniera de cualquier dirección y no sólo desde el lugar donde el actor se encuentra; hasta las paredes deben hablar con la voz del actor. Este interés por la capacidad de conducción de la voz es muy necesario a fin de evitar los problemas vocales, que pueden ser peligrosos. El actor debe explotar su voz a fin de producir sonidos y entonaciones que el espectador sea incapaz de reproducir o imitar (1992, pp. 109-110).

Como se aprecia, Grotowski establece que esta técnica de conducción vocal debía dominar dos ejes: el primero, una técnica que le permitiese al intérprete cuidar sus cuerdas vocales evitando dañarlas por medio de golpes glóticos (controlando la respiración); el segundo, habla de que esta conducción debía ser tan potente que permitiese llenar el espacio en todas direcciones usando todos los resonadores conocidos y despertando otros.

Pero en este punto debemos partir por preguntarnos ¿Cómo podemos definir la voz en medio de esta propuesta? De acuerdo con Soledad Figueroa, la voz es un elemento que:

(...) viaja, construye y se deconstruye, volviéndose potencialmente tangible al incidir sensorialmente en los receptores. Es por ello, que es posible afirmar que la voz deja su carácter netamente intangible para transmutar a un cuerpo perceptible que es capaz de, por ejemplo, adquirir características físicas como el tacto. (2017, p.88).

A partir de los postulados de Figueroa, podemos entender la voz como un elemento que traspasa las barreras de lo intangible adquiriendo la propiedad de ser percibida como algo tangible para visualizar aquello que no podemos ver por medio de la imaginación. Figueroa nos comenta que es importante: “entender el cuerpo-voz como una geografía que no es pura,

es decir, que contiene en sí una memoria, sentimientos, traumas, ideas, etc. que le componen y que sustentan el trabajo escénico en sí.” (2017, p.97).

La autora nos deja entrever que el cuerpo manifiesta sus memorias a través de la voz, es decir, podemos entender que los bloqueos emocionales (en un sentido Grotowskiano) se pueden evidenciar a partir de la calidad, volumen, proyección y dicción y, a su vez, se puede expandir al espacio donde se mueven las ondas vibratorias.

En este punto se plantea la idea de establecer que dentro de la técnica empleada dentro del canto ritual haitiano puede ser utilizada como un medio que potencie la vía negativa, es decir, para que el *performer* logre eliminar sus bloqueos físicos y psíquicos. Entenderemos la voz como una revelación de estos bloqueos, lo que según David Le Breton se define como “una emanación del interior.

A menudo presume de ser portadora de un elemento de autenticidad. Se supone que revela lo que el individuo que habla piensa más íntimamente. Psicologizada, se vuelve para el imaginario “un espejo del alma”. (2021, p.49).

Ahora bien, ¿Cómo podemos encontrar medios para generar esa emanación del interior que se busca demostrar?, uno de estos es el uso del mantra, lo que se define como;

(...) unión con el verbo. Man significa mente y tra, liberar. Los mantras son sonidos o palabras que se repiten con devoción y con las cuales el ser humano logra su salvación. (...) con devoción; cantar o recitar mantras es una manera de unirse como grupo y ser uno. Además, se cree que tienen un gran poder curativo. A los mantras se les ve como recursos para proteger la mente de los ciclos improductivos de pensamiento y acción, así como de las vibraciones negativas del exterior. (Calvo, Rojas, 2015, pp. 106-107).

Como se muestra, los mantras cuentan con la función de generar una conexión por medio del sonido y su unión con el cuerpo de un ser humano que busca eliminar las vibraciones negativas, por otro lado:

La palabra mantra proviene del antiguo idioma sánscrito. 'Man' significa mente, y 'tra' significa liberación. Entonces, un mantra es una combinación de sonidos trascendentales destinados a liberar la mente de todas las ansiedades de la vida material. Uno obtiene ventajas milagrosas haciendo uso de la energía causal de Mantra. En las antiguas escrituras hindúes llamadas Vedas, se menciona que "En el principio era Brahm, con quien estaba la vibración (del sonido) y la vibración era Brahm". El mantra juega el papel de transformarse en energía potencial. El —mantral, podría ser el nombre Divino, uno puede llamarlo —Om|| o —Brahm Nad|| o cualquier otra palabra en otras religiones y creencias. [2] El mantra podría incluso ser un sonido

sin sentido, cuya frecuencia ayuda a transformar al usuario a un nuevo nivel de conciencia. (Dudeja, 2017, pp. 21-22).²⁸

Es decir, como se ve en ambas citas el mantra es un medio por el cual, a través de ondas vibratorias generadas por un ser, busca entrar en un estado nuevo de conciencia, es decir, en estos casos busca eliminar los bloqueos que perjudican su mente purgando todo lo negativo y generando una unión con lo sagrado. Ahora, si focalizamos el uso de un mantra guiado a través de frecuencias para permitir desbloquearnos. Me permito sugerir la siguiente imagen:

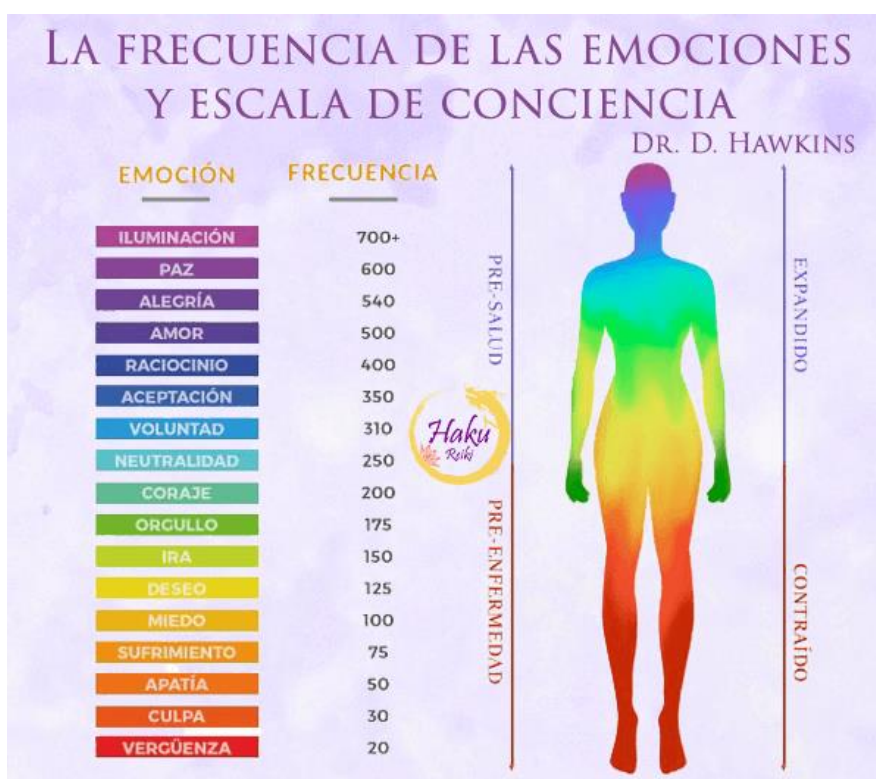


Fig. n°25 “La frecuencia de las emociones” por Dr. D Hawkins. s/fecha.
 Extraída de <https://cdn.cafecito.app/gallery/hakureiki-50677c30-e5ea-11ec-a354-87f05379713f.png>

²⁸ Traducción libre de: “What is Mantra? The word mantra comes from the ancient Sanskrit language. ‘_Man’ means mind, and ‘_tra’ means release. So a mantra is a combination of transcendental sounds meant to release the mind from all the anxieties of material life. One gets miraculous advantages by making use of the causal energy of Mantra. In the ancient Hindu scriptures called Vedas, it is mentioned that —In the beginning was Brahm, with whom was the vibration (of sound) and the vibration was Brahm. The mantra plays the role of getting transformed into potential energy. The —mantra, could be the Divine name, one may call this —Om or —Brahm Nad or any other word in other religions and faiths. [2] The mantra could even be a meaningless sound, the frequency of which helps transforms the user to a new level of consciousness.”

Como se aprecia en la fig. n°25, cada emoción o sensación se puede interpretar como una frecuencia medida en Hertz, y el Hertz se mide por medio de una vibración, las cual “se puede caracterizar por su frecuencia y su intensidad. La frecuencia es el número de veces que se completa un ciclo de oscilación y se mide en hercios (Hz). Un hercio equivale a un ciclo por segundo.” (INSST, Web). Las vibraciones se expanden por medio de la voz, lo que según Le Breton:

La voz tiene un significado más allá de la palabra, expresa el amor o el odio, la cólera o la alegría, expresa a su manera ya sea el deseo o el miedo de terminar la proximidad o el alejamiento por medio de una entonación sutil (...) El tono, el timbre, el ritmo, los silencios, las dudas... aportan reflejos de significado que modifican la percepción de la palabra. Una cierta transparencia de la simbólica vocal hace eco en la del cuerpo (...) (2021, p. 55).

Las vibraciones expandidas por medio de la voz de diversas emociones o estados psicológicos pueden encontrarse con las siguientes concentraciones:

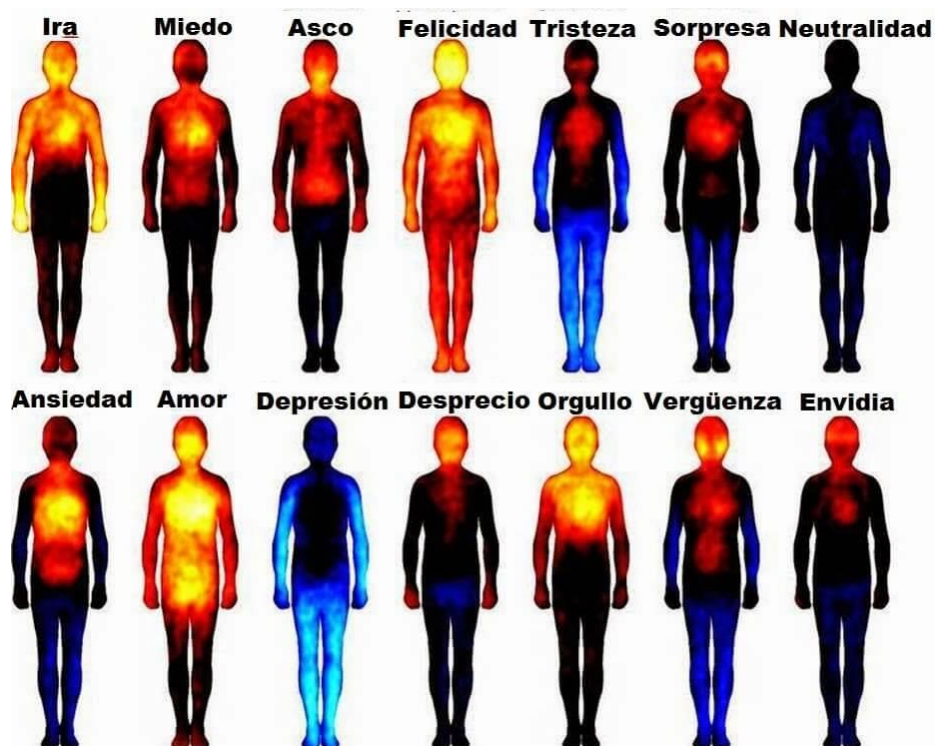


Fig. n°26. "Mapa de las emociones" Imagen elaborada por Lauri Nummenmaa
Extraída de <https://www.psicomoemocionat.com/wp-content/uploads/2018/09/50e.jpg>

En el estudio realizado por Lauri Nummenmaa²⁹, se establece una especie de topografía de las emociones y sus concentraciones energéticas dentro del cuerpo, si bien este estudio se remite a fines ligados a la psicología y/o psiquiatría, en esta investigación sirve para definir una especie de ruta por la cual la voz puede viajar por medio de los resonadores con el fin de focalizar el sonido en esas zonas y por medio de las vibraciones gestar el vacío. De acuerdo con Grotowski:

La tarea de los resonadores fisiológicos es amplificar el poder de conducción del sonido que se emite. Su función es comprimir la columna de aire en una parte especial del cuerpo seleccionada como amplificador para la voz; subjetivamente se tiene la impresión de que se esta hablando con la parte del cuerpo en cuestión (...) hay un número infinito de resonadores que dependen del control que el actor tenga sobre sus propios instrumentos físicos. (1992, pp. 116-117).

Entendiéndose entonces que los resonadores son lugares del cuerpo a los cuales se puede conducir el aire para amplificar el sonido de la voz y proyectar diferentes frecuencias, con la finalidad de promover un espacio de despojo y conexión con otras dimensiones, donde se busca manifestar una hierofanía (Eliade, 1981) ¿cuál es la manifestación de lo sagrado? ¿Cómo se manifiesta y se apropia?

Si buscamos dentro de nuestro campo vocal, podemos generar conexiones con lo sagrado, en este caso, una unión con el mundo interno del propio intérprete que busca sacar todo eso que lo bloquea de ver un mundo más allá del límite cotidiano, de aquello que se plantea como un mundo profano. En este punto buscamos proponer la musicalidad y el canto como una vía negativa, si proponemos revisar el viaje que realiza la voz dentro de un canto ritual por medio de mantras o cantos populares se logra entrar en estados de conciencia superior y conexión con la manifestación de lo sagrado, es decir, el acto total.

2.3.2 Percusión del cuerpo como auto penetración

De acuerdo con lo revisado en el capítulo I, hemos llegado a idea de que la autopenetración es una vía por el cual el intérprete se debe “abrir a sí mismo”, o en otros

²⁹ Profesor de neurociencia en Universidad de Turku, Finlandia.

términos, debe “abrir sus capas” para escarbar entre sus bloqueos emocionales, sin embargo ¿en qué se asemeja este concepto grotowskiano con la percusión?

Para comenzar, el término percusión en esta investigación alude a la idea de que por medio del manejo energético es posible encontrar un tempo-ritmo en el intérprete, que de por consecuencia una autopenetración. Dentro de ella se establece una exacerbación de energía, que poco a poco va regulándose mientras el espectador comienza a ser partícipe de esta energía. Ahora, ¿cómo se relaciona esto con la posesión ritual del vudú haitiano?

Recordemos que: “La obscenidad y el desenfreno no son infrecuentes en los ritos vudús, máxime cuando los participantes se hallan dominados por el alcohol, los cantos, las danzas, el contacto corporal, la desnudez y el constante retumbar de los tambores” (Daviñac, 2007, p.198).

De acuerdo con Daviñac, los rituales que se encuentran influenciados por recursos como cantos, danzas y el retumbar de los tambores, generan un tempo-ritmo desenfrenado que permite a los participantes desinhibirse de sí mismos y entregarse al éxtasis, generado por la percusión de los tambores e integrando al resto de la cofradía dentro de una fiesta, como se aprecia en la siguiente imagen:



Fig n° 27 Compilado minuto 00:09:45 a 00:12:05: “Los misterios del Vudú; documental completo- Planet Doc” 2014 Extraída de https://www.youtube.com/watch?v=QUAD3XKxjWk&t=1965s&ab_channel=PlanetDoc

Para explicar con más detalle la idea que se busca plasmar, en la fig. n° 27 se plasma un ritual con las características mencionadas por Daviñac. Si revisamos la imagen del extremo superior izquierdo, vemos un grupo de gente alrededor de una joven que está entrando en el trance por medio de los cantos, en la imagen del extremo superior derecho se ve que esta integra a otra joven y ambas comienzan a bailar en la misma sintonía, con un movimiento que nace desde el centro.

Sin embargo, el sonido de los tambores y el trance que se comienza a gestar hace esta danza incrementando logrando que el resto de los participantes se integren, como se ve en la imagen del extremo inferior izquierdo; donde se ve a todo el grupo en trance y éxtasis danzando al ritmo de los tambores. Finalmente, en la imagen del extremo inferior derecho vemos que el ritual ha entrado dentro de la posesión al evidenciarse que una joven ha sido poseída y está caracterizándose como un loa de rostro blanco³⁰.

Si retomamos la teoría grotowskiana, donde el intérprete debe desinhibirse por medio de un entrenamiento donde se pone a sí mismo en jaque, tanto física como psicológicamente, es decir, este debe indagar dentro de su identidad con el fin de explorar todas las capacidades que esta puede otorgar, esto se realiza enfrentándose a sí mismo, reconociendo sus limitaciones emocionales y corporales para finalmente romper esa barrera que limita su trabajo escénico.

Sin embargo, dentro del ritual vudú podemos ver que los sacerdotes y/o participantes al entrar dentro del ritual utilizan la percusión y la danza como dos elementos donde se busca generar energía y adrenalina e ingresar a un tiempo sagrado extracotidiano, y es a través de la percusión que esta energía extracotidiana se mueve dentro del cuerpo del intérprete, permitiéndole desinhibirse e integrar, tanto a sus colegas escénicos como al público, que pasa a ser uno más dentro de la escena.

Para entrar más en detalle, revisemos la siguiente imagen:

³⁰ Es importante aclarar, que cuando los ritualistas son poseídos por espíritus de piel blanca se cubren el rostro con talco.



Fig n°28: Compilado minuto 00:11:31 a 00:12:25: “AKROPOLIS, de Grotowski con subtítulos en español”, 2021. Extraída de https://www.youtube.com/watch?v=rDIWO2IpO_o&ab_channel=Juli%C3%A1nHerrero

Como se ve en la fig.n° 27, realizamos el ejercicio de revisar un registro audiovisual de una obra dirigida por Jerzy Grotowski, en este caso “Akropolis” (1964) de *Stanisław Wyspiański*³¹.

Podemos encontrar elementos similares con el ritual expuesto anteriormente; en este caso, encontramos en el extremo superior izquierdo a un personaje que dice su parlamento en una posición no cotidiana, es decir, se está exigiendo a sí mismo sobre las capacidades cotidianas de su cuerpo; en la imagen del extremo inferior izquierdo, vemos claramente un cuerpo en éxtasis que, completamente desinhibido, se entrega a la escena creando una atmósfera en sintonía con los espectadores, quienes se suman a la escena, como se ve en el extremo superior derecho; finalmente, vemos en el extremo inferior derecho una escena donde todo el elenco se encuentra en sintonía, completamente sumergidos en éxtasis.

³¹ Wyspiański, (15 de enero de 1869, Cracovia, Polonia-28 de noviembre de 1907, Cracovia, Polonia) fue un artista polaco, pintor, ilustrador, diseñador, arquitecto, ebanista, poeta y dramaturgo.

Ahora bien, para explicar claramente la cuestión, vamos a definir la percusión como una forma de autopenetración, ya que al verse expuesto en un tempo-ritmo colectivo, ya sea por estímulos como danza, música o la energía que se genera, permiten entablar un momento donde el intérprete comienza a desinhibirse, generando así, una comunión entre el público y la obra por medio del éxtasis, al igual que un chamán guiando una sanación o un sacerdote en medio de un ritual.

Finalmente, las principales conclusiones que podemos obtener de este punto es que se determina al intérprete como un ser que se debe romper a sí mismo, es decir debe enfrentarse a todo lo que conoce desde su nacimiento y a todo lo que cree para cruzar esa barrera acercándolo a un momento donde se entrega de lleno a la escena, esto es realizable por medio de la percusión, ya que, el intérprete por medio de las ondas vibratorias que emite el tambor permite entrar al espacio sagrado a través del ritmo energético que se genera, y que este toma para entrar a un tempo colectivo extracotidiano y sagrado que penetra la escena de una forma potente, generando una revelación, o lo que según Eliade (1981) se considera como una hierofanía.

2.3.3 Extra-cotidianeidad: ¿Trance / posesión en el cuerpo escénico?

Al igual que el loa y/o espíritu necesita energía vital para sentirse vivo y vivir un instante en el plano terrenal, el personaje necesita la vitalidad del intérprete, su cuerpo, voz y energía para vivir el suceso escénico.

Sin embargo, ¿Cómo se alcanza esta energía dentro del ritual grotowskiano? Si recordamos la fig. n°18, podemos ver que al momento de ser poseída la mambo entra en un profundo trance donde su energía aumenta radicalmente debido a que es otra persona que busca vivir a través de ella; luego, en la fig. n°19 se ve cómo este ser se pone de pie y su energía comienza a ponerse en tensión y dilatarse.

Es decir, la mambo debe romper su cuerpo cotidiano para ponerse a favor de otro. De acuerdo con Cardona: “(...) es preciso desembarazarse de los reflejos que determinan nuestro comportamiento cotidiano. Este rompimiento permite descubrir nuestras posibilidades motoras.” (1989, p.26).

Si recordamos a Grotowski, el cuerpo se encuentra bloqueado, dentro de una cotidianidad tan profunda que el intérprete realmente no conoce de lo que es posible su cuerpo si busca hacer ese acto de romper su máscara cotidiana.

Esto se debe realizar por medio de diversas técnicas, las cuales el creador polaco iba generando de acuerdo con las necesidades del proyecto que estaba realizando, para Cardona, estas técnicas:

(...) crean un nuevo tono muscular, es decir, un cuerpo dilatado, que finalmente será vehículo de expresión (...) Pero antes es preciso dominar aquellos principios que garantizan la vida escénica, el **bios** escénico, que no es otra cosa que esa energía que se irradia a nivel diferente del cotidiano. Cuando esto sucede, esas personas automáticamente atraen, fascinan. (1898, p. 27, énfasis de la autora).

Como expone Cardona, la búsqueda de un cuerpo dilatado ³²es crucial, porque esto es un medio donde se puede lograr la unión con el espectador, quien es seducido por una energía que sabe tomarlos de la mano y guiarlos a un camino por el ritual, sin embargo este proceso es complejo para el intérprete, ya que;

Para lograr esto primero hay que hacer morir al propio cuerpo, a la cultura que lo ha moldeado, para hacerlo renacer mediante nuevas tensiones, para transformarlo en un cuerpo dilatado, dueño de la totalidad de sus posibilidades de irradiar vida y de contagiarla al espectador (Cardona, 1989, p.27).

El hacer morir al propio cuerpo, es netamente la idea de que el cuerpo debe despojarse de todos los bloqueos físicos, en este caso elementos como la autopenetración por percusión y vía negativa por canto son elementos que pueden potenciar, ya que además de despojar al intérprete lo hace entrar dentro de un trance, lo que según lo visto en los capítulos anteriores se plasmaba como un momento donde: “Se alteran las sensaciones, las percepciones, las cogniciones y las emociones del individuo.” (Horta, 2021, p.31).

En este momento, la energía consume el cuerpo del intérprete y se distribuye en el cuerpo potenciándose, la cual puede dar paso a que este cuerpo exacerbado en el caso del vudú sea poseído por un ente, ser, loa, etc. Mientras que en el ritual grotowskiano el intérprete encarna un personaje.

³² También se puede considerar a esto como un cuerpo en oposición de fuerzas.

Este estado alterado permite que el intérprete entre en esta energía extracotidiana que permite romper las convenciones cotidianas de su cuerpo en favor a la escena, haciéndole despojarse de su máscara cotidiana y contagiando al público de esta energía.

Dentro de los elementos potenciadores encontramos un puente entre el trance dentro de la posesión y la energía extracotidiana necesaria para la escena, para poder graficar este puente, haremos una comparación entre registros fotográficos tanto del vudú haitiano como de Ryszard Cieslak en su trabajo junto a Grotowski;

Como vemos en la fig. n°28, este participante ritual está en un estado de trance, lo que le permite adquirir una energía extracotidiana y poder realizar movimientos como el que se gráfica.



Fig. n°29: Comparación entre; Fotografía de un baile haitiano en exposición: "Simbolos sagrados. Drapo voduo, banderas de Haïti" 2018. Curadoría de Raffaella Cedraschi. Extraída de: <https://mxcity.org/2018/06/drapo-vodou-la-forma-de-arte-haitiano-mas-espectacular-cdmx/> & Fotografía de Ryszard Cieslak en trance. Fotografía por Krzysztof Kucharski. <https://teateriperspektiv2.blog/2016/01/06/various-techniques-teachers/>

La energía se puede ver como un cúmulo de fuerzas que salen por todos los poros de su cuerpo en jaque y sumergido en un éxtasis, ahora podemos encontrar lo mismo en la siguiente imagen.

De acuerdo con la parte derecha de fig. n°29, vemos que Cieslak está en un trance, poniendo en jaque su cuerpo y exponiendo una fuerte energía extracotidiana. En ambas imágenes, se ve un cuerpo dilatado que exagera la energía extracotidiana y logra captar la atención de los espectadores, sin embargo, para gestarse este proceso, la dilatación no solo debe ser física, sino, coexistir junto a una:

(...) dilatación del cuerpo mental. El pensamiento debe atravesar de forma tangible la materia, no solo manifestarse en la acción precisa, sino también en la de separación de toda obviedad en el significado de la acción. (...) un cuerpo dilatado es un cuerpo cálido, no en el sentido emotivo o sentimental, sino que es un cuerpo al rojo vivo, el sentido científico del término; las células son excitadas, produciendo más energía, más fuerza, más velocidad, en un espacio dilatado, que es el cuerpo dilatado. (Cardona, 1989, p.29).

Este punto cúlmene donde las células son excitadas por el suceso escénico, permite que el intérprete sea poseído por el ritual grotowskiano, esta posesión es habitada y realizada por medio de la energía. Es decir, para encarnar personajes, el intérprete debe habitar dos energías simultaneas: la del personaje y la de su técnica (entiéndase la corporalidad, la voz y las emociones), al igual que el sacerdote potencia su energía por medio de los elementos que componen el ritual, el intérprete debe generar energía por medio del trance generado por estas acciones (canto, tambores, etc.). Estas dos energías permiten que se genere la dilatación que comentaba Cardona, permitiéndole al intérprete ser poseído por esta energía que debe llegar a ser tan potente, que pueda hacer que el espectador se sume al ritual y todos logren cruzar a la orilla de lo sagrado.

Finalmente, para resumir los elementos potenciadores desde una mirada técnica se propone el siguiente cuadro:

Elementos potenciadores	Resumen
El canto y la musicalidad como vía negativa.	Establece una focalización de la energía por medio de un canto direccionado a un resonador que, de acuerdo con el mapa de emociones (fig. n°26), puede potenciar un descubrimiento y/o vaciado de bloqueos emocionales.
La percusión del cuerpo como auto penetración.	Establece un momento donde el intérprete logra generar una sintonía con los participantes del ritual, logrando, por medio de ésta, desinhibirse y encontrar la iluminación.
Energía extra cotidiana por medio del trance.	El espíritu necesita mucha energía para poder vivir la experiencia terrenal, el personaje necesita que el intérprete desarrolle una energía extra cotidiana para poder gestar una interpretación.

Cuadro n°7: Tabla de elementos potenciadores, realización propia.

En conclusión, podemos afirmar que el intérprete, al momento de estar poseído por el personaje, entra en estados energéticos elevados, lo que de acuerdo con Barba permite poner el cuerpo en forma de manera artificial pero creíble. A modo de cierre de capítulo, me remito a comentar que es posible ver elementos similares entre ambas prácticas, los medios donde se gestan y, por sobre todo, el fin de lograr establecer un puente entre dos mundos diferentes: el profano (cotidiano) y el sagrado (la escena), sin embargo, ¿Cómo se puede llevar a cabo?

En el siguiente capítulo, buscaremos determinar cómo los elementos potenciadores seleccionados de la posesión ritual del Vudú Haitiano vistos desde una mirada técnica pueden potenciar la teoría del actor santo, a través de una nueva concepción, práctica del cuerpo y el rol del intérprete dentro del ritual escénico.

CAPITULO III:

**Hacia un acto total: una nueva concepción, práctica del cuerpo,
y el rol del intérprete dentro del ritual escénico**

3.1 Aproximaciones al ritual grotowskiano

El objetivo de este capítulo es determinar cómo estos elementos seleccionados del ritual *Fetê Gede* pueden potenciar la teoría del actor santo, a través de una nueva concepción, práctica del cuerpo y el rol del intérprete dentro del ritual grotowskiano.

De acuerdo con Van Gennep (2008) y Turner (1988) el ritual de paso se puede dividir en tres etapas;

Estructura —————> **Antiestructura** —————> **Reestructura**

Dentro de estas se observa a un individuo, para algunos autores ³³ un animal ritual que viene de una realidad acotada de conocimiento, es decir, solo habita una percepción del mundo adquirida durante su vida previa hasta el momento del rito, el individuo debe poco a poco ir quebrando esa percepción estructurada de una realidad con la que hace ingreso al paso que se busca desarrollar, en otras palabras, este debe estar dispuesto a abrirse a un nuevo mundo, una nueva concepción de lo desconocido.

Durante este periodo, este se encuentra en un limbo donde todo lo que conocía se quiebra y fragmenta, donde finalmente el individuo tiene un renacer, un despertar, es otra persona, alguien que puede ver otra realidad, entiende la realidad desde otro espacio, encontró la iluminación³⁴.

Todo este proceso debe enfocarse dentro de una mirada grotowskiana con fines de que a partir de un ritual antropológico como el *Fetê Gede* puede potenciar, esto nos lleva a plantear la siguiente pregunta: ¿Cómo un ritual antropológico puede potenciar un acto total?

Para responder esto utilizaremos los elementos potenciadores vistos desde una mirada técnica ubicándolos dentro de las tres fases que se pueden tomar del ritual grotowskiano con fines de potenciar la teoría del actor santo que aproxime a un acto total.

³³ Según Gómez García (2002)

³⁴ O cruzó a la otra orilla según Octavio Paz (2014)

3.1.1 Estructura:

Al momento de enfrentarse al ritual, debemos comprender que un intérprete mantiene una visión de mundo previa, es decir algo que se fue formando a medida que crecía bajo la influencia de una familia, ciudad, país, etc. Esto puede ser visto a partir del concepto identidad, la cual:

(...) se construye en la relación del sujeto con su entorno y con los otros. Esta afirmación sólo evidencia que la identidad refiere a la construcción del sujeto en lo social. Por tanto, la identidad no apunta a la esencia del ser. La identidad no es algo dado, no es fija se rompe en mil pedazos para recomponerse. (Toledo, 2012, p.46).

Es decir, dentro de la mirada que expone la autora, la identidad es un concepto en donde se observa una construcción en torno a un contexto, esta construcción es habitada (Heidegger, 2016) por el ser humano que vive esta construcción, sin embargo esta puede ir evolucionando a medida estas circunstancias trasmuten hacia un objetivo, ya sea este una necesidad de crecimiento o una situación que requiere de su atención, etc. Pese a que estas primeras frases pueden tomarse como un estudio sociológico la intención es solo rescatar el cómo los seres humanos vamos construyendo nuestra propia realidad, y es aquí donde podemos establecer que en la fase de estructura el intérprete se encuentra habitando su identidad construida a lo largo de su vida.

Este intérprete generalmente se encuentra inconsciente de que habita una zona de confort ³⁵ donde no conoce las posibilidades que pueden encontrarse a lo largo de su cuerpo y como estas se manifiestan a través de la voz, cuerpo y espíritu. ¿Cómo se puede salir de esta zona de confort?

En primer lugar, se debe realizar un diagnóstico, es decir el intérprete debe detectar aquellos obstáculos que pueden aparecer y los cuales este no tiene consciencia.

Un medio en el cual se puede establecer un diagnóstico puede ser por medio del uso del recurso que denominamos como “canto y musicalidad del cuerpo como vía negativa”, en donde la voz toma protagonismo, dentro del punto donde desglosamos los aspectos de este recurso concluimos que la voz es la manifestación de bloqueos emocionales.

³⁵ Entiéndase como la realidad que percibe en su vida cotidiana previa al ritual.

Entonces, si recordamos que la vía negativa es un proceso de vaciado que debe afrontar el intérprete, podemos establecer que el uso de este recurso nos puede servir para encontrar zonas que pueden trabajarse por medio de la voz.

Aquí se nos pueden manifestar dos sucesos; el primero: el intérprete descubre un obstáculo y decide afrontarlo y el segundo; el intérprete no es capaz de afrontar ese bloqueo. En el caso de que no sea capaz de afrontarlo puede deberse a varios aspectos, uno de estos es la psicología propia del intérprete, sin embargo nos adentraremos en el primer suceso, donde el intérprete decide afrontar ese bloqueo.

Para afrontar este bloqueo, el uso del canto como técnica con fines de purgar emociones **puede** ser un medio de uso eficaz para que el intérprete guíe su voz por su cuerpo a través de los resonadores que este plantea, lo que a su vez nos entrega una ruta de bloqueos.

Por otro lado, dentro del uso de una técnica como el canto el cuerpo entra en un estado donde las vibraciones poco a poco van transformándose en una musicalidad donde la energía se distribuye por el cuerpo, por medio de esta el cuerpo puede descontrolarse; es aquí donde el intérprete debe lograr el control sobre su cuerpo y esta musicalidad permitiéndole dominar las sensaciones que hacen aparición.

Estas sensaciones poco a poco comienzan a despertar el deseo del intérprete por seguir trabajando la eliminación de bloqueos, es aquí donde entramos a la fase número dos: la antiestructura, o según Turner (1988) la zona liminal.

3.1.2 Antiestructura

En esta parte del ritual tomamos el concepto mencionado en el punto anterior, como punto de partida a una repetición de ejercicios con fines de ir adquiriendo técnica, o mejor definido como el entrenamiento, según Calderón, dentro de la visión grotowskiana un entrenamiento consiste: “en la eliminación de las barreras y obstáculos que oponen los procesos psíquicos, y que impiden al actor liberar los impulsos interiores.” (2010. p.33). Esta eliminación de barreras es un proceso complejo para el intérprete, ya que debe dialogar con sus propias barreras personales dentro del trabajo laboratorio³⁶, sin embargo dentro de este

³⁶ Grotowski toma este término para referirse a un trabajo donde busca comprobar teorías en un formato similar al de un laboratorio científico. (Grotowski, 1992).

espacio es donde se encuentran los elementos que lo llevarán a la purificación que le permite llegar al acto total. ¿Cómo se purifica el intérprete? ¿Qué mecanismos existen para conseguir esto?

De acuerdo con Grotowski, entendía el entrenamiento como una serie de ejercicios concretos, sin embargo en sus palabras encontramos lo siguiente: “Todos los ejercicios que constituían meramente una respuesta a la pregunta: “¿Cómo puede hacerse esto?” se han eliminado.” (1992, p.95). El autor se entabla de lleno a un entrenamiento donde busca ir respondiendo una hipótesis la que consideraba que solo podía resolverse a través de un trabajo experimental dentro del laboratorio teatral;

Los ejercicios son ahora un pretexto para trabajar en una nueva forma de entrenamiento. El actor debe descubrir las resistencias y los obstáculos los que le impiden llegar a una tarea creativa. Los ejercicios son un medio de superar los impedimentos personales. El actor no debe preguntarse ya: ¿cómo debo hacer esto?, sino saber lo que no tiene que hacer, lo que lo obstaculiza. Tiene que adaptarse personalmente a los ejercicios para hallar una solución que elimine los obstáculos que en cada actor son distintos. Esto es lo que significa la expresión una *vía negativa*: un proceso de eliminación. (Grotowski, 1992. p.95. énfasis del autor).

El creador establece el entrenamiento como un espacio donde el intérprete debe buscar dentro de su un medio para adaptarse dentro de este proceso al que denominamos un ritual de paso, es decir, el intérprete debe enfrentarse a sí mismo hallándose en la *vía negativa*.

Calderón nos complementa esto al afirmar que con el enfrentamiento del intérprete a la *vía negativa*:

(...) se efectúa el paso de un impulso interior a reacción externa. (...) Los límites que obstaculizan la expresión de los impulsos, no son los límites de nuestra naturaleza, sino como bien plantea Grotowski son los límites de nuestra aflicción, al superar estos límites rompemos el control de la mente, control que es generalmente el que nos impone los obstáculos. (2010. p.33).

La concepción de entrenamiento pasa a tomar una definición de un anti-método, es decir, se busca romper todos los esquemas de un entrenamiento tradicional donde este se enfrenta a una serie de ejercicios establecidos, en este caso el autor busca desalinearse tanto la metodología tradicional como el pensamiento obstaculizador del intérprete abriendo las vías que le permiten ejercitar su cuerpo, sin embargo Calderón lo establece como:

(...) un método que busca la destrucción de obstáculos y no una acumulación de técnicas preexistentes, el actor ya no debe preguntarse qué es lo que debe hacer, sino qué es lo que no debe hacer, qué es lo que lo obstaculiza y desde ahí trabajar con el fin de encontrar solución a estas resistencias. Para esto se requiere un estado pasivo para lograr una participación activa. (Calderón, 1992. p.33).

Es decir, el intérprete debe encontrarse en un estadio de relajación activa que le permita tomar consciencia de lo que está sucediendo en todos los rincones de su cuerpo desde la raíz hasta la coronilla, en cierto punto se establece una visión periférica de sí mismo.

La sola voluntad de comprender y asimilar implica una cierta resistencia producto de la actitud voluntariosa, por tanto uno no debe “querer hacer algo” sino más bien “resignarse a hacerlo”. Aun así es una actividad que requiere de concentración, confianza y de una actitud, como lo nombra Grotowski, “extrema”. (Calderón, 1992. p.33).

A raíz de lo comentado, entendemos que el intérprete debe tomar consciencia que debe someterse a lo que el ritual requiere, es decir, debe dejar de lado sus propias limitaciones y atreverse a ir más allá. Uno de los medios que puede gestar ese atrevimiento es del entrar en la fase denominada por Turner (1988) como *communitas* un espacio donde todos los seres ritualistas se encuentran en un mismo nivel jerárquico, ya que todos van hacia el mismo objetivo.

Por otro lado, dentro de los requerimientos que el intérprete debe atenuarse es al de ir siendo estimulado por impulsos, es decir, si uno de los ejercicios solicitados dentro del entrenamiento requiere que mueva su energía a partir de la voz, debe ir sin pensarlo dos veces, en algunos casos;

Al ser los impulsos, una energía que se moviliza desde el interior hacia un foco exterior concreto (mediante el contacto), nunca se debe olvidar para qué se hace lo que se hace, por tanto es necesario siempre asociar con algo determinado. (Calderón, 1992, p.33).

Entendiendo el entrenamiento desde la mirada grotowskiana como un suceso donde el intérprete busca zafarse de los obstáculos, es decir, hay que hacer énfasis en entender que un obstáculo refiere a los pensamientos que nos hacen creer que no somos capaces de realizar ciertas acciones, a partir de esto el director nos invita a eliminar esos pensamientos negativos

y poder explorar las posibilidades que el cuerpo nos puede entregar. Por otro lado dentro de una entrevista Grotowski nos comenta:

El punto de partida del entrenamiento es el mismo para todos. Sin embargo, tomemos como ejemplo los ejercicios físicos. Los elementos de los ejercicios son los mismos para todos, pero cada uno debe llevarlos a cabo de acuerdo con su propia personalidad. (1992, p.180).

Dentro de la teoría grotowskiana se plantea que aquella resignación que nos comentaba anteriormente Calderón debe ir gestándose a la realidad propia de cada intérprete, es decir, las necesidades experimentales de cada ejercicio deben ir siempre al ritmo de este para que pueda ir auto descubriéndose y analizando los fenómenos propios que empiezan a aparecer dentro de su cuerpo, en el caso de una voz bloqueada, este debe ir buscando como desbloquearla. Por otro lado, una de las implicancias que debe verse dentro del ritual es que:

El espectador debe advertir fácilmente las diferencias de acuerdo con las personalidades individuales. El problema esencial es darle al actor la posibilidad de trabajar "en seguridad". El trabajo de un actor está en peligro; está sometido siempre a la continua supervisión y observación. (Grotowski, 1992, p.180.).

Es decir, el espectador además de ser un participante más del ritual es también una especie de supervisor que suele poner en aprietos al intérprete, es aquí donde este debe sentirse en un espacio de no sentencia a un mal trabajo, es decir debe dejarse fluir, o en otras palabras:

Se debe crear una atmósfera, un sistema de trabajo en el que el actor sienta que todo lo que haga será entendido y aceptado. Es justamente en el momento en que el actor comprende esto cuando se revela. (Grotowski, 1992, p.180.).

Grotowski comprende que se debe generar un espacio seguro para los intérpretes, es en este punto donde podemos definir al entrenamiento como un espacio hermético digno de un grupo cerrado, espacio donde veremos la manifestación de un acontecimiento sagrado.

A partir de lo estudiado sobre Víctor Turner (1988) y lo descrito en el cap. I dentro del entrenamiento a partir de elementos potenciadores y eliminación de obstáculos los intérpretes llegan a un tempo-ritmo colectivo se puede establecer al grupo como un

communitas, es decir un grupo que comparte las características de igualdad al momento de cruzar la zona liminal que une las estructura y la reestructura del ritual de paso.

La zona intermedia es denominada como una antiestructura, es decir un momento donde todo lo configurado se desarma, para fines de esta investigación el medio para gestar esta antiestructura nace durante el entrenamiento, pero es a partir del uso de un recurso denominado como repetición que podemos concretarlo de manera directa dentro de la labor del intérprete, para Thamer Arana Grajales;

La labor del actor se limita a todo lo que debe realizar en la escena, ese es su espacio y tiempo; aquí termina todo lo que habría que decir de ella. Pero para llegar a realizar esta tarea el actor se ve obligado a por lo menos otras tres actividades: 1. La repetición: el ensayo para la construcción de figuras o siluetas de personajes y de sus acciones. 2. Su preparación física, vocal, corporal, para contar con los recursos necesarios con el fin de ejecutar la primera. 3. El estudio intelectual e imaginativo y la observación: la observación del mundo (animales, objetos y cosas), la observación de otros hombres y mujeres (con las variantes de género que se quieran), y la observación de sí mismo. (2012, p.135).

Entendiendo al actor, en este caso intérprete como un ser que debe habitar al cien por ciento los sucesos apreciados dentro de la escena debe por medio de la repetición ir construyendo al rol que busca encarnar. Dentro de lo que comenta Arana nos comenta que el intérprete también debe ir observándose a sí mismo, esto se puede interpretar como aquello a lo que apunta un entrenamiento desde la mirada grotowskiana, es decir, el acto de observar sus bloqueos y/o obstáculos y eliminarlos mediante sus necesidades.

Pero también es importante destacar la importancia de la repetición en estos aspectos, es decir, cuando hablamos de repetición no solo nos referimos al ensayo de un texto dramático varias veces durante el proceso creativo sino que debe verse como un medio que usa el intérprete para potenciar la búsqueda de bloqueos y/o obstáculos dentro de sí mismo que le permitan entrar dentro de un cuerpo neutro a la escena.

Luego si vamos a la repetición como un ejercicio de ensayo encontramos el hecho de que dentro de esta el intérprete comienza poco a poco a traspasar una barrera que no habíamos repasado en este capítulo hasta el momento; un suceso al que se entiende como una encarnación, el intérprete por medio de la repetición cruza la barrera de su cuerpo para que otro tome posesión de este con el fin de hacer una obra.

En resumen, el intérprete mediante la repetición va integrando los descubrimientos en torno a la voz, cuerpo y acciones físicas de un personaje, mientras a su vez se adentra en una repetición donde busca ir desbloqueando sus aprensiones físicas/emocionales y eliminando obstáculos adquiriendo experiencia y madurez.

3.1.3 Reestructura

Dentro de esta fase, el intérprete manifiesta la necesidad de encarnar personajes, ya que se encuentra en un trance profundo, en el capítulo I encontramos un término acuñado por Grotowski en el libro “Hacia un teatro pobre” (1992) donde se refería a la transiluminación, término que tiene su base en la medicina, ya que es una técnica donde se coloca una luz para revisar anomalías en alguna zona en particular sea esta un órgano o parte del cuerpo.

El actor se entrega totalmente; es una técnica del "trance" y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de “transiluminación”. (Grotowski, 1992. p.11).

Al momento de establecer este concepto Grotowski lo tomaba como una forma de referirse al trabajo que el intérprete debe hacer al momento de detectar anomalías dentro de su cuerpo, es decir, bloqueos físicos/emocionales u obstáculos mentales, lo que podemos entender como un diagnóstico al momento de designar ejercicios que puedan ser de mayor eficacia dentro de este.

Sin embargo, para esta investigación se ha tomado la decisión de definir la fase de reestructura como fase de transiluminación porque, este concepto puede ser interpretado como un momento donde el intérprete muestra su interior a través de una luz, la cual es vista como la iluminación que genera el éxtasis de una revelación sagrada o hierofanía (Eliade, 1981).

Es decir, en esta fase se expone de manera metafórica el momento donde el intérprete es concebido como un actor santo, es decir aquel espacio donde abandona su máscara cotidiana entrando tanto el cómo el público en un estado de consciencia superior donde la realidad toma una nueva visión y/o percepción. Según Grotowski:

El ritmo de la vida en la civilización moderna se caracteriza por una serie de tensiones, un sentimiento de destrucción, el deseo de ocultar los motivos personales y la adopción de una diversidad de papeles y de máscaras para la vida (para la familia, para el trabajo, ante los amigos o por la vida comunitaria, etc.) (1992, p.213).

En resumen, dentro de la reestructura el intérprete se recompone luego de que todas sus piezas se rompen metafóricamente, donde vive un renacer, el cual se debe ir materializando al final de cada proyecto.

A modo de resumen, el ritual grotowskiano puede resumirse como un ritual de paso donde podemos incluir los elementos que establecimos como potenciadores:

FASE	DESCRIPCIÓN
<p>Estructura Se hace uso del canto y musicalidad como vía negativa para detectar bloqueos/obstáculos</p>	<p>El individuo entra al viaje ritual con un conocimiento determinado de la realidad, encuentra un sentido cotidiano de existencia.</p>
<p>Antiestructura: Se profundiza dentro del canto y musicalidad, y se establece el uso de la percusión como autopenetración, es decir ambas se fusionan generando un trance que se manifiesta en la energía extracotidiana</p>	<p>El individuo se encuentra en un limbo donde se prepara para cruzar a una nueva percepción.</p>
<p>Reestructura: El intérprete renace, y logra conocer las capacidades que tiene su cuerpo para encarnar personajes una y otra vez.</p>	<p>El individuo cruza a la otra orilla (Paz, 2014) dejando de lado todo lo que fue antes de iniciar el ritual y rompe la barrera de lo conocido y entra en un nuevo estado de conciencia viendo el mundo de otra manera.</p>

*Cuadro n°8: Fases del rito de paso a partir de Van Gennep y Turner³⁷.
Realización propia.*

Una vez comprendido esto nos enfocaremos a realizar una aproximación de este ritual al cuerpo del intérprete con vías a un sacrificio escénico.

³⁷ Revisar Cap. I

en frente. Bien este último citaba el encuentro con un Dios hindú al momento de encontrar la iluminación, en otras palabras entra en un estado de conocimiento, en el caso del intérprete grotowskiano este toma conocimiento de su cuerpo. Sin embargo ahora se enfrenta a un mar de elementos y obstáculos que tiene por delante.

En este caso podemos comparar estos dichos con el mito de la caverna de Platón cuya definición es:

(...) una explicación metafórica, realizada por el filósofo griego Platón al principio del VII libro de La República, sobre la situación en que se encuentra el ser humano respecto del conocimiento. En ella Platón explica su teoría de cómo con conocimiento podemos captar la existencia de los dos mundos: el mundo sensible (conocido a través de los sentidos) y el mundo inteligible. (Morinigo, 2015, p.3.).



*Fig. n° 30: Ilustración del mito de la caverna de Platón, 2021.
Extraída de https://www.65ymas.com/opinion/antonio-campos-el-mito-de-la-caverna_33964_102.html*

Si mantenemos la premisa de que al final del ritual el intérprete encuentra la iluminación y el conocimiento de su cuerpo, capacidades y posibilidades escénicas dando como resultado un acto total podemos hacer el acto comparativo con el mito de la caverna de Platón, ya que en esta al principio el individuo aprecia una realidad concreta luego de romper esa realidad encuentra un mundo completamente nuevo.

Si esto lo potenciamos con los elementos que seleccionados a partir de una propuesta técnica encontramos un enfoque más potente y eficaz de la cuestión que esta investigación busca demostrar.

Entonces, para acercarnos a una nueva concepción de cuerpo en el intérprete podemos entender lo siguiente:

-La percepción profana = el conocimiento previo, acotado, cerrado y obstaculizado

-La percepción sagrada = la revelación de conocimiento, el despertar, el fin de los obstáculos.

Y para lograr unir ambas percepciones se encuentra el performer, quien para Grotowski es considerado como un hacedor de puentes, un cuerpo que conecta ambas realidades, al igual que un sacerdote vudú que guía el *Fetê Gede* conecta a los participantes del ritual con los loas que buscan estar un tiempo en la tierra.

Este es un proceso de autoconocimiento al que debe enfrentarse el actor, de acuerdo con Rodríguez: “El espacio sagrado interior del cuerpo es el corazón” (2015, p.423).

Ahora el verdadero desafío para el intérprete es el de construir una práctica constante de este ritual que le permita crecer e ir construyendo una nueva concepción práctica.

3.2.1 Rol del intérprete: El chamán de la escena.

Si para este punto se logra concretar una práctica constante, el intérprete entra en un estado donde logra hacer uso de su cuerpo a favor de una escena, es decir, logra apropiarse y hace uso de un cuerpo habitado, el cual fue construido poco a poco dentro de esta y, es dentro de esta construcción que el intérprete logra entablar un dialogo con la naturaleza de su cuerpo.

Es importante comprender que el intérprete a comienzos de ingresar por el recorrido de las fases debe despertar el deseo de querer cruzar la zona liminal³⁸ y esto debe ir justificado por una “necesidad de re-presentar la vida y lo desconocido, un sentimiento existencial natural, gracias al desconocimiento del sentido mismo de la naturaleza humana, de su situación en el universo y de su buscada labor que justifique dicha existencia.” (Luna, 2018.

³⁸ Si comparamos libremente este concepto, también puede ser visto como el momento donde un niño ve una actuación tan potente que quiere dedicarse al teatro el resto de su vida.

p.89.). Es decir, esa necesidad que nos comenta el autor marca el despertar del deseo, es como cuando un chamán obtiene un llamado ancestral para convertirse en un curandero o ser espiritual, dentro de esta rama antropológica encontramos una conexión que vale la pena rescatar:

Los chamanes, los hechiceros, los juglares y los sacerdotes, entre otros mucho, utilizaban, y utilizan aún hoy, la vía del *Arte representativo*. El contacto con los Dioses, con las fuerzas de la naturaleza y con el *Más allá* después de la muerte se vinculaba con el hombre mediante esta acción humana desde los primeros momentos de su aparición en el universo. Evidentemente, aún no sabemos casi nada, o por lo menos muy poco para conocer los designios de la vida, su razón de ser y su fin, si es que alguno tiene. (Luna, 2018, p.89. Énfasis del autor).

Este contacto con los dioses marca la vida del chamán con su interacción entre una meta fuerza sobrehumana, la naturaleza y el uso de su cuerpo como vía para acercarlo a la zona terrenal, si nos atrevemos a establecer que un sacerdote vudú puede ser considerado como un chamán no estaríamos muy alejados de la realidad, es más, ambos manejan muchos detalles en común, pero si a ambos los comparamos con el intérprete es el deseo el que marca la pauta.

Dentro del capítulo II se propuso una tabla de elementos potenciadores homologables a la teoría grotowskiana, en un punto comentamos que los loas (espíritus vudú que interceden por los mortales ante el Gran Dios) pueden ser comparados con los personajes, encontramos un aspecto muy importante, ya que el sacerdote debe sentir el deseo de conectarse con ese espíritu para concretar una posesión, de la misma forma que un intérprete debe sentir el deseo de representar una realidad en el escenario, de acuerdo con Luna podemos entender que:

El actor como un individuo que cumple una labor específica (...) y que es el actor aquel que puede transferir y reconvertir otra realidad sobre lo evidentemente real e inamovible, sobre lo que se ha llamado a ser verdades y principios indiscutibles. El actor logra que todo sea revisable, reflexionable y renovable, una conciencia vital en medio de la existencia. (2018, p.89).

El actor genera un puente con el público, permitiéndole conectar con la naturaleza propia de la reflexión y el cuestionamiento, esto a su vez se puede comparar con el rol que un chamán/sacerdote vudú ejerce en su comunidad, ya que:

(...) la importancia del chamán para la comunidad, y la importancia en que se ve inmerso el chamán mismo, obliga a pensar que este es *el mediador con el más allá*, y que se encuentra en la situación permanente de desarrollar nuevas y mejores capacidades comunicativas con el mundo desconocido de los espíritus y las fuerzas sobrenaturales. Capacidades que se aprenden y se entrenan, surgidas ya de la observación-reflexión, ya de la experiencia-teorización; al estilo posiblemente de como lo hace un *actor* para conseguir prepararse personalmente y para asumir su rol o personaje, entre otras muchas preparaciones. (Luna, 2018, p.100. Énfasis del autor).

Este contacto con el más allá que expone el autor es parte esencial del rol que el intérprete debe tomar en la escena, ya que el por medio de la encarnación y un texto manifiesta un suceso sagrado que permite a una audiencia tener un evento catártico-reflexivo que les permite tener una revelación.

Es por eso por lo que dentro del rol que debe tomar el intérprete dentro de la escena y de las fases rituales que abarcan de una estructura a una reestructura tanto del intérprete como el público cabe destacar que:

Como el chamán el actor se entrena para aceptar el trance y encontrar los caminos para entrar y salir de diferentes estados de conciencia (...). El teatro es un acto de comunicación con una convención no cotidiana, donde no hay ficción: detrás de todo está la presencia del actor en escena y la posibilidad latente de que pueda morir allí. El hecho vital elimina la ficción. El cuerpo del actor se convierte en revelador de verdades ocultas, de lo tabú, en una situación de entrega límite: Y es a partir de un intenso entrenamiento realizado en el Teatro Laboratorio dirigido...cómo es posible encontrar nuevas formas de magia teatral, nuevos alfabetos que sean usados por el actor-chamán (Pellettieri, 1998, p.292).

Como comenta el autor, el rol de un intérprete y chamán de la escena está marcado por el constante entrenamiento que lo direcciona a tener capacidades extracotidiana que lo hagan salir del esquema arquetípico de la realidad, tal cual como un sacerdote vudú debe ir entrenando para ser poseído por un loa y guiar un ritual, en donde también entrega un servicio a la comunidad al permitirles contactar con el Gran Dios, en este caso el intérprete los conecta con la reflexión.

(...) el chamán todo lo descrito y expresado y mucho más, ya que en el momento de la captura de los asistentes, en el éxtasis o entrega emocional, el chamán se retroalimenta, ejerciendo todo su poder hipnótico, como asegura Lewis, y logra toda una participación generalizada en el acto mismo, y solo aquellos que no pueden por

limitación física o mentalmente, incluirse, no saltan a la escena misma de hecho pero participan desde su más íntima motivación. (Luna, 2018. p.104).

Finalmente tanto el intérprete como lo es el chamán conecta a una audiencia al ritual, a la escena y este rol de puente es el que el intérprete debe tomar al momento de ir construyendo su nueva identidad a partir del uso de los elementos potenciadores, la cual es capaz de cruzar desde una percepción profana a una sagrada tanto en su cuerpo como en la escena.

3.3 Hacia un acto total basado en el vudú: la liturgia.

De acuerdo con Grotowski;

El teatro ofrece una oportunidad para lo que podríamos llamar integración, mediante la técnica del actor, mediante su arte que le permite al organismo vivo luchar para encontrar objetivos más altos si descartamos las máscaras; si se revela la sustancia verdadera se logra una totalidad de reacciones físicas y mentales. (1992, pp.213-214).

Al igual que el ritual *Fetê Gede* el intérprete debe exponerse a sí mismo a otro, es decir, en el caso del ritual el sacerdote expone su cuerpo y alma a favor de un loa, donde esta toma posesión de su cuerpo, lo hace suyo y vive a través de él, en el caso del ritual grotowskiano el intérprete debe exponer su cuerpo para que un personaje logre vivir a través de este permitiéndole a una audiencia reflexionar en torno a una historia que se pone sobre el escenario.

Este momento de comunión entre ambos mundos (lo profano y lo sagrado) toma características de un acto litúrgico.

Según la Real Academia Española en su 22º edición define la liturgia como: “1. Orden y forma con que se llevan a cabo ceremonias de culto en las distintas religiones. 2. Ritual de ceremonias o actos solemnes no religiosos” (RAE, 2001, WEB). Esto nos permite comprender al ritual grotowskiano no solamente como un ritual de paso desde lo profano a lo sagrado, pero mantiene dos aristas que cohesionan simultáneamente: el ritual que vive el mismo intérprete dentro de y el que viven ambos con la audiencia. En términos grotowskianos tanto;

La liturgia como el arte teatral exige una serie de condiciones positivas previas: una distensión y apertura de corazón, un ablandamiento del corazón y una quietud y reposo del alma, una especial preparación interna para penetrar mejor en la riqueza de los pensamientos, y la belleza de la forma, esto es, de la técnica y de las herramientas y recursos con que afrontamos esa técnica. El paralelismo entre teatro y liturgia es total: disposición receptiva, preparación cultural y/o intelectual, y preparación técnica. La liturgia y el teatro grotowskiano evitan la monotonía y la repetición. (Rodríguez, 2015, p.418).

Tomando entonces el antecedente expuesto por la Real Academia Española, las definiciones que descubrimos a lo largo de esta investigación en torno a la hierofanía que vive el intérprete dentro del rito podemos expresar claramente como primera conclusión que el rito es una liturgia que debe ir expandiéndose al igual que un rito de contagio (Van Gennep, 2008) debe ir expandiéndose dentro del público como un momento de purgación y catarsis que les permita entender y ver la vida desde otro estado de consciencia superior. Pero para ir logrando estos diversos niveles de consciencia debemos ir haciendo una progresión constante ya que;

Todo lo que no progresa, en opinión de Grotowski, está muerto. La progresión es aumento de la intensidad, es decir, aumento del fervor y de la fe, aumento de las virtudes morales del ser humano. El aumento de la intensidad es aumento del anhelo del creyente en entregarse a su Dios, y aumento del actor en entregarse a la belleza y a la verdad de la historia que cuenta. La liturgia tiene como fundamento el “*Ne bis in ídem*”, es decir evitar la repetición, tender al avance continuo de la inteligencia, de la sensibilidad y del querer. Esto mismo es lo que ha de realizar un actor que quiere conocer, dominar y mejorar su oficio: aprender, emocionarse, y tener voluntad de perseverar. (Rodríguez, 2015, pp.418-419).

Es decir, el intérprete debe progresar hacia una santificación que permita culminar el ritual junto al público que los acompaña como un *communitas* más de la escena. Esta santificación se materializa cuando el intérprete logra conectar la pureza de su esencia en conjunto a la realización de una obra, performance u otro trabajo escénico que requiera su entrega en niveles superiores.

Esta progresión debe ir constantemente de la mano con la idea de que el intérprete se sacrifica así mismo al momento de lograr y culminar el acto total debe ser la primera vez en cada ocasión, es decir, cada vez que sucede el acto total debe ser algo nuevo, una sensación nueva, una versión nueva nada debe repetirse, es como la posesión que viven los

sacerdotes Vudú, estos cada vez que son poseídos viven una nueva experiencia sagrada, nunca el espíritu realiza lo mismo de igual manera, siempre quiere explorar algo nuevo, quiere ver la vida terrenal desde los ojos de un sacerdote y luego del otro, al igual que los personajes y los intérpretes.

Cuando optamos por analizar el *Fetê Gede* fue en base a la idea de encontrar similitudes rituales junto a la técnica grotowskiana, pero más allá se expresa una disciplina y metodología ritual que se materializa como una ceremonia que se vive en cada conmemoración del día de los muertos, siendo el *Fetê Gede* la fiesta de estos, si continuamos la homologación el teatro pasa a ser un ritual de fiesta, un momento donde

La ceremonia teatral no es un fin, es simplemente un medio. El fin está mucho más lejos de la inmanencia del momento, del lugar. (...) El teatro auténtico es esencialmente espiritual y sagrado, y sus bases son el escenario directo y la improvisación en el presente. La ceremonia sagrada ocurre en la percepción de los participantes y espectadores: las derivaciones futuras de esta percepción son el fin del teatro grotowskiano y del teatro sagrado, no la representación en sí. (...) De la honestidad, sinceridad y pureza con que se lleve a cabo la representación dependerán las meditaciones, reflexiones y estelas de pensamiento que los espectadores y participantes lleven consigo en el futuro. (...) La liturgia es un encuentro entre almas que se buscan para juntas rezar, cantar y rogar, sentirse en comunidad vibrando a la vez, y no otra cosa es el teatro. (Rodríguez, 2015, p.427).

Dentro de la belleza que se exponen en las palabras del autor, bien acertada es la definición de que tanto la liturgia como el teatro son momentos donde las almas se juntan a celebrar, crecer, llorar, expresarse, rendir tributo, etc.

Esta belleza es evidente en la alergia y el fervor que viven los ritualistas vudú al momento de cantar, bailar y dejarse poseer por los espíritus, este es un doble encuentro que tiene sus raíces en la necesidad que mantiene el ser humano por expresarse y vivir momentos de éxtasis, siendo el teatro uno de estos y tal como el mismo Jerzy Grotowski comentaba que el intérprete era un hacedor de puentes entre ambas experiencias con el público el sacerdote lo es con su comunidad, es decir, los intérpretes entregan reflexiones y los sacerdotes una fiesta.

En ambos se produce un doble encuentro, el encuentro con uno mismo y el encuentro con la comunidad social. Es también el encuentro con los ancestros, con las voces de una tradición, con las voces del pasado. Es el encuentro con lo sublime, con lo más bello y elevado que hay en nosotros, con el deseo de ser mejores, de superarnos, de

acercarnos a Dios, entendiendo Dios como la fuente primigenia y primordial de nuestra vida. (Rodríguez, 2015, pp.427-428).

Dentro de este doble encuentro el asistente muestra su deseo de ser mejor, de comprender más intensamente el mundo que lo rodea, de ver más allá, busca con mucho deseo experimentar la hierofanía, cruzar la otra orilla y por sobre todo salir de la caverna donde se construyó y habitó una realidad profana.

El actor santo pasa a ser un medio en cuál se expresa este escape del mundo profano, es decir, es a través de este ser que entrega su cuerpo como un tributo al público y sacrifica su identidad, su máscara cotidiana que se inmola para su público y juntos entran a niveles superiores de consciencia;

En la liturgia el ser humano camina en pos de su felicidad, porque camina acompañado y no se siente solo, se sabe unido al resto de hermanos, y eso le crea una alegría exultante y una poderosa fuerza interior, ya que siente que a sus fuerzas se suman las fuerzas de todos los que comparten la liturgia con él. (Rodríguez, 2015, pp.427-428).

Esta unión que se expresa dentro del ritual es aquello que nos permite ir generando un puente donde la reflexión permite cuestionarnos los modelos que nos rigen en nuestra vida cotidiana, esto nos permite expresarnos y acercarnos como seres mortales.

Por otro lado, de acuerdo con Rodríguez:

El teatro, como el rito sagrado, no debe imitar la vida, sino crear directamente una experiencia. Tras ello se encuentra una fe casi mística en el significado metafísico del cuerpo como raíz orgánica que une a todos los hombres. La experiencia humana se revela por medio de movimientos y de sonidos, y los movimientos y sonidos son culturales, pero su carga energética y emocional es universal y atemporal. El cuerpo es la fuente de trabajo primera y última, la respiración es el origen, y el ritmo es la expresión. Con cuerpo, respiración y ritmo podemos crear un ritual que nos comunique y vincule de manera rotunda y decisiva con Dios o con el resto de los hombres; con cuerpo, respiración y ritmo podemos contar cualquier historia a cualquier comunidad cultural. (2015, p.437).

Es aquí donde este puente al que llamamos performer según Grotowski tiene su fuente en el cuerpo y por eso que los elementos que hemos encontrado a lo largo del análisis hermenéutico que se ha ido gestado pueden ser una vía que permita potenciar la santificación de este performer y por consecuencia un ritual lleno de momentos que permitan a los seres

humanos culminar dentro de la iluminación y expresar de manera catártica la verdadera expresión de sus almas, ya que:

Se trata de llegar a los universales de las esencias humanas, allí donde las diferencias desaparecen, y aparece el ser humano desnudo, vulnerable, frágil, reducido a su quintaesencia, a aquello que lo emparenta con todo ser humano, con cualquiera de sus hermanos. Cumplidamente habla Grotowski de esta relación entre lo individual y lo universal con el puente de enlace de la voz y el cuerpo en numerosas ocasiones (...) (Rodríguez, 2015, pp.437-438).

A estas alturas es necesario comprender que la finalidad del ritual grotowskiano potenciado por los elementos basados en el ritual antropológico *Fetê Gede* del Vudú haitiano solo tiene como objetivo que el intérprete logre mejorar su técnica y que a su vez este pueda ser un puente con la audiencia provocando reflexiones y catarsis a partir del reflejo humano que expone y transilumina la verdadera naturaleza del ser humano.

3.3.1 El sacrificio escénico

Para esta investigación el sacrificio tanto en el vudú haitiano como en el ritual grotowskiano es aquel donde un ser humano se entrega de lleno a una audiencia, abre su carne para mostrar los rincones más profundos de sí mismo para entregarse como un tributo que permita elevar a todos a un nivel superior de consciencia, a estas alturas, es necesario retomar una cita de Castel-Branco cuando nos entrega la siguiente definición:

(...) el actor tiene que ser santo, debe realizar un sacrificio expiatorio. (...) sacrificar todo su cuerpo. Este recurso, esta terminología religiosa nos invita a comparar el teatro con la experiencia sacrificial: el actor debe ocupar el lugar de la víctima expiatoria que se ofrece públicamente por el bien de la comunidad. (Castel-Banco, 2009, p.349).

Este sacrificio expiatorio llega por medio de una constante, disciplinada y dura preparación que requiere revisarse a sí mismo para dialogar con el trauma, los obstáculos, penas y bloqueos, identificándolos y luego borrarlos para descubrir cuantas capacidades y posibilidades se hayan dentro de este cuerpo que se ha ido construyendo y habitando luego de ponerse en jaque, de exigirse y de auto penetrarse en un ciclo que va progresando.

Esta entrega que debe realizar el intérprete es lo que va dándole las características de santo e incluso como un chamán, ya que este debe estar apto para manejar las fuerzas de la naturaleza, en este caso de su propia naturaleza humana para poder exponerse como un ser que deja todo de lado por el bien común:

Este es el actor que busca la santidad, su santidad. La palabra “santo” significa aquel que se ha distinguido por el carácter extraordinario de la llamada de Dios, las luces espirituales que le otorgó la incondicionalidad de su entrega y la grandeza de su experiencia y de su actividad. El actor santo es aquel que siente una llamada artística extraordinaria, y que se entrega de manera superlativa e incondicional a la realización de su arte, arte que pone al servicio de la sociedad como fuente de nutrición estética y espiritual. (Rodríguez, 2015, p.441).

Y es por eso por lo que para concretar esa nutrición estética el intérprete debe sacrificarse en escena, debe santificarse mediante su carne expuesta, la cual se consigue por medio de los elementos potenciadores que en su conjunto, desde una mirada técnica logran generar una nueva concepción del cuerpo, rol y técnica del intérprete.

Al momento de designar el rol de santo que se entrega como ofrenda a sacrificar, entendemos que: “Los santos son testigos de la redención, y esto es lo que Grotowski buscaba en sus actores, que fueran testigos de su propia redención y de la del espectador por medio de la representación teatral.” (Rodríguez, 2015, p.441).

Es aquí que a partir de las palabras de Rodríguez se empieza a comprender la importancia que tiene este ser sacrificado para el espectador, quien a su vez:

(...) busca en el actor santo, lo que el creyente busca en sus figuras de referencia espiritual: el anhelo del espíritu por vivir en una atmósfera santa – pacífica, amorosa y duradera – en la que pueda respirar hondo, el anhelo por hallar la corriente misteriosa que lo vivifique, y por encontrar respuesta al último porqué de la existencia. (Rodríguez, 2015, p.441).

Y es dentro de esta atmósfera es donde se crea el ambiente propio para el sacrificio, un momento donde la santidad toma en:

(...) términos humanos es un deseo absoluto de verdad pura, y esto es perfectamente trasladable al ámbito de la interpretación; y mucho más que a la interpretación, a la investigación en interpretación y en sus conexiones con la vida, la real fuente de conocimientos y de inquietudes científicas, intelectuales y espirituales de la compañía grotowskiana. (Rodríguez, 2015, pp. 441).

Este deseo absoluto de la verdad tanto en la percepción del intérprete como la del espectador es la que crea la santidad, aquella manifestación de lo sagrado a la que Mircea Eliade denominó hierofanía, en resumen:

Los actores santos abren caminos que otros puedan luego recorrer, y crean formas de vida que pueden ser asumidas por quienes no hubieran sido capaces de configurarlas. Un actor santo puede convertirse en nuestro guía y nuestro maestro, pero su misión fundamental es servir de conexión, de vínculo y puente comunicativo entre nosotros – público – y nuestra propia santidad, y ayudarnos a conseguir la fortaleza interior para continuar nuestra vida con un corazón renovado. (Rodríguez, 2015, pp.441-442).

Sin embargo, dentro del recorrido que el intérprete debe realizar dentro del ritual grotowskiano, descubriéndose a sí mismo, fragmentándose y renaciendo como un ser nuevo se encuentra marcado por la disciplina y el rigor del cual:

Grotowski también habló a nivel técnico del actor santo, o “santificado” como él lo llamaba en ocasiones. Es importante la diferenciación, pues la palabra “santificado” modera y reduce mucho más el ego que la palabra “santo”. El actor no es santo, se ha santificado por el fruto de su esfuerzo, y de igual manera que ahora se ha santificado, puede que no lo esté en el futuro, pues la santificación es un proceso continuo que se realiza instante a instante. (Rodríguez, 2015, pp.441-442).

Es en este ámbito, donde podemos determinar cómo los elementos potenciadores vistos desde una mirada técnica logran potenciar la teoría del actor santo en el cuerpo, rol y técnica del intérprete, ya que el uso de estos elementos tomados desde un ritual antropológico como lo es el *Fetê Gede* logran establecer el puente que nos permite entrar en un estado superior de conciencia.

Previo a finalizar este punto me remito a comparar dos imágenes en donde se logra ver esa santificación obtenida en medio de un sacrificio hierofante;



Fig. n°31: Grupo de fieles en medio de un ritual. WEB.

Extraída de

<https://www.subrayado.com.uy/sacrificios-y-mujeres-trance-ritual-vudu-que-reune-los-fieles-haiti-n501907>



Fig. n°32: Ryszard Cieslak interpretando al príncipe constante en 1965.

Extraída de <https://www.kachumbambeteatro.com/el-principe-constante-de-calderon-de-la-barca-a-grotowski/>

Como podemos observar en el centro de la Fig.31, la mujer esta complemente poseída, se encuentra en un profundo trance extático donde logra ver aquella iluminación, y nosotros los espectadores de esta imagen podemos detectarlo en su cuerpo, su tono corporal, la concepción de ella y junto a un communitas que se forma a su alrededor, Aquí se logra ver esa santificación, esa gloria, esa euforia que generan los rituales vudú.

Por otro lado, como se observa en la Fig. n°32, vemos a Ryszard Cieslak en medio de un potente trance extático, en su tono corporal y concepción física podemos ver un goce, una iluminación, se ve un sacrificio.

Para sumar a esto, en palabras de Aurelio Rodríguez encontramos una acertada cita que nos logra resumir la belleza del sacrificio:

Grotowski busca en cada representación la autenticidad de la liturgia sagrada. El actor como sacerdote, como hierofante, presenta una revelación que provoca que el ciclo de la representación se complete por medio de la fe, y la puesta en escena tenga una significación intrínseca que motiva que el espectador pueda autojustificarse ante sí mismo su propia integración. Es decir, el espectador necesita saber y explicarse a sí mismo por qué y para qué participa en el ritual, aunque sea a través del más burdo y sencillo autoengaño, o conducido totalmente de la mano de Grotowski y su compañía. Si el espectador se abre a la participación y a la entrada al recinto metafísico y espiritual de la representación, entonces podrá participar de los logros experienciales de la misma. Cada representación grotowskiana es una celebración de la santidad del ser humano y un desafío existencial al público, con el objetivo de lograr una intimidad extrema en la comunicación del actor con el espectador y en la comunicación del espectador consigo mismo. (2015, p.440).

El sacrificio es el acto que permite tanto al intérprete como al espectador encontrar la belleza de la vida, en medio de un acto puro y concreto, donde gracias a un actor que se santifica, es decir, elimina toda esa máscara cotidiana que la población porta en general nos entrega un momento tan hermoso que nos hace cambiar para siempre.

Podemos definir este punto bajo la siguiente conclusión, la cual fue vista por primera vez en la hipótesis de esta investigación:

Intérprete (Identidad/espíritu) + Carne (Cuerpo/tributo)

=

Animal que es sacrificado/Actor santo.

Y a modo de cierre me remito a citar una conocida canción de los años 90 que logra resumir un poco el deseo que tiene el intérprete por sacrificarse.

Una eternidad
Esperé este instante
Y no lo dejaré
Deslizar en recuerdos quietos
Ni en balas rasantes
Que matan
¡Ah! Come de mí, come de mi carne
¡Ah! Entre caníbales
¡Ah! Tómame el tiempo en desmenuzarme
¡Ah! Entre caníbales
Entre caníbales
(Soda Stereo, 1990).

Conclusiones

Para comenzar estas conclusiones, quisiera exponer, en primer lugar, mi sentir al finalizar este proceso de investigación, pues es difícil tener que abandonar este camino que provocó mucho impacto en mí; desde unos deseos enormes por oír y ver todo lo que me rodea, mucha ansiedad, una desbordada pasión, hasta mucho deseo de escribir las veinticuatro horas del día y los siete días que la semana. Y llegó a ser tanta mi necesidad de investigar que incluso mientras llevaba a cabo este escrito, nacieron un artículo, un montaje y futuras ideas. Puedo y me atrevo a expresar, que este es el final de un ritual de paso, desde un joven con conocimiento cerrado a un estudiante con hambre de aprender y tener nuevas experiencias ligadas a la investigación de fenómenos teatrales.

Cuando emprendimos esta odisea investigativa, se planteó la búsqueda de un medio por el cual se pudiese vincular un elemento antropológico como el Vudú haitiano, pues específicamente éste posee cercanía con el pueblo chileno; con las enseñanzas de Jerzy Grotowski, el cual se concentró en la pregunta de investigación: ¿De qué manera, el ritual *Fetê Gede* del vudú haitiano puede potenciar la teoría del actor santo propuesta por Jerzy Grotowski a través de una nueva concepción y práctica del cuerpo del intérprete en el ritual escénico?

He logrado obtener una respuesta flexible, pues la forma en la que la teoría del actor santo propuesta por Jerzy Grotowski puede ser potenciada por la posesión ritual del vudú haitiano materializada en el ritual *Fetê Gede*, a través de una nueva concepción y práctica del cuerpo del intérprete en el ritual escénico, es a partir de la inclusión de elementos que se rescatan como resultado de un análisis que tomamos del ritual antropológico como la celebración vudú e incrustamos dentro de un desglose de fases rituales que podemos tomar a partir de la metodología que proponía Grotowski, esta respuesta nos permite establecer un diálogo y repensar los conceptos a partir de la homologación y comparación de elementos.

En primer lugar, como conclusiones del capítulo número uno, encontramos que a partir de los postulados de autores como Víctor Turner, Arnold Van Gennep podemos desglosar y repensar la metodología grotowskiana como un ritual de paso, es decir, es un camino que recorre el intérprete para encontrar un renacer. Al momento de dividir este ritual

dentro de una partitura compuesta por tres partes: Estructura, antiestructura y reestructura, de acuerdo con los autores antes mencionados, tiene como resultado final el acto total y, por consecuencia, el actor se santifica, dejando de lado su máscara cotidiana y sacrificándose por el bien de la comunidad, en este caso, el espectador que acude a ver su obra y/o performance.

Sin embargo, dentro del análisis que se ejecuta en esas comparaciones podemos deducir que dentro de este ritual el intérprete no solo debe tomar este camino con vías a la iluminación, sino que también entra en diversos niveles de concepciones corporales, como el de construir y habitar su cuerpo, es decir, el de tomar consciencia de éste a partir de sus propios bloqueos y obstáculos, eliminándolos por medio de la vía negativa, luego este cuerpo se pone en jaque a sí mismo, debe saltar desde diversos niveles de adrenalina y locura que le hacen desafiarse a sí mismo constantemente, es decir, se le invita a salir de su zona de confort y finalmente este cuerpo toma la concepción de extracotidiano al momento de tener que comunicar a un otro.

Sin embargo, este cuerpo toma también la concepción de una carne, esto en un sentido merleauPontiano, el cual por medio de técnicas como el *embodiment* permite al intérprete trabajar desde su cuerpo.

Al final de este camino el intérprete encuentra dentro del acto total un momento de potente goce e iluminación que le permite tener un renacer de consciencia, encontrando lo sagrado dentro de su cuerpo y utilizándolo para crear un puente junto al público.

Otra conclusión que encontramos dentro de esta investigación guarda relación con que entendemos al ritual *Fetê Gede* como un ritual de paso entre dos dimensiones, donde el sacerdote o una mambo sirve como un puente entre el mundo de los loas, espíritus y muertos, y el mundo de los mortales, este puente se autoflagela a sí mismo para lograr esta manifestación de lo sagrado, es decir, el momento donde un loa toma posesión del cuerpo de la mambo y goza de un tiempo en la tierra.

Dentro de este ritual y las acciones que debe realizar la mambo para concretar el ritual, encontramos que éste se pone en jaque, y que tanto la mambo como el loa que toma posesión se transforman en seres liminales que van de un lado a otro y que al culminarse un sacrificio se le da tributo a esos seres que permiten las manifestaciones en la tierra.

Dentro de esta investigación se logran desprender otras aristas del vudú, como el significado que tienen los muertos, y que la muerte representa la liberación total de la esclavitud, pero más allá de la teatralidad que se observa dentro del ritual mismo, éste nos permite realizar homologaciones con el ritual grotowskiano.

La finalidad de homologar las fases rituales tiene como objetivo describir en detalle cómo los elementos potenciadores descubiertos a partir del análisis del ritual *Fetê Gede*: El canto y musicalidad como vía negativa, la percusión como autopenetración y la energía extracotidiana como trance, pueden ser ubicadas estratégicamente dentro del ritual grotowskiano con el fin de crear un espacio para que el intérprete pueda ir hacia un acto total y logra transformarse en un actor santo, potenciado por el ritual antropológico del vudú haitiano, para esto concluimos que:

En la fase de estructura: el intérprete debe iniciar un camino donde busque indagar, quebrar y explorar las posibilidades que tiene su cuerpo y mente, e invocar el quiebre de las estructuras perceptivas de la realidad que lo rodean. Lo que es importante, es que aquí el intérprete debe diagnosticar sus bloqueos y obstáculos para ir creando una vía donde, a partir de sí mismo, pueda iniciar el viaje ritual.

Lo que nos lleva a iniciar la fase de antiestructura o la que según Víctor Turner (1988) podemos establecer como una fase liminal: que está protagonizada por un intérprete que deberá ir poniendo en jaque su cuerpo, repitiendo y potenciando todos los descubrimientos, ejercicios y desbloqueos realizados anteriormente una y otra vez, logrando adquirir la energía necesaria para entrar de lleno en un trance que le permita romper finalmente la barrera de su estructura o zona de confort; es aquí donde los elementos potenciadores generan impacto dentro de la concepción que el intérprete tiene de su cuerpo, su práctica y el rol que toma.

Llevándonos finalmente a la fase de reestructura: en esta fase el intérprete ya se auto penetró, desbloqueó y reveló su interior, generando un acto total al momento de que, por medio de esta relación, genere una hierofanía (Eliade, 1981), entrando a un nuevo nivel de consciencia y estableciéndose a sí mismo como un chamán de la escena, el que conecta al espectador con un lugar superior sagrado.

Finalmente, dentro de todo este análisis podemos concluir que la siguiente hipótesis se comprueba:

$$\begin{aligned} & \text{Intérprete (Identidad/espíritu) + Carne (Cuerpo/tributo)} \\ & = \\ & \text{Animal que es sacrificado/Actor santo.} \end{aligned}$$

Esta ecuación que tomamos con el fin de realizar una vinculación entre ambos rituales se cumple, es decir, el intérprete por medio de su carne, de su cuerpo, es ofrecido como un tributo a los dioses, en este caso, los espectadores luego de haber sido construido, puesto en jaque y extracotidianizado.

Así, deja de lado su máscara cotidiana (identidad) que fue formando dentro de su vida previa y se sacrifica por el bien común dentro de un acto total entrando en un estado de consciencia superior, sagrado y hierofante, haciéndole un actor santo que por medio de su santificación genera reflexiones y catarsis.

Se cumple, ya que a partir de un análisis teórico se propone el uso de los elementos que encontramos dentro del ritual *Fetê Gede* para encontrar la vía por donde el intérprete puede ir adquiriendo una mejor técnica utilizando su cuerpo-carne como un medio para encontrar ese espectro sagrado del conocimiento, que a través de un ritual de paso donde el fin es la iluminación total.

De esta manera, el sacrificio se traduce en un acto total y finalmente en un actor santo potenciado por el uso del vudú haitiano como excusa para potenciar la interpretación.

Bibliografía

Abarca-Brown, G. (2019). Religión, vudú y salud mental: nuevos desafíos para los servicios de salud en Chile. *Revista Chilena de Salud Pública*, Vol 23(1), 68-71. En <https://sy.e.uchile.cl/index.php/RCSP/article/view/55067/58214>

Alieghieri, D. (2006). *El convivio*. Biblioteca Virtual Universal. En <https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/convivio.pdf>

Arana, T. (2012). La hermenéutica del actor o la labor sobre sí mismo. *Revista de las artes escénicas*, (6), 134-143.

Arroyo, J. (1986). La rebelión [Grabación de audio]. En *En acción*. Discos Fuentes.

Artaud, A. (2015). *El teatro y su doble*. (1ª ed.). Editorial Hiparquía Ediciones.

Auge, M. (2000). *Los <<no lugares>> Espacios del anonimato*. (5ª ed.). Editorial Gedisa S.A

Baptiste, C. (2022). *Fet Gede*. En <https://visithaiti.com/es/eventos-festivales/diario-fotografico-fet-gede-una-celebracion-de-la-vida-en-el-dia-de-los-muertos/>

Baptiste, C. (2023). *De Legba a Erzulie: una guía de dioses y diosas del vudú haitiano*. En <https://visithaiti.com/es/haiti-en-detalle/dioses-diosas-del-vudu-haitiano/>

Baptiste, C. (2023). *Una guía visual de Vèvè: vudú symbols y cosogramas*. En <https://visithaiti.com/es/arte-cultura/una-guia-visual-de-veve-simbolos-vudu-y-cosogramas/>

Barba, E. (2005). *La Canoa de papel: Tratado de antropología teatral*. (1ª ed.). Catálogos S.R.L

Barfield, T. (2001). *Diccionario de Antropología* (1ª ed.). Bellaterra.

BBC NEWS MUNDO (2021). *¿Por qué tantos haitianos se están yendo de Chile?* En <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-58550943>

Bonou, H. (2022). *Benín, tierra del vudú y de culturas ancestrales*. En <https://www.fundacionrecover.org/blog/benin-vudu-haddad/>

Borda, C. (2009). La incorporación y los límites de la conciencia, nuevas rutas de dialogo entre la fenomenología de Merleau-Ponty y la filosofía de la acción de Pierre Bordieu. *Desacatos*, (30), 163-167.

Brook, P. (2015). *El espacio vacío* (1ª ed.) Ediciones Península.

Cáceres, C. (2019). Lo ritual y lo sagrado en el teatro. *Plurentes, Artes y letras*. (10). <https://revistas.unlp.edu.ar/PLR/article/view/8884/7769>

Calderón, P. (2010). *El entrenamiento del actor, abordado desde la vía negativa, puede facilitar el suceso escénico independiente de la formalidad teatral*. [Tesis magister, Universidad Mayor.].

Calvo, A. Rojas, A. (2015). Los términos sánscritos del yoga: una travesía milenaria. *Kañinas, Revista de Artes y letras*. Vol.39,95-112.

Cárdenas, H. (2018). La posesión y el fetiche como elementos fundamentales en la práctica de la religión vudú. Conferencia en 3er congreso de magia, brujería y superstición, México, octubre, Vol. 3 en https://www.researchgate.net/publication/328615953_La_posesion_y_el_fetiche_como_elementos_fundamentales_en_la_practica_de_la_religion_vudu

Cardona, P. (1989). Los principios de la pre-expresividad. *Tramoya* (21), 26-29.

Castel-Branco, I. (2009) Dossier Grotowski: L'actor sant. *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, Núm. 36, pp. 95-102. en <https://raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/252872>.

Castro, L. (2010). *Narrativas sobre el cuerpo en el trance y la posesión: una mirada desde la santería cubana y el espiritismo en Bogotá* (1ª ed.). Ediciones Uniandes.

Cattaneo, C. (2018). HACIA UNA CARTOGRAFÍA TEATRAL DE EXILIO: Análisis de las experiencias de Teatro performance Latinoamericano (chileno y argentino) y de Teatro creole-transcultural italiano para una propuesta de cartografía teatral *de exilio*. [Tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica de Chile-Universita di Bologna.].

Chihu, A. López, A. (2007). Arenas y símbolos rituales en Víctor Turner. *Argumentos. Estudios críticos de la sociedad*, (40), 137-152.

Cladakis, M. (2016). Merleau-Ponty y la ontología de la naturaleza: intercorporalidad, negatividad y dialéctica *Diánoia*, volumen LXI, (77), pp.83-108. En <http://dianoia.filosoficas.unam.mx/index.php/dianoia/article/view/1476/1634>

Csordas, T. (1990). Embodiment as a paradigm for anthropology. *ETHOS*, Vol, 18(1), 5-47.

Daviñac, L. (2007). *El libro secreto del Vudú* (1ª ed.). Editorial Alcantagram.

Derrida, J. (1969). El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. *Ideas y Valores*, (32/33/34), 5-31.

Diez, M. (2004). El trance como herramienta terapéutica. *Psicología para América Latina*, (1). http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-350X2004000100003

Dudeja, J. (2017). Scientific Analysis of Mantra-Based meditation and its beneficial effects: an overview. *International journal of advanced scientific technologies in engineering and management sciences*, Vol.3 (6), 21-26

El país. (2022). *África no es un país*. en <https://elpais.com/planeta-futuro/africa-no-es-un-pais/2022-03-27/la-magia-vudu-busca-fieles-y-turistas.html>

Eliade, M. (1976). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. (2ª ed.). Fondo de cultura económica (FCE).

Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano*, (4ª ed.). Guadarrana/Punto omega.

Eltrece. *MDQ, para todo el mundo- Programa 23/08/20- Especial Haití*. (24 agosto, 2020). [Video] YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=fvj9ShdwXQE&t=2736s&ab_channel=eltrece

Espinoza, M. (1999). *Teatro y deseo: el beso en la cicatriz*. [tesis de pregrado, Universidad de Chile.].

Figuroa, S. (2017). Corporalidad vocal, Entre la palabra hablada y cantada en el proceso del performer. En Ferretto, G. Saavedra, L. *¿Teoría y/o Práctica? Los saberes integrados en las artes escénicas contemporáneas*. XI Encuentro Teatral en Valparaíso 2017, 82-98.

Gadamer, H. (1998). *Verdad & método II*. (1ª ed.). Editorial Sígueme-Salamanca.

Garrido-Maturana, A. (2011). ¿Fenomenología o gnosis? El límite fenomenológico del acceso a la relación religiosa en la filosofía del cristianismo de M. Henry. *Logos, Anales del seminario de metafísica*, Vol,45 (2012), 189-209.

Giannikos, C. (2021). *El vudú en Haití: Los procesos de zombificación como actos de poder ritual y control social*. [tesis de master, Universidad Complutense de Madrid.].

Gimeno, J. (2010). El vudú haitiano: una cuestión de estado (1804-1987). *El rapto de Europa: crítica de la cultura*, (16), 22-37.

Gómez-García, P. (2002). El ritual como forma de adoctrinamiento. *Gazeta de antropología*, (18). https://www.ugr.es/~pwlac/G18_01Pedro_Gomez_Garcia.html

González, M y Guzmán, J (2015). Evangelización y educación religiosa en América Colonial. *Historia Universal*, mayo 6 en <https://mihistoriauniversal.com/edad-moderna/evangelizacion-educacion-religiosa-america-colonial>

Goodman, F. (1996). Las Múltiples caras de las posesiones. *Alteridades.6* (12), 101-116. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74711374011>

Grassi, M. (2009). El hombre como ser encarnado y la filosofía concreta de Gabriel Marcel. *Revista de humanidades*, Vol. 19-20, 9-28.

Grecco, M. (2011). *Pensamientos encarnados y emociones corporizadas: impresiones sobre una entrevista cualitativa en profundidad a dos vecinos de un excentro clandestino*. [Tesis Doctoral, Universidad de Buenos Aires.].

Grotowski, J. (1992). *Hacia un teatro pobre* (16ª ed.). Editorial siglo veintiuno editores.

Grotowski, J. (1992). El performer. *Revista máscara; número especial de homenaje*, (11-12). 76-79. <https://escueladeteatroytiteres.com.ar/wp-content/uploads/La-Ma%CC%81scara-Grotowski.pdf>

Heidegger, M. (2016). Construir, habitar, pensar. *Teoría*, (5-6), Pág. 150–162. <https://revistas.uchile.cl/index.php/TRA/article/view/41564>

Henry, M. (2001). *Encarnación, una filosofía de carne*. (1ª ed.). Ediciones sígueme/Salamanca.

Hernández, R. (2014). *Metodología de la investigación*. (6ª ed.). McGRAW-HILL / INTERAMERICANA EDITORES, S.A

Horta, G. (2022). El trance, definiciones y derivaciones tipológicas potenciales (posesión, mediumnidad, chamanismo). *Disparidades, Revista de antropología*, Vol, 77 (2), 1-17. <https://dra.revistas.csic.es/index.php/dra/article/view/960>

Idiáquez, C. (2011). *Aproximación psicoanalítica al cuerpo del actor en escena*. [Tesis de magister, Universidad de Chile.].

INSST. *Vibraciones*. En <https://www.insst.es/materias/riesgos/riesgos-fisicos/vibraciones>

Julian Herrera, (11 septiembre, 2021). *AKROPOKIS, de Grotowski con subtítulos en español*. [Video] YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=rDIWO2IpO_o&t=745s&ab_channel=Juli%C3%A1nHerrero

Kachumbabé teatro. *Antonin Artaud y el laboratorio teatral grotowskiano*. En <https://www.kachumbambeteatro.com/antonin-artaud-y-el-laboratorio-teatral-grotowskiano/>

Kardec. A. (2011). *El libro de los espíritus*. (2ª ed.). Edición del Consejo espírita Internacional.

Kolankiewicz, L. (2016). La cultura del vudú haitiano en la antropología teatral de Jerzy Grotowski. *Revista Conjunto*, Vol. 176, 94-101.

<http://casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/179/LeszekKolankiewicz.pdf>

Latino de Genoud, R. (2001-2022). Algunas reflexiones sobre el vudú y la cultura haitiana. *CUYO, anuario de filosofía Argentina y Americana*, (18-19), 97-121.

Layera, M. (2011). *Tratando de hacer una obra que cambie el mundo*. Teatro La Re-Sentida.

Le Breton, D. (2021). *Estallidos de la voz: una antropología de voces*. (1ª ed.). Editorial Topía.

Luna, M. (2018). *El espectáculo unipersonal: historia y teoría del actor y del personaje*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.].

Martínez, R. (2009). El chamanismo y la corporeización del chamán: argumentos para la deconstrucción de una falsa categoría antropológica. *Cuicuilco Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia: La antropología en Cuba*. 46, Vol. 16, 197-220.

Mauro, K. (2010). La concepción del cuerpo en la Actuación entendida como “interpretación”. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*. 4 (2), 29-40. <https://renisce.files.wordpress.com/2012/04/relaces-n4.pdf>

Medlineplus. (s/fecha). *Transiluminación*.
En <https://medlineplus.gov/spanish/ency/article/003389.htm>

Michel, C. (2001-2002). ¿El vudú haitiano es un humanismo? *CUYO, anuario de filosofía Argentina y Americana*, (18-19), 123-144.

Moreno, A. (2018). Fisiología resonancial: conceptos claves para la rehabilitación vocal. *Revista Areté*, Vol.18 (2), 83-92.

Moringo, C. (2015). Platón y el mito de la caverna. *Minerwa. Maganize of sciencie*, Vol, 1 (3). <http://www.minerva.edu.py/articulo/95/>

Pallettieri, O. (1998). El teatro y su crítica. *Primer acto: cuadernos de investigación teatral*. (364), 167-292.

Paz, O. (2014). *El arco y la lira* (1ª ed.). Fondo de cultura económica.

Planet Doc. *Los misterios del vudú/Documental completo/Planet Doc.* (16 febrero, 2014). [Video] YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=QUAD3XKxjWk&t=587s&ab_channel=PlanetDoc

Polanco, E. (2019). *El teatro ritual: trance y el convivio en la celebración a Liborio Mateo en San Juan de la Maguana.* [Tesis de magister, Universidad de Chile.].

Real Academia Española. (2001). *Liturgia.* En <https://dle.rae.es/liturgia?m=form>

Real Academia Española. (2014). *Rito.* En <https://dle.rae.es/rito?m=form>

Real Academia Española. (2014). *Ritual.* En <https://dle.rae.es/ritual?m=form>

Real Academia Española. (2014). *Trance.* En <https://dle.rae.es/trance>

RealFaith (2021). *Doctrina: La encarnación.* <https://realfaith.com/doctrina-la-encarnacion/>

Richards, T. (2005). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas.* (1ª ed.). Editorial Alba.

Ríos Valerio, W. (2017). El actor santo o performer como símbolo. *La Colmena*, (56), 44-50 <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/6036/4639>

Rivano, J. (1997). *Los mitos, su función en la sociedad y la cultura.* (2ª ed.). Bravo y Allende Editores.

Rodríguez, D. (2015). *El teatro de Jerzy Grotowski: Liturgia del apocalipsis.* [Tesis doctoral, Universidad de Murcia.]

Roldán, A. (2019). La encarnación del Logos según la perspectiva fenomenológica de Michel Henry: de la gnosis a la archignosis. *Enfoques*, Vol, 31 (1), 47-58.

Rubiano, J. (2010). Sobre el trance, el éxtasis y los estados alternos de conciencia en el chamanismo de tierras bajas, una visión desde los Embera-chami y Kofón del Plutumayo. *Boletín de antropología Universidad de Antioquía*, Vol, 24 (41), 207-222.

Sagalen, M. (2005). *Ritos y rituales contemporáneos*. (1ª ed.). Alianza Editorial S.A.

Sánchez, M. (2011). La huella del chamán: Mitos y rituales de una espiritualidad ancestral. *Revista Puccara*. Vol. 23, 45-63.

Soda Stereo. (1995). Entre caníbales [Grabación de audio]. En Sueño Stereo. Sony Music.

Stanislasvki, K. (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso de encarnación*. (1ª ed.). Alba Editorial.

Tintaintomita. (2020). *El barón Samedí*. En <https://tintaindomita.com/insomnio/el-baron-samedi/>

Toledo Jofré, M. (2012). Sobre la construcción identitaria. *Atenea*, (506). 43-56.

Trouillard, L. (2017). Embodiment. *Revista Borda*, Vol, 3 (5), 55-62.

Turner. W. (1988). *El proceso ritual*. (1ª ed.). Taurus

UNESCO (2008). *La tradición del teatro bailado Rabinal Achí*
<https://ich.unesco.org/es/RL/la-tradicin-del-teatro-bailado-rabinal-ach-00144>

Van Gennep, A. (2008). *Los ritos de paso*. (1ª ed.). Alianza Editorial S.A.

Vásquez, J. (2011). *Entre la ritualidad teatral y la teatralidad ritual*. [Tesis de pregrado, Universidad del Valle.].

VEA, R. (2011). Arauco revive un rito de muerte. *Anales De La Universidad De Chile*, (1), pp 207–214. En <https://anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/12346>

Zelada, R. (2013). *Despedida al profesor Guy Santibáñez*. En <https://facso.uchile.cl/noticias/despedita-al-profesor-guy-santibanez>

Zúñiga, I. (2015). Vudú: una visión integral de la espiritualidad haitiana. *MEMORIAS: revista digital de historia y arqueología desde el caribe colombiano*. Vol.25, 152-176. <https://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/article/view/7207/7220>