

Muñoz López de Lerma, F. (2013). *Simeón ("del desierto") y el vino triste hecho carne alegre*. Universidad de Córdoba. En *Littera Aperta* 01 (p. 20).

Pozo Muncio, I. (1996). *Aprendices y Maestros*. Madrid: Alianza Editorial

Ullman, L. (1978). *Senderos*. Barcelona: Editorial Pompaire S.A.

---

**Abstract:** La Elegida is a play that is based on the actress' memories regarding her relationship with God. What happens when our life is defined by being the one for everyone, even for God? Right from the beginning a question arises: can the play have a value beyond being a documentary? We conclude that the documentary is a circumstance of fiction that we set up, a circumstance that inaugurates a reading agreement with the viewer, while the aesthetic experience will be different, if it is known that the work is based on real events.

**Keywords:** theatre - documentary theatre - biography - fiction - stetic

**Resumo:** A Elegida é uma peça teatral concebida a partir das lembranças e documentos biográficos da atriz sobre o seu vínculo com Deus. ¿O que acontece quando a nossa vida é definida por ser a elegida de todos, até a elegida de Deus? Desde o começo acompanhou-nos a pergunta ¿será que pode a peça teatral ter um valor por acima do sentido documental? Concluimos que o documental é uma circunstância da ficção que construímos, circunstância que inaugura um pacto de leitura com o espectador, ja que a experiência estética será diferente, se souber que a peça está baseada em fatos reais

**Palavras chave:** teatro - teatro documentário - biografia - ficção - estética

(\*) **Paula Fanelli.** Dramaturga, directora de teatro, docente y licenciada en Ciencia Política (Universidad de Buenos Aires)

(\*\*) **Laura Nevole.** Actriz, dramaturga (EMAD), Licenciada en Psicología (Universidad de Buenos Aires), directora de teatro, docente de actuación y dramaturgia.

---

## Los cuerpos vivos en la rebelión teatral de las hibridaciones

Fecha de recepción: septiembre 2017  
Fecha de aceptación: noviembre 2017  
Versión final: enero 2018

Carlos Fos (\*)

**Resumen:** El objetivo de este trabajo es reflejar la síntesis producida entre fragmentos de fiestas perdidas por los atropellos sufridos por las comunidades elegidas en el estudio y la producción de grupos teatrales que comenzaron a tomar los lenguajes rituales para hibridarlos con técnicas occidentales de actuación. Esta doble labor exigió ruptura epistemológica con los discursos dominantes de la investigación teatral, saltando las aduanas intelectuales planteadas por criterios perimidos de identidad, tradición, oralidad y teatro. Planteo la vigencia del ritual, aún degradado, como disparador de originales planteos en el entrenamiento y en las concepciones de las poéticas dramáticas, actores y de puesta.

**Palabras clave:** tradición - cambio cultural - identidad - teatro - comunicación intercultural

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 152]

---

Los conceptos de autoridad, como puntos de referencia unívoca y monolítica, han dejado en los últimos años lugar a una búsqueda de visiones múltiples no excluyentes, que enriquecen cualquier producto teórico final. Es imprescindible contar con todas las herramientas científicas posibles, para acometer la laboriosa tarea de recorrer un heterogéneo e inquietante derrotero dramático. Recientemente, esta necesidad fue entendida y los estudiosos del fenómeno teatral fueron capaces de superar estrechas y repetitivas miradas para elegir un camino que exige de ópticas profundas y multidisciplinares. El teatro, concebido sin el deseo de métodos infalibles, sin la imperiosa necesidad de una escolástica que entregue sentencias como corpus cerrados, es abordado siguiendo esas premisas. El objetivo no es preten-

der agotar el objeto de estudio, sino actualizar y ampliar los instrumentos con que contamos para dar respuestas concretas a nuevos y genuinos interrogantes, siempre mejorables en próximas visitas. Parte de este enfoque es tomar conciencia de que una obra se completa con la intervención de todos; establecer otra relación con las formas y el espacio. Se trata de una apropiación del cuerpo lanzado, sin cálculos, sin maquillajes, un cuerpo pleno y desnudo. El pensarnos desde una posición crítica, nos aleja de los criterios de *sabiduría*, caducos y sin aplicación válida en la comprensión de las nuevas expresiones escénicas. Por ello, no es posible, siguiendo con esta problematización de las *verdades* incuestionables, reemplazarlas por otras. No hay lugar para esta clase de actitudes y cada investigador debe elegir los

instrumentos, que su formación constante y su objeto de estudio, le demanden. Un criterio, finalmente, que replantea criterios hasta ahora no puestos en duda y que provoca, que va al encuentro, que lo necesita como depositario de la creación misma. Esta posición también ha sido adoptado por muchos artistas, que abandonando cierto diletantismo, se abocaron a un estudio serio de diferentes estéticas poco transitadas. Ha significado este desafío crítico reconsiderar las categorías de lo teatral manejadas hasta ahora, reencontrándonos con la fiesta como disparador del hecho artístico, como fuente de perspectivas abandonadas en aras de una intelectualización excesiva. Esa fiesta que subvierte los dictados del poder, que proyecta meandros sobre los recorridos rectos de la homogeneización, emerge desde la invisibilización.

Cuando los proyectos impuestos por los sectores dominantes chocan con las realidades más crudas, suelen generar procesos de resistencia cultural, ocupando el teatro un lugar privilegiado en estos procesos. A pesar de que los intentos por alcanzar un teatro sumiso crecen desde los espacios dominantes, continúan emergiendo discursos escénicos genuinos, atravesando las grietas, escurriéndose por los suburbios de lo establecido. Y lo hacen como respuesta a las múltiples caras del actor creador, posicionándose contra los designios de la tabla rasa globalizadora. El hombre es vuelto a ser tratado desde su dimensión más inmediata, su medida esencial: su cuerpo. Y desde ese territorio personal se avanza hacia las construcciones de los encuentros primarios, ya libres de la violencia recíproca, en el ámbito de lo tribal. Se abandonan las posiciones macro, para abordar lo territorializado. Pero no se trata de una fragmentación más con el objetivo de sumar confusión o sostener los argumentos de la historia oficial. Por el contrario, es un proyecto que retoma voces sometidas, de una riqueza multiplicadora.

Es un dique al proceso de disgregación sustentado desde los centros de poder. El teatro dio respuestas a través de dos principios que se intentaron borrar del imaginario colectivo: la fiesta, entendida como encuentro de celebración y la *memoria*. En este último caso, la memoria no busca el registro anecdótico del pasado, aislándolo de las circunstancias históricas que lo animaron, descontextualizándolo. La tarea era explicitar el ligamen entre lo que se publicitaba como patrimonio cultural y las identidades colectivas. Se trata de un gran salto de abstracción teórica imprescindible para ponderar a la identidad como un proceso de identificaciones históricamente apropiadas que le confieren sentido a un grupo social. Este proceso es capaz de darle estructura significativa a este mismo colectivo para que pueda asumirse como unidad en la pluralidad. Desde un espacio que trabaja con instrumentos relevantes para la reconstitución de la memoria, es posible caer en la tentación de apegarnos afectivamente a las piezas que vamos recuperando en el largo camino de la reconstrucción. No es posible perseguir este noble objetivo sin arrastrar, aún sin advertirlo, residuos de los mensajes instrumentados durante décadas por los poderes centrales. Se produce una tensión inevitable entre enfoques antagónicos;

por un lado el que utiliza sus esfuerzos para inventariar aspectos o rasgos, que sumados producen una imagen de fácil impresión en la comunidad. Por el otro, la pesquisa que vuelve sobre el material y lo cuestiona en cuanto a su validez en el presente. La primera opción estratifica la misma noción de acervo cultural, en una simple acumulación de elementos diversos, sean éstos técnicas teatrales de tinte ritual o prácticas lúdicas populares. En términos generales, estos recuentos se ven marcados por el axioma de que “todo tiempo pasado fue mejor”, en la medida que constituyen prácticas, ideas o saberes que son sustituidos vertiginosamente por otros, o bien que desaparecieron. Un teatro desde la paleta de memorias comunitarias no puede construirse sobre pilares inestables que auspicien la disección positivista de la cultura en rasgos autónomos. No puede poblarse una malla social deteriorada partiendo de hechos o facetas comprensibles por sí mismos; se cometería un error al no colocar los productos culturales en una cadena espacio-temporal, cosificándolos. Como vemos, se produce un choque de fuerzas desiguales, de proyectos culturales asimétricos en cuanto a los sectores que los sostienen y propagan. En un extremo de esta soga, en curiosa cinchada, se hallan formas estéticas que proclaman un mundo del eterno presente, sin pasado (tan solo crónicas aisladas y anecdóticas) real y sin futuro posible; un abismo de carencias utópicas recordado por la fugacidad de la experiencia y la fragmentación del fundamento. En oposición, cosmovisiones autóctonas, con un imaginario social modernizante, defensores de estéticas territorializadas, que escapan de la banalidad y se recuestan sobre los cimientos de la memoria. En este punto, estas cosmovisiones serán auténticas si no se autoproclaman sedes de identidades imperturbables a los procesos de contacto o aculturación.

Uno de estos senderos, que tímidamente comienzan a ser transitados es el de las expresiones rituales de las comunidades prehispánicas en nuestro continente. La antropología surge como un auxiliar eficaz en esta tarea de recuperar discursos relegados, sumergidos en las fiestas, concebidas como lugar de articulación, convivio e intercambio.

Pero detrás de este interés surge una nueva oportunidad para los que desvirtúan este espacio y lo reducen a simples elementos efectistas, eficientes para sus concepciones escénicas. Ellos trazan reales aduanas de los saberes restablecidos, evitando el diálogo que propone la interculturalidad. Atentos a sus intereses, repiten los viejos esquemas de reducir la ritualidad a un conjunto de movimientos, prácticas u objetos separados de las comunidades que le dieron sentido. En nombre del teatro con base antropológica se han cometido atropellos, reiterándose interpretaciones epidérmicas y aún capciosas de los materiales con los que se trabaja.

En una sociedad que escapa a los encuentros personales y esconde los cuerpos, la circulación de propuestas teatrales que expongan hibridaciones o síntesis antojadizas de poéticas occidentales con genuinos retazos de discursos festivos aumentará la confusión y empobrecerá el campo. La fiesta, aun la que ha sacrificado parte de su originalidad sacra tras múltiples agresiones del afuera, es

un territorio que trabaja con instrumentos relevantes para la reconstitución de la memoria y la sanación de la comunidad. Ante ella podemos dejarnos llevar por la tentación de apearnos a lo observado, descontextualizándolo, cayendo en la trampa de convertirlo en fetiche inerte.

Es necesario detenernos un instante, para reflexionar, cómo responden estos espacios de encuentro en una sociedad multiforme y globalizada. Durante décadas la aproximación científica a los fenómenos culturales vinculados a la fiesta, han pretendido describirla como un todo inmodificable, o en el mejor de los casos, como una síntesis o hibridación de elementos mágicos, lúdicos, teatrales, religiosos. Este posicionamiento presupone una mirada en encerrada en el objeto en sí mismo, ya que no analiza los cambios verificados en las concreciones de los colectivos, limitándose a un epidérmico y aún banal resultado. Asimismo este abordaje tiende a la pérdida del concepto de proceso cultural, dejando a sus productos aislados y sometidos a interpretaciones capciosas y conservadoras. Las fiestas que podemos registrar hoy, son el resultado de múltiples acciones de aculturación, intercambio de procedimientos, resemantizaciones, que no pueden ser tratadas como monumentos de simple interpretación, en búsqueda de responder a perimidos discursos sobre patrimonio e identidad.

Claro que, aun presas de mutaciones y procesos de degradación que las tornan por momentos irreconocibles, las fiestas encuentran resquicios para filtrarse a través de transacciones que suelen arrebatarse parte de su carga sacra. Esta laicización, empero, es incapaz de quebrar temas míticos, espina dorsal de la preservación de los pueblos. Con inversión de sentido, haciendo concesiones a la reglas del mercado, los ritos permanecen, aunque sus orígenes sean indescifrables para muchos de los que practican. En las reuniones y fiestas paganas, controladas por la lógica del entretenimiento banal y la satisfacción no alcanzada, los trazos de esas repeticiones de ritos de apareamiento, muerte, resurrección son detectables. Y detrás de estas mecánicas acciones, no registradas críticamente por el ocasional celebrante, hay evocaciones míticas. Si sumamos a las fiestas populares como el receptáculo que mantiene el legado de cuestionar los poderes imperantes y poner en relatividad las verdades oficiales, nos hallamos con fuertes diques para el avasallamiento de las diferencias como particularidades creadoras de las comunidades. Con una impronta subversiva, corroe las pautas del mundo mediado, transitando un camino opuesto al que éste promueve. A la presencia de cuerpos dóciles, le responde con libertad absoluta y conciencia de sí, a la despersonalización, le contrapone la reafirmación de individuo en su pertenencia al colectivo y al tiempo de las leyes de la producción capitalista le contraoferta un tiempo mágico, primitivo, sanador. En este tiempo de raíces sagradas, los llamados de la horda se hacen patentes y, con los límites que los mismos participantes le ponen, la posibilidad de asestar un golpe momentáneo a las regulaciones y a las castas jerárquicas que les dieron vida está al alcance de la mano. Un devenir temporal distinto, que privilegia la horizontalidad, faculta la intervención de todos por igual y perpetra una revuelta contra el sistema

de apreciación de las disposiciones que nos encorsetan. Fiesta popular profana o festividad religiosa que encierra elementos de las fiestas ancestrales, son hoy buscadas por algunos teatrístas como fuente de recursos para sus creaciones. Cuando la comunicación real entre los miembros de los colectivos está seriamente afectada o se reduce a codificaciones acríticas, los ritos surgen como canales válidos para restablecer los contactos perdidos o sesgados. Esa comunicación con lo sobrenatural y con el marco cultural circundante le otorga al rito un valor trascendental. En estado festivo no hay personas ajenas a esta instancia de conexión plena; actores y espectadores son depositarios de los saberes verbales y corporales (codificados en danzas, cantos, poemas a las divinidades, etc.) y cada uno lo ejercerá de acuerdo a sus funciones durante las celebraciones. Un entramado simbólico que prolongará los lazos entre los hombres más allá de la duración de la propia fiesta; esa comunicación se manifiesta en el durante y en lo post, con interesantes relaciones entre ambos momentos. La empiria y su proyección fuera del rito, enlazados a través de relaciones de compleja imbricación, son visitadas por la antropología desde múltiples perspectivas. Es tiempo de explicitar los puentes que se han tendido en los últimos años entre estas instancias festivas y las realizaciones de un teatro que se autoproclama de extracción ritual. Lo haremos como un bosquejo inicial, como un acercamiento a una concepción dramática y escénica que se reivindica en el lugar de la restauración de las memorias, en el lugar del pleno ejercicio de la corporeidad.

La pesquisa sobre las fiestas y su carácter de fuente de un teatro basado en la ritualidad recuperada, otorga los instrumentos para romper con abordajes tradicionales en los estudios teatrales y propone una ruptura epistemológica en ese orden.

En esta investigación, debimos fijar claramente los límites, para evitar las trampas constantes de las traducciones (entendidas como discursos conservadores que anulan el carácter creador de la fiesta) y las barreras impuestas por los criterios del pasado. La labor emprendida es reunir fragmentos de fiestas perdidas por los atropellos sufridos por las comunidades estudiadas con los grupos teatrales que comenzaban a tomar los lenguajes rituales, para hibridarlos con técnicas occidentales de actuación. Esta doble labor exige una atenta mirada en los dos frentes de pesquisa y demanda resolver cuestiones como las reales dimensiones de la identidad, la tradición, la oralidad y la construcción genuina o no de culturas plurales.

Partimos, entonces, de un principio de diálogo, lo más horizontal y honesto posible, para conciliar la ruptura y continuidad en formulaciones que nos hablen de esta movilidad pendular que fomenta una tradición de ruptura y una tradición de lo nuevo.

Cuando se habla de teatralidad en las comunidades prehispanicas, suele incurrirse en la equivocación de hablar de la inexistencia de una función espectacular en él. Esta afirmación es una generalización reñida con lo observable en la práctica. Con frecuencia en el rito hay división, al igual que en el teatro, entre los oficiantes y los participantes. Aun cuando pensamos en aquellos

rituales donde esta diferencia se borra en un trance colectivo, queda de todas formas una función espectacular del participante sin cual la acción no tendría sentido. En un sistema teatral heterogéneo es válida la actitud de teatristas interesados en una investigación profunda de las fiestas subsistentes. El objetivo es conectarse con paradigmas diferentes, donde lo teatral y parateatral se definen en términos muy distantes de las convenciones occidentales, aunque en la aparente sencillez de la propuesta se encuentren similitudes. Descubrir una danza múltiple que sostiene la existencia misma, manifestada localmente en rituales y esquemas míticos, nos pone en relación con partituras corporales básicas e inacabadas. Recortaré, en esta breve exposición mi corpus a dos procesos de intercambio de procedimientos entre elementos ritualizados provenientes del trabajo de rescate implementado sobre dos comunidades prehispánicas y la apropiación de los mismos por grupos de artistas. Con diferente grado de desarrollo, ambas experiencias se insertan en el marco que estaba describiendo. Ancestros, es un colectivo teatral conformado por jóvenes egresados de distintas Universidades de Centro y Norteamérica, con una formación básica en artes escénicas, completada por conocimientos de distintas ciencias sociales. Desde su creación hace cinco años han propuesto un sistema de trabajo tendiente a promover una síntesis entre ciertas prácticas rituales de comunidades indígenas y una particular mirada sobre teatros sagrados orientales, particularmente los japoneses. Al encuentro del mito fue su primer espectáculo, generado luego de meses de ensayos y recreado en diversos espacios al aire libre, desde plazas a calles en barrios periféricos de ciudades centroamericanas. Como todo primer trabajo, se observa en la concepción del discurso dramático un camino aún errático. Trabajaron durante varios meses, con formato de producción colectivo en ámbito de laboratorio. El resultado fue una performance que pretendía, con una mirada aún ingenua, reunir con cierta lógica estética la riqueza cultural del pasado con propuestas escénicas actuales de cuño europeo. Este colectivo venía profundizando sobre la labor de los maestros Barba y Susuki, por la que la huella de ambos es perceptible en su oferta inicial. Asimismo, algunos de los integrantes eran bailarines con exploraciones en la danza moderna (especialmente en José Limón). En un giro tal vez demasiado ambicioso experimentaron con la hibridación de coreografías inspiradas en estas técnicas y los bailes rituales de tradición prehispánica, en especial de origen nahuatl. Con la consulta constante a profesionales que integraban diferentes proyectos de relevamiento y redescubrimiento de fiestas previas al contacto con el español, Ancestros supo re funcionalizar ese mundo simbólico de cosmogonías a culturadas en un contexto urbano y cosmopolita marcado por el anonimato y la multiplicidad de formas y discursos. Plantear la dicotomía entre el espacio y el tiempo profano actual y el sacralizado, considerando las grietas que éste presenta por las múltiples agresiones del afuera, fue uno de los aciertos del grupo. Las ideas plasmadas fueron buenas, aunque era evidente que todavía carecían de una voz propia y que su poética estaba en fase de búsqueda. No obstante, el respeto por los reales conceptos de auto-

ridad, la eficaz elección del espacio escénico y la integración de elementos de tradiciones tan disímiles en una misma propuesta dramaturgica, marcaron que el sendero elegido era el correcto. Por último, es necesario señalar el equilibrio logrado entre las construcciones del pasado, (esa vuelta a los registros míticos pero sin caer en esencialismos), y del futuro, (concebido como un nuevo proyecto de refundación sobre las huellas de la historia).

En sus dos labores posteriores profundizaron su mirada en las celebraciones autóctonas del continente, alejándose de ciertos reflejos involuntarios que podían acercarlos a visiones de los países centrales con sus enfoques nostálgicos. Repensaron la definición de los rituales, concentrándose en la eficacia de los mismos como modeladores de las emociones, de la imaginación y del comportamiento. En *Amaneceres*, primaba un espíritu lúdico, casi iconoclasta, que permitía derrumbar con esquemas corporales y un ambiguo pero rico juego objetal, la necesidad supuesta de los seres humanos de apegarse al ritualismo. El objetivo perseguido era manifestar artísticamente lo expuesto en teoría por los investigadores citados que trabajan en el rescate de discursos rituales dormidos o invisibilizados. De esta forma, quedaba subrayado que la sobrevaloración de los símbolos es signo de conservadurismo. Este conservadurismo estratifica a los mismos ritos, en una pretensión errónea e imposible de mantener una finalidad a una supuesta esencia. Se rompe con la ilusión de que al repetir cíclicamente los ritos permanece incólume el cosmos social. En los juegos coreográficos, verdaderas estilizaciones de movimientos de celebraciones sacras, se aprecia el paso del tiempo, personaje implacable que re simboliza y re significa los mensajes originales. Todo es inestable y esta inestabilidad permite la entrada de nuevos componentes constructivos. Solo así el rito vive, escapa al olvido de la comunidad y previene su manipulación. Solo alcanzando un grado integrador, deja atrás una posible condena al papel de mero ornamento.

En último trabajo estudiado del grupo denominado Saberes, apreciamos un interés por desmontar una ceremonia y reconstruirla con un lenguaje poético desacralizado e incorporando títeres que representaban personajes míticos que interactuaban con los actores- celebrantes. Hemos descrito brevemente el derrotero de un conjunto de artistas que continúan experimentando en suelo virgen. Con poca repercusión, más allá de pequeños espacios poblados por alumnos universitarios de la región o integrantes de las capas medias ilustradas, es una válida y rica propuesta, que recién comienza. Y con la acción de estos colectivos se inicia un campo original para la investigación teatral, requiriendo para el desarrollo del mismo del auxilio de distintas ciencias sociales y el establecimiento de nuevas categorías.

En Argentina, tímidamente, se está recorriendo un camino similar, teniendo en cuenta las particularidades que cada comunidad posee. No se trata de una traslación directa y acrítica de procedimientos, iniciativas que suelen fracasar. El plan es trabajar con la colección sistemática y científica del relato colectivo. A través de la historia oral, la etnohistoria y otros mecanismos, se han construido proyectos tendientes a recuperar retazos

de discursos silenciados, apesados en piezas de museo o simplemente olvidados. Interpelar, desde una mirada respetuosa, a estos cuerpos sociales relegados; apelar a las zonas de resistencia que se mantuvieron enhiestas ante las constantes y cada vez más poderosas intenciones de asimilación, en aras de una voz única, funcional a los dictámenes de los vencedores. Están en etapa embrionaria dos líneas de pesquisa en el territorio nacional. Una, ubicada en la región de Los Toldos, en la provincia de Buenos Aires, sede de un agrupamiento mapuche desplazado durante las guerras por la civilización del siglo XIX, ha recibido investigadores para desarrollar el primer contacto en campo. La segunda, en el Chaco, en relación con la comunidad mocoví, se halla en una fase primaria. En el primer caso señalado, debido a la riqueza de las narraciones de este pueblo, se están recogiendo relatos orales, confrontándolos con los que se encuentran en antologías publicadas en el pasado.

También se incorporan leyendas ya transitadas por viajeros o artistas extraños a la comunidad. En el mismo sentido, se ha iniciado el registro de danzas y cantos, contextualizados en las fiestas y festividades observables en el presente. Un teatrero de origen peruano, Diego Sánchez, se ha incorporado al equipo con un interés diferente pero complementario. Nos comentaba:

Como narrador he incorporado a mi repertorio los mitos y leyendas de pueblos de mi país. Pero no soy un contador que se presenta solo con su palabra; he constituido un grupo integrado por tres actores y dos músicos para que lo narrado cobre cuerpo y sonido. Con diferentes experiencias en Encuentros y Festivales temáticos uno mis estudios de antropología a la práctica escénica. En una sociedad en la que se han redefinido los conceptos de belleza y aun el de emoción estética, quiero alejarme del discurso que promulga la falta de progreso, utopías o futuro. Reniego de aceptar solamente los procesos desgravitados, que aseguran que no hay más objeto o sujeto y solo importa lo banal o lo fugaz. Por ello he elegido buscar en los ritos y narraciones ritualizadas mensajes dramatizados para concluir en espectáculos, que en el mundo despersonalizado de hoy, rescaten una historia vital similar a la de las civilizaciones originarias.

Una vez más se pone de manifiesto la necesidad de ser prudentes en el tratamiento del material recogido, ya que hay que discriminar las grietas a profundizar, desechando aquél que esté contaminado severamente por el afuera o el que privilegia la mirada nostálgica. Asimismo, han de ser determinantes la notación de las expresiones corporales que acompañen el decir del entrevistado. La propuesta, como en todos mis trabajos, es desconfiar de las posiciones rígidas, preferir la flexibilidad teórica que

no resigne rigurosidad y trazar cartografías en las que todos los elementos puedan entrar en diálogo. Queda indizado otro intento por atravesar las fronteras ficticias de nociones cristalizadas, aun dominantes, merced al trabajo con instrumentos interdisciplinarios.

#### Referencias bibliográficas

- Delgado, M. (1999). *El animal público*. Barcelona: Anagrama.
- Fos, C. (2005). *Hacia los rituales dormidos*. Lima: Ediciones Populares.
- García Canclini, N. (1979). *La producción simbólica*. México: Siglo Veintiuno.
- Le Breton, D. (1979). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1979.
- Turner, V. (1969). *El proceso ritual*. Madrid: Taurus.

**Abstract:** The objective of this work is to reflect the synthesis produced between fragments of parties lost by the abuses suffered by the chosen communities in the study and the production of theatrical groups that began to take the ritual languages to hybridize them with Western techniques of performance. This double task demanded an epistemological rupture with the dominant discourses of theatrical investigation, jumping the intellectual customs raised by ancient criteria of identity, tradition, orality and theater. I posit the validity of the ritual, still degraded, as a trigger of original proposals in training and in the conceptions of dramatic poetics, actors and putting.

**Keywords:** tradition- cultural change - identity- theater - intercultural communication

**Resumo:** O objetivo deste trabalho é refletir a síntese produzida entre fragmentos de partidos perdidos pelos abusos sofridos pelas comunidades escolhidas no estudo e na produção de grupos teatrais que começaram a levar as linguagens rituais para hibridá-las com técnicas de desempenho ocidentais. Essa tarefa dupla exigiu uma ruptura epistemológica com os discursos dominantes da investigação teatral, saltando os costumes intelectuais levantados por critérios perimidos de identidade, tradição, oralidade e teatro. Posiciono a validade do ritual, ainda degradado, como um disparador para propostas originais de treinamento e nas concepções de poética dramática, atores e colocação.

**Palavras chave:** tradição - cambio cultural - identidade - teatro - comunicação intercultural

(\*) **Carlos Fos.** Codirector del Centro de documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires. AINCRIT (Asociación de Investigación y Crítica de Teatro de la Argentina)