

Cartografías teatrales del origen: El Hain de los Selk'nam como proto-tragedia paleoindia en el origen del teatro nacional¹.

Theatrical cartographies of origin: The Hain of the Selk'nam as a Paleo-Indian proto-tragedy at the origin of the national theater.

Dra. Claudia Andrea Cattaneo Clemente²

klaudiacattaneo@gmail.com

Resumen

El artículo se centra en el análisis de la ceremonia del *Hain* del pueblo Selk'nam, cultura que mantuvo su modo de vida paleolítico hasta la llegada de los primeros colonizadores, como proto-tragedia chilena, en donde se equilibra la dramaturgia oral con la espectacularidad, para descifrar las claves de una teatralidad originaria que puede cambiar el punto de origen de nuestro teatro, situándolo en el paleolítico patagónico. Se aborda la Ceremonia del Hain entendiendo que los puntos de referencia se encuentran en los orígenes arcaicos de la tragedia griega. La metodología es cualitativa con un enfoque hermenéutico. Como resultados, se demuestra que el Hain contiene los orígenes de la expresión teatral en el paleolítico patagónico, al ser una manifestación que se halla en los límites de la representación teatral y el ritual primigenio. A su vez, se comprueba que posee componentes esenciales y específicos de teatralidad y denegación evidentes en sus objetivos, su concepción y su secreto y que posee componentes trágicos, cómicos y paródicos que permiten cuestionar los orígenes del teatro solo en la tragedia ática y vislumbrar un estadio intermedio: una proto-tragedia paleolítica.

Palabras clave: Teatralidad primigenia; catarsis secreto; proto-tragedia paleolítica; dionisiaco; Hain.

Abstract

The article focuses on the analysis of the Hain ceremony of the Selk'nam people, a culture that maintained its Paleolithic way of life until the arrival of the first colonizers, as a Chilean proto-tragedy, where oral dramaturgy is balanced with spectacularity, to decipher the keys to an original theatricality that can change the point of origin of our theater, placing it in the Patagonian Paleolithic. The Hain Ceremony is approached understanding that the reference points are found in the archaic origins of Greek tragedy. The methodology is qualitative with a hermeneutic approach. As a result, it is demonstrated that the Hain con-

1 Este artículo es producto de la investigación postdoctoral financiada por ANID/Fondecyt/postdoctorado/2021-2023/Folio 3210828. Extiendo mis agradecimientos a mi investigadora patrocinante, Dra. Pía Gutiérrez (PUC) y al Prof. Marco de Marinis (UNIBO), quienes contribuyeron de diversas y muy valiosas maneras a esta investigación, con su cariño, confianza y apoyo; con orientaciones y recomendaciones. Agradezco a la Universidad Católica por el apoyo y libertad que me dieron para investigar. Agradezco especialmente a todos y todas las comunidades y personas que fueron participantes y colaboradores y a ANID Fondecyt postdoctoral (2021-2023), por la oportunidad de llevar a cabo esta investigación.

2 Actriz profesional, Licenciada en Artes Escénicas de la Universidad Mayor, Magister en Artes con mención en Dirección Teatral de la Universidad de Chile, Doctora en Artes con mención en Estudios y Prácticas Teatrales de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Dottoressa di ricerca in Arti Visive, Performative, Mediali del Alma Mater Studiorum de la Università di Bologna.

tains the origins of theatrical expression in the Patagonian Paleolithic, being a manifestation that is on the limits of theatrical representation and primitive ritual. At the same time, it is proven that it has essential and specific components of theatricality and denial evident in its objectives, its conception and its secret and that it has tragic, comic and parodic components that allow us to question the origins of theater only in Attic tragedy and to glimpse a intermediate stage: a paleolithic proto-tragedy.

Keywords: Primal theatricality; catharsis; secret, paleolithic proto-tragedy; Dionysian; Hain.

Recibido: 11/04/2024. Aceptado: 21/11/2024

Introducción

La investigación se centra en el análisis teatral de la ceremonia del *Hain* del pueblo *Selk'nam* buscando correspondencias en el teatro griego arcaico por medio del abordaje del secreto y el coro femenino del Hain como demostraciones de una teatralidad consciente y buscada. Las ceremonias de iniciación secretas del extremo sur de Chile son manifestaciones rituales pertenecientes a pueblos que vivieron bajo las correspondencias del paleolítico superior sin variar su forma de vida hasta la modernidad (Muñoz Ramos, 1999). La teatralidad (Barthes, 1978; Villegas, 1996, 2000; Del Prado, 1997; Geirola, 2000) presente en esta ceremonia, hace de ésta un objeto de estudio de inigualable valor para el teatro contemporáneo, rica en simbolismos, creatividad y poseedora de una estructura teatral antecesora o transicional a las tragedias áticas, sin olvidar que la utilización de los espacios de representación se asemejan a los primeros teatros de Grecia y que las espectadoras dan un nuevo sentido a la palabra 'activas' participando como 'coro' en la representación y como 'coro paródico' en su resistencia al patriarcado (Ampuero Lepe, 2006). Es importante aclarar que el concepto de teatralidad se trata aquí como cartografía teatral, es decir, una teatralidad rizomática, móvil, agenciada y que aúna las características en devenir de las teatralidades nómades. (Cattaneo, 2019).

El problema de investigación guarda relación con el casi inexistente abordaje del análisis teatral de las Ceremonias secretas de los pueblos originarios del extremo sur de Chile, debido a que la historia del teatro chileno no considera la época prehispánica patagónica entre sus antecedentes. Existen algunos estudios incipientes sobre el pueblo *Selk'nam* y el *Hain* que han dado pie a creaciones escénicas, musicales y plásticas basadas en la temática, generalmente vista como motivo a tratar o como reproducción arqueológica de un rito, sin embargo, no se ha estudiado en profundidad la teatralidad de esta ceremonia, siendo una manifestación espectacular consciente y buscada. Este aspecto es importante, junto con el hecho de que las participantes y espectadoras de la ceremonia sabían que se trataba de una representación, y que los 'actores' realizaban la ceremonia con el objetivo de entretener a las mujeres, mantener el orden patriarcal de su sociedad e iniciar a los jóvenes en las normas comunitarias y en el gran secreto del Hain. La ceremonia estaba conformada por una serie de escenas que se repetían siguiendo una clara curva dramática, a su vez, muchos de los personajes solo tenían el objetivo de entretener, sin presentar simbolismo mítico alguno (Gusinde, 1951; Chapman, 1986; Bridges, 2010).

Desde el año 1985 (hasta su fallecimiento, 2018), Beatriz Seibel (1995, 2002, 2010), se dedicó a estudiar los ritos y ceremonias de los pueblos del sur de Argentina. En sus textos da cuenta de la nula investigación que se ha llevado a cabo sobre el *Hain* como expresión dramática, mencionando cada término utilizado por Chapman para interpretar el *Hain* (escenario, puesta en escena, actores, payasos, etc.). Al respecto afirma:

La original mirada de Anne Chapman en su libro *Los selk nam, La vida de los onas*, publicado en 1986 en Buenos Aires, donde el tema central es el estudio del ritual del hain, la iniciación de los jóvenes varones, contribuye decisivamente para incorporar estos rituales como las primeras expresiones dramáticas de los habitantes de nuestro territorio. (...) Con este modelo originario muy antiguo, propio de las culturas cazadoras, Chapman pone en evidencia una rica teatralidad con expresivos elementos. (Seibel, 2010).

En su relato, Chapman expone dos hipótesis: una consiste en que las mujeres sabían que la aparición de los espíritus era una representación bien lograda, es decir, que el secreto del *Hain* estaba en sus manos puesto que los hombres sí creían que ellas ignoraban este hecho: “Cada uno defendía su posición en la sociedad. Los hombres estaban convencidos de que estaban engañando a las mujeres, mientras que ellas sabían que tenían que fingir ser engañadas.” (Chapman, 1991, p. 165). La otra hipótesis consiste en que esta ceremonia es tanto rito como teatro: “El *Hain* era tanto teatro como ritual (...) en el contexto de lo ritual evocaba a seres sobrenaturales que formaban parte de la realidad de los *Selk'nam*.” (Chapman, 1991, p. 164) y en el contexto teatral, se refiere a la repetición de las escenas de nacimiento y muerte:

(...) Si el Hain se tratara solamente de un ritual, estas escenas – lógicamente – se representarían una sola vez. Siendo un ritual, ¿cuál era la necesidad o justificación de repetir las frente a un mismo público? Pero como espectáculo, como teatro, con contenidos altamente dramáticos, había sobradas razones para hacerlo. En este contexto podemos apreciar mejor la reacción del público femenino. Las mujeres “creían” que Xalpen había matado a los hombres dos veces y que el “bebé” había nacido dos veces porque eran partícipes de un drama teatral. El impacto de la ceremonia como teatro es crucial para comprender la supuesta ignorancia de las mujeres frente “al secreto”. (Chapman, 1991, p. 109).

Si bien, Seibel y Chapman declaran que la ceremonia puede considerarse teatro, no argumentan teatralmente esta hipótesis, quedando un vacío al respecto. Basada en mis investigaciones previas sobre los ritos y ceremonias *Selk'nam*, propongo este artículo que indaga los elementos teatrales del *Hain* y despeja la incógnita de su intención ficcional, como se puede percibir por medio del secreto y el coro paródico femenino. Para ello, se estudia el origen del teatro en Grecia, exponiendo la íntima conexión entre rito y teatro a partir de los componentes de los Misterios, ceremonias, rituales y mitología que darán nacimiento a los principales géneros áticos.

Si bien, debido a su estadio evolutivo, los *Selk'nam* eran un pueblo ágrafo, la ceremonia poseía un guion (y partitura) bien definido y transmitido oralmente por tradición. Chapman (1991) relata la ceremonia del *Hain* haciendo especial énfasis en tres aspectos que parecen esenciales para este estudio: 1. La dimensión espectacular de la ceremonia en expresiones como: ‘escenas’, ‘director’, ‘actores’, ‘payasos insolentes’, ‘producción’, ‘efectos especiales’, ‘ensayos’. 2. La dimensión espectral: ‘espectadoras del Hain’, ‘público’, ‘espectadoras activas’. 3. La dimensión espacial: ‘escenario’, ‘escenario de la choza’, ‘bastidores’, ‘camarines del bosque’, ‘escenario mayor’, ‘centro del escenario’. La conciencia de lo ficcional guarda relación también, con los objetivos de la ceremonia, puesto que ésta nace en la era mítica *Hóowin*, era matriarcal en donde las mujeres inventan la ceremonia para mantener controlados y subyugados a los hombres. De este objetivo inicial, nace la ceremonia de la era patriarcal.

Para Chapman (1986, 1991), esta ceremonia guarda también un aspecto religioso al representarse en ella a los antepasados y al mantener un cuidado y respeto por las máscaras que se utilizaban, sin embargo, los espíritus que en ella se encarnan no son los que provocan verdadero temor en las mujeres, sino, el poder de los chamanes hombres que podían asesinarlas al enterarse de que sabían el secreto de esta sociedad masculina. En este aspecto, me permito distinguir dos dimensiones: 1. Por un lado, el objetivo de la ceremonia era “enga-

ñar” a las mujeres para mantener el orden social y 2. Por otro lado, era iniciar a los *klóketen* a la vida adulta y social comunitaria por medio de resguardar el secreto del Hain: que era una representación y no una hierofanía.

Realizar esta investigación es importante para el teatro puesto que contribuye, no solo a la comprensión de un fenómeno artístico y cultural paleolítico y que ha sido poco considerado dentro de los estudios teatrales, sino que podría abrir las puertas hacia nuevas investigaciones en donde los fenómenos rituales, históricos y culturales puedan servir de base a nuevas propuestas estético-escénicas que las incorporen como fundamento de sus concepciones (estructura) y no solo como temáticas a abordar. A su vez, es una contribución a la memoria teatral nacional y a la memoria y valoración de los pueblos originarios que deben ser resguardados con respeto, humildad y seriedad. Estas Ceremonias primigenias pensadas como teatralidad originaria son expresiones artístico-teatrales que se dieron mayoritariamente en los inicios de la humanidad y de la civilización latinoamericana, lo que significa un aporte al teatro nacional para comenzar a sentar sus propias teorías y creaciones surgidas desde los cimientos de su historia cultural. Considero que este es el impacto, innovación y novedad científica, como patrimonio cultural, como patrimonio teatral y como patrimonio histórico (de la humanidad).

Así, la pregunta, ¿Es la Ceremonia del *Hain* la clave del origen de la expresión teatral en el paleolítico patagónico, ubicándose como manifestación espectacular en los límites de la representación teatral y del rito primigenio? Permitirá una reflexión en torno a la relación rito y teatro desde el origen hasta nuestros días. La metodología que se utilizó es cualitativa del tipo hermenéutico, puesto que se estudia en profundidad un fenómeno (la ceremonia) en una situación particular (como representación teatral desde el paleolítico), agregando la interpretación sensible de aquellos fragmentos desconocidos. Para ello, se llevó a cabo revisión documental, videográfica y sonora, además de estancias de investigación y trabajos de campo en Puerto Edén, Puerto Williams, Punta Arenas, Puerto Natales, Calafate y Ushuaia, en lo que respecta a la Patagonia chileno-argentina; y Torino, París, Atenas y Delfos, en lo que concierne a archivos y colecciones en Europa. El trabajo en las comunidades consistió en observar el medio ambiente de manera libre (en ocasiones, se pudo acompañar el trabajo cotidiano y en otras conversar con algunos/as habitantes), para ir comprendiendo su mundo antiguo, pues el espacio moldea los fenómenos y también su comprensión. No se hicieron entrevistas para facilitar el acercamiento en confianza con la comunidad y respetar a las personas que conversaron sin ser interrogadas. De esta manera, se pudieron registrar voces, recuerdos que se asoman en el lenguaje no verbal, corporalidades, entre otros aspectos no evidentes, y que solo surgen en situaciones de confianza y no forzadas. Las preguntas directas sobre su pasado histórico y sus orígenes son violentas para estas comunidades, pues las consideran (con justa razón) una intromisión en temas religiosos-sagrados que no pueden compartir y les trae recuerdos dolorosos de muerte y genocidio. A su vez, son violentas, al ser utilitarias y colocarlos como objetos históricos (curiosos y exóticos), en lugar de considerarlos como seres humanos sensibles que *resguardan* una memoria sagrada. Por ello, el estudio de otras formas del relato no verbal son la principal forma de recolección de información, abordando temas de lo cotidiano, para profundizar paulatinamente y sin forzar, aquellos aspectos que deseen compartir. Lo importante es la observación y la escucha sensible, dejar hablar, dejar ser, y estar presente con humildad para ver y oír las lagunas del relato (como dice Agamben, 2000). La forma de acercamiento con la comunidad fue siempre respetuosa y metodológicamente hablando, se acerca a lo que se entiende como una observación sensible y participante. El estudio de los archivos y material recopilado fue llevado a cabo utilizando diversas herramientas metodológicas

como una pauta de observación que fue creada a partir de herramientas cualitativas y stanslawskianas (1986), e interpretadas mediante tablas que sirvieron para clasificar y comprender los signos verbales y no verbales desde los signos y sistemas de signos culturales y desde los sistemas de comunicación no verbal: sistema paralingüístico, sistema quinésico, sistema proxémico y sistema cronésico.

La paralingüística estudia el comportamiento no verbal expresado mediante los elementos fónicos, ej. la voz. La quinésica se ocupa de la comunicación no verbal expresada a través de los movimientos del cuerpo. La proxémica se encarga de estudiar el comportamiento no verbal relacionado con el espacio personal y la ubicación del individuo durante el acto comunicativo. La cronémica, con el uso del tiempo en la comunicación. (Valiente, 2016, p.4).

Los resultados de este análisis e interpretación pudieron configurar una aproximación a la expresividad cultural de las comunidades, infiriéndose una transmisión de hábitos y patrones que pueden dar una orientación más certera sobre la expresividad teatral y la concepción teatral de/en las ceremonias secretas de este pueblo originario en tiempos paleoindios.

Se partió analizando la Ceremonia del Hain, por poseer todos los componentes de una teatralidad reconocible, para luego indagar en los otros pueblos del extremo sur de Chile (*Yagán y Kaweskar*)³, buscando correspondencias que hagan suponer *representaciones* ceremoniales en sus manifestaciones. El análisis se enfocó en definir, en primer lugar, el concepto de teatralidad originaria y sus características, entendiendo que los puntos de referencia fueron la Ceremonia del Hain y el teatro griego (por considerarse el origen del teatro, no por ser un modelo occidental). En lo que respecta a la teatralidad, fue fundamental tensar los significados fijos y estables de este concepto para desestabilizar sus cimientos y resituarlos en una red rizomática que permita una amplitud de sentidos que impacten en la escena. Por ende, esta investigación se abordó con estrategias en devenir⁴, un mestizaje de técnicas y procedimientos, de fuentes y referencias y de modelos y antimodelos que, guiados por el deseo, permitieron construir un artefacto teórico con implicancias prácticas, “un ensamblaje experimental que implica performances metodológicas de producción de conocimiento” (Martínez y Ochoa, 2017, p. 242). Se acudió a los estudios teatrales y performativos latinoamericanos y a la historia del teatro griego arcaico (ritos, teatralidad y tragedia), semiótica teatral (denegación), la teoría decolonial y la antropología teatral. Uno de los conceptos clave que se abordó es el de representación que está conformado por una doble dimensión que constituye una característica preponderante de la acción actoral: la dimensión representativa o transitiva, (una acción propia del sujeto actor, real) y la no representativa o reflexiva, (una acción propia del sujeto personaje, ficcional) y que coexisten de manera igualitaria en la actuación/interpretación. (Ver Mauro, 2010). Fue fundamental definir sus límites y alcances para determinar dónde termina y comienza el ritual primigenio en la Ceremonia, pues en ella, estamos frente a un cuestionamiento de los límites entre ambos ámbitos. A su vez, se empleó un enfoque transdisciplinario en algunas etapas de la investigación, sobre todo, las referidas al trabajo de campo. Asimismo, tomando en cuenta mi experiencia de 14 años de investigación sobre el tema, tanto teórica como prácticamente (como directora y dramaturga), se aportó este bagaje al análisis del objeto de estudio.

3 Lo que se expone de manera detallada y extendida en el libro “Los orígenes del teatro en el paleolítico patagónico” (2024-25) de mi autoría que se encuentra en proceso de revisión en la Editorial Cuarto Propio.

4 Y no debemos olvidar que “Devenir nunca es imitar, ni hacer como, ni adaptarse a un modelo (...) Se acabaron las máquinas binarias: pregunta-respuesta, masculino-femenino, hombre-animal, etc. (...) No es una estructura signifi- cante, ni una organización bien pensada, ni una inspiración espontánea, ni una orquestación, ni una musiquilla. Es un agenciamiento, un agenciamiento de enunciación.” (Deleuze y Parnet, 1980, pp. 6,8).

Dentro de los modelos aplicados, una línea importante fue la de las teatralidades latinoamericanas y populares, que poseen una visión del teatro ligada al contexto socio-cultural. (Seibel, 1989a-b, 2002; Diéguez, 2015; Fischer-Lichte, 2011). Para analizar la injerencia del espectador como ente que completa la acción teatral, fue necesario ahondar en el concepto de denegación proveniente de la semiótica teatral con autores como A. Ubersfeld, F. De Toro, P. Pavis, entre los más destacados, para descifrar sus implicancias en la relación actor-espectador en el desarrollo de las ceremonias, concepto clave para diferenciar una ceremonia religiosa-antropológica con una ceremonia teatral. Posteriormente, fue necesario abordar el estudio de la historia del teatro griego desde sus orígenes hasta las tragedias del siglo V a.C., estudiando sus características, sus componentes, los tragediógrafos y los niveles de representación de sus dioses, desde lo teocéntrico, lo antropocéntrico (psicológico) y lo sociológico. Definir qué diferencia al rito del teatro, qué diferencia hay entre la tragedia escrita y la oralmente transmitida, ya que los cazadores-recolectores eran pueblos ágrafos, por ende, hay un fuerte componente espectacular en las ceremonias. Al plantear la hipótesis de que esta ceremonia contiene los orígenes de la expresión teatral nacional en el paleolítico patagónico, estoy cruzando hacia el territorio de la comparación con la tragedia como construcción primigenia de la teatralidad contemporánea, expresión ligada a estructuras rituales de la puesta en escena, inserta en la comunidad a la que pertenece.

En el primer punto, se aborda el paso del rito al teatro, profundizando en el teatro griego que se ha fijado como origen del teatro mundial. El segundo punto, se centra en la ceremonia del *Hain* para exponer los elementos que componían esta expresión. En el punto final, se abordan las conexiones entre los elementos significantes, materiales y simbólicos de la teatralidad para demostrar que el *Hain* puede considerarse como origen del teatro chileno en el paleolítico patagónico.

1. De la ceremonia a la ceremonia teatral

Eliade (1976), expone que en los inicios de los estudios del mito el hombre del siglo pasado lo definía como aquello que se oponía a la 'realidad'. Continúa diciendo que para los griegos la palabra *mythos* significaba 'fábula', 'cuento', 'narración' o simplemente 'habla' y que luego pasó a emplearse en contraposición a logos e 'historia', definiendo entonces el mito como 'lo que no puede tener existencia real'. Eliade afirma que para las sociedades arcaicas y tradicionales, el mito narra una historia sagrada que habla de los sucesos que acontecieron en el origen de los tiempos:

El mito es siempre la relación de 'un acto creador', del tipo que sea, en cuanto nos informa de algo que llegó a ser. Los agentes son seres sobrenaturales; los mitos descubren su actividad creadora y manifiestan el carácter sacro (o simplemente 'sobrenatural') de su obra. (1976, p. 18).

Así, los mitos son considerados verdaderos cuando se encuentran entre realidades, y son sagrados por ser los exponentes de la obra de seres sobrenaturales. Existen variadas formas de expresión del mito durante un ritual: una es la palabra, configurando el relato del mito en algún momento del rito; y otra es el gesto. (Jensen, 1966, p. 58). Sin duda, el gesto encierra una historia sub-textual perteneciente a la memoria colectiva del pueblo, teniendo su origen en los gestos relacionados íntimamente con un mito determinado, con aquellos gestos subentendidos de las unidades relatadas en el mito.

Un aporte interesante es el que hace Chesney cuando recuerda la etimología de ritual y su conexión íntima con el teatro.

La palabra ritual tiene su origen del griego *drômenon* (de *draomenon*) que significa “una cosa hecha”, diferenciándose del término *legomenon*, que significa “una cosa dicha”, el cual hace referencia directa al mito. Es oportuno también explicar que el término original *draomenon* comparte su raíz (*dra*) con la palabra *drama*, lo cual apunta también hacia una cierta afinidad lingüística entre ritual y teatro. (...) fue esta fusión del ritual con el mito la que pone al ritual en el camino del teatro, porque aquí ya existiría una intriga de drama. (2008, pp. 39, 42).

El teatro nace de ritos y mitos que se expresaban en comunidad por medio de ceremonias y celebraciones. Sobre los orígenes rituales del teatro se han propuesto algunas teorías que rondan en torno al dios Dionisio (Dioniso) y las fiestas en su honor, la más difundida es el canto coral denominado Dítirambo. Sin embargo, existen otras ceremonias en las que se puede encontrar una conexión con Dionisio y, evidentemente, el teatro, como los Misterios Eleusinos y los Misterios Órficos.

Dionisio es el dios que nace dos veces, pues su madre Sêmele, una mortal (hija del rey Cadmo de Tebas), es engañada por Hera (esposa de Zeus disfrazada de nodriza) que celosa de su marido la convence de pedirle al dios que se presente ante ella en su forma divina. Zeus, habiendo prometido cumplir los deseos de Sêmele, lo hace. Sin embargo, su resplandor divino termina por encender en llamas a la mortal que ya estaba en cinta. Al ver esto, Zeus conmovido por su hijo no nato, lo rescata del vientre en llamas de la madre y lo cose a su muslo para darle otra oportunidad al niño. Se encierra en una cueva y allí nace el pequeño Dionisio. Tiempo después, los titanes enviados por Hera encuentran al niño y lo devoran, dejando solo el corazón que luego será custodiado por Atenas en el Partenón. Zeus fulmina a los titanes de cuyas cenizas nacen los hombres: sus cuerpos se forman de las cenizas de los titanes y sus almas, de las cenizas de Dionisio. El cuerpo se convierte así, en la prisión del alma de los seres humanos. Al nacer de Zeus, Dionisio es inmortal y por ello, tiene el poder de resucitar. Es el dios que ha pasado por la muerte, es el dios que viene de fuera, el extranjero (Vernant y Vidal-Naquet, 2008) que entra en la polis para hacerla su hogar, es por ello que la polis es sagrada, pues es el lugar donde habitan los dioses y los mortales en comunión. Así, Dionisio se convierte en un hierofante, aquel que hace que lo sagrado se manifieste.

Dionisio comporta un equilibrio que conduce al desarrollo interno y externo del ser humano, lo que la tragedia se proponía lograr a través de su función catártica: liberar el alma del cuerpo, encontrar la convivencia entre prisión-carne y libertad-alma. (Isler-Kerényi, 2015). Dionisio es el dios del vino (regalando a los hombres la uva), representando la metamorfosis de la muerte, pues la uva debe ser destruida para transformarse en algo nuevo y fundamental, no dejando su esencia frutal, no dejando jamás de ser lo que es.

El concepto de metamorfosis puede actuar como denominador común de las diversas definiciones de Dioniso de las que partimos - dios del vino, del éxtasis, del teatro - lo que nos permite captar su significado religioso. De hecho, sufrir una metamorfosis significa cambiar exteriormente sin dejar de ser la misma persona, abandonar un rol y una imagen para adoptar otros nuevos, terminar siendo una forma de convertirse en otra cosa: como finalmente sucederá al morir. (Isler-Kerényi, 2015, p. 19)⁵.

En el teatro, arte por excelencia de la metamorfosis, pues el actor a través de la máscara, cambia de identidad, es el arte donde se expresa Dioniso. Este dios es el que reconstituye el orden establecido por medio de su interrupción, para, de esta manera, lograr renovarlo. Es por ello que tanto tragedia como comedia dan cuenta de un tiempo mítico en el que los hombres y su sociedad aún no están definidos (tragedia) donde se enseña al ciudadano cómo se estableció el orden en la vida griega; y de un tiempo presente (comedia) donde se expone lo que sucedería si ese orden fuese interrumpido. En ambas se produce el equilibrio que genera siempre un orden renovado.

Dioniso vive en el teatro, se expresa en el teatro: en el ritmo del coro, en el ditirambo (es el ditirambo) (Romero, 2017) y en el silencio de la tragedia (García Álvarez, 2017, pp. 363-364). Todas ellas, hierofanías que transforman al hombre y su sociedad. Dioniso es el dios que comporta en su persona-divina los opuestos y es capaz de unirlos: “lo masculino y lo femenino, la locura y la sabiduría, el ser griego y extranjero, lo salvaje y lo civilizado” (Giacobello, 2015, p. 23)⁶, y agregamos, la vida y la muerte, la salvación y la condena, el perdón y la venganza.

En la Magna Grecia, Dioniso era asociado a otro gran culto en el que solo podían participar los iniciados en sus misterios. El orfismo pretende liberar a los hombres de su naturaleza titánica y de su culpa primordial, pues Orfeo desciende al Hades (infierno) para recuperar a su esposa Euridice, sin embargo, al romper la promesa de no voltear a mirarla hasta alcanzar la luz del sol, Hades y Perséfone se la arrebatan para siempre. La culpa primordial de Orfeo es no confiar en los dioses y no poder controlar sus emociones. Esta culpa también la carga Dioniso al dejarse distraer, por curiosidad, del mundo plural y centrarse en la individualidad de sí mismo. La iniciación consiste en volver a reconectar con la unidad originaria, ‘el uno en el todo’. (Tonelli, 2022, p. 288). Este culto órfico está íntimamente ligado a los misterios del Eleusis y al culto dionisiaco y se puede apreciar en los fragmentos que nos quedan de la tragedia *Los Cretenses* (438 a. C.) de Eurípides (López Férrez, 2004; Silvestri, 2020) que menciona, en boca del coro de ancianos, la iniciación a los misterios de *Zeus Ideo*, que coincide con *Dionisio-Zagreio* (o *Zagreus*) que sería uno de los nombres arcaico y místico de Dioniso. Es en este Zagreo que se unen la tradición órfica con la dionisiaca, es *Zeus* (todo, totalidad), el primigenio, el primero de todo que posee en sí lo femenino y masculino, desde donde nacen todas las cosas humanas-divinas y animales. (Romero, 2017).

5 Traducción libre de: “Il concetto di metamorfosi può fungere da denominatore comune delle varie definizioni di Dioniso dalle quali siamo partiti - dio del vino, dell'estasi, del teatro - che permette di coglierne il significato religioso. Subire una metamorfosi significa infatti cambiare esteriormente continuando a essere la stessa persona, abbandonare un ruolo e un'immagine per adottare di nuovi, finire do essere in un modo per inventare altro: come infine succederà morendo.”

6 Traducción libre de: “il maschile e il femminile, la follia e la sapienza, l'essere greco e straniero, il selvaggio e il civilizzato.”

A su vez, los Misterios del Eleusis (ciudad situada a unos kilómetros al noreste de Atenas) cuya particularidad es su secreto, tal como sucede en el Hain, el secreto no solo resguardaba las acciones que se llevaban a cabo, sino, los objetos sagrados que solo se usaban en el lugar de la iniciación, el *telestérion*. La ceremonia estaba abierta a cualquiera que quisiera participar incluyendo mujeres y esclavos, exceptuando a aquellos que no hablaran lenguas comprensibles (griego), que no tuvieran las manos puras de asesinato o que no hubieran recibido la iniciación previa. (Tonelli, 2022). En este ritual se cantaban himnos a Deméter, la diosa madre de Kore-Perséfone⁷ que fue raptada por Hades, dios del infierno. Deméter es la Madre tierra, aquella que es tanto oscuridad del subsuelo como luz solar, aspecto característico de las iniciaciones chamánicas.

Los rituales del Eleusis se realizaban dos veces al año, los Misterios menores se celebraban en primavera y los mayores en septiembre. Nadie podía pasar a la iniciación secreta sin haber superado un año de su participación en los grandes Misterios (aunque Tertuliano afirma que el período era de cinco años según relata Tornelli, 2022). Se recorría el camino sagrado (desde Atenas al Eleusis) con antorchas, recreando la búsqueda de Deméter. Los peregrinos e iniciados descansaban en la misma fuente donde había descansado Deméter para beber un brebaje que, al decir de algunos estudiosos, podría contener algunos hongos alucinógenos. Al terminar, se dirigían al *telestérion*, un teatro subterráneo donde se realizaba el rito secreto.

Pero ¿cuál era la relación de los Misterios con Dionisio? Pues Dionisio era un dios central en Eleusis, lo que se demuestra con la presencia de la estatua del dios:

Escortada por los efebos encabezados por los *kosmètes*, las hierá emprendían el camino de regreso: a la cabeza del *kómos* formado por unos pocos miles de hombres y mujeres, que marchaban en carros y también a pie, estaba la estatua de Iakchos-Dioniso, cuyo nombre era proclamado en voz alta. (...) La presencia de Iakchos-Dioniso era garantía de danza y alegría. (Tonelli, 2022, p. 23).⁸

Esta garantía de danza y alegría propia de Dionisio es el germen del origen chamánico del teatro (en el sentido de Kirby, 1975), antes de que fuera estructurado como tal y luego compartido por los principales tragediógrafos y comediógrafos (de los pocos que conocemos). Las tragedias y comedias conocidas dan cuenta de los Misterios órficos, eleusinos y de las celebraciones diti-rámicas. Pensar que el origen solo se haya en los diti-rambos es un error, pues estas celebraciones arcaicas estaban íntimamente conectadas. En cada una se llevaba a cabo una fiesta ritual, danzas, cantos, relatos míticos. Dionisio estaba presente en todo el camino sagrado en el que se representaban los mitos de manera satírica, provocando la risa que libera el alma del cuerpo-prisión y en la que vive el dios. Al finalizar, se llevaba a cabo una ceremonia que celebraba al dios, agitando antorchas (presencia del fuego), cantando y danzando toda la noche.

7 Kore significa doncella y Perséfone significa 'la que trae la muerte', fue el nombre con el que emergió del infierno luego de que Zeus convenciera a Hades de dejarla ir por medio de su emisario Hermes. Hades acepta pero le da de comer semillas de granada a Kore, la semilla de la muerte, lo que significaba que si había comido en el infierno, debía regresar a él. Así, Perséfone pasaba seis meses primaverales con su madre y seis meses invernales con su esposo Hades.

8 Traducción libre de: "scortati dagli efebi guidati dal *kosmètes*, gli *hierá* iniziavano il viaggio di ritorno: alla testa del *kómos* formato da alcune migliaia di uomini e donne, che marciavano sui carri e anche a piedi, c'era la statua di Iakchos-Dioniso, il cui nome veniva proclamato a gran voce. (...) La presenza di Iakchos-Dioniso era garanzia di danza e di gioia."

Ya en el rito secreto, del que nos habla escasamente Aristóteles (1999), el iniciado no debe estar dispuesto a aprender, sino a ser iluminado en lo más profundo de su alma, sentir e intuir. No deberá mirar con el egoísmo propio de la vida cotidiana, sino más bien, deberá:

(...) *theásthai* (de ahí *Théatron*), es decir “mirar con la boca abierta, maravillado”, en un estado de conciencia ciertamente favorecido por los ritos de purificación, la procesión, las danzas y los cantos, el aura mística del lugar y el carisma chamánico del hierofante, del daduco [sacerdote que empuñaba una antorcha], de las hierofántidas [femenino de hierofante] y de otros sacerdotes. En este estado de ánimo, participa en la representación de un drama sagrado (¡hemos llegado a los orígenes iniciáticos del teatro!), que podría incluir un *descensus ad inferos*, o una experiencia similar a la de Persefone-Kore, de la que el iniciado imita el viaje catabático – anabático [abajo-arriba], adquiriendo el olvido con una especie de topografía ctónica⁹, de la que las *Láminas de oro órficas* podrían ser, *mutatis mutandis* [cambiando lo que se deba cambiar], testimonio. (Tonelli, 2022, p. 26).¹⁰

El origen del teatro que inicia al actor y al ser humano: a un nuevo estado, a una vida nueva, que hace trascender e ilumina el alma, que transmuta. He ahí la función terapéutica del teatro, aquella que transforma al hombre y su sociedad, pues nunca se debe pensar en el *uno en sí mismo*, sino, en el *uno en el todo*, un todo comunitario-social. Esta función se encuentra en la catarsis y en el sentido profundo de lo trágico. También en el espacio teatral griego que formaba una triada geográficamente situada con otros dos edificios importantes: el *témenos* o lugar sagrado y el *asclepeion* (lugar de reunión de médicos, enfermos y sacerdotes); en tanto cuerpo, alma y pensamiento-transformación, cuerpo-ceniza de titanes y alma-ceniza de Dionisio, estas edificaciones conforman los aspectos que más importaban a los griegos y denotan la profunda conexión entre lo sagrado y lo profano, entre el cuerpo, el alma y el pensamiento como acción.

Ahora bien, ¿por qué Dionisio es el dios del teatro y no de la música, la danza o de otras artes? Pues, porque el teatro es antes que todo, imitación, su dimensión mimética es su esencia ineludible.

Como explica Sócrates en *La República*, existen dos maneras diferentes y opuestas de representar el mito: con el relato diegético de un narrador, que narra los hechos en tercera persona, o con la mimesis teatral. Mimesis y teatro son, en definitiva, la misma cosa. (Zanetto, 2015, p. 87)¹¹.

9 Funerario, profundo, del inframundo. Presencia de las deidades del inframundo, opuestas a las celestiales.

10 Traducción libre de: “*theásthai* (da cui *Théatron*), vale dire ‘guardare a bocca aperta, con meraviglia’, in uno stato di coscienza che gli era sicuramente propiziato dai riti di purificazione, dalla processione, dalle danze e dai canti, dall’aura mistica del luogo e dal carisma sciamanico dello ierofante, del daduco, delle ierofantidi e di altri sacerdoti. In questa disposizione di spirito viene coinvolto nella rappresentazione di un dramma sacro (eccoci alle origini iniziatiche del teatro!), che poteva includere un *descensus ad inferos*, ovvero un’esperienza analoga a quella di Persefone-Kore, di cui l’iniziato imita il tragitto catabatico-anabatico, acquisendo dimentichezza con una sorta di topografia ctónica, di cui le *Lamine d’oro orfiche* potrebbero essere, *mutatis mutandis*, testimonianza.”

11 Traducción libre de: “come spiega Socrate nella Repubblica, ci sono due modi diversi e contrapposti di rappresentare il mito: con il racconto diegetico di un cantastorie, che narra gli eventi in terza persona, o con la mimesi teatrale. Mimesi e teatro sono, in fondo, la stessa cosa.”

El teatro es narración antes que todo y es lo que se ha creído durante mucho tiempo, sin embargo, en la raíz del teatro se encuentra el actor (un *hypokrités*: el que responde) que asume la identidad ficticia de un personaje y actúa como si realmente lo fuera. Por ende, se puede afirmar que lo que hace que teatro sea teatro, es este aspecto mimético que no es solo imitación, sino encarnación de otro ser en sí mismo: “Hacer teatro” significa salir de sí y entrar en el otro” (Zanetto, 2015, p. 87)¹², lo que implica al actor que se pone la máscara y logra ser otro, pero también, como explica Zanetto (2015), implica al espectador que debe entrar en el juego de la convención y creer que ese ser enmascarado es ese otro: la denegación de la habla Ubersfeld y que “(...) constituye el funcionamiento psíquico que permite al espectador ver lo real concreto sobre la escena y adherir a eso por ser real, sabiendo (y no olvidando por cortos instantes) que ese real no continúa fuera del espacio de la escena.” (2002, p. 32). Para honrar a Dionisio, dice Zanetto (2015, p. 88), es necesario convertirse en Dionisio, el dios de la transformación, del cambio, de la mutación y la metamorfosis en el rito del ditirambo. Según Bonilla y San Martín (1921), las danzas lúbricas que lo componían eran ejecutadas por mujeres o por ambos sexos, pero rara vez ejecutadas solo por hombres. Eran principalmente danzas mímicas que eran acompañadas por cantos y música. Lo interesante para nuestra investigación es que todos los espectadores que participaban activamente, no representaban, eran ellos y ellas mismas danzando y cantando, contestando a los ‘actores’ del ritual. Los enmascarados eran quienes deseaban ser como el personaje que representaban, el único personaje no mascarado y activo era el pueblo espectador. Pero decir espectador equivale, en estas fiestas, a decir coro. Sin embargo, como bien argumenta Bonilla y San Martín:

Pero nada de esto era drama, *ni de ello, directamente, podía resultar una representación dramática*, porque lo característico del drama es ser ‘la representación de una acción mediante personajes que actúan en nombre ajeno’ (de ahí que se conciba el drama sin diálogo y con un solo personaje, siempre que haya acción, por lo menos mímica y que el actor represente). (1921, p. 21).

Lo veremos en el Hain, donde la presencia de hombres enmascarados realizando mímica y representando escenas que relatan el mito de origen, es acción y representación. Pero más allá aún, la presencia de las mujeres como espectadoras y coro, es ya el germen de la tragedia y la comedia. El coro cantaba y los sátiros, recitaban versos sin cantar. (Bonilla y San Martín, 1921; Barthes, 1986).¹³

Ahora bien, desde Aristóteles conocemos la poética de lo trágico, cuyo origen es la mimesis y cuyo efecto es la catarsis, el efecto catártico que es, finalmente, la función terapéutica del teatro. Pero lo trágico como filosofía, proviene de Schelling (1914/1995) y guarda estrecha relación con el concepto de crueldad en Artaud (1938). Pues lo trágico consiste en el alcance de la libertad, la lucha del héroe que trata de dar un giro al destino y, por ello, es castigado, sin embargo, es la libertad de ir contra el destino, de tratar de cambiarlo, la única opción del héroe trágico, pues posee la libertad de elegir. Como Artaud, la crueldad es trágica en su esencia, pues el personaje intenta luchar contra el desenlace escrito por el autor; aunque sabe y es consciente de su destino-desenlace, pasa toda la obra luchando

12 Traducción libre de: “‘Fare teatro’ significa uscire da sé ed entrare nell’altro”

13 Barthes argumenta que el ditirambo se diferenciaba de la tragedia y la comedia en que “el ditirambo se representaba siempre sin actores (incluso si había monólogos) y sobre todo sin máscaras ni vestuarios. (...) El coro era cíclico, es decir que sus danzas tenían lugar en la *orchestra*, alrededor del *thymele* y no frente al público, como en la tragedia. (...) De esos ditirampos, lo único que ha llegado hasta nosotros son algunos fragmentos mutilados de Píndaro”. (1986, p. 71).

para revertirlo, para ganarle, para cambiarlo. La vida es algo idéntico (por ello, el teatro y su doble), el ser humano sabe que todo terminará en su muerte, la conciencia del destino la tenemos todos, y aun así, pasamos la vida intentando luchas varias y teniendo objetivos que nos proponemos cumplir. Esto es, a la vez trágico y cruel y, a la vez esperanzador, pues se trata de darle un sentido a esa vida, un sentido de libertad. Este libre albedrío es también la búsqueda de sí mismo en el camino de la vida, plena de opciones que conducen, todas, al mismo desenlace: la muerte inevitable.

Ahora bien, el momento más destacado de la tragedia se dio durante el siglo V a.C., bajo el reinado del demócrata Pericles. Estas fiestas se realizaban entre marzo y abril cuando iniciaba la primavera y eran organizadas por el *Arconte*. En los concursos participaban tres poetas con una tetralogía cada uno, presentando tres tragedias y un drama satírico¹⁴.

Las representaciones se llevaban a cabo en el Teatro de Dionisio, en la pendiente de la Acrópolis. El teatro estaba construido dentro del santuario de Dionisio Eleuterio, edificado cerca de la segunda mitad del Siglo VI a. C. El edificio teatral sufrió múltiples modificaciones y reestructuraciones posteriores, quedando finalmente fuera del arcaico santuario. Los espacios en el teatro estaban bien determinados y tenía cada uno su función dentro de la representación. La *orchestra* u orquesta (del griego *orkheomai*, bailar) era el espacio destinado principalmente al coro y el de mayor importancia en la tragedia y comedia. Era circular, de unos 25 metros de diámetro, donde ejecutaba danzas el coro compuesto por 12 coreutas (luego aumenta a 15 con Sófocles y Eurípides) y donde los actores interactuaban con el coro. Luego estaban las entradas laterales denominadas *eisodoi*: una derecha por la que entraban los personajes desde dentro de la ciudad, y otra izquierda desde donde entraban los extranjeros. Como los actores debían tener tiempo para llegar desde la entrada al centro de la *orchestra* (que se encontraba distanciada), se proclamaba en escena (por un personaje o por el coro) el anuncio del nuevo personaje que estaba entrando. En algunas obras se requería una escenografía más elaborada como una casa, un palacio, un campamento militar, para ello, se realizaban pinturas en grandes telas o construcciones en madera que se podían desmontar fácilmente de una obra a otra y que se ubicaban detrás de la *orchestra*, es decir, detrás de los actores; este espacio era denominado *skene* (cortina, choza) del que luego derivará el latino *scaena*, nuestra actual escena. (Di Benedetto y Medda, 2002). En la *skene* se podían poner una o dos puertas que se presupone tenían grandes dimensiones. Sobre la escenografía no hay registros detallados, solo algunos, entre los cuales Vitruvio (1972) y Aristóteles (1999), que hablan de pinturas que se realizaban en paneles en la *skene* o de las mismas construcciones de casas y palacios presentes en la misma. (Di Benedetto y Medda, 2002, pp. 16-17). Parte de la escenografía que se utilizaba en algunas ocasiones, muy escasas y que solo era utilizada por un actor, era el *theologheion* o 'lugar desde donde habla el dios', una plataforma elevada a la que se accedía con una pequeña escalera ubicada en su parte posterior.

En el siglo V a.C., se ha documentado el uso de algunas maquinarias escénicas como, aquella más difundida: la *machina* o *gheranos* (grúa que elevaba a los actores en vuelo), y otra menos difundida: la *ekukléma* (plataforma móvil o giratoria para movilizar actores y objetos dentro de la *skene*). La *machina* era usada tanto para personajes humanos como divinos. Este recurso era usado también para entrar a alguna divinidad sorpresivamente

14 El coro del Drama satírico "se compone obligatoriamente de Sátiros conducidos por Sileno, su jefe, padre nutrido de Dionisos (se le llamaba también, en Atenas, drama silénico)." (Barthes, 1986, p. 72).

a la escena, pero la sorpresa no era para el espectador (que podía ver el movimiento de la maquinaria), sino para los actores que no veían cuando ésta se acercaba y provocaba un giro de la acción y la trama, a ello se le denominaba *deus ex machina* (el dios que baja de la máquina). (Di Benedetto y Medda, 2002, p. 21).

A estos espacios visibles al espectador, se unían los espacios extra-escénicos que dependían de la imaginación del público y que se relataban y/o describían con la palabra. Otro de estos espacios era el que se encontraba detrás de la o las puertas de la *skene*, era descrito por personajes dentro de la *orchestra* o por aquel que entraba en ella desde la o las puertas.

El canto coral (el *parodo*, o canto de entrada y los *stasimi* o partes dramáticas vocales y corporales de expresión emocional) acompañado por el *aulós* (instrumento polifónico semejante al oboe) y la narrativa del actor (e incluso los diálogos con el coro) daban diversos tiempos y ritmos a la escena, que se representaba sin interrupción de inicio a fin. La figura del actor (*Hypokrités* o *hupokrités*¹⁷) es fundamental para el futuro desarrollo de la acción dramática: “Que un actor se colocara al frente del coro era un hecho necesario para que se desarrollara una acción dramática efectiva (la posible división del coro en dos semicoros no era por sí sola suficiente)”. (Di Benedetto y Medda, 2002, p. 172).¹⁸ Posteriormente, se va a introducir el tercer actor y a todos se les asignarán tanto partes habladas como partes cantadas. Esta posibilidad de diálogo es realmente el nacimiento del teatro como lo entendemos hoy.

Respecto a la puesta en escena, es sabido que del ditirambo nace el coro que en el transcurso de los años fue cambiando y adquiriendo características más profesionales, pues los cantos y las danzas poseían gran complejidad y requerían preparación de los intérpretes. En la tragedia, el actor respondía al coro o explicaba al espectador algo de la trama, dándose la primera forma dialogal. La puesta en escena era compleja, desde la forma más arcaica hasta la más elaborada en tiempos de Eurípides, esta labor estaba a cargo del autor-director, evolucionando desde textos cortos que relataban hechos mitológicos hasta convertirse en una verdadera escuela cívico-social en la que el espectador menos instruido podía educarse. La crítica social era permitida gracias a una especie de permiso para romper las reglas durante las Grandes Dionisiacas, lo que servía de catarsis al pueblo y reafirmaba el sentimiento de pertenencia a la polis.

La catarsis era la purificación ritual que, en la tragedia, corresponde a la identificación del espectador con las emociones de un personaje (héroe) y que provoca, a su vez, purgar las propias. Todo ello, a través de la compasión (piedad) y el temor que la acción dramática inspira en el espectador y de la música en el acto representacional (Aristóteles, 1988,

15 “(la mitad del coro cantaba las estrofas y la otra mitad las antiestrofas)” (Barthes, 1986, p. 72).

16 Aunque Barthes (1986, p. 85) menciona que solo usaban y conocían la música monódica.

17 Se cree que significa ‘aquel que responde’ o ‘aquel que llega’. Una hipótesis más documentada dice que viene del verbo *hupokrinomai*, que significa ‘explicar’, ‘interpretar’ sueños. “En un periodo posterior al siglo V a. C., también se atestigua otro término para indicar al actor, a saber, *tragoidos*, que en el siglo IV a.C., se utilizaba en el sentido de ‘actor trágico’.” (Di Benedetto y Medda, 2002, p. 176. Traducción libre de: “In un’epoca successiva al V secolo a.C., è attestato anche un altro termine per indicare l’attore, e cioè *tragoidos*, che nel IV secolo a.C., è usato nel senso di ‘attore tragico’).

18 Traducción libre de: “Che un attore si ponesse a fronte del coro era un dato necessario perchè si avasse una effettiva azione drammatica (l’eventuale divisione del coro in due semicori non era di per sé sufficiente). Non a caso l’invenzione dell’attore viene attribuita dalla tradizione al poeta Tespi, il cui nome è legato all’inizio degli agoni tragici ad Atene, nella LXI Olimpiade, in particolare tra il 535 e il 533 a. C.: a Tespi viene attribuita anche l’introduzione - nella tragedia - del prologo e della *rhésis* (quest’ultimo termine si deve intendere nel senso di un discorso di una certa estensione recitato e non cantato).”

libro VIII). El funcionamiento de la catarsis se estructura dramáticamente con la presencia de la *hamartía* o error trágico en el que se cae (no se comete), pues se debe recordar que el concepto de culpa no está presente en este tiempo, es más bien un sentimiento introducido posteriormente por el judeo-cristianismo. Para Aristóteles (1988), la catarsis provoca efectos psicofísicos en los espectadores, un éxtasis entusiasta que se activa por medio de la música. Para los espectadores, este efecto catártico de la música, que sabemos, no estaba separada de la poesía y de la danza, provocaba una sanación (equilibrio) del alma y del cuerpo (Dioniso y los titanes), no es extraño, entonces, que veamos edificios de corte médico cercanos a los teatros y que éstos tuvieran una entrada directa a ellos, como es el caso del teatro de Delfos. Si pensamos en la catarsis como función terapéutica del teatro, la podemos distanciar del aspecto medicinal que hoy comporta el término 'terapéutico', situándolo como un efecto transformador del hombre y de la sociedad. Por ende, es un error disminuir la importancia de esta función o relegarla a un tipo de teatro ligado a lo social, esta función es fundamental, ya que es el objetivo primero de toda representación teatral, el sentido que nace con el teatro, pues a partir del ritual chamánico y de los misterios sagrados, siempre ligados al canto, la danza y el relato de episodios mitológicos por medio de la poesía y la mimesis, se produce un efecto transformador, un ritual de paso como diría Van Gennepe (2008), desde donde surge el hombre renovado que se inserta en una sociedad renovada.

2. El *Hain* como manifestación espectacular paleolítica

Los *Selk'nam* fueron un pueblo que vivió bajo las correspondencias del paleolítico superior hasta la era moderna, cuando fueron diezmados por los colonizadores que bajo decretos gubernamentales, chilenos y argentinos, dieron cumplimiento a la erradicación y 'limpieza' de indios en el territorio Austral. Se estima que los primeros pobladores de Tierra del Fuego llegaron hace unos 10.400 años, según la fecha radiocarbónica (C-14) más antigua de la Isla. (Chapman, 1986, pp. 23-26).

La organización social de los *Selk'nam* se basa en la cosmogonía elaborada en el concepto de un círculo dividido en cuatro cuadrantes que simboliza la totalidad del universo. El poder cósmico se originaba en los cuatro cielos y se manifestaba en la tierra a través de la asociación de los *haruwen* (tierras). La choza del *Hain*, de forma circular, simbolizaba esta concordancia, la armonía de los cielos y de las tierras. Su Ceremonia principal fue denominada por Gusinde (1982) como *Klóketen* y por Chapman (1986), como *Hain*, pues es sabido que los *Selk'nam* no ponían nombre a sus ceremonias. *Hain* proviene del nombre de la gran choza ceremonial y *klóketen* era la denominación del joven iniciado. Esta ceremonia se basa en un mito de origen de 'cuando los dioses habitaban la tierra', que da inicio al rito de 'cuando los *Selk'nam* habitaban la tierra'.

Chapman (1986, 1991) explica que en la era mítica *hóowin*, todas las fuerzas provenientes de los cuatro puntos cardinales, al igual que algunas estrellas, habitaron la tierra siendo poderosos chamanes. Cuando se originó el mundo actual y la sociedad humana, la mayor parte de los hombres y de las mujeres *hóowin* fueron transformados en animales, cordilleras, cerros, acantilados, pampas, valles, lagos y lagunas de la tierra, es decir, en lo que hoy se conoce como la Isla Grande de 'Tierra del Fuego'. En la era *hóowin*, *Kreeh* (Luna) era la chamán más poderosa y junto a las demás mujeres dominaron a los hombres en un muy instaurado matriarcado. Las jóvenes *hóowin* accedían a la posición social de mujer adulta por medio del *Hain* femenino, ceremonia en la que las mujeres se disfrazaban de

espíritus, usando altas máscaras hechas de corteza de árbol o cuero de guanaco. Así, los hombres confundían a las actrices (mujeres) con los personajes (espíritus) representados, creyendo que los espíritus descendían de los cielos para introducirse en las entrañas de la tierra, y emerger desde allí para participar en la iniciación de las jóvenes en la gran choza, donde ningún hombre podía aproximarse. Ese era el orden inquebrantable del universo. Por lo menos así parecía ser desde 'siempre', hasta que cierto día unos hombres lograron acercarse al *Hain* para espiar, sorprendiendo a las mujeres en el acto de disfrazarse. Los hombres *hóowin* no trepidaron en matar a todas las mujeres y a las jóvenes iniciadas ya que éstas conocían el secreto del Hain, es decir, que los espíritus no eran divinidades sino simples mujeres disfrazadas. En la sociedad humana las mujeres *Selk'nam* ocuparon el lugar de los hombres *hóowin* como espectadoras del *Hain* masculino. A partir de entonces los hombres guardaron el secreto para dominar a las mujeres; y así se originó la sociedad humana, la sociedad *Selk'nam*, el patriarcado.

El Hain, ceremonia que podía durar meses o años y que los misioneros denominaron 'colegio', pues en ella se educaba a los iniciados a vivir en sociedad. *Klóketen* significa 'novicio', mediante los ritos del *Hain* éste llegaba a convertirse en *Maars* o 'adulto'. Todo joven, sin excepción, debía ser iniciado. La edad ideal de un joven para iniciar su *Hain* era entre los diecisiete y veinte años (a veces, desde los catorce), edad en la que poseían mayor resistencia física para soportar las pruebas impuestas y madurez para guardar el secreto.¹⁹

El consejero del *Hain* era el 'director' (Gusinde, 1982) de la Ceremonia, éste debía ser un *Chanha'in* o *Chan-ain*, es decir un 'Padre de la Palabra'. Tradicionalmente el consejero tenía un profundo conocimiento de la tradición *hóowin*, era siempre un excelente narrador y un experto en lo referente a los espíritus del Hain. Su tarea consistía en cerciorarse de que la ceremonia resultara perfecta según los parámetros estipulados, siendo el principal instructor de los *klóketen* en el 'secreto'. Las escenas, que eran siempre las mismas desde el origen del primer *Hain* (5.000 a 9.000 a.C.) y formaban parte de una tradición heredada, eran preparadas y ensayadas, se organizaban las secuencias y el orden en las que se presentarían, luego se llamaba a los mejores actores que habían representado de manera excepcional algún personaje para que lo volvieran a representar, se determinaban los roles de producción que ésta requería (como seleccionar el escenario para la ceremonia); y finalmente, se creaba la 'dramaturgia escénica', pues el orden de las escenas no era aleatorio, sino, con base en una curva dramática que intercalaba escenas sangrientas y de intenso dolor y sufrimiento para las espectadoras con escenas humorísticas, farsescas, que relajaran la tensión provocada por las primeras. Una de las escenas dolorosas era la de 'nacimiento y muerte'²⁰, que daba paso a la aparición de los 'payasos insolentes' del Hain, que por medio de mímica obscena, hacían reír y sonrojar a las mujeres.

Cabe recordar, que el secreto se le revelaba a los *klóketen* durante el primer día de la ceremonia, en el ritual que se llevaba a cabo dentro de la gran choza. Allí se le incorporaba al joven a la sociedad patriarcal, una vez que éste juraba no relatar el secreto a nadie. El joven podía ver que los dioses a los que tanto había temido en su niñez eran los hombres disfrazados y que la ceremonia era una bien lograda representación teatral. El impacto de la Ceremonia como representación teatral es crucial para comprender el fenómeno de denegación que acaecía en las mujeres frente al 'secreto'. "A mí me parece claro que las mujeres

19 Es muy importante destacar que el sacerdote Gusinde fue *Klóketen* y luego participante de la Ceremonia del *Hain*. También fue iniciado en las ceremonias *Yagán* y *Kaweskar*. (Gusinde, 1982, p. 790).

20 Se trataba de una sangrienta actuación, donde *Xalpen* asesinaba y desmembraba a los *Klóketen* para calmar sus dolores de parto, siendo exhibidos, los cadáveres, a las sufrientes madres. (Chapman, 1986).

estaban tan implicadas como los hombres en la muy seria representación teatral de los espíritus”. (Chapman, 1991, p. 207). Este secreto era muy bien guardado por los hombres del *Hain* y el espacio también ayudaba a cumplir con este objetivo. La choza estaba ubicada cerca de un bosque frondoso con su entrada mirando hacia él. Esto no solo cumplía funciones simbólicas, sino que permitía que los actores se maquillaran, repararan y se colocaran las máscaras y ensayaran las escenas que representarían sin que las mujeres los vieran. Durante ciertas escenas, desde la choza salía *Xalpen*, diosa terrible del inframundo que era representada por una efigie de madera con forma de ballena que era movida por varios hombres en su interior, una suerte de *deux ex machina* griego. La choza también servía para hacer aparecer ciertos espíritus que debían estar en altura, para ello, los ágiles hombres trepaban hasta la parte más alta de la choza para su representación.

Los espacios donde se llevaba a cabo la ceremonia se pueden dividir en tres: La choza, el campamento y el espacio entre ambos (la explanada). La choza de forma circular, cónica y de grandes dimensiones, simbolizaba la concordancia, la armonía del universo, de los cielos y las tierras. Dentro se ubicaban siete postes principales llamados *élin*, que alcanzaban una altura de casi tres metros. Cuatro de los postes simbolizaban los puntos cardinales, los cielos centrales y por ello eran instalados en los ‘centros’ (*oishka*). Los tres postes restantes eran colocados entre los cuatro centrales a una corta distancia y eran considerados ‘periféricos’ (*shixka*), de menor importancia respecto a los anteriores. La choza ceremonial representaba las cuatro matrices del poder chamánico (*haíyen*), los lugares de la creación y permanencia de las almas que se ubicaban en los cuatro ‘cielos o cordilleras invisibles del infinito’, donde habitaba el ser supremo *Temáukel* o *Pémauk*²¹. La choza estaba dividida en dos hemisferios por una línea imaginaria, en un lado estaban los postes Norte y Este y en el otro, los postes Sur y Oeste. En el centro de esta línea se encendía un fuego ceremonial que sólo se apagaba durante la representación de la ‘danza fálica’²². La línea imaginaria era trazada de Este a Oeste, desde la entrada al extremo opuesto y era considerada muy peligrosa ya que señalaba un profundo abismo o grieta (*chali*), que eventualmente conducía hasta un mar subterráneo muy hondo, era el centro del universo. Así se determinaba el lado por el que cada hombre ingresaba o salía de la choza.

21 Para Chapman era *Pémauk* (Palabra), la chamán *hóowin* más poderosa de todos. Para Gusinde era una diosa, *Témaukel* (palabra), el ser supremo más poderoso de todos y origen de todo lo conocido. (Chapman, 1986).

22 Esta danza consistía en un juego erótico entre dos espíritus, que portaban grandes falos postizos atados a las caderas. Ambos ejecutaban movimientos que simulaban un coito, luego meneaban sus falos frente a las ruborizadas mujeres, quienes enojadas le gritaban insultos y le exigían detenerse aduciendo que había niños presente. Sin embargo, Chapman comenta que la danza resultaba muy graciosa para las espectadoras y servía para relajarlas después de las ‘escenas’ más rudas del rito, que provocaban gran sufrimiento a la comunidad. (Chapman, 1986).

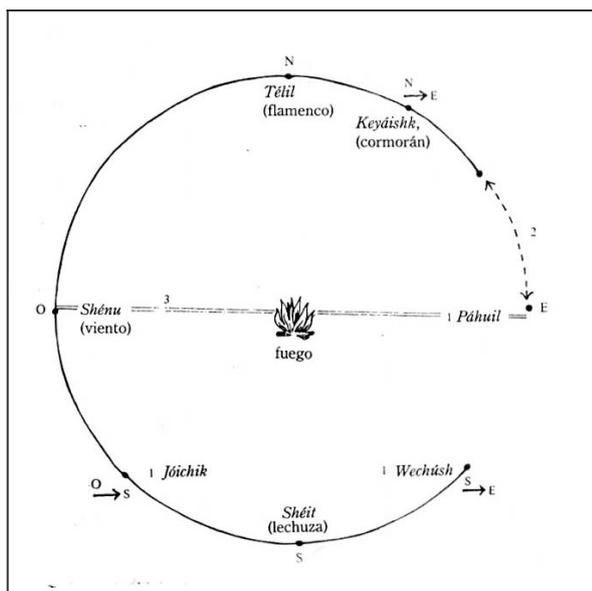


Fig. nº 1: Plano de la Choza Ceremonial con los siete pilares principales.
 Dibujo realizado por Anne Chapman, 1986.

La choza del *Hain* construida para la Ceremonia de 1923 medía ocho metros de diámetro en su interior y alrededor de seis metros de altura a partir del centro, la entrada tenía una anchura de 4,35 metros para facilitar así la entrada y salida de los actores con las máscaras ya puestas.

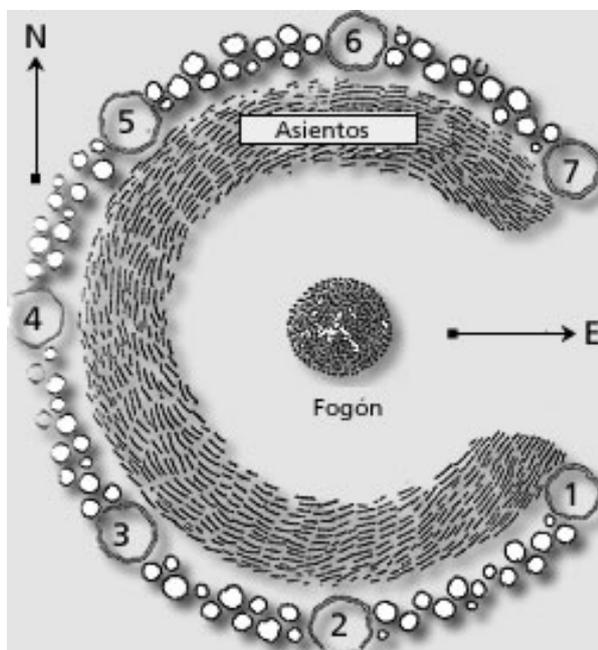


Fig. nº 2: Plano de la Choza Ceremonial con los siete pilares principales.
 Dibujo realizado por Martín Gusinde, 1982.

No se debe olvidar que la choza era sólo una parte, sin duda esencial, del espacio ceremonial *Selk'nam*. Las mujeres eran espectadoras y coro, fundamentales en el desarrollo de la Ceremonia y se presentaban con cantos y danzas fuera de la choza ceremonial. Contamos entonces con dos espacios más, completando así todo el 'escenario' del Hain:²³ 1. La choza ceremonial; 2. Escenario o explanada (entre la choza y el campamento); 3. El campamento o espacio de los espectadores donde se ubicaban las mujeres y niños menores de edad. Las espectadoras participaban de las escenas contestando con algunos cantos, reconociendo a los espíritus y danzando súplicas. A su vez, participaban por medio de la catarsis que las escenas provocaban en ellas.

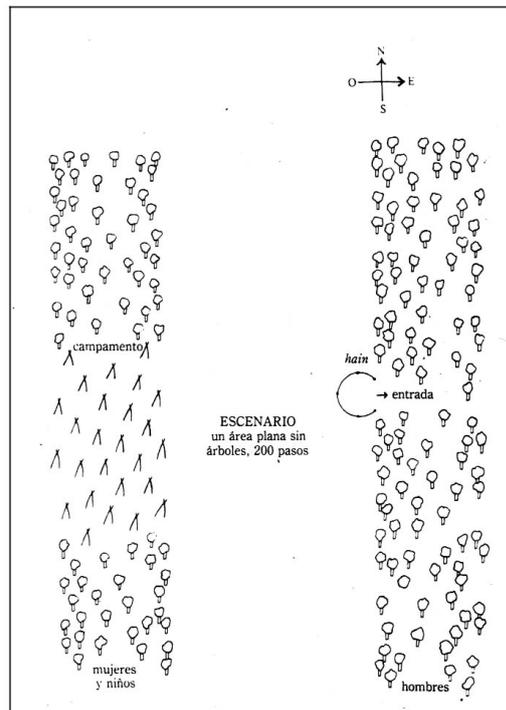


Fig. n° 3: Plano del espacio ceremonial Hain con sus tres sectores bien definidos. Dibujo realizado por Anne Chapman, 1986.

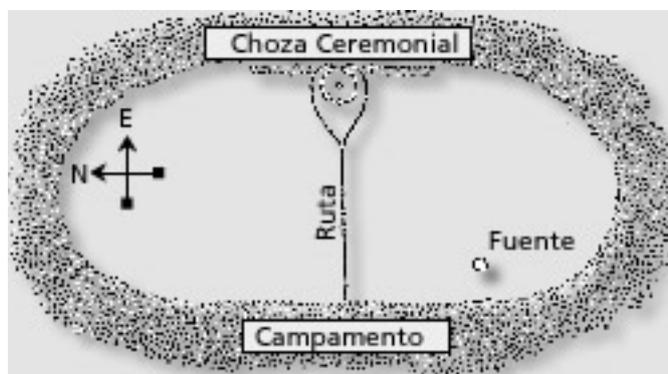


Fig. n° 4: Plano del espacio Ceremonial con sus tres divisiones. Dibujo realizado por Martín Gusinde, 1982.

23 Este término fue utilizado por Lucas Bridges en el año 1923, ya que se le utilizaba como tal durante la ceremonia. (Chapman, 1991, p. 121).

El espacio ceremonial *Selk'nam*, que se desarrolla durante el paleolítico superior, da cuenta de la enorme similitud con los espacios teatrales griegos, que se desarrollan formalmente a partir del siglo V a.C. Una diferencia es que el espacio griego estaba bien delimitado en cuanto a dejar un sector exclusivo para el espectador. En cambio, el espacio *Selk'nam* era multifocal y multifuncional, compartido por actores y espectadoras-coro, aspecto que lo acerca al ritual (cercanía que busca hoy el teatro posdramático).

3. Proto-tragedia paleoindia: Los orígenes de la expresión teatral en el paleolítico patagónico

“(…) Porque el teatro no es ese alarde escénico en donde se desarrolla virtual y simbólicamente un mito, sino ese crisol de fuego y carne verdadera en donde anatómicamente, por aplastamiento de huesos, de miembros y de sílabas, se rehacen los cuerpos, y se presenta físicamente y al natural el acto mítico de hacer un cuerpo”

(Antonin Artaud, 1970).

El arte teatral es un tema que ha sido abordado por diversos estudiosos a lo largo de la historia del teatro, se ha llegado a determinar que lo específicamente teatral se da por medio de la presencia de un texto o acción, la representación mimética de una acción (mímesis creativa del actor) y la presencia de un espectador. Para Pavis, el arte teatral ha estado subordinado al texto desde Aristóteles. Lo que pareciera ser cierto también, es que se daba una gran importancia al canto, la danza, la mímesis y la acción dramática, incluso el texto estaba unido al oficio de la dirección y puesta en escena de las tragedias, comedias y dramas satíricos. Pavis continúa explicando que:

Un texto (o una acción), un cuerpo de actor, un escenario, un espectador: ésta parece ser la cadena obligada de toda comunicación teatral. (...) por lo que se refiere al espectador, es imposible eliminarlo totalmente sin transformar el arte teatral en un juego dramático donde todos son participantes, en un rito que no necesita ninguna mirada exterior para ser llevado a cabo, o en una ‘actividad de capillita’, un ‘autoteatro’, totalmente encerrados en sí mismos y sin ninguna apertura crítica sobre la sociedad. (2019, pp. 52-53).

El asunto del espectador es fundamental tanto para los griegos como para los *Selk'nam*. Pero yendo más allá, las espectadoras del *Hain* además asumían un rol activo por medio de su actuación como coro. Lo importante es entender que este coro no representaba ningún personaje, sino que funcionaba como una suerte de voz-conciencia del pueblo femenino respecto a las ‘escenas’ del *Hain* masculino. Este punto es importante cuando hablamos de una teatralidad primigenia, pues el coro es la voz femenina en el origen del teatro chileno. La participación en danzas y en cantos, incluso en algunos ‘textos’ declamados, consistía en una súplica a los dioses para que no maltrataran a sus hijos y esposos, en exponer el poder de los chamanes, en invocar a los antepasados, conformándose en un discurso social, una sociedad en la que las mujeres estaban subordinadas al patriarcado (claramente, no como lo entendemos hoy). (Ampuero Lepe, 2006). Recordemos que Kiepja transmite una serie de cantos a Chapman registrados en dos discos: En el segundo volumen se encuentran los de la Ceremonia del Hain. Los 41 cantos fueron recopilados en la misma época que los del disco anterior, cantados por Lola Kiepja a los 90 años de edad. De los 41 cantos, 25 se asocian con los espíritus, danzas y juegos del Hain. Los 16 restantes son

K'méyu: cantos ejecutados por las madres de los *Klóketen*. A su vez, los textos del *Hain* que nos llegan fueron registrados por Gusinde y Chapman y son frases cortas, poéticas, de gran simbolismo dentro de la cosmogonía Selk'nam.

El color de la pintura corporal y facial, los símbolos dibujados y los vestuarios y máscaras de los personajes, dan cuenta de esta presencia de un arte teatral unido a lo mágico-religioso, no siendo una 'actividad de capillita' como dice Pavis, sino una ceremonia teatral parangonable a aquella de los teatros griegos del siglo V a.C. Podríamos afirmar, que se trata de un estadio intermedio entre los Misterios (del Eleusis y Órficos) y las grandes dionisiacas²⁴, tal vez una *proto*-tragedia patagónica, pues:

Fueron realizadas mucho antes de que se concibiera imponderable la figura del actor, se instalara una luz cenital sobre el escenario o se escribiera un diálogo. Son llamadas manifestaciones proto-teatrales, es decir, previas a la consolidación del teatro como una minuciosa, y también exigente disciplina artística. En otras palabras, el proto-teatro asumiría el punto de partida de una transición constante y paulatina, hasta consolidarse en el teatro griego como una disciplina formal (...). (Salcido, 2020, pp. 68-69)²⁵.

El *Hain* posee una concepción unificadora de componentes trágicos y cómicos e incluso, satíricos y farsescos y una clara concepción del actor (apoyado en un texto oral). La ceremonia no separa los géneros como sucedió en Grecia, aunque en sus inicios rituales, comedia y tragedia no tenían límites tan claros. La sustancia de esta hipótesis se asienta en el paso de ritual primigenio al teatral, como sucedió con el teatro en los tiempos de Tespis. Si bien, los *Selk'nam* no declaran que su ceremonia sea teatro, sí la conciben como una representación teatral al hacer audiciones a los actores (y premiar buenas actuaciones), al concebir un guion oral siguiendo una curva dramática, al construir máscaras y vestuarios, al construir la gran efigie de *Xalpen*, también, en los efectos especiales cuando atizan el fuego o al imitar ruidos de truenos y gritos de parto y, principalmente, cuando toman al iniciado y durante el rito que abre la ceremonia, le explican que todos los dioses que ha conocido en la ceremonia, son personajes: sus padres y vecinos disfrazados de dioses, para mantener el control patriarcal de su sociedad. Es decir, cuando el secreto es develado.

El *Hain* es teatro, pues como vimos, el inicio del teatro se marca con aquel diálogo entre un coro que canta, danza y recita y un actor-personaje que responde, al incorporarse el segundo actor, tenemos el inicio de la acción dramática. Entonces, también hay que considerar la intención de ficcionalidad en el o los objetivos de esta ceremonia. En los misterios o rituales en honor a los dioses griegos no había un objetivo propiamente teatral o espectacular. Lo que sí se dio en las tragedias y comedias de Tespis y Menandro, por ejemplo. En el *Hain*, como hemos visto, el objetivo es, por un lado pedagógico, por otro lado social y por otro lado teatral-espectacular. La Ceremonia tenía como objetivo iniciar y educar a los *Klóketen*, mantener el patriarcado y divertir e intensificar el regocijo de la reunión con *Selk'nam* de otros haruwen, e incluso, con invitados extranjeros que acudían a la celebración (*Yaganes, Kaweskar, Haush*, europeos). La sociedad secreta del *Hain* y la creencia en *Kreeh*, conservaban el equilibrio en la sociedad respecto a la división de sexos.

²⁴ Cabe señalar que cada actor que encarnaba a uno de los *Sho'ort* del *Hain* tenía un asistente (*Ténin-nin*) que le ayudaba a ponerse la máscara, cuando lo hacía, le preguntaba "¿Será usted el mismo que era antes? (...) Ahora está transformado. El *hóowin K'tetu* se ha introducido en usted. (...) El *Sho'ort* escuchaba en silencio, incapaz de responder porque había dejado de ser humano." (Chapman, 2019, p. 62).

²⁵ "En el proto-teatro, el escenario era el espacio que rodeaba a la fogata, en la penumbra de una cueva, la única luz perceptible provenía de las estrellas del horizonte, así el primer actor fue un chamán y su máscara era un tótem. Un chamán cubriendo su rostro con una máscara." (Salcido, 2020, p.20). De esta manera, al poseer características trágicas, podemos considerar que el *Hain* es una *proto*-tragedia.

En el *Hain* existen espectadores y actores, que acuden a un lugar específico, unos a mirar, ser emocionados y participar, y otros a representar; actores enmascarados que no son poseídos por espíritus, sino que los representan, utilizando medios expresivos como la danza, la mímica, la gestual, el canto y, al mismo tiempo, la palabra, que ocupa un rol fundamental en la ceremonia. Toda esta intensión de teatralidad, insisto, se evidencia en el secreto develado a los *klóketen*. Beatriz Seibel apunta a la problemática del desconocimiento de esta expresión y comenta que:

Este tipo de ceremonias no ha sido considerado hasta el momento en la historia del teatro argentino. Algunas causas de esa exclusión: el privilegio de los textos dramáticos escritos en detrimento de los orales, el etnocentrismo negativo que lleva a comenzar la historia con la llegada de los europeos, y fundamentalmente, la desvalorización de esas teatralidades por corresponder a una cultura sometida. (2002, p. 15).

El privilegio del texto escrito ha sido un tema recurrente para el teatro posdramático, pues para Lehmann (2013, p. 36) se ha superado la representación entendida como la forma aristotélica, es decir, la forma dramática con la que Aristóteles declara como inseparables tragedia y fábula (siendo la fábula el centro). Con ello, se ha retomado, y no abandonado, la forma más ritualista del teatro, cargada de gestualidad y sonoridad, de visualidad y movimiento. Por ende, sería importante situarnos en el *Hain* como teatro originario en todo su sentido ceremonial. De esta manera, se produce una resistencia al etnocentrismo negativo que menciona Seibel y se libera a la cultura sometida que ha sido relegada a expresión primitiva o salvaje, carente de una elevada expresión consciente de su existencia y la del mundo.

Seibel postula que la ceremonia sagrada se rompe al existir la parodia que las mujeres hacían de las escenas y personajes del Hain. (2002, p. 18), esta parodia, según Rodríguez Adrados (1981) se encuentra presente en las fiestas religiosas, sin embargo, cuando se independizan, se inicia el camino hacia la tragedia y la comedia.

¿En qué se funda la necesidad de separar rito y teatro? Pienso que en una 'obsesión' de la Modernidad por definir y especializar tanto géneros como términos que pongan límites a la observación y comprensión de los fenómenos. Pero no hay que olvidar que estos límites fueron expandidos y que existe la comprensión rizomática del mundo, sobre todo en lo que nos concierne, el mundo artístico. Las divisiones binarias se han abolido (o al menos han perdido eficacia), las definiciones se comprenden solo en su devenir (Deleuze y Parnet, 1980, pp. 6, 8). Por ende, rito y teatro son dos complementarios que no ponen jerarquías en sus concepciones. Para Rancière, a su vez, hay una necesidad imperiosa de asignar un rol activo al espectador, cosa que sin lugar a dudas comprendieron los *Selk'nam* en su ceremonia.

Nos hace falta pues otro teatro, un teatro sin espectadores: no un teatro ante asientos vacíos, sino un teatro en el que la relación óptica pasiva implicada por la palabra misma esté sometida a otra relación, aquella implicada por otra palabra, la palabra que designa lo que se produce en el escenario, el drama. (Rancière, 2010, p. 11).

El drama que no es otra cosa que acción que se comparte en una reunión o asamblea que, para el filósofo, es el teatro: “Conlleva una forma de comunidad como presencia en sí, opuesta a la distancia de la representación” (Rancière, 2010, p. 11). En esto consiste la emancipación del espectador, ya no mira, ahora debe abolir la separación entre mirar y actuar. De igual manera, Nancy (2013, p. 322) va a definir la teatralidad desde una corpo-teatralidad, donde el cuerpo de uno y el cuerpo de otro se acercan, y va más allá: “La teatralidad no es ni religiosa ni artística – incluso si la religión o el arte proceden de ella. Es la condición del cuerpo que a su vez es la condición del mundo.” (2013, p. 335). Esta *teatralidad* se halla desvinculada de la mimesis entendida solo como imitación de una realidad, hipótesis interesante si pensamos que los personajes del *Hain* son seres mitológicos, dioses que no han visto físicamente, sino que son producto de una imaginación creadora. Por ende, podríamos afirmar que el *Hain* es un “Teatro multiplicado, poliescénico, simultáneo, fragmentado en escenas que se ignoran y se hacen señales, y en el que sin representar nada (copiar, imitar) danzan máscaras, gritan cuerpos, gesticulan manos y dedos.” (Foucault, 2005, p. 15)²⁶.

Podría afirmar que en el origen del teatro chileno se encuentra lo femenino como composición estructural de la teatralidad, pues el coro del *Hain* es femenino y, en ese sentido, es una resistencia (y equilibrio) al patriarcado que su sociedad les imponía. Esta resistencia se evidencia en el coro paródico, en las pinturas corporales que tienen un origen cósmico (existiendo el cielo regido por Luna, el único cielo femenino y considerado el centro del universo y del poder chamánico), pero también, en las diosas representadas en el *Hain*, espíritus femeninos que hacen sufrir a los hombres del *Hain*. Comenta Chapman: “El *hain* es totalmente masculino, pero la participación de la mujer es esencial: ellas están obligadas a participar y lo hacen con gusto. Era un ritual y también una representación teatral. Las mujeres iban como a un espectáculo.” (entrevista, 2008).

Grotowski recuerda: “*Cuando todavía formaba parte de la religión, el teatro era ya teatro*: liberaba la energía espiritual de la congregación o de la tribu, incorporando el mito y profanándolo, o más bien trascendiéndolo.” (Grotowski, 1970, p. 17. El destacado es mío). El *Hain* trasciende el mito de la era matriarcal donde se llevaba a cabo el *Hain femenino*, al proponerlo como un patriarcado (en el sentido de Bourdieu, 2000) y como entretención, lo que lo configura como una reafirmación de un sistema simbólico de dominación. El patriarcado es entendido por los *Selk'nam* como un ordenamiento de las labores y responsabilidades dentro de la estructura social. Las mujeres podían ser chamanes y muy poderosas, y asumían las principales tareas domésticas; los hombres se encargaban de cazar presas mayores, de proteger a la prole y la comunidad en las luchas entre clanes o con otros pueblos, preparaban la ceremonia del *Hain*. Este era el orden establecido por *Temáukel* desde el inicio cuando envió a *Kenos*, el primer héroe mítico *hóowen* a crear a los *Selk'nam* a partir de la escultura en barro de dos genitales, uno masculino y otro femenino. El patriarcado implicaba una violencia simbólica, física y mágica contra las mujeres, por ello, la presencia del coro ‘paródico’ femenino es esencial como resistencia al patriarcado:

26 Foucault aquí se está refiriendo al teatro filosófico, no específicamente al *Hain*.

Ángela me reveló que las mujeres sí sabían, yo lo escribo en el último capítulo de mi libro sobre el hain. Ella me contó que las mujeres hacían una parodia del hain y que una pretendía ser el short y otra el klóketen, estaban jugando. Podían burlarse de todos los espíritus, menos de Xalpen, que vive debajo de la tierra y que nunca ha aparecido como un hombre disfrazado. Es una especie de ballena, por la forma, pero no es una ballena. Son varios hombres que se cubren con pieles de guanaco. *Esta parodia, que Ángela me describe es la prueba de que las mujeres conocían el secreto.* Uno puede pensar lo que quiera. Yo tengo la certidumbre. Pero no podían revelar esto, porque arriesgaban su vida. (Chapman, 2008, entrevista. El destacado es mío).

Para Chapman, el centro de la resistencia de las mujeres, era el secreto ‘femenino’ develado en la parodia, pues ellas conocían el secreto del *Hain* masculino y el humor conformaba una forma de rebelión y de sororidad: Componentes esenciales de la teatralidad originaria chilena, del teatro paleoindio, de la *proto-tragedia* paleolítica patagónica.

Conclusiones

De la hermenéutica de los fragmentos de historia, tanto del teatro griego como de las ceremonias secretas de los pueblos originarios de la Patagonia (principalmente el Hain), y de la observación de espacios relativos a estas expresiones, es que surgen respuestas a la pregunta que fue planteada en esta investigación, ¿Es la Ceremonia del Hain la clave del origen de la expresión teatral en el paleolítico patagónico, ubicándose como manifestación espectacular en los límites de la representación teatral y del rito primigenio? La respuesta inmediata es sí. Así mismo, se configura como un estadio intermedio entre rito y representación teatral, como proceso transitivo hacia el teatro como disciplina organizada.

Es clave la existencia del secreto en las ceremonias, asunto que poseen también los Misterios eleusinos y órficos, sin embargo, en el *Hain* el secreto escapa a lo sagrado del ritual, configurándose como una conciencia plena de la ficción. El secreto develado consistía en que toda la ceremonia era un ‘espectáculo’ en donde participaban los hombres organizados como actores que representaban personajes y encarnaban antepasados con un fin muy claro: mantener el patriarcado, base de su organización social. A su vez, servía para educar a los iniciados y entretener a las espectadoras. Los objetivos de la ceremonia no solo se fundan con fines mágico religiosos (que sería el sentido del ritual), sino que son pedagógicos, sociales y teatrales, con ello quiero decir estéticos. Con estos objetivos se puede asegurar que el iniciado (y las espectadoras) no solo estaba allí para aprender, sentir y experimentar, sino para “mirar con la boca abierta, maravillados”, parafraseando a Tonelli (2022), pues el teatro es iniciación a una vida nueva, ‘cambiando lo que se deba cambiar’ por medio de la función catártica que es, asimismo, la función terapéutica del teatro. Esta es la presencia de lo dionisiaco que vive en el coro de la tragedia y de Luna que vive en el coro femenino del Hain. Luna, la diosa femenina que cambia y se transforma en sus diferentes fases lunares, es la metamorfosis, aquella uva que para transformarse en algo nuevo e imprescindible debe ser triturada. Muerte y resurrección simbólica, muerte al individualismo de la adolescencia para renacer al todo comunitario del adulto. Es este el sentido sagrado del *Hain* y del teatro griego arcaico, este ‘uno en el todo’. Rito y teatro nacen juntos, están íntimamente conectados, lo que no significa que se busque un retorno nostálgico al sentido y forma ritual en el teatro actual, más bien, un reconocimiento de un hecho inevitable e ineludible. Por ello, es importante dejar de lado las clasificaciones que coartan las búsquedas de estas huellas

teatrales en expresiones rituales y de las rituales en expresiones teatrales, que escapan a las definiciones estáticas de teatralidad. Se trataría más bien de un agenciamiento, aquel movimiento de territorialización y desterritorialización que otorga devenir a cualquier definición, desestabilizando las bases, desplazando las raíces para que se conviertan en líneas de fuga.

La teatralidad buscada y deseada del *Hain* es una teatralidad con y sin texto (oral y espectacular), cruzando los límites difusos entre lo sagrado y lo profano, entre el rito y el mito, en su representación. Danza y alegría se encuentran en este origen 'chamánico' del teatro, donde la palabra es una hierofanía que abre múltiples universos simbólicos que traspasan el alma del hombre y su mundo.

El coro paródico de las mujeres del *Hain* va a desmitificar el acto de representación, exponiendo la conciencia de la ficción en otro secreto, el de las mujeres, ellas sabían que el *Hain* era un 'teatro' y que sus maridos eran los 'espíritus enmascarados'. Aun así, cantan y danzan, recitan y gesticulan en respuesta a estas representaciones. Participan conmovidas purgando sus emociones a través del temor y la compasión para alcanzar el equilibrio entre la dominación masculina y la resistencia al patriarcado. Los 'actores' del *Hain* se expresan en la dimensión mimética que es la esencia de la denegación, evidenciada en el secreto 'femenino' del coro paródico, en el secreto del *Hain* masculino, en los objetivos de la ceremonia y en el funcionamiento mismo del *Hain*.

Sin embargo, no se debe olvidar que ellas creían que la efigie de *Xalpen* era la diosa encarnada y que los 'actores' creían que al encarnar a los *Shoòrt*, éstos estaban allí para sostener sus actuaciones: '¿Será usted el mismo que era antes?' ... metamorfosis, transformación, rito sagrado y representación profana. Un estadio intermedio, una transición al teatro. Como en el teatro griego, el engaño del que habla Vélchez (1976) se manifiesta en el secreto, el disfraz y la mentira (ficción), que darán como resultado la intriga que, para Ricoeur (2001), es la traducción/interpretación del *mythos* de Aristóteles como "Organización de los hechos en sistemas" (en Pavis, 2019, p. 258). Asimismo, recordemos que el drama es la representación de una acción, pero acción entendida en los términos de Barthes (1986) como "modificaciones inmediatas de las situaciones" (p. 73) y de Pavis (2019) como "el conjunto de los *procesos* de transformaciones visibles en el escenario." (p. 20). De esta manera, acción e intriga van a estar presentes en el *Hain* por medio de las máscaras, de las pinturas corporales, de los vestuarios, de la historia (mito de origen), del canto, la danza, el gesto, el espacio, la palabra, todo ello, organizado en sistemas de representación espectaculares que dan cuenta de procesos de ficcionalidad conscientes que modifican y transforman visiblemente al 'actor' en el escenario y al 'espectador' participante.

Así, también lo trágico como filosofía está presente en el *Hain* por medio del mito. Lo trágico que he asociado con la crueldad artaudiana, y que significa elección, búsqueda y alcance de/con libertad teniendo conciencia del destino e intentando darle un giro. Los espíritus de las antepasadas *hóowin* del *Hain* femenino regresan a revivir su historia, aun cuando saben que su destino ya está marcado. La repetición de escenas de nacimiento, muerte y resurrección del *Hain* también poseen el espíritu de lo trágico y de lo dionisiaco, pues este dios solar ha nacido dos veces, ha muerto, ha resucitado y mutado, todo ello como un giro del destino que es la marca que portan las almas humanas en Grecia y las mujeres herederas de Luna en la Tierra del Fuego.

Los espacios del *Hain* van a responder a un complejo sistema simbólico con implicancias físicas y prácticas dentro de la ceremonia. Los espacios mayores son utilizados para las escenas secretas, para develar el secreto a los iniciados, para preparar escenas que se mostrarán a las mujeres, para reunión de la comunidad masculina, para la participación del coro femenino con danzas, cantos, gestos y breves textos y para los diálogos del coro con los personajes del Hain, con los iniciados y el consejero. En este espacio también se realizaban danzas masculinas y mixtas. El campamento donde duermen las mujeres y niños menores, es tanto espectral como representacional, pues en él hacían aparición los espíritus para vigilar, asustar y entretener a las mujeres, allí se iniciaba cada mañana el *Hain* con el canto de las mujeres al amanecer, desde allí se presenciaban algunas escenas que requerían la distancia de las espectadoras. A estos tres espacios mayores se unen otros espacios menores como el bosque y el interior de la gran choza. Estos espacios compartidos por actores y espectadores dan cuenta de una relación convivial con la obra y de una experiencia teatral compartida. A su vez, el rol del coro involucra al espectador en el hecho mismo de creación. La multifocalidad espacial y escénica y la omnipresencia del secreto, abren la 'obra' a la fragmentación, pues nadie conoce finalmente su totalidad. Al no existir límites entre los espacios, la ceremonia irrumpe e interrumpe la vida cotidiana de las espectadoras y de los actores, lo real y la evidencia de simulacro se intercalan entrando y saliendo de las escenas del Hain. Se pone en marcha un texto 'performativo' (que existe en y para la representación). La disposición espacial de los cuerpos y sus posiciones vienen a acentuar lo que Diderot afirma: "que el teatro no tenga para ustedes ni espalda ni frente." (en Banu, 2008, p. 3).

Referencias bibliográficas

- Ampuero Lepe, G. (2006). El patriarcado en el pueblo Selk'nam. Tesis. Licenciatura en Historia. Tutor Jaime Moreno Garrido, Facultad de filosofía y humanidades, departamento de ciencias históricas, Universidad de Chile. En https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/110347/ampuero_g.pdf?sequence=3&isAllowed=y
- Aristóteles. (1999). *Poética*. Versión trilingüe por Valentín García Yebra, Gredos.
- (1988). *Política*. Introducción, traducción y notas de Manuela García Valdés. Cátedra.
- Artaud, A. (1938). *El teatro y su doble*. Edición Gallimard.
- (1970). El teatro y la ciencia. ECO. *Revista de la Cultura de occidente*. Tomo XXI/1, Mayo, Editorial A B C, pp. 1-6.
- Banu, G. (2008). De espalda y de frente. *Revista Conjunto*. N° 148/149, julio-diciembre, Casa de las Américas, pp. 2-11.
- Barthes, R. (1978). *Ensayos críticos*. Seix barral editores.
- (1986). El teatro griego. En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós Comunicación, pp. 79-108.
- Bonilla y San Martín, A. (1921). *Las Bacantes o del origen del teatro*. Discurso leído ante la Real Academia Española. En https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_de_ingreso_Adolfo_Bonilla_y_San_Martin.pdf
- Bourdieu, P. (2000). *La Dominación Masculina*. Anagrama.
- Bridges, L. (2010). *El último confín de la tierra*. Altair.
- Cattaneo, C. (2019). Cartografía teatral del desplazamiento: reflexiones sobre las prácticas del mestizaje artístico en la constitución de una nueva teatralidad. En Varios Autores. *La passione e il metodo: studiare teatro: 48 allievi per Marco De Marinis*. Akropolis libri, pp. 393-408
- Chapman, A. (1986). *Los Selk'nam. La vida de los Onas*. Emecé editores.
- (1991). *El fin de un mundo. Los Selk'nam de Tierra del Fuego*. Vázquez Mazzini Editores.
- (2008). Anne Chapman, Filiación femenina en Tierra del Fuego. Entrevista realizada por Rosario Mena. *Patrimonio*. En <https://patrimonio.cl/archivo/anne-chapman-filiacion-femenina-en-tierra-del-fuego/>
- (2019). *Hain*. Editorial Pehuén.
- Chesney, L. (2008). La teoría ritual del teatro. *Fragmentos*, n° 35, julio-diciembre, pp. 37-48.

- Deleuze, G; Parnet, C. (1980). *Diálogos*. Editorial Pre-Textos.
- Del Prado, J. (1997). Aproximaciones al concepto de teatralidad. En *Los géneros literarios: narrativa-dramaticidad*. María Concepción Pérez (coord.), pp. 31-44.
- Di Benedetto, V; Medda, E. (2002). *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*. Piccola biblioteca Einaudi.
- Diéguez, I. (2015). Teatralidades. Las expansiones de un término. *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, ISSN 1040-483X, N° 60, Ejemplar dedicado a: Gestos transitorios: presente, pasado y futuro de las teorías sobre el teatro. In *Memoriam: Francisca Silva Villegas*, pp. 76-85
- Eliade, M. (1976). *Mitos*. Editorial Labor.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- Foucault, M. (2005). *Theatrum philosophicum*. En *Theatrum philosophicum seguido de Repetición y diferencia*, M. Foucault y G. Deleuze, Anagrama, pp. 7-47.
- García Álvarez, C. (2017). Para la comprensión de la tragedia. ¿Quién es Dionisio? *Byzantion nea hellás*, n° 36, pp. 347-371
- Geirola, G. (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Ediciones Gestos, SALINE.
- Giacobello, F. (2015). *Dioniso. Mito, rito e teatro*. Marsilio.
- Grotowski, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. Editorial Siglo Veintiuno.
- Gusinde, M. (1951). *Fueguinos. Hombres primitivos de en la Tierra del Fuego. De Investigador a Compañero de Tribu*. Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, colección Biblioteca Nacional de Chile.
- (1982). *Los indios de Tierra del Fuego: Resultado de mis expediciones en los años 1918 hasta 1924*. Centro Argentino de Etnología Americana. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Tomo 1°, Volumen II, Cuarta parte: El mundo espiritual de los Selk'nam.
- Isler-Kerényi, C. (2015). Dioniso oggi. En Giacobello, Federica. (a cura di). *Dioniso. Mito, rito e teatro*. Marsilio, pp.15-16
- Jensen, A. (1966). *Mito y culto entre pueblos primitivos*. Fondo de Cultura económica.
- Kirby, E. (1975). *Ur-Drama: The Origins of Theatre*. New York University Press.

- López Férez, J. A. (ed.). (2004). Un fragmento de Los Cretenses de Eurípides. *En La tragedia griega en sus textos*. Varios autores. Ediciones clásicas, pp. 257-286 en https://www.academia.edu/11454299/_Un_fragmento_de_Los_Cretenses_de_Eurípides_en_J_A_López_Férez_ed_La_tragedia_griega_en_sus_textos_Madrid_2004_257_286
- Mauro, K. (2010). *La Técnica de Actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño*. Tesis de Doctorado, Universidad de Buenos Aires.
- Martínez Posada, J y Ochoa, C. (2017). Actitud esquizoanalítica. Esquizoanálisis, un método menor de descomposición del dispositivo capitalista. *Tabula Rasa*, N°26, pp. 221-245, enero-junio. Bogotá. En <http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n26/1794-2489-tara-26-00221.pdf>
- Muñoz Ramos, J. (1999). *Europa prehistórica. Cazadores y recolectores*. Sílex.
- Nancy, J.L. (2013). *La partición de las artes*. Universidad Politécnica de Valencia.
- Pavis, P. (2019). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Ediciones Paidós.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Eliago.
- Rodríguez Adrados, F. (1981). *El mundo de la lírica griega antigua*. Alianza Editorial.
- Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva*. Trotta
- Romero, L. (2017). El coro en la tragedia griega. Conferencia. *II Jornadas de teatro clásico*, Universidad de Málaga, 26 de abril. En https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/13541/TEXTO_CONFERENCIA_EL_CORO_EN_LA_TRAGEDIA_GRIEGA.pdf?sequence=4&isAllowed=y
- Salcido, G. (2020). Del teatro ritual al teatro sagrado: arte teatral, expresión de evolución cultural. Tesis. Maestría en estética y arte. Tutor Ramón Patiño Espino. Facultad de filosofía y letras, Universidad Autónoma de Puebla. En <https://repositorioinstitucional.buap.mx/items/f9bf0808-9652-4c4e-8df8-ee1aee8b159f>
- Schelling, F. (1995). *Lettere filosofiche su dommatismo e criticismo*. Universale Laterza
- Seibel, B. (1989a). Caníbales en París. Los selk'nam en la Exposición Mundial de 1889. *Revista Todo es Historia*, N° 270, diciembre, Buenos Aires.
- (1989b). Valiosa documentación. Reseña bibliográfica del libro El fin de un mundo. Los selk'nam de Tierra del Fuego de Anne Chapman. *Clarín Cultura y Nación*. 30 de noviembre, Buenos Aires.
- (1995). El hain, una aproximación espectacular. *Revistas Impactos*, N° 66 y N° 68

- (2002). *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Tomo I. Corregidor. En https://hta1.weebly.com/uploads/1/2/7/2/127247663/seibel_-_la_escena_de_los_origenes.pdf
- (2010). Los rituales y el teatro. Anne Chapman. *Revista Ñ*, Diario Clarín, 25 de septiembre.
- Silvestri, F. (2020). El fr. 472 K de Los Cretenses de Eurípides: propuesta de una nueva exégesis de la *párados*. En *Un corpus olvidado: la tragedia fragmentaria y sus héroes*. Lidia Gambon et al (coord.), Editorial de la Universidad Nacional del Sur, Ediuns, pp. 153-180
- Stanislavski, C. (1986). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. 5 vols., Colección La Farándula, Traducción directa de Salomón Merener, Editorial Quetzal.
- Tonelli, A. (2022). *Eleusis e Orfismo. I misteri e la tradizione iniziatica greca*. Feltrinelli Editore.
- Ubersfeld, A. (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Editorial Galerna.
- Valiente, Y. (2016). La Comunicación No Verbal y su relación con la interpretación. *Ponencia*, Vicerrectorado de investigación, Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, Perú. Recuperado de <https://files.sld.cu/traduccion/files/2014/09/la-comunicacion-no-verbal.pdf>
- Van Gennep, A. (2008). *Los ritos de paso*. Alianza editorial.
- Vernant, J. P.; Vidal-Naquet, P. (2008). *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. Paidós.
- Vílchez, M. (1976). *El engaño en el Teatro Griego*. Editorial Planeta.
- Villegas, J. (1996). De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria. *Revista Gestos*, nº 21, abril.
- (2000). *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Ediciones Gestos.
- Vitruvio. (1972). De arquitectura. En *Architecture*. F. Granger (ed.). Mass y London.
- Zanetto, G. (2015). Le Baccanti di Euripide. En Giacobello, Federica. (a cura di). *Dioniso. Mito, rito e teatro*. Marsilio, pp. 87-95