

Los bribris, nombre musical como el cantar de un ave hace referencia a uno de los mayores grupos étnicos de Costa Rica. Con una población que alcanza alrededor de 10.000 habitantes según el censo nacional realizado en el año 2000. Sus principales asentamientos se ubican al sur del país en la cordillera de Talamanca. Entre sus tradiciones performáticas destaca la llamada “jalada de la piedra” festividad milenaria que se celebra a finales de setiembre en el pueblo bribri de Amubri en provincia de Limón.

El Úsure es la principal forma de arquitectura entre los pueblos Bribris, esta edificación contiene un inminente carácter simbólico, ya que representa a la casa cósmica creada por dios siendo no solo un lugar residencial, sino que además es centro ceremonial y de vínculo con el universo entero. El úsure sirve como puente entre el renio de Diwo (el sol) y el reino subterráneo de Surá.

“Entre los talamanqueños, la cubierta de la gran casa de base circular es un cono que representa la bóveda celeste. Es la forma que dio el gran Sibö al cubrir y techar la gran casa universal destinada a los bribris y cabécares para que vivieran felices dentro de ella. También les dijo que sus casas debían de ser iguales a la gran casa que él había construido: sobre el suelo, redondeadas, y con suitea sobre el techo en el caso de los bribris, y bijagua en el caso de los usékares'. Cada una de las amarras de la estructura es un bejuco (serpiente) y las estrellas que vemos en el cielo son nada menos que las cabezas, puntas o bigotes de esas serpientes que brillan durante la noche”¹

Es entre los manglares interiores del usure invertido hacia el inframundo del gran Surá donde la corriente ha arrastrado nuestra barca y donde comenzamos este viaje iluminados por una sonriete luna plateada conocida por los bribris como Siwo.





Taller- Montaje: “Descenso al infierno”

El maestro costarricense, radicando en Francia Fred Herrera con el apoyo de la compañía nacional de danza, se han propuesto llevar a cabo el primer *festival de danza de las tinieblas*, Costa Rica 2014. Como parte de nuestro entrenamiento TribÚsure ha celebrado su primer aniversario aventurandose en este viaje hacia la oscuridad.

En el marco de este festival se llevo a cabo el taller-montaje titulado “descenso al infierno” que en realidad es una extensión o especie de segundo oleaje del taller impartido por Herrera el año pasado en el marco del Encuentro Nacional de Teatro, auspiciado por la Compañía Nacional de Teatro; donde ya Fred como Caronte comenzaba a timonear la barca que serviría como hilo conductor dentro de este laberinto creativo.

El concepto de navegar en un río que representa al Aqueronte, así como dejarse tomar por el balance de las olas fueron los ejes sobre los cuales se desarrollo el trabajo investigativo previo al proceso de montaje. Las premisas de trabajo fueron la de una actuación honesta y de entrega total. Aunque la primera etapa estuvo compuesta por solo dos semanas, estos entrenamientos diarios de cuatro horas fueron muy intesos en calidad, ofreciendose como un largo camino en el que se iban “apagando” del cuerpo otras formas de danza, de actuación, y cualquier corporalidad cotidiana. Durante la segunda fase, el trabajo se enfocó en la búsqueda de un lenguaje expresivo propio pero particularmente singular a cada participante, y en la elaboración de solos que posteriormente fueron presentados al público como un espectáculo durante el festival, el día 26 de abril en el teatro de la Danza.



Nuestro interés en el butho no nació relacionado necesariamente con su plástica-estilo , sino en elementos más profundos de las víceras de esta estética, en esa esencia que la convierte en abismo de libertad creativa, donde el movimiento expresivo cobra el valor de un alquímico

tributo en el centro de la escena. La participación en este taller nos permitió como grupo una reflexión vivencial del concepto corpografía que como se menciona en los artículos anteriores, se refiere a aquellas inscripciones corporales contenidas en el cuerpo del intérprete, pero que trascienden su corporalidad habitual. Como menciona Baiochi (1995) citado por Terezinha Nóbrega (2004) en su publicación: *A experiência do corpo na dança butô: indicadores para pensar a educação* “Cargamos [en nuestro cuerpo y mente] lo que nos antecede, cargamos nuestra ancestralidad...guardamos a nuestros muertos en el cuerpo, los gestos ancestrales están grabados en nosotros y necesitan apenas ser reconocidos o explorados”, equiparable con la estructura del inconciente propuesta por Carl Jung, es como si se hablara de un cuerpo que encuentra una “via regia” de comunicación desde una especie de inconciente colectivo, pero como advierte Féral Josette, citado por Julia Sagasetta (2000) en su artículo sobre *Teatro performático (o como examinar la expansión de las fronteras del teatro)*: “Si no sabemos abrirnos a la experiencia, la experiencia no se da”. Este reconocimiento de una corporalidad ajena pero habitante de nuestro cuerpo-continente, nos permite una nueva organización o mapeamiento incesante de nuestras capacidades expresivas a nivel corporal, vocal y energético. Por lo tanto no se trata de un trabajo de régimen académico sino de un laboratorio, donde al romper con nuestros propios límites físicos y mentales se potencializa la técnica; fortaleciendo el cuerpo y estructurando la psique dentro de un territorio que Fred ha llamado: juego de la posesión.

Goldeberg citado por Sagasetta (2000) ubica el butoh en la rívera del performance-teatro, otros estudiosos sugieren que el butoh se ubica dentro de los márgenes de la danza, lo cierto es que este movimiento escénico japonés nació en los años 50 dentro del contexto de la post guerra. Se trata de una práctica de ruptura cargada de gran expresividad que amalgama elementos como la meditación activa que involucra tanto lo espiritual y lo corporal; El gesto expresionista, la fuga del entendimiento tradicional de belleza mostrando un intérprete que más que agradar tiene la necesidad de expresar su búsqueda de libertad.

Baiocchi (1995) ilustra que el ideograma “Bu” remite a las prácticas chamanicas del cuerpo en trance, mientras el carácter “Tho” simboliza la acción de pisar sobre la tierra. Esta manifestación estética esta plenamente ligada al juego con lo sagrado del inconciente, y por ende se estructura como un lenguaje dentro de este paradigma, lo que hace suponer que es de esta exploración donde nace la asociación que normalmente existe entre el butho con las oscuridad o con la tiniebla .



Esta danza/teatro no se puede comprender como una técnica cerrada y acabada con lineamentos estéticos rigidos, el crítico de danza Mark Holborn citado por Nóbrega (2004) afirma al respecto que el butoh “puede ser definido justamente por su falta de definición” esta paradoja nos lleva a la antesala de una pregunta ¿Qué es el butoh?



Tatsumi Hijikata uno de los pioneros fundadores de esta expresión artística menciona que se trata de “recuperar el cuerpo que nos ha sido robado: Donde está guardada nuestra historia y única verdad.” Por lo tanto existen tantas expresiones Butoh como interpretes ya que esta práctica respeta el ritmo vital de cada uno, y la conformación de cada cuerpo, mostrando pliegues tan singulares del mismo que originan formas nuevas de naturaleza monstruosa, en el sentido etimologico de la palabra.

Otro de sus fundadores Kasuo Onho resalta por su parte el valor de la improvisación y menciona: “Mi arte esta compuesto de improvisaciones, es peligroso, primero se debe alcanzar la profundidad del alma humana para luego expresarla”

Durante el taller las búsquedas artísticas se direccionaban dentro de estas oscuras grietas en la cacería de intersecciones-encuentros entre los opuestos como el cielo y la tierra, que simbólicamente pueden ser ubicados en la cabeza y los genitales mientras psíquicamente se relacionan a la topografía Freudiana de lo consciente y lo inconsciente, al reino de la luz y la oscuridad. Carolyn Gregoire en su artículo: *18 cosas que la gente altamente creativa hace de manera diferente*, menciona al psicólogo de la Universidad de Nueva York Scott Kaufman quien hace referencia a un estado de flujo mental en el que el individuo se sitúa para trascender el pensamiento consciente y de esta forma llegar a un estado profundo de concentración y calma, donde podríamos agregar de libertad total sobre el sí mismo, pero en el entendido de que en el sentido de la presentación debe ser canalizada, y direccionada en completo control y orden de



este aparente caos. Como menciona André Rodrigues (S.f) en el artículo: *Transgressão na máscara do palhaço*; parafrestando a George Minois en una “experimentación ritualizada del desorden” Ya que se trata fundamentalmente de un teatro, es decir de la representación visible de estos estados invisibles que simultanea y paradójicamente se presentan en la escena.

Cómo recopila Jonathan de la información dada durante esta experiencia: El butoh ha impuesto una estética “de frontera” con gran potencial grotesco, creando figuras monstruosas, en los límites entre lo animal y lo humano, entre lo humano y lo divino, entre la vida y la muerte. Los estados “liminales o de frontera” entre dos reinos han nutrido su investigación. No se busca la belleza pura, sino la danza de fragmentos, donde varias fuerzas, semejantes, contrarias o indiferentes, habitan un mismo cuerpo, lo desintegran y lo recomponen. El “yo” adquiere la función de membrana que separa así mismo de dos abismos: uno interior y otro exterior. En el medio de este fuego cruzado se encuentra la flor que butoh tiene como misión revelar. Esta travesía ha sido un viaje de entregar, de ir a un vacío como comenta Jonathan [esta experiencia] ha sido como morir.

Este teatro representa a un sujeto en un estado mental elevado pero que muestra la debilidad del cuerpo que está siempre en construcción. En este sentido Rodrigues (S.f) comenta

que es precisamente en la fragilidad donde el individuo puede experimentar lo nuevo (...) mostrando su humanidad al desnudo en un perpetuo estado latente en el cual el interprete es capaz de habitar en la paradoja de las pulsiones muerte-vida (Eros y Tánatos), en la contradicción aparente entre el dolor y el amor, de la memoria y el olvido, de lo masculino y femenino; pero además es capaz de mostrar lo reprimido y la dualidad entre identificación y repulsión. Es así como se muestra al actor- personaje indiferenciado escribiendo en la escena sobre un mundo siniestro que transforma la percepción del espacio-tiempo, debido al modo particular que tiene el butoh en su estructuración corporal y composición rítmica.

A continuación repasaremos algunos de los elementos técnicos en los cuales se enfocó el trabajo durante la participación del taller. En primera instancia una marcada tendencia en la utilización de dispositivos escénicos extraídos de la naturaleza, siempre con la sutil unión de los opuestos entre los materiales orgánicos (paja, granos), e inorgánicos (Barros, arcillas, rocas, arena). El “lev motive” de los entrenamientos y de las improvisaciones era el *ser tomado por un oleaje que avanza y retrocede con el continuum de las mareas invocando al caos primordial*. En cuanto al trabajo corporal vale la pena destacar la desnudez de los cuerpos en mayor o menor medida. Así como el énfasis en los orificios abiertos de la nariz y la boca, los ojos desorbitados, los movimientos lentos, la exhibición de pliegues extraordinarios del cuerpo (formas portentosas), la imagen de poseer antenas en los dedos de las cuatro extremidades, los movimientos involuntarios que dan origen a un impulso que no puede ser detenido y finalmente el comenzar el verdadero descenso al abismo una vez que el interprete se haya completamente agotado.

Sin duda, los aportes de esta experiencia creativa para los artistas que recibimos el taller y para la escena nacional están apenas germinando, pero con certeza los veremos pronto florecer con manchas en medio de este desierto.

TRIBUSURE

EPÍLOGO:

Experiencia en/a través/de Butoh

Taller de Butoh con Fred Herrera (Febrero-Marzo 2014)

Recopilación de bitácora Lic. Felipe González

Un entrenamiento (de cualquier tipo) puede llevar a generar estructuras, caminos, recurrencias y recursos en el cuerpo del intérprete. Encausan su río por decirlo de una manera, “dándole formas”, sin embargo, existen situaciones en las cuales el cuerpo se desborda y se enfrenta a su naturaleza, sus registros y corpografía (Sebiani, 2011) se exponen. Situaciones extremas son las que lleva al cuerpo a presentarse en lugar de recurrir a representar, sea cansancio extremo, involucración total en juegos (escénicos y deportes) y momentos ritual, permiten estados de consciencia presente y a la vez que surja lo particular de cada quien, se revela una **-honestidad orgánica-** adjunta a su capacidad de creador-intérprete.

Me parece, desde la experiencia del taller, que el butoh permite revelar (a partir de esta situación de honestidad-orgánica) la esencia del creador-intérprete o al menos la esencia de lo que quiere contar, de una manera paralela como sucede con la técnica Clown, se revela en tu interior y se exterioriza que quieres decir y que estas sintiendo. El butoh trabaja, sin embargo, desde las zonas oscuras o no-iluminadas o no-mostradas, es decir desde secciones de información que están en uno pero que por convenciones sociales, escénicas y estéticas se decide colectivamente que mostrar y que no mostrar. No es por tanto, un material negativo en el sentido peyorativo, es a mi parecer, un simple acuerdo de lo que se decide presentar al público. La desnudez, el convulsionar, los fluido corporales, el jadeo, los estados alterados de consciencia,... son momentos reales del cuerpo del creador-intérprete, son humanos, son material sensible que desde una “excusa escénica”- trabajo de butoh, son encausables, aceptados en su campo afirmativo.



Desde su concepción como danza contemporánea, rebelde a lo convencional, no es reaccionaria en ese sentido, sino reaccionaria hacia lo que le he permitido a mi cuerpo, y así éste, o más bien las estructuras mentales que tengo sobre lo que creo que mi cuerpo es o puede hacer, se enfrenta a contrarritmos y al des-hacer, para encontrar otra información, otros estímulos y material creativo que lleva, al ser tan auto-referencial y tan profundamente conectado conmigo mismo aunque sea desde mi más profunda debilidad, a un encuentro y comunión conmigo. El creador-intérprete-persona-Ser es revelado, presentado ante otros que aunque no se lleve una línea psicológica de lo que se monta en escena, el otro, o más bien el cuerpo sensible del otro puede conectarse con este cuerpo expuesto, abierto que comunica desde la sensación y no de lo verbal o racional.

En el taller se utilizaron metáforas y juegos tanto para entrenar como para el montaje de la presentación final, este estado constante de poetizar lo que hago permite una activación más corta hacia un estado creativo o propositivo, un cuerpo pre- y expresivo, permitiendo un flujo más caudal de imágenes y apertura de la capacidad receptiva (repeticiones y estímulos mentales, emocionales, corporales), a diferencia de entrenar desde una perspectiva más estructurada (repeticiones solo musculares y técnicas a través de indicaciones que se deben analizar).



Esta estimulación constante me permitía estar consciente de una totalidad del cuerpo, una atención interna que paulatinamente se extendía y abarcaba el exterior, *sentir los átomos del espacio* de pronto pasaba de ser un juego-metáfora a una acción a un estado del

Ser. Todo se puede bailar- me parece, el dolor, el sudor, la enfermedad, el flujo agobiante de pensamientos o emociones,... las piedras del río, pues todo sucede acá, en mi campo de percepción (mi cuerpo en el espacio).

TRIBUSURE

A nivel de interpretación y resultado (inacabado) del taller, mi propuesta inicial era explorar y adjuntar la energía del butoh hacia la exploración y propuesta colectiva de la Compañía Escénica Tribusure sobre la Capoeira y el Kathak (Integrantes: Daniel Cubillo, Luisa Román, Jonathan Pereira). Estando en el taller me di cuenta que la propuesta en sí era general, y el Butoh exigió ir hacia un camino abismalmente personal. -Sonar- fue lo particular en mi, el uso de la voz desde registros no convencionales escénicamente, que de hecho es una investigación aun en curso que viene desde el trabajo ARECAE (Investigación final de Licenciatura, Escuela de Arte Escénicas/UNA, 2012) a partir del uso de armónicos, sonidos a partir de los cantos Tuvan-tradición Mongol, sonido desde los cantos Inuit-Traición Esquimal y una serie de registros que podríamos llamar de “convulsión de la voz”: jadeos, principios del vómito, respiraciones rítmicas, intervenciones con agua, percusión corporal, uso de materiales (polvo, vasijas, tubos de metal, telas: como instrumentos)entre otros. Estos registros sonoros suelen llevar al cuerpo a lugares extremos, revelando como se mencionó una honestidad-orgánica, y a su vez a un estado ligero de trase y presencia (es decir una atención poderosa enfocada en el hacer y no en el mostrar, que responde a una situación escénica).



Desde este lugar el cuerpo y la voz (una voz oscura), en comunión entraron en un campo de sensibilidad mayor tanto hacia mi mismo como hacia los otros, ya que esta propuesta sonora tenía la intención de reaccionar a partir de los estímulos que los demás compañeros y compañeras del taller daban a partir de sus propuestas y viceversa.

De igual forma se trabajó mucho la improvisación, lo cual exigía y permitía un estado mayor de atención, concentración, reacción y flujo de las propuestas individuales y grupales. Además, fue posible en estos estados magnificados de creación, jugar desde “metáforas sonoras” proponiendo y/o acompañando los cuerpos de los demás, una especie de amplificación de lo que sucedía en el cuerpo, también una ambientación y una deslocación de planos escénicos. Como referencia fue un trabajo como los recitantes del Bunraku(teatro de marionetas), sin embargo las imágenes que tenía desde mi perspectiva era más como una posesión sonora que se escapaba, o una posesión hacia los y las demás, más como un juego de hechicería, lo cual, me hizo notar que involucrarse de lleno con sus metáforas o estructuras catalizadoras funcionaban como un motor escénico poderoso, de aquí recuerdo experiencias postdramáticas personales y otras colectivas como con la Cía. Tribusure donde la estructura de juego no era textual sino mas como un story board, potenciando una experiencia sensorial.

Dentro de reflexiones sobre esta experiencia, me hace ver que un cuerpo-voz llevado a sus extremos llega a manifestar, expulsar o crear momentáneamente un otro cuerpo, etéreo, casi táctil en el espacio escénico y del público, que activa y acciona, como en posesión, los otros cuerpos también sensibles y muy receptivos. Algo así como una posesión del

que sueña, liberándolo. Mi interés ahora es seguir ahondando en ello y tomar herramientas útiles como el recurrir a cuál es mi mejor manera para ingresar a estados creativos, poder encausarme y desbordarme a voluntad, ser más eficiente y dispuesto a provocar llegadas hacia extremos, hacia estados de honestidad-orgánica, lo cual a mi parecer es un evento infinito, pues es muy presente y desde una perspectiva sensible, permite un goce y un viaje interno/externo tanto del creador-intérprete como del o la que lo observa.

Anexo1:

Una experiencia butoh detrás de las máscaras Borucas.

01 de abril del 2014: El pueblo indígena Boruca también llamado brunca se asienta en las montañas aledañas al valle del río Térraba, cercano a la costa pacífica del sur costarricense. Se calcula que el número de habitantes en la reserva indígena asciende a los dos mil pobladores, personas orgullosas de su incalculable riqueza cultural y de su lucha de resistencia contra la conquista de los “Sikuas” o extranjeros.

Los Borucas recuerdan que una tribu no puede ser derrotada si su identidad permanece viva e intacta. A pesar de ser el idioma español la lengua oficial, aún hoy sus habitantes conocen, hablan, y estudian en mayor o menor medida su propia lengua.

Entre sus principales tradiciones se destaca su habilidad para las artesanías, entre las que resalta la talla y confección de máscaras, los hermosos motivos de sus tejidos, y la fabricación de instrumentos musicales; así como su diferentes juegos-rituales como el Juego de los Diablitos, o e El Turco, celebrado durante la Semana Santa; sin dejar de lado sus exuberantes tradiciones orales en forma de leyendas que se mantienen vivas en el imaginario de su pueblo y que gustosamente comparten con los visitantes atentos.



Teatralidad en el Juego de los diablitos:

Esta festividad invita a todas las personas nacionales y extranjeras durante los días 30 de diciembre y 2 de enero de cada año a reunirse y formar parte de una festividad que pasa desapercibida dentro de las tradiciones costarricenses, durante estas fechas se representa por cuatro días la histórica resistencia indígena contra la colonización española, y se revive a figuras míticas como Cuasrán, su hijo Sankrawa y los diferentes espíritus que habitan el pueblo boruca.

“Durante la fiesta mucha gente ha visto los demonios que nadie reconoce.

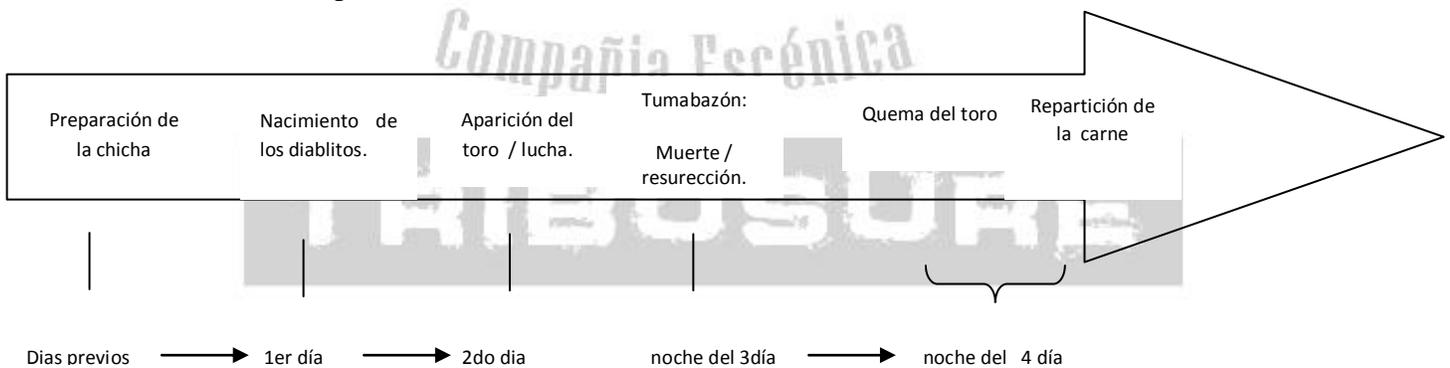
Algunos creen que se podría ser Cuasrán procedente de las montañas

Que baja para jugar con su pueblo”

Victor Hernandez, guía local. Tomado de <http://www.boruca.org/es/>

Esta compleja celebración inicia con el nacimiento de los diablitos caracterizados por sus máscaras, trajes de palma, griteríos y cantos. En esta primera etapa el pueblo Boruca se prepara para la guerra. Durante el segundo día los diablitos se enfrentan al español representado en la figura del toro. Para dar paso, en el tercer día de actividades a un toro que hiere y mata a los guerreros borucas durante el acto conocido como la Tumbazon, después el toro victorioso huye, y el pueblo de luto entona las salomas. Pero este no es el final de la historia, el sonido del caracol invita a los diablitos a revivir, volver de la muerte y perseguir al español que está huyendo. Al cuarto día se realiza el acto final donde se da caza al toro y este muere en las brazas en medio de los festejos de todo el pueblo, como parte de una nueva vida son repartidas entre las mujeres las partes fértiles del toro dando punto final al rito.

Línea de tiempo referente a la fiesta de los diablitos:



Experiencia butoh en Boruca

¡Ichos quereban susurraban, Ichos quereban!

En el marco del IX Festival de las esferas- Osa 2014 realizado del 26 al 30 de marzo, el artista costarricense Fred Herrera fue invitado a realizar un intercambio de conocimientos con el grupo étnico- cultural “Non Kuan Xá”, que en español quiere decir la cola del mono. Durante este viaje fui invitado cómo asistente del equipo que además contó con la participación de la musicóloga cubana Gertrudis Vergara Véliz, y el trabajo de Alexandro Tosatti como



coordinador creativo y logístico. El presente documento consiste en una recapitulación de algunos de los ejes centrales sobre los que orbitamos durante nuestra estadía en el territorio de los borucas, así como algunos puntos de interés investigativos en los cuales se focalizó mi mirada como testigo de la experiencia.

Non Cuan Xá es un grupo conformado hace poco más de cuatro años por hombres borucas de diferentes generaciones, interesados en la conservación y transmisión de su cultura, lo que los ha ido orillando hacia la utilización del teatro como herramienta, esto quizá se ha ido sedimentandose de manera intuitiva, quizá por la influencia casi invisible de su viejo amigo Alexandro, quien ya tiene más de 30 años de trabajar, conocer, y compartir con esta comunidad. Lo que si es cierto es que la conformación y permanencia de este grupo así como el trabajo que desarrollan se origina desde todo punto de vista en la iniciativa local.

Sus primeras apariciones se realizaban exclusivamente durante la celebración de la fiesta de los diablitos y tenían como objetivo dar un aporte a la tradición, así fueron dejando de ser diablitos anónimos mediante la representación de “personajes” propios de la cosmovisión brunca, pero siempre dentro del marco de la fiesta-juego-ritual. Posteriormente participaron

fuera de la comunidad en algunas pocas presentaciones para las cuales extraían las figuras y signos principales de tal celebración y realizaban una representación en pequeña escala de este evento, este momento puede ser considerado como una etapa de transición de lo que Tossati comenta: podríamos llamar un pequeño pero importante brote del teatro en boruca. Según los mismos integrantes del grupo este año ha sido la primera vez que se han involucrado en realizar una puesta en escena propiamente dicha, y descontextualizada del juego de los diablitos. Este acontecimiento tuvo lugar en el sitio arqueológico Finca 6, ubicado en Palmar Sur en la Península de Osa, justamente en el delta del Diquis.

La obra que se presentó lleva por nombre “Kak Shún” que en dialecto brunca significa “El Sol que Anuncia”, y contó con la participación tanto de Non Kuan Xá, un pequeño grupo musical conformado por niños y jóvenes de la comunidad brunca de Rey Curré, así como el apoyo de nuestro equipo de trabajo.

Participante	Rol	Participante	Rol
Cristian Gonzáles Gomez	Músico	Orquesta de niños:	Las nuevas generaciones.
Jaime Gonzáles Morales	Músico	Josué Morua	Pito
Henry Vargas Gonzáles	Músico	Victoria Lázaro	Pito
Galeo Maroto Sánches	Espíritu de la tierra	Isis Lázaro	Maracas
Camel Gonzáles Rojas	El Chaman	Juan José Lázaro	Maracas
Ismael Gonzáles Rojas	El Sol	Anthony Rojas	Tambor
Joel Gonzáles Rivera	El maíz	Eddy Lázaro	Pito
Tony Maroto	El jaguar	Emerson Lázaro	Caracol.
Brian Gonzáles	El espíritu del aire		

El acto se centró en la representación de un evento cósmico de vital importancia para el imaginario del pueblo, la alineación de los planetas. Durante la presentación se podían observar las almas de la naturaleza revoloteando por el sitio, cobrando vida en el cuerpo de los intérpretes quienes detrás de sus máscaras parecían ocultar un cuerpo transformando por algo así como un trance, en el centro de la pieza nacía el maíz como clímax simbólico del cambio de estaciones entre el verano y el invierno. El valor del signo adquiere una importancia central dentro de la propuesta, palabras como territorio se envisten de significados poderosamente



cargados de ancestralidad, ya que estos personajes desarrollan sus acciones en una tierra que para ellos realmente se desbarranca entre las memorias de sus raíces.

Salta a la vista un hecho que a mi juicio es fundamental para la comprensión del trabajo que se realizó con este grupo, y es la condición inalienable del acto performático y el acto ritual dentro de sus prácticas artísticas. En este caso se evidencia con claridad la esencia de la relación arte- vida, ya que lo que es realmente válido y potente de la propuesta es su propia naturaleza de juego en la cual residen los elementos más elementales del rito y en aquello que este tiene de auto expresivo, de auto suficiente y no en su condición espectacular.

La música tocada en vivo durante la representación estaba compuesta por líneas superpuestas de los instrumentos que reproducían al menos tres melodías diferentes, sumado al impactante salomar boruca, que es algo así como un canto que en su apariencia de grito esconde en las gargantas de los ejecutantes con experiencia un profundo lamento y sentimiento de dolor.

Pienso que experiencias orientadas dentro del marco de lo teatral son vitales para la comunidad boruca porque les permite reunir en escena el conjunto de sus baluartes culturales (máscaras, vestimentas, musicalidades, artefactos y herramientas, lenguaje, signos y símbolos propios, danzas, historias) En fin hablo de un teatro que es arte de síntesis. Logro observar que mediante iniciativas como esta existe un gran potencial para el redescubrimiento, para el verdadero compartir de culturas, y el reencuentro de cosas que estaban por ahí olvidadas entre la horajasca, como por ejemplo las ricas arcillas que al parecer nunca antes habían sido utilizadas como maquillaje corporal dando paso a lo que los mismos integrantes de Non Kuan Xá han llamado de]re-[evolución.



Como dice el dicho popular “cuando el río suena, piedras trae”. Esta es una invitación al medio escénico nacional para que vuelvan su atención a un hecho teatral que está vivo en nuestras tierras, y que se mueve poderosamente debajo de nuestros pies, oculto de nuestras miradas, y lamentablemente muchas veces ajeno al reconocimiento que se merece.

Finalmente, junto al alumbramiento del maíz nosotros también salimos a la luz. Nuevamente comenzamos nuestro camino esta vez a pie y en busca aquel legendario mato que fue cortado.



Recopilador: Daniel Cubillo Méndez

Compañía Escénica TRIBUSURE.

Próximo artículo: Capoeira un juego para la liberación.

TRIBUSURE



Compañía Escénica

TRIBUSURE



Compañía Escénica

TRIBUSURE