

## ¿POR QUÉ EL RITUAL?\*

**WOLE SOYINKA**  
Dramaturgo nigeriano,  
Premio Nobel de Literatura

¿Por qué el ritual? La pregunta nos remite al principio mismo de la expresión humana y a sus complicaciones posteriores. ¿Por qué la metáfora? ¿Por qué tropos lingüísticos en cualquiera de sus formas? ¿Por qué o cómo en determinado momento se fue más allá de la correspondencia uno a uno entre los hombres y las cosas, entre los hombres y los actos, entre los nombres y los sentimientos, entre los nombres y los fenómenos? Es necesario sumergirse nada menos que en la ontología misma, no sólo del discurso, sino de

los sonidos y gestos humanos. Es necesario regresar a ese pasado atrayente, a esa desaparecida fase de la evolución humana cuando un ser que articulaba reconoció que, además de las cosas, existían también conexiones entre las cosas. Vínculos o fuerzas, sean éstas de atracción o repulsión, de contraste, similitud o análogas a las numerosas particularidades dentro de la Naturaleza. En palabras de Tiresias, tomadas de mi adaptación de **Las Bacantes**, que con un propósito evidente titulé "Un rito de comunión":

Usa tus ojos Pentheus. No puedo ver pero yo sí  
Sé. Y siento. Al igual que tú, aunque tú no  
Aceptes. Ves este poder hecho manifiesto  
Y aún así lo niegas. Piensa de nuevo en el destino humano  
Qué es sino un viaje hacia la muerte.  
La extinción. Pero las visiones descubren otro mundo, dan  
Fuerza y consuelo. Dionisio, trascendemos  
La putrefacción de la carne que comienza  
Desde el momento en que tomamos aliento.  
Este es un dios de profecía. Sus adoradores,  
Como los videntes, están provistos de poderes mánticos.  
La razón está obstruida por demasiados detalles materiales  
Anhelos, adquisiciones, ansiedades. Cuando él invade la mente,  
La razón se pone a dormir. Libera la mente,  
La expande y la llena de visiones exaltantes.  
La carne es trascendida.

---

\* Este artículo fue presentado en el Simposium de Teatro sobre el teatro no-aristotélico organizado por el profesor y director Ricard Salvat en Barcelona, en octubre de 1991.

Por supuesto, el reconocimiento es una cosa: la comprensión, otra. Dicho reconocimiento puede provenir de la observación deductiva o de la intuición, pero ninguno de estos caminos garantizan una **comprensión** del proceso, la capacidad para explicarlo, menos aún cuando dicha conexión resulta ser de causalidad. Las nubes oscuras se reúnen, los relámpagos centellean y comienza a llover. Pero, ¿cómo? La incapacidad para comprender, para aprehender, no inhibe sin embargo el esfuerzo de simular el fenómeno o el proceso causal de una u otra forma, para repelerlo cuando se lo teme; o seducirlo, provocar su existencia, donde se lo desea; controlarlo cuando el proceso causal o sus efectos son predecibles; o simplemente asegurar su constancia y celebrar su esencia. Por cierto, la incapacidad misma para desentrañar el misterio de una relación causal en los fenómenos naturales usando herramientas racionales, puede inducir el procedimiento mimético. En esta aventura ya está implícito el comienzo de las complicaciones idiomáticas en la representación de la realidad.

Debemos ahondar aún más. La mímesis emplea una correspondencia literal o casi literal, en tanto el Ritual trasciende la literalidad. Al tratar de reproducir un proceso causal, por ejemplo, los constituyentes, los protagonistas de ese proceso – animado o inanimado – Sin duda pueden ser simulados, lo que no ocurre con el fenómeno de causalidad en sí mismo. ¿Cómo se lo debe representar? ¿Cómo hay que evocarlos, controlarlos o celebrarlos? La “fuerza” entre las cosas, el calendario de fenómenos tales como la periodicidad de las lluvias o la luna o las inundaciones o la sequía. O, por el contrario, un quiebre en la periodicidad observada que rompe el patrón de las observaciones existentes y crea ansiedad – como la sequía repentina de un manantial que sustenta la vida, el repentino rumor y temblores en la cima de una montaña normalmente plácida o el velamiento, a plena luz del día, de un sol hasta entonces predecible. Este tipo de desafíos a la seguridad del individuo y de la comunidad, en suma, estas

amenazas a la sobrevivencia humana y las ansiedades que alimenta, llevan al hombre a encontrar una sintaxis formal propia como instrumento de control o aplacamiento. ¿Por qué la sequía? ¿Por qué la enfermedad? ¿Por qué la pérdida o el agotamiento repentinos de la fuerza vital dentro de la envoltura física de la entidad humana? ¿Por qué la muerte? Sí, ¡eso muy especialmente! ¿Por qué la muerte, no sólo como se la observa periódicamente en la Naturaleza, sino en el hombre? ¿Por qué la muerte de la sociedad –posiblemente no toda de una vez, pero sí sus partes vitales, tal como las percibe la Autoridad, el Reformador o el Moralista? Pero en primer y último lugar – ¿por qué el fenómeno de la muerte?

Obviamente, el hombre encuentra allí todas sus facultades enfrentadas a una contradicción terca e implacable en su aprehensión productiva o creativa del sí mismo. Ese otro, ese alter ego, un reflejo físico de su ser que a través de la interacción social daba cada día prueba o garantía de su propia existencia, abrupta o progresivamente pierde todo movimiento, toda capacidad de propósito social. La gran envoltura física, la Naturaleza, sólo ella parece tener algún interés último en lo que queda de él. Pero la muerte –él lo observa fácilmente– es similar al sueño y el Hombre sabe que la conciencia sigue estando vinculada a la condición del sueño. ¿La simulación de alguna intensa experiencia compartida de la vida consciente, podría tranquilizar o reconciliar lo viviente para su propia reabsorción en la materia unificadora o la esencia de esa Suma Absoluta de fenómenos, la Naturaleza? ¿O para transmutar la ausencia, la energía negativa de la ausencia (muerte), en los procesos causales de las actividades de la Naturaleza, esos animadores causales llamados ya sea dioses, demiurgos, Mundo Ancestral, lo Nonato, la Fuerza de la Vida u otras ingeniosas reificaciones de lo inefable? Nuevamente de **Las bacantes**, esta vez la voz del dios Dionisos, quien atestigua en favor propio:

Algo vive ya, hay humo entre los escombros. Pavesas vivas. El fénix se levanta y aparece

la vida —alas de cenizas que se enfrían, vitículas partiendo de la putrefacción, movimiento partiendo de lo que estaba petrificado— Hay parras verdes en la escoria de la ruina. Mío. como en los fangos de la montaña, amontonándose e hinchándose. Fluyen, inundan las gargantas largo tiempo sedientas de los hombres y liberan su alegría. Este sacramento de la tierra es vida.

¿O incluso el poder mundano y terrestre como aparece investido en transfiguraciones antropomórficas? El guerrero deificado. El Poder Histórico. El Superhombre. El Revolucionario Amoral. El Prelado y otras apropiaciones divinas sobre la tierra. Ya que si bien el punto de partida es, o era, la Naturaleza, las Aventuras del hombre social también adquieren una autonomía y magnitud que lo obligan a ahondar en sus fuentes más profundas. Buenas o malas, con el tiempo estas adquieren una grandeza atemporal y espiritual que provoca el apaciguamiento, el fermento o la revitalización del Ritual. Un ejemplo evidente es el recuerdo del desarraigo, la dispersión y el llegar a ser de una raza.

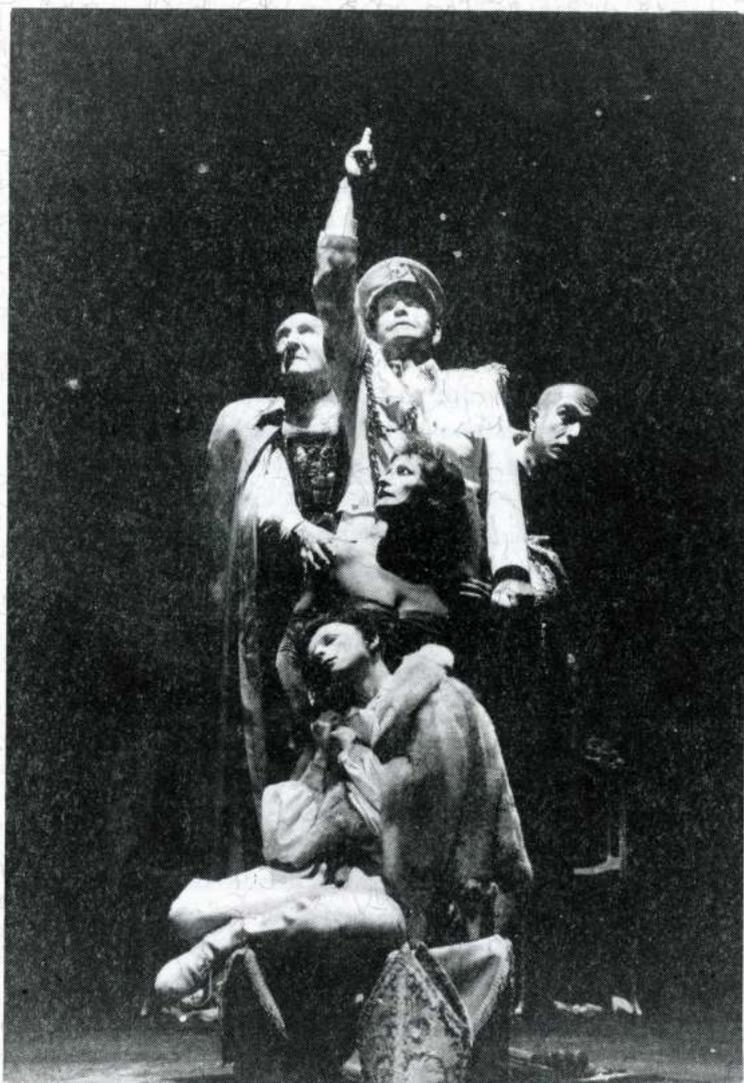
Sin embargo, estas observaciones aparentemente antropológicas, ¿son pertinentes sólo para los esfuerzos del llamado hombre primitivo en sus contiendas con los imponderables de su existencia? ¿O estamos hablando de Max Frisch (*Conde Oederland*)? ¿O de Jean Genet (*El balcón*)? ¿O de la obra de Duro Ladipo *Oba Koso*, ese drama de Sango, legendario rey de Oyo, que en su muerte fue elevado al panteón de los dioses como el demiurgo del trueno?

La energía universalizadora de boras como *Oba Koso* de Duro Ladipo —cuya traducción es “El rey no está colgado”— resulta comprensible cuando su estructura de creencias se traduce dentro de la matriz de un “programa comunitario”, esquematizada en lo anterior. El material de la representación es bastante directo: un monarca se extralimita. Con ansias permanentes de tener más poder y celoso de la usurpación de su autoridad política por parte de dos poderosos guerreros,

Sango los obliga a enfrentarse. Sin embargo, en vez de alcanzar su destrucción mutua, ambos sobreviven. Así que lo intenta de nuevo, esta vez en una arena pública donde el duelo entre los dos es a muerte. En esta atmósfera de horror, el guerrero victorioso revela su conocimiento del propósito final de Sango, el rey, y lo desafía frente al pueblo reunido, lo humilla y lo invita, de hecho, a abdicar y dejar el pueblo. Para gran desconcierto del rey, su propia corte, su familia y el pueblo lo abandonan. Excepto su esposa favorita. En un ataque de rabia de dimensiones realmente sobrehumanas, Sango los ataca ferozmente, los mata a diestra y siniestra, mientras el resto huye, sin embargo, una vez saciado de sangre, la claridad vuelve a sus sentidos y, superado por el remordimiento, va hacia el árbol ayan y se cuelga.

Hasta aquí, se nos ofrece la historia plausible o la leyenda de Alafin, antiguo rey de Oyo, uno de los pueblos Yoruba de Nigeria. Pero ahora, ¿qué hacen los sacerdotes y la nobleza cortesana al encontrarse con la indescriptible visión de su rey colgando de un árbol? Lo bajan, amortajan el cuerpo y lo entierran en secreto. Los que ya han pasado por el lugar, quienes han presenciado la imagen y llevado las noticias al pueblo son silenciados firmemente por los tambores reales que transmiten el mensaje *Oba Koso*—No, el rey no se colgó. Airado por la deslealtad de su gente, el rey tan sólo volvió a su morada inmortal en los techos celestiales. Su voz se escuchará en el trueno y su relámpago descenderá cuando sea invocado por la comunidad para hacer justicia con los ladrones, los asesinos, los traidores y otros enemigos de la sociedad.

La enorme energía negativa de un individuo ha sido convertida hábilmente en una fuerza de la Naturaleza, igualmente impredecible y arbitraria, pero sometida ahora a un control simbólico, apropiada a través de la acción humana y avasallada dentro de un proceso social. La re-presentación de esta obra se transforma en un recordatorio de la existencia activa de una maquinaria de justicia social. Obviamente se trata de un engaño,



sobrehumanas o sobrenaturales existentes y su resolución en favor del proceso sanador de una psique comunitaria maltratada. El personaje y la fortuna de Sango, el rey, sus caballeros, su harem y la gente de su pueblo no están ordenados como absolutos dramáticos, sino como pasajes o tributarios dentro del conglomerado psíquico del ser comunitario.

He presentado como ejemplo esta obra específica porque ofrece una instancia notable de la probada universalidad de la experiencia ritual. En los años 60 y a principios de los 70, esta representación ritual, apodada a veces "ópera folclórica", "ópera nativa", etc. tanto por la prensa nacional como por la prensa europea, realizó su estreno europeo en Alemania, luego viajó a los Estados Unidos, Gran Bretaña, las Indias Orientales, Brasil y por supuesto estuvo de gira en su propio país de origen, Nigeria. En todas partes, la respuesta fue la misma: un sobrecogedor sentido de verse absorbido por un misterio latente dentro de una comunidad mágicamente reestablecida entre las paredes del anfiteatro. El idioma era Yoruba, lo cual no parece haber tenido el menor efecto

"Los negros", de Jean Genet. En la foto: Mario Montilles, Humberto Duvauchelle, Rodolfo Pulgar, Margarita Barón y Claudio Rodríguez.

pero sólo en los detalles causales de un fenómeno en curso, y el objetivo del ritual es subsumir totalmente tanto a las personas circunstanciales como la individualidad de los protagonistas dentro del disolvente del ser esencial, el carácter comunitario de la comunión humana abstraída o esencializada. No son la arrogancia ni los reveses esperados lo que ocupan nuestras respuestas, ni siquiera se trata del carácter del héroe, su desarrollo, bajeza o nobleza, sino de una colisión de fuerzas

alienante en el público. Estuve presente en tres de estas representaciones -Berlín, Londres y Nueva York- y dicho fenómeno de absorción fue notable en todas esas instancias. Por una vez, la Torre de Babel de los críticos se vio unificada en su lenguaje de respuesta.

Escudriñar esta forma de teatro desde un compuesto técnico aristotélico es encontrarse en realidad con una paradoja. Lo arquetípico reemplaza la caracterización. Y mientras Oba Koso

evita claramente todos los conceptos como unidad de tiempo, lugar y singularidad de acción, en realidad funde todos estos específicos en una unidad de pura esencia, que resulta en una mezcla inconsútil de atemporalidad, espacialidad y animación cósmica en que la catarsis no es un resultado singular, sino un residuo emocional unificador. Si queremos hacer una metáfora partiendo del motivo final de la obra, quizás hablaríamos de un efecto de relámpago envolvente en oposición a la variedad bifurcada más común. Este fue el resultado de una supresión paralela de la individualización aun entre agregados teatrales –percusión, movimiento, canto, incluso los trajes que tan palpablemente derivan de ritmos corporales formalizados de los “performers”: todo esto se disolvía en la fluidez de la emisión ritual.

¿Es posible entonces que estemos extendiendo nuestros conceptos más allá de la licencia poética cuando nos referimos, por ejemplo, a **El balcón** o **Los negros** de Jean Genet como teatro ritual? O incluso a **Las criadas** –quizás podemos recorrer de igual manera todo la serie. Bueno, probemos y descubramos ahora nuevamente ciertas funciones fundamentales del ritual definidas antes, prestándole mucha atención a ese proceso al que me he referido en expresiones tales como “una transmutación de la ausencia, la energía negativa de la ausencia... en los procesos causales de la Naturaleza”. Y aún de manera más pertinente, comentando la misma **Oba Koso**; “ritual... subsumir totalmente las personas circunstanciales y la individualidad de sus protagonistas, dentro del disolvente del ser esencial, el carácter comunitario, o la comunión humana abstraída”. También me referí a la “enorme energía negativa del individuo” que se convierte en una fuerza de la Naturaleza o en una fuerza comunitaria casi de la Naturaleza, tal como las energías o fuerzas mortales anormales son inadvertidas formalmente en transfiguraciones antropomórficas. Sin embargo todo esto está resumido en forma aún más efectiva en un ensayo, “El drama y el arquetipo ritual”, del cual han sido tomados los siguientes párrafos.

Resulta interesante que el ensayo fuera escrito en 1975, es decir, unos pocos años antes del triunfal paso de **Oba Koso** por países extranjeros, cuando nuevamente me intrigó una dimensión ritual perdida no tanto entre los dramaturgos europeos como entre los críticos y teóricos del drama europeo contemporáneo. Aun en casos tan obvios como **¿Quién le teme al lobo?** de Edward Albee y su montaje en Nueva York, el cual presencié y que se destacaba fácilmente por su fidelidad ritual, tuve que admitir cierto desconcierto ante el hecho de que no todos, pero sí la mayor parte de los críticos se negaban a enfocar esta obra directamente como un ritual de exorcismo moderno, aun estando ambientada dentro del medio de la intelligentsis burguesa. No obstante, vamos al pasaje de “El drama y el arquetipo ritual”:

“La acción ha sido tomada por la comunidad tanto en el nivel práctico como en el nivel simbólico del protagonista. En el drama ritual el actor opera en la misma forma. Se prepara mental y físicamente para su desintegración y reunión dentro del útero universal del origen, experimenta la matriz transicional y aún así inconexa de la muerte y el ser. Este actor en el rol del protagonista se convierte en un portavoz del dios sin resistencias, articulando sonidos que difícilmente comprende pero que reflejan el vislumbrar impotentemente ese golfo de transición, el caldero hirviendo del oscuro poder mundano y la psique”.

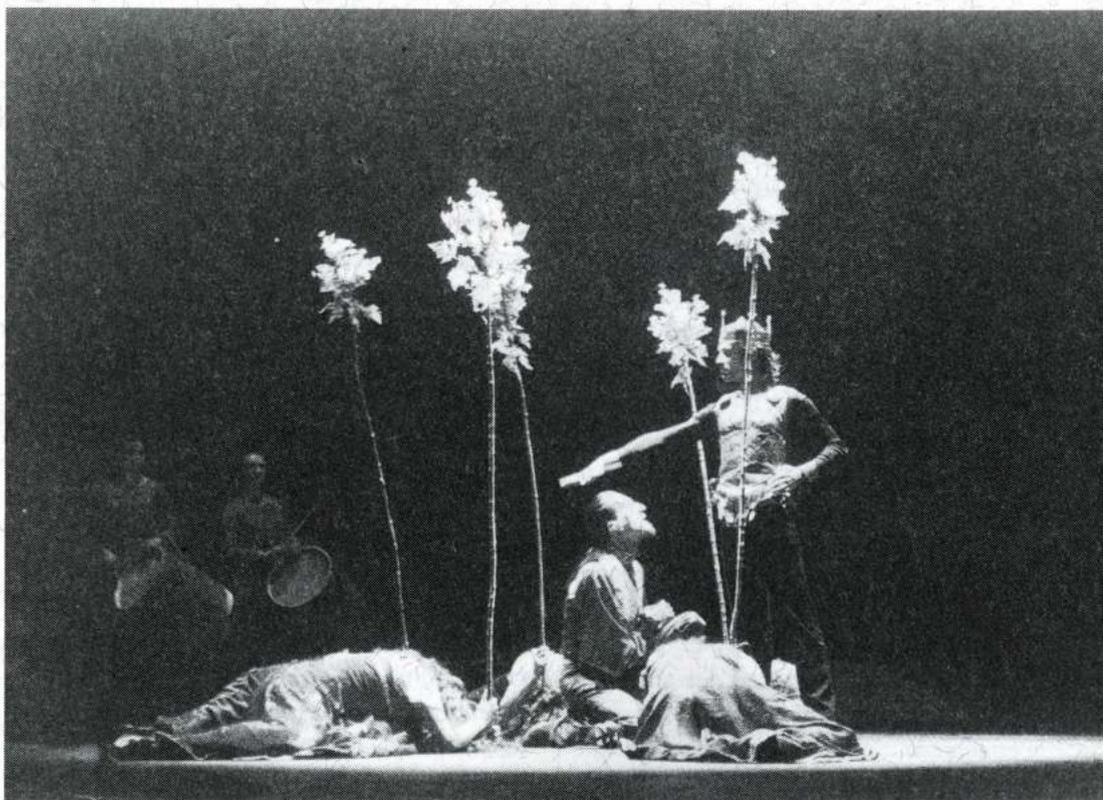
Aun después de concederle cierta atenuación a esta visión cósmica en la actualización de **El balcón**, estamos obligados a reconocer, en la progresión dramática del Jefe de policía, un destino hacia la mencionada apoteosis ritual. Y cuando recordamos que todos los otros personajes han sido meras versiones menores, prólogos de este “Gran Final”, con sus propias variantes de la “Última Transubstanciación”, parece que no hay una interpretación –y lo que es más importante, un enfoque directorial– más oportuno de esta obra que una afirmación ritualista, donde los habitantes visibles de la “Casa de ilusión de Madame Irma”

son modelados como una comunidad sometida a una empresa ritual; y los insurgentes externos, que en su mayoría no se ven, como una extensión de esa comunidad inmediata. De hecho, incluso la estrategia de unificar ambas comunidades se ha abierto paso a través del motivo de la transfiguración ritualizada que en efecto recorre toda la representación. Naturalmente, **El balcón** es un tipo de ritual muy diferente a **Oba Koso**, al igual que **Sueño en una montaña mono** de Derek Walcott está más cerca de **Los Negros** de Genet. Y no sólo porque las dos últimas tratan el tema de la búsqueda de una identidad racial y su validación a través del camino deliberado de autorrebajación, luego la restauración y posiblemente incluso la reivindicación, y ciertamente la aceptación, la auto-aceptación como meta final de este último género de intento ritualista. Al igual que **El lobo** de Albee, tanto **Los negros** como **Sueño en una montaña mono** son ejercicios ritualistas del tema del exorcismo social.

Permítanme agregar rápidamente que no tenemos que creer en espíritus malignos o el demonio y su proclividad a tomar posesión de la psique desprevenida. Con la actual proliferación del tema de "El Exorcista" en el mundo cinematográfico—Exorcista I, II y probablemente "El retorno del exorcista", "La hija del exorcista", ad infinitum—hay que ser más bien cauteloso con estas expresiones. ¿Usemos entonces una expresión cómodamente "científica" como dislocación de la personalidad? ¿O esquizofrenia, sin importar que se la diagnostique como una enfermedad genética o como el resultado de un trauma social o político? Lo que el resto de la sociedad observa en estos casos es la divergencia del patrón conductual familiar y su efecto en el resto de la comunidad. El ser afectado es poseído, para todos los fines, por una conciencia extraña, una esencia perturbadora. El remedio es un ritual de exorcismo que permita separar las personalidades en pugna. Ahora bien, ¿qué ritual o ceremonias nos ofrecen un punto de referencia en este tema? ¿Una ceremonia de la reservación de los Indios Rojos en los Estados

Unidos o Canadá o entre los maoríes de Nueva Zelanda? ¿O **Sueño de una montaña mono** de Derek Walcott? ¿O incluso nuevamente **Los negros** de Jean Genet? El dramaturgo contemporáneo de un temperamento particular generalmente termina siendo un descendiente del exorcista tradicional.

Esto no debe sorprendernos. Partiendo de las realidades empíricas de su medio ambiente, el Hombre deduce ciertas leyes para la preservación de las especies. Estas leyes tienen que ser afianzadas en la conciencia de la sociedad, una sociedad que a su vez es renovada y reafirmada por la participación en mecanismos que tocan la conciencia colectiva e individual, continuamente. Sólo podemos especular acerca de los procesos racionales que producen gradualmente este involucramiento de las metas fundamentales de la sociedad por parte de lo irracional; esto es, de la metodología intuitiva o subjetiva. Por metas fundamentales nos referimos de nuevo a la identificación y a la acción reparadora de defectos del combate, escasez o discontinuidad en las necesidades sociales— comida, abrigo, agua, herramientas, salud, medios de protección contra elementos hostiles como animales salvajes o rivales merodeadores. Los miles de teorías sobre la evolución de este proceso sólo dan testimonio de la incapacidad del hombre moderno para llegar a cualquier conclusión definitiva sobre sí mismo— la mente sólo puede reflexionar sobre sus propios mecanismos hasta la antigüedad—; lo anterior resulta muy claro para los antropólogos, filósofos y psicólogos, pero aún así, no impide que periódicamente, emitan conclusiones dogmáticas y condenen todas las especulaciones anteriores. Y lo que es todavía más interesante y relevante para nuestros propósitos, la atribución de dos de estos mecanismos —la construcción del mito y el ritual— a una fase primitiva del desarrollo humano, no ha impedido que la mayoría de los artistas modernos —en todos los medios— hayan recurrido a este idioma de penetración psicológica en su persecución de metas sociales contemporáneas que han sido identifica-



"Las bacantes", de Eurípides, en el programa Teatro Español de Madrid. Foto: Chicho.

das, aisladas y están siendo seguidas con toda deliberación científica. Los políticos y los demagogos, buscando la subyugación masiva, también han explotado esta sensibilidad ritual en su propio beneficio. Y en forma igualmente agotadora, también han sido resistidos por la contracultura del disidente en forma de dramaturgo, que busca aún más profundamente en la psique de los oprimidos a través de la misma subconciencia ritual, oponiendo su liturgia radical o anárquica a las ortodoxias corruptas, opresivas o simplemente resentidas.

Ahora bien, de lo anterior han emergido ya una cierta cantidad de características de este idioma ritual. Primero, es claro que el ritual es un paso, no una estructura cerrada. A diferencia del teatro aristotélico, corresponde a una estrategia hacia un fin claramente definido—bueno, no siempre claramente definido, pero definitivamente un fin en

vistas— un idioma de transformación, aunque sea efímero. Un idioma es aquí una forma taquigráfica para una comunicación concreta, una versión elíptica de un campo de intercambio social que comprende mucho más. Simplemente resumamos lo anterior proponiendo que el Ritual es un idioma autoconstitutivo cuya elaboración —es decir, cuya dinámica de expresión por sí misma— puede expresar o inculcar el propósito social primario. A diferencia del texto dramático, el ritual no se puede "leer". Bueno, obviamente se puede, o por el contrario no estaríamos en posición de referirnos a textos dramáticos de carácter ritual; sin embargo, esta afirmación sigue siendo válida: el ritual está en la representación. Y el propósito social que, según afirmamos, sólo la actuación puede inculcar, puede ser conservador (esto es reaccionario) o bien radical, progresivo o neutro. Obviamente hay escuelas de pensamiento que

insisten, quizás con menos estridencia y autoafirmación que hasta ahora, en que no puede haber una afirmación o propósito neutro en ninguna empresa creativa— este argumento pertenece a otro campo del discurso. Por ahora, a propósito de dichas afirmaciones, es suficiente comentar que he presenciado dramas rituales del momento previo a la cosecha —para citar un ejemplo— cuya concepción y ejecución eran pura esencia, indiferentes, de hecho deliberadamente aislados, de las complicaciones de la realidad social externa de la comunidad. Por el contrario, obviamente, no escasean los rituales sobre la realeza y el drama que ha evolucionado a partir de ellos, ambos permeados una y otra vez por obsesiones jerárquicas de la sociedad feudal, y esto, irónicamente, dentro del mismo ethos ritualista, que corresponde a un ethos de nivelación espiritual o, por lo menos, de individualización reducida.

Instrumento radical potencial de propósito social, considerando esta última afirmación, uno empieza a entender por qué el ritual nunca deja la escena, al menos no por un período prolongado. Sus valores heurísticos son demasiado claros, específicamente dentro de la esfera interior de la conciencia igualitaria. Explica por qué los dramaturgos modernos consideran *Las bacantes* de Eurípides un vehículo compatible con su temperamento dramático, y yo mismo me cuento entre ellos. Respondí con entusiasmo una invitación del Teatro Nacional Británico para adaptar este clásico a la escena contemporánea. El matrimonio de este llamamiento políticamente subversivo desde el interior de una dispensa social encerrada en una camisa de fuerza, con una celebración bulliciosa e iconoclasta de los misterios de la Naturaleza y su expansión de lo visceral a un rango cósmico, le confiere una dimensión global que encuentro sin

parangón en la mayor parte del drama ritualista, ya sea de la antigüedad o de la escena contemporánea, y de hecho entre las diversas culturas teatrales del mundo. Esta parece una observación con la cual terminar, así que voy a citar algunos párrafos clave de mis notas de producción para la adaptación. Desafortunadamente, la visión del director y la mía tomaron direcciones diferentes, así que no puedo decir que me entusiasmara lo que vi en escena. Tampoco, permítanme agregarlo, lo estuvieron la mayor parte de los críticos ni los públicos. Esta adaptación fue montada posteriormente en Kingston, Jamaica, por Carroll Dawes. No presencié esa puesta en escena, pero el público aparentemente no encontró ningún problema en identificarse con este medio y sumergirse en una experiencia ritual. Mi visión de *Las bacantes* se expresa como sigue:

Veo *Las bacantes* finalmente como un prodigio, un banquete bárbaro, una manifestación de profunda penetración interior de la necesidad universal del hombre por ajustarse a la Naturaleza. El más que aludido canibalismo corresponde a las necesidades periódicas del hombre de hartarse de bebida y comida y copular en una escala tan enorme como la de la Naturaleza en su ciclo monstruoso de regeneración. El ritual, sublimado o expresivo, es tanto terapia social como reafirmación de la solidaridad grupal, un anhelo de los orígenes y la formación de las comunidades y fratrías. El hombre reafirma su deuda con la tierra, se dedica a sí mismo a las demandas de continuidad e invoca las energías de la productividad. Reabsorbido dentro de las psique comunitaria, provoca los recursos de la Naturaleza; a su vez se ve abastecido con creces para el desgaste cíclico de su potencia frágil e individual.

Traducción: Milena Grass