UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID
Escuela Técnica Superior de Arquitectura

RITUAL Y ESPACIO

Aproximación a través de la performance al ritual como programa arquitectónico

TESIS DOCTORAL

Pablo Berzal Cruz. Arquitecto

2019

Doctorado en Comunicación Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura

RITUAL Y ESPACIO

Aproximación a través de la performance al ritual como programa arquitectónico

Autor:

Pablo Berzal Cruz

Arquitecto

Directores:

Carmen Blasco Rodríguez

Profesora titular del Departamento de Ideación Gráfica

Alberto Morell Sixto

Profesor titular del Departamento de Proyectos Arquitectónicos

2019

Tribunal nombrado por el Mgfco. y Excmo. Sr. Rector de la Universidad Politécnica de
Madrid, el día

Presidente D.

Vocal D.

Vocal D.

Vocal D.

Secretario D.

Realizado el acto de defensa y lectura de Tesis el día
en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Calificación:

EL PRESIDENTE

LOS VOCALES

EL SECRETARIO

A mis padres

Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer a mis directores, Carmen Blasco Rodríguez y Alberto Morell Sixto, sus consejos, su paciencia, y sobre todo su amistad. Esta tesis empezó con el empuje de ambos, y durante todo su desarrollo hasta el final he podido seguir contado con su apoyo.

Mi más sincero agradecimiento es también para todos los profesores y alumnos que participaron en las experiencias del Laboratorio Sensorial y Performativo, la base empírica de esta investigación. En especial quiero agradecer a Ángel Alonso Ortiz y a Eduardo Pérez Gómez su complicidad desde el primer momento, cuando todavía no sabíamos muy bien hacia dónde nos dirigíamos. También a Antonio Moralejo Nodal por su asistencia, y a Ismael Amarouch García por sus dibujos.

A los alumnos y coordinadores del Máster de Arquitectura Efímera tengo igualmente que agradecerles las aportaciones a esta investigación, las experiencias performativas realizadas con ellos fueron muy valiosas a pesar de que los resultados no aparezcan en esta tesis.

Quiero agradecer al Departamento de Estudios de Teatro de la Universidad del Peloponeso la oportunidad que me brindaron al poder realizar un taller con los alumnos del centro, y al Festival de Atenas Epidauro por poder presentar el trabajo resultante. En especial, tengo que dar las gracias a María Mikedáki y a Christína Zóniou, sin quienes esa experiencia no hubiera sido posible.

Siempre estaré en deuda con Táσσos Tanoúlas, quien me abrió las puertas de la Acrópolis, guiándome en mis primeros pasos por los caminos ocultos de la roca sagrada. También tengo que agradecer a Élena Labrinoú sus lecciones sobre el Partenón, y al personal del Eforato de Antigüedades de la Ciudad de Atenas y de la Acrópolis por la tramitación de los permisos necesarios y la ayuda que me prestaron en mis largas vistas.

Debo a Eleána Yaloúri su precisa guía en mis primeras aproximaciones a la arqueología y a la antropología, sobre todo por mostrarme que mis intuiciones eran más que acertadas.

Han sido muchos los amigos que han formado también parte de este trabajo, en particular quiero agradecer a Musa Zardoya García su revisión del texto, a Ana del Olmo Milán su escucha, a Efi Veneti sus conocimientos, a Mariano Villegas sus lecciones de griego y su soporte bibliográfico, a Olga Afuera –Leona– su ayuda con el diseño gráfico y a María José Martínez Sánchez su rápida respuesta a mis continuas consultas y compartir muchas encerronas.

Especialmente tengo que agradecer el respaldo que en todo momento he encontrado en mi familia. Sin ellos no podría haber dado ni el primer paso ni el último, sobre todo gracias a mis padres quienes han hecho que todo sea posible, a mi hermana que me ha asistido en todo momento, y a mi sobrino que ha escuchado con paciencia mis divagaciones.

Por último quiero agradecer de todo corazón a mi compañero de viaje, Spýros Kousourís, el entusiasmo con el que ha vivido toda esta aventura χωρίς να φοβηθεί τούς Λαιστρυγónας καὶ τούς Κύκλωπας, τὸν θυμωμένο Ποσειδῶνα.

Y a todos aquellos que de alguna manera han contribuido al desarrollo de este trabajo.

Prefacio

A finales de la primavera de 1994, se presentó en la Casa de América de Madrid una obra performativa realizada por la compañía colombiana “Teatro de los Sentidos”, dirigida por Enrique Vargas. Se trataba de “El hilo de Ariadna”, una obra en la que los espectadores se transformaban en viajeros míticos que se adentraban prácticamente a ciegas en un laberinto en busca del legendario Minotauro. Tuve la oportunidad de ser uno de los primeros aventureros que exploraron aquel laberinto y aquella experiencia causó tal impresión en mí que terminé transformándome en uno de sus catorce habitantes-performers, viviendo en la oscuridad cinco horas al día durante todo el verano. Aquellos meses que pasé formando parte de aquel gran rito de paso, significaron un extraordinario entrenamiento de mis sentidos, el descubrimiento de que el espacio está construido con elementos visibles e invisibles, y que los invisibles tienen un impacto enorme en nuestro inconsciente. En septiembre, la obra se trasladó al nuevo estadio Metropolitano, formando parte de los actos de su inauguración. El montaje del nuevo laberinto supuso para mí la ocasión de participar en el diseño y la construcción de un espacio en el que los aromas, los sonidos, las texturas y los sabores eran los principales elementos de composición, cuyo programa arquitectónico era un ritual, y cuya función era la re-presentación de un mito.

Desde entonces, mi aproximación a la arquitectura se centró en la percepción sensorial y emocional del espacio, utilizando como herramientas de indagación la arquitectura efímera y la performance. Años más tarde, en 2006, a partir de un taller de vídeo arte organizado por la Junta de Andalucía y dirigido por los artistas Masbedo, comenzó una colaboración con las artistas Carmen Arrabal y Marisa Mancilla que supuso una nueva oportunidad para reunir de nuevo ritual y espacio. Dentro de esta colaboración, realizamos en la Universidad de Granada, en el Festival Mucho Más Mayo de Cartagena, y en las Escuela de Bellas Artes de Atenas, una serie de piezas conformadas como talleres-performances en las que, a través de la inmersión en sucesivas experiencias performativas de carácter ritual, los participantes adquirirían los conocimientos y el estado mental necesarios para realizar sus propias piezas artísticas que debían llevar a cabo durante el desarrollo del taller-performance. A partir de aquellas experiencias –la última realizada en 2012– concluí que la reunión de temas como la percepción del espacio, la formación del espacio ritual o el uso de la performance como herramienta de análisis espacial, constituía el objeto de estudio de una interesante investigación que, años más tarde, después de un memorable paseo por la Acrópolis junto a Alberto Morell Sixto, supondría el punto de partida de esta tesis doctoral.

En junio de este año, se cumplen 25 años del inicio de mi viaje como Teseo por el laberinto en busca del Minotauro. El viaje comenzó a ciegas, entre susurros del célebre poema de Constantino Cavafis “Ítaca”, con aromas y texturas que contextualizaban cada palabra. Ha sido *un camino largo, lleno de aventuras, lleno de experiencias, con muchas mañanas de verano* en las que hemos llegado a *puertos nunca vistos antes*, y hemos *aprendido y aprendido de los sabios*. Esta tesis, teñida de color azafrán en honor a Atenea, es el cuaderno de bitácora de los últimos años de este largo viaje iniciático del que sólo hemos recorrido la primera etapa.

Atenas, marzo de 2019

Resumen

La historia de la arquitectura, en gran parte, es la historia del espacio ritual. Los edificios más relevantes a lo largo del desarrollo de la humanidad se construyeron para albergar rituales, y sin embargo pocas veces se ha estudiado la arquitectura desde esta perspectiva. Probablemente, esto se deba a que, por un lado, es reciente el interés por parte de las ciencias sociales en el papel que ha desempeñado el ritual en la construcción del entorno, y, por otro lado, se sabe muy poco o se desconoce en qué consistían los rituales que albergaron las más importantes piezas arquitectónicas del pasado. La arquitectura es el arte de transformar el medio adaptándolo para cobijar la actividad humana; para un arquitecto es indispensable conocer la actividad para la que se pretende transformar el entorno, como lo es para aquel que trata de interpretar un espacio arquitectónico ya construido. Parece pues necesario empezar a revisar importantes edificios de los que se ha estudiado su repercusión en el desarrollo del lenguaje arquitectónico, pero de los que se ha prestado poco interés en qué consistía la actividad que en ellos se producía, asumiendo que se trataba de algo primitivo y poco relevante.

Esta investigación trata de elaborar un marco teórico y una perspectiva metodológica sobre la influencia del ritual en la construcción del entorno. No se pretende abordar una teoría o una historia sobre el espacio ritual, sino aportar un conjunto de herramientas teóricas y metodológicas útiles para futuras investigaciones sobre distintos aspectos del espacio ritual. Para la elaboración del marco teórico se revisan los más importantes estudios antropológicos, sociológicos, biológicos, arqueológicos o cognitivos sobre el ritual, destacando aquellos aspectos que influyen en la construcción del entorno. Para la elaboración de la perspectiva metodológica se propone una aproximación fenomenológica y cognitiva al espacio a través del uso de herramientas performativas.

Para el desarrollo de la perspectiva metodológica, dado su carácter empírico, se requiere de casos de estudio sobre los que poder desarrollar el conjunto de herramientas propuestas y comprobar su utilidad aplicándolas en distintos ensayos. Se toman como casos de estudio distintas piezas de la arquitectura ritual griega pertenecientes a la Época Clásica en su mayoría, aunque se incluyen otras pertenecientes a distintos periodos de forma que se pueda considerar cuestiones relativas al desarrollo de una determinada cultura. La elección del espacio ritual griego como caso de estudio está justificada por su importancia en el desarrollo del lenguaje arquitectónico occidental y porque la cultura griega se sitúa en una posición única, ya que se trata de una de las culturas antiguas más comprensibles, dado que aún pervive en múltiples aspectos de la cultura actual.

Los resultados de esta investigación están lejos de ser concluyentes, dado el enorme campo en el que se desarrolla. Sólo se pretende introducir un nuevo enfoque al estudio de la arquitectura que incide en la importancia del ritual en el desarrollo del ser humano y de su entorno, que esperamos sirva de base para futuras investigaciones.

Abstract

The history of architecture is, to a large extent, the history of ritual space. The most important buildings throughout the development of humanity were built to house rituals, and yet architecture has rarely been studied from this perspective. Probably, this is due to the fact that, on the one hand, social sciences are interested in the role played by the ritual in the construction of the environment very recently, and, on the other hand, very little is known or is unknown about the rituals that were housed by the most important architectural pieces of the past. Architecture is the art of transforming the environment adapting it to shelter human activity; for an architect it is essential to know the activity for which it is intended to transform the environment, as it is for those who try to interpret an architectural space already built. It seems necessary to start reviewing important buildings whose impact on the development of the architectural language has been studied, but of which little interest has been given in what the activity that was produced in them consisted, assuming that it was something primitive and little relevant.

This research tries to elaborate a theoretical framework and a methodological perspective on the influence of ritual in the construction of the environment. It is not intended to address a theory or a history about ritual space, but to provide a set of theoretical and methodological tools useful for future research on different aspects of ritual space. For the elaboration of the theoretical framework, the most important anthropological, sociological, biological, archaeological or cognitive studies on the ritual are reviewed, highlighting those aspects that influence the construction of the environment. For the elaboration of the methodological perspective, a phenomenological and cognitive approach to space is proposed through the use of performative tools.

For the development of the methodological perspective, given its empirical nature, case studies are required on which to develop the set of proposed tools and verify their usefulness by applying them in different tests. As a case study are taken different pieces of Greek ritual architecture belonging to the Classical Period mostly, although others belonging to different periods are included so that issues relating to the development of a particular culture can be considered. The choice of the Greek ritual space as a case study is justified by its importance in the development of the western architectural language and because the Greek culture is situated in a unique position, since it is one of the most understandable ancient cultures, as it still survives in multiple aspects of the current culture.

The results of this research are far from conclusive, given the huge field in which it develops. It is only intended to introduce a new approach to the study of architecture that affects the importance of ritual in the development of human beings and their environment, which we hope will serve as the basis for future research.

0. INTRODUCCIÓN / INTRODUCTION	1 / 21
1. HOMO RITUALIS	37
1.1. Definiendo “ritual”	39
1.1.1. Qué es “ritual”	40
1.1.1.1. Ritualización	41
1.1.1.2. Estableciendo un objeto de estudio	44
1.1.2. Características del ritual	45
1.1.2.1. Estado mental	46
1.1.2.2. Formalismo	48
1.1.2.3. Tradicionalismo	50
1.1.2.4. Invariancia	52
1.1.2.5. Regido por reglas	54
1.1.2.6. Simbolismo “sagrado”	55
1.1.2.7 Performance	57
1.1.3. Elementos del ritual.	59
1.1.3.1. Acciones rituales	60
1.1.3.2. Actores rituales	63
1.1.3.3. Espacios rituales	65
1.1.3.4. Tiempos rituales	66
1.1.3.5. Objetos rituales	68
1.1.3.6. Lenguajes rituales	69
1.1.3.7. Grupos rituales	70
1.1.4. Resumen	71
1.2. Cómo funciona el ritual	74
1.2.1. Funciones sociales	76
1.2.2. Estructura social y símbolos	82
1.2.2.1. Estructuralismo	83
1.3.2.2. Simbolismo cultural	87
1.2.3. Transmisión cultural.	91
1.2.3.1. Biología evolutiva	92
1.2.3.2. Antropología cognitiva	95
1.2.4. El ritual modela la sociedad. Cuerpo y performance	99
1.2.4.1. Estudios de la performance	102
1.2.4.2. La performance modela el cuerpo y el entorno	104
1.2.5. Resumen	106
A.1. Anexo. Géneros de ritual	109
N.1. Notas a final de capítulo	123

2. LA RITUALIZACIÓN DEL ENTORNO	141
2.1. Desarrollo de la cognición espacial a través del ritual	145
2.1.2. Auto-representación	150
2.1.2. Sincronización	153
2.1.3. Sistemas de referencia en la formación de mapas cognitivos	154
2.1.4. Señalización	157
2.1.5. Pensamiento religioso	160
2.1.6. Resumen	163
2.2. La construcción del espacio sagrado	165
2.2.1. Fuego	168
2.2.1.1. El dominio del fuego	169
2.2.1.2. El fuego estructura el espacio	171
2.2.2. Cuevas	175
2.2.2.1. Descubrimiento del espacio interior	176
2.2.2.2. Ritual y arte rupestre	179
2.2.3. Las primeras construcciones simbólicas	189
2.2.4. El Centro del Mundo	198
2.2.5. Resumen	221
A. 2. Anexo. Modelo de la evolución de la cognición humana de Merlin Donald	225
N.2. Notas a final de capítulo	235
3. ESPACIO, CUERPO Y PERFORMANCE	245
3.1. Corporalización y percepción	250
3.1.1. Enfoque fenomenológico	252
3.1.1.1. La fenomenología de la percepción.	252
3.1.1.2. Arquitectura fenomenológica	256
3.1.1.3. Arqueología y antropología fenomenológica	262
3.1.2. Enfoque cognitivo	265
3.1.2.1. Lingüística cognitiva	266
3.1.3. Enfoque enactivo. El camino intermedio	269
3.1.4. Resumen	273
3.2. La performance en el estudio del espacio	277
3.2.1. Performance y experimentación	281
3.2.1.1. Hellerau	283
3.2.1.2. Vanguardias	285
3.2.1.3. La Bauhaus	294

3.2.1.4. Black Mountain College y los <i>happenings</i>	297
3.2.1.5. Danza experimental	304
3.2.1.6. La Escuela de Arquitectura de Valparaíso	308
3.2.2. Performance. Investigaciones cuerpo-espacio-tiempo	311
3.2.2.1. El cuerpo como materia de investigación	312
3.2.2.2. Espacio y tiempo	315
3.2.2.3. Cuerpo y espacio	318
3.2.2.4. Alteraciones espaciales a través de la presencia	323
3.2.3. Resumen	329
A.3. Anexo. Distintas perspectivas en el estudio de la construcción del entorno	331
N.3. Notas a final de capítulo	349
4. ENSAYOS DE ANÁLISIS SENSORIAL Y PERFORMATIVO EN EL ESPACIO RITUAL GRIEGO	357
4.1. Experiencias del Laboratorio Sensorial y Performativo	362
4.1.1. Herramientas performativas	364
4.1.1.1. El cuerpo como unidad de medida	364
4.1.1.2. El cuerpo como parte del espacio	373
4.1.1.3. Alteración del espacio a través de la presencia	383
4.1.2. Experiencias sensoriales	388
4.1.2.1. Experiencias cinestésicas	391
4.1.2.2. Experiencias auditivas	393
4.1.2.3. Experiencias táctiles	399
4.1.3. Resultados	401
4.2. Experiencias performativas en el estudio del teatro griego	403
4.2.1. Mecanismos arquitectónicos de ritualización en el teatro griego	405
4.2.2. Experiencias performativas en el teatro de Epidauro	414
4.2.2.1. Epidauro y el santuario de Asclepio	414
4.2.2.2. Experiencias previas en el teatro del Asclepeión de Epidauro	421
4.2.2.3. La performance dramática en el estudio del espacio ritual	424
4.2.2.4. “ <i>Koinó-Poiísi</i> ”. Modelando audiencias	430
4.2.3. Resultados	436
4.3. Un proyecto de estudio sensorial y performativo de la Acrópolis ateniense	439
4.3.1. Objetivos	442
4.3.1.1. Vía Panatenaica	442
4.3.1.2. Propileos	444
4.3.1.3. Ejes longitudinal y transversal	450
4.3.1.4. El Gran Altar	452
4.3.2. Estado de la cuestión	453

4.3.3. Metodología	454
A.4. Anexo. Espacio ritual griego	463
N.4. Notas a final de capítulo	499
5. CONCLUSIONES / <i>CONCLUSION</i>	515 / 545
5.1. Resultados	517
5.1.1. Aspectos formales y funcionales del ritual	518
5.1.2. La ritualización del entorno	521
5.1.2.1. El ritual en el desarrollo de la cognición espacial	522
5.1.2.2. La construcción del espacio sagrado	523
5.1.2.3. El Centro del Mundo	524
5.1.3. Perspectivas metodológicas para el estudio de los mecanismos de ritualización	525
5.1.3.1. Corporalización	525
5.1.3.2. Performance	527
5.1.4. Desarrollo de herramientas sensoriales y performativas para el estudio de los mecanismos arquitectónicos de ritualización	528
5.1.4.1. Herramientas sensoriales y performativas	529
5.1.4.2. La performance dramática en el estudio del espacio ritual	531
5.1.4.3. Proyecto de investigación performativo fenomenológico-cognitivo sobre los mecanismos arquitectónicos de ritualización de la Acrópolis ateniense	533
5.2. Conclusiones generales	535
5.2.1. Preguntas de investigación	536
5.2.2. Conclusiones	539
5.2.2.1. Involucrarse con el cuerpo	540
6. BIBLIOGRAFÍA	571
6.1. Fuentes antiguas	573
6.2. Fuentes contemporáneas	575

Portada

VALIE EXPORT. “Körperkonfigurationen”, Thesustemple, Viena (1982). Foto modificada por el autor.

Introducción

- Fig. 0.1. Grupo de Govind Pathak orando antes de formar una pirámide humana durante la celebración de Krishna Janmaashtami, Bombay, India. (Foto: Getty Images) 15
- Fig. 0.2. Göbekli Tepe antes del inicio de las excavaciones en 1995, Turquía. (Foto O. Durgut, DAI) 16
- Fig. 0.3. VALIE EXPORT (1976), “Körperkonfigurationen”. (MoMA) 17
- Fig. 0.4. Experiencia performativa en Paestum, Italia. Laboratorio Sensorial y Performativo, 2017. (Foto del autor) 18

Capítulo I

- Fig. 1.1. Cortejo de pareja de somormujo lavanco –*Podiceps cristatus* (www.sysanalyser.com/video.html) 42
- Fig. 1.2. Rituales de interacción. Distintos tipos de saludo en diferentes culturas. (Composición a partir de imágenes de diversas fuentes de Internet) 49
- Fig. 1.3. Dos jueces vistiendo sus pelucas en la celebración del servicio que da comienzo al año legal en la Abadía de Westminster (Foto: O. Scarff. Getty Images) 51
- Fig. 1.4. Danzas giratorias de los derviches. (www.trekearth.com) 54
- Fig. 1. 5. Desfile del 1 de Mayo en la Plaza Roja de Moscú, en 1967. (www.BBC.com) 56
- Fig.1. 6. Celebraciones de Ganesh Chaturthi, en Bombay, 2015. (www.apherald.com) 59
- Fig. 1. 7. Celebración de la Epifanía ortodoxa, en Sofía, Bulgaria. (Reuters) 62
- Fig. 1.8. La Meca, Arabia Saudita, 65
- Fig. 1. 9. Puesta de anillo de oro durante una boda (www.hoarcross.co.uk) 68
- Fig. 1.10. Fig. 1. 10. Palenque, México. (Foto: 2011, Madrugada_Verde, depositphotos.com) 81
- Fig. 1. 11. Esquema cuadrícula-grupo (Douglas, 1978, p. 79) 86
- Fig. 1. 12. Baile de debutantes en el teatro de la Ópera de Viena. (Foto: A. Tischler) 113
- Fig. 1. 13. “Pisada de uvas” de las Fiestas de la Vendimia en Logroño 114
- Fig. 1. 12. Sacrificio de un cerdo. Cerámica de figuras rojas del pintor de Epidromos, Atenas, siglo V a.C. (Museo del Louvre) 116
- Fig. 1. 15. Banquete del Ramadán al anochecer en El Cairo. (Foto: M. Shaheen) 121
- Fig. 1. 16. Juramento de Barack H. Obama en el Capitolio, 20 de enero de 2009. (Foto ABC News) 122
- Fig. 1. 17. Estructura del signo a partir del esquema de Zecchetto (2002, p.73) 128
- Fig. 1. 18. Representación esquemática del simbolismo espacial del ritual isoma. (Turner, 1988, p. 42) 137
- Fig. 1. 19. Esquema de clasificación en diadas de elementos y sus símbolos (Turner, 1988, p. 49) 138
- Fig. 1. 20. Esquema espacial de la típica iglesia inglesa. (Leach, 2000) 139
- Fig. 1. 21. Esquema espacial de la Sala del Trono en el Palacio de Buckingham durante la ceremonia de Investidura de los Caballeros del Reino. (Leach, 2000) 139

Capítulo II

Fig. 2. 1. Representación esquemática de la evolución de las especies <i>Homo</i> hasta la aparición del <i>Homo sapiens</i> . A partir de un esquema de Stringer (2012, p. 34)	147
Fig. 2. 2. Hueso de águila de Abri Blanchard, Francia.30.000 AP. (Ruggles, 2005, pp. 5-7)	148
Fig. 2. 3. Gesher Benot Ya'aqov, Israel. 750.000 AP. (Alperson-Afil et al., 2009, p. 1678)	152
Fig. 2. 4. Campamento en Bilzingsleben, Alemania. <i>Homo erectus</i> , 370.000 AP (Mania y Mania, 2005, pp. 101)	152
Fig. 2.5. Venus de Berejat Ram, Israel. (Pettitt, 2011a, p. 334)	159
Fig. 2. 6. Venus de Tan-Tan, Marruecos. (Bednarik, 2003)	159
Fig. 2. 7. Hadar, Etiopía. Depósito de cadáveres de <i>Australopithecus</i> , 3,5 y 3 millones AP (Pettitt, 2011b, p. 43)	167
Fig. 2. 8. Bilzingsleben, Alemania. Sección de la zona circular pavimentada. 370.000 AP. (Mania y Mania, 2005, p. 103)	169
Fig. 2. 9. Plano de hogares de tamaño medio hallados intactos, unidad XIII. Cueva de Kebara, Monte Carmelo, Israel. 60.000 y 44.000 AP. (Meignen et al., 2007, p. 96)	170
Fig. 2. 10. Entrada de la Cueva de Kebara, Monte Carmelo, Israel. (www.homesecurity.press)	170
Fig. 2. 11. Dolní Věstonice. República Checa. Plano de situación de los campamentos del Paleolítico superior de Dolní Věstonice y Pavlov. 26.000 a 23.000 AP. (Gamble, 2001, p. 425)	172
Fig. 2. 12. Venus de Dolní Věstonice. 27.000 a 23.000 AP. (Svoboda, Ložek y Vlček, 1996, p. 157)	172
Fig. 2. 13. Dolní Věstonice II. Plano de la unidad 1. (Svoboda, Ložek y Vlček, 1996, p. 149)	173
Fig. 2. 14. El espeleólogo Norbert Casteret, en una incursión en la cueva de Montespan, Francia, entre 1922 y 1923. (www.norbertcasteret.net)	176
Fig. 2. 15. Estructuras de la Cueva de Bruniquel, Francia. (Jaubert et al., 2016)	177
Fig. 2. 16. Imagen de estructura de la Cueva de Bruniquel (Jaubert et al., 2016)	177
Fig. 2. 17. Reconstitución de la vida cotidiana de un grupo neandertal del sitio “La Folie”. Poitiers, Francia. (Galibert, Inrap)	179
Fig. 2. 18. Pintura del Hombre Muerto en la Cueva de Lascaux, Francia	181
Fig. 2. 19. Plantas y secciones en la Cueva de Lascaux	181
Fig.2. 20. Sección del pozo del Hombre Muerto. Cueva de Lascaux	181
Fig. 2. 21. Panel de las Manos en la Cueva de El Castillo, España. 37.300 AP. (Pike et al., 2012)	182
Fig. 2. 22. Corredor de los Puntos en la Cueva de El Castillo, España. 40.800 AP. (Pike et al., 2012)	182
Fig. 2. 23. Předmostí I, República Checa. Reproducción del dibujo lineal grabado en Fig. 2.24 en comparación con la topografía del paisaje local (Svoboda, 2017, p. 72)	183
Fig. 2. 24. Předmostí I, República Checa. Grabado lineal sobre colmillo de mamut, 27.000 AP. (Svoboda, 2017, p. 71)	183
Fig. 2. 25. Entrada de la Cueva de Tuc d'Audoubert, Francia. (Bégouën et al., 2007, p. 31)	184
Fig. 2. 26. Bisontes de arcilla de Tuc d'Audoubert. 16.500 AP. (Bégouën et al., 2007, p. 31)	185
Fig.2. 27. Plano de la Cueva de Tuc d'Audoubert	185
Fig. 2. 28. Huellas en el suelo de arcilla. Tuc d'Audoubert.	186
Fig. 2. 29. El “Hechicero” de Trois-Frères. Dibujo de Henri Breuil (Bégougën y Breuil, 1958)	187
Fig. 2. 30. La “cabaña del mago”. Dolní Věstonice I. 27.000 AP	191
Fig. 2. 31. Rango de mamuts en Eurasia durante el Pleistoceno tardío. (Soffer, 1993, p. 40)	191
Fig. 2. 32. Asentamientos con construcciones de huesos de mamut en la llanura central rusa	192

Fig. 2.33. Reconstrucción del edificio N° 1, Mezhyrich, Ucrania. 15.000 AP. (Gladkih, Kornietz y Soffer, 1984, p. 166)	193
Fig. 2. 34. Plano del sitio de Mezhyrich, (Iakovleva 2015, p. 330)	194
Fig.2. 35. Composición geométrica en el muro de la construcción n°.4 en Mezhyrich. (Iakovleva, 2015, p. 706)	198
Fig. 2. 36. Mapa de Oriente Próximo entre 13.000 y 10.000 AP. (Bar-Yosef, 1998, p. 160)	200
Fig. 2. 37. Ain Mallaha, Israel. Plano de la excavación de la ocupación temprana de la cultura natufiense, 12.000 AP.	200
Fig. 2. 38. Ain Mallaha. Reconstrucción del edificio n° 131. (Bar-Yosef, 1998, p. 163)	200
Fig. 2. 39. Vista aérea de las excavaciones en Göbekli Tepe, Turquía. (Foto: E. Küçük, DAI)	202
Fig.2. 40. Göbekli Tepe. Plano esquemático de la zona principal de excavación en la ladera sur y la cumbre occidental, en 2008. (Schmidt, 2010, p. 240)	203
Fig. 2. 41. Göbekli Tepe. Área principal de excavación con recintos del estrato III. Primavera 2010. (Foto: N. Becker, DAI)	204
Fig. 2. 42. Göbekli Tepe. Escultura de un jabalí y placas de piedra descubiertas cerca de uno de los pilares centrales del recinto C (Foto: K. Schmidt, DAI)	205
Fig. 2. 43. Göbekli Tepe, recinto C. (Foto: K. Schmidt, DAI)	207
Fig. 2. 44. Göbekli Tepe, recinto B. (Foto: I. Wagner, DAI)	208
Fig. 2. 45. Göbekli Tepe. Portillo hallado <i>in situ</i> en el muro exterior del recinto B. (Foto: N. Becker, DAI)	208
Fig. 2. 46. Esquema de excavación de Göbekli Tepe del recito B	208
Fig. 2. 47. Göbekli Tepe. Pilares centrales en forma de T del recinto D (Foto: N. Becker, 3D-model: H.S. Karlsruhe, DAI)	210
Fig. 2. 48. Göbekli Tep. Escultura de un hombre con barba, piedra caliza, altura 66 cm. Hallado en L9-17, estrato II, en posición invertida (Foto: D. Johannes, DAI)	211
Fig. 2. 49. Estatua de Urfa. Escultura masculina de piedra caliza, 1,80 m de altura. Encontrada en la ciudad de Saliurfa. (Foto: J. Notroff, DAI)	211
Fig. 2. 50. Mapa de Alta Mesopotamia con la distribución actual de sitios con pilares en forma de T y con estelas de piedra caliza simples (modificado después de Schmidt 2006; DAI)	212
Fig. 2. 51. Jerf el Ahmar, Siria. Reconstrucción del edificio EA 30. (Stordeur <i>et al.</i> , 2000, p. 33)	214
Fig. 2. 52. Jerf el Ahmar. Reconstrucción del edificio EA 53. (Stordeur <i>et al.</i> , 2000, p. 38)	214
Fig. 2. 53. Nevali Çori, Turquía. Reconstrucción del edificio 13C, fase III, Neolítico precerámico B. (Becker <i>et al.</i> , 2012, p. 18)	215
Fig. 2. 54. Göbekli Tepe. Edificio de los Leones. Estrato II, Neolítico precerámico B. (L9 80) (Foto: D. Johannes, DAI)	215
Fig. 2. 55. Çatalhöyük, Turquía. Reconstrucción del santuario doméstico VII.21. 6.200 a.C. (Mellart, 1967, p. 83)	215
Fig. 2. 56. Göbekli Tepe. Pilar 43 en el recinto D, estrato I. Entre 8.800 y 7.370 a.C. (Foto: K. Schmidt, DAI)	215
Fig. 2. 57. Çatalhöyük. Plano del estrato VII, 6.200 a.C. (Mellart, 1967, p. 59)	216
Fig. 2. 58. Göbekli Tepe. Pilar 2, recinto A, mostrando relieves de uros, zorros y grullas. (Foto DAI)	217
Fig. 2. 59. Çatalhöyük. Detalle de la pintura desde la pared sur del santuario V.1, con dos grullas encima de un par de asnos salvajes y debajo de un jabalí. (Foto: J. Mellart, 1966)	217
Fig.2. 60. Göbekli Tepe. Vista desde el sur. (Foto: K. Schmidt, DAI)	220

Capítulo III

Fig. 3. 1. “Dionysus in 69”. Dirigida por Schechner en 1968, Performing Garage, Nueva York	249
Fig. 3. 2. Red de pesca colgada a secar en Venecia. (Rasmussen, 1959, p. 29)	257
Fig. 3. 3. Ayuntamiento de Säynatsalo, Alvar Aalto, (1952)	259
Fig.3. 4. Baños termales, Vals, Graubünden, Suiza, 1990-6, Peter Zumtho., (Foto: Hélène Binet)	261
Fig. 3. 5. Villa Mairea, Noormarkku, 1938-9, Alvar Aalto. (Foto: Rauno Träskelin)	261
Fig. 3. 6. Vista de Carn Llidi, en Pembrokeshire, Gales	263
Fig. 3. 7. Manchar materiales sobre tableros cubiertos con pasta. (Ingold, 2013, p. 19)	264
Fig.3. 8. El Buda meditando, Gal Vihara, Sri Lanka, siglo XII	271
Fig.3. 9. “Commune”, 1972, The Performance Group, dirigida por Richard Schechner. (Foto: R. Schechner)	276
Fig.3. 10. Nancy Stark Smith y Steve Paxton (1980). Improvisación de danza contact. (Foto: S. Petegorsky)	280
Fig. 3. 11. Figura rodeada por una forma de trazo angular. (Archivo Rudolf Laban L / C / 5/86)	282
Fig. 3. 12. Trazo-forma de curvas biomórficas. (Archivo Rudolf Laban L / C / 6/24)	282
Fig. 3. 13. Festspielhaus, Hellerau. Vista general sureste. (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 31)	283
Fig. 3. 14. Un ejercicio plástico en Hellerau. (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 64)	285
Fig. 3. 15. Cartel de Alfred Jarry para Ubu Roi (1896)	286
Fig. 3. 16. Tommaso Marinetti	286
Fig. 3. 17. Caricatura de una velada futurista, Umberto Boccioni (1911)	287
Fig. 3. 18. Boceto para el telón de “Victoria sobre el sol” Kasimir Malevich. (1913)	288
Fig. 3. 19. Representación de “Victoria sobre el sol” (1913)	288
Fig. 3. 20. Disposición de la Plaza del Palacio, Petrogrado, para la performance de masas de noviembre de 1920; imagen (Von Geldern, 1993, p. 202)	289
Fig. 3. 21. “El cornudo magnánimo” dirigida por Vsevolod Meyerhold (1922)	291
Fig. 3. 22. Diseño de Luybov Popova para “El cornudo magnánimo” (1922)	291
Fig. 3. 23. Maqueta de la escenografía de Giacomo Balla para “Feu d’artifice” (1917)	292
Fig.3. 24. Marcel Janco. “Cabaret Voltaire” (1916)	293
Fig. 3. 25. Hugo Ball. “Karawane” (1916)	293
Fig. 3. 26. Espacio cúbico. (Schlemmer, 1971, p. 23)	295
Fig.3. 27. Leyes orgánicas. (Schlemmer, 1971, p. 24)	295
Fig. 3. 28. Tänzer Mensch. (Schlemmer, 1971, p. 24)	295
Fig. 3. 29. Edificio de la Bauhaus (Schlemmer, 1971b, 78)	296
Fig. 3. 30. Black Mountain College, Asheville. (Foto: Claude Stoller, 1940) (Díaz, 2014, p. 2)	298
Fig. 3. 31. Elenco de “Le piège de Méduse” (Foto: Clemens Kalischer, 1948)	299
Fig.3. 32. Disposición del público en Theater Piece No. 1. Black Mountain Collage, 1952 (Kirby y Schechner, 1965)	300
Fig. 3. 33. Diagrama de M. C. Richards de Theatre Piece No. 1, 1952. (Fetterman, 2010)	300
Fig.3. 34. Allan Kaprow “18 Happenings in 6 Parts”. (1959)	302
Fig.3. 35. Joseph Beuys, “Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt”	304
Fig.3. 36. Trisha Brown (1973). Roof Piece. Manhattan (Foto: B. Mangolte)	305
Fig.3. 37. Experiments in Environment Workshop, 1968. Driftwood Village Community, Sea Ranch, California. (Lawrence Halprin Collection)	306

Fig.3. 38. Dibujo de Lawrence Halprin de The Sea Range. (Lyndon y Alinder, 2004)	307
Fig. 3. 39. Acto de apertura de terrenos, 1971, Ciudad Abierta (Foto: Archivo Histórico de J. Vial Armstrong)	309
Fig. 3. 40. Fotografía aérea de Ciudad Abierta, Ritoque, Chile. (León, 2016)	309
Fig.3. 41. Ceremonia de bienvenida a los estudiantes de primer curso de Arquitectura y Diseño en Ciudad Abierta, abril 2003. (Foto: Archivo Histórico de J. Vial Armstrong,)	309
Fig. 3. 42. Vito Acconci. “Conversions” (1970)	312
Fig. 3. 43. Marina Abramović. “Rhythm 10” (1973)	313
Fig. 3. 44. Chris Burden. “Through the Night Softly” (1973)	314
Fig. 3. 45. Dennis Oppenheim, “Annual Rings”. (1968)	315
Fig. 3. 46. Lynda Benglis, “Now”. (1973)	316
Fig. 3. 47. “Jargo”, Virginia Mastrogiannaki (2016), Museo Benaki, Atenas. (Foto: N. Tsoukala)	317
Fig. 3. 48. ORLAN. “Marches au ralenti” (1964)	318
Fig. 3. 49. ORLAN. “MesuRage” en Centro Pompidou, París. (1975)	319
Fig. 3. 50. ORLAN. “MesuRage” en Saint Pierre, Lyon. (1979)	319
Fig. 3. 51. Dennis Oppenheim, “Parallel Stress”. Nueva York, (1970)	320
Fig. 3. 52. Dennis Oppenheim, “Parallel Stress”. Nueva York, (1970)	320
Fig. 3. 53. Graham Metson, “Renacer” (1969)	320
Fig. 3. 54. Ana Mendieta. “Imagen de Yagul” Oaxaca. (1973)	321
Fig. 3. 55. VALIE EXPORT, “Touch Cinema” 1970	322
Fig. 3. 56. VALIE EXPORT. “Körperkonfigurationen”, Thesustemple, Viena (1982)	322
Fig. 3. 57. Vito Acconci, “Seedbed”, (1972)	323
Fig. 3. 58. Tehching Hsieh, One Year Performance 1978–1979 (Cage Piece)	324
Fig. 3.59. Marina Abramović, “The House with Ocean View”, 2002. (Foto: Sean Kelly Gallery)	325
Fig. 3. 60. Marina Abramović, “The Artist is Present” (2010)	326
Fig. 3. 61. Marina Abramović, “The Artist is Present” (2010)	326
Fig. 3. 62. Marina Abramović, “Communal Moment”, (2016)	328
Fig. 3. 63. Tipis de piel de los Shoshones. (1880-1910) (Foto: Everett Collection)	335
Fig. 3. 64. Christaller (1966)	336
Fig. 3. 65. Región de estudio de Teotihuacan. (Evans y Gould, 1982, p. 286)	337
Fig. 3. 66. “Portara”. Dintel del templo de Apolo de Lygdamis en Naxos, (Foto: The Telegraph O. Smith, 2015)	339
Fig. 67. Lucha entre hombres Luritja, gente de río Finke, Territorio del Norte, Australia. (Foto: H. Basedow, 1920) Museo Nacional de Australia	341
Fig. 3. 68. Casas de los marakwet, Kenia. (Foto: Marakwet Heritage)	343
Fig. 3. 69. Angkor Wat. Torre central. (Mannikka, 1996, p. 253)	345

Capítulo IV

Fig. 4. 1. Acción de medición del teatro del santuario de Asclepio de Epidauro formando una fila. (Plano del autor a partir de A. von Gerkan y W. Müller-Wiener, 1961, fig. 4 y 11)	366
Fig. 4. 2. Acción en el teatro del santuario de Asclepio de Epidauro. (Creación de la performance del autor, foto M. J. Martínez Sánchez)	366
Fig. 4. 3. Acción medición del teatro de Pérgamo formando varias filas. (Esquema sobre dibujo de I. Amarouch García)	367

Fig. 4. 4. Acción en el teatro de Pérgamo, marzo 2015. (Creación de la performance del autor. Foto E. Pérez Gómez)	367
Fig. 4. 5. Acciones de medición de la cúpula y una de las pilastras de la basílica de Santa Sofía, Estambul. (Esquema sobre dibujo de I. Amarouch García)	368
Fig. 4. 6. Acciones de medición de la bóveda y el dintel monolítico del Tesoro de Atreo, Micenas	371
Fig. 4. 7. Acción en el Tesoro de Atreo, Micenas. Círculo 1º. (Creación de la performance del autor)	371
Fig. 4. 8. Acción de medición de la cúpula de Santa Irene, Estambul. (Esquema sobre dibujo de I. Amarouch García)	372
Fig. 4. 9. Acción en Santa Irene, Estambul. (Creación de la performance y foto del autor)	372
Fig. 4. 10. Acción de formación corporal en la vía procesional del Palacio viejo de Festos, Creta. (Esquema sobre dibujo de I. Amarouch García)	375
Fig. 4. 11. Acción en el Palacio de Festos. (Performance creada por el autor)	375
Fig. 4. 12. Acción de formación corporal en la orquesta del Teatro de Pérgamo (Esquema sobre dibujo de I. Amarouch García)	377
Fig. 4. 13. Acción en el Teatro de Pérgamo, círculo de la cávea. (Creación de la performance del autor. Foto E. Pérez Gómez)	377
Fig. 4. 14. Acciones de formación corporal en el templo de Apolo en Dídima. (Esquema sobre dibujo de I. Amarouch García)	378
Fig. 4. 15. Acción en el templo de Apolo en Dídima. (Creación de la performance del autor. Foto E. Pérez Gómez)	378
Fig. 4. 16. Acción de formación corporal de una cuadrícula en Santa Irene, Estambul. (Esquema sobre dibujo de I. Amarouch García)	381
Fig. 4. 17. Acción en Santa Irene, Estambul. (Performance y foto del autor)	381
Fig. 4. 18. Acción de formación corporal entre los templos de Hera en Paestum. (Esquema sobre dibujo de I. Amarouch García)	382
Fig. 4. 19. Acción en los templos de Hera en Paestum. (Performance creada por el autor, Foto: A. Moralejo Nodal)	382
Fig. 4. 20. Acción en el Templo de Apolo en Dídima. (Performance creada por el autor)	384
Fig. 4. 21. Acción de presencia en el thólos del santuario de Atenea en Delfos (Esquema sobre dibujo de I. Amarouch García)	386
Fig. 4. 22. Acción de presencia en el thólos del santuario de Atenea en Delfos. (Performance creada por el autor. Foto S. Kousourís)	386
Fig. 4. 23. Acción de presencia junto al santuario de Posidón en Sunio (Esquema sobre dibujo de I. Amarouch García)	387
Fig. 4. 24. Acción junto al santuario de Posidón en Sunio. (Performance creada por el autor, Foto E. Pérez Gómez)	387
Fig. 4. 25. Ejercicio de atención enfocada en la ETSAM, dentro del Laboratorio Sensorial y Performativo, enero 2017. (Foto: A. Moralejo Nodal)	390
Fig. 4. 26. Método Abramović, “As One”, Museo Benaki, Atenas, 2016. (Foto: MAI)	390
Fig. 4. 27. Experiencia cinestésica en el Tesoro de Atreo. (Performance creada por el autor)	390
Fig. 4. 28. Experiencia cinestésica en el templo de Apolo en Dídima. (Performance y fotografía del autor)	393
Fig. 4. 29. Experiencia auditiva en el teatro de Mileto. (Performance creada por el autor)	394
Fig. 4. 30. Experiencia auditiva en la Piscina Mirabilis. (Esquema sobre dibujo de I. Amarouch García)	396

Fig. 4. 31.a Experiencia auditiva estática en la Piscina Mirabilis, Campania. (Foto y performance del autor)	396
Fig. 4. 31.b Experiencia auditiva en el Antro de la Sibila, Cumas. (Esquema sobre dibujo de I. Amarouch García)	398
Fig. 4. 32. Experiencia auditiva estática en el Antro de la Sibila, Cumas. (Foto y performance del autor)	398
Fig. 4. 33. “No toque el mármol”: un letrero en los Propileos de la Acrópolis de Atenas. (Foto del autor)	400
Fig. 4. 34. Elena Labrinou con los alumnos del Laboratorio en el interior del Partenón. (Foto: S. Kousouris)	401
Fig. 4. 35. Foto subida a las redes sociales por una alumna del Laboratorio tocando una de las columnas del Partenón	403
Fig. 4. 36. Coro ditirámbico. Cratera de campana 450-400 a.C. (Foto: Museo Nacional de Copenhague)	406
Fig. 4. 37. Teatro de Rhamnoús. A-B: fila proedría, C-D: muro de contención. (Plano del autor a partir de Gebhard)	408
Fig. 4. 38. Teatro de Rhamnoús. Vista del kóilon desde la orquístra. (Foto: Getty Images)	408
Fig. 4. 39. Teatro de Tórico. (Foto: Ethnalgreece.com)	408
Fig. 4. 40. Reconstrucción de Papastamati-Von Moock (2015) del primer teatro de madera y el templo de Dioniso Eléutero, finales del siglo VI a mediados del siglo V a. C. (Dibujo: G. P. Antoniou)	409
Fig. 4. 41. A: Teatro de Dioniso Eléutero en Atenas, mediados del siglo IV, reconstrucción de C Papastamati-Von Moock (2014) (Dibujo: G. P. Antoniou). B: Teatro de Megalópolis (Moretti, 2014, p. 114)	411
Fig. 4. 42. Antigua Epidauro desde el norte. (Foto del autor)	415
Fig. 4. 43. Pequeño teatro de Epidauro. (Foto de portada en Kazoliás, 2009)	416
Fig. 4. 44. Vía sagrada al Santuario de Asclepio desde Epidauro y situación de los dos teatros. (Foto: Google maps, modificada por el autor)	417
Fig. 4. 45. Sección del teatro del santuario de Asclepio en Epidauro. (Defrasse y Lechat, 1895, p. 197)	418
Fig. 4. 46. “Electra” de Sófocles, septiembre de 1938, la primera representación realizada en el teatro del santuario de Asclepio desde la Antigüedad. (Foto: Ethnikó Théatro)	419
Fig. 4. 47. “Hipólito” de Eurípides, julio de 1954, en el teatro del santuario de Epidauro (Foto: Ethnikó Théatro)	420
Fig. 4. 48. Experiencia sensorial en el teatro del santuario de Asclepio de Epidauro. (Plano del autor a partir de A. von Gerkan y W. Müller-Wiener, 1961, fig. 4 y 11)	422
Fig. 4. 49. Experiencia sensorial en el teatro del santuario del Asclepio en Epidauro (Foto M. J. Martínez Sánchez)	422
Fig. 4. 50. Experiencia sensorial en el teatro del santuario de Asclepio de Epidauro. (Plano del autor a partir de A. von Gerkan y W. Müller-Wiener, 1961, fig. 4 y 11)	423
Fig. 4. 51. Experiencia sensorial en el teatro del santuario del Asclepio en Epidauro. (Foto M. J. Martínez Sánchez)	423
Fig. 4. 52. A-B: Comparación de los asientos del teatro de Atenas de mediados del siglo IV (A) con asientos planos simples (B). C-D: Teatro del santuario del Asclepio en Epidauro. Sección por las escaleras del <i>koílon</i> , primeras filas (D) y filas en torno al diazóma (C). (Moretti, 2014, pp. 116, 121)	424
Fig. 4. 53. Ejercicio de atención enfocada en la cinestesia en Acronauplia. (Foto del autor)	426

Fig. 4. 54. Ejercicio de atención enfocada, pequeño teatro de Epidauro. (Foto: S. Kousourís)	429
Fig. 4. 55. Pequeño teatro de Epidauro. (Foto del autor)	430
Fig.4. 56. “Koinó-Poiísi”. Recorrido del happening previo a la performance. (Plano del autor)	432
Fig.4. 57. Koíno-Poiísi. Distribución del público en la acción 4. (Plano del autor)	433
Fig. 4. 58. Koino-Poiisi. “Partitura” que siguen los koinó poiítes para dar sonido a los nombres de los antiguos ocupantes del teatro	434
Fig. 4. 59. Koíno-Poiísi. Distribución de los koinó poiités en la acción 7 y 8. (Plano del autor)	435
Fig. 4. 60. Nombres de los patrocinadores grabados en los asientos del koílon del pequeño teatro de Epidauro. (Foto: S. Kousourís)	435
Fig. 4. 61. Athens, with the Acropolis (#619), Francis Frith (c. 1860. MoMA)	440
Fig. 4. 62. Vía Panatenaica en el siglo II a.C. según Travlos (1981, p. 396).	442
Fig.4. 63. Recorrido de las Panateneas desde el ágora arcaica según Robertson (1998, p. 285)	444
Fig. 4. 64. Acrópolis en la Edad de Bronce. (Travlos, 1980)	446
Fig. 4. 65. Acrópolis a principios siglo V a.C. (Travlos, 1980)	447
Fig. 4. 66. Acrópolis en el siglo II d.C. (Travlos, 1980)	448
Fig. 4. 67. Propileos arcaicos, reconstrucción de Paga (2017)	449
Fig. 4. 68. Propileos de Mnesicles con el templo de Atenea Nike y el monumento de Agripa	449
Fig. 4. 69. “Frontón del olivo”, 560-550 a.C. (Museo de la Acrópolis)	450
Fig 4. 70. Vista del espacio del Gran Altar y el Erecteion desde el estilóbato del Partenón, julio 2017. (Foto del autor)	452
Fig.4. 71. Pompeión, cerca de 400 a.C. (Travlos, 1980)	455
Fig. 4. 72. La Acrópolis al amanecer, agosto de 2017. (Foto del autor)	456
Fig. 4. 73. Amanecer desde la colina de Pnyx, agosto de 2017. (Foto del autor)	456
Fig. 4. 74. El Presidente de EEUU Barack Obama, en la Acrópolis, en noviembre de 2016. (Foto: NBC News)	457
Fig. 4. 75. El Presidente de Francia Emmanuel Macron en la colina de Pnyx en Atenas, con la Acrópolis de fondo, en septiembre de 2017.(Foto: www.thessnews.gr)	458
Figura 4. 76. Acceso a los Propileos, vista desde el templo de Atenea Nike, septiembre de 2017. (Foto del autor)	459
Fig. 4. 77. Tránsito en los Propileos, vista desde el interior, septiembre de 2017. (Foto del autor)	459
Fig. 4. 78. Vía Panatenaica en el interior de la Acrópolis, agosto de 2017. (Foto del autor)	460
Fig. 4. 79. La Vía Panatenaica vista desde el Arreforió, septiembre de 2017. (Foto del autor)	460
Fig. 4. 80. La Acrópolis vista desde el bastión oriental, septiembre de 2017. (Foto del autor)	460
Fig. 4. 81. El pelotón encargado de izar la bandera en la Acrópolis dirigiéndose hacia el mástil, julio de 2017. (Foto del autor)	461
Fig. 4. 82. Izado de bandera al amanecer en la Acrópolis, julio de 2017. (Foto del autor)	461
Fig. 4. 83. Vista del Erecteion desde el Templo Antiguo al amanecer, septiembre de 2017. (Foto del autor)	462
Fig. 4. 84. Excavaciones en el depósito especial sur, en la isla de Keros, mirando hacia el oeste, hacia el islote de Dhaskalio. (Renfrew. 2012, p. 151)	467
Fig. 4. 85.Reconstrucción de la planta baja de la Casa de las Tejas en Lerna. Lerna III, Heládico Inicial. (Dibujo del autor)	468
Fig. 4. 86. Ritón hallado en las excavaciones de Kato Zakro, con bajorrelieves tallados representando un santuario en altura. (Megaw, 1964, p. 29)	471

Fig. 4. 87. Dibujo del relieve del ritón de Kato Zakro. Arthur H. S. Megaw (1964, p. 30)	471
Fig. 4. 88. Fragmento de Pyxis de esteatita hallado en Cnosos (Evans, 1901, p. 5)	472
Fig. 4. 89. Diosa Pájaro, hallada en Tirinto, 1400–1200 a. C. (Baring y Cashford, 2005, p. 154)	473
Fig. 4. 90. Diosa con corona de palomas y cuernos de toro hallada en Cnosos, 1400-1200 a. C. (Baring y Cashford, 2005, p. 154)	473
Fig. 4. 91. Diosa con corona de amapolas, hallada en Cnosos, c. 1400 a. C., (Baring y Cashford, 2005, p. 154)	473
Fig. 4. 92. Casa G en Asini, Argólida, (Whittaker, 1997, p. 287)	474
Fig. 4. 93 Santuario de las Dobles Hachas, Cnosos. (Whittaker, 1997, p. 298)	474
Fig. 4. 94 Centro de culto en Micenas, (Whittaker, 1997, p. 288)	474
Fig. 4. 95. Fresco del segundo Palacio de Cnosos, 1500 a. C. Con una fachada de “templo” tripartita en el centro	475
Fig. 4. 96. Fachada de “templo” simétrica y tripartita, grabada sobre una placa de oro hallada en la tumba de trinchera IV en Micenas (Shaw, 1978, p. 429)	475
Fig. 4. 97. Planta del santuario en Vazipetro. (Shaw, 1979, p. 443)	476
Fig. 4. 98. Reconstrucción siguiendo la placa de Micenas y el ritón de Zakros (Shaw, 1979, p. 445)	476
Fig. 4. 99. Planta del templo en Kea. (Ross y Caskey, p. 1962, p. 282)	476
Fig. 4. 100. Cementerio minoico de Koumása. (Xanthudidēs, 1924, Lámina LXI)	477
Fig. 4. 101. Tumba-templo en Cnosos. (McEnroe, 2010, p. 109)	478
Fig. 4. 102. Tumba de bóveda conocida como “Tesoro de Atreo”, Micenas, 1400 a. C. (Wace, 1924, Lam. LVI)	479
Fig. 4. 103. “Jarro Harvester”, Ayia Triada, 1500 a.C. Reconstrucción del friso del de Fritz Blakolmer (2008)	480
Fig. 4. 104. Pintura al fresco sobre el sarcófago de Ayia Triada, 1370-1320 a.C.	480
Fig. 4. 105. Grupo de hombres bailando, hallado en el tholos de Kalimari Creta, 1400-1350 a. C	481
Fig. 4.106. Grupo de mujeres bailando, hallado en Palaikastro, Creta, 1350-1300 a.C.	481
Fig.4. 108. Restauración de los templos Heraion Argivo y Perachora. (Lawrence, 1996, p. 62)	488
Fig. 4. 109. Evolución arquitectónica del templo de Apolo en Eretria, Eubea, desde el siglo VIII al VI a.C.	488
Fig. 4. 110. Hieron de Lefkandis, Eubea, 1000 a.C.	489
Fig. 4. 111. Reconstrucción de la del primer Heraion de Samos, siglo VIII a.C.	490
Fig. 4. 112. Reconstrucción del Templo de Zeus en Olimpia, siglo V a. C.	491
Fig. 4. 113. Friso de las bailarinas, Santuario de los Grandes Dioses, Samotracia, 340 a.C. (Foto: Marsyas, 2005)	493
Fig. 4. 114. Base del monumento votivo de Atarbos, hallado en la Acrópolis de Atenas, 323-2 a.C. (Shear, 2003)	494
Fig. 4. 115. Procesión de sacrificio. Lekythos hallado en Atenas, 520-510 a. C. (Museum of Fine Arts of Boston)	495
Fig. 4. 116. Libación sobre altar. Fondo de crátera, Atenas, siglo VI a.C.	497
Fig. 4. 117. Procesión de sacrificio. Tablero de madera de la cueva de Pitsa, Corinto. 540- 530 a.C. (Museo Arqueológico Nacional de Atenas)	498

Conclusiones

Fig. 5.1. Dibujo del relieve metrológico de Salamina, siglo IV a. C. (Dekoulakou-Sideris, 1990, p. 446)	540
Fig. 5.2. Relieve metrológico de Salamina, siglo IV a. C. (Dekoulakou-Sideris, 1990, pp. 447)	540
Fig. 5. 3. Mies van der Rohe en la Acrópolis, en 1959	543
Fig. 5. 4. Le Corbusier en la Acrópolis, en 1911	543
Fig. 5. 5. F. J. Sáenz de Oiza en la Acrópolis, en 1984	543

0

INTRODUCCIÓN / *INTRODUCTION*

0.1. Objeto de estudio	6
0.2. Objetivos	8
0.3. Oportunidad de la investigación	10
0.4. Marco teórico	12
0.5. Metodología	13
0.6. Descripción de los capítulos	15
0.7. Consideraciones adicionales y aclaraciones terminológicas	19
INTRODUCTION	21
0.1. Object of study	19
0.2. Objectives	25
0.3. Research opportunity	27
0.4. Theoretical framework	29
0.5. Methodology	30
0.6. Description of the chapters	32

0

INTRODUCCIÓN

La función en arquitectura es un programa prosaico. Es una abstracción en el sentido de que se aplica a una actividad sin referencia a la participación humana. El ritual es la trascendencia de la función al nivel de un acto significativo.

(Kostof, 1995, p. 41)

La historia de la arquitectura es, en gran parte, la historia del espacio ritual. Los edificios más relevantes a lo largo del desarrollo de la humanidad se construyeron para albergar rituales y, sin embargo, pocas veces se ha estudiado la arquitectura desde esta perspectiva. Probablemente, esto se deba a que, por un lado, es reciente el interés por parte de las ciencias sociales en el papel que ha desempeñado el ritual en la construcción del entorno, y, por otro lado, se sabe muy poco o se desconoce en qué consistían los rituales que albergaron las más importantes piezas arquitectónicas del pasado. La arquitectura consiste en la transformación del medio para adaptarlo a la actividad humana; conocer la actividad para la que se pretende transformar el entorno es indispensable, como también lo es para entender un espacio arquitectónico ya construido. Parece pues necesario empezar a revisar importantes edificios de los que se ha estudiado su repercusión en el desarrollo del lenguaje arquitectónico, pero de los que se ha prestado poco interés en qué consistía la actividad que en ellos se producía, asumiendo que se trataba de algo primitivo y poco relevante.

Nuestra intención, al iniciar esta tesis doctoral, era estudiar el papel de la actividad ritual en la configuración de algunos de los espacios arquitectónicos más importantes de la antigua Grecia, espacios que serían fundamentales en el desarrollo del lenguaje arquitectónico occidental. Los abundantes estudios realizados sobre estos espacios, nos permitían conocer hasta cierto punto los rituales para los que fueron construidos, por lo que era posible llevar a cabo un análisis sobre la relación de la actividad y las formas arquitectónicas. Desde nuestros primeros planteamientos, introducíamos una perspectiva metodológica en la que incluíamos el uso de la “performance” como instrumento de análisis que pone en relación el cuerpo, la acción y el espacio. Entendíamos que el uso de la performance como herramienta de investigación podía ayudarnos a esclarecer aquellos aspectos del espacio ritual que los estudios convencionales no han sido capaces de esclarecer o sobre los que no se tienen datos suficientes.

Introducción

La performance¹ –que podríamos definir, simplificando mucho, como una acción llevada a cabo con la intención de influir a un público– se comienza a utilizar como un instrumento de análisis antropológico a partir de las experiencias de Richard Schechner y Victor Turner, a finales de la década de 1970, pero había sido utilizada con anterioridad en múltiples contextos como instrumento de indagación en las relaciones entre cuerpo y espacio. Dado que el ritual se expresa fundamentalmente a través de la performance, nos parecía justificado y oportuno introducirla en nuestra investigación, como medio para clarificar aspectos desconocidos de la performances rituales que se llevaban a cabo en los espacios que habíamos seleccionado y como instrumento de estudio en general que nos ayudara entender con mayor profundidad dichos espacios.

Sin embargo, al iniciar nuestro trabajo de investigación, nos percatamos del enorme campo de estudio en el que nos adentrábamos.

Por un lado, el ritual es un conjunto de fenómenos de la cultura humana con profundas raíces biológicas. No se trata de fenómenos propios de sociedades pre-científicas, sino de algo inherente al ser humano que nos sigue constituyendo como individuos pertenecientes a las sociedades actuales. Habitualmente, al utilizar este término nos referimos a una actividad perteneciente al ámbito religioso, sin embargo no es algo exclusivo de la religión sino que pertenece a todos los ámbitos de la actividad humana, desde la interacción social a las ceremonias que marcan un cambio en las vidas de las personas o en el desarrollo de las sociedades. Desde la comunicación a la introspección, una gran parte de las actividades humanas pueden ser consideradas rituales.

Por otro lado, el término “ritual” funciona como sustantivo y como adjetivo, lo que nos indica que una acción puede ser más o menos ritual, como lo puede ser un objeto o un espacio. Por lo tanto, una acción, un objeto o un espacio pueden ser absolutamente rituales o no serlo en absoluto. Esta posibilidad de graduación abre paso al concepto de ritualización; es decir, el proceso por el cual una persona, una acción, un objeto o un espacio pueden llegar a ser más o menos rituales. Así, se puede ritualizar la forma de caminar, de sentarse, de sonreír, de llorar o el tono de voz, como también se puede ritualizar nuestro entorno.

Al empezar a estudiar esta última cuestión, la ritualización y en concreto la ritualización del entorno, comprendimos que era necesario profundizar en los estudios del ritual, lo que nos llevó a plantearnos un nuevo enfoque para nuestra investigación. La creación de los espacios rituales, en los inicios de la arquitectura, no parece que siguiera el proceso proyectual contemporáneo, en el que se analiza la actividad y se intenta adecuar el espacio disponible para albergar de la mejor forma dicha actividad, sino que la propia actividad ritual habría ordenado el espacio generando esquemas espaciales que habrían dado lugar a las formas arquitectónicas. Pero además, una vez el espacio se transforma en ritual, éste actúa como agente en el proceso de ritualización de los individuos. Es decir, para estudiar los espacios arquitectónicos que nos habíamos propuesto desde la perspectiva ritual, era necesario primero entender los procesos de ritualización que habían generado los esquemas espaciales a los que responden las formas arquitectónicas.

¹ Aclaremos el uso que hacemos del término “performance” más adelante.

Los procesos de ritualización suceden a través de nuestra percepción y comprensión del mundo a partir de nuestros cuerpos, un proceso cognitivo que se ha denominado “corporalización”. Este hecho nos reafirmaba en nuestra decisión de utilizar la performance como herramienta de estudio; es decir, utilizar el cuerpo como instrumento de acción y de percepción consciente que nos permitiera estudiar cómo el cuerpo se adapta a determinados espacios y cómo éstos influyen en él. Pero, al incluir en nuestra perspectiva el proceso de ritualización, el uso de la performance debía dirigirse no sólo a cuestiones de percepción del espacio, desde un punto de vista fenomenológico, como inicialmente nos habíamos planteado, sino que debía abarcar otras cuestiones relativas a los procesos cognitivos.

Así pues, nos encontramos que para desarrollar la investigación que nos habíamos propuesto inicialmente, que trataba de estudiar cómo había influido la actividad ritual como programa arquitectónico en la creación de alguna de la arquitecturas más emblemáticas de la antigua Grecia, previamente se requería de la elaboración de un marco teórico sobre los procesos de ritualización del entorno y la formación de los espacios rituales, y la elaboración de un marco metodológico que nos permitiera estudiar los mecanismos arquitectónicos de ritualización de los individuos. Por tanto, decidimos abordar el estudio previo necesario al que nos habíamos planteado, elaborando un marco teórico y metodológico útil para todo investigador que se plantee estudiar cualquier cuestión acerca del espacio ritual.

Con este nuevo enfoque, iniciamos una investigación que no pretende ser concluyente, sino plantear algunas de las cuestiones fundamentales para el estudio del espacio ritual, a la luz de las disciplinas que se han interesado por este fenómeno, como la antropología, la arqueología, las ciencias cognitivas o la biología evolutiva, a la vez que desarrollamos una perspectiva metodológica performativa fenomenológica-cognitiva en la que se pueden apoyar futuros estudios y que podría ser la base de metodologías más interactivas, inductivas o hermenéuticas, como reclama Marc Verhoeven (2005, p. 41), entre otros autores, para los estudios del ritual.

Esquema 1. Estructura final de la tesis

Introducción

0.1. Objeto de estudio

Esta tesis doctoral estudia la capacidad de la actividad ritual para modelar el entorno y cómo el entorno ritualizado puede modelar a los individuos, tomando como casos de estudio algunos de los espacios más representativos de la antigua Grecia.

Desde los inicios de los estudios del ritual, a finales del siglo XIX, se intentó comprender por qué esta clase de fenómenos estaba presente en todas las culturas, encontrando desde muy pronto una respuesta en las funciones sociales que desempeñaba. William Robertson Smith (1889) fue pionero en señalar al ritual como un mecanismo de cohesión y de continuidad de la comunidad, en sus estudios sobre el rito del sacrificio. Pero será Émile Durkheim (1995), uno de los padres de la sociología, en su trabajo de 1912 “Las formas elementales de la vida religiosa”, quien sienta las bases para el desarrollo de los estudios funcionalistas del ritual. Durkheim considera los rituales como un instrumento social que desempeña cuatro funciones principales: la introducción de la disciplina, la cohesión del grupo, la revitalización de la unión del grupo y la producción de “euforia” que restablece la pérdida de “fe” por las posibles frustraciones. Previamente, en 1909, Arnold van Gennep (1977), había publicado “Los ritos de paso”, en donde sostenía que el ritual sirve para estructurar la sociedad y regular los cambios entre los distintos estatus, abriendo las aproximaciones estructuralista y simbólica en los estudios del ritual, aunque ésta tardaría décadas en tomar fuerza. Por otro lado la transmisión cultural es una función del ritual contemplada desde los inicios de su estudio, aunque no será hasta las últimas décadas cuando su estudio empieza a cobrar un fuerte impulso dentro de la biología evolutiva –en la que autores como Bernard G. Campbell (1998, p. 283) consideran el ritual como *el ADN de la sociedad, la base de información codificada de la cultura*– o en las ciencias cognitivas.

La antropología cognitiva es un enfoque centrado en el proceso de la cognición; es decir, en la facultad de un ser vivo para procesar información a partir de la percepción, el conocimiento adquirido y las características subjetivas que permiten valorar la información. Trata de explicar los patrones de conocimiento compartido, la innovación cultural, y la transmisión a través del tiempo y el espacio. Junto a otras perspectivas como la fenomenológica, uno de sus mayores intereses es la comprensión del proceso de corporalización,² entendido como el conocimiento adquirido a través del cuerpo. Esto ha permitido avanzar en el análisis de una de las funciones principales del ritual, el “modelado” –o ritualización– del cuerpo.

Como afirma Lawrence E. Sullivan (1990, p. 87), *el cuerpo es construido, desmembrado o reparado en rituales*, el ritual se produce a través y en el cuerpo. Mediante esta función del ritual se producen todas las funciones sociales y estructurales del ritual. Las acciones de la performance

² El término “corporalización” viene del inglés *embodiment*, utilizado en las ciencias sociales frecuentemente. Honorio Velasco Maíllo (2007, pp. 53-54) advierte de la dificultad de su traducción; da como ejemplos “encarnación”, “corporización”, “corporalidad” o “corporalización”. Según Velasco Maíllo se refiere a la construcción simbólica del cuerpo humano. *Una construcción que se describiría como la penetración por parte de las representaciones sociales en el interior del cuerpo, de los cuerpos, dotándoles de imágenes que les sitúan en un lugar en el cosmos y en el seno de las comunidades humanas*. Aunque Velasco Maíllo lo traduce como “incorporación”, elegimos “corporalización”.

ritual cortan, dividen y reordenan las facultades del cuerpo adulto –metafórica y físicamente– para que estén en mejor posición para servir a la sociedad. Estas acciones rituales conllevan movimiento, direccionalidad y orientación espacial cargados de intención y significado (Parkin 1992, pp. 11-23), que no sólo ritualizan los cuerpos y por tanto las mentes, sino también al espacio donde se producen y al entorno vinculado a las sociedades que los llevan a cabo.

Catherine Bell (2009a, pp. 98-100), entre otros autores, sostiene que el entorno ritualizado, resultante de la actividad ritual, junto a las actividades rituales dentro de él, funcionarían simultáneamente imprimiendo nuevos esquemas en los cuerpos de los participantes. Se trata pues de un proceso circular en el que

el espacio y el tiempo se redefinen a través de los movimientos físicos de los cuerpos que proyectan esquemas de organización en el entorno del espacio-tiempo, por un lado, mientras reabsorben estos esquemas como la naturaleza de la realidad, por el otro.

Estos procesos circulares de ritualización habrían estado en funcionamiento desde las primeras etapas de la hominización, especialmente a partir de lo que Merlin Donald (1991, p. 162-163), denomina la “cultura mimética”, una *categoría de cultura arcaica pero claramente humana que medió la transición de homínido a humano*, hace 1,9 millones de años, con la aparición del *Homo erectus*. La denominación que recibe esta etapa hace referencia a la “mímesis”, el modo de representación que aparece y se desarrolla durante esta etapa y que daría lugar al ritual. Para Donald la clave de la evolución de la cognición humana es la representación; es decir, el desarrollo de nuevos sistemas para representar la realidad. En su evolución, el ser humano percibió de alguna manera la utilidad de los símbolos y los inventó de la nada, ningún ambiente simbólico los precedió. La mente moderna es una estructura híbrida que contiene vestigios de las primeras etapas de la emergencia humana, así como nuevos dispositivos simbólicos que han alterado radicalmente su organización.

La transición crucial para Donald (1991, pp. 344) que habría llevado al ser humano a la modernidad, la que denomina como la “cultura teórica”, se habría producido tras la aparición de la escritura como un poderoso sistema de almacenamiento externo simbólico. El momento culminante de esta transición, cuando nació la cultura teórica, habría ocurrido en Grecia alrededor de 700 a. C. Donald argumenta que los griegos poseían todas las invenciones visuográficas básicas: habilidades pictóricas avanzadas; conocimiento de los usos ideográficos y analógicos de los símbolos visuales, especialmente de las matemáticas y la astronomía; el mejor sistema de escritura fonética jamás inventado; y todos los medios necesarios para registrar sus ideas. *El resultado fue que, por primera vez en la historia; ideas complejas se situaron en la arena pública, en un medio externo, donde podrían ser refinadas a largo plazo, mucho más allá de la vida de los individuos.*

La cultura griega –desde la Edad Oscura sobre 1200 a.C. hasta el inicio de la época romana cerca de 146 a.C.– se sitúa en un momento de la evolución cultural humana que nos permite entender la procedencia de los sistemas de creencias y sus rituales, así como sus expresiones espaciales, a la vez que podemos reconocernos en ellos.

Introducción

0.2. Objetivos

El objetivo principal que tratamos de alcanzar con esta tesis es aportar un marco teórico y metodológico específicos para el estudio del proceso circular de la ritualización del espacio y de los individuos. Para alcanzar nuestro objetivo principal nos marcamos los siguientes objetivos específicos:

El primer objetivo de esta tesis es establecer en qué consiste el fenómeno –o el conjunto de fenómenos– que denominamos “ritual”, incidiendo en los aspectos formales y funcionales que más afectan a la construcción del entorno.

El ritual es un fenómeno cultural de difícil definición. Históricamente se ha definido el fenómeno ajustándolo a las características que más interesaban en el estudio en el que se enmarcaba. Bell (2009b, p. 138), en uno de los ensayos más importantes sobre el ritual escritos hasta la fecha, desiste de intentar dar una definición y en su lugar da una lista de seis características que no son *ni exclusivas ni definitivas* del ritual. Esta estrategia se ha seguido por muchos autores, sin embargo, algunos teóricos no han renunciado a dar una definición, ya que consideran que es imprescindible acotar el objeto de estudio para poder desarrollar una investigación. Entre ellos se encuentra Kyriakidis (2002), quien da una definición universal a la que añade las características señaladas por Bell, dando su punto de vista. En nuestro caso, seguimos la estrategia de Kyriakidis, revisando las características y las funciones del ritual que más se aproximan a nuestros intereses, además de los elementos que lo constituyen.

Nuestro segundo objetivo es determinar cómo el ritual interviene en la construcción del entorno.

Aunque, recientemente, muchos autores coinciden en la importancia del ritual en la construcción del entorno, no entran a estudiar cuáles son los mecanismos de este proceso. Por supuesto, desde los inicios de los estudios del ritual, ha habido autores que ha destacado la importancia del espacio en relación al ritual y de los procesos de ritualización del entorno: Van Gennep (1977) explicó la lógica de los movimientos rituales relacionándola con el simbolismo espacial y geográfico; Mircea Eliade (1998, 2000) argumenta que mediante el ritual se produce la separación del espacio “real” –o espacio humano– del “caos” –espacio homogéneo desconocido–; Jonathan Z. Smith (1987) llega a considerar al lugar como un agente de la acción ritual.

Como hemos visto, Bell (2009a, p. 99) describe con claridad el proceso circular en el que el entorno se redefinido por la performance ritual, y a la vez los cuerpos reabsorben los esquemas culturales proyectados en el espacio. Sin embargo, como otros autores, no desarrolla el estudio de cómo los movimientos proyectan los esquemas de organización o cómo se produce la reabsorción de estos esquemas. En esta investigación nos fijamos como uno de nuestros objetivos, deducir las claves del proceso de la construcción del entorno humano a través del ritual, recurriendo a la biología evolutiva, las ciencias cognitivas y a la arqueología.

Nos fijamos como tercer objetivo establecer una perspectiva metodológica que se ajuste al estudio de cómo el entorno ritualizado y los mecanismos arquitectónicos de ritualización afectan al individuo.

Para estudiar cómo se reabsorben *los esquemas de organización proyectados en el entorno del tiempo-espacio*, es necesario contar con una perspectiva metodológica ajena a los estudios convencionales de la arquitectura. Esta perspectiva metodológica debe atender, por un lado, al carácter performativo del ritual, y, por otro lado, al proceso de corporalización a través del cual se reabsorberían los esquemas culturales proyectados en el entorno construido. El aspecto performativo que requiere la perspectiva metodológica que buscamos lo podemos encontrar en los estudios de la performance, y los métodos de estudio de la corporalización los podemos hallar en las perspectivas fenomenológicas sobre la percepción y en las ciencias cognitivas.

Victor Turner (1982, p. 91) fue uno de los primeros autores en considerar la performance como una herramienta indispensable en el estudio del ritual, como un fenómeno esencialmente performativo. Otros autores señalan como fundamentales los aspectos sensoriales del ritual, como Kyriakidis (2002, p. 27), quien argumenta cómo a través de la estimulación de los sentidos los participantes de un ritual llegan a percibir un espacio extraordinario, separado del cotidiano. En realidad los aspectos performativos o sensoriales del ritual son aspectos de los procesos de corporalización que tiene lugar durante la acción ritual. Es decir, son procesos únicos que se producen en cada tipo de experiencia ritual con sus formas, sus movimientos, su espacialidad y sus significados específicos que, como argumenta Verhoeven (2005), no podemos llegar a comprender desde una perspectiva generalista, insertando estos aspectos en marcos teóricos convenientes de una manera deductiva.

Nuestro último objetivo es el desarrollo de herramientas sensoriales y performativas que se ajusten a nuestra perspectiva metodológica performativa y fenomenológica-cognitiva para el estudio de los mecanismos arquitectónicos de ritualización.

La perspectiva metodológica que proponemos para estudiar los mecanismos arquitectónicos de ritualización es una perspectiva empírica; es decir, basada en la experiencia con estudios del espacio ritual *in situ*. Para ello, es necesario disponer de herramientas específicas con las que podamos observar los procesos de corporalización o absorción de los esquemas culturales proyectados en el espacio ritual, y como decíamos este proceso ocurre a través de la percepción y la inducción al cuerpo de posturas, posiciones y movimientos, por lo que las herramientas deben ser sensoriales y performativas. Elegimos como casos de estudio para la aplicación y desarrollo de estas herramientas la arquitectura ritual de la antigua Grecia, por estar situada en un momento de la evolución cultural humana que nos permite entender la procedencia de los sistemas de creencias y sus rituales, así como sus expresiones espaciales. Otro motivo importante para trabajar sobre la arquitectura ritual de este periodo histórico es la abundancia de estudios realizados sobre ella, lo que nos permite conocer en cierta medida de antemano los rituales que se realizaban en las arquitecturas que estudiamos, reduciendo el riesgo de perdernos en divagaciones sobre el uso, pudiéndonos enfocar únicamente en el estudio del espacio.

Introducción

0.3. Oportunidad de la investigación

En la evolución de la cognición humana, la aparición de los sistemas de almacenamiento simbólico externos, habrían permitido el desarrollo de una mente teórica, especialmente a partir de la invención de la escritura y su uso habitual, siguiendo el modelo mencionado de Donald (1991). Esta invención habría llevado al desarrollo de una mente híbrida que cada vez depende más de dispositivos externos. Donald (1991, pp. 359-360) señala que, en las últimas décadas, la arquitectura de la mente ha evolucionado vertiginosamente, comparada con la evolución anterior, debido a la globalización de los medios electrónicos. Considera que *la mente individual está cambiando no de una forma trivial, sino en su esencia. Y estos cambios necesitan vigilancia*. La irrupción en escena de los medios tecnológicos de Internet, durante la última década del siglo XX, ha suscitado aún más incógnitas. Dada su reciente aparición, no ha transcurrido el tiempo necesario para disponer de los experimentos neurológicos y psicológicos a largo plazo que proporcionen una imagen definitiva de cómo el uso de Internet afecta la cognición (Carr, 2008), aunque sí se han empezado a detectar cambios en los procesos cognitivos, en numerosos estudios.

Los medios audiovisuales han ido ganando un enorme poder para moldear a la sociedad y al individuo, funciones asumidas hasta ahora por los rituales, como advierten Hughes-Freeland y Crain (1998, pp. 1-2). Ponen como ejemplo los sucesos sin precedentes que rodearon el funeral de la Princesa Diana, el 31 agosto de 1997, para señalar la enorme capacidad de interacción entre ritual, performance y los medios. En el tiempo de la publicación de su trabajo se preguntaban: *¿hay un futuro para los enfoques antropológicos distintivos de la acción social ritualizada, o estamos preparados para fusionarnos en estudios culturales, de performance y de medios?* La implantación de Internet estaba todavía en sus comienzos y las redes sociales no existían, desde entonces hemos visto revoluciones y todo tipo de manipulaciones sociales programadas desde las aplicaciones de las redes sociales.

La transferencia de ciertas funciones del ritual a los medios electrónicos conlleva la aparición de un fenómeno que inquieta a los neurólogos y psicólogos, el creciente distanciamiento que sentimos hacia nuestro entorno personal y físico producido por el continuo uso de dispositivos audiovisuales. La teórica de la educación Jean Healy (1999, p. 342) señala que la *estimulación visual* en sí misma, tal como se presenta en los medios electrónicos, no es el punto de acceso neurológico al razonamiento no verbal o creativo, *los movimientos corporales, la capacidad de tocar, sentir, manipular y construir conciencia sensorial de las relaciones en el mundo físico son sus fundamentos principales*. Como sostiene Merleau-Ponty (1993, p. 250): *Mi cuerpo es la textura común de todos los objetos y es, cuando menos respecto del mundo percibido, el instrumento general de mi “comprensión”*.

En este mismo sentido, el neurólogo Rodolfo R. Llinás (2002, p. 259) va más allá advirtiéndolo que en la medida en que el mundo digital se ha apoderado de nuestras vidas, es inevitable la homogeneización global del pensamiento y las semejanzas de las sociedades, por lo que se podría producir una redefinición del concepto mismo del “yo”. Por otro lado, cree que algún día no muy lejano podríamos dejar de desear interactuar sensualmente con el mundo físico, ya que *la única realidad que existe para nosotros ya es virtual: ¡somos máquinas soñadoras por*

naturaleza! Y así la realidad virtual sólo puede alimentarse de sí misma, con el riesgo de que podamos producir nuestra propia destrucción.

En el ámbito de la arquitectura también existe cierta preocupación ante las posibles consecuencias del desarrollo digital, como Harry F. Mallgrave (2010, p. 214), quien se pregunta por los efectos que el diseño mediante computadoras puede producir en la arquitectura, en cuanto a que se tiende a desmaterializar el pensamiento de diseño alejándose del mundo de la experiencia sensorial humana. Considera que las generaciones de arquitectos que han sido educadas con métodos y herramientas más tradicionales pueden compensar los posibles efectos negativos del diseño digital con su experiencia. Sin embargo, cree que es muy difícil que los arquitectos más jóvenes que nunca hayan tenido esa capacitación puedan hacerlo.

Por otro lado, Mallgrave (2015, p. 2) advierte de la gran responsabilidad que tienen los arquitectos en la construcción del entorno, ya que, como postula la teoría de la “construcción de nicho”, *así como alteramos nuestros entornos físicos y culturales, también cambian estos entornos alterando las estructuras genéticas y los patrones de comportamiento de quienes somos*. De acuerdo a Mallgrave, en la actualidad, la teoría de la arquitectura debería asumir las nuevas perspectivas que presentan los estudios de la corporalización en los procesos cognitivos y los enfoques fenomenológicos en los procesos de percepción.

No es nuestra intención contribuir en la elaboración de una nueva teoría de la arquitectura, pero sí aportar un estudio que ponga el foco en la necesaria corporalidad de la misma, en medio de un mundo cada vez más digital, que a la vez nos sirva para incorporar en nuestra disciplina los aportes de la antropología o las ciencias cognitivas en el estudio de la construcción del entorno.

“Ritual” para los arquitectos, como para los arqueólogos, frecuentemente ha sido un término utilizado como un “cajón de sastre” para definir cualquier espacio que desafiara la explicación de su uso (Richards y Thomas, 1984, p. 189), como algo incomprensible desde el punto de vista de su función. Sin embargo, como hemos visto, la antropología, la biología evolutiva o las ciencias cognitivas consideran que el ritual habría desempeñado un papel fundamental en la construcción del entorno. Consideramos esto como motivo más que suficiente para iniciar una investigación sobre este hecho desde el punto de vista de la arquitectura. Pero además, como hemos visto, el proceso de la ritualización se produce a través de la corporalización, lo que implica que para su estudio se requiera de la utilización de herramientas sensoriales y performativas, poco utilizadas en el ámbito de la arquitectura. Consideramos que es más que oportuno aportar un nuevo enfoque a los estudios de la arquitectura en el que se sitúe en el centro el cuerpo, sus movimientos y su percepción, en un momento en el que desde la formación hasta en el ejercicio de la profesión del arquitecto todas las herramientas que se utilizan son digitales, como lo son en gran medida en nuestras vidas. Parafraseando a Mallgrave, los arquitectos somos en gran medida responsables de la construcción del entorno físico y cultural, del que depende la dirección de la evolución de nuestra especie.

Introducción

0.4. Marco teórico

Para la elaboración de un marco teórico y un marco metodológico específicos para el estudio del espacio ritual, dada la naturaleza multidimensional del objeto de estudio, necesitamos apoyarnos en distintos marcos teóricos.

El marco teórico general de la investigación se puede dividir en tres: el primero, un marco referente a los estudios del ritual que nos ayude a acotar el objeto de estudio; el segundo, un marco que abarque los estudios sobre la evolución de la cognición en la interacción del ser humano con el entorno; y el tercero, un marco sobre los estudios de la corporalización y el uso de la performance en el estudio del espacio.

Respecto al primer marco, dada la habitual aplicación *extremadamente optimista* de la teoría ritual a la cultura material y el uso del término *ritual* por historiadores del arte, arqueólogos e historiadores de la arquitectura *sin más definición y sin mucho pensamiento aparente* (Elsner, 2012, p. 8), consideramos necesario delimitar claramente el fenómeno que produce el proceso que pretendemos estudiar. En la elaboración del marco teórico para la definición del ritual, seguimos principalmente a Catherine Bell, quien tiene en su haber una de las aportaciones recientes más importantes a la teoría del ritual. También seguimos a autores como Ronald L. Grimes, quien, desde una perspectiva performativa, ha contribuido a elaborar un marco metodológico de referencia en el estudio del ritual. La perspectiva cognitiva representa una de las principales en nuestra investigación, por ello seguimos trabajos sobre el ritual como los de Ernest Lawson y Robert McCauley, Harvey Whitehouse o Pascal Boyer, de especial importancia en el aproximación cognitiva en el estudio del ritual. También en la arqueología se ha desarrollado la perspectiva cognitiva con importantes contribuciones como las de Colin Renfrew, Evangelos Kyriakidis o Marc Verhoeven. Otra línea importante para nuestra investigación es la que marca la biología evolutiva con autores como Daniel C. Dennett o Walter Burkert.

En el segundo marco, acerca de las teorías sobre el ritual en la construcción del entorno, Bell sigue siendo una referencia importante, como lo son Kyriakidis o Verhoeven. A los antropólogos que sostienen este argumento habría que añadir a Arnold van Gennep, Victor Turner o David Parkin entre otros. Nos interesa especialmente, la aplicación de la teoría del ritual en la arqueología, con aproximaciones como las ya citadas, en donde podemos incluir a Trevor Watkins y Colin Renfrew, también con una aproximación cognitiva, como Jacques Cauvin, pero con mayor presencia en sus argumentos de los cambios en la cognición humana por la invención de los símbolos. Sobre las teorías de la evolución de la cognición en la interacción del ser humano con el entorno, tomamos como referencia el modelo sobre la evolución cognición humana de Merlin Donald, en el que destaca el papel que desempeña el ritual en el proceso. Otros trabajos dentro de la psicología evolutiva centrados en las funciones del ritual en el desarrollo de la mente con trabajos como los de Matt Rossano y Benjamin Vandewalle, o los trabajos de arqueólogos y antropólogos sobre las prácticas rituales y sociales en las primeras etapas de la humanidad como los de Paul Pettitt, Clive Gamble o Robin Dunbar, junto a los estudios cognitivos de la percepción como los de Massimiliano Palmiere y Laura Piccardi, son nuestras guías en el intento de entender cómo el desarrollo de la cognición humana afectó a nuestra relación con el entorno.

El tercer marco, se subdivide en dos, por un lado los estudios sobre la corporalización y por otro los estudios de la performance, ambos necesarios para elaborar nuestra perspectiva metodológica sobre el estudio de los mecanismos arquitectónicos de ritualización.

El marco teórico sobre la percepción o los aspectos sensoriales sigue dos líneas centradas en la corporalización que finalmente confluyen. Por un lado, seguimos la perspectiva fenomenológica de la percepción iniciada por Maurice Merleau-Ponty, rastreando como ha sido aplicada en la teoría o el ejercicio de la arquitectura y la arqueología. Por otro lado, analizamos las aportaciones de las ciencias cognitivas al estudio de la corporalización, con especial interés los estudios de George Lakoff y Mark Johnson dentro de la lingüística cognitiva. Especialmente útil para nuestro estudio es la confluencia de las dos líneas, la fenomenológica y la cognitiva, en el trabajo de Evan Thompson, Francisco J. Varela, y Eleanor Rosch, sobre el enfoque enactivo, en el que presentan un método de estudio que satisface a ambas perspectivas. Sobre el empleo de la performance en el estudio del espacio, Richard Schechner es la referencia indiscutible en los estudios de la performance, quien organiza y da sentido al enorme campo de estudio. Sobre el desarrollo de la performance artística seguimos fundamentalmente a RoseLee Goldberg, uno de los primeros autores en teorizar sobre esta difusa disciplina artística y cuyo trabajo sigue siendo esencial.

Finalmente, para el desarrollo de las herramientas específicas de nuestra perspectiva metodológica en espacios rituales de la antigua Grecia, elaboramos un marco teórico tomando como una de nuestras referencias más importantes los trabajos sobre la Religión y los rituales griegos de Walter Burkert, cuya aproximación desde la biología evolutiva es una de las líneas que marcan nuestra investigación. Otros trabajos con distintas aproximaciones como los de Joannis Mylonopoulos, Nanno Marinatos, o, los ya mencionados Renfrew o Kyriakidis, sobre los espacios rituales griegos, son también referencias importantes en nuestro trabajo.

0.5. Metodología

Para el desarrollo de esta investigación establecemos distintas estrategias metodológicas atendiendo a los objetivos que nos hemos marcamos. En líneas generales: en un primer paso, realizamos una investigación que nos permita definir el fenómeno que vamos a estudiar; en un segundo paso, determinamos cómo se produce dicho proceso comparando estudios de distintas disciplinas que estudian determinados aspectos del proceso de la construcción del entorno a través del ritual; en tercer lugar, elaboramos una perspectiva metodológica con la cual poder estudiar cómo actúan los mecanismos arquitectónicos de ritualización basándonos en las distintas disciplinas han abordado el estudio de la corporalización del espacio; por último, desde esta perspectiva metodológica, desarrollamos un conjunto de herramientas específica aplicándolas en arquitecturas rituales sobre las que se han realizado suficientes estudios para poder cotejarlos con nuestros resultados.

Introducción

En el primer paso, nos centramos en definir el fenómeno destacando las características y los elementos con mayor incidencia en el proceso de la construcción del entorno a través del ritual, dentro de las líneas teóricas más cercanas a nuestros intereses: la cognitiva y la biología evolutiva.

En el segundo etapa, seleccionamos un modelo de la evolución de la cognición humana y analizamos qué cambios cognitivos se produjeron para que pudieran realizarse las sucesivas innovaciones en las distintas etapas de la evolución de la ritualización del entorno. Extraemos una serie de características arquitectónicas y estrategias espaciales que se repiten y se amplían en las sucesivas etapas y que se materializan en algunos de los elementos más representativos del espacio ritual.

En tercer lugar, revisamos las estrategias seguidas dentro de las ciencias cognitivas y de la fenomenología de la percepción, así como en los estudios de la performance en el estudio del proceso de la corporalización y la percepción del espacio. En la fenomenología de la percepción nos interesamos en las experiencias de arquitectos y arqueólogos y en los estudios cognitivos especialmente por el enfoque enactivo. Dentro de los estudios de la performance, revisamos las distintas tentativas del uso de la performance en el estudio del espacio que se han producido en distintas escuelas de diseño, arquitectura y arte, y en el ámbito de las artes escénicas. También estudiamos la trayectoria del *performance art* en este sentido.

Por último, una vez extraídas las características y estrategias más importantes en la ritualización del entorno, y seleccionadas las herramientas específicas para el estudio empírico del espacio ritual, llevamos a cabo tres tipos de experiencias: en la primera, desarrollamos las herramientas seleccionadas para ajustarlas a nuestro estudio; en la segunda, constatamos su eficacia en el estudio de una tipología concreta de arquitectura ritual; en la tercera, seleccionamos un espacio ritual concreto y planteamos una investigación sobre los mecanismos arquitectónicos de ritualización, en la que se aplican la perspectiva metodológica y las herramientas desarrolladas durante nuestra investigación

En el primer caso, seleccionamos una serie de piezas arquitectónicas rituales, dentro de la cultura griega, en los que probamos las herramientas sensoriales y performativas, dentro de un contexto docente, con grupos de unos setenta estudiantes de arquitectura. Este paso se produce a lo largo del desarrollo de nuestra investigación, por lo que vamos incorporando distintas herramientas, seleccionando o desechando en función de su idoneidad, desarrollando finalmente las elegidas.

El segundo caso, se desarrolla al final de la investigación, durante un taller de cuatro meses de duración, en el que el objeto de estudio es la relación del público con el espacio del teatro griego. A lo largo del taller ponemos a prueba las herramientas desarrolladas enfocadas en el estudio del espacio del griego. Los resultados de la investigación del taller se presentan en una performance-documento en el pequeño teatro de Epidauro, funcionando como parte de la investigación.

El tercer caso, se realiza a lo largo de la investigación. Se trata de poner en práctica todo el conocimiento adquirido teórico y práctico en el planteamiento de una futura investigación sobre los mecanismos arquitectónicos de ritualización que conforman la Acrópolis ateniense.

0.6. Descripción de los capítulos

Capítulo 1. *Homo ritualis*

En este capítulo intentamos definir el conjunto de fenómenos sociales que se denomina “ritual”.

Presentamos los problemas de la definición del término y las principales estrategias que se han seguido. Elegimos la estrategia que coincide mejor a nuestro intereses, que consiste en dar una definición lo más universal posible añadiéndole las características que más se ajustan a nuestro estudio. Para ello revisamos las características que le son atribuidas al ritual con mayor consenso y los elementos que lo constituyen.

Repasamos las principales funciones sociales que se han atribuido al ritual, finalizando con la función que algunos autores como Catherine Bell (2009a) o Pierre Bourdieu (1977) consideran como la más importante; el proceso circular de ritualización del individuo y de su entorno. Sobre esta función del ritual basamos nuestra investigación.

Finalmente, adjuntamos un anexo en el que describimos los géneros o tipos de rituales más comunes en todas las sociedades.

Figura 0.1. Grupo de Govind Pathak orando antes de formar una pirámide humana durante la celebración de Krishna Janmaashtami, Bombay, India. (Foto: Getty Images)

Introducción

Capítulo 2. La ritualización del entorno

Revisamos el papel que ha desempeñado el ritual en el desarrollo de la cognición humana, centrándonos en la evolución de la cognición espacial a través del ritual, siguiendo las etapas que proponen entre otros Matt Rossano y Benjamin Vandewalle.

A continuación presentamos un posible modelo de cómo se produjo la ritualización del entorno. Analizamos las primeras etapas de la transformación del territorio en un entorno construido, desde las primeras ocupaciones temporales del espacio hasta los primeros asentamientos permanentes, siguiendo las propuestas de Clive Gamble, Paul Pettitt, Trevor Watkins o Jacques Cauvin, entre otros.

Tomando los conceptos de Mircea Eliade de espacio sagrado y espacio profanado, y sus argumentos sobre cómo el espacio sagrado –o ritualizado– queda orientado a partir de un centro, teorizamos sobre el posible desarrollo de la ritualización del espacio hasta lo que podemos considerar el primer centro del mundo construido, Göbekli Tepe, perteneciente a la transición entre las sociedades nómadas y las primeras sociedades sedentarias [Fig. 0.2].

Por último, a modo de guía para entender los cambios que se producen en la cognición humana durante su conquista del entorno, presentamos en un anexo un resumen del modelo de la evolución de la cognición humana de Merlin Donald.

Figura 0. 2. Göbekli Tepe antes del inicio de las excavaciones en 1995, Turquía. (Foto O. Durgut, DAI)

Capítulo 3. Espacio, cuerpo y performance

Para estudiar el proceso a través del cual el cuerpo absorbe los esquemas culturales proyectados en el entorno, elaboramos una perspectiva metodológica específica a partir de distintas disciplinas que han estudiado la corporalización del espacio.

Por un lado, revisamos los aportes de la fenomenología de la percepción, la cognición y el enfoque enactivo, sobre el proceso de la corporalización. Sobre las aportaciones de la fenomenología repasamos el trabajo de Merleau-Ponty, y estudiamos cómo se ha utilizado por arquitectos y arqueólogos en sus respectivas disciplinas. Respecto a las ciencias cognitivas, nos detenemos en la lingüística cognitiva desarrollada por Lakoff y Johnson como una importante referencia en la comprensión del alcance del proceso de la corporalización del espacio. Por último, el enfoque enactivo nos proporciona la clave para poder observar los el proceso de corporalización en el momento que se produce

Por otro lado, analizamos los estudios de la performance en su relación con el espacio. Revisamos cómo se ha afrontado en distintas escuelas de diseño y arquitectura el estudio del espacio utilizando el cuerpo como herramienta, así como dentro del *performance art* [Fig. 0.3] y la danza experimental, seleccionando distintas experiencias que nos pueden servir como inspiración en la elaboración de herramientas sensoriales y performativas en la aplicación de nuestra perspectiva metodológica.

Por últimos, anexamos un resumen sobre las diferentes perspectivas en el estudio de la construcción del entorno que se han planteado dentro de las ciencias sociales, siguiendo la clasificación que hace Adam T Smith (2003).

Figura 0.3. VALIE EXPORT (1976), “Körperkonfigurationen”. (MoMA)

Introducción

Capítulo 4. Ensayos de análisis sensorial y performativo en el espacio ritual griego

En el último capítulo mostramos los resultados del desarrollo de una perspectiva metodológica performativa y fenomenológica-cognitiva aplicada al estudio de los mecanismos arquitectónicos de ritualización presentes en la arquitectura ritual de la antigua Grecia.

Las primeras experiencias que presentamos, son las realizadas junto a la Unidad Docente de Alberto Morell Sixto del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAM, UPM, que denominamos Laboratorio Sensorial y Performativo. Se trata de una serie de ensayos realizados con los alumnos de la Unidad, durante viajes de estudios de diferentes cursos a lugares vinculados con la cultura griega, como Grecia, el oeste de Turquía o Sicilia y la región de Campania en Italia [Fig. 0.4]. En estos ensayos pudimos desarrollar el uso de las herramientas seleccionadas, mediante su aplicación en algunos de los espacios rituales más conocidos de la antigua Grecia.

La segunda experiencia se realizó dentro del Departamento de Estudios de Teatro de la Universidad del Peloponeso, en un taller impartido desde marzo a junio de 2018, sobre la relación del público que el espacio del teatro antiguo. El propósito de esta experiencia era poner a prueba las herramientas en el estudio de una tipología arquitectónica ritual concreta de la que tenemos datos suficientes sobre su uso, para constatar la eficacia de nuestros planteamientos.

La tercera experiencia, se inició en mayo de 2017 y continúa hasta la fecha, en la Acrópolis ateniense, como el inicio de una investigación sobre los mecanismos arquitectónicos de ritualización en uno de los espacios más emblemáticos de la arquitectura ritual griega. Presentamos los planteamientos previos de una futura investigación que iniciamos en el marco de esta tesis como ejemplo de nuestro enfoque en un espacio ritual concreto, y que esperamos poder llevar a cabo en un futuro como un trabajo postdoctoral.

También presentamos un anexo con un resumen sobre el espacio ritual griego desde sus orígenes, así como de los rituales más importantes.

Figura 0.4. Experiencia performativa en Paestum, Italia. Laboratorio Sensorial y Performativo, 2017. (Foto del autor)

0.7. Consideraciones adicionales y aclaraciones terminológicas

Hemos seguido las normas APA de citación en la elaboración del texto, utilizando cursiva para las citas textuales y reservando el entrecomillado para términos que definimos o queremos destacar. Frecuentemente, hemos incluido la página de los textos a los que hacemos referencia también en citas parafraseadas porque consideramos que así se facilita el trabajo de otros investigadores.

Para la cronología utilizamos las abreviaciones AP –antes del presente, término referido al año 1950 de nuestro calendario– para dataciones anteriores hasta el Neolítico, y a.C. o d.C. para fechas a partir del Neolítico.

Rito y ritual

La primera aclaración que debemos hacer es sobre el uso de los términos “rito” y “ritual”. Como en otros idiomas, en español no existe diferencia entre ambos términos, aparte de que el ritual es un sustantivo y adjetivo, como así lo recoge el diccionario de la RAE. Sin embargo, dentro de los estudios del ritual existe todavía un debate sobre el correcto uso de ambos términos, como así lo describe Jan Snoek (2006). El mismo da un sentido específico a cada término que coincide en gran medida con autores como Walter Burkert (2007).

Un rito es la realización de una unidad indivisible de comportamiento ritual.

Una ceremonia (o ritual) es una secuencia de uno o más ritos, enmarcados por transiciones de común a ritual, y de ritual a comportamiento común. Estas transiciones son claramente reconocibles para los participantes; Pueden ir desde procesos instantáneos hasta procesos más largos, más o menos estandarizados.

(Snoek, 2006, p. 13)

Resulta útil emplear la palabra rito para designar los diversos patrones, posiblemente innatos, y reservar la palabra ritual para las manifestaciones más complejas y transmitidas culturalmente.

(Burkert, 2013, p.53)

En general, utilizamos los dos términos con un mismo sentido, salvo en excepciones, cuando queremos describir un ritual que está compuesto por distintos ritos.

Performance

En español, “performance” es un préstamo del inglés, aceptado por la RAE que da las siguientes acepciones:

1. f. Rendimiento (proporción entre el resultado obtenido y los medios utilizados).

Introducción

2. f. Actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador.

Aunque en el texto utilizamos el término para referirnos a dicha actividad artística, existen otros usos de “performance” de difícil traducción. En inglés, el término “performance” se ha vuelto extremadamente popular en los últimos años en una amplia gama de actividades como en las artes, en la literatura o en las ciencias sociales. Pero la popularidad y el uso del término han crecido tanto que se hace difícil entender de qué tipo de actividad humana se trata.

Por ejemplo, para Victor Turner (1982, p. 91) “performance” tiene el sentido procesual de “llevar a término o llevar a cabo”, el verbo “*to perform*” sería *completar un proceso más o menos complejo más que realizar una sola acción o acto*. Mientras que para Erving Goffman (1956, p. 8) “performance” es *toda la actividad de un participante dado en una ocasión dada que sirva para influir de cualquier manera en cualquiera de los otros participantes*.

A lo largo del texto matizaremos el uso del término dependiendo del contexto en el que se usa, pero en general, podemos decir que nos referimos a la ejecución de una serie de acciones ante un público, aunque éste sea imaginario.

De “performance” derivamos términos como “performativo” –que tiene el carácter de la performance– o utilizamos otros términos del inglés como “performer” –quien ejecuta la performance–.

0

INTRODUCTION

Function in architecture is a prosaic program. It is an abstraction in that it applies to an activity without reference to human involvement. Ritual is the transcendence of function to the level of a meaningful act.

(Kostof, 1995, p. 41)

The history of architecture is, to a large extent, the history of ritual space. The most important buildings throughout the development of humanity were built to house rituals and, however, architecture has rarely been studied from this perspective. Probably, this is due to the fact that, on the one hand, only recently social sciences have begun to be interested in the role that ritual has played in the construction of the environment, and, on the other hand, very little is known – or is unknown – in about the rituals that housed the most important architectural pieces of the past. Architecture consists of the transformation of the environment to adapt it to human activity; knowing the activity for which you want to transform the space is essential, as it is to understand an architectural space already built. It seems necessary to start reviewing important buildings whose impact on the development of the architectural language has been studied, but of which little interest has been given in what the activity that was produced in them consisted, assuming that it was something primitive and little relevant.

When we started this doctoral thesis, our intention was to study the role of ritual activity in the configuration of some of the most important architectural spaces of ancient Greece, spaces that would be fundamental in the development of Western architectural language. The abundant studies conducted on these spaces, allowed us to know to some extent the rituals for which they were built, so it was possible to carry out an analysis on the relationship of the activity and the architectural forms. From our first approaches, we introduced a methodological perspective in which we included the use of performance as an instrument of analysis that relates the body, action and space. We understood that the use of performance as a research tool could help us to clarify those aspects of the ritual space that conventional studies have not been able to clarify or about which there is not enough data.

Introduction

The term performance –which we could define, simplifying, as an action carried out with the intention of influencing an audience– began to be used by Richard Schechner and Victor Turner, as an instrument of anthropological analysis, from the realization of a series of experiences carried out at the end of the 1970s, but it had previously been used in multiple contexts as an instrument of inquiry into the relationships between body and space. Since the ritual is expressed fundamentally through performance, it seemed justified and opportune to introduce it in our research, as a means to clarify unknown aspects of the ritual performances that were carried out in the spaces we had selected and as an instrument of study in general that will help us to understand these spaces in greater depth.

However, when we started our research work, we became aware of the enormous field of study in which we were entering.

On the one hand, ritual is a set of phenomena of human culture with deep biological roots. These are not phenomena of pre-scientific societies, but something inherent to the human being that continues to constitute us as individuals belonging to current societies. Usually, when using this term we refer to an activity pertaining to the religious sphere, however it is not something exclusive of religion but belongs to all areas of human activity, from the social interaction to the ceremonies that mark a change in the lives of people or in the development of societies. From communication to introspection, a large part of human activities can be considered rituals.

On the other hand, the term “ritual” functions as a noun and as an adjective, which indicates that an action can be more or less ritual, as it can be an object or a space. Therefore, an action, an object or a space can be absolutely ritual or not at all. This possibility of graduation opens the way to the concept of ritualization; that is, the process by which a person, an action, an object or a space can become more or less ritual. Thus, one can ritualize the way you walk, sit, smile, cry or tone of voice, as well as ritualize our environment.

As we began to study this last question, ritualization and specifically the ritualization of the environment, we understood that it was necessary to delve into the ritual studies, which led us to consider a new approach for our research. The creation of the ritual spaces, at the beginning of architecture, does not seem to follow the contemporary design process, in which the activity is analysed and attempts are made to adapt the available space to accommodate such activity in the best way, but the own ritual activity would have ordered the space generating spatial schemes that would have given rise to the architectural forms. But also, once space is transformed into ritual, it acts as an agent in the process of ritualization of individuals. That is, to study the architectural spaces that we had proposed from the ritual perspective, it was necessary to first understand the processes of ritualization that had generated the spatial schemes to which the architectural forms respond.

The processes of ritualization happen through our perception and understanding of the world from our bodies, a cognitive process that has been called “embodiment” This fact reaffirmed us in our decision to use performance as a study tool; that is, to use the body as an instrument of

action and of conscious perception that allows us to study how the body adapts to certain spaces and how they influence it. But, by including the process of ritualization in our perspective, the use of performance should be directed not only to questions of space perception, from a phenomenological point of view, as we had initially proposed, but should include other issues related to cognitive processes.

So, we found that to develop the research that we had initially proposed, which was to study how the ritual activity had influenced as an architectural program in the creation of some of the most emblematic architectures of ancient Greece, it was previously required to elaborate a theoretical framework on the processes of ritualization of the environment and the formation of ritual spaces, and also a methodological framework that would allow us to study the architectural mechanisms of ritualization of individuals. Therefore, we decided to address the necessary previous study to which we had set ourselves, elaborating a theoretical and methodological framework useful for any researcher who considers studying any question about the ritual space.

With this new approach, we initiate an investigation that does not intend to be conclusive, but to raise some of the fundamental questions for the study of the ritual space, in the light of the disciplines that have been interested in this phenomenon, such as anthropology, archaeology, cognitive sciences or evolutionary biology, at the same time that we develop a phenomenological-cognitive performative methodological perspective in which future studies can be supported and that could be the basis of more interactive, inductive or hermeneutical methodologies, as claimed by Marc Verhoeven (2005, p. 41), among other authors, for ritual studies.

Scheme 1. Final structure of the thesis

Introduction

0.1. Object of study

This doctoral thesis studies the ability of ritual activity to model the environment and how the ritualized environment can shape individuals, taking as case studies some of the most representative spaces of ancient Greece.

From the beginning of the ritual studies, at the end of the 19th century, an attempt was made to understand why this kind of phenomena was present in all cultures, finding very early on a response in the social functions that it carried out. William Robertson Smith (1889) was a pioneer in pointing to ritual as a mechanism of cohesion and continuity of the community, in his studies on the rite of sacrifice. But it will be Émile Durkheim (1995), one of the fathers of sociology, in his 1912 work “The Elementary Forms of the Religious Life”, who lays the foundation for the development of the functionalist approach in ritual studies. Durkheim considers rituals as a social instrument that performs four main functions: the introduction of discipline, the cohesion of the group, the revitalization of the group's union and the production of “euphoria” that restores the loss of “faith” by the possible frustrations. Previously, in 1909, Arnold van Gennep (1977), had published “The Rites of Passage”, where he argued that the ritual serves to structure society and regulate changes between different status, opening the structuralist and symbolic approaches in ritual studies, although it would take decades to take force. On the other hand, cultural transmission is a ritual function contemplated from the beginning of its study, although it will not be until the last decades when its study begins to gain a strong impetus within evolutionary biology –in which authors such as Bernard G. Campbell (1998, p. 283) consider ritual as *the DNA of society, the codified information base of culture*– or in cognitive sciences.

Cognitive anthropology is an approach focused on the process of cognition; that is, in the faculty of a living being to process information from the perception, the acquired knowledge and the subjective characteristics that allow to value the information. It tries to explain the patterns of shared knowledge, cultural innovation, and transmission through time and space. Along with other perspectives such as phenomenology, one of his greatest interests is the understanding of the embodiment process, understood as the knowledge acquired through the body. This has allowed to advance in the analysis of one of the main ritual functions, the “shaping” -or ritualization- of the body.

As Lawrence E. Sullivan (1990, p. 87) asserts, *the body is constructed, dismembered, or repaired in ritual*; ritual occurs through and in the body. Through this ritual function all the social and structural functions of ritual take place. The actions of the ritual performance cut, divide, and reorder the mature body's faculties –metaphorically and physically– so that *they are better placed to serve society*. These ritual actions involve movement, directionality and spatial orientation full of intention and meaning (Parkin 1992, pp. 11-23), which not only ritualize bodies and therefore minds, but also the space where they are produced and the environment linked to the societies that carry them out.

Catherine Bell (2009a, pp. 98-100), among other authors, argues that the ritualized environment, resulting from the ritual activity, together with the ritual activities within it, would function simultaneously by impressing new schemes upon the bodies of participants. *By virtue of this circularity, space and time are redefined through the physical movements of bodies projecting*

organizing schemes on the space-time environment on the one hand while reabsorbing these schemes as the nature of reality on the other.

These circular ritualization processes would have been operating from the earliest stages of hominization, especially from what Merlin Donald (1991, pp. 162-163) calls the “mimetic culture”, *a category of archaic but distinctly human culture that mediated the transition from ape to human*, 1.9 million years ago, with the emergence of *Homo erectus*. The denomination that receives this stage refers to “mimesis”, the mode of representation that appears and develops during this stage and that would give rise to ritual. For Donald, the key to the evolution of human cognition is representation; that is, the development of new systems to represent reality. *During this process, our representational apparatus somehow perceived the utility of symbols and invented them from whole cloth; no symbolic environment preceded them* (p. 3). As a result of this finding, *The modern mind is thus a hybrid structure containing vestiges of earlier stages of human emergence, as well as new symbolic devices that have radically altered its organization* (p. 4).

The crucial transition for Donald (1991, pp. 344) that would have led the human being to modernity, what he calls the “theoretic culture”, would have occurred after the appearance of writing as a powerful symbolic external storage system. The culminating moment of this transition, when the theoretic culture was born, would have occurred in Greece around 700 BC. C. Donald argues that Greeks possessed all the basic visuographic inventions advanced pictorial skills; knowledge of the ideographic and analogical uses of visual symbols, especially mathematics and astronomy; the best phonetic writing system ever invented; and all the necessary means to register their ideas. *The result was that, for the first time in history; complex ideas were placed in the public arena, in an external medium, where they could undergo refinement over the longer term, that is, well beyond the life-span of single individuals.*

0.2. Objectives

The main objective that we try to achieve with this thesis is to provide a specific theoretical and methodological framework for the study of the circular process of ritualization of space and individuals. To achieve our main objective we set the following specific objectives:

The first objective of this thesis is to establish what the phenomenon –or the set of phenomena– we call “ritual” consists of, focusing on those dimensions that most affect the construction of the environment.

Ritual is a cultural phenomenon of difficult definition. Historically the phenomenon has been defined by adjusting it to the characteristics that most interested in the study in which it was framed. Bell (2009b, p.138), in one of the most important essays on ritual written to date, desists from trying to give a definition and instead gives a list of six characteristics of the ritual that are *neither exclusive nor definitive*. This strategy has been followed by many authors, however, some theorists have not given up on giving a definition, since they consider that it is essential to delimit the object of study in order to develop an investigation. Among them, Kyriakidis (2002) gives a universal definition to which he adds the characteristics pointed out by Bell, giving his point of

Introduction

view. In our case, we follow the strategy of Kyriakidis, reviewing the characteristics and functions of the ritual that most closely approximate our interests, as well as the elements that constitute it.

Our second objective is to determine how the ritual intervenes in the construction of the environment.

Although, recently, many authors agree on the importance of ritual in the construction of the environment, they do not enter to study what are the mechanisms of this process. Of course, since the beginning of ritual studies, there have been authors who have highlighted the importance of space in relation to ritual and the processes of ritualization of the environment: Van Gennep (1977) explained the logic of ritual movements relating it to the spatial and geographical symbolism; Mircea Eliade (1998, 2000) argues that by means of ritual the separation of “real” space –or human space– from “chaos” –homogeneous unknown space– takes place; Jonathan Z. Smith (1987) comes to consider the place as an agent of ritual action.

As we have seen, Bell (2009a, p.99) clearly describes the circular process in which the environment is redefined by ritual performance, and at the same time the bodies reabsorb the cultural schemes projected in space. However, like other authors, she does not develop the study of how the movements project the organizational schemes or how the resorption of these schemes occurs. In this research we set as one of our objectives, to deduce the keys of the process of the construction of the human environment through ritual, resorting to evolutionary biology, cognitive sciences and archaeology.

We set as third objective to establish a methodological perspective that fits the study of how the ritualized environment affects the individual.

In order to study how the organizational schemes projected in the time-space environment are reabsorbed, it is necessary to have a methodological perspective that is alien to the conventional studies of architecture. This methodological perspective must address, on the one hand, the performative nature of the ritual, and, on the other hand, the embodiment process through which the cultural schemes projected in the built environment would be reabsorbed. The performative aspect that requires the methodological perspective that we seek can be found in performance studies, and the methods of study of embodiment can be found in the phenomenological perspectives on perception and in cognitive sciences.

Victor Turner (1982, p.91) was one of the first authors to consider performance as an indispensable tool in the study of ritual, as an essentially performative phenomenon. Other authors point out the sensory aspects of the ritual as fundamental, such as Kyriakidis (2002, p.27), who argues how through the stimulation of the senses the participants of a ritual come to perceive an extraordinary space, separate from the everyday space. Actually, the performative or sensory aspects of ritual are aspects of the embodiment processes that take place during ritual action. That is, they are unique processes that occur in each type of ritual experience with their forms, their movements, their spatiality and their specific meanings that, as Verhoeven (2005) argues, we cannot understand from a generalist perspective, inserting these aspects in convenient theoretical frames in a deductive way.

Our last objective is the development of sensory and performative tools that adjust to our performative and phenomenological-cognitive methodological perspective for the study of the architectural mechanisms of ritualization.

The methodological perspective that we propose to study the architectural mechanisms of ritualization is an empirical perspective; that is, based on experience with studies of the ritual space in situ. For this, it is necessary to have specific tools with which we can observe the embodiment processes or absorption of the cultural schemes projected in the ritual space, and as we said this process occurs through the perception and induction to the body of postures, positions and movements, so the tools must be sensory and performative. We chose as study cases for the application and development of these tools the ritual architecture of ancient Greece, for being located at a moment of human cultural evolution that allows us to understand the origin of belief systems and their rituals, as well as their spatial expressions. Another important reason to work on the ritual architecture of this historical period is the abundance of studies carried out on it, which allows us to know to a certain extent beforehand the rituals that were performed in the architectures we studied, reducing the risk of getting lost in ramblings on the use, being able to focus only on the study of space.

0.3. Research opportunity

In the evolution of human cognition, the appearance of external symbolic storage systems, would have allowed the development of a theoretical mind, especially from the invention of writing and its common use, following the model mentioned by Donald (1991). This invention would have led to the development of a hybrid mind that increasingly depends on external devices. Donald (1991, pp. 359-360) points out that, in recent decades, the architecture of the mind has evolved vertiginously, compared to previous evolution, due to the globalization of electronic media. Consider that *the role of the individual mind is changing, not in trivial ways but in its essence. And these changes need watching*. The irruption in scene of the technological means of Internet, during the last decade of twentieth century, has raised still more questions. Given its recent appearance, the necessary time has not elapsed to have *the long-term neurological and psychological experiments that will provide a definitive picture of how Internet use affects cognition* (Carr, 2008), although changes have been detected in cognitive processes, in numerous studies.

Audio-visual media have gained enormous power to mold society and individual, functions assumed until now by rituals, as warned by Hughes-Freeland and Crain (1998, pp. 1-2). They give as an example the unprecedented events that surrounded the funeral of Princess Diana, on August 31, 1997, to point out the enormous capacity for interaction between ritual, performance and the media. At the time of the publication of their work they asked themselves: *is there a future for distinctive anthropological approaches to ritualised social action, or are we set to merge into cultural, performance and media studies?* The implementation of the Internet was still in its infancy and social networks did not exist, since then we have seen revolutions and all kinds of social manipulations programmed from the applications of social networks.

The transfer of certain ritual functions to electronic media leads to the appearance of a phenomenon that disturbs neurologists and psychologists, the growing distance we feel towards

Introduction

our personal and physical environment produced by the continuous use of audio-visual devices. Educational theorist Jean Healy (1999, p. 342) points out that visual stimulation in itself, such as presented in the electronic media, is not the neurological access point to nonverbal or creative reasoning. *Body movements, the ability to touch, feel, manipulate, and build sensory awareness of relationships in the physical world, are its main foundations.* As Merleau-Ponty (1993, p. 250) argues: *My body is the fabric into which all objects are woven, and it is, at least in relation to the perceived world, the general instrument of my “comprehension”.*

In this same sense, the neurologist Rodolfo R. Llinás (2002, p 259) goes further warning that insofar as the digital world has taken over our lives, the global homogenization of thought and the similarities of the societies, so it could produce a redefinition of the very concept of the self. On the other hand, he believes that one day not too far away we could stop wanting to interact sensuously with the physical world, since *the only reality that exists for us is already virtual one. We are dreaming machines by nature! And so virtual reality can only feed on itself, with the risk that we can very easily bring about our own destruction.*

In the field of architecture there is also some concern about the possible consequences of digital development, such as Harry F. Mallgrave (2010, p.214), who wonders about the effects that design through computers can produce in architecture. The tendency to dematerialize design thinking away from the world of human sensory experience. He considers that generations of architects who have been educated with more traditional methods and tools can overcome the possible negative effects of digital design because of their experience. However, he believes that it is very difficult for younger architects who have never such training to be able to do so.

On the other hand, Mallgrave (2015, p.2) warns of the great responsibility that architects have in the construction of the environment, since, as the theory of “niche construction” postulates, *as we alter our physical and cultural environments, so do these changed environments alter the genetic structures and behavioural patterns of who we are.* According to Mallgrave, nowadays, the architectural theory should assume the new perspectives presented by the studies of embodiment in cognitive processes and phenomenological approaches in perception processes.

It is not our intention to contribute to the elaboration of a new architectural theory, but to contribute a study focus on the necessary corporality of architecture, in the midst of an increasingly digital world, which at the same time helps us to incorporate in our discipline the contributions of anthropology or cognitive sciences in the study of the construction of the environment.

“Ritual” for architects, as for archaeologists, has often been a term used as *a catchall designation for anything which defies a crudely utilitarian explanation* (Richards and Thomas, 1984, p.189), as something incomprehensible from the point of view of its function. However, as we have seen, anthropology, evolutionary biology or cognitive sciences consider ritual to have played a fundamental role in the construction of the environment. We consider this as more than enough reason to initiate an investigation on this fact from the point of view of architecture. But also, as we have seen, the process of ritualization occurs through embodiment, which implies that for its study it requires the use of sensory and performative tools, little used in the field of architecture. We believe that it is more than appropriate to bring a new approach to architecture studies in which the body, its movements and perception are located in the centre, at a time when from the

training to the exercise of the architect's profession, all the tools used are digital, as they are to a large extent in our lives. To paraphrase Mallgrave, architects are largely responsible for the construction of the physical and cultural environment, on which the direction of the evolution of our species depends.

0.4. Theoretical framework

Given the multidimensional nature of the object of study, we need to rely on different theoretical frameworks for the development of a theoretical framework and a methodological framework for the study of the ritual space.

The general theoretical framework of the research can be divided into three: the first one, a framework referring to ritual studies that helps us to delimit the object of study; the second, a framework that encompasses studies on the evolution of cognition in the interaction of the human being with the environment; and the third, a framework on embodiment studies and the use of performance in the study of space.

Regarding the first framework, given the extremely optimistic application of ritual theory to material culture and the use of the term ritual by art historians, archaeologists and historians of architecture *without further definition and without much apparent thought* (Elsner, 2012, p. 8), we consider necessary to clearly delimit the phenomenon that produces the process we intend to study. In the elaboration of the framework for the definition of the ritual, we follow mainly Catherine Bell, who has to her credit one of the most important recent contributions to the ritual theory. We also follow authors like Ronald L. Grimes, who, from a performative perspective, has contributed to elaborate a reference methodological framework in the study of ritual. The cognitive perspective represents one of the main ones in our investigation, therefore, we follow works on the ritual like those of Ernest Lawson and Robert McCauley, Harvey Whitehouse or Pascal Boyer, which are of special importance in the cognitive approach to ritual. Also in archeology the cognitive perspective has been developed with important contributions such as those of Colin Renfrew, Evangelos Kyriakidis or Marc Verhoeven. Another important line for our research is that which marks evolutionary biology with authors such as Daniel C. Dennett or Walter Burkert.

In the second framework, close to theories about the ritual in the construction of the environment, Bell is still an important reference, as are Renfrew, Kyriakidis or Verhoeven. Anthropologists who support this argument would have to add to Arnold van Gennep, Victor Turner or David Parkin among others. We are particularly interested in the application of ritual theory in archaeology, with approaches such as those already mentioned, where we can include Trevor Watkins, also with a cognitive approach, such as Jacques Cauvin, but with greater presence in their arguments of changes in human cognition by the invention of symbols. On the theories of the evolution of cognition in the interaction of the human being with the environment, we take as reference the Merlin Donald's model on the evolution of human cognition, in which he highlights the role that ritual plays in the process. Other works within evolutionary psychology focused on the functions of ritual in the development of the mind with works like those of Matt Rossano and Benjamin Vandewalle, or the works of archaeologists and anthropologists on the

Introduction

ritual and social practices in the early stages of the humanity like those of Paul Pettitt, Clive Gamble or Robin Dunbar, together with the cognitive studies of perception such as those of Massimiliano Palmiere and Laura Piccardi, are our guides in the attempt to understand how the development of human cognition affected our relationship with the environment.

The third framework is subdivided into two, on the one hand the studies on embodiment and on the other the studies of performance, both necessary to elaborate our methodological perspective on the study of the architectural mechanisms of ritualization.

The theoretical framework on perception or sensory aspects follows two lines centred on embodiment that finally converge. On the one hand, we follow the phenomenological perspective of perception initiated by Maurice Merleau-Ponty, tracing how it has been applied in the theory or practice of architecture and archaeology. On the other hand, we analyse the contributions of cognitive sciences to the study of embodiment, with special interest the studies of George Lakoff and Mark Johnson within cognitive linguistics. Especially useful for our study is the confluence of the two lines, the phenomenological and the cognitive, in the work of Evan Thompson, Francisco J. Varela, and Eleanor Rosch, on the enactive approach, in which they present a method of study that satisfies to both perspectives. On the use of performance in the study of space, Richard Schechner is the undisputed reference in performance studies, who organizes and gives meaning to the enormous field of study. On the development of artistic performance we follow fundamentally RoseLee Goldberg, one of the first authors to theorize about this diffuse artistic discipline and whose work is still essential.

Finally, for the development of the specific tools of our methodological perspective in ritual spaces of ancient Greece, we elaborated a theoretical framework taking as one of our most important references the works on Greek Religion and its rituals of Walter Burkert, whose approach from the evolutionary biology is one of the lines that mark our research. Other works with different approaches such as Joannis Mylonopoulos, Nanno Marinatos, or, the aforementioned Renfrew or Kyriakidis, about the Greek ritual spaces, are also important references in our work.

0.5. Methodology

For the development of this research we establish different methodological strategies according to the objectives that we have set. In general terms: in a first step, we carry out an investigation that allows us to define the phenomenon that we are going to study; In a second step, we determine how this process occurs by comparing studies of different disciplines that study certain aspects of the process of the environment construction through ritual; thirdly, we elaborated a methodological perspective with which to study how the architectural mechanisms of ritualization act based on the different disciplines that have addressed the study of the embodiment of space; Finally, from this methodological perspective, we develop a specific set of tools by applying them in ritual architectures on which sufficient studies have been carried out in order to compare them with our results.

In the first step, we focus on defining the phenomenon highlighting the characteristics and elements with the greatest impact on the process of the environment construction through ritual, within the theoretical lines closest to our interests: cognitive sciences and evolutionary biology.

In the second stage, we selected a model of the evolution of human cognition and analysed which cognitive changes occurred so that successive innovations could be made in the different stages of the evolution of the ritualization of the environment. We extract a series of architectural characteristics and spatial strategies that are repeated and extended in the successive stages which materialize in some of the most representative elements of the ritual space.

Third, we review the strategies followed within the cognitive sciences and the phenomenology of perception, as well as in performance studies in the study of the embodiment process and the perception of space. In the phenomenology of perception we are interested in the experiences of architects and archaeologists and in cognitive studies especially by the enactive approach. Within performance studies, we review the different attempts of the use of the performance in the study of the space that have been produced in different schools of design, architecture and art, and in the field of the performing arts. We also study the trajectory of performance art in this sense.

Finally, once the most important characteristics and strategies in the ritualization of the environment have been drawn, and the specific tools for the empirical study of the ritual space have been selected, we carry out three types of experiences: in the first, we develop the selected tools to adjust them to our study; in the second, we find their effectiveness in the study of a specific typology of ritual architecture; In the third, we select a specific ritual space and we propose an investigation about the architectural mechanisms of ritualization, in which the methodological perspective and the tools developed during our research are applied.

In the first case, we selected a series of ritual architectural pieces, within the Greek culture, in which we tested the use of sensory and performative tools in the study of space, within a teaching context, with groups of about seventy students of architecture. This step occurs throughout the development of our research, so we are incorporating different tools, selecting or discarding depending on their suitability, and finally developing the chosen ones.

The second case, is developed at the end of the investigation, during a four-month workshop, in which the object of study is the relationship of the public with the space of Greek theatre. Throughout the workshop we put to the test the developed tools focused on the study of Greek space. The results of the research of the workshop are presented in a performance-document in the small theatre of Epidaurus, as part of the research.

The third case is made throughout the investigation. It is about putting into practice all the theoretical and practical knowledge acquired in the approach of a future investigation on the architectural ritualization mechanisms that make up the Athenian Acropolis.

Introduction

0.6. Description of the chapters

Chapter 1. *Homo ritualis*

In this chapter we try to define the set of social phenomena that is called “ritual”.

We present the problems of defining the term and the main strategies that have been followed. We choose the strategy that best matches our interests, which is to give a definition as universal as possible by adding the characteristics that best suit our study. For this we review the characteristics that are attributed to the ritual with greater consensus and the elements that constitute it.

We review the main social functions that have been attributed to the ritual, ending with the function that some authors like Catherine Bell (2009a) or Pierre Bourdieu (1977) consider to be the most important; the circular process of ritualization of the individual and his environment. On this ritual function we base our investigation.

Finally, we attach an annex in which we describe the genres or types of rituals most common in all societies.

Chapter 2. The ritualization of the environment

We review the role that ritual has played in the development of human cognition, focusing on the evolution of spatial cognition through ritual, following the stages proposed by Matt Rossano and Benjamin Vandewalle, among others.

Below we present a possible model of how the ritualization of the environment took place. We analyse the first stages of the transformation of the territory into a built environment, from the first temporary occupations of space to the first permanent settlements, following the proposals of Clive Gamble, Paul Pettitt, Trevor Watkins or Jacques Cauvin, among others.

Taking Mircea Eliade's concepts of sacred space and profaned space, and their arguments about how sacred -or ritualized- space is oriented from a centre, we theorize about the possible development of the ritualization of space to what we can consider the first centre of the built world, Göbekli Tepe, pertaining to the transition between nomadic societies and the first sedentary societies [Fig. 0.2].

Finally, as a guide to understand the changes that occur in human cognition during its conquest of the environment, we present in an annex a summary of the Merlin Donald's model of the evolution of human cognition, which we take as a guide.

Chapter 3. Space, body and performance

To study the process through which the body absorbs the cultural schemes projected in the environment, we elaborate a specific methodological perspective from different disciplines that have studied the embodiment of space.

On the one hand, we review the contributions of the phenomenology of perception, cognition and the enactive approach, on the embodiment. On the contributions of phenomenology we review the work of Merleau-Ponty, and study how it has been used by architects and

archaeologists in their respective disciplines. Regarding cognitive sciences, we focus on the cognitive linguistics developed by Lakoff and Johnson as an important reference in understanding the scope of the process of the embodiment of space. Finally, the enactive approach provides us with the key to be able to observe the embodiment process at the moment it occurs.

On the other hand, we analyse performance studies in its relation with space. We review how the study of space using the body as a tool, as well as within performance art, has been tackled in different schools of design and architecture [Fig. 0.3] and experimental dance, selecting different experiences that can serve as inspiration in the elaboration of sensory and performative tools in the application of our methodological perspective.

Finally, we attach a summary on the different perspectives in the study of the environment construction that have been raised within the social sciences, following the classification made by Adam T Smith (2003).

Chapter 4. Essays of sensory and performative analysis in the Greek ritual space

In the last chapter we show the results of the development of a performative and phenomenological-cognitive methodological perspective applied to the study of the ritualistic architectural mechanisms present in the ritual architecture of ancient Greece.

The first experiences we present are those carried out together with the Alberto Morell Sixto Teaching Unit, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, ETSAM, UPM, which we call the Sensory and Performative Laboratory. This is a series of tests carried out with the students of the Unit, during study trips of different courses to places linked to Greek culture, such as Greece, western Turkey or Sicily and the Campania region in Italy [Fig. 0.4]. During these trials we were able to develop the use of the selected tools, through their application in some of the most known ritual spaces of ancient Greece.

The second experience was carried out within the Department of Theatre Studies of the University of the Peloponnese, in a workshop given from March to June 2018, on the relationship of the public with space of Greek theatre. The purpose of this experience was to test the tools in the study of a specific ritual architectural typology for which we have sufficient data on its use, to verify the effectiveness of our approaches.

The third experience began in May 2017 and continues to this day, in the Athenian Acropolis, as the beginning of an investigation into the architectural mechanisms of ritualization in one of the most emblematic spaces of Greek ritual architecture. We present the previous approaches of a future investigation that we started within the framework of this thesis as an example of our approach in a concrete ritual space, and that we hope to be able to carry out in the future as a postdoctoral work.

We also present an annex with a summary about the Greek ritual space from its origins, as well as the most important rituals.

Capítulo 1

HOMO RITUALIS

Introducción	37
1.1. Definiendo “ritual”	39
1.1.1. Qué es “ritual”	40
1.1.1.1. Ritualización	41
1.1.1.2. Estableciendo un objeto de estudio	44
1.1.2. Características del ritual	45
1.1.2.1. Estado mental	46
1.1.2.2. Formalismo	48
1.1.2.3. Tradicionalismo	50
1.1.2.4. Invariancia	52
1.1.2.5. Regido por reglas	54
1.1.2.6. Simbolismo “sagrado”	55
1.1.2.7 Performance	57
1.1.3. Elementos del ritual.	59
1.1.3.1. Acciones rituales	60
1.1.3.2. Actores rituales	63
1.1.3.3. Espacios rituales	65
1.1.3.4. Tiempos rituales	66
1.1.3.5. Objetos rituales	68
1.1.3.6. Lenguajes rituales	69
1.1.3.7. Grupos rituales	70
1.1.4. Resumen	71
1.2. Cómo funciona el ritual	74
1.2.1. Funciones sociales	76
1.2.2. Estructura social y símbolos	82
1.2.2.1. Estructuralismo	83
1.3.2.2. Simbolismo cultural	87
1.2.3. Transmisión cultural.	91
1.2.3.1. Biología evolutiva	92
1.2.3.2. Antropología cognitiva	95
1.2.4. El ritual modela la sociedad. Cuerpo y performance	99
1.2.4.1. Estudios de la performance	102
1.2.4.2. La performance modela el cuerpo y el entorno	104
1.2.5. Resumen	106
A.1. Anexo. Géneros de ritual	109
N.1. Notas a final de capítulo	123

1

HOMO RITUALIS**Introducción**

El ritual es popularmente malinterpretado como un tema exótico e incluso peculiar: una faceta de la naturaleza humana que, junto con las creencias en agentes sobrenaturales y hechizos mágicos, es poco más que un curioso fósil de la cultura pre-científica, condenado a una eventual extinción a raíz del descubrimiento e invención racionales. Nada podría estar más lejos de la verdad. Los humanos somos tan ritualistas hoy como lo hemos sido alguna vez. Incluso los sistemas políticos más seculares jamás concebidos, por ejemplo bajo el influjo del materialismo histórico y su visión de una utopía comunista, estaban tan dedicados al ritual como cualquiera en la historia humana. Cada vez que nace un niño, se crea un nuevo portador de rituales del pasado: otro miembro del Homo ritualis.

(Whitehouse, 2012, p. 281)

Cuando nos referimos al ritual es común remontarse al pasado, a algo primitivo, esotérico, religioso o a todo ello junto. Sin embargo, el ritual, a la luz del último siglo de investigación, se presenta como un factor fundamental en el desarrollo del ser humano, como una actividad omnipresente en la vida cotidiana de la que, la mayor parte de las veces, cuando la realizamos no somos conscientes que pertenece a tal categoría. Y lo cierto es que cuando se trata de definir el ritual la tarea no es sencilla dado el enorme espectro de expresiones y formas que adopta el fenómeno, o más bien los fenómenos que la ciencia ahora llama ritual. Como consecuencia pocos términos en las ciencias sociales han sido aplicados de manera más confusa (Zeusse, 1987, p. 405).

El ritual ha estado presente en la actividad del ser humano desde nuestros orígenes, jugando un papel determinante en nuestra evolución y en la conformación de lo que somos como individuos y como sociedades. Sin embargo no es hasta el siglo XIX que los ritos se empiezan a documentar de forma sistemática, a partir de la publicación de trabajos como los del folclorista alemán Wilhelm Mannhardt (1831-1880)¹ o la publicación de “*Primitive Culture*” (1871) de Edward B. Tylor (1832-1917). Durante los siglos XIX y XX, los estudios del ritual fueron aumentando en importancia, así como en el número de disciplinas que se interesaban por él, hasta la actualidad.

¹ Wilhelm Mannhardt, en distintas obras publicadas entre 1866 y 1884, estudia los usos y costumbres de los campesinos europeos comparándolos con sus equivalentes antiguos. A partir de ese momento la perspectiva de los estudios antropológicos se extendió más allá de los mitos incluyendo a los ritos. Mannhardt creyó encontrar en estos ritos y costumbres unas creencias religiosas “originarias” que giran en torno al crecimiento y la fertilidad de plantas, animales y hombres a lo largo del año; el “Espíritu de la Vegetación” que muere y renace cíclicamente. Esta idea ejercerá una enorme influencia en distintos autores durante décadas.

Capítulo 1

Durante este largo periodo de investigación, las ciencias sociales han interpretado el ritual como un elemento clave en el desarrollo y mantenimiento de las sociedades, la psicología para el mantenimiento del equilibrio del individuo social, los lingüistas como el vehículo del desarrollo del pensamiento simbólico y de la creación del lenguaje, las ciencias cognitivas han puesto de relieve que se trata de un factor determinante en la evolución de la cognición humana, y los arqueólogos han ido asumiendo que el ritual es un mecanismo imprescindible en la creación de la cultura material y del entorno construido.²

Sin embargo, la teoría arquitectónica no ha mostrado demasiado interés por el ritual. En general se ha tratado como algo misterioso, algo antiguo o como un término “cajón de sastre” para definir cualquier actividad incomprensible o espacio que desafiara la explicación de su uso (Richards y Thomas, 1984, p. 189).³ En algunos casos se ha utilizado el término “ritual” con el fin de estudiar la arquitectura o el entorno construido desde un punto de vista que abarca más que la función de albergar la acción humana, como es el caso del historiador de la arquitectura Spiro Kostof (1995, p. 21) en su publicación *“A History of Architecture. Settings and Rituals”*, donde sostiene que *“arquitectura” describe simplemente el acto de hacer lugares para uso ritual*, pero en realidad utiliza el término “ritual” para señalar la función simbólica de la arquitectura: *Se puede decir que el ritual es la poesía de la función: en la medida en que un edificio está conformado por un ritual, no se limita a albergar la función, sino que lo comenta* (p. 19). De forma más habitual, dentro de la arquitectura se ha utilizado el término para referirse a costumbres, hábitos o usos, como hace Josep Muntanola Thornberg (2002, p. 16) cuando afirma que *el entorno artificial construido por el hombre tiene en cuenta unos rituales o usos que se van repitiendo y que dan un determinado sentido al espacio*. Esta falta de interés en el ritual o de imprecisión a la hora de utilizar el término es aún más relevante si se tiene en cuenta el papel que desempeña en la construcción del entorno, lo que para algunos autores es parte de su función principal.

Catherine Bell (2009a) o Pierre Bourdieu (1977), han considerado que la función principal del ritual es el proceso circular mediante el cual el ritual modela a los individuos y éstos a su vez ritualizan el entorno, el cual, junto a los rituales, modela de nuevo a los individuos. Nuestra investigación se centra en el estudio de los mecanismos a través de los que la actividad ritual modela el entorno y en cómo el entorno ritualizado puede moldear al individuo. Para entender estos procesos consideramos necesario detenernos en estudiar en qué consiste el ritual. En este primer capítulo tratamos de definir qué es ritual, cuáles son sus características, sus elementos principales, y sus funciones más importantes,⁴ ya que atendiendo a los aspectos formales –las características y los elementos que la conforman– y funcionales del ritual, entendido como actividad, podemos establecer ambas clases de referencias para el estudio del espacio en el que dicha actividad sucede.

² Ver nota a final de capítulo N.1.1. Principales enfoques antropológicos en el estudio del ritual.

³ Richards y Thomas se refieren a los arqueólogos, aunque podemos decir lo mismo sobre los arquitectos.

⁴ Incluimos también los géneros o tipos de rituales más comunes en el anexo al primer capítulo.

Para ello, seguimos principalmente a Catherine Bell (2009a, 2009b), quien tiene en su haber una de las aportaciones recientes más importantes a la teoría del ritual, y es referencia obligada. También nos apoyamos en el trabajo de Ronald L. Grimes (2014), quien, desde una perspectiva performativa, ha contribuido a elaborar un marco metodológico de referencia en el estudio del ritual. Otras perspectivas especialmente importantes en nuestra investigación son la cognitiva –con estudios como los de Ernest Lawson y Robert McCauley (1993, 2002), Harvey Whitehouse (1995) o Pascal Boyer (1994, 2001)–, la biología evolutiva –Daniel C. Dennett (1996) o Walter Burkert (2013)– y la arqueológica cognitiva –Evangelos Kyriakidis (2002, 2007, 2007b) o Marc Verhoeven (2011)–.

1.1. Definiendo “ritual”

Aunque los seres humanos han estado envueltos en actividades rituales de algún tipo desde las primeras bandas de cazadores y comunidades tribales de las que tenemos información, fue sólo a finales del siglo XIX cuando se empezó a percibir todas esas actividades bajo la rúbrica de “ritual” e identificarlas como “datos” sobre los cuales comprobar teorías concernientes al origen de la religión y la civilización.

(Bell, 2009b, p. 1)

Para entender cómo el ritual interviene en la construcción del entorno, y cómo el entorno ritualizado puede influir en los individuos, es preciso delimitar las actividades a las que nos referimos con el término “ritual”. Durante el siglo XX y los inicios del XXI, distintas disciplinas como la antropología, la sociología, la psicología, la arqueología, la biología o las ciencias cognitivas han abordado el estudio del ritual. Dentro de ese vasto panorama, podría parecer obvio que hubiera cierto consenso en algo tan básico como es la definición del objeto de estudio, pero lo cierto es que ni siquiera en esto se ha llegado a un acuerdo. No obstante, sí hay una serie de características y funciones que suelen ser generalmente aceptadas, dándoles mayor o menor importancia dependiendo de la orientación del estudio concreto. Dada la creciente complejidad que el fenómeno mostraba según se avanzaba en su estudio, en las últimas décadas del siglo pasado, se tendió a prescindir de una definición universal que abarcara todo el conjunto de fenómenos que se puede considerar ritual. En lugar de una definición, algunos autores optaron por definir las características más o menos comunes al ritual. El resultado es un panorama de estudios amplísimo, difícil de abarcar y muchas veces contradictorio, ya que al enfocarse en determinadas características del ritual, dándoles mayor importancia sobre otras, se llega a negar que algunos aspectos formen parte del ritual. Por ello, últimamente se ha retomado la tarea de articular una definición clara que sirva de punto de partida común a los estudios multidisciplinares del ritual.

En este primer apartado del capítulo, buscamos una definición que nos sirva para aclarar a qué tipo de actividades nos referimos en nuestro estudio, pero también describimos las características del ritual, ya que, como afirma Bell (2007b, p. 139) a través de estas características o comportamientos rituales podemos entender la compleja interacción recíproca del cuerpo y su

Capítulo 1

entorno. Cerramos el apartado con una cuestión poco tratada en los estudios del ritual, que es cuáles son los elementos que lo constituyen. Algunos autores consideran que dividirlo en elementos supone una cosificación del fenómeno y prefieren centrarse en las funciones antes que en la forma del ritual. Desde nuestro punto de vista, dividir en elementos el ritual nos permite discernir cómo éstos influyen en la formación del espacio ritual.

1.1.1. ¿Qué es “ritual”?

En la actualidad, como señala Ronald L. Grimes (2014, p. 185), el uso común de los términos “rito” o “ritual” suele ser confuso, y su significado depende del contexto en el que se utiliza. Habitualmente utilizamos ambos términos para referirnos a costumbres o ceremonias, pero añadiéndole ciertas connotaciones un tanto misteriosas. Los estudios del ritual tratan de esclarecer, entre otras cuestiones, qué le hace ser a este tipo de actividad humana algo distinto de las acciones comunes o cómo podemos distinguirlas. Aunque lo cierto es que hasta este momento no se ha formulado una definición consensuada que abarque a todas esas manifestaciones que al observarlas podamos estar seguros de que son rituales (Humphrey y Laidlaw 1994, 65). Hay incluso algunos autores, como Fiona Bowie (2000, p. 22), que consideran que el término “ritual” se refiere a conceptos occidentales *que no tienen equivalentes necesarios en otras partes del mundo. En el mejor de los casos estamos examinando un torpe proceso de traducción*. Por otro lado, su uso no siempre ha tenido los significados que actualmente se le dan en el ámbito académico, como algo que debe ser decodificado e interpretado (Asad, 2009, p. 60).

En las últimas décadas del siglo XX, se tendió a eludir la definición de “ritual” con argumentos como el que realiza Pascal Boyer (1994, p. 185) en el que defiende que al utilizar ese término no nos podemos referir a un conjunto unificado de fenómenos. También Bell (2007), argumenta que no es necesario dar una definición de ritual para avanzar en su estudio, ya que nunca habrá acuerdo sobre tal definición porque el ritual tiene demasiadas funciones y significados. Sin embargo, el arqueólogo Evangelos Kyriakidis (2007b, p. 290) retomó el debate considerando necesario definir el objeto de estudio para tener una clara idea de lo que en él se va a tratar, ya que no es necesario que una definición sea universalmente aceptada para ser útil. De hecho, la mayoría de los autores que han dado una definición de “ritual” no intentan alcanzar esa universalidad, sino que más bien se centran en los aspectos en los que enfocan sus estudios.

Marc Verhoeven (2011, p. 116), considera que la definición dada por Raymond Firth en 1951 es todavía útil como introducción:

Se podría definir “ritual” como una actividad que sigue un patrón orientada al control de las cuestiones humanas, fundamentalmente de carácter simbólico con un referente no empírico, y como norma socialmente sancionada. Cuando hablamos de un ritual religioso en particular, la referencia no empírica es normalmente un dios u otro ser espiritual o fuerza sobrehumana como el mana.

(Firth, 1951, p. 222)

Los aspectos mencionados por Firth suelen estar presentes en la mayoría de las definiciones de ritual: un fenómeno con múltiples facetas, explícitamente simbólico, con un referente no empírico y aprobado por la sociedad. Otros aspectos, con mayor o menor consenso, aparecen en las definiciones que realizan otros autores, normalmente con una relación directa a las funciones de los rituales que consideran más importantes, pero también con el interés particular del autor en el estudio del fenómeno. Esta tendencia en el intento de establecer una definición más o menos universal, genera divergencias y en algunas ocasiones encendidos debates en torno a ciertos aspectos.

Entre estas divergencias podemos poner como ejemplo la cuestión sobre el carácter simbólico del ritual.⁵ Pero uno de los temas de mayor controversia es si el ritual es un fenómeno exclusivamente religioso o no. Muchos autores evitan incluir este punto en sus definiciones o aclaran que sus estudios se centran en el ritual como expresión religiosa. Victor Turner (1967, p. 95), quien se centra sólo en rituales religiosos, considera que es más apropiado utilizar el término “ceremonia” en lugar de “ritual” cuando son actos donde las instituciones político-legales tienen mayor importancia. También E. Thomas Lawson y Robert N. McCauley en su trabajo *“Rethinking Religion: Connecting Cognition and Culture”* (1993, p. 176) se centran en los rituales religiosos, definiéndolos como *aquellas acciones religiosas cuyas descripciones estructurales incluyen un objeto lógico y apelan a la acción de un agente sobrehumano culturalmente postulado en algún lugar dentro de su descripción estructural general*. Sin embargo, muchos autores como Firth consideran que ya sean actos religiosos o civiles se tratan de un único fenómeno, ya que *mientras no se pueda distinguir entre dos cosas idénticas, son iguales* (Kyriakidis, 2007b, p. 291).

Al considerar los rituales como actos no exclusivos del ámbito religioso, se puede considerar que prácticamente cualquier acción humana puede ser un ritual. Para distinguir el ritual de otros tipos de acciones, ha aparecido un nuevo término en el debate que ha tomado fuerza en las últimas décadas y que, como veremos, es de gran utilidad para nuestra investigación. Este término es “ritualización”.

1.1.1.1. Ritualización

El término “ritualización” fue acuñado, en 1914, por el biólogo Julian Huxley (1887-1975) mientras estudiaba el comportamiento de cortejo de las aves [Fig. 1.1]. Propuso que las señales comunicativas altamente estereotipadas en animales han evolucionado por selección natural de la misma manera que lo han hecho comportamientos más instrumentales. Para él, la ritualización sería el proceso mediante el cual la selección natural altera gradualmente ciertos comportamientos en señales cada vez más eficaces.⁶

⁵ Ver notas a final de capítulo N.1.2. Controversia sobre el simbolismo en el ritual y N.1.3. Categorías de símbolos.

⁶ (...) la gran mayoría de los patrones de comportamiento de los animales han sido sometidos a un proceso de ritualización. La ritualización puede definirse etológicamente como la formalización adaptativa o la canalización de conductas motivadas emocionalmente, bajo la presión teleonómica de la selección natural para: (a) promover una función de señal mejor y menos ambigua, tanto intra como inter-específicamente; (b) para servir como estimuladores

Capítulo 1

Figura 1.1.
Cortejo de pareja de
somormujo lavanco
(*Podiceps cristatus*), una de
las especies aviares
estudiadas por Julian
Huxley sobre las que
describe sus conductas
ritualizadas.
(Huxley, 1966, p. 254)

La responsable de incluir el término “ritualización” en el debate sobre la definición de “ritual” fue Catherine Bell.⁷ Para Bell (2009b, 91), casi todas las actividades humanas han sido en algún momento un ritual o han formado parte de uno. Sin embargo, los estudios del ritual nunca han considerado que toda actividad sea ritual, ya que es intrínseco a él el que sea una acción diferente a las demás. Sugiere que podríamos acercarnos al estudio del ritual entendiendo que hay rituales más obvios –aquellos que forman parte de una tradición o canon de ritos, ya sea religiosa o secular– y aquellas actividades humanas que podrían considerarse rituales o “para-rituales” (*ritual-like*), ya que comparten muchas de sus características con las que normalmente son consideradas rituales. Para describir estas últimas retoma el concepto de “ritualización”.

Voy a utilizar el término "ritualización" para llamar la atención sobre la forma en que ciertas acciones sociales se distinguen estratégicamente en relación con otras acciones. (...) La ritualización es una manera de actuar que se ha diseñado y orquestado para distinguir y privilegiar lo que se está haciendo en comparación con otras actividades, en general más cotidianas.

(Bell, 2009a, p. 74)

Bell (2009a, pp. 220-221) considera que el proceso de ritualización, en el ser humano, consiste en llevar a cabo ciertas actividades de forma culturalmente relevante para generar la percepción de que éstas son intrínsecamente diferentes de otros actos y privilegiadas en su significado y asociaciones. Por tanto, el ritual sería una forma de actuar, una actividad ritualizada. Para ella, la ritualización es ante todo una estrategia para la construcción de ciertos tipos de relaciones de poder efectivas dentro de organizaciones sociales específicas y no sólo un mecanismo funcional o medio de expresión al servicio de la solidaridad y el control social. Algunas características de la ritualización que encuentra son: estrategias de diferenciación a través de la formalización y la periodicidad; la centralidad del cuerpo; la composición de esquemas en los cuales el cuerpo

o liberadores más eficientes de patrones de acción más eficientes en otros individuos; (c) reducir el daño intra-específico; y (d) servir de mecanismos de vinculación sexual o social. (Huxley, 1966, p. 250)

⁷ El término “ritualización” había entrado con anterioridad en los estudios del ritual, por una lado siguiendo los trabajos de Huxley con un sentido etológico, y por otro lado, con el sentido planteado por Max Gluckman (1962, p. 24), para distinguir entre actividades estilizadas sin un sentido trascendente o religioso. También se había utilizado con el sentido de la creación de nuevos rituales.

define un entorno y se define a su vez por él; el dominio ritual; y la negociación del poder para definir y apropiarse del orden hegemónico.

El fin último de la ritualización sería la producción de agentes ritualizados, personas que tienen un conocimiento instintivo de estos sistemas instalados en sus cuerpos, en su sentido de la realidad, y en su comprensión de cómo actuar de manera que se mantengan y califiquen las complejas micro-relaciones de poder. Sostiene que tal conocimiento práctico no es un conjunto inflexible de asunciones, creencias o posturas corporales; sino la capacidad de desplegar, reproducir y manipular esquemas básicos que adecuan y condicionan la experiencia efectivamente. Es un dominio que se experimenta a sí mismo como relativamente facultado, no como condicionado o moldeado. A través del proceso de ritualización se generan tradiciones históricas, geográficas, sistemas y niveles profesionales.

Como veremos con más profundidad, para Bell (2009a, pp. 98-100), la composición de esquemas en los cuales el cuerpo define un entorno y se define a su vez por él, mediante la producción de agentes ritualizados, es la función principal del ritual, y, como ya hemos señalado, éste es el concepto principal sobre el que fundamentamos nuestra investigación.

El término “ritualización” ha sido utilizado por la mayoría de autores para referirse al proceso de “cristalización” por el cual cualquier actividad puede llegar a ser un ritual. Así, cualquier actividad puede tener diferentes grados de ritualización, como cualquier ritual puede contener elementos o connotaciones no rituales. Como señala Kyriakidis (2002, p. 12), el término “ritual” puede usarse como sustantivo o como adjetivo, podemos decir “danza ritual” o “canto ritual”, esto conlleva a que una actividad puede ser más o menos ritual. Caroline Humphrey y James Laidlaw (1994, pp. 70-71) han argumentado en este sentido que el ritual es una cualidad que las acciones pueden llegar a tener, en lugar de ser, una categoría separada de eventos especiales. Pero, a pesar de los lazos con las actividades cotidianas, está claro que los rituales son especiales de alguna manera. Según Humphrey y Laidlaw lo que distingue el ritual de otras actividades es que la intencionalidad en el ritual se desplaza; los participantes en el ritual al mismo tiempo son y no son la fuente de sus acciones.

Richard Bradley (2005) utiliza el concepto de ritualización en su trabajo *“Ritual and Domestic Life in Prehistoric Europe”*, cuestionando la división, a menudo asumida, de las actividades, contextos y objetos rituales y no rituales en las comunidades prehistóricas. Considerando actividades básicas como la producción de alimentos, la construcción y ocupación de casas o la fabricación de artefactos, se cuestiona cómo se ritualizaron estas tareas durante la prehistoria y cómo se pueden estudiar en el presente. Al tomar el ritual como práctica / performance que puede ocurrir en muchos contextos, ha buscado evidencia de actividades rituales en diferentes lugares. Según sus estudios, los mismos rituales se habrían realizado en contextos sagrados o profanos, usando la terminología tradicional.⁸

⁸ En este sentido, Verhoeven (2011, p. 125-126) enfatiza que la dicotomía profano-sagrado establecida, entre otros, por Mircea Eliade (1998), que todavía se utiliza explícita o implícitamente, es demasiado simple. Para él es obvio que existen contextos sagrados y profanos, pero considera que probablemente sea más productivo ver lo sagrado y lo cotidiano como los dos extremos de un continuo. Muchos contextos y actividades estarían situados en algún lugar entre estos extremos, teniendo diferentes grados o cualidades de lo sagrado y lo profano. Añade que la

Capítulo 1

En esta investigación adoptamos principalmente el término “ritualización”, con el sentido que le da Kyriakidis (2002), para referirnos a los procesos mediante los cuales una acción, un objeto o un entorno son transformados en rituales. Pero también asumimos la función que le encuentra Bell, (2009a) de distinción y privilegio de una actividad sobre otras más cotidianas, así como sus características, especialmente la centralidad del cuerpo y la composición de esquemas en los cuales el cuerpo define un entorno y se define a su vez por él.

1.1.1.2. Estableciendo un objeto de estudio

Partiendo del concepto de ritualización, podemos considerar que un ritual es una actividad cualquiera que ha experimentado un proceso de ritualización; es decir, que ha adquirido ciertas formas que la distinguen y privilegian en comparación con otras actividades más cotidianas. Pero resta precisar en qué consisten esas distinciones y privilegios que señala Bell (2009a) y qué tipo de actividades son las resultantes tras el proceso de ritualización. Como vemos, es necesario definir “ritual” para establecer claramente el objeto de estudio como señala Kyriakidis (2007b)

Como arqueólogo, Kyriakidis intenta establecer un método de reconocimiento de los aspectos materiales del ritual, para ello da su propia definición intentando evitar controversias y así poder abarcar toda la variedad de eventos que son considerados rituales:

Ritual es una categoría “etic”⁹ que se refiere a actividades establecidas con una intención de acción especial (no normal) y que son específicas de un grupo de personas.

(Kyriakidis, 2007b, p. 294)

Walter Burkert sigue la estrategia contraria a Kyriakidis, como un *filólogo que trata de formular explicaciones biológicas, psicológicas y sociológicas de los fenómenos religiosos basándose en textos griegos antiguos* (Burkert, 2013, p. 9), se aproxima a una definición del rito a través de diferentes enfoques relacionados con su estudio:

Ahora se tiende a considerar los ritos como un sistema inicialmente autónomo, casi lingüístico, correlativo y previo a la lengua hablada. (...) el rito es una acción desvinculada de su contexto primario pragmático, que tiene un carácter semiótico; su función normalmente consiste en la configuración de un grupo, la creación de vínculos de solidaridad e intercomunicación entre sus miembros. Estas acciones constituyen específicamente ritos religiosos en la medida en que señalan la manera de dirigirse a algo extra-humano o sobre-humano; de facto el mismo hecho de alejarse de lo humano tiene una función eminentemente social.

(Burkert, 2007, p. 77)

actividad ritual no es un aspecto secundario de la religión (subordinada a las creencias, que sería primaria), sino que es central. Es a través de la acción ritual que las creencias religiosas se comunican, negocian y transmiten.

⁹ Emic / etic son términos acuñados en 1954 por el lingüista Kenneth Pike y popularizados en la antropología social por Marvin Harris, para referirse a dos tipos diferentes de descripción relacionados con la conducta y la interpretación de los agentes involucrados. Se entiende generalmente “emic” como el punto de vista del nativo y “etic” como el punto de vista del extranjero. En este caso, el punto de vista del que toma parte en un ritual es “emic”, y el punto de vista de quien estudia el ritual es “etic”.

Estamos de acuerdo con Kyriakidis (2007b) en que en una investigación es necesario establecer en qué consiste el objeto de estudio, pero comparando las estrategias de Kyriakidis y Burkert formulando una definición, consideramos que la táctica de Bell (2009b), que consiste en elegir y comentar las características del ritual que son relevantes para nuestro estudio, es complementaria a dar una definición; es decir, podemos adoptar una definición muy generalista como la de Kyriakidis y después pasar a describir y analizar los aspectos del ritual más importantes para nuestro estudio.

Adelantándonos a la descripción de las características del ritual que realizaremos a continuación, podemos adoptar la definición de ritual Kyriakidis añadiéndole las características sobre las que hay un mayor consenso, lo que sería:

“Ritual” es un conjunto de *actividades “etic” establecidas con una intención de acción especial (no normal) y que son específicas de un grupo*, que tienen como características principales: un estado mental específico, el formalismo, el tradicionalismo, la inmutabilidad, que están regidas por reglas, el simbolismo sagrado y la performance.

1.1.2. Características del ritual

La publicación de los trabajos de Bell (2009b) “*Ritual. Perspective and Dimensions*” en 1997 y de Roy Rappaport (2001) “Ritual y Religión en la formación de la humanidad” en 1999, supusieron un enorme avance en los estudios del ritual. Con distintas aproximaciones, los dos son referencia obligada en los estudios que se han realizado desde entonces. Ambos plantean las características del ritual que para ellos son más evidentes.

En su trabajo, Rappaport (2001, pp. 66-92) considera que las cinco *características obvias* del ritual son: *ha sido codificado por alguien diferente a sus participantes, formalidad (como decoro), inmutabilidad (más o menos), performance (ritual y otras formas de performance) y formalidad (frente a eficacia física)*.¹⁰

Por su parte Bell (2009b, pp. 94-164) enuncia seis *categorías no exclusivas o definitivas* sobre las que poder apreciar el grado de ritualización de una actividad: *formalismo, tradicionalismo, inmutabilidad, regido por reglas, simbolismo sagrado y performance*.

Bell no incluye la primera característica de Rappaport sobre quién codifica los rituales, aunque sí incluye el aspecto de ser codificado o reglado.¹¹ Por otro lado, Bell vuelve al debate sobre el simbolismo del ritual, al incluirlo entre sus características y además considera que se trata de un simbolismo sagrado.

¹⁰ Ver nota a final del capítulo N.1.2. Controversias sobre el simbolismo del ritual.

¹¹ Ver nota a final del capítulo N.1.4. ¿Quién crea los rituales?

Capítulo 1

Son muchos los autores que siguen las características del ritual propuestas por Bell (2009b), Kyriakidis (2002, pp. 14-15), entre ellos, adopta estas características, aunque considera que es más adecuado hablar de simbolismo y dejar a un lado lo sagrado. Además, añade una nueva característica formulada por Humphrey y Laidlaw (1994, p. 71) sobre “el estado mental apropiado”, en la que se considera la intencionalidad con la que se ejecuta el ritual.

Por nuestra parte adoptamos las características enunciadas por Bell (2009b) y añadimos la propuesta por Kyriakidis sobre el “estado mental apropiado”. Estas características nos sirven no sólo para definir el ritual como objeto de estudio, sino que también nos sirven como medio para poder establecer cómo el ritual interviene en la construcción del entorno, ya que, como argumenta Bell (2007b, p. 139), a través de estas características o comportamientos rituales podemos entender la compleja interacción recíproca del cuerpo y su entorno. *El cuerpo actúa dentro de un ambiente que parece requerir que responda de ciertas maneras, pero este ambiente es realmente creado y organizado precisamente por medio de cómo la gente se mueve alrededor de él.*

Estas características pueden ser consideradas también como estrategias de ritualización (Bell, 2009b, p. 169) de una actividad, como de cualquier elemento que componen dicha actividad; como las acciones que se llevan a cabo, los actores que intervienen en ella, el espacio donde tiene lugar, los distintos tiempos en los que se ejecuta, los objetos utilizados en ella, los lenguajes en los que se expresa, o los posibles grupos rituales que se establecen en torno a ella. El estudio de estas estrategias de ritualización sobre los distintos elementos que componen el ritual nos conduce al conocimiento de sus aspectos formales; más adelante nos centraremos en sus aspectos funcionales. Por el momento al enunciar las características y revisar en qué consisten, nos centramos en el las estrategias de ritualización en general de un actividad, con algunas consideraciones acerca de cómo repercuten en el espacio, después pasaremos a analizar cómo afectan al resto de los elementos que la componen.

1.1.2.1. Estado mental

Autores como Alfred Radcliffe-Brown (1945) o John Skorupski (1976) entre otros, han argumentado que cualquier acción cotidiana puede ser transformada en un ritual. Kyriakidis (2002, pp. 15), considera, junto a Humphrey y Laidlaw (1994, 89-107), que sólo se necesita una intencionalidad especial o un “estado mental” distinto para transformar cualquier acción en un ritual.

El "ritual" es una cualidad que, en teoría, puede aplicarse a cualquier tipo de acción. La ritualización comienza con una modificación particular de la intencionalidad normal de la acción humana. La acción que ha sufrido esta modificación es la acción ritual.

(Humphrey y Laidlaw, 1994, p. 71)

El problema es establecer en qué consiste la intencionalidad o el estado mental del ritual. Frits Staal (1989, p. 132) sostiene que el único propósito para la realización del ritual es la realización del ritual mismo. Para él, como veremos, la característica fundamental del ritual es que es una actividad regida por reglas que sólo puede entenderse como tal. Su significado no es nada más

que las diversas razones que puede haber acumulado a lo largo del tiempo y, como tal, de ninguna utilidad en el análisis del ritual como ritual. *Al igual que las rocas o árboles, los actos y sonidos rituales pueden estar provistos de sentido, pero no requieren significados y no existen por el bien del significado* (Staal, 1968, 218). Podríamos establecer que la intencionalidad común en la ejecución de todos los rituales es el ritual *per se*, pero la intencionalidad ciertamente es mucho más que eso, varía de ritual a ritual y de persona a persona.

Otra cuestión es el estado mental con el que los participantes llevan a cabo el ritual. Muchos autores se han acercado a este tema con distintos propósitos, Turner (1987), por ejemplo, considera el ritual como un medio para resolver los estados de tensión integrados en los sistemas sociales, mientras que Pascal Boyer (1994), Harvey Whitehouse (1995) o Lawson y McCauley (2002) lo consideran que el estado mental es parte esencial en los mecanismos de fijación y transmisión de los rituales.

Otra interesante aproximación al estado mental o la intencionalidad del ritual la realiza Boyer (2001, p. 236), preguntándose la razón por la que los rituales aún siguen siendo necesarios para el ser humano. Entre otras razones encuentra que:

Participar en un ritual produce una emoción que mezcla las emociones generadas por el trabajo y el juego con un sentido de urgencia, es decir, una intuición de que se debe realizar una acción concreta o de lo contrario algo terrible puede suceder.

Boyer (2001) considera que el comportamiento en los rituales guarda relación con las acciones automáticas y apremiantes realizadas sin fin y sin sentido por individuos con un trastorno obsesivo-compulsivo (TOC).¹² Aunque Boyer (2001, p. 240) aclara que las similitudes entre los dos casos no significan que los rituales respondan a un TOC, sino que se trata de un sistema de contagio que lleva a los individuos en su aprendizaje a imitar las precauciones de sus mayores contra el peligro potencial, incluso en ausencia de una explicación de cómo funcionan las precauciones. Cualquier artefacto cultural, como una prescripción dentro de un ritual que alude a este tipo de situaciones y presenta las señales habituales para este sistema mental, es muy probable que lo active. Boyer concluye que a causa de este sistema los participantes de un ritual se sienten obligados a llevar a cabo los rituales de manera correcta y temen peligros que no son directamente detectables, aunque esto sería sólo un aspecto del fenómeno. Sostiene que las personas tienen todo tipo de razones para llevar a cabo un ritual particular en un momento concreto. Las razones se centran generalmente en los efectos de las ceremonias, por lo que, para obtener el resultado deseado, consideran que el ritual debe ejecutarse correctamente.

El estado mental, como veremos, es una característica del ritual muy cercana a los aspectos funcionales del ritual, sin embargo, no deja de ser una estrategia de ritualización y una de sus características más importantes. Más difícil es establecer cómo afecta a la conformación del espacio. Para nuestro estudio, la cuestión más importante acerca del estado mental con el que se llevan a cabo los rituales tiene que ver con cómo influye el marco mental en la percepción del entorno o cómo el entorno puede influir en generar un determinado marco mental. Es decir, el estado mental especial que se genera durante los rituales puede alterar la percepción que se

¹² Ver nota a final del capítulo N.1.6. Similitudes entre los comportamientos del trastorno obsesivo compulsivo y el ritual.

Capítulo 1

tiene del entorno en el que se producen, afectando a cuestiones como el apego al lugar o los significados que adquiere. Más aún nos interesan los mecanismos arquitectónicos o las características del entorno que pueden influir en la transformación del estado mental. A la hora de abordar la selección de herramientas que nos permitan estudiar el espacio ritual, consideramos prioritario encontrar una forma de observación de los procesos sobre la relación del entorno y el estado mental.

Volveremos a tratar los estados mentales más adelante al tratar los mecanismos de fijación y transmisión de los rituales, y al revisar las distintas teorías sobre la evolución cognitiva en el ser humano en el estudio de la relación de la cognición y la construcción del entorno.

1.1.2.2. Formalismo

El formalismo es una de las características que atribuimos habitualmente al ritual, aunque no todos los actos formales sean necesariamente rituales.

Erving Goffman (1982) ha argumentado que la interacción humana está constituida por actos formales que denomina “actos rituales” [Fig. 1.2]. Sugiere que a través de la naturaleza limitada y altamente modelada de estas interacciones el ser humano construye su identidad, o rostro, como un tipo de objeto sagrado constituido en el intercambio social. El rostro, entonces, es algo sagrado, y el orden expresivo requerido para sostenerlo es por lo tanto un ritual (Goffman, 1982, pp. 19-20). La construcción social de las autoimágenes y sus relaciones con otras autoimágenes genera un orden ritual total; es decir, un sistema de comunicación que no se ocupa de los hechos, sino de los entendimientos e interpretaciones, así como de las cegueras, medias verdades, ilusiones y racionalizaciones. La organización de encuentros sociales en diversos actos y eventos formales entrena y capacita a las personas para ser participantes autorreguladores que viven dentro de un conjunto de reglas morales y sociales que definen lo humano en una cultura particular (pp. 41-45).

Roger Abrahams (1973) señala la graduación de la formalización en las acciones humanas que clasifica en cinco grados de menor a mayor formalización:

1. Estilización que impregna la conducta cotidiana, expresada en el vocabulario cortés o en las expresiones faciales.
2. Ceremonias cotidianas, como en los saludos expresiones estilizadas de deferencia y comportamiento.
3. *Interacciones formales establecidas de forma autoconsciente* de mayor duración, como los juicios o las elecciones,
4. Eventos de *mayor formalidad*, como coronaciones, matrimonios o inauguraciones
5. Los *eventos más formales*, en los que casi todos los aspectos de las performances consisten en secuencias fijas de palabras y actos estilizados y estereotipados especificados rígidamente, y las oportunidades para que los participantes introduzcan nueva información en la secuencia son pocas, como por ejemplo en las liturgias.

Roy Rappaport (2001, p. 70) considera que a este último grado pertenecen los rituales religiosos.

Figura 1.2. Rituales de interacción. Distintos tipos de saludo en la misma cultura o en diferentes culturas. Arnold van Gennep (2008, p. 55), ya señalaba los saludos como *ritos de agregación*. (Composición a partir de imágenes de diversas fuentes de Internet)

Mary Douglas (1996, p. 25)¹³ considera que el formalismo se articula a través del uso de un conjunto limitado y rígidamente organizado de expresiones y gestos, un *código restringido* de la comunicación o el comportamiento en contraste con uno más abierto o *código elaborado*. El discurso formal, por ejemplo, tiende a ser más convencional y menos idiosincrático o personalmente expresivo. Del mismo modo, los gestos formales son menos en número que los informales y son más prescritos, restringidos e impersonales. Al limitar o restringir cómo se puede expresar algo, los códigos de conducta restringidos influyen simultáneamente en lo que se puede expresar también. En su mayor parte, los altos grados de formalidad obligan a expresar opiniones muy generalizadas e impersonales acerca de temas relativamente abstractos.

Maurice Bloch (1974, pp. 57-58) describe el código restringido que utilizan los ancianos Merina de Madagascar, tanto en los rituales como en las reuniones políticas, como un modo de oratoria formalizada que difiere del habla cotidiana en la sonoridad, la entonación, las formas sintácticas, el vocabulario limitado y la fijación del orden y el estilo. Argumenta que lo expresado de esta forma no se puede desafiar, por lo que se está aceptando efectivamente el contenido. Para Bloch (1974, p. 64) *la formalización del lenguaje es una manera por la cual un hablante puede coaccionar la respuesta de otro (...). Es realmente un tipo de comunicación donde la rebelión es imposible y sólo la revolución podría ser factible*. Por esta razón, las formas altamente formalizadas de hablar y comunicarse tienden a estar estrechamente conectadas con las formas tradicionales de

¹³ Mary Douglas sigue al sociólogo Basil Bernstein (1964, 1970)

Capítulo 1

jerarquía social y autoridad, manteniendo efectivamente los supuestos implícitos en los que se basa dicha autoridad.

Como un código de comportamiento restringido, las actividades formalizadas pueden ser estética y políticamente convincentes. Douglas (1996, p. 35) subraya el carácter estético de la formalidad, citando a Basil Bernstein (1965, p. 165):

El código restringido lleva en sí su propia estética, que tiende a crear un orden metafórico de fuerza, simplicidad y claridad considerables y una vitalidad y un ritmo que no deben desdeñarse. Psicológicamente une al hablante con sus parientes y con la comunidad local.

La acción mecánica o rutinaria carece de esta dimensión estética. Según Douglas (1996., p. 58), las actividades formalizadas pueden comunicar muy económicamente mensajes socioculturales complejos, en particular los mensajes sobre la clasificación social, las relaciones jerárquicas y la negociación de identidad y posición en el nexa social.

El formalismo se relaciona con el resto de características del ritual. En primer lugar en la intencionalidad con la que se lleva a cabo un ritual como argumenta Goffman, también con el hecho de que está regido por reglas, su tradicionalismo e inmutabilidad, como así afirma Bloch, y con el simbolismo como describe Douglas. Los tres autores coinciden en la relación del formalismo con la performance. El formalismo en los rituales induce a la aceptación y a la complicidad, da autoridad y confiere una dimensión estética a las acciones y al marco espacial donde se ejecutan. En nuestro estudio es importante observar a qué emociones conduce esta dimensión estética; por ejemplo, un espacio ritual puede transmitir mediante su forma la legitimidad de los actos que allí ocurren –como en unos juzgados– o puede transmitir la naturaleza sobrenatural de lo que acontece –como en una catedral gótica–. Los códigos restringidos que se utilizan en ambos casos, atienden a temas abstractos como la justicia y lo divino y se elaboran con un lenguaje arquitectónico extremadamente formal.

1.1.2.3. Tradicionalismo

El tradicionalismo es quizás la característica más reconocible del ritual, ya que, como señala Mircea Eliade (2000a, pp. 14-15) los ritos son *actos consagrados en el origen* (“*en aquellos tiempos*”, *ab origine*) *por dioses, “antepasados” o héroes*. Un ritual que no evoca ninguna conexión con ninguna tradición puede ser encontrado *anómalo, inauténtico o insatisfactorio* por la mayoría de la gente (Bell, 2009, p. 145). El tradicionalismo está ligado al formalismo y a la inmutabilidad, sin embargo, no siempre se trata de actos formales que han permanecido inmutables a lo largo del tiempo, sino de nuevos rituales creados con una forma tradicional.

Figura 1. 3. Dos jueces vistiéndose sus pelucas antes de la celebración del servicio que da comienzo al año legal en la Abadía de Westminster. Las pelucas no fueron parte de la indumentaria de los jueces británicos hasta el siglo XVII, como consecuencia de la moda del momento. Sin embargo, en la actualidad se usa como parte de la tradición “inventada” de las cortes¹⁴ (Foto: O. Scarff. Getty Images)

Eric Hobsbawm (1992, pp. 1-4) explica este proceso utilizando el término “inventar tradiciones” [Fig. 1.3] para referirse al

conjunto de prácticas, normalmente regidas por reglas abiertamente o tácitamente aceptadas y de carácter ritual o simbólico, que buscan inculcar ciertos valores y normas de comportamiento por repetición, lo que automáticamente implica continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, normalmente intentan establecer la continuidad con un pasado histórico adecuado.

Pone como ejemplo la elección deliberada del estilo gótico para la reconstrucción del parlamento británico en el siglo XIX y la decisión igualmente deliberada después de la Segunda Guerra Mundial de reconstruir la cámara parlamentaria sobre el mismo plan básico que antes. Concluye que *(l)a invención de las tradiciones es esencialmente un proceso de formalización y ritualización, caracterizado por la referencia al pasado, aunque sólo sea por la imposición de la repetición.*

Bell (2009b, p. 145) considera la “tradicionalización” como una poderosa herramienta de legitimación de una nueva actividad que la hace parecer similar o coherente con las ya establecidas. Se produce a través de la repetición de actividades de un período anterior, la adaptación de tales actividades en un nuevo escenario, o incluso la creación de prácticas que simplemente evocan vínculos con el pasado. Las formas más obvias de tradicionalización incluyen el uso de indumentaria antigua [Fig. 1.3], la repetición de costumbres sociales y la

¹⁴ La diferencia entre «tradición» y «costumbre» en este sentido se ilustra bien en este caso. La «costumbre» es lo que hacen los jueces, la «tradición» (en este caso inventada) es la peluca, la toga y otra parafernalia formal y prácticas ritualizadas que rodean esta acción sustancial. (Hobsbawm, 1992, p. 9)

Capítulo 1

preservación de las formas lingüísticas arcaicas. El tradicionalismo privilegia un modelo histórico más antiguo sobre el mundo actual difícil y altamente sospechoso.

La “tradicionalización” es para Bell (2007b, pp. 149-150) difícil de distinguir de otros modos complejos de ritualización, incluso se cuestiona si es una forma de ritualizar o un efecto de ritualizar. La creación consciente o inconsciente de rituales a menudo implica apelaciones explícitas a la tradición, incluso cuando esa tradición se está creando ante los ojos. Tradicionalizar puede ser tan simple como añadir algunas referencias verbales a los actos y palabras de “nuestros antepasados”, y de forma implícita se acepta que “así se ha hecho siempre”. Como hemos visto, la formalización cuando se conecta a formas tradicionales genera autoridad, pero también puede ayudar a preservar el *ethos* de la comunidad.

El espacio ritual participa del tradicionalismo, y también se ve reflejado en el proceso de ritualización del entorno, como parte del *ethos* de la comunidad. Sería interesante estudiar las relaciones entre las innovaciones arquitectónicas y las formas tradicionales en el espacio ritual, cómo se introducen las primeras y cómo permanecen las segundas, hasta qué punto son aceptadas, o si, como supone Bell, con que permanezcan ciertos rasgos que hagan alusión a la tradición la comunidad acepta que las nuevas formas pertenecen a su identidad.

1.1.2.4. Inmutabilidad

La inmutabilidad en los rituales se entiende como el conjunto disciplinado de acciones marcadas por la repetición precisa y el control físico (Verhoeven, 2011, p. 117). Rappaport (2001, p. 72) considera que la inmutabilidad es una implicación lógica de la formalidad, de hecho se podría estudiar de forma conjunta, pero dada su importancia, se estudia como una característica separada. De hecho, para algunos autores es la estrategia más importante del ritual, como para el psiquiatra Eugene d'Aquili que define el comportamiento ritual poniendo en primer término la inmutabilidad:

Definimos comportamiento ritual como una secuencia de comportamiento que está estructurada o modelada; que es rítmica y repetitiva (hasta cierto punto por lo menos), es decir, tiende a repetir con la misma o casi la misma forma con cierta regularidad.

(d'Aquili, 1985, p. 22)

Para Bell (2009b, pp. 150-151) la estrategia de la inmutabilidad en las acciones rituales¹⁵ conduce a la supresión del significado del momento personal y particular en favor de la autoridad atemporal de las doctrinas y prácticas del grupo. La obsesión con la exactitud en la reproducción de los

¹⁵ Muchas actividades humanas repetitivas pueden ser comparadas con rituales, como ya lo hiciera en forma de parodia el antropólogo Horace Miner (1956) al estudiar las elaboradas rutinas diarias de los estadounidenses obsesionados con rígidos códigos de higiene, aseo y belleza que describe como los *rituales corporales* de un pueblo exótico llamado Nacirema.

mismos movimientos y gestos –asociado con el TOC desde Freud, como hemos visto¹⁶– es una de las formas que permiten la fijación y por tanto la supervivencia del ritual.

Por otro lado, encuentra que la disciplina o las rutinas invariantes son las herramientas principales utilizadas para el desarrollo del individuo en muchas tradiciones como el Yoga o el Zen, y también son utilizadas en psicoterapia para remodelar conductas. El control del yo físico permite subordinar las demandas y los deseos del cuerpo para poder desarrollar la disciplina necesaria para controlar la mente. Su objetivo es fomentar experiencias integrales que acerquen la distancia entre el sujeto y la acción y transformen el gesto preciso y deliberado en uno de espontaneidad y eficacia perfectas. Se trata de un entrenamiento mediante el cual la atención plena o enfocada moldea la disposición básica del actor para llevar a cabo una acción que sea anónima, desvinculada de las particularidades del yo [Fig. 1.4] (Preston, 1988, pp. 78, 97). La práctica de la meditación budista o yoga es el mejor ejemplo de cómo a través de la práctica invariante se llega a un control disciplinado del cuerpo y de la mente.

Por otro lado, la inmutabilidad puede producir cohesión social. Como argumenta d'Aquili (1985, pp. 22-29) los comportamientos ritualizados sincronizan *procesos afectivos, perceptivo-cognitivos y motores dentro del sistema nervioso central de los participantes individuales*; al sincronizar estos procesos entre los distintos participantes individuales se tiende a *eliminar la agresión y a facilitar la cohesión entre los participantes*.¹⁷

D'Aquili presenta diversos estudios¹⁸ que demuestran cómo a través de la práctica de la meditación o de las repeticiones rítmicas del ritual los participantes pueden llegar a alcanzar estados de *intensa experiencia afectiva "oceánica"*. Durante las intensas experiencias meditativas o rituales, como el éxtasis yóguico y la unión mística de la tradición cristiana, la experiencia de la unión de los opuestos, o *conjunctio oppositorum*, se extiende a la experiencia de la unión total del yo y del otro. Este estado fisiológico inusual, producido por la meditación y el ritual, produce la disminución de la agresión intragrupal y un sentido de unión o de pertenencia a algo superior que se estructuraría de acuerdo a cada sistema cultural, generando sentimientos como identificación, consenso o lealtad al grupo, a los antepasados o a un ser superior.

El espacio ritual participa de la inmutabilidad en la rígida distribución del espacio y las dimensiones de sus elementos, que atiende las necesidades de la precisión con que las acciones deben ser repetidas. Para nuestro estudio, es también interesante el importante papel jugado en el desarrollo de la cognición humana de la inmutabilidad y la repetición de ciertas acciones, que, como veremos más adelante, habría sido el germen del comportamiento ritual.¹⁹ Además, las

¹⁶ Ver nota a final de capítulo N.1.6. Similitudes entre los comportamientos del trastorno obsesivo compulsivo y el ritual.

¹⁷ Ver 2.1.2. Sincronización

¹⁸ V. J. Walter y W. G. Walter (1949) y E. Gellhorn y W. F. Kiely (1973) han demostrado que tales estímulos auditivos y visuales repetitivos pueden conducir ritmos corticales y, finalmente, producir una experiencia inefable intensamente agradable en los seres humanos. Por otra parte, Gellhorn y Kiely (1973) citan la evidencia de que tales estímulos repetitivos pueden provocar descargas intensas simultáneas tanto del sistema nervioso humano simpático como parasimpático.

¹⁹ Ver anexo a final de capítulo A. 2. Modelo de la evolución de la cognición humana de Merlin Donald.

Capítulo 1

técnicas de inmutabilidad del Yoga, Budismo o el Zen, nos pueden servir como herramientas para alcanzar el “estado mental” especial de los rituales que, como hemos visto, es una estrategia de ritualización fundamental.²⁰

Figura 1.4. Danzas giratorias de los derviches. Esta práctica persigue la disolución del “yo” en el Ser. A veces este “estado de ser” o “éxtasis” ya existe al comienzo de la danza, entonces es sólo la manifestación incoercible, espontánea y exterior de un estado interior. (Michon, 2006, p. 176)

1.1.2.5. Regido por reglas

Según Boyer (2001, p. 166), la característica más obvia que distingue a un ritual de una acción ordinaria es el conjunto de normas que organizan su ejecución. Todos los elementos del ritual están afectados por normas: los participantes tienen un papel específico dentro de la acción; el lugar donde se ejecuta la acción es especial; cada una de las acciones que componen el ritual debe ser ejecutada de una manera específica; los instrumentos del ritual son objetos especiales que no pueden, en principio, ser reemplazados por sustitutos más convenientes; el guion, el orden particular de las acciones, es esencial.

²⁰ Estas técnicas permiten la observación de los “movimientos” mentales; podemos observar cómo en determinados estados mentales se altera la percepción del espacio y cómo los mecanismos arquitectónicos de ritualización condicionan al individuo. Ver 3.1.3. Enfoque enactivo. El camino intermedio.

A pesar de su importancia, en la mayoría de los casos las reglas no están escritas, sino que existen como una especie de ley común. Sólo los rituales muy bien organizados y establecidos pueden llegar a estar registrados en un texto aceptado.

Muchas actividades regidas por reglas han sido comparadas con los rituales como son los deportes, los juegos o la guerra. Bell (2009b, p. 155) sostiene que ya sea como característica de muchas actividades diversas o como una estrategia de ritualización en sí misma, tendemos a pensar en el ritual como reglas impuestas al caos de la acción humana. Unas reglas que *mantienen a los individuos dentro de patrones de comportamiento aprobados por la comunidad, atestiguan la legitimidad y el poder de esa forma de autoridad comunal, y pueden fomentar las interacciones humanas restringiendo los resultados posibles.*

La forma más evidente en que las reglas afectan al espacio ritual es en las restricciones de acceso a determinados lugares –como el *sancta sanctorum* en la tradición judeocristiana o el *ádyton* en la griega–, en la disposición de los participantes, las orientaciones del espacio, o en los flujos durante el evento. Pero menos evidente es el papel que estas reglas pueden jugar en la construcción del entorno. Como veremos, las reglas rituales condicionan al cuerpo de los participantes no sólo durante los rituales, sino también en la vida cotidiana, al prescribir ciertos movimientos, direcciones y orientaciones que terminan por instalarse en el entorno.

1.1.2.6. Simbolismo “sagrado”

Numerosos académicos han considerado el ritual como un sistema de comunicación; como es el caso de Edmund Leach (1966, p. 404), quien llega a afirmar que *la lengua es un tipo de ritual; los rituales no verbales son simplemente un sistema de señales de otro tipo menos especializado.* Rappaport (2001, p. 95) precisa que *decir que el ritual es un modo de comunicación difícilmente sugiere que es intercambiable con otros modos de comunicación. Es un medio especialmente adecuado, quizá incluso único, para la transmisión de ciertos mensajes y ciertos tipos de información.*

Rappaport (pp. 103-104) considera que los signos presentes en los rituales son de dos tipos: autorreferenciales –índices– e información canónica –símbolos–. Para él, todos los rituales llevan información auto-referencial, información relativa a los estados actuales de los participantes que se transmiten de forma indexada y no simbólica, y que estaría asociada a los aspectos cambiantes del ritual. La información canónica, que se ocupa de aspectos duraderos de la naturaleza, la sociedad o cosmos, está codificada en aspectos aparentemente invariantes de los órdenes litúrgicos y descansa sobre los símbolos.²¹

Entre los distintos signos utilizados en los rituales, Bell (2009b, p.157) destaca a los símbolos resumen²² en los que se pueden combinar muchas ideas y emociones bajo una sola imagen. Este

²¹ Ver notas a final de capítulo N.1.3. Categorías de signos y N.1.4. Símbolos resumen y elaboradores.

²² Ver nota a final de capítulo N.1.4. Símbolos resumen y elaboradores.

Capítulo 1

tipo de totalización genera un conjunto de ideas y emociones sueltas pero abarcadoras que evocan con facilidad un sentido colectivo de “nosotros” como en “nuestra” bandera. Aunque si tratamos de precisar la naturaleza exacta de la sacralidad que evocan estos símbolos, cuando no se trata explícitamente de símbolos religiosos que se refieren a algún tipo de divinidad, encontraríamos que la sacralidad es una cualidad de especialidad. Su sacralidad es la forma en que el objeto es más que la mera suma de sus partes y apunta a algo más allá de sí mismo, evocando y expresando valores y actitudes, e ideas relativamente trascendentes. Esta cualidad de sacralidad se atribuye no sólo a los objetos, por supuesto, sino también a los lugares, edificios e incluso a las personas.

Figura 1. 5. Desfile del 1 de Mayo en la Plaza Roja de Moscú, en 1967. El carácter multitudinario de este tipo de ceremonias fue un factor potente en su éxito, como lo fue la apelación a los sentimientos nacionalistas a través de diferentes símbolos. (McDowell, 1974, p. 276)

El uso de diferentes tipos de signos es constante en los rituales en forma de material lingüístico, funcional, espacial o performativo. Kyriakidis (2002, p. 21) considera que el mayor o menor grado de simbolismo o de uso de otro tipo de signos depende del grado de organización y establecimiento de los rituales. Pone como ejemplo los rituales de la Unión Soviética, en los que los diversos símbolos evocados en las ceremonias civiles del estado soviético fueron totalmente creados por el régimen comunista como un sistema regulador y adoctrinador de la sociedad [Fig. 1.5].²³

El espacio donde se ejecuta el ritual adquiere un valor simbólico de una manera fenomenológica o experiencial, como lo adquiere también el entorno. Según Bell (2009b, 159), la acción ritual conforma el lugar, distinguiéndolo de otros lugares al aportarle un carácter simbólico. El ritual diferencia el espacio sagrado del profano, ofreciendo así experiencias de esta sacralidad que trascienden las de la vida cotidiana. La relación con el lugar quedaría establecida de dos formas:

²³ Sobre el tema ver los trabajos realizados por Christel Lane (1981) o Jennifer McDowell (1974).

por un lado, el espacio ritual se separa del espacio cotidiano, como afirma Eliade (2000a, p. 29) *todos los rituales se desarrollan en un espacio consagrado, es decir, esencialmente distinto del espacio profano*; y por otro, la forma en que evocan experiencias de una realidad trascendente, como el grupo, la humanidad, el poder de Dios, o el equilibrio del cosmos.

Como decíamos en la introducción, autores como Kostof (1995) prefieren utilizar el término “ritual” al referirse a las actividades que alberga una pieza arquitectónica para abarcar así su función simbólica, más allá de sus funciones profanas. Pero lo que parecen indicar la mayoría de los autores es que es a través del ritual como el espacio adquiere su carácter simbólico. Desarrollaremos más adelante esta cuestión.

1.1.2.7. Performance

Bell (2009b, p. 160) define el carácter performativo de una actividad como el *“hacer” deliberado y autoconsciente de acciones altamente simbólicas en público*. Goffman (1956, p. 8) define “performance” como *toda la actividad de un participante dado en una ocasión dada que sirva para influir de cualquier manera en cualquiera de los otros participantes*.²⁴

Si no hay performance no hay ritual. Esto es obvio en el caso de los saludos breves, que sirven para ordenar la interacción continuada, pero no lo es menos en los rituales litúrgicos elaborados. Los órdenes litúrgicos pueden inscribirse en libros, pero dichos registros no son en sí mismos rituales. Son simples descripciones de rituales o instrucciones para realizarlos.

(Rappaport, 2001, p. 74)

Todos los tipos de rituales implican performance. Para Kyriakidis (2002, p. 21), incluso los rituales mentales de una sola persona –que implican oraciones o secuencias de pensamientos– se producen mediante performances mentales. Podría parecer que, según el punto de vista de Kyriakidis, el carácter público no es necesario para que una acción sea considerada performance, sino que estaría más en la línea de Turner (1982, p. 91) quien considera “performance” como *completar un proceso más o menos complejo más que realizar una sola acción o acto*. Sin embargo, también podríamos considerar que la audiencia es el ente sobrenatural al que van dirigidas las oraciones o la meditación. Como sugiere Schechner (2003, p. 22):

Una performance es una actividad realizada por un individuo o grupo en presencia de y para otro individuo o grupo. (...) Incluso donde el público no existe, como en algunos happenings, rituales, y obras de teatro, la función de la audiencia persiste: parte del grupo “ejecutante” observa, su función es observar, a otras partes del grupo “ejecutante”; o, como en un ritual, la audiencia implícita es Dios, o algún Otro(s) trascendente.

La performatividad de los rituales es la característica del ritual en la que se expresan todas las demás. El estado mental o intención condiciona la performance del ritual: el formalismo se

²⁴ Volveremos a precisar más el uso del término “performance” en el tercer capítulo.

Capítulo 1

articula a través del uso de un conjunto más limitado y rígidamente organizado de expresiones y gestos; la tradicionalización incluyen el uso de trajes antiguos, la repetición de antiguas costumbres sociales y la preservación de las formas lingüísticas arcaicas; la inmutabilidad en los rituales se entiende como el conjunto disciplinado de acciones marcadas por la repetición precisa y el control físico; la performance se rige por un conjunto de normas que organizan su ejecución; el simbolismo se expresa a través de las acciones y todos los elementos que la componen.

“Performance” es casi sinónimo de “escenificar la acción”, es el aspecto del ritual que más influye en la transmisión y consolidación de la mayoría de los sistemas de creencias sociales y personales. De hecho, todos los grandes regímenes totalitarios del siglo XX -la Alemania nazi, la Italia fascista y la Unión Soviética comunista- crearon sus propios sistemas de rituales estatales utilizando sus performances, en las que debían participar todos los súbditos del régimen, para adoctrinar y así establecer un *status quo*, una jerarquía y un sistema de creencias.

Según Myerhoff (1977, p. 199), los rituales persuaden al cuerpo primero a través de la repetición y por la completa inmersión del *sensorium* humano en performances que emplean vestuario, máscaras, colores, texturas, olores, alimentos, bebidas, canciones, bailes, accesorios o decorados [Fig. 1.6]. Marchar con una multitud, llorar por un drama trágico, o aplaudir a un político poco convincente, provoca, incluso en los participantes menos entusiastas de la audiencia, un estado cognitivo y emocional en el que son más receptivos a determinados mensajes. Como afirma Myerhoff (p. 223), *no sólo es ver para creer, hacer es creer*. Bloch (1989, p. 45) describe este proceso de inmersión sensorial de los participantes del ritual como la entrada a una dimensión distinta de la mundana con nuevas reglas y datos. Este sistema, lentamente y con su continua repetición, obliga a ser aceptado por los participantes como “verdad”, sin posibilidad de desacuerdo o duda. La performance, por tanto, se convierte en el vehículo, que llevará y validará muchas de las ideas transmitidas a través de los rituales.

Muchos autores han señalado la performance como el aspecto más importante e influyente del ritual. Algunos estudios comparan la influencia de la performance del ritual en la sociedad con la de los medios de comunicación, como Felicia Hughes-Freeland y Mary Crain (1998), que ponen de relieve el enorme poder de los medios para adoctrinar o moldear a la sociedad y al individuo, funciones asumidas hasta ahora por los rituales.

Como afirma Rappaport, no hay ritual sin performance, por lo tanto no podemos entender plenamente el espacio ritual sin participar en una performance ritual en él, ya que se trata de un espacio configurado para y por una secuencia de acciones determinadas. Pero en la mayor parte de los espacios rituales del pasado, la liturgia de los rituales se ha perdido. Más adelante estudiaremos la corporalidad en los rituales y también el proceso de corporalización. Como veremos, el uso de la performance como herramienta de investigación está más que justificado. No se trata de llevar a cabo la secuencia de acciones vinculadas a un espacio, sino de introducir nuestros cuerpos en el espacio con movimientos conscientes que nos permitan discernir las relaciones que se establecen con el entorno, con sus elementos arquitectónicos. Volveremos a ello en los capítulos 3 y 4.

Figura 1. 6. Celebraciones de Ganesh Chaturthi, en Bombay, 2015. El festival en honor al dios Ganesha, se celebra durante diez días en verano con la instalación de grandes imágenes efímeras del dios en las calles, llevándolas al término del festival a lagos, ríos o al mar, arrojándolas al agua para su disolución.

1.1.3. Elementos del ritual

Generalmente los estudios del ritual no lo descomponen en elementos. Algunos autores evitan hablar de elementos o partes del ritual porque consideran que lo mecaniza y cosifica como si se tratara de un objeto, cuando en realidad es un fenómeno o un evento. No obstante, hay numerosos ejemplos de estudios que comparan al ritual con un organismo o que lo entienden como un sistema. Por ejemplo, desde distintas corrientes se ha estudiado el ritual como sistemas simbólicos y más tarde como lingüísticos, a partir del método de Levi-Strauss para el análisis de los sistemas de símbolos culturales. Como explica Bell (2009b, p. 68), autores como Turner, Leach, o Clifford Geertz tratan al ritual como un sistema lingüístico, buscando una metodología más científica y menos “interpretativa”; es decir, buscar explicaciones evitando la interpretación. No se preguntan lo que el ritual expresa o significa; en cambio, preguntan cuáles son las reglas gramaticales que generan y estructuran el ritual como forma de comunicación.

Ronald L. Grimes (2014), el autor que ha estudiado con mayor detenimiento los elementos del ritual, afirma:

Tratar los rituales como algo que tiene elementos es una táctica formalista, que enfoca la atención a la forma o el diseño de un ritual, evitando saltos prematuros a las funciones sociales o ecológicas del ritual completo. Las consideraciones funcionales son necesarias, pero no a expensas de las formalistas. Las dos se requieren mutuamente.

(Grimes, 2014, pp. 235,236)

Capítulo 1

Desde nuestro punto de vista, consideramos que es necesario estudiar los elementos que componen el ritual para poder entender cómo estos confluyen en la formación del espacio, al fin y al cabo un elemento más del ritual. Obviamente, en gran parte nuestro interés es formal, aunque para estudiar la formación del espacio también es necesario atender a las funciones –o para qué sirven los rituales– a las que dedicaremos la segunda parte de este capítulo.

No hay un acuerdo sobre los elementos que componen los rituales, ya que estos varían de un ritual a otro. No obstante, Grimes (pp. 234-235) considera que su clasificación y descripción son necesarias para el estudio de un ritual, en tanto que nos ayuda a entenderlo, así como a detectar sus variaciones o sus diferencias o similitudes con otros rituales. Propone los siguientes elementos: acciones, actores, espacios, tiempos, objetos, lenguajes y grupos rituales, que seguimos en nuestro estudio como aquellos donde se expresan las distintas estrategias de ritualización o características del ritual.

1.1.3.1. Acciones rituales

Siguiendo la afirmación de Rappaport (2001), *si no hay performance no hay ritual*, podríamos decir que tampoco hay performance sin acción. La primera pregunta que debemos realizarnos ante un espacio ritual es para qué tipo de acciones se conformó ese lugar. Grimes (2014, p. 242) considera que podemos referirnos a las acciones llevadas a cabo en un ritual con distintos términos: acciones, performances, promulgaciones,²⁵ prácticas, conductas o eventos rituales.

“**Acciones**” serían los movimientos ejecutados con una intención, en el sentido que le da Kenneth Burke (1971, p. 21); las cosas se *mueven*, las personas *actúan*. Las acciones pueden ser ejecutadas por una sola persona o en grupo, generando una cadena de “interacciones”.

“**Performance**” cuando queremos enfatizar el carácter de mostrar algo ante los participantes o ante un ser sobrenatural. En ese sentido utilizan el término Bell (2009b, p. 60) o Schechner (2003, p. 7). También Goffman (1959, p. 15,16) le da un sentido de comunicación o de interacción, para él, “performance” *puede definirse como toda la actividad de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de cualquier manera en cualquiera de los otros participantes*.

“**Promulgaciones**”, refiriéndonos a aquellas acciones que intentan tener un efecto en los participantes; es decir, más allá de mostrar algo se enfatiza en el efecto que se quiere obtener en los participantes

“**Práctica**”. Algunos autores consideran el ritual como una práctica más que como una acción, promulgación o performance. En contraste con la visión estática del estructuralismo, que tiende a ver la actividad humana como una cuestión de promulgar normas culturales, los estudios que se enfocan en las prácticas toman en consideración las formas en que las actividades humanas son estrategias creativas mediante las cuales los seres humanos continuamente reproducen y remodelan sus ambientes sociales y culturales (Bell, 2009b, 76). Pierre Bourdieu (1977, 1990), uno

²⁵ Traducimos “*enactment*” por promulgación. El verbo “*enact*” también se traduce por promulgar “aprobar”, “decretar”, o “representar”.

de los más reconocibles autores de la teoría de la práctica, la trata como complementaria y no como opuesta a la performance o al ritual. Aunque Bourdieu sólo ofrece breves análisis de prácticas rituales específicas, argumenta que el ritual en general no es una cuestión de seguir reglas, incluso en sociedades predominantemente orales. Entiende los rituales como prácticas estratégicas de transgresión y reorganización de las categorías culturales para satisfacer las necesidades de situaciones reales (Bell, 2009b, p. 78).²⁶

“**Conducta**” es el término que algunos autores como Geertz (2003, p. 24) utilizan para referirse a una acción simbólica; es decir, una acción que, lo mismo que la fonación en el habla, el color en la pintura, las líneas en la escritura o el sonido en la música, significa algo. Considera que hay que atender a la conducta y hacerlo con cierto rigor porque es en el fluir de la conducta —más precisamente, de la acción social— donde las formas culturales encuentran articulación. La encuentran también, por supuesto, en diversas clases de artefactos y en diversos estados de conciencia; pero éstos cobran su significación del papel que desempeñan en una estructura operante de vida, y no de las relaciones intrínsecas que puedan guardar entre sí (Geertz, 2003, p. 30) [Fig. 1.7]. Por otro lado, Schechner considera que:

Las performances –del arte, los rituales, o de la vida ordinaria– son “conductas restauradas”; es decir, acciones físicas, verbales o virtuales que no se ejecutan “por primera vez”, que se preparan o ensayan. Una persona puede no ser consciente de que está realizando una cadena de conductas restauradas.

(Schechner, 2002, pp. 28, 29)

Grimes (2014, p. 243) considera que “**conducta**” connota lo que se puede observar, mientras que la “acción” tiene en cuenta la intención de los actores. En su opinión, *estas son dos perspectivas, emic y etic, sobre la misma cosa.*

Por último, con “**evento**” nos referimos al acto en el que se desarrolla el ritual con un principio y un final discernibles.

Siguiendo la aproximación que hace Grimes, podríamos añadir a su lista el término en español “representar”. “Representar” implica traer al presente mediante la acción algo que ya ha ocurrido o un suceso imaginado. Muchos rituales representan actos *consagrados en el origen* (“*en aquellos tiempos*”, *ab origine*) *por dioses*, “*antepasados*” o *héroes*, (Eliade, 2000a, pp. 14,15). *Debemos hacer lo que los dioses hicieron al principio. Así hicieron los dioses; así hacen los hombres* (p. 30).²⁷ Al repetir esas acciones míticas se establece el orden social que se separa del caos.

²⁶ Bell (2009b, p. 82) considera que el estudio del ritual como práctica ha significado dejar de ver la actividad como expresión de patrones culturales, para entenderla como aquello que hace y alberga tales patrones. Para ella, se trata de ver el ritual como parte de un proceso histórico en el que los patrones del pasado no sólo se reproducen, sino que también se interpretan o se transforman. Se trata de centrarse específicamente en qué hacen rituales, no sólo en lo que significan, en particular en la forma en que se construyen y se inscriben las relaciones de poder.

²⁷ Eliade citando a *Çatapatha Brahmana* (VII, 2,1,4. 63) y *Taittiriya Brahmana* (1,5,9,4).

Los brahmanas son una colección de textos indios con comentarios sobre los himnos de los cuatro Vedas. El *Çatapatha Brahmana* o Brahmana de cien partes (mediados del 1º milenio a.C.) es un texto en prosa que describe los rituales védicos, la historia y la mitología asociados con el *Śukla Yajurveda*. El texto describe en gran detalle la preparación de altares, objetos ceremoniales, recitaciones rituales y la libación Soma, junto con los atributos simbólicos de cada aspecto de los rituales. *Taittiriya Brahmana* es parte de *Kathaka Shakha Brahmana*

Capítulo 1

Figura 1. 7. Celebración de la Epifanía ortodoxa, en Sofía, Bulgaria. Tradicionalmente, la mañana del 6 de enero, una cruz es lanzada por un sacerdote a una fuente de agua, los hombres de la parroquia se lanzan a bucear para encontrarla y así recibir la bendición anual. Kyriakidis (2007a, p. 13) pone este ritual como ejemplo de préstamos de conducta entre distintos rituales pertenecientes a un mismo sistema de creencias, en este caso encuentra similitudes entre las oraciones, las bendiciones, los cantos o la indumentaria del servicio dominical o de los bautismos con los que se realizan durante el ritual de la Epifanía (Foto: Reuters)

Con estos términos nos podemos referir a los distintos tipos de acciones que se llevan a cabo durante un ritual, teniendo en cuenta cuestiones como la intencionalidad –acción, performance o promulgación–, si estamos haciendo una descripción de los movimientos desde el punto de vista coreográfico –performance o conducta–, o nos referimos a ellas desde un punto de vista *emic* o *etic* –acciones o conductas–. Pero Grimes (2014, p. 246) señala que también tenemos que atender a acciones como “presenciar” –cuando los participantes miran o escuchan de forma participativa– u “observar” –cuando la mirada o la escucha de los participantes no implica participación–. También señala acciones como la “elusión”, cuando se evita hacer algo por alguna restricción, o como un gesto consciente.

Al estudiar las acciones que componen un ritual, una cuestión esencial, desde nuestro punto de vista, es qué sentidos están implicados en las acciones. Como ya hemos apuntado anteriormente, autores como Myerhoff (1977) o Bloch (1989) sostienen que a través de la estimulación sensorial producida durante la acción ritual los participantes se sumergen en una dimensión distinta en donde son más susceptibles de asimilar los mensajes que les son transmitidos. La ritualización de los individuos se produce a través de la corporalización; es decir, a través del conocimiento a través del cuerpo del entorno estructurado y estructurador (Bourdieu, 1977, p. 89). En nuestro estudio, es por tanto fundamental atender qué tipo de estímulos se producen y cómo, ya que si las acciones priorizan un tipo de estímulo sobre otros, esto condiciona el diseño del espacio, pudiendo participar también el entorno arquitectónico en la estimulación sensorial. Volveremos sobre ello al tratar en qué consiste la corporalización.

1.1.3.2. Actores rituales

Uno de los elementos del ritual que se han tratado más frecuentemente es el papel que desempeñan los participantes. Para nuestro estudio es necesario conocer no sólo qué tipos de acciones se realizan en el espacio sino también quién las lleva a cabo, cuántos agentes realizan cada tipo de acción, qué relaciones guardan entre ellos o si un mismo agente puede ejecutar distintos papeles.

En un ritual, los agentes no son sólo seres humanos, sino que también podemos considerar como agentes a las entidades sociales, los animales o los seres sobrenaturales que participan en él. Por otro lado, todos los actores humanos forman parte del tejido social, se encuentran dentro de un género, raza, clase, edad o cualquiera de las características de clasificación social que serán fundamentales en los papeles que cada actor desempeña en el ritual.

Todos los participantes en los rituales son agentes. Incluso el participante más pasivo, ejerce algún tipo de agencia, todos los participantes son hacedores, incluso si no hacen nada más que mostrarse o mantenerse alejados de la acción. Algunos actores desempeñan un papel de liderazgo, mientras otros son seguidores. No es raro que los participantes durante el ritual cambien su papel entre liderar y seguir. Los papeles que siguen los actores pueden atender a jerarquías o ser igualitarios, democráticos o impuestos. Los papeles que cada actor desempeñan pueden ser visibles en el espacio ritual o llevarse a cabo “entre bambalinas”.

Alguno de los papeles que Grimes (2014, p. 251) distingue son:

Participante ritual, *actor ritual, conocedor del ritual, una persona en circunstancias rituales.*

Líder ritual, *actor ritual primario, participante ritual en primer plano.*

Seguidor ritual, *actor ritual secundario, participante del ritual en segundo plano.*

Facilitador ritual, agente facilitador: *alguien que ayuda a hacer posible el ritual.*

Testigo ritual: *un participante que observa y cuya observación contribuye a la acción*

Agente ritual: *cualquier actor ritual que actúa, influencia o ejerce el poder.*

Agente colectivo ritual: *un grupo que actúa en concierto.*

Agente ritual no humano: *por ejemplo, dioses, espíritus, animales o los difuntos, pero también lugares u objetos como actores rituales.*

Participante observador: *un participante que asume el papel de un observador y cuya observación es intrínseca a la acción.*

Espectador: *una persona cuya observación o escucha es extrínseca a la acción, generalmente un extraño.*

Los agentes rituales no humanos han suscitado especial interés entre los estudiosos de los rituales, en concreto los agentes sobrenaturales, ya que como sostienen Lawson y McCauley (2002, pp. 8-19) aunque son bastante similares a los agentes humanos, las pocas diferencias que aparecen entre los agentes sobrehumanos y los agentes humanos son las que hacen diferentes las acciones de los rituales de las acciones ordinarias. Lawson y McCauley denominan a los

Capítulo 1

agentes sobrehumanos “agentes sobrehumanos culturalmente postulados” –*culturally postulated superhuman, CPS agents*–. Los agentes CPS siempre estarían involucrados de alguna forma en la acción del ritual, son los que actúan al inicio de una cadena de rituales de forma que posibilitan la ejecución de los otros. Encuentran que los agentes CPS presentan varias propiedades contra-intuitivas. Estas propiedades se deben a violaciones de asunciones predeterminadas asociadas a categorías básicas. Así, los agentes CPS pueden ser inmateriales, eternos, no nacidos, o capaces de recuperarse de la muerte. El papel que juegan los agentes CPS en las representaciones de los rituales son las variables críticas que determinan muchas de sus propiedades importantes.

Para Lawson y McCauley (p. 26) cualquier ritual incluye tres funciones; agente, acción y paciente; es decir, un “agente” llevando a cabo una “acción” sobre un “paciente”. Esto les lleva distinguir entre dos tipos de perfiles rituales: aquellos en los que los agentes CPS están conectados ritualmente con el agente del ritual –agentes especiales– y aquellos en los que están conectados con elementos rituales que cumplen uno de los otros dos papeles de la acción –pacientes e instrumentos especiales.²⁸

Detectar los tipos de actores que intervienen en un ritual puede parecer secundario para el estudio del espacio, en principio lo que parece más importante es la acción que llevan a cabo los participantes que el rol que desempeñan. Sin embargo, al tratarse de una actividad altamente simbólica, una misma acción ejecutada por dos tipos de agentes en un mismo ritual puede conllevar desarrollos espaciales muy distintos.

Por ejemplo, la acción de observar la performance que un grupo de agentes lleva a cabo puede ser ejecutada por testigos o por participantes observadores, siguiendo la terminología de Grimes. Sin embargo, es muy probable que la situación en el espacio de los dos tipos de agentes sea muy distinta, así como la estructura espacial que estas dos situaciones conlleva. Como es el caso de las bodas occidentales –independientemente de si son civiles o religiosas– el oficiante y los asistentes observan como testigos a los novios declarando sus votos, en ese momento el oficiante pasa de ser el líder ritual a adquirir el papel de testigo –o agente especial siguiendo la terminología de Lawson y McCauley– y los asistentes mantienen su rol de participantes observadores. Los novios mantienen su papel de agentes rituales –pacientes especiales siguiendo a Lawson y McCauley–. El papel de cada agente conlleva una situación espacial determinada; el oficiante se situará en el lugar más destacado del espacio –habitualmente más elevado y en el extremo interior– los novios se situarán por delante del oficiante –normalmente un escalón por debajo– y dejando detrás a los asistentes, que se situarán en un espacio más o menos homogéneo con una direccionalidad centrípeta, siendo el centro el lugar donde se sitúan el oficiante y los novios.

²⁸ Hay que advertir que Lawson y McCauley se refieren en su estudio a rituales religiosos, pero como hemos argumentado, la mayoría de los autores tienden a considerar que no existe mayor diferencia entre los rituales religiosos y paganos. En su análisis parecen reducir los agentes no humanos a dioses, espíritus o antepasados, pero como hemos visto también pueden ser animales, objetos, un lugar, instituciones, ideas...

1.1.3.3. Espacios rituales

Como enfatiza Jonathan Z. Smith (1987), todos los rituales tienen lugar; es decir, se realizan en un espacio. Incluso aquellos que ocurren en un espacio trascendente, como los rituales que implican meditación, necesariamente ocurren en un lugar. Éste puede ser arquitectónico o natural, interior o exterior, permanente o efímero, sagrado o profano, público o privado, lugar – específico, geográfico– o espacio –en un sentido abstracto–. Como cualquier actividad humana, a menudo los rituales ocurren entre estas polaridades, no en los extremos. Aunque, evidentemente, nos es más fácil reconocer como espacios rituales aquellos que se relacionan con el primer extremo de la polaridad –espacios arquitectónicos, interiores, permanentes, sagrados, públicos y lugares específicos–, habitualmente los rituales implican espacialmente también el otro extremo.

Los espacios arquitectónicos rituales, abiertos o cerrados, habitualmente se relacionan, o se han relacionado en algún momento, con su emplazamiento natural. El carácter permanente o efímero de un espacio ritual depende a menudo del establecimiento que el ritual tiene en su sociedad. Como indica Kyriakidis (2002, p. 28) el establecimiento de los rituales y el de la sociedad interactúan; es decir, una sociedad establecida puede crear rituales establecidos, y los rituales establecidos pueden inducir un mayor establecimiento en la sociedad. Los rituales establecidos generan estructuras permanentes o al menos caracterizan el lugar.

Los rituales operan en entornos que son a la vez biológicos, geográficos, sociales, políticos, históricos y culturales. Los entornos impregnan los rituales y los rituales modifican o crean entornos. Incluso después de que sus acciones concluyen, transpuestos a recuerdos cinestésicos, los rituales ocupan el espacio mental y social (Grimes, 2014, p. 259).

Figura 1.8. La Meca, Arabia Saudita, uno de los lugares más sagrados del Islam. Todo musulmán, independientemente de donde se encuentre, debe orientar sus rezos a la Kaaba, un edificio cúbico de origen pagano.

Capítulo 1

El ritual es un medio de estar orientado en el cosmos, y el cosmos es el mundo constituido ritualmente y míticamente (Grimes, 2014, p. 258). Un ritual siempre implica un centro –donde sucede la acción principal– y un entorno –de alguna manera asociado a la acción principal– marcado por unos límites físicos o abstractos. Los límites pueden fluctuar, retrocediendo y avanzando o desapareciendo momentáneamente por completo a medida que los subgrupos de los participantes se dispersan y reconectan. Los patrones espaciales están implícitos en movimientos ritualmente coreografiados. A partir de este centro, el espacio se puede orientar por el nacimiento del sol, la posición de una estrella o por las montañas o los ríos. Estos pueden llegar a tener un carácter de actor. Cuando este sucede, el lugar es sagrado, es un agente con un poder mayor que un líder ritual y las acciones humanas son secundarias.

Algunos autores dan una importancia primaria al espacio sobre otros elementos del ritual. Jonathan Z. Smith (1987, p. 26), lo lleva al extremo al considerar que el lugar ritual no es un mero receptáculo vacío o pasivo, sino una fuerza que forma acciones y actores. Smith antepone una teoría espacial a las teorías de la performance. Aunque, como decíamos anteriormente, esto sólo sucede cuando el espacio es “sagrado”. Desde el punto de vista de este estudio, el espacio ritual está en primer término por ser nuestro objeto de estudio, lo que no quiere decir que lo consideremos como un actor ritual primario.

1.3.3.4. Tiempos rituales

Como ocurre con el espacio, el ritual no puede escapar al tiempo; un ritual sucede en un momento dado y tiene una duración. El tiempo, como el espacio, también tiene cualidades, pero además podemos observar distintos tipos de tiempo en el ritual. Grimes (2014, p. 262) encuentra los siguientes: duración, perdurabilidad, tiempo, fase, regularidad, frecuencia, recursividad y temporalidad cruzada ritual.

La **duración** del evento de un ritual no siempre es fácil de determinar. El inicio y el final pueden depender de los movimientos del sol, del tiempo del reloj o el agotamiento físico. Los rituales pueden ser cortos como un saludo o prolongarse a lo largo de toda una vida como en la práctica monástica. Algunos ritos fúnebres como los que aún se practican en Grecia se prolongan durante años en distintas secuencias de eventos.

La **perdurabilidad** de un ritual mide el tiempo desde que en una cultura un ritual aparece hasta que deja de practicarse. Aunque los rituales con una larga historia se transforman e incluso cambian de nombre, como también pueden variar sus funciones o las intenciones con las que se lleva a cabo.

La **temporalidad** ritual hace referencia a cuándo debe ocurrir un ritual. Las reglas de los rituales suelen establecer cuándo éste debe realizarse; a una hora concreta del día o de la noche, en un día determinado del calendario o puede depender de eventos solares o lunares. Determinados eventos en la vida de las comunidades pueden marcar el tiempo ritual, como son los nacimientos o las muertes, las bodas o los ritos de paso de los adolescentes.

La **regularidad** temporal depende de lo que marca el tiempo ritual; es decir, si la ejecución del ritual se vincula a un evento que se repite regularmente o por el contrario se vincula a eventos que pueden ocurrir en cualquier momento.

La **frecuencia** ritual al igual que la regularidad depende del tiempo ritual; si lo que establece el tiempo ritual se repite en intervalos cortos de tiempo o no.

Las **fases** rituales son las subunidades en que se divide el ritual. Puede tratarse de una única unidad que se repite marcando un ritmo o puede tratarse de diferentes fases como si se tratara de un relato. Arnold van Gennep (2008) o Turner (2008, pp. 28-37) estudiaron las fases de los ritos de paso,²⁹ separación, transición, e incorporación o preliminar, liminal y postliminal. Ambos entienden que todos los rituales participan de esta estructura, aunque a veces es difícil establecer el paralelismo.

La **recursividad** ritual es la tendencia de un ritual a girar sobre sí mismo; es decir, una fase que se repite durante el ritual.

Por último, la **temporalidad cruzada** de un ritual, se refiere al tiempo al que hace referencia el ritual o con el que aspira conectarse. Puede tratarse de un tiempo mítico, como al que se refiere Eliade (2000a, pp. 29):

(Cualquier ritual) se desarrolla no sólo en un espacio consagrado, es decir, esencialmente distinto del espacio profano, sino además en un “tiempo sagrado”, “en aquel tiempo” (in illo tempore, ab origine), es decir, cuando el ritual fue llevado a cabo por vez primera por un dios, un antepasado o un héroe.

También puede referirse a un evento histórico, como son las conmemoraciones de independencia o de fundación en muchos Estados o acontecimientos vitales como aniversarios de nacimiento.

Los tiempos rituales afectan a la conformación del espacio. La duración afecta a las infraestructuras necesarias para el desarrollo del ritual. La perdurabilidad, la regularidad y la frecuencia están relacionadas con la reserva de un espacio especializado y de estructuras más o menos permanentes, aunque éstas no sean el único motivo para ello. La temporalidad puede determinar la orientación del espacio dependiendo de si está vinculada a algún evento astronómico o con algún evento estacional. Las fases y la recursividad rituales probablemente tengan una expresión espacial, como las que indica Van Gennep (2008, pp. 30-45) al referirse a los elementos *materiales* de los ritos de paso –fronteras y límites, zonas sagradas, la puerta y el umbral, y el pórtico-. Finalmente la temporalidad cruzada puede determinar la orientación de un espacio si se refiere a un acontecimiento marcado en el calendario o puede afectar al lenguaje de los elementos arquitectónicos enfatizando el tradicionalismo, si se refiere a una época antigua o a un tiempo mítico.

²⁹ Ver anexo a final de capítulo A.1. Géneros de ritual

Capítulo 1

1.1.3.5. Objetos rituales

Los objetos rituales son los utensilios que se usan activamente en los rituales. Los actores rituales a menudo necesitan herramientas específicas para hacer su trabajo correctamente. Estas herramientas pueden ser cualquier cosa que la tradición permita. Pero como advierten Lawson y McCauley (2002, p. 17) los objetos no deben confundirse con los actores.

Por ejemplo, un sacerdote usa incienso para santificar una casa o usa rocas de una forma particular para establecer un sitio para el templo. Si bien estos instrumentos no son los agentes, a menudo especifican las condiciones necesarias para el éxito de las acciones rituales de los agentes.

Esta advertencia se hace porque durante el ritual el límite entre las personas y las cosas puede ser extraordinariamente fluido. Los objetos se convierten en sujetos, y los sujetos en objetos. Las personas son objetivadas y los objetos se convierten en actores. Al igual que los espacios, los objetos pueden adquirir agencia –como señalábamos al referirnos a los actores rituales–. Muchos objetos rituales poseen una mitología, una serie de mitos e historias sobre sus orígenes o sus propiedades; quienes fueron sus primeros propietarios o quienes los crearon, cómo llegaron a sus comunidades, cómo adquirieron sus propiedades o incluso cómo deben ser utilizados y por quién y sobre quién.

A veces, estos objetos son fundamentales para que el ritual suceda; por ejemplo, el agua que se utiliza en bautizo. Lawson y McCauley (pp. 18, 26) denominan a estos objetos “instrumentos especiales” adquiriendo su eficacia en virtud de sus conexiones rituales con agentes sobrehumanos; es decir, si el agua no ha sido bendecida es simplemente agua y el ritual no sucede, no tiene poder de transformar [Fig. 1.9].

Figura 1. 9. Puesta de anillo de oro durante una boda. El anillo nupcial ha llegado ser un objeto ritual fundamental, simbolizando el compromiso entre los contrayente.

Grimes (2014, p. 268) invita a hacerse algunas preguntas sobre los objetos presentes en los rituales que analizamos: ¿Cómo debemos considerar a las cosas que simplemente ocupan un espacio ritual? ¿Qué ocurre con la comida, la comida ofrecida a los dioses y la comida sobrante? ¿Qué sucede con los utensilios rituales llevados fuera del espacio ritual? ¿Todavía son objetos rituales? Como hemos visto, Bradley (2005) señala que la mayoría de los instrumentos rituales del Neolítico europeo son objetos relacionados con la comida, probablemente utilizados en ocasiones no rituales. Por otro lado, Kyriakidis (2002) –entre muchos autores– advierte de la importancia de los almacenes para los instrumentos rituales o de los depósitos de los restos de los rituales, en su caso en los santuarios en alturas minoicas. Walter Burkert (2009, pp. 252-255) describe las distintas maneras en que las ofrendas a los dioses griegos son eliminadas.

Cada cultura trata en sus rituales a los objetos que en ellos se utilizan de distintas maneras. Habitualmente los distintos usos de los objetos conllevan un orden espacial, con ellos se estimulan los sentidos a través de sus colores, sus formas, sus sabores, sus texturas sus olores, su ubicación en el espacio o su utilización en un momento determinado del ritual desencadenan distintas emociones en los participantes.

1.1.3.6. Lenguajes rituales

Todas las características del ritual están presentes en los distintos tipos de lenguaje que se utilizan durante los rituales; especialmente los caracterizan el formalismo, el tradicionalismo o la repetición o inmutabilidad. El lenguaje puede tener un carácter performativo, pretende modificar el estado de algo; como por ejemplo, mediante la expresión “yo os declaro marido y mujer”, el sacerdote transforma la relación entre dos personas. Como lo describe John L. Austin (1962, p. 5),³⁰ *el acto de expresar la oración es realizar una acción, o parte de ella, acción que a su vez no sería normalmente descrita como consistente en decir algo*. El carácter performativo del lenguaje en el ritual lo podemos encontrar no sólo en declaraciones, sino en conjuros mágicos o en las oraciones. Como ya hemos visto, algunos autores consideran el ritual como una forma de lengua (Leach, 1966, p. 404), un lenguaje, por tanto, performativo.

El uso del lenguaje durante el ritual puede ir asociado a un ritmo, a música o a una serie de sonidos que generan un ambiente sonoro característico. Las letanías, alabanzas o las palabras de consagración suelen llevar implícito un ritmo, sea éste acompañado o no de marcadores sonoros como campanillas o palmas. La lectura de textos sagrados pueden ir acompañado por sonidos que marcan un comienzo, un final, una transición o un punto alto, que trazan una ruta narrativa incluso cuando no contienen narraciones.

³⁰ Pocos años después de la publicación de “*The Presentation of Self in Everyday Life*” de Erving Goffman (1959), en donde estudia las interacciones diarias que considera pequeños rituales o performances, es publicada de forma póstuma la obra de John L. Austin “*How to Do Things with Words*” (1962), en la que desarrolla su noción de “performatividad”. Según Austin, los enunciados como apuestas, promesas o nominaciones son performativos porque realmente hacen algo. Más tarde, autores como Gilles Deleuze, Michel Foucault, Pierre Bourdieu o Jacques Derrida propusieron formas radicalmente nuevas de comprender la historia, la vida social y el lenguaje.

Capítulo 1

La importancia del uso de la lengua, ya sea en la lectura de textos sagrados, en cantos, coros, declaraciones performativas, sermones, oraciones, alabanzas, acciones de gracias, o conjuros, y si estos deben ser escuchados por los participantes, o deben tener un efecto sobrenatural o cualquier otra característica, afectarán a la sonoridad requerida del espacio y por supuesto también a su organización.

1.1.3.7. Grupos rituales

Por último, otro elemento que Grimes (2014, p. 280) considera de cierta importancia son los grupos relacionados con el ritual. Cuestiones fundamentales para la pervivencia de los rituales como la transmisión, la organización o la financiación, están habitualmente relacionadas con los grupos sociales.

Los grupos sociales permiten la continuidad de los rituales mediante la transmisión entre generaciones. Los grupos se renuevan mientras que las instituciones perduran. Los rituales están contenidos en ambientes culturales, pero también contienen culturas internas, y éstas son necesarias para la supervivencia tanto de una institución como de sus rituales.

Las organizaciones e instituciones rituales, como las empresas, persisten generando culturas organizacionales. Las culturas organizacionales, ya sea que infunden negocios, organizaciones de voluntariado o grupos rituales, generalmente suscriben divisiones de trabajo, por lo tanto de poder. No todas las personas pueden participar en cada aspecto de cada ritual.

Los rituales tienen un coste económico cuya forma de financiación es parte importante a considerar en su estudio. Aunque pueda parecer incoherente la relación de una actividad a veces espiritual con la economía, lo cierto es que los rituales también son productos que se pueden comprar, vender y comercializar. Incluso podemos considerar las transacciones económicas como rituales.

Todo esto puede afectar al espacio ritual, por ejemplo en la inclusión de monumentos, dependencias o espacios privilegiados dedicados a determinadas familias o a determinados grupos sociales.

1.1.4. Resumen

El ritual es una expresión cultural humana compleja, una actividad presente en todos los ámbitos de la interacción social y en el ámbito personal. Aunque suelen estar conectados con la tradición, no son meras tradiciones, como a pesar de su inmutabilidad tampoco se trata de hábitos. Los rituales se distinguen del resto de acciones por su carácter especial y nos caracterizan como especie. Casi cualquier actividad ha sido un ritual en el pasado o puede llegar a ser un ritual. Para distinguir las actividades a las que a pesar de compartir buena parte de sus características con los rituales pero no podemos considerarlas como tal, se introduce el concepto de ritualización, que nos sirve también para identificar los procesos por los que una actividad, un individuo, un objeto o un espacio llegan a ser rituales.

Bell (2009a, p. 74) define la ritualización como una manera de actuar diseñada para distinguir la actividad que se está realizando de otras más cotidianas. Esto lo podemos extender a la ritualización de individuos, objetos, espacios y el entorno. El proceso de ritualización actúa: en los individuos transformándolos en seres sociales que conocen los códigos compartidos de una sociedad, en la que pueden interactuar con otros individuos; en los objetos transformándolos en objetos especiales diferentes de otros que tengan el mismo uso; en el espacio separándolo del espacio mundano; y en el entorno reconociéndolo como el hábitat de una sociedad.

Finalmente a través la ritualización una actividad puede llegar a ser un ritual. Para distinguirlo de otras actividades, dado que no existe una definición consensuada, adoptamos la definición de “ritual” de Kyriakidis (2007b, p. 294) en la que lo considera como *un conjunto de actividades “etic” establecidas con una intención de acción especial (no normal) y que son específicas de un grupo*. A esta definición le añadimos las características más consensuadas del ritual: un estado mental específico, formalismo, tradicionalismo, inmutabilidad, están regidas por reglas, simbolismo sagrado y performance.

Las características pueden ser consideradas como estrategias de ritualización de una actividad, pero también podemos considerarlas como estrategias de ritualización del espacio o del entorno.

El “estado mental” se refiere a la intencionalidad especial o el marco mental con el que se lleva a cabo una actividad que la hace distinta al resto. Desde nuestra perspectiva, la cuestión más importante es cómo influye el marco mental en la percepción del entorno o cómo el entorno –los elementos arquitectónicos en su conjunto o un entorno natural- puede influir en generar un determinado marco mental.

El “formalismo” –o los códigos de comportamiento restricto, más limitados en número, convencionales y menos idiosincráticos o personalmente expresivos- induce a la aceptación y a la complicidad, da autoridad y confiere una dimensión estética a las acciones y también al marco espacial donde se ejecutan. El “estado mental” o la emoción que produce el espacio ritual, depende en gran medida de su formalidad, de los códigos restrictos que en él se utilizan.

El “tradicionalismo” en los rituales es la conexión que se establece con el pasado, dándoles autoridad por su pertenencia al *ethos* de la comunidad. Esta conexión se establece manteniendo

Capítulo 1

las formas del ritual a lo largo del tiempo, o estableciendo conexiones introduciendo elementos tradicionales en los nuevos rituales. El espacio ritual se ve afectado por el tradicionalismo en sus elementos arquitectónicos, guardando formas del pasado o introduciendo nuevas formas que recuerdan a las antiguas.

La “inmutabilidad” se entiende como el conjunto disciplinado de acciones marcadas por la repetición precisa y el control físico en los rituales. Aunque vinculada con el formalismo, y por supuesto con la performance, muchos autores consideran que se trata de un mecanismo para desplazar la intencionalidad; es decir, para alcanzar el estado mental adecuado para la práctica ritual. El espacio ritual participa de la inmutabilidad en la rígida distribución del espacio y las dimensiones de sus elementos, que atiende las necesidades de la precisión con que las acciones deben ser repetidas.

Las “reglas” que rigen los rituales afectan a todos sus elementos del ritual los participantes tienen un papel específico dentro de la acción; cada una de las acciones que componen el ritual debe ser ejecutada de una manera determinada; los instrumentos del ritual son objetos específicos; el orden particular de las acciones es esencial. El espacio ritual es segregado del espacio mundano y está sujeto a restricciones y normas de uso.

El “simbolismo sagrado” –aquel que hace referencia a algo trascendente– es constante en los rituales en forma de material lingüístico, funcional, espacial o performativo. El mayor o menor grado de simbolismo o del uso de otro tipo de signos depende del grado de organización y establecimiento de los rituales. La acción ritual conforma el lugar, distinguiéndolo de otros lugares al aportarle un carácter simbólico. La relación con el lugar quedaría establecida de dos formas; por un lado, la manera en que se diferencian algunos lugares de otros a través de actos y respuestas distintivas –regidos por reglas– y por otro, la forma en que evocan experiencias de una realidad trascendente.

La “performance” en el ritual se produce cuando determinadas acciones altamente simbólicas llevadas a cabo por un participante para influir de alguna manera en otros participantes, ya sean estos últimos reales, seres trascendentes o imaginarios. Las performances rituales están condicionadas por el resto de estrategias de ritualización: el estado mental o intención condiciona las acciones del ritual o es generado por ellas; el formalismo articula la acción a través del uso de un conjunto más limitado y rígidamente organizado de expresiones y gestos; la tradicionalización incluye el uso de indumentaria antigua, formas lingüísticas arcaicas y la repetición de antiguas costumbres sociales; la inmutabilidad determina que las acciones estén marcadas por la repetición precisa y el control físico; las acciones están regidas por conjunto de normas; las acciones y el simbolismo se expresa a través de y todos los elementos que la componen. El espacio por tanto, se dispone fundamentalmente para albergar la performance ritual.

Las estrategias de ritualización se aplican a los distintos elementos del ritual, y a su vez, estos elementos ritualizados repercuten en la formalización del espacio. Para estudiar un espacio ritual o su grado de ritualización, estos elementos nos sirven como excelentes referencias para su análisis y comprensión.

No todas las “acciones” llevadas a cabo durante un ritual forman parte de la performance; es decir, no todas son simbólicas. Acciones como “presenciar” –cuando los participantes miran o escuchan de forma participativa–, “observar” –cuando la mirada o la escucha de los participantes no implican participación–, o la “elusión” – cuando se evita hacer algo por alguna restricción–, también son parte del ritual y están condicionadas por el proceso de ritualización. Las acciones vinculadas a los sentidos, son especialmente interesantes para nuestro estudio ya que si la acción ritual prioriza un tipo de estímulo sobre otros, esto condiciona el diseño del espacio, pudiendo participar también el entorno arquitectónico en la estimulación sensorial.

Todos los “actores” o participantes de un ritual tienen un papel en la acción, incluso cuando este consiste sólo en presenciar. Es importante determinar qué tipo de actor lleva a cabo una acción, ya que dependiendo del tipo de actor que la lleva a cabo puede implicar simbolismo o no, dependiendo de ello su situación en el espacio puede adquirir relevancia o no.

Todo ritual sucede en un “espacio”. A través del ritual el espacio se ubica en el mundo y se orienta, se establece un centro, un entorno y unos límites que lo separan del espacio mundano. Su estructura está implícita en las acciones coreografiadas de la performance ritual. El espacio ritual puede llegar a ser un “actor” cuando se trata de un lugar sagrado.

Los distintos tipos de “tiempo” que suceden durante el ritual afectan a su espacialidad. La duración afecta a las infraestructuras necesarias para el desarrollo del ritual. La perdurabilidad, la regularidad y la frecuencia están relacionadas con la reserva de un espacio especializado y de estructuras más o menos permanentes, aunque éstas no sean el único motivo para ello. La temporalidad puede determinar la orientación del espacio dependiendo de si está vinculada a algún evento astronómico o con algún evento estacional. Las fases y la recursividad rituales probablemente tengan una expresión espacial, y finalmente la temporalidad cruzada puede determinar la orientación de un espacio si se refiere a un acontecimiento marcado en el calendario.

El uso de “objetos rituales” conlleva un orden espacial. Con ellos se estimulan los sentidos a través de sus colores, sus formas, sus sabores, sus texturas sus olores. Su ubicación en el espacio o su utilización en un momento determinado del ritual pueden desencadenar distintas emociones en los participantes.

Todas las características del ritual están presentes en los “lenguajes” que se utilizan durante los rituales; especialmente los caracterizan el formalismo, el tradicionalismo, la repetición, inmutabilidad y la performatividad. La importancia del uso de la lengua, ya sea en la lectura de textos sagrados, en cantos, coros, declaraciones performativas, sermones, oraciones, alabanzas, acciones de gracias, o conjuros, y si estos deben ser escuchados por los participantes, o deben tener un efecto sobrenatural o cualquier otra característica, afectarán a la sonoridad requerida del espacio y por supuesto a su organización.

La organización de “grupos rituales” es básica para la supervivencia y funcionamiento de los rituales, de ellos suele depender su transmisión, su organización o su financiación. La existencia de tales grupos puede afectar al espacio ritual, por ejemplo en la inclusión de monumentos, dependencias o espacios privilegiados dedicados a determinadas familias o a determinados grupos sociales.

Capítulo 1

Como vemos, las distintas estrategias de ritualización y el modo en el que afectan a los distintos elementos del ritual, forman un conjunto de referencias relevantes para el estudio de los aspectos formales del ritual y su espacio. Pasamos a continuación a estudiar los aspectos funcionales del ritual, que tienen como peculiaridad frente a otro tipo de actividades y sus funciones que no suelen coincidir con las intenciones. Como las estrategias de ritualización, las funciones del ritual son en gran parte inconscientes.

1.2. Cómo funciona el ritual

No puede haber una sociedad que no experimente la necesidad a intervalos regulares de mantener y fortalecer los sentimientos e ideas colectivos que proporcionan su coherencia y su individualidad distintiva. Esta reconstrucción moral sólo puede lograrse a través de reuniones, asambleas y congregaciones en las que las personas, presionando una cerca de la otra, reafirman en común sus sentimientos comunes.

(Durkheim, 1995, p. 429)

Como hemos visto en la sección anterior, estudiar un el ritual a través de sus características y sus elementos nos permite establecer un sistema de referencias que nos ayuda a comprender los aspectos formales del ritual y los mecanismos de formación del espacio en el que se desarrolla; es decir, nos sirven para estudiar las distintas estrategias de ritualización del individuo y del espacio. Ahora bien, nos quedaría por estudiar cuáles son los propósitos de la ritualización, o cuales son las funciones del ritual. Una de las funciones principales del espacio construido es albergar la actividad humana, sin embargo el espacio ritualizado adquiere otras funciones que tienen que ver con la propia naturaleza del ritual que, como veremos, se expresan como mecanismos arquitectónicos de ritualización.

Antes de estudiar cómo actúa un ritual, Grimes (2014, p. 301) considera necesario distinguir entre las intenciones, los efectos y las funciones de los rituales. Las intenciones rituales forman parte del estado mental de los participantes y frecuentemente es posible definir las por la propia descripción de los participantes, por las acciones que llevan a cabo durante el ritual o por cómo éstos son denominados. Los efectos son las evidencias que deja detrás de sí la acción ritual. Las funciones son más difíciles de discernir, son indirectas y necesitan ser deducidas.

Como en cualquier actividad humana, las funciones y los efectos no tienen necesariamente por qué coincidir con las intenciones. Esto ha llevado a argumentar a algunos autores que los rituales son ineficaces, que no producen ningún efecto. Como argumenta William Sax (2010, p. 7), la noción de que el ritual es ineficaz es falsa, ya que *los rituales transforman a las personas enfermas en sanas, el espacio público en santuario prohibido, los ciudadanos en presidentes, las princesas en reinas y, según algunos, el vino en sangre*. Aunque lo cierto es que muchas veces las intenciones de los rituales y los efectos obtenidos no coinciden.

Puede parecer evidente que si los ritos se establecen y se continúan practicando es porque frecuentemente se obtiene el efecto esperado de ellos. Sin embargo, como advierte el poeta chino Po Chü-i al Dragón Negro,³¹ si una deidad resulta no ser eficaz, la gente ya no le sacrificará, su altar será descuidado y su nombre será olvidado, y eventualmente se encontrará una nueva deidad que responderá a sus oraciones. Cuanto más eficaz es un dios, más gente le sacrificará, y cuantas más personas le sacrifiquen, mayor será su eficacia.

Existen muchos rituales en los que no está muy claro efecto tangible alguno, o que los efectos coincidan con las intenciones, y sin embargo se continúan realizando. Boyer (2001, pp. 232-234) señala que los participantes del ritual siguen las acciones marcadas en sus normas para lograr efectos particulares, pero la conexión entre las acciones previstas y los resultados esperados es a menudo bastante opaca. No encuentra una explicación definitiva de por qué los rituales siguen presentes en todas las sociedades. Señala que algunos antropólogos han propuesto escenarios de origen muy especulativos de la aparición de los rituales en las sociedades humanas primitivas, aunque Boyer argumenta que incluso si hubiera claras evidencias de esta secuencia histórica³², no explicaría por qué los rituales son convincentes en la actualidad en situaciones tan distintas a las originales.

Boyer y la mayoría de los estudiosos del ritual, buscan respuesta en las funciones del ritual más que en sus intenciones o sus efectos al por qué de la existencia del ritual en todas las culturas. Como Grimes (2004, p. 298) resume, los rituales funcionan, tal vez no todo el tiempo o siempre bien, pero tienen consecuencias, y requieren teorización. Dado el carácter deductivo de las funciones del ritual, éstas han sido ampliamente discutidas. Por ejemplo, para Rappaport (2001, p. 183) el ritual es el acto social básico, el dispositivo para la construcción del mundo y sus significados. Su función o “metafunción” es establecer entendimientos, reglas y normas convencionales de acuerdo con los cuales se supone que debe proceder el comportamiento cotidiano. Por el contrario Bell (2009a, pp. 212-222) considera que el ritual no tiene el poder de lograr algo de manera muy eficaz. Grimes (2014, p. 300) considera que probablemente Rappaport exagere las capacidades del ritual, mientras que Bell las subestima al dejarse llevar por el pensamiento occidental de que los rituales son medios primitivos e ineficaces de tratar de lograr fines que otras herramientas logran más fácilmente.

A lo largo de la historia del estudio del ritual se ha enfocado de diversas formas la función de los rituales dentro de la sociedad. Hacemos un repaso de las perspectivas que más nos interesan para nuestros propósitos: funciones sociales, estructura social y símbolos, transmisión cultural, y el modelado de la sociedad a través del cuerpo y la performance. Como veremos, todas estas

³¹ Peter N. Gregory y Patricia Buckley Ebrey (1993, pp. 7-8) citan un pasaje del poeta chino Po Chü-i (772-846), recogida en la obra de Arthur Waley (1949, p. 148), quien durante una grave sequía en 823, reprendía al Dragón Negro del Norte:

Te estamos pidiendo un favor, pero dependes de nosotros para tu divinidad. Las criaturas no son divinas por su propia cuenta, son sus adoradores los que las hacen así. Si dentro de tres días hay una verdadera lluvia, le daremos crédito a tus poderes sagrados por ello. (Y advertía a otra deidad que si) simplemente te sientas tranquilamente mirando como los cultivos se secan, no sólo será un desastre para la gente, sino que también será una desgracia para ti.

³² Como veremos en el siguiente capítulo, las ciencias cognitivas o la neurociencia cada vez encuentran más evidencias del origen y del papel que ha desempeñado el ritual en la evolución humana.

Capítulo 1

funciones que se le han encontrado al ritual, influyen en la configuración del espacio ritual y en la construcción del entorno, materializándose como mecanismos arquitectónicos de ritualización.

Seguimos en la clasificación y secuencia histórica de las distintas aproximaciones a las funciones del ritual principalmente a Bell (2009b) y a Grimes (2014), como en la primera parte del capítulo, pero también a Eliade (2008b), Harris (1996, 2004, 2007) o Burkert (2007), entre otros.

1.2.1. Funciones sociales

Desde muy temprano, los estudios del ritual se orientaron a encontrar el papel y el propósito que los rituales desempeñan en las sociedades. Bajo la influencia de las nuevas teorías evolucionistas de Herbert Spencer (1820-1903) y Charles Darwin (1809-1883), dos de los pioneros de las aproximaciones funcionales fueron Edward B. Tylor (1832-1917) y William Robertson Smith (1846-1894), quienes encontraron en el ritual un medio para la formación de la identidad y la coherencia psíquicas individuales y sociales.

Tylor (1871) centra sus argumentos en los procesos mentales que los rituales producen en los individuos, mientras que Robertson Smith (1889) entiende los rituales y las instituciones como fenómenos objetivos, dejando en un segundo lugar las cuestiones psicológicas, en concreto, defiende que el rito del sacrificio es un mecanismo de cohesión y de continuidad de la comunidad, enfocando la atención de los estudios antropológicos en las manifestaciones colectivas.³³ Las investigaciones de ambos preparan el terreno para el desarrollo de las tres principales escuelas de interpretación de los rituales y la religión de principios del siglo XX: la escuela ritualista, la psicológica y la sociológica.

La escuela ritualista se desarrolla a partir de los trabajos de Sir James George Frazer (1854-1941), quien desarrolla en su obra “La rama dorada” (1890-1915)³⁴ las teorías del ritual y del tótem de Robertson Smith, creando una nueva teoría en la que se toma como ritual básico el regicidio anual,³⁵ y es uno de los primeros autores en interesarse por los sacrificios de sustitución o de transferencia.³⁶ Entre los clasicistas de Cambridge, Jane E. Harrison (1850- 1928) fue figura central de la escuela ritualista. Siguiendo los trabajos de Frazer, Harrison intenta sacar a la luz una religión prehomérica y preolímpica, como origen de la Religión Griega. Considera a los ritos como la primera expresión de las creencias, ya que *es más difícil formular la “verdad” a través de la*

³³ *No debemos empezar preguntándonos sobre lo que se decía acerca de los dioses, sino cómo eran las instituciones vigentes y cómo conformaban la vida de sus fieles.* (Robertson Smith, 1889, p. 23).

³⁴ “The Golden Bough”: 1ª edición en 1890 en dos volúmenes, 2ª edición en tres volúmenes en 1900 y 3ª edición en doce volúmenes entre 1907 y 1915. Esta última se resume en un volumen en 1922, que corresponde a la versión usualmente publicada y es la que se traduce al español bajo el título de “La rama dorada”, en 1944.

³⁵ Ya expuesto por el folclorista alemán Wilhelm Mannhard, el “regicidio anual” es un concepto que va a gozar de una extraordinaria influencia en autores posteriores tan divergentes como Émile Durkheim, Sigmund Freud, Mircea Eliade, Claude Lévi-Strauss o René Girard.

³⁶ Ver nota a final de capítulo N.1.7. Teorías sobre el origen del sacrificio.

especulación teológica que a través de un ritual (Harrison, 1908, p. 163) y por ello no se puede entender la cosmovisión de una sociedad sin considerar sus rituales.

La escuela psicológica se desarrolla a partir de la publicación de “Tótem y tabú” de Sigmund Freud (1856-1939) en 1913. Tylor (1871) había avanzado la idea de que los pueblos “primitivos” desarrollaron la religión para explicar y racionalizar experiencias psicológicas desconcertantes que tienen que ver con los sueños, la naturaleza, y la eficacia de la magia. Por otro lado, Robertson Smith (1889) sugiere la existencia de fuerzas inconscientes en la conformación de la conducta social. A pesar de que ve el sacrificio primordial y la identificación comunal con un animal totémico como los medios más importantes para cimentar los lazos sociales del grupo, entiende que los participantes nunca son conscientes de esto como el objetivo principal del rito. Pero será Frazer, con su concepto del totemismo, quien influye de una forma decisiva a Freud para desarrollar su propia teoría. En un ensayo de 1907, Freud (1993, p. 101) compara *los actos obsesivos de los neuróticos y las prácticas devotas con las que el creyente atestigua su fe*, sugiriendo que ambos tienen sus raíces en los mismos mecanismos psicológicos: la represión y el desplazamiento. En “Tótem y tabú”,³⁷ Freud desarrolla su tesis argumentando que los fenómenos represivos que dan lugar a las neurosis obsesivas y los fenómenos que dan origen a la religión son idénticos; el objeto reprimido sería el deseo sexual incestuoso, viendo esto en los rituales “primitivos” que supone la base de la religión. Las teorías sobre la religión de Freud son inmediatamente refutadas por los antropólogos contemporáneos, por falta de rigor en los supuestos a partir de los que elabora sus extravagantes reconstrucciones. Pero sin duda, el reduccionismo de Freud constituye otro estímulo para los estudiosos de la religión, ya que les fuerza a considerar los contextos psicológicos en las manifestaciones religiosas.

La escuela sociológica la establece definitivamente Émile Durkheim (1858-1917), en 1912, con la publicación de su trabajo “Las formas elementales de la vida religiosa”, abriendo un largo camino para los estudios del ritual enfocado en sus funciones sociales.

Influido por los trabajos de Robertson Smith y de Numa Denis Fustel de Coulanges (1830-1889)³⁸, Durkheim (1995) entiende la religión como un fenómeno social que contiene en sí mismo todos los elementos que han dado lugar a las diversas manifestaciones de la vida colectiva. Considera que la psique individual no es el punto de partida de la religión, sino que la religión es, ante todo, una forma de organizar socialmente grupos de individuos. Mientras que los enfoques psicólogos se acercarán a la religión en términos de la experiencia individual, Durkheim formula un enfoque sociológico coherente que se centra en las instituciones sociales.

La distinción entre lo sagrado y lo profano es para Durkheim (1995, p. 34) la raíz de toda religión. Sostiene que *las creencias religiosas son representaciones que expresan la naturaleza de las cosas sagradas, mientras que los ritos son reglas de conducta que prescriben cómo el hombre debe comportarse con las cosas sagradas* (Durkheim, 1995, p. 38). En su desarrollo de la obra de

³⁷ “Tótem y tabú” se publica en 1913. Aquí manejamos la publicación de sus obras completas en 1993.

³⁸ Numa Denis Fustel de Coulanges (2003, pp. 4-6) argumentó en su obra, publicada en 1864, “La ciudad antigua: Un estudio sobre religión, ley e instituciones en la Antigua Grecia y Roma”, la importancia de estudiar las creencias más tempranas de una cultura a fin de comprender sus instituciones.

Capítulo 1

Robertson Smith sobre los orígenes sociales de la religión, Durkheim (1995, p. 250) llega a la conclusión de que tales ideas de lo sagrado como Dios o los antepasados, no son más que las representaciones colectivamente proyectadas del propio grupo social y la religión sería un conjunto de ideas y prácticas por las que se sacraliza la estructura social y los lazos de la comunidad.

Durkheim (1995) es el primero en considerar los rituales como un instrumento social, más allá de la religión, que expresa el ideal que una sociedad tiene de sí misma. Encuentra cuatro funciones principales en los rituales; la introducción de la disciplina, la cohesión del grupo, la revitalización de la unión del grupo y la producción de “euforia”. Los rituales tratan de fortalecer y disciplinar conscientemente al individuo a través de sus restricciones y operaciones mecánicas (p. 422). Los rituales colectivos cohesionan al grupo y por lo tanto sirven para reafirmar sus lazos comunes y reforzar la solidaridad social. La práctica de los ritos mantiene y revitaliza el patrimonio social del grupo y ayuda a transmitir sus valores perdurables a las generaciones futuras. Por último, los rituales colectivos tienen una función de euforia que sirve para contrarrestar los sentimientos de frustración y pérdida de la fe, restableciendo el sentido de la rectitud esencial del mundo moral del que forman parte.

A pesar de las críticas posteriores a su obra, las ideas de Durkheim han tenido una enorme influencia en muchos autores hasta nuestros días. Su enfoque sociológico estimularía muchos más puntos de vista con respecto tanto a la religión como al ritual, así como a temas más amplios, como la construcción social de la percepción y el conocimiento. La crítica fundamental a su teoría se hace a la consideración monolítica de que la sociedad es la fuente y origen único de la religión, de la moralidad e incluso del conocimiento. La definición de religión de Durkheim es a menudo desmentida por la dinámica de grupos sociales reales. Max Gluckman, (1962, pp. 40–41), por ejemplo, señala que los miembros de la congregación pacíficamente reunidos en unidad religiosa en un ritual son fácilmente enemigos en otras situaciones sociales. O también, como apunta Grimes (2004, p. 303), el ritual al constituir un “nosotros” como un grupo, necesariamente también crea un “ellos”, un grupo externo de “otros”.

Marcel Mauss (1872-1950) –sobrino y discípulo de Durkheim– junto a Henri Hubert (1872-1927), continuarán el trabajo de sus predecesores sobre las funciones del ritual, pero con una visión sobre sociedad y religión más equilibrada. Para ellos la religión debe analizarse en términos de cómo se vincula a cada aspecto de la sociedad, pero sin caer en la unificación de religión y sociedad que proponía Durkheim. Pero Hubert y Mauss (1964, p. 8) no siguen la línea evolucionista que se había mantenido hasta entonces, su interés se centra en describir la estructura del ritual y sus funciones sociales, estableciendo una visión estructural-funcional que será seguida por muchos en las siguientes décadas, ejerciendo una enorme influencia en Claude Lévi-Strauss.

Las teorías de la solidaridad social de Durkheim constituyen las premisas teóricas fundamentales de la antropología social británica. La influencia de Durkheim resulta básica especialmente para entender el desarrollo del llamado funcionalismo estructural, cuyos fundadores fueron Alfred R. Radcliffe-Brown (1881-1955) y Bronisław Malinowski (1884-1942). La premisa básica del funcionalismo estructural es que los sistemas sociales se mantienen a sí mismos, a lo largo de

importantes intervalos temporales, en un estado constante en el que las relaciones entre sus miembros se caracterizan por un alto grado de cohesión y de solidaridad. También se caracteriza por un enfoque empirista que preconiza las ventajas del trabajo de campo, siguiendo la línea marcada por Robertson Smith o Frazer (Harris, 1996, pp. 455-456).

Radcliffe-Brown delinea un enfoque ahistórico de la religión eliminando el marco evolucionista, entendiendo la estructura social como su principal determinante. En su acercamiento al ritual evita deliberadamente cualquier interés en los orígenes de la religión o en contemplar a las religiones de los pueblos “primitivos” como sistemas de creencias erróneas y prácticas ilusorias. Para Radcliffe-Brown (1986, p. 176), la religión tiene que ser abordada como una parte esencial de la maquinaria social por la cual los seres humanos viven juntos en una disposición ordenada de relaciones sociales. Compara el sistema social con un organismo vivo, en el que las creencias y costumbres serían los órganos del cuerpo, en el que el ritual tendría la función de regular y estabilizar la vida de este sistema, ajustando las interacciones internas, manteniendo el espíritu de grupo, y restaurando el estado de armonía después de cualquier perturbación. Como vemos, funciones sociales bastante similares a las que encuentra Durkheim.

Malinowski (1993) rechaza explícitamente la visión de la religión como un fenómeno social y plantea la idea de que la religión está enraizada en la experiencia individual, en particular el miedo a la muerte. En oposición a Radcliffe-Brown, considera que no todos los rituales tienen funciones sociales. Define los rituales mágicos como aquellos que tienen la función social de aliviar la ansiedad, mientras que los rituales religiosos no tienen tal propósito social, sino simplemente son una forma de comunicación con los dioses.

La visión funcionalista es ampliamente criticada, sobre todo a partir del descrédito a la etnografía y la práctica antropológica, que se produce a mediados de los años sesenta y setenta del siglo XX, en los que la antropología comienza a cuestionarse y replantearse el quehacer etnográfico. En esos años comenzaba a desarrollarse la filosofía francesa del posmodernismo de Michel Foucault, Jean-François Lyotard y Jacques Derrida, entre otros (Harris, 2007, p. 153). Sin embargo, Bell (2009b, p. 29) considera que en gran medida se acepta que el funcionalismo proporciona al menos una explicación parcial de lo que hace el ritual y cómo funciona la sociedad. También plantea que una variedad de estudios del ritual más recientes podrían considerarse funcionalistas, a los que denomina “neo-funcionalistas”, aunque sus autores estarían lejos de considerarse dentro de ese grupo. Estos estudios exploran varias formas en que las actividades rituales sirven para regular a la comunidad o mejorar el bienestar del individuo. Sin embargo, en lugar de limitarse a los parámetros del enfoque funcionalista asociado a Radcliffe-Brown y Malinowski, los neo-funcionalistas intentan describir la interacción de múltiples sistemas culturales.

Entre los enfoques neo-funcionalistas, Bell sitúa la ecología cultural que desarrollan Roy Rappaport (1926-1997) y Marvin Harris (1927-2001), cuyo antecesor es el neo-evolucionista norteamericano Leslie A. White. La ecología cultural estudia a las sociedades y las relaciones con sus entornos, asumiendo que la ordenación de una sociedad y su cultura se genera a través de la adaptación al entorno en el que habita, pasando a formar parte de su ecosistema.

Capítulo 1

Rappaport marca un hito en la ecología cultural con su primera publicación “Cerdos para los antepasados: El ritual en la ecología de un pueblo en Nueva Guinea”, publicado en 1968, como resultado de su investigación sobre los tsembaga maring de Papua, Nueva Guinea. Destaca por su contribución a la teoría general de sistemas, en concreto del ecosistema y el análisis del ritual, al vincularlo con la adaptación y la regulación ecológica de las comunidades. En esta obra, estudia la comunidad de los tsembaga marings y en concreto el ritual kaiko, que tiene lugar cuando el aumento de los cerdos y la superficie cultivada han alcanzado su cota máxima y es necesario actuar para mantener el equilibrio, poniéndose en marcha el mecanismo cultural del ritual. Su ciclo tiene casi un año de duración, y se corona al final con un sacrificio masivo de cerdos. Durante el festival, se distribuye carne entre los aliados. Todo esto está asociado a la lucha por la acotación y limitación del territorio entre clanes contrarios que empieza al final del kaiko. El combate finalizará bruscamente, seguido de una larga tregua asociada al contingente de cerdos sacrificados.

Según Rappaport, estaríamos ante un tipo de ritual que depende para su ejecución de la existencia y alteración de variables externas que interfieren e interactúan con el entorno. En definitiva, este tipo de ritual desempeña la función de mantener el equilibrio del ecosistema:

(Es un mecanismo) para mantener un ambiente no degradado, limitar las luchas a frecuencias que no ponen en peligro la existencia de la población regional, ajustar la relación hombre-tierra, facilitar el comercio, distribuir los excedentes locales de cerdo en la población regional en forma de carne de cerdo, y asegurar el consumo de proteínas de alta calidad cuando más se necesitan.

(Rappaport, 1979, p. 41)

Para el controvertido Marvin Harris (2004, p. 113), *los rituales son pautas de conducta que pretenden mediar entre los seres humanos y las fuerzas naturales, por una parte, y los seres y las fuerzas sobrenaturales, por otra*. Coincide con Durkheim en su concepción de lo sagrado como *la fuerza de la vida social en forma simbólica*. Toma la clasificación de los diferentes cultos que describe Anthony F. C. Wallace³⁹: cultos individualistas, cultos chamanistas, cultos comunitarios y cultos eclesiásticos. Cada uno sería característico de una etapa en el desarrollo de una sociedad, incluyendo cada una la práctica de los anteriores. Dentro de los cultos comunitarios se encontrarían los ritos de solidaridad y los ritos de paso.

En su obra “Caníbales y reyes” publicada en 1977, Harris explica los sacrificios humanos adscritos a los aztecas como un medio ritual de la regulación de los recursos alimenticios limitados necesarios para mantener la comunidad [Fig. 1.10]. Argumentando que el ecosistema mesoamericano carecía de fuentes adecuadas de proteína animal para apoyar el crecimiento estimado de la población. Harris (1978, p. 124) concluye que la masacre ritual Azteca es un sistema organizado por el Estado orientado a la producción y la redistribución de cantidades

³⁹ Anthony F. C. Wallace (1923) Antropólogo canadiense, especializado en culturas nativas americanas, conocido por su teoría sobre los momentos revitalizadores de una sociedad. De acuerdo a su teoría, estos momentos son esfuerzos deliberados y organizados por los miembros de una sociedad para construir una cultura más segura y satisfactoria.

sustanciales de proteínas de origen animal en forma de carne humana.⁴⁰ Aunque se ha cuestionado la exactitud de sus datos y la verosimilitud de sus interpretaciones, el enfoque de Harris a estas tradiciones rituales sugiere nuevas cuestiones y posibilidades acerca de la variedad de formas en que podría funcionar el ritual.

Fig. 1. 10. Palenque, México. (Foto: 2011, Madrugada_Verde, depositphotos.com). *Las pirámides mesoamericanas estaban destinadas a servir como escenario para el espectáculo en el que las víctimas humanas eran alimento para los dioses* (Harris, 1978. p. 113)

⁴⁰ Ver anexo a final de capítulo A.1. Géneros del ritual, y nota N.1.7 para una discusión más amplia sobre el ritual del sacrificio.

Capítulo 1

Los rituales colectivos son una de las expresiones culturales más reconocibles, por ello han llamado la atención de los antropólogos a lo largo de la historia. No siempre se realizan en espacios especializados, sino que frecuentemente son ejecutados en espacios comunes de los asentamientos adaptándose a las estructuras existentes o introduciendo estructuras efímeras; como sucede en las procesiones, desfiles o banquetes comunales asociados a las fiestas, a los ritos calendáricos o a los políticos.⁴¹ Aunque podemos decir que el entorno construido es también el entorno ritualizado, obviamente es más fácil detectar los mecanismos arquitectónicos de ritualización que requieren los espacios desarrollados específicamente para albergar rituales colectivos. Estos mecanismos responden a las funciones sociales que se han encontrado desde distintas perspectivas, como la formación de la identidad, la cohesión del grupo, la revitalización de la unión del grupo, la producción de “euforia”, la regulación y estabilización del sistema –ya sea estructural o ecológica– y la comunicación con lo sagrado. Su formalización depende en gran medida de las estrategias de ritualización –como el formalismo, el tradicionalismo, la inmutabilidad o el simbolismo– en los distintos elementos del ritual –como los distintos tipos de actores que intervienen, o las acciones que se llevan a cabo–, pero sobre todo afecta a la estructura y la composición del espacio. Analizaremos distintos ejemplos en los siguientes capítulos.

1.2.2. Estructura social y símbolos

La materialización de las funciones estructurales y simbólicas en la construcción del espacio son quizás más difíciles de estudiar, ya que como el resto de las funciones es necesario deducirlas, como advertía Grimes (2014, p. 301), pero además con frecuencia son esquemas específicos de cada cultura. No obstante, algunos autores han tratado de hallar patrones universales en los sistemas simbólicos de ciertos movimientos y estructuras espaciales referidos a las estructuras sociales, e incluso encontrar unas reglas universales en la formación de los sistemas de símbolos.

Los trabajos de campo de Radcliffe-Brown y Malinowski ayudaron a desarrollar la antropología social como ciencia, disminuyendo la importancia del análisis histórico, especialmente con respecto a las sociedades orales sin registros escritos. Sus trabajos fueron fundamentales en la generación de dos formas de aproximación al ritual: en primer lugar, su función social –cómo el ritual contribuye a ordenar la vida comunal– y, en segundo lugar, su significado –qué significan los rituales, cuáles son las ideas y los valores culturales que se expresan en estos símbolos–.⁴² Durante la segunda mitad del siglo XX, los análisis del significado de las relaciones estructuradas de símbolos rituales y religiosos emergieron gradualmente, englobados en los que se ha llamado estudios estructural-funcionalistas. Más adelante, surge otra aproximación al estudio de los

⁴¹ Ver anexo a final de capítulo A.1. Géneros de ritual.

⁴² Para Radcliffe-Brown, los símbolos y sus significados están vinculados a las relaciones sociales estructuradas que componen la sociedad; es decir, con sus funciones. Pero no llega a poder demostrar ningún vínculo claro y directo entre las estructuras sociales y los patrones de símbolos y creencias. Esto plantea una nueva cuestión, que Malinowski entre otros se pregunta: si tales símbolos, creencias y patrones de actividad ritual no sirven simplemente para mantener los patrones de relaciones sociales, entonces ¿qué es lo que significan para las personas que los utilizan? (Bell, 2009b, p. 34)

símbolos en lo que se ha llamado estudios simbólico-culturalistas, que interpretan los símbolos y la acción simbólica en términos de un sistema independiente organizado como un idioma, con la comunicación como su propósito principal.

Bell (2009b, 62) advierte que la línea divisoria entre estructural-funcionalistas por un lado y simbólico-culturalistas por el otro no es clara. Muchas teorías incorporan aspectos de ambas perspectivas, y varios teóricos han enfatizado uno u otro en diferentes etapas de sus carreras. Algunos incluso intentan sintetizar las dos perspectivas dentro de un único modo de análisis.

1.2.2.1. Función estructural

Una línea diferente al funcionalismo que es un referente de especial importancia en la cuestiones de estructura y significado del ritual es el trabajo de Arnold van Gennep (1873-1957), a quien hemos mencionado repetidamente. Con su teoría sobre la organización interna del ritual van Gennep abre nuevas perspectivas a la relación del ritual y la organización social. Como Frazer, intenta demostrar la universalidad de ciertos patrones, en su obra más famosa: “Los ritos de paso”, publicada en París en 1909, aun hoy uno de los trabajos más importantes sobre el ritual y sus relaciones espaciales.⁴³

En “Los ritos de paso”,⁴⁴ van Gennep (2008) se centra específicamente en los rituales que acompañan a las crisis de la vida, los momentos de cambio del individuo dentro del orden social. Considera que *la vida individual, cualquiera que sea el tipo de sociedad, consiste en pasar sucesivamente de una edad a otra y de una ocupación a otra* (p. 15), y precisamente los rituales de paso ayudarían a la adaptación del individuo a su nuevo estatus. Estos rituales se descomponen en tres ritos –o tres etapas– a los que denomina *ritos preliminares (separación), liminares (margen) y postliminares (agregación)*. Dependiendo de cada ritual específico y de las distintas culturas, cada etapa se desarrolla más o menos (p. 25), mezclándose con otros tipos de ritos dependiendo de su naturaleza; *las ceremonias del matrimonio comportan ritos de fecundación; las del nacimiento, ritos de protección o de predicción; las de los funerales, ritos de defensa; las de la iniciación, ritos de propiciación; las de ordenación, ritos de apropiación por la divinidad, etc.* (p. 26). El tránsito entre estas etapas se materializa mediante cambios de localización espacial, atravesando puertas o arcos, como lo muestra la gran cantidad de ritos recogido por van Gennep (pp. 30-45).

Para van Gennep (p. 15), los ritos de paso sirven para ordenar los cambios sociales caóticos que podrían amenazar con perturbar la sociedad, son los medios para el cambio y la reconstitución de los grupos de una manera ordenada y autorizada que mantiene la integridad del sistema. En su demostración de cómo el ritual refleja la estructura de las relaciones sociales y los cambios en

⁴³ Entre otros muchos autores, “Los ritos de paso” es para Max Gluckman (1962, p. 2) *uno de los libros más importantes escritos sobre el ritual en la generación anterior a la Primera Guerra Mundial*. Para Bell (2009b, pp. 36-37) *Su análisis de la lógica de los movimientos rituales en el espacio sigue siendo una de las explicaciones más útiles tanto de la estructura interna de los rituales como de la forma en que funcionan como orquestaciones simbólicas de cambios socialmente reales*.

⁴⁴ Ver anexo a final de capítulo A.1.1. Ritos de paso

Capítulo 1

estas relaciones, van Gennep presenta un modelo en el que, por un lado, describe cómo se estructuran y funcionan los rituales, y por otro lado, describe un sistema de símbolos universal.

Aún dentro del funcionalismo, Max Gluckman (1911-1975) revisa los ritos de rebelión⁴⁵ estudiados por Frazer, cuestionando el modelo de ritual de Durkheim y Radcliffe-Brown como la expresión de la cohesión y forma de grabar el valor de la sociedad y de sus sentimientos sociales en el pueblo, ya que no explica la presencia, el grado, y el papel del conflicto que siempre tiene presencia en cualquier sociedad. Para Gluckman (1963, pp. 110-136) el ritual es una *exageración de los conflictos reales de las normas sociales y una afirmación de la existencia de la unidad a pesar de estos conflictos*. Sostiene que *no existe sociedad que no contenga tales estados de hostilidad entre las secciones que la conforman* (2009, p. 55).

Para Gluckman el ritual abarca un amplio espectro de acciones sociales, es uno de los autores que se anticipa en el uso del término “ritualización”, para referirse a aquellas acciones altamente estilizadas que no son religiosas, a las que se refiere con el término “ritualismo” (Gluckman, 1962, p. 24). Bell (2009b, p. 39) considera que a partir de la aproximación de Gluckman, el estudio del ritual tuvo que ver con la sociedad y las relaciones sociales, no sólo con la religión o las instituciones religiosas, en la línea de Durkheim. Además, el ritual dejó de verse sólo como un reflejo de la estructura de las relaciones sociales, con su aproximación la ritualización se empezaría a entender como una forma particular de organizar, hacer y deshacer las relaciones sociales.

Un destacado alumno de Gluckman Victor, Turner (1920-1983), quien comparte con su maestro su interés por la obra de van Gennep y también por la ritualización de las tensiones sociales, a las que él denomina “dramas sociales” (Turner, 1996, p. 90),⁴⁶ construyó un modelo de análisis de gran alcance, combinando un interés funcionalista en los mecanismos para mantener el equilibrio social con una perspectiva más estructural sobre la organización de los símbolos.

Turner (2008, pp. 28-37), considera que los rituales expresan y resuelven tensiones integradas en la estructura social y conflictos sociales en los “dramas sociales”. Pero va más allá que Gluckman argumentando que los dramas sociales como rituales no se limitan a liberar tensiones emocionales en un aligeramiento catártico de las tensiones sociales. Más bien, los ritos representan, actúan, o dan forma a los conflictos y a los valores dominantes que sostienen la cohesión del grupo. Es decir, el ritual dramatiza la situación real, y es a través de esta dramatización como el ritual actúa. Para él, la estructura social no es una organización estática, sino un proceso dinámico, en el que los rituales no sólo restauraran el equilibrio social, sino que redefinen y renuevan la misma.

⁴⁵ Ver anexo a final de capítulo A.1.5. Banquete, ayuno, y fiestas

⁴⁶ *Entretejidos con el análisis de la forma sistémica, presento estudios detallados de situaciones de crisis, que surgen periódicamente en la vida de la aldea. Estas crisis hacen visibles las contradicciones entre los principios cruciales y las relaciones entre personas y grupos de relaciones sociales gobernadas por un solo principio. A partir de la observación repetida, de situaciones de succión, he desarrollado el concepto de “drama social”, que considero mi principal unidad de descripción y análisis en el estudio del proceso social.* (Turner, 1996, XXV)

Los “dramas sociales” son procesos dinámicos que se desarrollan en cuatro etapas, similares a las enunciadas por van Gennep para los ritos de paso: fase de quiebra, fase de crisis, fase de reparación y fase de reintegración. Las fases de quiebra y de crisis corresponderían a la fase de separación de van Gennep, la de reparación a la fase de transición y la reintegración a la de incorporación. Turner se centraría en la etapa de transición y desarrolla los conceptos de “liminalidad” y “*communitas*”.

El estado de liminalidad es el que se produce durante la fase de transición o “liminal”. En este estado, los entes liminales no se encuentran en un lugar concreto –“*betwixt and between*”–⁴⁷ y esta ambigüedad de posición es a menudo comparada, en los rituales estudiados, con la invisibilidad, la bisexualidad, la soledad y la muerte, incluso con los eclipses solares y lunares. Estos entes –neófitos en determinados ritos–, son seres desposeídos, sin estatus y su actitud es sumisa, pues deben aceptar las órdenes o incluso los castigos que se les impongan. Turner (1988, p. 170) extiende el concepto a otras situaciones:

Si se considera la liminalidad como un tiempo y lugar de alejamiento de los procedimientos normales de la acción social, puede contemplarse potencialmente como un periodo de revisión exhaustiva de los axiomas y valores centrales de la cultura en que se produce.

Turner encuentra dos extremos de sistemas posibles de interacción humana durante el ritual: la sociedad como sistema estructurado y la sociedad sin estructurar. Este último es lo que Turner llama *communitas*, se trata de una sociedad relativamente indiferenciada, de individuos iguales que se someten a la autoridad de otros. La *communitas* es el sistema que habitualmente aparece en los estados liminales.

A partir de esto, Turner infiere que:

(...) tanto para los individuos como para los grupos, la vida social es un tipo de proceso dialéctico que comprende una vivencia sucesiva de lo alto y lo bajo, de la communitas y la estructura, de la homogeneidad y la diferenciación, de la igualdad y la desigualdad. El paso de un estatus inferior a uno superior se efectúa a través de un limbo carente de estatus. En procesos así los opuestos son parte integrante los unos y de los otros y son mutuamente indispensables. (...) En otras palabras, durante su experiencia vital cada individuo se ve expuesto alternativamente a la estructura y a la communitas, a los estados y a las transiciones.

(Turner, 1988, p. 104)

Otro importante aporte a cuestiones de estructura lo realiza Mary Douglas (1921-2007), quien amplía el concepto de Turner de estructura y antiestructura en lo que ella llama de “cuadrícula” y “grupo” como las dos dimensiones sociales en las que se produce la interacción de individuos. “Cuadrícula” es el orden, la clasificación, el sistema simbólico y “grupo” es la presión, la necesidad absoluta de plegarse a exigencias externas (Douglas, 1978, p. 76). En otras palabras, “cuadrícula” se refiere a la fuerza de las reglas que rigen la interrelación de roles individuales y posiciones

⁴⁷ *Betwixt and between*: ni en un lado ni en el otro.

Capítulo 1

formales en una sociedad, mientras que “grupo” se refiere a la fortaleza de las asociaciones humanas como una comunidad estrechamente unida.

Douglas (1978, p. 37) entiende que *el ritual constituye esencialmente una forma de comunicación*.⁴⁸ Para Douglas (p. 38) *las formas rituales al igual que las formas lingüísticas (...) se engendran en las relaciones sociales y (...) ejercen un efecto restrictivo sobre la conducta social*. Para visualizarlo revisa un esquema ya utilizado por Bernstein (1970) [Fig. 1.11]. El esquema consiste en dos ejes perpendiculares que se cruzan en un centro; el eje horizontal representa el grado de “grupo” y el vertical el grado de “cuadrícula”, de forma que generan cuatro cuadrantes que se corresponden a cuatro tipos hipotéticos de sociedades. Douglas sostiene que las sociedades con una cuadrícula fuerte o un grupo fuerte ejercen un gran control sobre los individuos y están marcadas por una gran cantidad de actividad ritual; las sociedades con cuadrícula débil o grupo débil ejercen menos control, tienen menos ritos y permiten más individualismo. De esta forma demuestra que el grado de ritualización y el tipo de rituales de una sociedad y el estilo del ritual no están vinculados a la evolución o el grado de racionalización sino simplemente al tipo de estructura social (pp. 79-87).

Figura 1. 11. Esquema cuadrícula-grupo (Douglas, 1978, p. 79)

Como vemos, desde los primeros análisis de las relaciones de la estructura social con la estructura del ritual y del simbolismo espacial realizados por van Gennep, el interés no sólo se centra en las funciones sociales, necesariamente aparecen cuestiones sobre el significado. Poco a poco el foco de los estudios del ritual se desplaza hacia su carácter simbólico, cobrando cada vez más fuerza las teorías que lo consideran como un sistema de comunicación.

⁴⁸ Maryd Douglas sigue los trabajos del sociólogo Basil Bernstein (1924-2000) sobre sociolingüística.

1.2.2.2. Simbolismo cultural

Radcliffe-Brown y Mircea Eliade (1907-1986) habían señalado las similitudes morfológicas entre el ritual y el lenguaje, estableciendo que los morfemas lingüísticos serían análogos a pequeñas acciones estructurales del ritual –como la purificación o la ofrenda– o unidades simbólicas. Pero será a partir del trabajo de Claude Lévi-Strauss (1908-2009), en el que introduce el sistema estructural lingüístico⁴⁹ como método para analizar los sistemas culturales de símbolos en los sistemas de parentesco y mitológicos, cuando el estudio del simbolismo de los rituales empieza a cobrar relevancia.

Lévi-Strauss (1969) considera el mito y al ritual como sistemas simbólicos de comunicación que derivan y toman forma de las estructuras mentales, como dos procesos en contraste: uno verbal y el otro no verbal. El mito como una cuestión de contenido, y ritual como una cuestión de forma.

El valor del ritual como significado parece residir en instrumentos y gestos: es un paralenguaje. El mito, por otro lado, se manifiesta a sí mismo como un metalenguaje; hace un uso completo de los discursos, pero lo hace situando sus propias oposiciones significativas en un nivel superior de complejidad que la requerida por el lenguaje actuando para fines profanos.

(Lévi-Strauss, 1997, p. 66)

Se opone a Durkheim argumentando que las relaciones de los símbolos en estos sistemas no son un reflejo de la estructura social, sino que son impuestas por los seres humanos en las relaciones sociales. Para Lévi-Strauss, la estructura social es un resultado de los procesos inconscientes del pensamiento humano. Analiza los sistemas conceptuales como códigos lingüísticos que se comunicaban de la misma manera que se comunicaba un lenguaje hablado, es decir, en virtud de oposiciones binarias. Trata de ir más allá del significado evidente para llegar a la gramática inconsciente que regula la estructura de estas relaciones. Sugiere que, por debajo del nivel del contenido manifiesto de los patrones de parentesco y mitos, hay otro nivel de significado y de mensaje que reside en la forma gramatical o estructura codificada del sistema. Los seres humanos imponen un patrón significativo a la experiencia desnuda al clasificar las cosas sobre la base de similitudes comunes y diferencias opuestas. El sistema resultante de clases y oposiciones binarias actúa como un marco con el que interpretar y ordenar la aleatoriedad caótica de la experiencia humana. Para Lévi-Strauss, estas oposiciones subyacentes, la más básica de las cuales es la oposición naturaleza y cultura, son la gramática fundamental de los símbolos y la acción simbólica; son las reglas que habilitan a este tipo de imágenes y actividades para comunicarse con eficacia y ordenar la experiencia (Bell, 2009b p. 63).

Para Lévi-Strauss (1997, p. 133): *Todo el pensamiento mítico, el ritual en su conjunto, consisten en una reorganización de la experiencia sensible en el seno de un sistema semántico.* Desde este punto de vista, en virtud de las estructuras de oposición binaria en el cerebro, los seres humanos oponen el mundo natural y el mundo cultural. El orden que observan en su entorno natural se aplica al mundo de la cultura con el fin de organizar, aclarar y legitimar sus relaciones

⁴⁹ Su método se basa en la Lingüística Estructural de Roman Jakobson (1896-1982) y Ferdinand de Saussure (1857-1913) que estudia la infraestructura inconsciente que rige la producción del habla, además se centra en las relaciones entre los términos y cómo los términos forman un sistema lingüístico. Desde esta perspectiva Jakobson y Saussure formulan unas leyes generales y universales del lenguaje.

Capítulo 1

socioculturales. A través del proceso cognitivo de universalización y particularización, los grupos humanos distinguen y clasifican elementos de su territorio, tales como las rocas y las montañas, así como la flora y la fauna específicas. Esta misma clasificación puede utilizarse para clasificar grupos sociales y, a su vez, pueden volver a ser utilizados en nuevas clasificaciones del medio, y así sucesivamente (Lévi-Strauss, 1997, p. 244). Es decir, la percepción del entorno influye en la estructuración de la sociedad y a la vez la percepción del entorno, y su estructuración, es influida por la propia organización social.⁵⁰

Lévi-Strauss no se interesa particularmente por el ritual. Sin embargo, su método estructural ejerció gran influencia en el trabajo de muchos autores que, aún muchos con grandes divergencias sobre los planteamientos de Lévi-Strauss, manifestaron un gran interés por los sistemas de símbolos de los rituales.

Uno de los autores más importantes de la antropología simbólica-cultural es Clifford J. Geertz (1926-2006), quien define “religión” como:

Un sistema de símbolos que obra para establecer vigorosos, penetrantes y duraderos estados anímicos y motivaciones en los hombres formulando concepciones de un orden general de existencia y revistiendo estas concepciones con una aureola de efectividad tal que los estados anímicos y motivaciones parezcan de un realismo único.

(Geertz, 2003, p. 89)

Para Geertz (p. 133) cultura⁵¹ y estructura social son dos sistemas diferentes; la cultura es el conjunto de significaciones a partir de las cuales los seres humanos interpretan su experiencia y orientan su acción, y la estructura social es la forma que toma esa acción, la red existente de relaciones humanas. Dentro de la cultura, los símbolos de las creencias religiosas y las actividades simbólicas de los rituales religiosos constituyen un sistema de valores en el que se refleja la situación social actual, pero, por otro lado, también actúan guiando los posibles cambios o la reorientación de esa situación social. La capacidad del ritual para guiar o reorientar a la sociedad, según Geertz, se debe a que *en un acto ritual, el mundo vivido y el mundo imaginado, fusionados por obra de una sola serie de formas simbólicas, llegan a ser el mismo mundo y producen así esa idiosincrática transformación de la realidad* (p. 107).

Como Turner, Geertz también se interesa por cómo actúa el ritual tanto en la continuidad y como en la transformación de las estructuras sociales. Según Geertz (p. 120), el ritual permite que el *ethos* –un conjunto de estados de ánimo y motivaciones– y la cosmovisión –un marco coherente de ideas generales– se equilibren entre sí: *entre ethos y cosmovisión, entre el estilo de vida aprobado y la supuesta estructura de la realidad, hay una simple y fundamental congruencia, de suerte que ambos ámbitos se complementan recíprocamente y se prestan significación el uno al otro*. Se trata de un mecanismo para los continuos procesos de adaptación y renovación que

⁵⁰ Ver anexo a final de capítulo A.3.2.1. Estructuralismo

⁵¹ Para Geertz (2003, p. 88), la cultura denota un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medios con los cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida.

constituyen las comunidades, y desempeña un papel crucial en la forma en que funciona el sistema sociocultural de una comunidad viva.

Para Geertz (p. 117) la religión es sociológicamente interesante no porque describa el orden social, sino porque le da forma, y por esto, el estudio antropológico debe analizar primero el sistema de significaciones representadas en los símbolos religiosos y después referir estos sistemas a los procesos sociales y psicológicos.

Geertz (pp. 364, 368), no sólo considera importantes a los rituales por ser parte de una cultura, sino también por la importancia de estudiarlos a la hora de interpretar esa cultura. Ciertos rituales serían un medio de expresión; su función no consiste ni en mitigar las pasiones sociales ni en exacerbarlas, como argumentan Gluckman o Turner, sino que consiste en mostrarlas. Funcionan como un “escaparate” en el que se muestran los conflictos, en el que una sociedad se cuenta un cuento sobre ella misma.

Otro autor que se interesa por los sistemas de símbolos es Edmund Leach (1910-1989), quien acepta el marco lingüístico de Lévi-Strauss, pero pasa a utilizar diferentes supuestos y herramientas para decodificar los mensajes transmitidos por las actividades simbólicas como el ritual. Leach (1976) rechaza la idea de las funciones mentales universales de Lévy-Strauss, argumentando que cuando el método estructuralista se aplica a los mitos o los rituales de una sociedad en particular, no llega a estructuras universales, sino sólo a los ideales culturales de esa sociedad en particular. Al igual que los teóricos generan modelos abstractos de los ideales culturales con el fin de imponer el orden en los caprichos de la conducta social, cada grupo social genera sus propios modelos abstractos o ideales culturales; según él, estos a menudo se expresan claramente en el ritual. Leach (1976, p. 45), a diferencia de Geertz, sigue manteniendo una clara distinción entre sociedad y cultura de una manera funcionalista, vio la dimensión social como la fuente de un sistema simbólico que, sin embargo, podría ser analizado de forma independiente de la misma.

Para Leach, el ritual es un medio para la expresión de los ideales y modelos culturales que, a su vez, sirve para orientar, aunque no prescribir, otras formas de comportamiento social. Como un medio para la transmisión de mensajes culturales, el ritual permite a las personas modificar su orden social, al mismo tiempo que refuerza las categorías básicas del mismo. Por ejemplo:

Es característico de todo tipo de ocasiones rituales que todos los participantes adopten formas especiales de vestimenta, que enfatizan de manera exagerada las distinciones sociales formales que separan a un individuo de otro. Por lo tanto, el ritual sirve para recordar a la congregación exactamente dónde se encuentra cada miembro en relación con los demás y en relación con un sistema más amplio.

(Leach, 1968, p. 524)

Capítulo 1

Tanto Geertz (2003) como Turner (1988) o Leach (1968) tienen una visión del espacio textualista, consideran la forma espacial y la estética como información codificada cuya comprensión se configura en referencia a campos discursivos más amplios.⁵²

El estudio de las expresiones espaciales simbólicas del ritual que de forma brillante inició van Gennep, no tuvo demasiados continuadores, aunque autores como Turner o Leach se interesan en algunos estudios analizando la distribución simbólica del espacio y los movimientos que se producen en él en determinados rituales⁵³. También Eliade se interesa por el espacio y su significado, especialmente en lo referente a lo sagrado y lo profano (2000a) o en los distintos usos del espacio en los ritos de iniciación (2000b). Por otro lado, Douglas (1973) fija su atención en el cuerpo humano, considerándolo como el símbolo más importante para fines sociales y rituales, cuestión de gran importancia en nuestro estudio que veremos más adelante, pero respecto al espacio se limita a considerarlo sólo dentro de su estudio sobre la pureza e impureza, cuestión muy importante para el espacio ritual como veremos.

Como decíamos al inicio de este punto, las cuestiones estructurales y simbólicas en la construcción del espacio ritual son más difíciles de apreciar, requieren de estudios específicos por cada espacio y cultura, lo que no quiere decir que no sean de gran importancia. Sin embargo, como hemos visto, hay aspectos sobre la estructura el simbolismo que son comunes a la mayoría de los rituales y que se expresan espacialmente.

Las cuestiones planteadas por van Gennep sobre la estructura espacial y los movimientos en los ritos de paso, afectan en alguna medida a la mayoría de los espacios rituales. Como él mismo señala, los ritos de paso se funden con otros géneros rituales e incluso se puede considerar que todos los rituales se corresponden con una de las tres etapas de los ritos de paso. Sus observaciones son de gran importancia para poder establecer la importancia simbólica de las fronteras y límites, los espacios prohibidos, las zonas sagradas, las puertas, los umbrales, los pórticos, y las entradas y salidas. Estos elementos o tránsitos en el espacio ritual cobran un alto sentido simbólico más amplio que el estrictamente funcional, a los que se debe prestar especial atención en el estudio del espacio ritual.

Por otro lado, el desarrollo de los conceptos de estructura y antiestructura por Turner, siguiendo los trabajos de van Gennep y Gluckman, también se traducen en la ordenación del espacio. En los rituales en los que impera la estructura el espacio se ordenará para reflejar los distintos estratos sociales, mientras que en los que se impone la antiestructura participarán de la *communitas*. Eliade (2000b), como ya hemos mencionado, aporta numerosos ejemplos de espacios liminales dentro de los ritos de iniciación relacionados con símbolos como la muerte, el ser tragado por un monstruo o la vuelta al útero materno. La visión de Douglas sobre estos conceptos, que ella traduce a cuadrícula y grupo, y su relación con los distintos tipos de sociedades y

⁵² Ver anexo a final de capítulo A.3.2.2. El enfoque comunicativo

⁵³ Ver nota a final del capítulo N.1.11. Análisis simbólico del espacio ritual.

comportamientos rituales, plantea interesantes cuestiones estructurales y simbólicas, como por ejemplo cómo se entiende la pureza –con las restricciones que conlleva– en los distintos cuadrantes de su esquema, y cómo esto afecta al espacio.

Sobre las cuestiones planteadas por Lévi-Strauss, nos interesan sobre todo las referentes a la reorganización de la experiencia sensible en sistemas de significados que se proyectan a la sociedad, al entorno y por supuesto al espacio. Como ya hemos mencionado, la estimulación sensorial en el espacio ritual es fundamental. En ese mismo sentido, la concepción de Geertz de determinados rituales como “escaparates” en los que se muestran los conflictos para poder ser entendidos por su sociedad puede explicar los aspectos de visibilidad en los espacios rituales; es decir, en el caso de la estructura frente a la antiestructura, no sólo el espacio tiene que organizarse para que los participantes perciban que son parte de una estructura o de una *communitas*, sino que además debe hacerse visible, como argumenta Leach, para hacer evidente qué lugar se ocupa en la estructura social.

En cierta forma, todas estas cuestiones conducen también a una de las funciones principales del ritual; la transmisión cultural.

1.2.3. Transmisión cultural

La transmisión cultural es una de las funciones del ritual que mayor consenso ha suscitado. Los funcionalistas entendían que esta transmisión se producía sin cambios, ignorando metodológicamente la historia, mientras que la crítica posmoderna ve todo como un flujo. Estos dos extremos abren debates sobre la continuidad y el cambio en las culturas, así como su percepción del pasado. De acuerdo con David E. Sutton (2004, p. 92), hay dos líneas de teorización antropológica reciente sobre el ritual en relación con la continuidad y el cambio que rara vez se encuentran. Por una parte, estarían los desafíos a los estructural-funcionalistas desde el enfoque “histórico” del ritual que lo ve como un sitio particularmente denso para representar el cambio. Por otro lado, está el trabajo “*How Societies Remember*” de Paul Connerton (1989) que critica el funcionalismo estructural al dar por sentada la continuidad y no teorizar sobre ella. Lo único en común entre estas dos posiciones sería el intento explícito de considerar las cuestiones de “forma” como la clave para entender la acción ritual; es decir, no “qué”, sino más bien “cómo” las sociedades recuerdan.

Dentro del funcionalismo estructural, autores como Leach (1966, pp. 405-406), consideran que el ritual sirve para perpetuar el conocimiento necesario para la supervivencia, y combinar la palabra con la acción es una forma de memoria social mucho más efectiva que la palabra sola. Los pueblos “primitivos” se adaptan perfectamente a las condiciones medioambientales en las que viven, ya que, a pesar de ser sociedades analfabetas *transmiten de generación en generación un cuerpo de información extremadamente elaborado sobre la topografía local y sus contenidos y cómo se pueden utilizar mejor*. Esto es posible por *la performance de los rituales que sirven para perpetuar el conocimiento el cual es esencial para la supervivencia de los performers*.

Capítulo 1

Para Leach (p. 408), la transmisión de información se consigue a través del lenguaje ritual en el que: 1º, la parte verbal y la conductual nos son separables; 2º, la condensación, una gran variedad de significados alternativos están implícitos en los mismos conjuntos de categorías; 3º, la redundancia de información. En las secuencias rituales, la ambigüedad latente en la condensación simbólica tiende a ser eliminada por el dispositivo de la repetición y variación temática.

A partir de la crítica posmoderna o posestructuralista, en general, las ciencias sociales se funden con otras disciplinas científicas, utilizando otros métodos de estudio además del estudio de campo. Entre las nuevas aproximaciones al ritual aparecen la biología evolutiva, las ciencias cognitivas o los estudios de la performance. Respecto a la transmisión cultural, en general, la biología evolutiva se enfoca más en qué se transmite, mientras que las ciencias cognitivas o los estudios de la performance se centran más en el cómo. Describimos aquí las aportaciones de la biología evolutiva y las ciencias cognitivas, y dejamos el enfoque performativo para el siguiente punto por su importancia para nuestro estudio. Como veremos, los mecanismos de transmisión cultural presentes en los rituales afectan no sólo al espacio ritual, sino a la construcción del entorno.

1.2.3.1. Biología evolutiva

Dentro de la biología, se desarrolla desde principios del siglo XX la psicología comparada o etología que estudia el comportamiento de los animales en sus medios naturales. Los trabajos de los etólogos Julian Huxley y Konrad Lorenz (1903-1989) contribuyen a considerar que los orígenes del ritual se encuentran en los comportamientos ritualizados en los animales como el cortejo, el apareamiento o la señalización del territorio. Huxley (1966, p. 250) sugiere que los patrones formalizados de comportamiento se desarrollan porque promueven una comunicación más clara y estimulan acciones más eficientes que reducen los daños o la muerte dentro de la especie y facilita el vínculo sexual o social. Es decir, los comportamientos ritualizados en los animales sirven como códigos o señales que transmiten información útil para la supervivencia y el bienestar del grupo. A partir de aquí, algunos estudios sugieren que gran parte de la cultura humana probablemente esté enraizada en estos patrones heredados de la ritualización temprana de los animales, no sólo el apareamiento y la guerra, sino también el juego, la danza, el arte y la educación.⁵⁴

⁵⁴ En general, los etólogos han sostenido que los patrones de comportamiento ritualizado entre animales son una combinación de comportamiento determinado genéticamente y socialmente adquirido. Aunque hay ramas dentro de las teorías evolucionistas, como la ética evolucionista o la sociobiología que consideran que la conducta humana es producto únicamente de la adaptación; es decir, de la evolución genética.

El término “sociobiología” fue acuñado en 1975 por el biólogo Edward O. Wilson que la define como:

La sociobiología se define como el estudio sistemático de la base biológica de todo comportamiento social. En el presente, se enfoca sobre las sociedades animales, sus estructuras poblacionales, castas, y comunicación, junto con toda la fisiología que destaca las adaptaciones sociales. Pero la disciplina está también relacionada con el comportamiento social de los primeros hombres y los rasgos adaptativos de organización en las más primitivas sociedades humanas contemporáneas. (Wilson, 2000, p. 4)

La biología evolutiva se enfoca en la plasticidad humana en respuesta a su entorno social y físico, entiende que el ser humano es el resultado de su herencia genética y su cultura (Little, 2010, p. 42). Parte de que la especie humana es una especie animal, y los aspectos biológicos no pueden ser ignorados, pero también es una especie social, con amplias características culturales. La biología y la cultura están constantemente interactuando, por ello, entienden que sólo considerando ambos aspectos a la vez podremos ser capaces de mejorar la comprensión de la conducta humana. Dentro de este enfoque, el antropólogo Bernard G. Campbell (1930-) sostiene que:

El ritual es el ADN de la sociedad, la base de información codificada de la cultural, el núcleo donde se memorizan los logros sociales del hombre, (...) el conocimiento de los orígenes de la sociedad, la estructura social, el parentesco y las obligaciones; transmite los patrones de comportamiento de una naturaleza fundamental, alrededor de la caza, la fabricación de las herramientas y la preparación de la comida.

(Campbell, 1998, pp. 283-284)

Daniel C. Dennett (2007, pp. 141-142), siguiendo los conceptos sobre la transmisión cultural a través de entes replicadores de C. Richard Dawkins,⁵⁵ considera que los rituales para un evolucionista son tan inexplicables *como un pavo real en un claro iluminado por el sol*⁵⁶. Para él, la antropología y la historia han teorizado sobre el significado y la función de los rituales con perspectivas de miras estrechas, pasando por alto el fondo que, según él, supone la evolución. Entiende que lo más importante de los rituales radica en su función de “mejoradores de la memoria”, generados por la evolución cultural para mejorar la fidelidad de la copia de cada proceso de transmisión de “memes” –replicadores culturales–⁵⁷.

Por otro lado, Dennett (p. 145) argumenta que la aparición de la escritura asegura que los rituales puedan registrarse y por ello podamos constatar la continuidad del modelo y su reproducción exacta. Por el contrario no podemos comprobar hasta qué punto no ha habido modificaciones o innovaciones a lo largo del tiempo en los rituales de sociedades analfabetas. Pero, sin embargo, estas últimas poseen rituales en general más complejos que los característicos de las religiones organizadas. Estos rituales son considerados por ellos mismos como tradiciones ancestrales inalteradas. Dennett sostiene que no debemos pasar por alto la posibilidad de que los rituales de sociedades analfabetas que han llegado hasta nosotros puedan consistir en elementos que han sido inventados o reinventados recientemente.

⁵⁵ Ver nota a final del capítulo N.1.8. Replicadores culturales.

⁵⁶ Dennett hace referencia la teoría de Amotz Zahavi (1975) en la que sugiere que las colas de los pavos reales y otros rasgos de selección sexual que siempre han resultado paradójicos porque parecen ser molestos a sus poseedores, evolucionan precisamente porque son desventajosos. Un ave macho de cola larga y molesta hace alarde frente a las hembras de que él es un macho viril tan fuerte que puede sobrevivir a pesar de su cola.

⁵⁷ *Una de los más claras lecciones de la biología evolutiva es que la extinción temprana está en el futuro de cualquier linaje en el que las máquinas de copiado se rompen, o incluso sólo se degradan un poco. Sin copia de alta fidelidad, las mejoras en el diseño que suelen ocurrir en un linaje tenderán a ser desperdiciado casi inmediatamente. Las mejoras acumuladas a lo largo de muchas generaciones se pueden perder en unas pocas repeticiones defectuosas. (...) Por lo que podemos estar seguros de que las tradiciones religiosas que no tienen buenas maneras de preservar sus diseños de forma fiable a través de los siglos, están condenadas al olvido.* (Dennett, 2007, pp. 142)

Capítulo 1

Por otro lado, apunta que la mejor estrategia para preservar o *producir copias fieles* de un ritual es la “ley de la mayoría”⁵⁸. Esta estrategia de adaptación puede ser observada en la liturgia de cualquier tradición oral, religiosa o secular, en la que las personas actúan al unísono cuando rezan, cantan o bailan. No todo el mundo recordará las palabras o la melodía o el siguiente paso, pero sí la mayoría, y los que están fuera de sintonía se corregirán a sí mismos rápidamente para unirse a la multitud, preservando la tradición de forma mucho más fiable de lo que lo harían por su cuenta. *No es casualidad que en todas las religiones durante los rituales haya momentos en los que los fieles se unen para actuar en público al unísono. Cualquier religión sin estos momentos se extinguiría* (p. 147).

Como otros autores, Dennett se pregunta por la razón por la que el ser humano se interesa en participar en los rituales, dando por sentado que no hemos sido conscientes, a lo largo de nuestra evolución, de que los rituales son magníficos transmisores de alta fidelidad. Si su función principal no es la razón por la que los humanos elegimos participar en rituales, ¿cuál podría ser la razón? Frente a otras hipótesis, Dennett (pp. 158-159) profundiza en el deseo innato de pertenecer a un grupo poniendo como ejemplo los ritos de apareamiento de varias especies que se congregan para presenciar las luchas por la primacía entre los machos para la selección de pareja. Se cuestiona si la participación en los rituales humanos no obedecerá a razones similares. Argumenta que si bien los rituales han sido transmitidos por la cultura, la evolución genética ha dotado a nuestro cerebro para la adquisición y el uso de lenguaje, por lo que también podría haber evolucionado hasta convertirse en ejecutores más eficaces de los hábitos de transmisión cultural de las religiones populares.

Realmente no hay razón para suponer que los animales tienen una pista acerca de por qué hacen lo que hacen por instinto, y los seres humanos no son una excepción; los efectos más profundos de nuestros “instintos” rara vez son transparentes para nosotros. La diferencia entre nosotros y otras especies es que somos la única especie que se preocupa por esta ignorancia.

(Dennett, 2007, pp. 158-159)

Como Dennett, Walter Burkert también sigue los postulados de la etología en cuanto al origen de los rituales y el porqué de su presencia en todas las culturas. En concreto sigue a Lorenz en su aproximación al ritual, aunque no está de acuerdo en cuanto a los mecanismos de transmisión cultural. Lorenz (2002, p. 23) sostiene que ciertos comportamientos ritualizados en los animales se tratan de *mecanismos innatos de desencadenamiento* o patrones fijos de acción que se activarían mediante determinados estímulos, transmitiéndose genéticamente. Sin embargo Burkert (2009, pp. 61-62) considera que en el ser humano esta teoría se resiste a la verificación, mientras que la transmisión cultural a través de rituales es observable en todo lugar y tiempo.

⁵⁸ *Si tienes sólo un cronómetro y empieza a cronometrar lento o rápido, nunca sabrás que funciona mal. Si tomas dos y eventualmente comienzan a desfase, no sabrás si uno se retrasa o es el otro el que se adelanta. Si tomas tres, puedes estar seguro de que el que difiere es aquel en el que se acumula el error, ya que de lo contrario los dos sincronizados tendrían que estar cronometrando mal exactamente de la misma manera, una coincidencia poco probable en la mayoría de las circunstancias.* (Dennett, 2007, pp. 146-147)

La forma observable de transmisión religiosa consiste en procesos de aprendizaje realizados a través del ritual y el lenguaje. Los rasgos más salientes de ese proceso son la repetición y las formas más o menos duras de intimidación. La repetición es un factor crítico en el aprendizaje, y en el ritual es fundamental. No hay transmisión religiosa sin ritual. Una función primaria del ritual es iniciar a los jóvenes en las costumbres de los mayores: el epítome del aprendizaje cultural que se confía a la memoria.

(Burkert, 2009, pp. 61-62)

Encuentra que algunos ritos presentan semejanzas con actividades ritualizadas de ciertos animales. Pone como ejemplo los rituales de intercambio, en concreto los rituales de sustitución⁵⁹ en los que se manifiesta el principio *pars pro toto*, -la parte por el todo-; es decir, en los que se ofrece una parte en sustitución del todo, o se ofrece un símbolo intercambiándolo por el todo. Así, Burkert (p. 82) cita el comportamiento de determinadas arañas o determinados reptiles que actúan de acuerdo a este principio. Con estos ejemplos no quiere decir que estos comportamientos ritualizados se hayan transmitido evolutivamente de seres vivos más primitivos a otros superiores hasta llegar al ser humano, sino que se tratarían de estrategias ritualizadas de supervivencia similares en distintas especies. Pero, por otro lado, considera que los rituales humanos no pueden deber su existencia sólo *al aprendizaje intracultural, a la observación y la empatía o a la pura fantasía creativa*. Considera que dada la recurrencia del patrón en el tiempo y en el espacio, *nuestra disposición a la respuesta y la comprensión común apuntan a un “paisaje” biológico subyacente a la experiencia*. Concluye que el ser humano heredaría biológicamente determinados mecanismos que constituyen los rudimentos del patrón ritual.

1.2.3.2. Antropología cognitiva

Dentro de la antropología cultural se desarrolla un enfoque centrado en el proceso de la cognición; es decir, en la facultad de un ser vivo para procesar información a partir de la percepción, el conocimiento adquirido y las características subjetivas que permiten valorar la información. La antropología cognitiva es un enfoque que trata de explicar los patrones de conocimiento compartido, la innovación cultural, y la transmisión a través del tiempo y el espacio que utilizan los métodos y teorías de las ciencias cognitivas (especialmente la psicología experimental y la biología evolutiva) a menudo mediante una estrecha colaboración con historiadores, etnógrafos, arqueólogos, lingüistas, musicólogos y otros especialistas relacionados con la descripción e interpretación de las formas culturales.

En los años 1950 y 1960, se comienza a examinar cómo las diferentes culturas clasifican las relaciones de parentesco y el entorno natural, pero será a partir de la década de 1970 cuando se desarrollan las teorías cognitivas más complejas. El ritual pasa a ser una parte integral de la teoría cognitiva con la publicación de *“Rethinking Religion”* (1990) por Ernest Thomas Lawson y Robert

⁵⁹ Ver anexo a final de capítulo A.1.3. Ritos de intercambio y comunión.

Capítulo 1

McCauley, y con “*Inside the Cult*” de Harvey Whitehouse (1995).⁶⁰ Desde entonces, una serie de teorías del ritual han surgido en el campo de la ciencia cognitiva de la religión. También se han hecho intentos de integrar diversas teorías cognitivas. La ciencia evolutiva ha desempeñado un papel en las consideraciones cognitivas sobre las creencias y el comportamiento religiosos, aunque algunos cognitivistas consideran la aplicación de la psicología evolutiva y la antropología como un proyecto secundario, más que como una parte integral de la ciencia cognitiva de la religión (Uro, 2012, pp. 487-488).

Lawson y McCauley (2002, p. 85) en su estudio sobre rituales religiosos, se interesan en cómo los factores cognitivos contribuyen a la persistencia y la transmisión del ritual. Para ellos, explorar cómo sucede la transmisión de los rituales es fundamental, ya que las representaciones de los sistemas religiosos han evolucionado de forma que puedan ser recordadas en ausencia de herramientas culturales especiales para la conservación fidedigna de dichas representaciones. La mayoría de los sistemas religiosos, incluidas todas las grandes religiones del mundo, surgieron en poblaciones que eran en su mayoría analfabetas. Por ello los sistemas religiosos y sistemas rituales, en particular, han evolucionado con el fin de explotar las variables que facilitan la memoria. Sin duda, la alfabetización aminora la influencia de estas variables en las formas religiosas. Sin embargo, la disponibilidad de este tipo de herramientas culturales no elimina su influencia y ni siquiera la supera

Frente a las posiciones del funcionalismo estructural o la biología evolutiva sobre la continuidad cultural en la transmisión, plantean que en la transmisión se producen siempre cambios, siguiendo los planteamientos de Dan Sperber (1996) sobre la transmisión cultural como ejemplo de una clase más general de los enfoques que él denomina *epidemiológicos*⁶¹.

Identifican dos polos de atracción en la transformación de los rituales: la estimulación sensorial y la excitación emocional que provocan la forma de la ejecución de un ritual y la frecuencia de repetición de la ejecución del ritual (Lawson y McCauley, 2002, pp. 42-44)

Distinguen entre “rituales de agentes especiales” y “rituales de pacientes especiales o/y instrumentos especiales”. Los rituales de agentes especiales son rituales en los que sus agentes han sido conectados con los agentes CPS –*culturally postulated superhuman*– en rituales previos habilitadores; como por ejemplo las circuncisiones, las bodas o los funerales. El segundo tipo de ritual se refiere a los rituales en los que la conexión más directa con los dioses es a través de cualquiera de las otras dos funciones, es decir, a través del paciente o mediante el acto en sí por medio de un instrumento especial. Los del primer caso los denominan “rituales de pacientes especiales”; por ejemplo sacrificios, rituales de penitencia y de comunión. Los del segundo caso serían “rituales de instrumentos especiales”; como los rituales de adivinación, y muchos tipos de bendiciones (p. 26).

⁶⁰ Whitehouse desarrolla un enfoque similar al de Lawson y McCauley, quizás más claro en sus planteamientos, pero no aporta grandes diferencias. Aunque por su interés lo presentamos en la nota a final del capítulo N.1.10

⁶¹ Ver nota a final del capítulo N.1.9. Transmisión cultural epidemiológica.

Los rituales de pacientes especiales y de instrumentos especiales tienden hacia menos estimulación sensorial y menos excitación emocional, pero hacia altas frecuencias de ejecución. En estos tipos de rituales, los agentes CPS no tienen la responsabilidad de hacer lo que ha de ser hecho, ya que su conexión más inmediata con los elementos del ritual presente no es el agente del ritual. Por el contrario, todos los rituales que evolucionan hacia niveles comparativamente altos de estimulación sensorial y excitación emocional son los rituales de agentes especiales, en los que es el agente ritual, entre todos los elementos del ritual, es el que tiene la conexión ritual más directa con un agente CPS. Es decir, en estos rituales de agentes especiales los dioses son los responsables de lo que sucede. Argumentan que la evolución de los rituales religiosos por lo general implica su transformación a través de generaciones siguiendo a uno de estos dos polos de atracción, que les lleva a disposiciones relativamente estables en las que es menos probable que sus transformaciones resulten grave; es decir, mejoran las probabilidades de memoria precisa para muchas características de los rituales.

Argumentan que la ejecución frecuente de un ritual asegura su recuerdo preciso y estabiliza su forma. A ello también ayuda el carácter público de los rituales religiosos que requieren de una actividad colectiva y coordinada. Por otro lado, no permitir las variaciones es una característica de la acción del ritual religioso, ya que los agentes CPS pertinentes lo prohíben. Si los dioses dictan las acciones de una forma específica, los participantes deben cumplirlas. La transmisión de este tipo rituales parece basarse en poco más (pp. 48-52).

Sin embargo, para Lawson y McCauley (pp. 56-64), los rituales de baja frecuencia de ejecución y de alta pompa sensorial –los rituales de agentes especiales– deben ser recordados a través de otros recursos de la memoria, debido a que: en primer lugar, la mayoría de los participantes experimentan estos rituales sólo una vez. En segundo lugar, a menudo estos rituales exigen a los participantes guardar el secreto de lo experimentado. En tercer lugar, en algunos sistemas religiosos todos los miembros de algún grupo (por lo general una cohorte de edad) se someten a este tipo de rituales al mismo tiempo, y esto puede resultar en una ejecución extremadamente poco frecuente de estos rituales. Estos rituales activan dinámicas mnemotécnicas que se aproximan mucho a las clases de condiciones que requiere la “*flashbulb memory*”.

La memoria *flashbulb*⁶² se refiere al recuerdo de las circunstancias en las que nos enteramos de algún evento significativo que, por lo general, era inesperado, recordando mejor esas circunstancias que el evento en sí mismo, el cual es posible que no hayamos experimentado ni siquiera indirectamente y del que probablemente nos hayamos enterado a través de algún medio electrónico. Estas experiencias son las que Steen F. Larsen (1988) llama “eventos de recepción”. Dado que la mayoría de las veces no estamos presentes y no experimentamos directamente estos acontecimientos trascendentes, nuestra memoria *flashbulb* no registra tanto el evento central

⁶² Roger Brown y James Kulik (1977, pp. 73-99) acuñan el término de “*flashbulb memory*” para referirse a un tipo de memoria similar a una “instantánea”, muy detallada y excepcionalmente vívida del momento. La memoria *flashbulb* es un tipo especial de memoria episódica, que se caracteriza por niveles elevados de viveza, confianza y a veces precisión. Endel Tulving (1983) hizo la distinción tradicional entre la memoria episódica y semántica. Los recuerdos episódicos se refieren a los recuerdos de acontecimientos específicos en la vida de una persona que constituyen el núcleo del sentido de su historia de vida. La memoria semántica, por el contrario, es el conocimiento general del mundo que muchas personas comparten.

Capítulo 1

como la forma en que nos enteramos de ese evento. El registro de los eventos de recepción tiene una cualidad primaria, “en vivo” que es casi perceptiva. De hecho, es muy parecido a una fotografía que conserva de manera indiscriminada la escena en la que cada uno de nosotros se encontraba en el momento de enterarnos del evento significativo. Los estudios indican que no es tan importante lo inesperado del evento como la trascendencia de éste en la fijación de la memoria *flashbulb*.

Lawson y McCauley (pp. 56-64) consideran que los rituales de agentes especiales, de poca frecuencia de ejecución y de alta pompa sensorial, son eventos importantes en la vida del individuo y en el orden social que activarían la memoria *flashbulb*. En gran medida el recuerdo y la estabilidad de los rituales de agentes especiales se producirían fundamentalmente a través este mecanismo de la memoria. Aunque también se apoyaría en otros mecanismos como el hecho de la participación en el propio evento, con la excitación emocional que conlleva, que contribuiría a fijar en la memoria los detalles del ritual. Por otro lado, (pp. 73) señalan que el alto nivel de pompa sensorial expresada en símbolos concretos proporciona el material para la elaboración de imágenes mentales posteriores. Por otro lado, Allan Paivio (1986) y David C. Rubin (1995) demuestran la capacidad de las imágenes mentales para organizar los recuerdos, para distinguir los episodios específicos, y para servir como reglas mnemotécnicas, especialmente en los recuerdos relacionados con el espacio y los movimientos. Lawson y McCauley encuentran que este sería otro recurso para fijar el recuerdo de las acciones y los gestos que componen el ritual.

El recuerdo de los rituales, sin embargo, es sólo una condición necesaria para su transmisión, pero no es suficiente. Los sistemas rituales religiosos sólo sobreviven si también animan a los participantes a transmitirlos. Para aumentar las probabilidades de que los participantes transmitan sus sistemas religiosos, Lawson y McCauley consideran que algunas prácticas religiosas deben contener suficiente impacto emocional para convencer a los participantes de que han tenido contacto con lo divino. Esto parece especialmente cierto en los rituales de agentes especiales. Whitehouse (2000) y Merlin Donald (1991) argumentan que tales rituales tienen orígenes más antiguos en la historia de nuestra especie que aquellos que se basan en efectos de frecuencia. Jared Diamond (1998) y Pascal Boyer (2001) sugieren que el desarrollo de una casta sacerdotal y la preocupación por las doctrinas elaboradas, rígidamente codificadas –y los rituales de agentes especiales y de instrumentos especiales que los sistemas rituales que conllevan– probablemente surgieron sólo en los últimos diez mil años, con la invención de la agricultura, el crecimiento de los centros urbanos, y la consolidación del poder político.

Lawson y McCauley (pp. 210-212) sostiene que los rituales de agentes especiales desempeñan un papel fundamental en la transmisión y persistencia de la religión. Al menos bajo ciertas condiciones sociales, los rituales de agentes especiales y de instrumentos especiales no son necesarios para que un sistema ritual religioso persista. Podría decirse que ningún sistema ritual religioso puede sobrevivir sin, al menos, la realización periódica de rituales de agentes especiales capaces de dar energía a los participantes y motivarlos a transmitir sus sistemas religiosos. Concluyen que si las condiciones sociales tienden a aminorar los niveles de pompa sensorial de los rituales de agentes especiales o incluso de suprimirlos –como sucede en el mundo occidental moderno–, los participantes inevitablemente experimentarán nuevas señales interiores o revelaciones, o bien revitalizarán la ejecución de los rituales de agentes especiales existentes o inventarán otros nuevos.

En el siguiente capítulo analizaremos el desarrollo del ritual en sus primeras etapas como transmisor cultural, como catalizador de la evolución de la cognición humana y su papel en la construcción del espacio. Por el momento, podemos señalar la importancia de dos mecanismos que aparecen en el ritual para la transmisión cultural que señala (Burkert, 2009, pp. 61-62): *la repetición y las formas más o menos duras de intimidación*. Estos dos mecanismos llevan a dos tipos de rituales, como indican Lawson y McCauley, o a dos tipos de religiosidad, como prefiere denominar Whitehouse (1995, p. 194)⁶³; el modo doctrinal y el modo imaginista⁶⁴. El modo doctrinal dependería de la memoria semántica para su preservación y transmisión, mientras que el modo imaginista dependería de la memoria episódica. Estos dos mecanismos de transmisión cultural implican dos tipos de estrategia espacial. Por un lado estarían los espacios que no provocan la alta excitación sensorial y emocional, en los que la repetición de ciertos mensajes es importante, su uso es frecuente, y la jerarquía de los participantes debe reflejarse en su disposición en el espacio. Por otro lado, estarían los espacios que provocan una alta excitación sensorial y emocional, el mensaje que se pretende transmitir es la propia experiencia, su uso es excepcional, y no se ordenan siguiendo una estructura social ya que en ellos se establece una *communitas* que sólo obedece ante un agente especial o un agente no humano. Por supuesto, estas dos estrategias a menudo se combinan, siendo excepcionales los espacios puramente doctrinales o imaginistas, aunque solemos reconocer más fácilmente como rituales aquellos espacios que reúnen las características imaginistas. Probablemente esto se deba a que, como Diamond, Boyer, Donald, o Whitehouse sugieren, esta fue la primera forma de rituales en la humanidad y, como veremos, se corresponden con los primeros espacios rituales.

1.2.4. El ritual modela la sociedad: Cuerpo y performance

Todas las funciones descritas hasta ahora tienen en común que se realizan durante la performance ritual, a través del cuerpo y se producen en el cuerpo. Aunque pueda parecer obvio que el ritual sólo se puede realizar a través del cuerpo, hasta la década de 1970, con el surgimiento de los estudios de la performance, no se empieza a prestar la atención debida a este hecho. Aunque con anterioridad, algunos académicos ya se habían interesado en el cuerpo, como Marcel Mauss (1973, p. 75),⁶⁵ quien afirmaba que *el cuerpo es el primer y más natural instrumento del hombre. O más exactamente, para no hablar de instrumentos, el primer y más natural objeto técnico del hombre, y al mismo tiempo el medio técnico, es su cuerpo*.

⁶³ Ver nota a final del capítulo N.1.10. Enfoque cognitivo del ritual de Harvey Whitehouse.

⁶⁴ El modo doctrinal se corresponde con los rituales de baja estimulación sensorial y baja excitación emocional –pacientes especiales y de instrumentos especiales– y el modo imaginista con los rituales de baja frecuencia de ejecución y de alta pompa sensorial –los rituales de agentes especiales–, en la terminología de Lawson y McCauley.

⁶⁵ En su artículo de 1934, Mauss hacía una serie de reflexiones sobre *las técnicas del cuerpo*, enfocadas en el arte de usar el cuerpo humano en simples acciones como caminar, y llega a la conclusión de que la forma que tenemos de utilizar el cuerpo es aprendida, son patrones culturales. Amplía su visión a otras técnicas como cazar o las acciones rituales y encuentra que todas las formas de acción son técnicas, las técnicas del cuerpo. Con “técnica” se refiere a una acción que es efectiva y tradicional, y por tanto se transmite.

Capítulo 1

De acuerdo a Bell (2009a, p. 94), la emergencia de los estudios del cuerpo en relación al ritual son el resultado de tres líneas de pensamiento, la primera se produce a través de los estudios antropológicos del cuerpo, la segunda es resultado de la crítica del objetivismo tradicional y sus nociones de conocimiento “mentalista” o “centrado en la mente”; y la tercera línea se debe al impacto de los estudios feministas y de género.

En la primera línea se sitúan las reflexiones de Mauss. Aunque el primero en desarrollar esta línea fue Durkheim (1967)⁶⁶, más tarde Mauss (1973) y más recientemente Robert Hertz (1973), con estudios que se enfocan en el cuerpo como una construcción social a la imagen de la sociedad y un microcosmos. Mary Douglas (1978, p. 89) continúa en esta línea, señalando que la experiencia física del cuerpo, modificada siempre por las categorías sociales a través de las cuales lo conocemos, mantiene a su vez una determinada visión de la sociedad. Como resultado de esa interacción entre los dos tipos de experiencia, *el cuerpo en sí constituye un medio de expresión restringido* –sujeto a muchas limitaciones–.

La segunda línea se forma en el posmodernismo que intenta salir del marco del objetivismo “incorpóreo” del pensamiento moderno, oponiéndose al dualismo cartesiano mente-cuerpo. En ese momento se acuñan términos o conceptos ahora totalmente incorporados en los estudios sociales como mente “corporalizada”, persona “socialmente integrada” o “socialmente constituida”. En este sentido, George Lakoff (1987, pp. xiv-xv, 12, 56) demuestra cómo los conceptos y las categorías conceptuales que comprenden y organizan el conocimiento no son abstractos ni independientes del cuerpo, sino que están “corporalizados” directa o indirectamente; es decir que han construido a partir de la experiencia del cuerpo.⁶⁷

La tercera línea surge a partir del feminismo, a partir de trabajos como los de Gabriel Josipovici (1982) o Jane Gallop (1988), en los que se reconoce el género como condición fundamental de la experiencia y como categoría analítica para abordar específicamente la relación del cuerpo con el lenguaje y la identidad, la escritura y el poder,

Sin embargo, Grimes (2014, p. 306) considera que es a partir de la aparición de los estudios de la performance, junto a los estudios de género, *queer* y culturales, cuando comienza a darse más importancia al cuerpo en los estudios del ritual. Los estudios del ritual se centran en la performance primero a partir de los trabajos del sociólogo Erving Goffman, y más tarde con las propuestas del antropólogo Victor Turner y del especialista en performance Richard Schechner. Aunque otros autores ocasionalmente estudian la dimensión performativa del ritual o usan una metáfora dramática ocasional, estos son los teóricos cuya atención sobre el tema es más sostenida y prolífica (Grimes, 2008, p. 112).

Recientemente, la arqueología también se ha enfocado en el cuerpo como vehículo del discurso cultural como un foco de interpretación.⁶⁸ Alice Field (2005, 32) señala, en la misma línea que Bell,

⁶⁶ En “*Primitive Classification*”, junto a Mauss, trabajo publicado originalmente en 1902.

⁶⁷ Ver 3.1.2.1. Lingüística cognitiva

⁶⁸ Hamilakis *et al.* (2002), Pettitt (2000) entre otros.

que este nuevo foco en el cuerpo ha sido en parte la reacción posmoderna al dualismo mente-cuerpo cartesiano y el privilegio de la mente cultural sobre el cuerpo biológico.⁶⁹ El objetivo no es, sin embargo, privilegiar el cuerpo y, en consecuencia, invertir la polaridad mente-cuerpo, sino acercarse a ellos como un solo organismo. De este modo, la “corporalización”⁷⁰ podría ser tan fácil como la “mentalización” (Ingold, 2000c), ya que ambas se incorporan entre sí. Al arraigar la diferencia cultural, histórica y personal en las teorías de la práctica corporalizada, el “hacer” no se superpone a los sujetos u objetos, sino que se convierte en la forma de ser en y del mundo. Siguiendo este enfoque, la identidad ya no es una lista estática de “cosas” que conforman el “conjunto” de un periodo cultural, sino un concepto multidimensional y cambiante establecido a través de las diferentes expresiones de las relaciones sociales.

Finalmente, las ciencias cognitivas y la neurociencia han sido las disciplinas más recientes en incorporarse a las disciplinas que se han enfocado en la fisicidad y corporeidad del ritual.

Como sostiene Bell (2009a, p. 93), las distintas estrategias de ritualización que hemos estudiado están particularmente enraizadas en el cuerpo, actuando especialmente en la interacción del cuerpo social dentro de un entorno espacial y temporal simbólicamente constituido; es decir, el cuerpo incorpora las estrategias de ritualización que a su vez se despliegan en la actividad del cuerpo dentro de un entorno que ha sido con anterioridad simbólicamente estructurado por la actividad ritual. Pero este proceso circular ocurre de manera “silenciosa”, como ocurre con el resto de las funciones rituales que hemos estudiado, ya que los agentes rituales no son conscientes de estar llevando a cabo procesos de ritualización en su entorno, como no han sido conscientes de que sus cuerpos eran ritualizados. En este último punto estudiamos cómo a través del surgimiento de los estudios de la performance, los estudios del ritual se han centrado cada vez más en la función del ritual de modelado o ritualización del cuerpo, hasta considerarla su función principal.

⁶⁹ Como por ejemplo en Mellars y Gibson (1996) o Mithen (1996).

⁷⁰ El término “corporalización” viene del inglés *embodiment*, utilizado en las ciencias sociales frecuentemente. Honorio Velasco Maíllo (2007, pp. 53-54), que él define como: *Una construcción que se describiría como la penetración por parte de las representaciones sociales en el interior del cuerpo, de los cuerpos, dotándoles de imágenes que les sitúan en un lugar en el cosmos y en el seno de las comunidades humanas*. Advierte de la dificultad de su traducción; da como ejemplos “encarnación”, “corporización”, “corporalidad” o “corporalización”. Aunque Velasco Maíllo lo traduce como “in-corporación”, elegimos “corporalización”.

Capítulo 1

1.2.4.1. Ritual y estudios de la performance

Muchos autores coinciden en señalar a Erving Goffman en el origen de los estudios de la performance. Su trabajo, publicado en 1959, sobre la construcción social del yo como un proceso de presentación similar a la construcción y la representación de una función teatral, “*The Presentation of Self in Everyday Life*” tuvo un enorme impacto. Para él, la identidad social es una construcción colaborativa diseñada, producida y reproducida para su presentación, reconocimiento y ratificación ante una audiencia, con una parte del proceso de producción llevado a cabo en nuestro interior o “entre bastidores” –*backstage*–, antes de su representación en “el escenario” –*frontstage*–, a la vista de todos. Si la performance virtuosa hace reflexivos a la vista y el oído sobre las cualidades intrínsecas del acto de expresión, la construcción de la identidad performativa pone en primer plano la capacidad reflexiva del yo para tratarse a sí mismo como un objeto.

Goffman (1956, p. 90) desarrolla su trabajo desde un punto de vista funcionalista, enfocado en los requisitos funcionales de la situación. En concreto se refiere a los rituales de interacción como *seguir las reglas de conducta que afirman el orden moral de la sociedad*. Para él, *(los) gestos que a veces llamamos vacíos son, quizás, de hecho, los más llenos de todos*. Considera que estos gestos son rituales:

Uso el término “ritual”, porque esta actividad, no obstante informal y secular, representa una manera en la que el individuo debe cuidar y diseñar las implicaciones simbólicas de sus actos, mientras que está en presencia inmediata de un objeto que tiene un valor especial para él.

(Goffman, 1956, p. 57)

Encuentra en la vida cotidiana distintos tipos de rituales: saludos, felicitaciones, e intercambios verbales estereotipados que conforman la rutina educada y amable de la interacción verbal. Distingue entre *rituales de presentación* por los cuales un individuo expresa consideración por el valor de los demás, y *rituales de evitación* que son tabúes que el actor observa a fin de no atentar en contra de la otra persona (p. 73).

La idea de performance es importante para Goffman en la medida que le da a su teoría su ventaja crítica (Grimes, 2008, p. 112). Las acciones se consideran performances cuando no sólo se hacen sino que se hacen para ser contempladas. Al hacerse ver, inevitablemente tergiversan; así el resultado de la teoría de Goffman es una *hermenéutica de la sospecha*. El intérprete de Goffman se sitúa *detrás del escenario*, desde donde puede *espíar la cara detrás de la máscara en el escenario*. Desde una perspectiva “goffmaniana”, toda interacción social es performance, y la performance se convierte en ritual cuando lo que se presenta se considera incuestionablemente sagrado. Ritualizar es negar u ocultar la discrepancia entre el comportamiento enfrente o detrás del escenario.

Uno de los antropólogos que más temprano se interesa por la performance ritual es Victor Turner. Para él, como para Goffman, la sociedad misma es intrínsecamente dramática, creando la posibilidad de un drama escénico y la inevitabilidad de la performance en el ritual. Turner describe el dramatismo de la sociedad a partir del fenómeno de los “dramas sociales” o patrones

de conflictos sociales que se presentan en cuatro fases: quiebra, crisis, reparación y reintegración. Este tipo de drama sería anterior al del drama escénico, aunque los dos tipos de drama se alimentan el uno al otro. Turner (1982, p. 91) argumenta que la fase de reparación, tanto en sus formas religiosas como legales, es la fuente primaria de donde surge el ritual. Por otro lado Turner consideraba que el teatro surge de la fase liminal de los rituales, por lo que la secuencia de aparición de las distintas formas de expresión social sería: drama social-ritual-teatro.

Turner sostiene este esquema y su interés por los dramas sociales hasta finales de la década de 1970. En 1977, Turner conoce a Richard Schechner, pionero de los emergentes estudios de la performance, manteniendo un fructífero e intenso período de colaboración durante los seis años siguientes. En este periodo Turner centra su interés en el carácter performativo del ritual, llevando a cabo junto a Schechner una serie de experiencias performativas que buscan desarrollar nuevos métodos de estudio para la antropología. En particular, tratan de llegar a una comprensión más profunda de las sociedades a través de sus rituales. Estas experiencias consisten en ejecutar los rituales, actuando como intérpretes y observadores al mismo tiempo, experimentar las emociones que se desencadenan a través de las acciones o las relaciones entre los agentes expresadas en su situación espacial. Turner (1983, p.101) considera que a través de la participación en la performance de un ritual con sus códigos cognitivos y kinesiológicos se puede alcanzar una mayor comprensión de las estructuras afectivas de los “dramas sociales”, el profundo sentido de las personas, de *pertenencia común* y de la situación del individuo y conflicto colectivo. Turner, basado en estas experiencias performativas desarrolladas con Schechner, afirma que *la antropología tendrá que convertirse en algo más que un juego cognitivo (...). Tendremos que convertirnos en performers y llevar a la realización existencial humana lo que hasta ahora han sido sólo protocolos mentales.*

Schechner desde su temprano ensayo *"Approaches to Theory/Criticism"* (1966), señala que el ritual debe ser entendido como un género *performativo* dentro de los estudios de la *performance*.

El ritual es una de las varias actividades relacionadas con el teatro. Las otras son la interpretación, los juegos, los deportes, la danza y la música. La relación entre ellas no es vertical (...) sino horizontal: lo que cada género autónomo comparte con los otros (...). En conjunto, estas siete comprenden las actividades performativas públicas de los seres humanos. (...) A veces, el ritual, el deporte y los géneros estéticos (...) se fusionan de manera que es imposible llamar a la actividad por un sólo nombre limitante.

(Schechner, 2003, pp. 7-8)

Estas actividades⁷¹ comparten algunas cualidades básicas: un orden especial del tiempo y el espacio, un valor especial atribuido a los objetos, no producción de bienes –esto no quiere decir que no tengan valor económico–, un conjunto de reglas que rigen el comportamiento de los *performers*. A menudo lugares especiales –lugares no ordinarios– se reservan o se construyen para llevar a cabo estas actividades.

⁷¹ Inicialmente siete actividades, que más tarde Schechner reduce a cinco, ya que considera que el teatro, la danza y la música se funden en una sola categoría, que denomina artes performativas.³

Capítulo 1

Schechner (2003, p. 52) rehúsa aislar el ritual del drama y el juego, tratando a los tres como formas de performance, que define como “comportamientos ritualizados”. El resultado de tratar el ritual como un tipo de performance es una teoría del ritual que lo ubica entre una amplia gama de actividades culturales, en lugar de estar por encima o afuera. Distingue entre “transformación” y “transporte” al intentar diferenciar entre ritual y otros tipos de performance (p. 63). Los ritos de paso “transforman” a los iniciados, mientras que en el teatro occidental los actores se “transportan” al desarrollar sus personajes, pero siempre vuelven a su estatus inicial. Aunque, para Schechner, cuando una performance es eficaz transforma; por ejemplo, el teatro también puede transformar. Argumenta (p. 123) que el ritual y el teatro convergen durante los ensayos; cuando el director y los actores preparan la performance se someten a las mismas fases que en un rito de paso; se separan de la vida cotidiana y de sus personalidades, se someten al grupo con el fin de construir personajes y encadenar acciones, y, finalmente, se reintegran a la sociedad durante la performance.

1.2.4.2. La performance ritual modela el cuerpo y el entorno

El desarrollo de los estudios de la performance ha provocado que los estudios del ritual se hayan centrado en gran medida en el cuerpo y en la performance, en concreto en cómo el ritual modela el cuerpo y el entorno, como venimos insistiendo, nuestra hipótesis de partida más importante.

Uno de los autores más destacados de la teoría de la performance en los estudios del ritual es Ronald L. Grimes. Grimes (2014, p. 307-308) señala que el ser humano practica rituales con su cuerpo, por ello los rituales pueden “ajustar” nuestros cuerpos. Según las distintas teorías, los seguidores de Frederic Skinner⁷² podrían decir que los rituales *nos “condicionan”, los que se inclinan por la posmodernidad podrían decir “inscriben” significados en los cuerpos; y aquellos influenciados por la ciencia cognitiva podrían decir “entrenan” los cuerpos o cerebros*. Cualquiera de estas terminologías hace referencia al hecho de que podemos ser modelados. Según Grimes, los rituales modelan el comportamiento corporal, una vez acabado el evento ritual, mediante la prescripción de acciones que en ellos se producen. De esta manera, los rituales atañen no sólo a los cuerpos rituales sino también a los cuerpos sociales. La conducta externa no es mimética sino una adaptación contextualmente determinada, de la acción ritual. Los rituales modelan acciones corporales, pero su uso práctico requiere selectividad y adaptación constante a una situación que cambia rápidamente

De forma similar a Grimes, Connerton (1989, p. 59) destaca la importancia del aspecto performativo del ritual; la disposición, los gestos y la coreografía de los cuerpos, *la relativa escasez de tales repertorios es su fuente de fortaleza*. Sostiene que la memoria social funciona exactamente a través del aprendizaje de tales prácticas habituales: gestos, posturas, formas

⁷² B. Frederic Skinner (1904-1990), es un psicólogo conductista estadounidense. Considera que el libre albedrío es una ilusión y la acción humana depende de las consecuencias de acciones previas. Si las consecuencias son malas, hay una gran probabilidad de que la acción no se repita; si las consecuencias son buenas, la probabilidad de que la acción se repita se vuelve más fuerte.

sintácticas que están más identificadas con el ritual y que están directamente relacionadas con el pasado. Argumenta (1989, p. 71) que en el ritual no es suficiente que los participantes sepan qué hacer en abstracto o cognitivamente, sino sus cuerpos deben habituarse a ejecutar la acción para que quede fijada en lo que denomina *memoria social corporal* que forma el sustrato necesario para llevar a cabo esa performance.

Por otro lado, David Parkin (1992, pp. 11-12) también destaca que el ritual se compone fundamentalmente de acción física y por ello se puede considerar *que tiene un potencial distintivo para la imaginación performativa que no se puede reducir a las afirmaciones verbales*. Considera que la performance ritual siempre conlleva movimiento, direccionalidad y orientación espacial, y los pasos, danzas, movimientos, gestos, espacios, ejes y direcciones del ritual no son neutrales, sino que están cargados de intención y significado. Según Parkin (p. 23), a través de estas acciones de la performance ritual *la comunidad corta, divide y reordena las facultades del cuerpo adulto –metafórica y físicamente– para que, desde el punto de vista de la autoridad, estén en mejor disposición para servir a la sociedad*. Considera que sólo a través del ritual los humanos fueron capaces de confabularse colectivamente en su propio movimiento, transformación, dispersión y partición.

Con un planteamiento parecido, Bell (2009a, pp. 98-100), siguiendo a Bourdieu, argumenta que la función principal del ritual, aunque no consciente, sería la producción de un “cuerpo ritualizado”; es decir, un cuerpo investido de un “sentido” del ritual. Este sentido del ritual le dotaría al individuo de una variedad de esquemas *cuyo despliegue funciona para producir situaciones socioculturales que el cuerpo ritualizado puede dominar de alguna manera*.

Bourdieu sostiene que la ritualización del cuerpo se produce a través de la interacción del cuerpo con un entorno estructurado y estructurador.

Es en la relación dialéctica entre el cuerpo y un espacio estructurado según las oposiciones mítico-rituales, que se encuentra la forma por excelencia del aprendizaje estructural que conduce a la corporalización de las estructuras del mundo; es decir, la apropiación por el mundo de un cuerpo así habilitado para apropiarse del mundo.

Bourdieu (1977, p. 89)

Para Bell, esto supone que a través de una serie de movimientos físicos, las prácticas rituales construyen espacial y temporalmente un entorno organizado según esquemas de oposición privilegiada. La construcción de este entorno y las actividades dentro de él trabajarían simultáneamente para imprimir estos esquemas en los cuerpos de los participantes. Se trata de un proceso circular en el que el espacio y el tiempo se redefinen a través de los movimientos físicos de los cuerpos que proyectan esquemas de organización en el entorno del espacio-tiempo, por un lado, mientras reabsorben estos esquemas como la naturaleza de la realidad, por el otro. Turner (1975, p.69) se refiere a este proceso como la creación del *espacio ritualizado*.

Capítulo 1

El desarrollo de los estudios de la performance y su introducción en el estudio del ritual ha permitido avanzar en el conocimiento de cómo se producen las distintas funciones de éste, situando el foco sobre el cuerpo y el entorno como objetos finales de los procesos de ritualización. Como hemos visto, todas las funciones del ritual, ya sean sociales, estructurales, simbólicas o de transmisión cultural, tienen una repercusión en la construcción del espacio, pero, como indican los últimos estudios, esto sucede primero a través de la ritualización del cuerpo y de la formación de un cuerpo social en el que se han prescrito determinadas acciones (Grimes, 2014, p. 308). Estas acciones, conllevan movimiento, direccionalidad y orientación espacial, cargadas de intencionalidad y significados (Parkin, 1992, p. 12) que se proyectan en el entorno, estructurándolo y después construyéndolo. Finalmente, el entorno ritualizado funciona como un nuevo mecanismo de ritualización del ser humano, a través de la corporalización de los esquemas en él proyectados, como la naturaleza de la realidad (Bell, 2009a, p. 98). En los próximos capítulos estudiaremos, por un lado cómo se inicia el proceso circular de la ritualización de los cuerpos y el entorno para entender los mecanismos de la construcción del entorno ritualizado, y, por otro lado, estudiaremos el proceso de corporalización para entender cómo el entorno estructurado puede ritualizar al ser humano.

1.2.5. Resumen

Las funciones del espacio ritual difieren de otros espacios generados para otro tipo de actividades en que no suelen coincidir con las intenciones para las que fueron creados, o al menos no las más importantes. Las funciones evidentes de un espacio ritual coinciden con el conjunto de acciones que conllevan los ritos principales que en ellos se ejecutan; como ritos de paso, políticos o el sacrificio. Sin embargo, las funciones principales necesitan ser deducidas, ya que suceden de forma inconsciente para los participantes de los rituales e incluso para los “creadores” de los espacios, y responden a cuestiones sobre qué obtienen realmente los participantes ejecutando determinados ritos.

A lo largo de la historia del estudio del ritual se ha enfocado de diversas formas la función real de los rituales. Las más interesantes para nuestro estudio son las funciones sociales, las relativas a la estructura social y símbolos, la transmisión cultural, y el modelado de los cuerpos. Todas estas funciones inherentes al ritual, influyen en la configuración del espacio ritual y en la construcción del entorno, materializándose como mecanismos arquitectónicos de ritualización.

Los rituales colectivos son una de las expresiones culturales más reconocibles, por ello han llamado la atención de los antropólogos a lo largo de la historia, encontrando en ellos lo que durante mucho tiempo se ha considerado como las razones de ser del ritual; funciones como la formación y la revitalización periódica de la identidad y la cohesión del grupo, la producción de “euforia” que alimenta los sentimientos de identidad y cohesión, la regulación y estabilización del sistema –ya sea estructural o ecológica– y la comunicación con lo sagrado. Procesiones, desfiles o banquetes comunales asociados a las fiestas, a los ritos calendáricos o a los políticos son frecuentemente ejecutados en los espacios comunes de las poblaciones, adaptándose a las estructuras existentes o introduciendo estructuras efímeras. Estos espacios comunes, como

parte del entorno construido, forman parte del espacio ritualizado; es decir, participan en mayor o menor medida de las estrategias de ritualización. Sin embargo, para nuestro estudio es más fácil detectar en espacios construidos específicamente para albergar rituales colectivos como las funciones sociales vinculadas a este tipo de rituales se materializan en el espacio como mecanismos arquitectónicos de ritualización. La formalización de estos espacios depende en gran medida de las estrategias de ritualización, pero su estructura y su composición dependen de sus funciones sociales.

Las funciones estructural y simbólica están presentes de forma más evidente en los ritos de paso asociados a las demás formas rituales. Las proyecciones simbólicas entre cuerpo, territorio y sociedad constituyen sistemas que estructuran los grupos humanos, el territorio y las sucesivas etapas de la vida individual y colectiva. Elementos espaciales o arquitectónicos como las fronteras y límites, las puertas, los umbrales, los pórticos y las entradas y salidas estructuran el espacio y las circulaciones que se producen en él como proyecciones simbólicas del transcurso de la vida. Este proceso de proyección simbólica en el espacio ritual, ha sido interpretado por algunos autores como una especie de espacio escénico donde la sociedad se contempla a sí misma al participar en sus rituales.

La transmisión cultural en los rituales se produce siguiendo dos estrategias que se corresponden con dos formas rituales: por un lado, la forma doctrinal que consiste en rituales en los que se transmite el mismo mensaje, se ejecutan con una alta frecuencia, y dependen de la memoria semántica para su preservación y transmisión; por otro lado, la forma imaginista consistente en rituales de alta excitación sensorial y emocional, que se repiten con poca frecuencia, y dependen de la memoria episódica. Estos dos modos de transmisión cultural implican dos tipos de espacios rituales. Los espacios que se corresponden con los rituales doctrinales son estructuras de uso frecuente, en los que se reúnen los distintos grupos sociales y se ubican en el espacio reflejando su estructura para atender a la ejecución del ritual. Los espacios que se corresponden con los rituales imaginistas deben provocar una alta excitación sensorial y emocional, ya que el mensaje que se pretende transmitir es la propia experiencia, su uso es excepcional, y en ellos se establece una *communitas* que sólo obedece ante un agente espacial o un agente no humano. Estas dos tipos de espacio a menudo se combinan, siendo excepcionales los espacios puramente doctrinales o imaginistas, aunque solemos reconocer más fácilmente como rituales aquellos espacios que reúnen las características imaginistas.

El modelado de los individuos y la sociedad ha sido considerado como la función más importante del ritual. El modelado se realiza prescribiendo en el cuerpo de los individuos acciones que conllevan movimiento, direccionalidad y orientación espacial, cargadas de intencionalidad y significados que les permiten interactuar en la estructura social como miembros integrantes de ella. Estas acciones se proyectan en el entorno, materializándose en mecanismos arquitectónicos de ritualización. El entorno ritualizado, estructurado mediante los mecanismos arquitectónicos o espaciales de ritualización, actúa junto a los rituales en el modelado de los cuerpos de los individuos, al corporalizar los esquemas en él proyectados.

Todos los mecanismos arquitectónicos de ritualización que hemos visto, correspondientes a las distintas funciones del ritual, se incluyen en el proceso circular y silencioso de la ritualización. Se

Capítulo 1

han ido generando a lo largo de la evolución humana estableciéndose de forma inconsciente como la naturaleza de la realidad, de manera que sólo a través de las ciencias cognitivas o de la neurociencia podemos empezar a entender por qué determinadas formas espaciales o elementos del lenguaje arquitectónico han ido apareciendo a lo largo de la historia de la arquitectura, transformándose, adaptándose hasta el presente. En el siguiente capítulo estudiaremos los inicios del proceso de ritualización del ser humano y de su entorno, para entender las claves de la formación del espacio ritual.

Anexo a final de capítulo**A.1.Géneros del ritual**

A.1.1. Ritos de paso	112
A.1.2. Ritos calendáricos	113
A.1.3. Ritos de intercambio y comunión	115
A.1.4. Ritos de aflicción	119
A.1.5. Banquete, ayuno, y fiestas	120
A.1.6. Ritos políticos	121

Anexo a final de capítulo 1

A.1. Géneros del ritual

Desde las primeras teorías de los estudios del ritual, se han elaborado muchas clasificaciones de ritual, tantas como distintas escuelas o corrientes de pensamiento lo han tratado. Según Eliade (1993, p. 492), se pueden dividir en dos los tipos de clasificaciones que se han llevado a cabo: funcional-enumerativa y estructural-analítica. La primera forma clasifica los ritos atendiendo a su función y a su uso pudiendo dar lugar a una larga lista, mientras que la segunda analiza su estructura y generalmente se restringe a pocas categorías.

Por ejemplo, atendiendo a la función, Anthony Wallace (1966) los clasifica en: ritos tecnológicos –adivinación, caza y agricultura, intensificación, protección–, ritos de terapia y anti-terapia –brujería, terapia, chamanísticos–, ritos ideológicos –(de pasaje, intensificación social, tabús y otras ceremonias de interacción social–, ritos de salvación –posesión, formación del chamán– y ritos de revitalización. Por otro lado, en un trabajo temprano, Grimes (1982, pp. v-vi, 68-116) propuso un sistema de dieciséis categorías diferentes: ritos de paso, ritos de matrimonio, ritos funerarios, festivales, peregrinación, purificación, ceremonias civiles, rituales de intercambio, sacrificio, adoración, magia, ritos de curación, ritos de interacción, ritos de meditación, ritos de inversión y drama ritual. Como vemos las clasificaciones de los rituales atendiendo a sus funciones generan listas muy largas; cuanto más completo y no reductivo intente ser un sistema de clasificación, es más difícil que sea útil.

Desde el punto de vista analítico o estructural, una clasificación recurrente es la división entre ritos religiosos y no religiosos, aunque frecuentemente conlleva problemas e incluso en algunas sociedades no existe tal distinción. Émile Durkheim (1995, p. 303-304), en su estudio fundamental “Las formas elementales de la vida religiosa” de 1912, divide *la confusa multiplicidad de todas las formas rituales* en dos categorías: rituales negativos y rituales positivos. Los ritos negativos intentan separar el reino humano del reino de lo sagrado mediante la imposición de restricciones o tabús, mientras que los ritos positivos intentan poner en comunión a los reinos humano y sagrado. Existen muchos otros ejemplos que reducen la clasificación en dos categorías, como ritos confirmativos y transformativos (Eliade, 1993, pp. 493-498), o ritos de crisis vitales y de aflicción (Turner, 1967, p. 6), pero para nuestros propósitos son de poca utilidad.

Bell (2009b, p. 94) en un *compromiso pragmático entre completitud y simplicidad*, clasifica en seis las categorías de acción ritual. Es una lista que no intenta ser definitiva. Sin embargo, las categorías descritas están entre las que han sido tomadas como prototipos para la mayoría de los sistemas de clasificación. Tienden a ser ejemplos de rituales en los que la acción es principalmente comunitaria, tradicional y arraigada en creencias de seres divinos de algún tipo. Seguimos su clasificación: ritos de paso, ritos calendáricos, ritos de intercambio y comunión, ritos de aflicción, banquetes ayunos y fiestas, y ritos políticos.

Anexo a final de capítulo 1

A.1.1. Ritos de paso

Los ritos de paso (ritos de crisis vitales o ciclos vitales) son las ceremonias que acompañan y dramatizan acontecimientos importantes como el nacimiento, la pubertad, la mayoría de edad, el matrimonio, la paternidad y la muerte. Cambios dentro del orden sociocultural que se superponen al orden biológico sin coincidir cronológicamente a éste; por ejemplo, los ritos de nacimiento no coinciden en el tiempo con el hecho biológico, sino que suceden semanas o meses después, los ritos de la pubertad suelen establecerse a una edad o en un momento dado del año sin conexión con el hecho biológico, y así sucesivamente. Algunos estudiosos han teorizado que existe un profundo impulso humano de tomar los cambios del mundo natural “crudos” y “cocinarlos”, en palabras de Claude Lévi-Strauss (1968), transformando así las inevitabilidades físicas en regularidades culturales. Según Bell (2009b, p. 94), este impulso podría ser un intento de ejercer cierto control sobre la naturaleza o de naturalizar el orden cultural al convertir los eventos físicos en elementos de un orden conceptual abarcador de cognición y experiencia. En cualquier caso, la tensión entre lo natural y lo cultural que a veces se reconoce y en ocasiones se enmascara en los rituales del ciclo de vida parece ser parte integral de los valores e ideas que dan forma a la identidad personal, la organización social y la tradición cultural.

Van Gennep acuñó el término en su trabajo “Los ritos de paso” en 1909. Van Gennep (2008, pp. 15-16) se centra específicamente en los rituales que acompañan a las crisis vitales, los momentos de cambio del individuo dentro del orden social, como son las ya mencionadas, pero también la iniciación a sociedades religiosas o civiles y los ritos llevados a cabo en los cambios de estación o de mes lunar o del año nuevo. Van Gennep (p. 25) interpretó todos los rituales como ritos de paso con un proceso de tres etapas: *ritos de separación*, *ritos de margen* (tránsito o liminales) y *ritos de agregación*. En este proceso ritual, la persona deja atrás su grupo y su identidad social y pasa por una etapa sin identidad o afiliación antes de ser admitido en otro grupo social que le confiere una nueva identidad.

La primera etapa, la separación, a menudo marcada por ritos de purificación y alusiones simbólicas a la pérdida de la identidad: el participante se baña, se afeita el pelo, se queman las ropas, entre otras acciones.

En la segunda etapa o de transición, el participante se mantiene durante un tiempo en un lugar que está simbólicamente fuera del orden sociocultural convencional (similar a un período de gestación): no pueden tocar el suelo, se mantiene sin contacto con otras personas.

En la tercera etapa, los actos simbólicos de incorporación se enfocan en dar la bienvenida al participante a su nuevo estado (el nacimiento del hombre nuevo): asignación de un nuevo nombre y por lo general algún tipo de banquete comunal.

Los rituales de iniciación proporcionan los ejemplos más claros de este patrón de tres etapas, aunque en ellos sobre todo se desarrollan los aspectos liminales de la etapa de transición. Turner (1967, 1974, 1988), enfocó gran parte de sus trabajos a la fase liminal, como ya hemos comentado.

Psicólogos y mitólogos como Otto Rank (1914), Carl Jung (1967) y Joseph Campbell (2014) utilizan el modelo del proceso de iniciación de tres etapas de van Gennep (2008), para analizar la estructura de los mitos del héroe, como metáfora del proceso de crecimiento del ser humano que conduce al logro de un sentido maduro de sí mismo. Estas teorías van más allá de los tránsitos en la esfera social, dándoles también un sentido psicológico. Las peregrinaciones entrarían dentro de esta visión iniciática-psicológica del modelo de van Gennep; partiendo de su hogar y de un mundo familiar, el peregrino soporta las pruebas y tribulaciones del viaje, atraviesa tierras extrañas, finalmente llega a un lugar considerado más santo que otros, un centro sagrado donde la sabiduría o algún tipo de gracia son dispensados, tras obtener una muestra de esa dispensación, el peregrino regresa a casa con la identidad transformada.

Figura 1. 12. Baile de debutantes en el teatro de la Ópera de Viena. Cada año, unas 144 parejas de jóvenes austriacos participan del rito de paso a la sociedad vienesa, ante la presencia de primeras personalidades del país.

A.1.2. Ritos calendáricos

Los ritos de paso dan orden y definición al ciclo de vida biocultural. Paralelamente, los ritos calendáricos dan definiciones socialmente significativas al paso del tiempo, creando un ciclo renovador de días, meses y años. Ambos tipos de ritos hacen que el tiempo sea una serie ordenada de eternos reinicios y repeticiones. Los ritos calendáricos, ocurren periódicamente y de manera previsible, acompañando a los cambios estacionales del sol, el tiempo, el trabajo agrícola, y otras actividades sociales. Al igual que los ritos de paso, se puede decir que los ritos calendáricos imponen esquemas culturales en el orden de la naturaleza. Algunos eventos los marca el calendario solar, repitiéndose anualmente en la misma fecha, como son las fiestas de

Anexo a final de capítulo 1

año nuevo relacionados con los solsticios de invierno o verano. Otros eventos son marcados por el calendario lunar, variando de año en año la fecha, como la Semana Santa. El uso de varios días intercalares para coordinar los calendarios lunares o solares garantiza una correspondencia entre la ocasión ritual y una época particular del año, a menudo evocando un rico conjunto de asociaciones entre las estaciones de la naturaleza y el ritmo de la vida social. Aunque no siempre es así; como es el caso de las festividades griegas (Hanna, 2005), en concreto el caso del calendario ático que veremos más adelante.

Los rituales calendáricos se pueden dividir en celebraciones estacionales y conmemorativas. Las celebraciones estacionales están vinculadas a los procesos agrícolas y ganaderos, con significativas variaciones entre las culturas que se dedican a ciertos tipos de cultivo o de pastoreo con respecto a otras con distintas formas de agricultura o ganadería. Sin embargo, a pesar de estas variaciones, los ritos de siembra y cosecha-sacrificio a menudo parecen notablemente similares. En general, los ritos de la siembra están marcados por ofrendas a antepasados o deidades para asegurar la protección de los campos. A cambio, los ritos de la cosecha incluyen festivales en los que los primeros frutos se dedican a los dioses o antepasados, acompañados de una fiesta comunitaria con abundante comida, música, baile y cierto grado de licencia social [Fig. 1.13].

Figura 1. 13. “Pisada de uvas” de las Fiestas de la Vendimia en Logroño. El acto principal es la “Ofrenda del primer mosto a la Virgen de Valvanera”. En este acto, se llenan cubas con el mosto obtenido de las primeras uvas de la temporada.

Algunos ritos calendáricos conmemorativos recuerdan explícitamente eventos históricos, religiosos o míticos importantes, independientemente de si la fecha es precisa o no. Ritos estacionales y conmemorativos juntos configuran el calendario de una cultura. Estos pueden variar los inicios de la cuenta del tiempo, el número de días de la semana o de los meses. A lo largo de la historia, las distintas culturas han establecido sus sistemas marcando diferencias con otras, como ocurría en la antigua Grecia entre las diferentes polis, pero también como estrategia ideológica como ocurrió durante la Revolución Francesa o en la Unión Soviética con ambos intentos de instaurar un nuevo orden temporal con semanas de 10, 5 ó 6 días y con el inicio del tiempo y del año marcados por la fecha de ambas revoluciones (Zerubavel, 1981, pp. 73-94).

Eliade (2000a, p. 152) considera que a través de los ritos calendáricos el hombre toma parte en la repetición de la cosmogonía, *el hombre ha sido “creador” en el plano cósmico, al imitar esa cosmogonía periódica (...) y participar en ella*. Plantea que la concepción del tiempo cíclico y eterno sostenido a través de los ritos calendáricos se enfrenta a la del tiempo histórico o lineal,

para él (p. 94) el ser humano intenta oponerse, por todos los medios al alcance del tiempo histórico, *a la historia, considerada como una sucesión de acontecimientos irreversibles, imprevisibles y de valor autónomo*. A través del tiempo cíclico, de la regeneración anual del tiempo, el ser humano moldea la vida, evadiendo el miedo al avance indeterminado del tiempo.

A.1.3. Ritos de intercambio y comunión

Los ritos de intercambio consisten en hacer ofrendas a un dios o dioses con la expectativa práctica y sencilla de recibir algo a cambio; ya sea tan concreto como una buena cosecha y una vida larga, o tan abstracto como la gracia y la redención. Estas ofrendas pueden conllevar un sacrificio al que prosigue un banquete comunitario. Desde diferentes enfoques, se han intentado organizar estas actividades rituales de una manera lógica. Algunos estudiosos se han preocupado principalmente en distinguir entre regalos, ofrendas y sacrificios, cada una de estas formas de intercambio significa una manera diferente de interacción humano-divina y de organización social. Otros han estado más interesados en un continuo de prácticas rituales que van desde las ofrendas –que actúan como sobornos– a los regalos –que no tendrían ningún propósito que no sea la expresión de la devoción pura–, aunque, probablemente, en un ritual, ningún acto es puramente manipulador o puramente desinteresado. Los actos rituales de ofrenda, de intercambio y comunión parecen invocar relaciones muy complejas de interdependencia mutua entre lo humano y lo divino. Además, estas actividades pueden ser importantes no sólo para las relaciones humano-divinas, sino también para una serie de procesos sociales y culturales mediante los cuales la comunidad se organiza y se entiende a sí misma.

El concepto de “sacrificio” como una forma distinta de interacción e intercambio humano-divino ha sido un tema importante en los estudios rituales desde sus inicios con los trabajos de Edward B. Tylor (1871) y Walter Robertson Smith (1889) –quienes destacan sus funciones sociales– o Henri Hubert y Marcel Mauss (1898)¹ –quienes lo distinguen de otras formas de ofrendas rituales por el principio de la santificación, las ofrendas son consagradas–. Más que cualquier otra forma de ritual, el sacrificio ha sido considerado como un tipo de “institución” casi universal que puede explicarse en términos de principios aplicables a todos los ejemplos culturales. Nos detenemos sobre este punto, dado que más tarde nos centraremos en un ritual cuyo parte central es un sacrificio.

De acuerdo con Eliade (1994, 523), se puede decir que la diferencia entre el vasto concepto de ofrenda y el más limitado de sacrificio es que el sacrificio incluye un ritual, una manifestación más o menos solemne. Según Jan van Baal (1976, p. 161) la ofrenda es un acto en el que se presenta algo a un ser sobrenatural, y el sacrificio una ofrenda acompañada de la matanza ritual del sujeto de la ofrenda. A la definición de van Baal se le puede añadir que en el sacrificio la ofrenda va acompañada de la matanza del sujeto o la destrucción de los frutos u objetos de la ofrenda.

¹ Aquí seguimos la publicación en inglés de 1964

Anexo a final de capítulo 1

Figura 1. 14. Sacrificio de un cerdo. Cerámica de figuras rojas del pintor de Epidromos, Atenas, siglo V a.C. (M. Louvre)

A pesar de las diversas formas de sacrificio existentes, podemos destacar algunos elementos comunes:

Sacrificante

El sacrificante es quien ejecuta el sacrificio. Habitualmente los sacrificios atienden los intereses de un grupo, aunque también, de forma más excepcional, los intereses pueden ser individuales. No obstante una sola persona suele ser la responsable de llevarlo a cabo; puede ser el jefe de una familia o clan, un anciano o el jefe de un grupo de cazadores, puede tratarse de un hombre o una mujer, como lo es en el caso de las sociedades matrilineales. Suele ostentar un rango ritual especial, aunque en sociedades más complejas pueda compaginarlo con el desempeño de otros géneros rituales.

Material de oblación

De acuerdo con van Baaren (1964, p. 7) *existen muy pocas cosas que, en algún momento o en algún lugar, no hayan servido como una ofrenda*. Se podría decir que cualquier cosa que represente valor para el ser humano puede ser utilizada como ofrenda en el sacrificio. Atendiendo a la naturaleza de este material podemos distinguir entre ofrendas incruentas o cruentas, de sustitución y ofrendas divinas. Las ofrendas incruentas son las primicias o productos derivados de estas –como harina, aceite o vino– y objetos animados –como piedras preciosas, herramientas, recipientes o metales preciosos–. Las ofrendas cruentas son animales –salvajes o domésticos– y seres humanos. Las ofrendas de sustitución sustituyen sobre todo ofrendas

cruentas, pueden ser “de una parte por el todo” –un dedo, un mechón de cabello o sangre en vez de la muerte de la víctima ofrecida–, el sacrificio de los animales por seres humanos o incluso estatuillas que representan animales o seres humanos. Las ofrendas divinas son materiales considerados divinos o que son el mismo dios o que se divinizan por medio del ritual, como son el soma para los védicos o la comunión para los cristianos. Los materiales de oblación, según Bell (2009b, p. 112), han venido determinados por la evolución de las estructuras socioeconómicas; así, es habitual encontrar el sacrificio de los primeros frutos en las sociedades agrícolas y de los animales domesticados en las sociedades de pastoreo.

Rito sacrificial

Es la forma en la que el sacrificio se lleva a cabo. Hay innumerables métodos sacrificiales que atienden fundamentalmente a los distintos materiales de la ofrenda. Burkert (2009, pp. 252-253) encuentra dos formas opuestas de manejar las ofrendas: retirarlas definitivamente del consumo humano o redistribuirlas en la sociedad; es decir, destruirlas de forma ceremonial o reciclarlas. La destrucción ceremonial pasa por tres formas rituales: sumergir las ofrendas en el agua, quemarlas por el fuego o libaciones –cuando las ofrendas son líquidos, se suelen derramar de diferentes maneras–. Además, pueden ser enterrados junto con los muertos, o, en el caso de que sean objetos, hacerlos inservibles rompiéndolos o torciéndolos antes de ser sumergidos o depositados.

Bell (2009b, p. 112) considera que la cosmología cultural determina el formato utilizado para la destrucción de los obsequios; por ejemplo, el uso de la incineración y el humo para llevar la ofrenda a las alturas se correlaciona con la creencia de que los dioses residen en algún lugar más allá de la esfera humana, la inmersión se utiliza para transmitir ofrendas a las deidades del agua, y el abandono del obsequio en un barranco o en la cima de una colina es suficiente para hacerla llegar a los dioses que se piensa que están en el entorno natural. También considera que la forma de destrucción puede reflejar ideas sobre el tipo de interacción humano-divina que establece el ritual: la destrucción total de la ofrenda u holocausto la relación sería contractual, mientras que el reciclaje de parte de la ofrenda a través del consumo comunitario facilitaría la comunión entre dioses y humanos.

Según Burkert (2009, pp. 255), la quema total o parcial de las víctimas sacrificadas que serviría para que el humo llevara la ofrenda a los dioses, daría lugar a la quema de maderas fragantes y en especial el incienso, ritual extendido por todo el Mediterráneo a través del comercio, con su única fuente de producción en Arabia. Respecto al reciclaje de las ofrendas, señala, que otra forma de reciclaje sería la transformación de presentes en monumentos o esculturas como los trípodas que caracterizan los santuarios griegos tempranos o las esculturas colosales de los templos, con una función permanente al servicio del prestigio y del honor, en deferencia al poder superior de los dioses, que *se regocijan cuando son honrados por los mortales* (p. 259).

Lugar del sacrificio

Muchos tipos de sacrificios suceden en lugares asociados a las entidades sobrenaturales a las que están dedicados; por ejemplo, los sacrificios para los muertos a menudo se ofrecen en sus tumbas, los dedicados a los espíritus de la naturaleza se llevan a cabo en las inmediaciones de

Anexo a final de capítulo 1

árboles o arbustos o en las cuevas. Rocas o montones de piedras suelen servir como altar. A menudo un afloramiento de roca en vertical se considera como residencia divina, entonces los sacrificios suceden ante ella. Los altares asociados a un templo son arquitecturas de civilizaciones desarrolladas que veremos con detenimiento más adelante.

El tiempo del sacrificio

Se puede distinguir entre tiempo normal y tiempo extraordinario de sacrificio. Los sacrificios en tiempo normal están asociados a ritos calendáricos; es decir, están determinados por el año astronómico o vegetativo. Los sacrificios en tiempos extraordinarios suceden relacionados a eventos especiales en la vida de la comunidad o del individuo. Estos pueden celebrar un acontecimiento positivo –la construcción de un edificio, la asunción del poder de un nuevo gobernante, la conclusión favorable de una campaña militar o de otras empresas, o cualquier evento que es interpretado como una manifestación del favor divino– o negativo –epidemias, sequías u otros desastres naturales–. En tiempos los acontecimientos negativos suelen ser frecuentes el uso de chivos expiatorios

Destinatario del sacrificio

En las definiciones de sacrificio es frecuente encontrar que el destinatario es un ser divino, pero se puede decir que los sacrificios se ofrecen a seres sobrenaturales en un amplio sentido: espíritus, seres demoníacos e incluso hombres, aunque sólo después de su muerte cuando se trata de un entidad sobrenatural.

Intención del sacrificio

Generalmente se distinguen cuatro tipos de intenciones en los sacrificios: alabanza (reconocimiento, homenaje), acción de gracias, súplica y expiación. Los sacrificios de alabanza pura, que no expresan otra cosa que homenaje y veneración, son los menos frecuentes, encontrándose principalmente en los cultos sacrificiales regulares. Los sacrificios de acción de gracias pueden ser los sacrificios de primicias, aunque habitualmente son votivos ya que el cumplimiento de un voto representa un acto de acción de gracias por la gracia recibida. Los sacrificios de súplica están aún más extendidos y pueden variar desde la petición bienes puramente materiales hasta las bendiciones espirituales más sublimes. Los sacrificios expiatorios buscan la eliminación o prevención de cualquier clase de mal y desgracia.

Sobre el origen del sacrificio, son muchas las teorías que en general suelen ir asociadas a las teorías del origen y el desarrollo de la religión. Aunque en la actualidad muchas de ellas se abordan con cierto escepticismo.²

² Ver nota a final del capítulo N.1. 7. Teorías sobre el origen del sacrificio.

A.1.4. Ritos de aflicción

Los ritos de aflicción son una de las dos categorías de rituales que Turner (1967, p. 9) encontraba, como ya hemos visto. Los rituales de aflicción buscan rectificar un estado de cosas que ha sido perturbada o desordenada; curan, exorcizar, protegen, y purifican. Las aflicciones pueden deberse a la influencia de los espíritus que se cree que castigan a los seres humanos con la desgracia, o a la aflicción que uno trae sobre sí mismo, o al pecado o al karma, así como aquellas afecciones recurrentes, tales como la contaminación de la menstruación, la maternidad, y la muerte, que son moralmente neutras, pero aún requiere purificación.

El tipo de ritual y el experto en rituales utilizados depende de la forma en que una cultura interpreta el estado problemático de las cosas. Una cultura podría diagnosticar alguna enfermedad o mala suerte como resultado de la posesión por espíritus y prescribir un exorcismo formal. En otra cultura el diagnóstico podría ser el resultado del pecado y prescribir confesión y penitencia rigurosa, mientras que una sociedad más secular podría diagnosticar el problema como un trauma infantil reprimido y resolverlo a través de psicoterapia. En este orden de cosas se situaría la sátira de los ritos corporales en la sociedad moderna de Miner (1956) que comentábamos con anterioridad. Dentro de este amplio género, la dinámica del ritual intenta corregir el desarrollo de anomalías o desequilibrios. En general, esto toma la forma de purgar el cuerpo y la mente de todas las impurezas, de las fuerzas que se han entrometido en el holismo cuerpo-mente y perturbado su estado natural. La perturbación puede ir más allá de un individuo, como son las sequías, las inundaciones, las pestes, y otros peligros.

La purificación es un tema principal dentro de los ritos de la aflicción, aunque se puede entender de varias maneras. Puede implicar liberar a una persona de una posesión demoníaca, una enfermedad, un pecado o de las consecuencias kármicas de vidas pasadas. Mientras algunos ritos de purificación se enfocan en problemas personales y fallas, otros intentan eliminar las formas impersonales de contagio que generalmente afectan la condición humana, como la contaminación que se adquiere al estar en una multitud, viajar a un país extranjero, experimentar una muerte o incluso un nacimiento en la familia.

Los primeros teóricos tendían a ver este género de ritual como particularmente “mágico” debido a lo que consideraban una intención manipuladora, sin embargo los estudios más recientes se han enfocado en las formas en que estos rituales realmente afectan a las personas y la comunidad. Bell (2009b, 120) considera que aunque este género de ritos puede ser particularmente efectivo para mantener el *statu quo* del orden social tradicional en una comunidad, también demuestran que el dominio humano no está completamente subordinado a los dominios del poder espiritual; estos ritos abren oportunidades para redefinir el orden cosmológico en respuesta a los nuevos desafíos y las nuevas formulaciones de las necesidades humanas.

Anexo a final de capítulo 1

A.1.5. Banquete, ayuno, y fiestas

En esta categoría de ritos puede haber poco testimonio evidente de la presencia de deidades, aunque sí de un gran énfasis en la exhibición pública de sentimientos culturales-religiosos. En estos rituales, los participantes están particularmente preocupados por expresar públicamente su compromiso y adhesión a los valores religiosos básicos. Algunos ejemplos son el ayuno previo a la Semana Santa o a la Navidad en las tradiciones cristianas o el musulmán durante el mes de Ramadán [Fig. 1.15]. También en las grandes fiestas como la del festival del cerdo en Nueva Guinea, son ejemplos de ayunos rituales seguidos de sus correspondientes banquetes. Las celebraciones de carnaval o las procesiones de Santos o de la Virgen en Europa e Iberoamérica son ejemplos de fiestas. Estos ritos han sido tratados como “dramas sociales” a través de los cuales el grupo entra en un diálogo consigo mismo sobre sí mismo y en algunos casos una “inversión ritual” en la que el *statu quo* se difumina o se elimina, recomponiéndose en formas inversas a las habituales.

Los banquetes comunitarios rituales son un medio frecuente para definir y reafirmar la comunidad humana y cósmica, independientemente de si la estructura social en la que se realizan es rígidamente jerárquica o igualitaria. Aunque en algunas culturas se afirman los valores de la comunidad mediante banquetes dedicados a personas necesitadas, o en otras, afirman los límites de su comunidad al especificar con quién se puede compartir la comida.

La mayoría de las tradiciones culturales y religiosas también reconocen un valor en el ayuno periódico, ya sea de forma individual o en comunidad. Sin embargo, a diferencia del festín comunal, la lógica ritual del ayuno comunal apunta a algunos propósitos diferentes. Mientras que el banquete parece celebrar la unidad consustancial de la creación, el ayuno parece llamar al control de los impulsos del cuerpo por el espíritu o la voluntad, manifestando la superioridad de lo espiritual sobre lo físico.

Las fiestas llevan a veces asociados ritos de rebelión o de inversión, Max Gluckman (1952) y Victor Turner (1988) consideran que éstos son los canalizadores de las tensiones sociales. Gluckman (1952, p. 3) considera que estas rebeliones rituales se realizan dentro de un sistema tradicional establecido y sagrado, en el que hay tensión por la particular distribución de poder, y no sobre la estructura del propio sistema. Esto permite, a través de la manifestación instituida y en formas complejas, renovar la unidad del sistema.

La inversión de papeles durante los ritos, está destinada a oponerse a las normas vigentes sociales, normas y prácticas, cambiando los papeles establecidos entre campesinos y reyes, o mujeres y hombres. Durante estos rituales, las personas pueden actuar de una forma habitualmente prohibida al disolverse el orden social establecido. Estas rebeliones ritualizadas que canalizan el conflicto estructural, tienen el efecto catártico de liberación de las tensiones sociales, limitando así el descontento y la difusión de la verdadera amenaza contenida en tales descontentos. Al mismo tiempo, estos ritos funcionan también para reforzar el *statu quo* social, ya que las inversiones o suspensiones temporalmente del orden habitual de las relaciones sociales reconocen drásticamente ese orden como normativa. Turner (2008, pp. 28-37) matiza

que la estructura social no es una organización estática, sino un proceso dinámico, en el que los rituales no sólo restauraran el equilibrio social, sino que redefine y renueva la estructura social.

Figura 1. 15. Banquete del Ramadán al anochecer en El Cairo. (Foto: M. Shaheen)

Uno de los ritos de inversión más estudiados (Turner, 1983; Bakhtin, 1984) es el carnaval. Es una fiesta en el que se establece el caos social y el juego licencioso en un período limitado de anarquía orquestada. Durante este periodo las diferencias sociales se dejan de lado o se invierten para una experiencia de comunidad más amplia. En sus distintas versiones se realiza el nombramiento de un bufón o rey de tontos como parodia del poder y el orden institucional, se realizan parodias de la misa, como la liturgia de los borrachos o de otros actos religiosos como la procesión del entierro de la sardina.

A.1.6. Ritos políticos

Esta categoría de ritos comprenden las prácticas ceremoniales que buscan mostrar y promover el poder de las instituciones políticas, como el rey, el estado, los ancianos del pueblo, o los intereses políticos de distintos grupos y subgrupos. Aunque como advierte Geertz (1980, pp. 102, 124, 131) los ritos políticos no sólo dan forma al poder, sino que los rituales realmente construyen el poder, son argumentos elaborados sobre la naturaleza misma del poder que hace que este poder sea tangible y efectivo. El culto del rey crea al rey, define la realeza y orquesta un marco cósmico dentro del cual la jerarquía social encabezada por el rey se percibe como natural y correcta.

Bell (2009b, p. 129) considera que los ritos políticos definen el poder de forma bidimensional: en primer lugar, utilizando símbolos y acción simbólica para representar a un grupo de personas como una comunidad coherente y ordenada sobre la base de valores y objetivos compartidos; en segundo lugar, demuestran la legitimidad de estos valores y objetivos mediante el establecimiento de su iconicidad con las valores y orden percibidos del cosmos.

Anexo a final de capítulo 1

A través del ritual, los que demandan el poder demuestran cómo sus intereses están en el orden natural, real, o fructífero de las cosas. Cuando el ritual es el medio principal por el cual se construyen las relaciones de poder, el poder generalmente se percibe como proveniente de fuentes que están más allá del control inmediato de la comunidad humana.

Los rituales políticos se revisten de símbolos y organizan acciones simbólicas, intentando demostrar que los valores y formas de organización social que el ritual quiere consolidar no son ni arbitrarios ni temporales, sino que se derivan naturalmente del modo en que está organizado el mundo [Fig. 1.16]. Muchos son los ejemplos contemporáneos del uso de los rituales por parte de distintos regímenes políticos, ya que se considera que el ritual es más efectivo que la fuerza coercitiva para garantizar el asentimiento de las personas a un orden en particular. John G. A. Pocock (1964, p. 6) argumenta que los ritos, dado que no son verbales, no “tienen opositores”, por lo que pueden utilizarse para generar armonía de voluntades sin generar oposición. Para él, si alguien se encuentra ejecutando su parte en un ritual en armonía con los demás participantes, *ya no se le ocurre desempeñar otra función que no sea la que le asignó, al igual que a una bailarina no se le ocurre moverse a un ritmo diferente al que toca la orquesta*. Pero como Bell (2009b, p. 135) aclara, los rituales sí pueden tener opositores.

Figura 1. 16. Juramento de Barack H. Obama en el Capitolio, 20 de enero de 2009. (Foto ABC News)

N.1. Notas a final de capítulo

N.1.1. Principales enfoques antropológicos en el estudio del ritual	125
N.1.2. Controversia sobre el simbolismo del ritual	126
N.1.3. Categorías de signos	127
N.1.4. Símbolos resumen y elaboradores	128
N.1.5. ¿Quién crea los rituales?	129
N.1.6. Similitudes entre los comportamientos del trastorno obsesivo compulsivo y el ritual	130
N.1.7. Teorías sobre el origen del sacrificio	131
N.1.8. Replicadores culturales	133
N.1.9. Transmisión cultural epidemiológica	134
N.1.10. Enfoque cognitivo del ritual	135
N.1.11. Análisis simbólico del espacio ritual	137

Notas a final de capítulo 1

N.1.1. Principales enfoques antropológicos en el estudio del ritual

Principales enfoques antropológicos en el estudio del ritual. (Verhoeven, 2011, p.122)		
Enfoque	Dimensión	Principales proponentes
Intelectualismo	Explicando el mundo	Frazer (1944), Goody (1961), Tylor (1871)
Emocionalismo	Tratando con las emociones	Freud (1993), Malinowski (1989), Tarlow (1999)
Funcionalismo	Regulando la sociedad: función	Durkheim (1995), Evans-Pritchard (2013), Radcliffe-Brown (1952), Rappaport (2001)
Simbolismo	Comunicación simbólica: significado	Douglas (1978), Geertz (2003), Turner (1967), van Gennep (2008)
Estructuralismo	Sistema estructural subyacente	Leach (1976), Levi-Strauss (1987)
Aproximaciones cognitivas	Elementos cognitivos de la forma ritual	Boyer (2001), Humphrey and Laidlaw (1994), Lewis-Williams (2008), McCauley y Lawson (2002), Whitehouse (1995), Renfrew (2007)
Aproximaciones marxistas	Ideología	Bloch (1989))
Aproximaciones relacionales	Holismo	de Coppet (1992), Descola (1994), Dumont (1980), Houseman y Severi (1998)
Aproximaciones <i>performativas</i>	Drama, <i>communitas</i>	Schechner (1993), Staal (1989), Turner (1982)
Aproximaciones sobre la práctica	Acción, ritualización	Bell (2009a), Bourdieu (1977)

Notas a final de capítulo 1

N.1.2. Controversia sobre el simbolismo del ritual

Roy Rappaport (2001, p. 56) elabora su propia definición de ritual en su importante trabajo “Ritual y religión en la formación de la humanidad” reflejando las cinco características obvias que encuentra en el ritual: *Utilizo el término “ritual” para referirme a la ejecución de secuencias más o menos invariables de actos formales y de expresiones no completamente codificados por quienes los ejecutan.*

Las características obvias que se reflejan en su definición son: *ha sido codificado por alguien diferente a sus participantes, formalidad (como decoro), inmutabilidad (más o menos), performance (ritual y otras formas de performance) y formalidad (frente a eficacia física)* (pp. 66 – 92).

Sin embargo, en su definición, no utiliza intencionadamente el término “símbolo”, uno de las características sobre las que hay mayor consenso, ya que, como él mismo argumenta, *el ritual no es absolutamente simbólico* y para él esto es fundamental, ya que evita los vicios que conlleva el lenguaje, como son *la mentira y las confusiones de Babel*. (pp. 58-59). *En ausencia del símbolo, el significado de los mensajes se limita por completo, cuando no totalmente, al presente. La mentira no escapa a esta limitación* (p. 44).

Siguiendo la clasificación de los signos Charles S. Pierce (símbolo, icono, índice), considera que la información que se transmite en un ritual está agrupada en dos clases; una autorreferencial –indexada– sobre el estado actual de los participantes; y otra simbólica, información canónica que se centra en los aspectos duraderos de la naturaleza, la sociedad o el cosmos. (Rappaport, 2001, p. 104) Por tanto, la información transmitida escapa a las malinterpretaciones dentro de su sociedad y por ello *el ritual no es un modo alternativo de expresar cualquier cosa, sino que ciertos significados y efectos pueden expresarse o conseguirse mejor, o incluso solamente, en el ritual*. (p. 64)

El simbolismo del ritual es aceptado mayoritariamente. Frente a la posición de Rappaport de no considerarlo absolutamente simbólico se sitúan otros autores, en general con gran influencia de los trabajos de Claude Lévy-Strauss (1987), que consideran al ritual como un sistema de símbolos. Nancy Munn (1977, p. 579) describe el ritual como *un portero automático simbólico entre el nivel de pensamiento cultural y el de los significados culturales complejos, por una parte, y el de la acción social y el evento inmediato, por otra*. Munn sostiene que el simbolismo ritual y las actividades se basan en un código cultural o léxico de categorías que se refieren a diferentes áreas fijas de experiencia en una sociedad en particular, tales como categorías de tipos de personas, deidades y experiencias corporales. Victor Turner, al igual que autores como Clifford J. Geert (1976) o Edmund Leach (2000), se aproxima al ritual como un lenguaje. En uno de sus primeros trabajos define “ritual” como *un comportamiento formal para ocasiones no dedicadas a la rutina tecnológica, haciendo referencia a creencias en seres o poderes místicos. El símbolo es la unidad más pequeña del ritual*. (Turner, 1967, p. 19)

N.1.3. Categorías de signos

De acuerdo a Victorino Zecchetto (2002, p.73), signo es todo lo que está en lugar de otra cosa y la significa; es la marca sensible de una intención de comunicar un sentido. Se origina de la situación presencia-ausencia; es decir, presencia del signo y ausencia del objeto que denota. El signo tiene una composición ternaria, A-B-C, cuyos elementos han recibido diferentes nombres [Fig. 1.17].

Los signos van dirigidos a destinatarios que los reconocen e interpretan. Los perceptores hacen una lectura denotativa y connotativa de los signos. Su comprensión exige el conocimiento del código; es decir, del sistema de reglas que rige la estructura de los signos. La mayoría de los semiólogos consideran seis categorías principales de signos: el icono, el índice, el símbolo, la señal, el síntoma y el nombre.

Se dice que un signo es un “icono” cuando hay una similitud topológica o factual entre un significante y su denotatum (Sebeok, 1994, p. 28); por ejemplo, la fotografía de una cabeza es un icono de esa cabeza.

Se dice que un signo es un “índice” en la medida en que su significante es contiguo a su significado, o es una muestra de él (p. 31). Un índice es a menudo un icono de una parte; por ejemplo, una imagen de una cabeza humana es un índice de un humano y un icono de una cabeza. Un signo que indica es a la vez un índice (nos da parte de una dirección) y también una señal (provoca una reacción, en esto en este caso llama la atención).

“Símbolo” es un representamen cuyo carácter representativo consiste precisamente en que él es una regla que determina a su interpretante. Todas las palabras, oraciones, libros y otros signos convencionales son símbolos. (Pierce, 1986, p. 55). Un símbolo está constituido como signo mera o fundamentalmente por el hecho de que es usado y entendido como tal, sea el hábito natural o nacido por convención, y con prescindencia de los motivos que originalmente llevaron a su selección. (Pierce, 1986, p. 62). Por ejemplo una bandera nacional es un símbolo que representa a una nación.

“Nombre” es un signo que tiene una clase extensional para su designatum y no tiene intención definida. De acuerdo con esta definición, los individuos denotados por un nombre propio como Christopher no tienen ninguna propiedad común que se les atribuya, salvo el hecho de que todos ellos responden a 'Christopher' (Sebeok 1994, p. 37).

“Síntoma” es un signo compulsivo, automático, no arbitrario, de tal manera que el significante se acopla con el significado en la forma de un enlace natural. (p. 24). El síntoma no siempre pertenece al mundo médico, p. el dolor en las articulaciones puede ser un síntoma de artritis, pero las manifestaciones frecuentes pueden ser vistas como un síntoma de malestar público.

“Señal” es un signo, que provoca una reacción de algún tipo por parte de un observador. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el receptor puede ser una máquina, un organismo, o incluso un ser sobrenatural. Por lo tanto, la reacción puede ser mecánica (en el caso de la máquina) o convencional (p. 22). Por ejemplo pero la luz roja es la señal convencional para que los conductores de automóviles detengan.

Notas a final de capítulo 1

Figura 1. 17. Estructura del signo a partir del esquema de Zecchetto (2002, p.73)

N.1.4. Símbolos resumen y elaboradores

De acuerdo con Sherry Ortner (1973, p. 1339-1340), los símbolos clave o dominantes en una cultura pueden ser “símbolos resumen” o “símbolos elaboradores”. Símbolos resumen son aquellos que se consideran como resumen, expresión o representación para los participantes de un sistema una manera emocionalmente poderosa y relativamente indiferenciada, lo que el sistema significa para ellos. Los símbolos sagrados en el sentido más amplio serían símbolos resumen, incluyendo a todos aquellos objetos que son objetos de reverencia y catalizadores de emoción. Pone como ejemplo la bandera americana que, para ciertos estadounidenses, representa “*the American way*”, *un conglomerado de ideas y sentimientos incluyendo (teóricamente) la democracia, la libre empresa, el trabajo duro, la competencia, el progreso, la superioridad nacional, la libertad*. Los símbolos elaboradores se situarían en el otro extremo, proporcionando vehículos para clasificar sentimientos e ideas complejos e indiferenciados, haciéndolos comprensibles para uno mismo, comunicables a otros y traducibles en acciones ordenadas. Los símbolos elaboradores se conceden un estatus central en la cultura sobre la base de su capacidad de ordenar la experiencia; son esencialmente analíticos. Raramente estos símbolos son sagrados en el sentido convencional de ser objetos de respeto o focos de emoción; su estado clave está indicado principalmente por su recurrencia en el comportamiento cultural o sistemas simbólicos culturales.

N.1.5. ¿Quién crea los rituales?

La cuestión sobre la creación de los rituales por un individuo ha sido entendida habitualmente como una contradicción con la noción del ritual como una representación tradicional. Barbara Myerhoff (1984) considera que la invisibilidad de los orígenes de los rituales y sus inventores es intrínseca a lo que tiene que ver con el ritual:

Detrás de todos los rituales, hay un peligro esencial, (...) la posibilidad de que nos encontraremos a nosotros mismos construyendo nuestras concepciones del mundo, a la sociedad, a nosotros mismos. Podemos resbalar en esa perspectiva fatal de reconocer a la cultura como nuestra construcción, arbitraria, convencional, inventada por los mortales. (No queremos ver a nuestros rituales) como productos de nuestra imaginación, (sino más bien como un reflejo) de la naturaleza subyacente, inmutable del mundo. Si nos pilláramos a nosotros mismos construyendo los rituales, tendríamos que reconocer que todos nuestros más valiosos conocimientos, los preceptos que vivimos, como meros deseos y sueños desesperados.

(Myerhoff, 1984, p. 152)

Bell (2009b, p. 224) sostiene que en el análisis de Myerhoff, y en otros similares, el ritual es un mecanismo único para engañarnos creativamente a nosotros mismos, probablemente por necesidad, pero sigue siendo el medio por el cual las personas tratan de consolidar ilusiones significativas. Este enfoque implica que como medio *performativo*, el ritual se tambalea al borde de revelar que su ejecución no es siempre una respuesta comunitaria eterna, por intervención divina, a la verdadera naturaleza de las cosas. *Por lo tanto, al ejecutarlo, el ritual debe ocultar al mismo tiempo sus técnicas, sus propósitos y las improvisaciones y errores. Se debe hacer su propia invención invisible.* Lo que no quiere decir que la autoría o al menos el nuevo cuño de un ritual no sea obvio, como Bell muestra en numerosos ejemplos: las “ceremonias” de divorcio, los ritos utilizados por psicoterapeutas en sus terapias, la celebración del día del árbol, los rituales de los Juegos Olímpicos modernos o todo el sistema de rituales comunistas impuesto por la Unión Soviética.

Notas a final de capítulo 1

N.1.6. Similitudes entre los comportamientos del trastorno obsesivo compulsivo y el ritual

Ya en 1913, Sigmund Freud (1993) en su estudio “Tótem y tabú” argumenta que los fenómenos represivos que dan lugar a las neurosis obsesivas y los fenómenos que dan origen a la religión son idénticos; el objeto reprimido sería el deseo sexual incestuoso, viendo esto en los rituales “primitivos”, lo que para él supone la base de la religión. Alan Fiske y Siri Dulaney (1994) reabren este debate demostrando que las similitudes entre el comportamiento ritual y el obsesivo-compulsivo son más profundas que la mera repetición de acciones no-prácticas. Muestran que hay ciertos comportamientos característicos del trastorno obsesivo compulsivo que están presentes en los rituales. Tanto las personas que sufren un TOC como los participantes de rituales:

- se preocupan por la pureza y la contaminación
- la contaminación puede evitarse mediante la realización de determinadas acciones
- a menudo no hay una representación clara de por qué estas acciones particulares deben tener un resultado determinado
- las acciones consisten en gestos repetitivos
- hay una sensación de que los grandes peligros radican en no realizar estas rutinas, o desviarse del guion habitual
- a menudo no existe ninguna conexión obvia entre las acciones realizadas y su significado habitual.

Este comportamiento estaría asociado con la activación anormal de determinadas áreas cerebrales que median en la combinación de los planes y las emociones. Algunas de estas áreas están generalmente involucradas en la producción de respuestas emocionales a situaciones reales o posibles. Este sistema da respuesta a las diferentes posibilidades de acción que podemos llevar a cabo, valorando los riesgos que conllevan cada una de ellas.

N.1.7. Teorías sobre el origen del sacrificio. (Eliade, 1994, pp. 529-533)**Ofrenda como señuelo**

Edward Tylor* (1871) considera que todas las formas de religión se han desarrollado gradualmente a partir del “animismo” en su forma más primitiva. Según esta teoría los humanos tratarían de influir o seducir a los espíritus de la naturaleza a través de regalos para conseguir sus favores.

Sacrificio como una comida común (totémica)

William Robertson Smith** (1889) considera que el inicio del sacrificio sucede en las sociedades totémicas, en las que alimentarse del animal tótem era tabú, pero en determinadas circunstancias se sacrifica al animal y se come para renovar la comunidad.

Sacrificio como vínculo entre el mundo profano y sagrado

Para Henri Hubert y Marcel Mauss (1964) la víctima no es sagrada por su naturaleza, sino que se consigue la consagración con su destrucción, y a través de la comida sagrada comunal se completaría la conexión con el mundo sagrado.

Ofrenda como tributo

Wilhelm Schmidt*** (1912-1955, 1922) supuso que el significado original del sacrificio puede identificarse más claramente en los realizados por las sociedades de cazadores-recolectores primitivas. Según él, estos serían sacrificios de homenaje y acción de gracias al Ser Supremo, al que todo pertenece y que, por lo tanto, no puede enriquecerse con regalos. Tales sacrificios consistían en ofrecer una porción de comida, cuantitativamente pequeña pero simbólicamente importante.

Sacrificio como representación de eventos primordiales

Algunos autores consideran que el sacrificio sería inicialmente la repetición de la matanza mítica de un ser primordial a partir del cual sucede la creación. Por ejemplo, Adolf E. Jensen (1963) se centra en los mitos de las primeras sociedades agrícolas de Indonesia y Oceanía, según los cuales un periodo de seres semi-divinos (demas) anterior a la humanidad, llegó a su fin con la muerte de un dema, de cuyo cadáver surgen las plantas de cultivo.

* Edward Tylor sostiene que la religión se inicia en las primeras etapas de este desarrollo, cuando la gente “primitiva” soñaba con los muertos y explicaba esa experiencia a través de la teoría de las almas y ánimas; es decir, consideraban que en el ser humano y en las demás criaturas, animales y plantas, habitan fuerzas sobrenaturales que continúan existiendo después de la muerte y la putrefacción del cuerpo. Tylor denominó a este estadio primero de la religión “animismo”.

** William Robertson Smith (1889, p. xx) entiende la religión y el sacrificio –para él el rito central– como un mecanismo de cohesión y de continuidad de la comunidad. La religión se generó a través de una serie de actos y observancias (...) no existe para la salvación de las almas, si no para la preservación y el bienestar de la sociedad.

*** Wilhelm Schmidt fue un lingüista austriaco autor de la obra monumental “Ursprung da der Gottesidee” (El origen de la idea de Dios) desarrollada durante 40 años, de 1912 a 1952, y publicada en XII volúmenes. Schmidt plantea que en los orígenes de la humanidad existió una religión primordial universal que consistía en Dios superior, eterno, creador, omnisciente y misericordioso, pero que el desarrollo posterior de las sociedades humanas degeneró y casi hizo caer en el olvido en muchos casos las creencias originales (Eliade, 2008b, 42-43).

Notas a final de capítulo 1

Sacrificio como reacción a la ansiedad

Para Vittorio Lanternari (1976), el sacrificio de la caza o de los primeros frutos es el resultado de la ansiedad. Los cazadores sienten que la matanza de animales es un sacrilegio y buscarían la reconciliación con el animal muerto y un repudio de la matanza. Para los agricultores el sacrilegio es la violación de la tierra a través del cultivo de la tierra; sienten ansiedad al pensar en la fertilidad futura y mediante el sacrificio de los primeros frutos intentarían restablecer el orden.

Sacrificio como mecanismo para revertir la violencia

Según René Girard (1977) la coexistencia pacífica de los humanos no puede darse por sentada; frecuentemente los deseos encontrados ponen en peligro el orden existente y sus normas. Sin embargo, esta tendencia puede neutralizarse si las agresiones mutuas se centran en un objeto marginal, el chivo expiatorio. El chivo expiatorio es sagrado porque se considera que es portador de la salvación. Girard explica sólo los sacrificios de sangre, pero no se refiere a los primeros frutos u objetos, y su teoría de lo sagrado no explica por qué pueblos como los aborígenes australianos que no practican sacrificios pueden participar de la idea de lo sagrado.

Burkert (2009, pp. 263-264), con una línea argumental similar, sostiene que el sacrificio y el banquete comunal podría derivar de la práctica de los cazadores paleolíticos, que actúan movidos por su preocupación por la vida y la ansiedad que genera matar, a la vez proveen el más valioso de los alimentos. Para él, el banquete constituye el paradigma del alimento compartido, lo que a su vez es una forma básica de colaboración entre los seres humanos y podría suponer el origen de nuestra capacidad de dar.

Los rituales que acompañan al sacrificio –purificación, ofrendas, aplacamiento, restitución- aumentan y a la vez calman formas especiales de ansiedad. Implican el uso de armas, el derramamiento de sangre, la ejecución de la muerte y con frecuencia presentes propiciatorios para devolver la fuerza vital al Señor de la vida. La integración de los dioses a la comida común sirve al propósito de consolidar el grupo mediante el establecimiento de una autoridad superior y de asegurar la continuidad de la precaria transferencia de la vida. Dos construcciones caracterizan los más antiguos asentamientos neolíticos y las primeras ciudades, las primeras formas de vida comunal que lograron alcanzar la estabilidad y mantenerla durante muchas generaciones: el granero y el lugar de sacrificios.

(Burkert, 2009, pp. 264)

N.1.8. Replicadores culturales. C. Richard Dawkins (1941)

Uno de los representantes más importantes de la biología evolutiva es sin duda el etólogo C. Richard Dawkins (1941). En su libro “El gen egoísta” (1976) afirma que toda la vida evoluciona por la supervivencia diferencial de los entes replicadores. Argumenta que el universo está conformado a partir del principio de la estabilidad. Dentro de la estabilidad que conforman las moléculas aparecen, en algún momento, las moléculas replicadoras que copiarían su propia estructura generando otras nuevas e iguales, aunque en el proceso de la copia sucederían errores. El éxito o fracaso de estas mutaciones desencadenaría la supervivencia de los nuevos tipos generados. Para él esto sería el inicio de la vida que desencadenaría el proceso evolutivo. Estos entes replicadores evolucionarían hasta llegar a ser el ADN en los seres vivos, incluyendo al ser humano. Ahora bien, para Dawkins (1993, p. 215), *la mayoría de las características que resultan inusitadas o extraordinarias en el hombre pueden resumirse en una palabra: cultura*. A pesar de no ser algo únicamente humano, sin embargo la cultura es lo que nos define mejor como especie.

Como la transmisión genética, la transmisión cultural es básicamente conservadora pero puede dar origen a una forma de evolución. Sin embargo la transmisión cultural evoluciona a una velocidad mucho más rápida en órdenes de magnitud que la evolución genética. Dawkins (1993, pp. 217-218) considera que la diversidad de la evolución cultural no puede responder solamente al gen como base única de nuestras ideas sobre la evolución. Entiende que los genes no pueden ser los únicos replicadores posibles.

Pienso que un nuevo tipo de replicador ha surgido recientemente en este mismo planeta. Lo tenemos frente a nuestro rostro. Se encuentra todavía en su infancia, aún flotando torpemente en su caldo primario, pero ya está alcanzando un cambio evolutivo a una velocidad que deja al antiguo gen jadeante y muy atrás. El nuevo caldo es el caldo de la cultura humana.

A este replicador cultural lo denomina “meme” y podrían tomar la forma de *tonadas o sones, ideas, consignas, modas en cuanto a vestimenta, formas de fabricar vasijas o de construir arcos* y por supuesto los ritos.

Notas a final de capítulo 1

N.1.9. Transmisión cultural epidemiológica*. Dan Sperber (1996)

Dan Sperber (1996, pp. 100) entiende la transmisión cultural como ejemplo de una clase más general de los enfoques que él denomina *epidemiológicos*. Desde su punto de vista debemos entender la tradición y el cambio cultural como la propagación y la mutación de las representaciones culturales que provocan en las personas que las poseen comportamientos públicos que provocan a otros mantenerlas también. Sperber objeta que las teorías de la evolución cultural en la biología evolutiva prestan poca atención a los micro-procesos psicológicos que afectan a la distribución de las representaciones mentales. En términos generales, sostiene que la naturaleza del sistema cognitivo humano alienta diferencialmente el aprendizaje o recuerdo de algunas representaciones culturales en oposición a otras y, por tanto, que estas consideraciones cognitivas constituyen las fuerzas de selección de las representaciones culturales e, indirectamente, de las formas culturales de las que son responsables. Para él, explicar las formas culturales debe consistir exclusivamente en la consideración de por qué tales representaciones, tanto públicas como mentales, se generalizan.

Frente las teorías que asumen que las mentes replican los memes, Sperber (pp. 108, 118) sostiene que *la replicación de las representaciones mentales es un caso límite raro y no la norma*. Sperber (p. 31) insiste en que el recuerdo no es el almacenamiento a la inversa, y la comprensión no es la expresión en sentido inverso. La memoria y la comunicación transforman la información. La mayoría de los actos de comunicación conllevan la transformación de las ideas. Por otra parte, nuestros recuerdos son notoriamente falibles. La mutación se produce con mucha más frecuencia en la transmisión cultural que lo hace en la evolución biológica. Siguiendo su enfoque epidemiólogo de las representaciones culturales da un reporte del tipo de factores causales que han favorecido la transmisión en determinadas circunstancias y la transformación en ciertas direcciones.

Según Sperber (p.108), la transmisión de la cultura casi siempre implica la transformación de la cultura. Ahora bien, estas transformaciones no suceden completamente al azar: el parecido entre los elementos culturales se explica en cierta medida importante por el hecho de que las transformaciones tienden a estar sesgadas hacia polos de atracción en el espacio de posibilidades.

* La epidemiología es el estudio de la población a escala de macro-fenómenos (como una epidemia de gripe) como el resultado colectivo de los procesos a nivel micro (cómo los seres humanos transmiten y sucumben a los virus de la gripe)

N.1.10. Enfoque cognitivo del ritual. Harvey Whitehouse (1995, 2000, 2008)

Harvey Whitehouse (1995), coincide en gran parte con los planteamientos de Lawson y McCauley en su teoría de los modos de religiosidad, en la que se ocupa de los conceptos explícitos (incluyendo el simbolismo ritual), junto con los motivos implícitos; es decir, los procesos cognitivos de los sistemas religiosos. En principio, se interesa por la iniciación, y en particular los rituales de iniciación elaborados y a menudo brutales que encuentra en Papúa Nueva Guinea, lo que él describe como “ritos de terror” (Whitehouse, 1996). Su argumento es simple. ¿Por qué, si los símbolos y significados son tan eficaces, los iniciados deben ser realmente dañados, asustados y traumatizado durante la iniciación? La respuesta está en la memoria *flashbulb*, el vivo recuerdo que producen los eventos de gran carga emocional, que a diferencia de otras formas de memoria, con el tiempo se hará más fuerte. Sugiere que los ritos de terror están configurados para provocar este tipo de memoria, que afecta a una transformación de la experiencia y a su vez produce la solidaridad entre los que han sido sometidos a los rituales. Más que mejorar o activar el mensaje del ritual, estos procesos son el mensaje (Whitehouse, 2008, pp. 271-272).

A partir de estos conceptos elabora una teoría de la transmisión religiosa. Whitehouse (1995, p. 194), sostiene que todas las tradiciones religiosas tienden a desarrollarse hacia una de entre dos posibles direcciones; ya sea hacia las grandes organizaciones que se caracterizan por la ortodoxia y la rutina ritual –lo que él llama “modo doctrinal”– o comunidades de pequeña escala con énfasis en la carga emocional en los rituales – “modo imaginista”–. El modo doctrinal dependería de la memoria semántica para su preservación y transmisión, mientras que el modo imaginista dependería de la memoria episódica.

Whitehouse (1995, p. 197) encuentra correlaciones entre los valores de trece diferentes variables relativas a los modos de los sistemas religiosos. Estas trece variables se refieren a cuestiones sociales, políticas, estructurales, históricas, ideológicas, demográficas y cognitivas. Considera que las cuatro variables fundamentales serían: la frecuencia de transmisión, el proceso cognitivo, el estilo de codificación y el potencial revelador. Argumenta que las frecuencias transmisión de materiales culturales ocasionan diferentes procesos mnemotécnicos, que determinan los estilos de codificación y, en particular, el potencial revelador de los materiales religiosos. Esos estilos de codificación y los potenciales reveladores asociados darían forma a los valores de las otras nueve variables de su teoría. Así, por ejemplo, el carácter de la experiencia religiosa no es resultado de los contenidos de las creencias religiosas tanto como cada uno de los resultados de los estilos de codificación de los materiales religiosos, que a su vez dependen de los detalles del procesamiento cognitivo subyacente y, en particular, de las demandas de la memoria humana. Esas exigencias de memoria son el resultado directo de las frecuencias de ejecución del ritual. La memoria semántica estaría conectada con la transmisión frecuente de los materiales culturales y la memoria episódica con la poca frecuencia.

La transmisión infrecuente dicta el modo imaginista de religiosidad, cuyo estilo de codificación se basa en imágenes icónicas y cuyo potencial revelador se convierte en la estimulación emocional y sensual. El modo imaginista prospera en grupos socialmente cohesivos, de pequeña escala y licenciosos que tienden a tener vagamente formulada una ideología flexible. El modo imaginista surge cuando las ocasiones para la transmisión de materiales religiosos son poco frecuentes y, en consecuencia, los participantes dependen de la memoria episódica para su retención. Este modo se sustenta en el potencial de revelación de la estimulación emocional y sensual y de las conmociones cognitivas para generar recuerdos mejores en la memoria episódica. La excitación sensorial intensa tendría poco sentido si las personas participaran en estos rituales con frecuencia, ya que sería un gasto innecesario producir la pompa sensorial cuando la frecuencia sería suficiente para poder recordar, además los participantes se habituarían a la estimulación sensorial, perdiendo su efecto. La transmisión de mensajes dentro del modo imaginista depende de la calidad única e intensa de la experiencia ritual. La repetición priva a la experiencia de su singularidad. Además, la intensidad

Notas a final de capítulo 1

normalmente se genera en gran parte a través del sufrimiento, que nadie estaría ansioso por repetir y que, si se repite, no produciría los mismos (1995, pp. 215-216).

El estilo de codificación de las performances del modo doctrinal es fundamentalmente lingüística. Las llamadas “religiones del libro” operan principalmente en el modo doctrinal. Sin lectura, escritura ni textos disponibles, la única manera de la que se puede llegar a dominar un cuerpo sustancial de materiales lingüísticamente formulados es por medio de la ejecución frecuente o el ensayo. La memoria en el modo doctrinal depende de que los participantes puedan construir esquemas generales en la memoria semántica sobre la base de frecuentes encuentros con los materiales religiosos. La transmisión no depende de los recuerdos de sus experiencias concretas durante los rituales religiosos.

Whitehouse (1995, p. 197) asocia el modo doctrinal con el proselitismo de las religiones que no se limitan a un sólo lugar. En consecuencia, su orientación es “universalista” y sus comunidades son en su mayoría “imaginadas”, con menos cohesión social que las comunidades religiosas que operan en el modo *imaginista*. En el modo doctrinal el potencial revelador que opera es la persuasión intelectual. Surge del dominio disciplinado de una colección unificada de creencias a menudo elaboradas, formuladas de manera explícita que un líder inspirado ha compilado de la forma menos emocional posible.

Introducir adecuadamente estos cuerpos doctrinales, así como asegurar su dominio, requiere frecuentes presentaciones. Esto es especialmente cierto si una cultura carece de las herramientas de la alfabetización. En una tradición oral, la persuasión por la lógica y la coherencia de la cosmología y el ritual, requiere repetición frecuente. Sus capacidades de persuasión están en función del grado en que pueden conservarse como una totalidad mediante la transmisión frecuente. Sin alfabetización, adquirir el control de un amplio sistema de creencias y prácticas no es posible sin su continua “re-presentación”. A pesar de que la alfabetización puede aliviar sustancialmente la carga cognitiva que la memoria de los participantes debe soportar, Whitehouse (2000, pp. 105-106) afirma que esto no altera sustancialmente los patrones característicos del modo doctrinal. Las religiones en el modo doctrinal mayoritariamente se centran en la repetición frecuente de los rituales altamente rutinarios con poca excitación emocional, ya sea que se desarrollen en culturas alfabetizadas o no.

Whitehouse (2000, p. 149) indica que no siempre aparece una conformación estable o uniforme de uno de los dos modos de religiosidad que describe. En cuanto a su estabilidad, algunos sistemas religiosos parecen fluctuar entre los dos modos. Respecto a su uniformidad, reconoce que la distinción entre los dos modos no es siempre clara. A veces, los dos modos se presentan tan enredados que la distinción analítica es muy complicada. Como ilustraciones apropiadas de estos fenómenos en modo mixto, ofrece las prácticas rutinarias para inducir estados de éxtasis o místicos en el hinduismo, el budismo, el taoísmo y el Islam.

N.1.11. Análisis simbólico del espacio ritual. Victor Turner (1988), Edmund Leach (2000)

Victor Turner es uno de los pocos antropólogos que profundiza en el estudio del simbolismo espacial iniciado por Arnold van Gennep. Por ejemplo, en su obra “El proceso ritual” (1988) estudia algunos rituales que observó durante su trabajo de campo entre los ndembu del noroeste de Zambia. Describe el ritual *isoma* que se realiza para paliar la maldición que acompaña a una mujer que ha tenido varios abortos o perdido a varios hijos siendo aún pequeños, durante el cual se establece una primera división del espacio en “cosmos y caos”, siguiendo el modelo que enuncia Mircea Eliade (200a. En este espacio real o “cosmos” se sitúan una serie de elementos y de direcciones y se desarrollan una serie de movimientos que estructuran el espacio, resultando el siguiente esquema.

Figura 1. 18. Representación esquemática del simbolismo espacial del ritual isoma. (Turner, 1988, p. 42)

Dentro de este esquema, Turner propone una clasificación en diadas de elementos y sus símbolos dispuestos en el espacio en tres ejes: longitudinal, latitudinal y altitudinal.

Notas a final de capítulo 1

LONGITUDINAL	LATITUDINAL	ALTITUDINAL
Madriguera/nuevo agujero	Fuego a la izquierda/fuego a la derecha	Por debajo de la superficie/por encima de la superficie
Sepultura/fertilidad	Mujeres/hombres	Candidatos/adeptos
Muerte/vida	Paciente/Marido de la paciente	Animales/humanos
Desgracia mística/cura	Raíces cultivadas/medicinas de la espesura	Desnudo/vestido
Medicina caliente/ medicina fría	Pollo blanco/gallo rojo	Raíces de medicina/hojas de medicina
Fuego/ausencia de fuego		Sombras/vivos
Sangre/agua		Pollo blanco/gallo rojo
Gallo rojo/pollo blanco		

Figura 1. 19. Esquema de clasificación en diadas de elementos y sus símbolos (Turner, 1988, p. 49)

Edmund Leach es otro de los antropólogos que se interesa por el simbolismo espacial. En una conferencia dada en 1981, en la Universidad de Illinois, Leach (2000) realiza un análisis comparativo de la ceremonia de Investidura de un Caballero en la actualidad en el Reino Unido y de un ritual de caza-cabezas en Borneo, que presencié en 1947. En ellos encuentra la estructura de los ritos de paso descritos por Van Gennep y Turner, incluyendo el tema del sacrificio. Aprovecha este análisis, para hacer una reflexión sobre el hacer etnográfico.

Describe el *rito de mérito* en honor a un caza-cabezas que dura varios días y culmina con el sacrificio de un cerdo que se identifica con el sacrificante, es decir un sacrificio de sustitución. Los elementos que componen el espacio en el que se desarrolla el ritual son:

- 1. Un altar que es concebido como un trono donde la divinidad se instala temporalmente
- 2. Un lugar donde se realiza el sacrificio, cuyo acceso se reserva a los participantes de carácter sacerdotal, incluyendo al donante y a la víctima
- 3. Una congregación de testigos laicos y observadores.

El lugar donde se realiza el sacrificio está situado a medio camino entre el altar y la congregación. Toda el área en la que ocurren los procedimientos sacrificiales está aislada del mundo ordinario por medio de algún tipo de marcador de límites; y siempre está presente algún instrumento productor de sonido, que también funciona como marcador de discontinuidad con la normalidad. La fuente de sonido varía: orquestas, tambores, fuegos, tiros, cantantes. La escala de los arreglos también varía. Leach pone como ejemplo el diseño de una iglesia parroquial inglesa para dar una idea del patrón que se sigue.

El espacio de la iglesia está separado de la “tierra ordinaria” por una cerca, en el espacio intersticial entre la cerca y la iglesia se suele situar un cementerio, es un espacio a mitad de camino entre la casa de Dios y lo mundano. La iglesia está también dividida en áreas con diferentes grados de sacralidad. El altar mayor generalmente se ubica en el extremo Este, y durante las celebraciones sólo los sacerdotes oficiantes pueden entrar en este espacio separado por una barandilla o por un escalón. La nave, que forma la extremidad Oeste de la iglesia, es ocupada por la congregación. La mayor parte de la actividad ritual ocurre en el espacio intermedio, el coro, que está situado entre la nave y el altar. También esa parte es demarcada claramente por un escalón y, antiguamente, era separada de la nave por una cerca.

El aparato de producción de sonido existente en una iglesia consiste en un conjunto de canto coral o un órgano, o ambos, y generalmente está situado en el área del coro, marcando así la separación entre lo sagrado y lo profano. Pero a veces el órgano (o el coro o ambos) está ubicado inmediatamente sobre la entrada de la iglesia, en la extremidad oeste [Fig. 1.20].

Figura 1. 20. Esquema espacial de la típica iglesia inglesa. (Leach, 2000)

Figura 1. 21. Esquema espacial de la Sala del Trono en el Palacio de Buckingham durante la ceremonia de Investidura de los Caballeros del Reino. (Leach, 2000)

Respecto a la ceremonia de Investidura de Caballero, se trata de un ritual de iniciación inicialmente religioso bastante próximo a la ordenación de los sacerdotes que procede de la Edad Media, aunque ya entonces se seculariza. En la actualidad, en Reino Unido se concede a personas que destacan en por su labor en su campo y es otorgado en una ceremonia pública por el regente en el Palacio de Buckingham. La ceremonia se inicia con el acceso al recinto palaciego atravesando sucesivos recintos hasta llegar al palacio. Una vez dentro, los iniciantes y los invitados son separados. Los invitados se dirigen directamente a la sala del Trono, donde se sientan en el área que correspondía a los bancos de la congregación laica en una iglesia parroquial. Una banda de música se ubica en uno de los extremos del salón y en el opuesto se sitúan los tronos vacíos y el espacio donde se desarrolla la ceremonia [Fig. 1.21].

Leach encuentra paralelos estructurales entre el sacrificio de un cerdo en Borneo y la Investidura de un Caballero en Londres. Para él el símbolo clave en ambos casos es el trono vacío, lugar de la divinidad: el héroe ancestral Lang en el primer caso; el concepto metafísico de soberanía, en el segundo. Ambos son vistos como fuentes de poder. El propósito del ritual es transmitir una parte de ese poder al iniciante, que se encuentra entonces calificado para asumir su nuevo título y su nuevo status social. En ambos rituales sucede un sacrificio, en el primero se sustituye a la víctima por un cerdo y en el segundo se hace de forma simbólica por la imposición de una espada en ambos hombros. La iniciación implica la muerte de la entidad anterior para volver a la vida con un nuevo estatus. El iniciante, habiendo muerto en su antiguo papel, precisa ser “traído de vuelta a la vida” en su nuevo papel. Esto sucede, mediante el flujo del poder de la soberanía a través de la Reina hacia el iniciado. Y eso se consigue a través del contacto físico con la Reina, con un apretón de manos (Leach, 2000, pp. 31-56).

Capítulo 2

LA RITUALIZACIÓN DEL ENTORNO

Introducción	143
2.1. Desarrollo de la cognición espacial a través del ritual	145
2.1.2. Auto-representación	150
2.1.2. Sincronización	153
2.1.3. Sistemas de referencia en la formación de mapas cognitivos	154
2.1.4. Señalización	157
2.1.5. Pensamiento religioso	160
2.1.6. Resumen	163
2.2. La construcción del espacio sagrado	165
2.2.1. Fuego	168
2.2.1.1. El dominio del fuego	169
2.2.1.2. El fuego estructura el espacio	171
2.2.2. Cuevas	175
2.2.2.1. Descubrimiento del espacio interior	176
2.2.2.2. Ritual y arte rupestre	179
2.2.3. Las primeras construcciones simbólicas	189
2.2.4. El Centro del Mundo	198
2.2.5. Resumen	221
A. 2. Anexo. Modelo de la evolución de la cognición humana de Merlin Donald	225
N.2. Notas a final de capítulo	235

2

LA RITUALIZACIÓN DEL ENTORNO

Introducción

Los seres humanos, en su propia forma distintiva, han estado habitando la tierra por más de un millón de años. Durante la mayor parte de ese tiempo desconocían la arquitectura si con ese término quisiéramos comprender la creación ambiciosa de un entorno separado del orden natural. Pero si, como sugerimos, la arquitectura describe simplemente el acto de crear lugares para el uso ritual, entonces fue una de las primeras necesidades humanas.

(Kostof, 1995, p. 21)

Las mismas asociaciones que se establecen habitualmente al referirnos al ritual –algo del pasado, primitivo, esotérico o religioso– se producen cuando nos referimos al espacio ritual, cuando en realidad muchos de los edificios más representativos de nuestras ciudades como los parlamentos, los juzgados o incluso los teatros son arquitecturas rituales. La arquitectura ritual no es algo del pasado o algo sólo religioso, sino que es parte fundamental de nuestro entorno, un entorno ritualizado que abarca el paisaje natural y urbano.

Cuando nos referimos a un espacio, lugar o arquitectura ritual, queda claro que nos referimos a un espacio, lugar o arquitectura cuya función principal es ritual. Sin embargo cuando nos referimos a un espacio ritualizado, no nos referimos exclusivamente a aquellos en los que tienen lugar rituales, sino a aquellos espacios, lugares o arquitecturas que han sufrido un proceso de ritualización, lo que supone en el presente prácticamente todo el territorio. Obviamente, los espacios rituales son también espacios ritualizados, de hecho las transformaciones de los espacios rituales atenderían a los procesos de transformación de los rituales que cobijan. Como hemos visto en el capítulo anterior, aunque en esta investigación nos centramos en establecer los marcos teórico y metodológico necesarios para el estudio de los espacios rituales, es necesario recurrir al estudio de los procesos de ritualización para entender cómo se forman estos espacios –sus aspectos formales– y cómo estos espacios actúan sobre los individuos –sus aspectos funcionales–.

La larga evolución de nuestra especie como individuos ritualizados, y la propia invisibilidad de los mecanismos de creación del ritual (Myerhoff, 1984), no nos permiten ser conscientes de que habitamos un mundo ritualizado y que nuestros movimientos o nuestras acciones también son

Capítulo 2

movimientos o acciones ritualizados. El proceso de ritualización sucede de forma inconsciente. Tanto las estrategias de ritualización de la actividad humana, los individuos o el espacio, como los mecanismos arquitectónicos de ritualización, fruto de las distintas funciones del ritual, forman parte del proceso circular y silencioso de la ritualización. A lo largo de la evolución humana, las estrategias y los mecanismos arquitectónicos de ritualización han ido formando un lenguaje arquitectónico que se ha establecido como la naturaleza de la realidad, de manera que sólo a través de las ciencias cognitivas o de la neurociencia podemos empezar a deducir por qué determinadas formas espaciales o elementos del lenguaje arquitectónico se establecen en un momento de la evolución humana, priorizándose frente a otros, transformándose y adaptándose hasta el presente.

Las conductas ritualizadas en otras especies se transformaron en un motor esencial en la evolución hacia la cognición humana, iniciándose los procesos de ritualización de los individuos que permitieron a nuestros antecesores formar grupos cohesionados, estructurados y capaces de transmitir culturalmente sus conocimientos y sus habilidades técnicas, lo que llevó a la aparición de nuestra especie, el *Homo sapiens* anatómicamente moderno. La nueva conducta ritualizada en su transformación en ritual fue adquiriendo unas características que se constituyeron como las primeras estrategias de ritualización, y las funciones que comenzó a desempeñar en la comunidad especializaron el espacio en el que se llevaba a cabo.

El desarrollo de la cognición espacial, la aparición de la teoría de la mente o el pensamiento simbólico entre las nuevas capacidades cognitivas adquiridas por nuestra especie, produjo una nueva relación con el entorno que se tradujo en el inicio de la ritualización del territorio. Estudiar cómo nuestros antecesores comenzaron a interactuar con su entorno a partir de los cambios que se produjeron en su cognición espacial, nos permite entender la aparición de alguno de los mecanismos arquitectónicos de ritualización, los cuales son claves en la formación del espacio ritual. El desarrollo de estas capacidades cognitivas provoca la aparición de nuestra especie, el *Homo sapiens* anatómicamente moderno, y con su expansión por prácticamente todo el planeta comienza la transformación del territorio.

En este capítulo estudiamos los cambios cognitivos que se produjeron en nuestros antecesores por la práctica ritual y sus consecuencias en la interacción con el entorno. Por otro lado, analizamos las primeras etapas de la transformación del territorio en un entorno construido, desde las primeras ocupaciones temporales del espacio hasta los primeros asentamientos permanentes, para tratar de resumir cómo se produjo la creación de “nuestro mundo”, qué mecanismos se utilizaron para construir el espacio habitable separado del “caos” que Eliade (1998) denomina espacio “sagrado”. Como veremos en este proceso aparecen todas las estrategias de ritualización.

Para realizar este estudio nos apoyamos en el modelo de evolución de la cognición humana de Merlin Donald (1991),¹ uno de los primeros modelos propuestos y uno de los más citados, pero también seguimos a autores como Robin I. M. Dunbar (1996) o Matt J. Rossano (2009) en aspectos

¹ Ver anexo a final de capítulo A.2. Modelo de evolución de la cognición humana de Merlin Donald.

sobre el desarrollo del pensamiento religioso. Para cuestiones sobre la evolución de las primeras sociedades de homínidos² seguimos principalmente a Clive Gamble (2001), pero también a otros autores como Paul Pettitt (2011a). Para tratar la aparición de los primeros centros rituales revisamos estudios realizados dentro de la arqueología cognitiva por autores como Colin Renfrew (2007), Jacques Cauvin (2000) o Trevor Watkins (2015). Contextualizados dentro de la línea argumental que trazamos apoyándonos en estos autores, también revisamos los estudios de los directores de las excavaciones en los casos de estudio que elegimos para ilustrar los procesos que describimos.

2.1. El ritual en el desarrollo de la cognición espacial

El ser humano es un animal especializado en el pensamiento y el conocimiento –en la cognición–, con el desarrollo de la cognición ha sido capaz de transformar sus hábitos alimenticios con la agricultura y la cocina, y de transformar sus hábitats construyendo su propio entorno. El ser humano ha llegado a viajar a través de vastas distancias, incluso saliendo de nuestro planeta, y ha llevado su mente a lugares aún más remotos con radiotelescopios y microscopios electrónicos. ¿Pero cómo se ha producido la evolución de criaturas con mentes capaces de estas hazañas notables? En busca de las respuestas a cómo llegó el ser humano a una cognición única, la psicología evolutiva se ha unido a otras disciplinas, como la antropología, la arqueología, la economía, la biología evolutiva, la neurociencia, la filosofía y la psicología. Atienden a aspectos de la cognición como el razonamiento causal, la imitación, el lenguaje, la metacognición y la teoría de la mente (Heyes, 2012, p. 2091).

Muchos autores coinciden en señalar la importancia del ritual en nuestra evolución, como es el caso del psicólogo Matt J. Rossano (2009, pp. 250-251), quien en su modelo del desarrollo de la cognición humana, sostiene que el gran salto en la evolución de nuestra mente se habría producido por la aparición de los rituales sociales. *En algún momento entre aproximadamente 100.000 y 40.000 años AP, el comportamiento ritual se convirtió en una fuerza selectiva importante entre nuestros ancestros homínidos y esta fuerza seleccionó a homínidos con una capacidad expandida de memoria de trabajo.*³

Su modelo de desarrollo de la cognición se basa en una serie de observaciones:

² Los homínidos (*Hominina*) son una subtribu de primates homínidos caracterizados por la postura erguida y la locomoción bípeda, de la que actualmente sólo sobrevive el *Homo sapiens*.

³ La memoria de trabajo es una función ejecutiva de la cognición que implica tener en cuenta la información que ya no está presente perceptualmente y trabajar mentalmente con ella (Diamond, 2013). Ver nota a final del capítulo N.2.1. Memoria de trabajo.

Capítulo 2

1. La complejidad social sin precedentes que aparece entre algunos grupos de homínidos del Paleolítico superior, aunque hay pruebas de que esta complejidad habría comenzado mucho antes.
2. Las nuevas disposiciones sociales más grandes y complejas, en las que se incluían relaciones con otros grupos, habría requerido rituales sociales más elaborados y exigentes.
3. El comportamiento ritual requiere atención enfocada y la inhibición de las respuestas pre-potentes,⁴ lo que impone demandas en áreas del cerebro que están asociadas con la memoria de trabajo.⁵
4. El incremento de la capacidad de la memoria de trabajo es esencial para el surgimiento de la cognición moderna.
5. Los rituales sociales de las sociedades tradicionales exigen el uso prolongado de la atención enfocada y la continua inhibición de las respuestas pre-potentes.
6. Aquellos individuos más capaces de participar exitosamente en el comportamiento ritual habrían tenido más ventajas de adaptación debido al mayor acceso a los recursos y a las mejoras en sus estados físicos y psíquicos.
7. Es muy probable que una mayor capacidad de memoria de trabajo sea una característica de estos homínidos con mayor capacidad ritual.

Como vemos, al vincular el desarrollo de la complejidad social al desarrollo de rituales más elaborados, Rossano (2009) considera que las funciones sociales de los rituales habrían permitido el desarrollo de las sociedades desde su origen. Pero además sostiene que a través de los rituales se habrían desarrollado algunas de las funciones ejecutivas más importantes de la cognición moderna, en concreto la memoria de trabajo, cuyo componente visuoespacial es, como veremos, fundamental en la cognición espacial. Ahora bien, como hemos visto los rituales humanos tendrían su origen las conductas ritualizadas presentes en otras especies, pero en ¿qué momento sucede la transformación y en qué se distinguen de esas conductas?

De acuerdo al modelo del desarrollo de la cognición humana del psicólogo, neuroantropólogo y neurocientífico cognitivo Merlin Donald (1991),⁶ el ritual habría aparecido como consecuencia de la evolución de nuestro sistema de representación, otro aspecto esencial en la cognición espacial. Donald considera que la clave de la evolución de la cognición humana es el desarrollo de nuevos sistemas para representar la realidad. La hipótesis que presenta consiste en que la mente humana moderna evolucionó desde la mente de los primates a través de una serie de grandes adaptaciones, cada una de las cuales condujo al surgimiento de un nuevo sistema de representación. Cada nuevo sistema representacional sucesivo se habría mantenido intacto dentro de nuestra arquitectura mental actual, de forma que la mente moderna sería un mosaico de vestigios cognitivos de etapas anteriores a la emergencia humana.

⁴ Una respuesta pre-potente es una respuesta para la cual está disponible un refuerzo inmediato (positivo o negativo) o se ha asociado previamente con esa respuesta

⁵ Adele Diamond (2013) describe las relaciones existentes entre la memoria de trabajo, la inhibición de respuestas pre-potentes y la atención enfocada.

⁶ Ver anexo a final de capítulo A.2. Modelo de la evolución de la cognición humana de Merlin Donald.

Estructura la evolución cognitiva humana en cuatro etapas culturales: cultura episódica o cognición de los primates, cultura mimética, cultura mítica y cultura teórica –almacenamiento externo simbólico–.

La cultura episódica hace referencia a la memoria episódica⁷ que junto a la percepción de eventos⁸ permite a los primates, y en concreto a los homínidos tener una mayor capacidad de auto-representación, mejores habilidades para resolver problemas y relaciones sociales complejas. (Donald, 1991, p. 160). El límite se encuentra en la falta de sistemas representativos abstractos, que les permita volver a presentar una situación para reflexionar sobre ella. La aparición del primer sistema representativo produce el primer gran cambio en la evolución hacia lo humano que conduce a la siguiente etapa cultural.

Figura 2.1. Representación esquemática de la evolución de las especies *Homo* hasta la aparición del *Homo sapiens*. A partir de un esquema de Stringer (2012, p. 34)

La cultura mimética, cuyo representante es el *Homo erectus*, hace referencia al primer modo de representación: la “mímesis”. Donald (pp. 168-169) sostiene que la mímesis debió ser el mecanismo principal que llevó al desarrollo del lenguaje y produce los primeros rituales humanos, lo que desencadena importantes avances sociales. El ritual posibilita expresar y mantener un modelo social en el que se hace referencia a los distintos roles, lo que a su vez posibilita establecer nuevas y distintas estructuras sociales con individuos especializados con actividades coordinadas como la caza. Con la aparición de las primeras formas rituales también se establecieron los fundamentos cognitivos de las habilidades pedagógicas y la innovación cultural (pp. 173-177).

⁷ Endel Tulving (1983) hizo la distinción tradicional entre la memoria episódica y semántica. Los recuerdos episódicos se refieren a los recuerdos de acontecimientos específicos en la vida de una persona que constituyen el núcleo del sentido de su historia de vida. La memoria semántica, por el contrario, es el conocimiento general del mundo que muchas personas comparten.

⁸ La percepción de eventos es la capacidad de percibir grupos complejos de conjuntos y de patrones de estímulos, usualmente en movimiento, como una unidad.

Capítulo 2

La cultura mítica sucede con el desarrollo cognitivo que conduce a la aparición del lenguaje y finalmente de la lengua hablada. Es la etapa de transición entre el reinado del *Homo erectus* y la aparición del *Homo sapiens*, durante el Paleolítico superior. La mímica genera la representación directamente desde un modelo perceptual utilizando la memoria episódica, la lenta aparición de los símbolos provocó el desarrollo de la memoria semántica que conducirá a la aparición de la lengua, lo que tuvo un efecto multiplicador en cada capacidad cognitiva que había existido antes (pp. 225-226, 259). Con la lengua emergió toda una constelación de habilidades de pensamiento asociadas con el lenguaje y además se desarrollaron formas completamente nuevas de procesamiento y almacenamiento de la información, como la memoria semántica, la memoria proposicional, la comprensión del discurso, el pensamiento analítico, la inducción y la verificación, entre otras. Las nuevas habilidades mentales y de comunicación produjeron enormes avances tecnológicos y culturales, desarrollando nuevas formas de expresión, como la música y la danza con el consiguiente enriquecimiento de los rituales y la aparición del mito. El mito supuso el primer modelo simbólico del universo humano, y el primer intento de reconstrucción histórica coherente del pasado. Los mitos dieron a los eventos y al espacio un significado contextual para los individuos, desarrollando la idea y la emoción de pertenencia a un grupo y a un lugar (pp. 267-268).

Figura 2. 2. Hueso de Abri Blanchard, Francia. Alexander Marshack (1972) consideró que se trata de un calendario lunar. Hueso de águila, datado 30.000 a.C. (Ruggles, 2005, pp. 5-7)

La cultura teórica, propia del *Homo sapiens*, aporta tres fenómenos cognitivos cruciales: la invención gráfica, la memoria externa y la construcción de teoría (pp. 272-274). La invención gráfica se empieza a desarrollar con la pintura corporal y la cicatrización ritual de la cara y el torso, que junto a los arreglos capilares y el refinamiento del vestuario desempeñan una función simbólica vital en los rituales. La expresión gráfica se aplica también como memoria externa – imágenes, gráficos, ideogramas y finalmente la escritura– lo que supone un enorme cambio con respecto a las culturas míticas orales dependientes en gran medida de la memoria biológica individual. Donald (pp. 334-340) considera que la invención de la escritura y otros dispositivos de notación fue impulsada por las necesidades conceptuales de la cultura teórica emergente. Los primeros pasos en esta dirección fueron en forma de pensamiento visual, especialmente evidente en la construcción de modelos analógicos de tiempo y espacio como calendarios [Fig. 2.2], mapas,

o las construcciones megalíticas orientadas a eventos solares o lunares, con los que los humanos pudieron mejorar de manera significativa sus modelos mentales de tiempo y espacio. Pero el lugar de nacimiento de la civilización teórica fue en la antigua Grecia, alrededor del 700 a. C., cuando los griegos poseían todas las invenciones visuográficas básicas: habilidades pictóricas avanzadas; conocimiento de los usos ideográficos y analógicos de los símbolos visuales, especialmente de las matemáticas y la astronomía; el mejor sistema de escritura fonética jamás inventado; y todos los medios necesarios para registrar sus ideas. *El resultado fue que, por primera vez en la historia; ideas complejas se situaron en la arena pública, en un medio externo, donde podrían ser refinadas a largo plazo, mucho más allá de la vida de los individuos* (pp. 344).

Como vemos, aunque Donald considera que las primeras formas de ritual aparecen con el *Homo erectus*, coincide con Rossano en señalar que las formas rituales complejas se inician con la aparición del pensamiento simbólico, en el Paleolítico superior. Como señalan Matt Rossano y Benjamin Vandewalle (2015, pp. 6-7), en los rituales, las conductas ritualizadas se integran en elementos culturales simbólicos, ceremoniales y tradicionales. *Mientras que muchas especies tienen conductas ritualizadas, sólo los humanos tenemos “rituales verdaderos”*. Ahora bien, nuestros antepasados estaban pre-adaptados con un rico repertorio de conductas ritualizadas para regular la vida social, que en gran parte compartían con otros primates. Estas conductas ritualizadas debieron evolucionar, como sugiere A. Yvette Oubré (1997, p. 121), constituyendo un nuevo comportamiento en los homínidos que fomentaba la selección de una inteligencia mejorada en relación con el aumento de la simbolización. Estrechamente entrelazado con el surgimiento de la cultura hominina, el ritual finalmente se enredó inseparablemente en una red de imperativos biológicos y culturales que requerían niveles de abstracción cada vez mayores, incluyendo expresiones rituales cada vez más elaboradas.

A diferencia de Donald, Oubré (p. 124) sostiene que las formas primitivas de ritual cultural podrían haberse establecido entre los *Homo ergaster*⁹ durante el Pleistoceno temprano, con el desarrollo de la industria lítica achelense, hace 1,6 millones de años en África. Pero si aceptáramos la afirmación de Ralph L. Holloway de que incluso el Australopiteco tardío poseía los rudimentos del pensamiento simbólico, entonces tal vez el ritual homínido –parcialmente transmitido a través de mecanismos culturales– tendría una historia que se remontaría a más de 2 millones de años AP. De cualquier forma, estas innovaciones en el pensamiento requerían un largo periodo de tiempo de adaptación y de evolución, ya que suponían importantes cambios en el tamaño y en las nuevas funciones del cerebro. Para nuestro estudio lo más importante es detectar cuándo comienza los homínidos a interactuar con su entorno y qué papel habría desempeñado el ritual en esa interacción. Por lo que sabemos hasta la fecha, esa interacción habría comenzado de forma notable con el *Homo erectus*, como argumenta Donald, por lo que las primeras formas de ritual ya habrían comenzado a formar parte del repertorio cultural de nuestros ancestros.

⁹ El *Homo ergaster* es una especie entre el *Homo habilis* y el *Homo erectus* que vivió en África entre 1,9 y 1,4 millones de años. Algunos autores consideran que el *Homo ergaster* y el *Homo habilis* son una especie, dado la similitud entre sus anatomías.

Capítulo 2

Desde el momento en que los primeros homínidos tomaron conciencia de su cuerpo y, como consecuencia, de sí mismos, pudieron empezar a observar sus acciones o las de otros individuos y repetirlas. Al ser conscientes de su cuerpo y sus movimientos, comenzaron a percibir el espacio en relación a su cuerpo, lo que condujo al desarrollo de la cognición espacial humana, y el ritual habría desempeñado un papel fundamental en estos procesos. Repasamos a continuación la aparición en nuestra evolución de algunas capacidades cognitivas, como la auto-representación, la sincronización de los movimientos grupales, la formación de mapas cognitivos y la señalización, así como la influencia de la formación del pensamiento religioso en el desarrollo de la cognición espacial. Como veremos el ritual habría desempeñado un papel fundamental en la mejora de estas capacidades cognitivas y su aparición, lo que habría supuesto el inicio de la ritualización del entorno y la creación del espacio ritual. El estudio del desarrollo de estos procesos en los inicios de la humanidad, nos puede ayudar a entender cómo y por qué se establecen cuestiones formales y funcionales básicas del espacio ritual.

2.1.1. Auto-representación

Como hemos visto, Donald (1991, p. 2) construye su modelo de evolución de la cognición humana a partir de los distintos modelos de representación que se desarrollan a lo largo de la evolución hacia la humanidad. Pero cualquier sistema de representación parte de la capacidad del individuo de poder representarse a sí mismo.

Donald (pp. 141-144) toma el modelo de David Oakley (1983, 1985) sobre la estructura jerárquica del intelecto en homínidos, en el que establece que existen tres tipos de conciencia en la evolución:

- El primer nivel es la **conciencia simple** –*simple awareness*–, un subproducto de la simple adaptación al entorno. En este nivel tenemos reflejos, respuestas condicionadas pavlovianas, y habituación y aprendizaje instrumental, a través de la memoria procedimental.¹⁰
- El segundo nivel lo denomina **consciencia** –*consciousness*– que implica una estrategia cognitiva integradora de manejo de la información, en lugar de una simple asociación. En este nivel, el entorno está representado –modelado– en la corteza cerebral. Se construye y almacena un registro biográfico continuo de la experiencia dentro de un marco espacio-temporal, la base de nuestra llamada memoria episódica.
- Al tercer tipo lo denomina **auto-conciencia** –*self-awareness*–, se encuentra sólo en algunos de los grandes homínidos y en una forma más desarrollada en los humanos. La auto-conciencia implica la re-representación de los contenidos de la “consciencia” normal de los mamíferos, en los cuales la atención puede enfocarse no sólo en las representaciones del mundo exterior sino

¹⁰ La memoria procedimental es un tipo de memoria implícita (memoria inconsciente) y memoria a largo plazo, necesaria para la ejecución determinadas tareas sin la ayuda de un control o atención consciente, como atarse un zapato, leer o conducir. Se crea a través del aprendizaje procedimental, repitiendo una actividad compleja una y otra vez hasta que todos los sistemas neuronales relevantes trabajen juntos para producir automáticamente la actividad. El aprendizaje procedimental implícito es esencial para el desarrollo de cualquier habilidad motora o actividad cognitiva.

también en las representaciones del yo. En otras palabras, el animal se convierte en el objeto de sus propias representaciones.

Mientras que los niveles más básicos de auto-representación en animales se limitan a la capacidad para construir un modelo perceptivo-motor de su propia conducta y el estado de su cuerpo, la auto-conciencia habría tenido un alto valor de adaptación para los primates al liberar a la mente de su acotación ambiental, ya que una de las tareas clave de la auto-conciencia es formar un modelo del observador, una imagen propia que le permite establecer un modelo de sus relaciones propias con el mundo exterior. En los humanos, esta imagen propia no sólo es un modelo mental sino que somos capaces de asociarla a una imagen en el espejo. Aparte de los seres humanos, se han comprobado que otros homínidos son capaces de auto-reconocerse visualmente en un espejo, especialmente los chimpancés, que son los que han desarrollado un mayor control manual, lo que, según Donald, supondría la gran diferencia.

Donald (p. 147) sostiene que el control de las manos puede considerarse como *el cruce de un Rubicón biológico*, en el sentido de que una visión-sensorial distal dominante permite controlar y modular acciones directamente. Los mamíferos, poseedores de “consciencia”, se desplazan bajo el control del equilibrio, la propiocepción y el tacto, no bajo el control de la visión. La visión es un sentido distal, reservado principalmente para el mundo extracorpóreo. El control locomotor visual implicado por la posesión de un mapa cognitivo es indirecto, su función principal es enfocarse en el destino en el espacio externo al que se dirige el animal, no apunta a los detalles del movimiento de las extremidades. No obstante, los mamíferos superiores tienen también la capacidad de comparar y relacionar dos eventos visuales o también combinados con otro tipo de eventos sensoriales. Este es un punto de partida para establecer la conexión entre la imagen visual y las propias acciones, necesaria para el desarrollo de la auto-conciencia que aparece en los homínidos. Este proceso llevaría desde los movimientos limitados de la mano guiados visualmente de la mayoría de los homínidos al uso más general de las manos en la exploración del entorno y de uno mismo que se encuentra en los chimpancés. Tal exploración sería el punto de partida para el siguiente paso, en los homínidos, hacia un tipo completamente nuevo de auto-representación.

La memoria episódica difiere fundamentalmente de la memoria procedimental en que implica un grado de conciencia. Cuanto más desarrollo es el grado de conciencia, mayor es el nivel de auto-representación y mayor es la capacidad de la memoria episódica. La memoria procedimental es bastante diferente y estructuralmente más arcaica que la memoria episódica. En su mayor parte, la memoria procedimental se puede considerar como el componente mnemotécnico de los patrones de acciones aprendidas. Las acciones vinculadas a las conductas ritualizadas estarían vinculadas a este tipo de memoria, que se desencadenarían a través de eventos similares a los registrados en la memoria episódica. Nuevamente, cuanto mayor es el grado de auto-representación, pueden producirse respuestas menos mecánicas y más adaptadas al nuevo evento, lo que implicaría a la memoria de trabajo.¹¹

¹¹ Los modelos de memoria de trabajo se enfocaron principalmente en la memoria declarativa (consciente) hasta que Klaus Oberauer (2013) sugiere que la memoria declarativa y procedimental estarían implicadas en la memoria de trabajo. Ver nota a final del capítulo 2.1. Memoria de trabajo.

Capítulo 2

Según el modelo de Donald, este nuevo grado de auto-representación es lo que habría desencadenado la aparición de la cultura mimética y el lento desarrollo de los homínidos hasta el *Homo sapiens*. La nueva habilidad de representación permite el desarrollo de un pre-lenguaje que cristaliza en una especie de ritual arcaico que, con la posterior aparición de los símbolos, generará el ritual como ha llegado hasta nosotros.

Figura 2. 3. Gesher Benot Ya'aqov, Israel. 750.000 AP. Distribución de piedras picadas, percusores y semillas de nenúfar (*Euryale ferox*), castaña de agua (*Trapa natans*) y bellotas (*Quercus*), superpuestas al mapa de densidades de carbonilla de micro-artefactos de sílex quemados. (Alperson-Afil *et al.*, 2009, p. 1678)

Como decíamos, una de las tareas de la auto-conciencia es formar un modelo del observador que le permite establecer sus relaciones con el mundo exterior. Este alto nivel de auto-representación afecta también a la memoria espacial, en concreto a la memoria topográfica. Massimiliano Palmiero y Laura Piccardi (2017) sostienen que cuando las personas recuerdan un camino desde la memoria, utilizan un sistema de memoria espacial específico. Este sistema se denomina memoria topográfica e involucra no sólo la información visual-espacial, sino también vestibular –el equilibrio– y propioceptiva en relación con los movimientos de todo el cuerpo, así como un cambio continuo del punto de vista de la persona que implica una actualización activa de la representación mental y la posición de la persona en el entorno. Para Oubré (1997, p. 141) es plausible que el desarrollo de estructuras neuronales que se produjo con la aparición de la auto-representación facilitara a los primeros homínidos su capacidad para conceptualizar una dicotomía entre “yo” y los “otros”, a la vez que les daban la capacidad de una mayor percepción espacial y temporal. El desarrollo de la auto-representación habría incrementado la memoria topográfica, permitiendo la ampliación de los entornos del *Homo erectus*, y sus posteriores migraciones.

El nuevo nivel de auto-representación que situaba el cuerpo como referencia en sus relaciones con el modelo del entorno provocó que, paulatinamente, la relación con el espacio cambiara, interactuando con él, transformándolo y ordenándolo, como muestran los estudios realizados en el yacimiento arqueológico de Gesher Benot Ya'akov [Fig. 2.3], en Israel (Alperson-Afi *et al.*, 2009, p. 1680), con una datación de 750.000 años de antigüedad. Estos estudios sugieren que el *Homo erectus* del Pleistoceno medio, en sus zonas de acampada, designaba diferentes áreas para diferentes actividades, lo que indica una conceptualización formalizada del espacio vital, que a menudo se considera que refleja la cognición y el pensamiento sofisticados exclusivos del *Homo sapiens*. Este uso del espacio sugiere a los autores del estudio que ya entonces se habría adquirido cierta organización social y comunicación entre los miembros del grupo, con consideraciones sobre el parentesco, el género, la edad, o la habilidad.

2.1.2. Sincronización

Como consecuencia del desarrollo de la auto-representación, los seres humanos hemos desarrollado una capacidad en nuestros movimientos que nos diferencia de otras especies, la sincronización. Según el modelo de la evolución de la cognición de Donald el *Homo erectus* habría adquirido una mayor capacidad de sincronización al aumentar su capacidad de percibir su cuerpo y sus relaciones con el entorno, aumentando así la capacidad de percibir los otros cuerpos y sus movimientos. Esto, junto con el desarrollo de la memoria episódica y la memoria de trabajo,¹² habría permitido que los grupos de *erectus* pudieran ejecutar rutinas de movimientos coordinados y sincronizados durante acciones rituales o en distintas tareas.

Cuando comparamos las conductas humanas con las de otros primates, destaca una importante diferencia: los humanos somos capaces de movernos juntos como grupo de maneras coordinadas y sincronizadas. Los humanos bailamos, nos balanceamos, marchamos y cantamos juntos; otros primates no. Una de las características de los rituales es la inmutabilidad de las acciones, que incluye frecuentemente el movimiento coordinado y preciso de los participantes.¹³ Como hemos visto, numerosos estudios¹⁴ argumentan que moverse en sincronía tiene poderosos efectos sociales y emocionales en los participantes; como sentir una mayor unión emocional, más confianza y cooperación, y tolerancia al dolor para alcanzar metas colectivas difíciles. Rossano y Vandewalle (2015, pp. 7-8) argumentan que, dado lo beneficioso de la práctica de actividades sincronizadas, es muy probable que los primeros rituales de nuestra especie incluyeran el canto y el baile enérgico del grupo, similares a las poblaciones más antiguas de la

¹² La memoria de trabajo es fundamental para dar sentido a cualquier tarea que se desarrolle a lo largo del tiempo, ya que eso siempre requiere tener en cuenta lo que sucedió antes y relacionarlo con lo que vendrá después. Ver nota a final de capítulo N.2.1. Memoria de trabajo.

¹³ Ver 1.1.2.4. Invariancia

¹⁴ D'Aquili (1985), Wiltermuth y Heath (2009) experimentos sobre la confianza y cooperación que generaría en los miembros de un grupo que se mueven juntos. Fischer *et al.* (2013) y Valdesolo y DeSteno, (2011) sobre el altruismo grupal. Cohen, Ejsmond-Frey, Knight y Dunbar (2010) sobre la tolerancia al dolor y alcanzar metas difíciles.

Capítulo 2

humanidad.¹⁵ Pero actividades que requieren coordinación y sincronización ya estarían presentes en las sociedades del *Homo erectus*, como la caza mayor¹⁶ o la construcción de herramientas. Por lo tanto, parece factible que durante el desarrollo de la “cultura mimética”, propuesta por Donald, existieran prácticas rituales arcaicas que habrían ayudado a desarrollar los vínculos y la coordinación necesarios para incrementar la habilidad en estas tareas, las cuales Clive Gamble (2001, p. 200) considera que también tendrían cierto carácter ritual.

Necesariamente, el nivel de cognición espacial se elevó con la práctica de acciones coordinadas con otros individuos, pero además estas acciones conllevaban direccionalidad y orientación que se proyectan en el espacio de ejecución de estas acciones –como veremos al estudiar el sitio de Bilzingsleben, en Alemania, atribuido al *Homo erectus*– y con, toda probabilidad, al entorno.

2.1.3. Sistemas de referencias en la formación de mapas cognitivos

Como ya hemos mencionado, para que las migraciones de nuestros antecesores se pudieran producir debieron desarrollarse ciertos elementos cognitivos espaciales. Los movimientos estacionales en búsqueda de caza y la recolección de frutos, semillas o raíces, requerían la formación de mapas cognitivos más amplios o de una memoria topográfica mayor que permitiera los desplazamientos a través de grandes distancias y el reconocimiento de las zonas de recolección o caza.

Palmiero y Piccardi (2017) señalan que la memoria topográfica está fuertemente respaldada por la memoria de ubicación de objetos. En concreto, consideran que los hitos desempeñarían un papel clave en la construcción de mapas cognitivos del entorno de desplazamiento; entendiendo los hitos como las señales del entorno sobresalientes que funcionan como referencias espaciales. En un contexto natural, un hito puede ser cualquier característica del entorno que sea reconocible y que sirva como referencia espacial, como ríos, lagos, afloramientos de roca o colinas.

Palmiero y Piccardi sostienen que los hitos son efectivos para los desplazamientos cuando son relevantes estructural, visual y semánticamente;¹⁷ estructuralmente con una localización espacial prominente (Raubal y Winter, 2002), visualmente con un tamaño, color o forma particulares, y semánticamente dependiendo de las influencias culturales, históricas o personales (Caduff y Timpf, 2008). Pero además, los hitos también pueden estar emocionalmente

¹⁵ Los pueblos más antiguos que han llegado hasta el presente son los ¡Kung San del sur de África, los isleños de Andamán del sudeste asiático y los aborígenes australianos. Los dos últimos se remontarían a las primeras migraciones del *Homo sapiens*.

¹⁶ Recientes hallazgos (Plummer et al., 2009) sitúan ya en África los inicios de la caza, hace 2 millones de años, en Kanjera Sur, una región situada al oeste de Kenia. Los fósiles hallados de las presas son de pequeñas gacelas, y, a pesar de no haberse hallado restos de homínidos, parece que los cazadores debían ser *Homo erectus* o su inmediato antecesor, el *Homo ergaster*; es decir, el *erectus* podría haber contado con ciertas habilidades de coordinación desde sus aparición.

¹⁷ Estas características habían sido anteriormente propuestas por Molly Sorrows y Stephen Hirtle (1999)

cargados positiva o negativamente, mejorando la capacidad de construir un mapa cognitivo, como sugiere entre otros Geor Gartner (2012).

En esta misma línea, Robert Kitchin (1996) desarrolló un modelo conceptual de interacción entre entorno y conducta. Este modelo incluye tres componentes básicos: el “mundo real”, que representa el entorno con el que las personas interactúan; la “memoria de trabajo”, que abarca diferentes filtros, incluido el filtro del estado emocional actual que funciona en asociación con el contexto perceptivo; y la “memoria a largo plazo”, que contiene ambos registros de situaciones dentro de un marco de tiempo y un almacén de información. Según este modelo las emociones actuarían como filtros en el proceso de la construcción de los mapas cognitivos.

La ubicación espacial de un objeto puede representarse con referencia a dos clases fundamentales de marcos de coordenadas espaciales: marco “egocéntrico” y “alocéntrico”. Es decir, podemos ubicar objetos ambientales referidos a nuestra propia posición –marco egocéntrico– o referidos a las propiedades espaciales y configuracionales de los objetos –marco alocéntrico– (Galati *et al.*, 2000). En los marcos egocéntricos, la posición de los objetos se codifica con referencia al cuerpo del observador. Las representaciones egocéntricas de los objetos se pueden usar para la organización de movimientos dirigidos a alcanzar un objetivo o evitar un estímulo peligroso. En los marcos alocéntricos, por el contrario, los objetos se representan principalmente con referencia a sus propiedades espaciales y de configuración, como las relaciones entre sus diferentes componentes y entre los diferentes objetos del entorno. Palmiero y Piccardi argumentan que para movernos en el entorno, combinamos ambos marcos de referencia; por ejemplo, “la calle a mi izquierda” –egocéntrico– o “la tienda de flores más cerca de la iglesia” –alocéntrico–. Además, los marcos de referencia egocéntricos y alocéntricos se conectan a diferentes tipos de conocimiento espacial; el conocimiento de ruta y el de supervisión. El conocimiento de ruta se caracteriza como el conocimiento de la distribución espacial desde la perspectiva de un observador a nivel del suelo, mientras que el conocimiento de supervisión se caracteriza por una perspectiva externa, como a vista de pájaro, que permite el acceso directo al diseño espacial global. Golledge, Dougherty y Bell (1995) sostienen que el conocimiento de la ruta es la forma más directa de formar un conocimiento de supervisión.

Una serie de experimentos realizados por Palmiero y Piccardi, utilizando ambos marcos de coordenadas espaciales, confirman que los vínculos emocionales positivos o negativos con los hitos mejoran su recuerdo. También prueban que el rendimiento de la memoria se ve afectado por el nivel de activación de estímulos; es decir, se recuerdan mejor los hitos de alta excitación sensorial que los hitos de baja excitación. Por lo tanto, los puntos de referencia emocionales positivos y negativos con alta excitación sensorial captan la atención de los individuos y producen una conexión emocional, mejorando la memoria topográfica. Sin embargo, los hitos con un vínculo emocional positivo promueven la traducción de la información egocéntrica en una representación alocéntrica de manera más efectiva que los hitos con vínculos emocionales neutrales y negativos, dando lugar a una representación de supervisión estable.

Según Ariane Burke (2012, p. 233), la supervisión estable, junto con el desarrollo de las redes sociales extensas alcanzadas por el *Homo sapiens* anatómicamente moderno, se correlaciona

Capítulo 2

con la adopción de estrategias de localización alocéntricas que le permitieron un movimiento rápido y viajes exploratorios a través de distancias mayores y, a su vez, facilitaron la rápida dispersión de la población. La información sobre paisajes novedosos se habría transmitido de manera más eficiente a través de redes sociales espacialmente extensas y también habría facilitado la dispersión. Pero, en un entorno cultural en el que el lenguaje oral todavía no se había desarrollado y que no existían mecanismos de memoria externa, podemos suponer que los movimientos migratorios estacionales debieron estar guiados fundamentalmente por marcos de referencias egocéntricos, apoyados por marcos alocéntricos, con el reconocimiento de hitos en el paisaje de alta estimulación sensorial o, en la ausencia de estos, mediante la señalización de los “escenarios” o “nodos”¹⁸ asociados a rutas o a fuentes de recursos.

De aquí se desprenden dos cuestiones; la primera tiene que ver con cómo se transmitió culturalmente la ubicación de estos hitos o escenarios y la segunda con el “significado” que estos hitos y escenarios debieron de adquirir con el paso del tiempo. Respecto a la transmisión de la ubicación de hitos y escenarios, en la ausencia de una lengua o de un medio complejo de transmisión simbólica, sólo pudo realizarse mediante la propia experiencia recorriendo las rutas junto al grupo, ayudada por el uso de determinados signos, como la construcción de señales¹⁹ físicas y la ejecución de señales miméticas a la llegada de un “escenario” asociado a un hito o fuente de recursos. Estas señales miméticas habrían evolucionado hacia los primeros rituales de bienvenida y despedida de los escenarios, su práctica habría incrementado la estimulación emocional que provocaba el encuentro de los escenarios de oportunidad o los hitos de los que dependía la supervivencia del grupo. El uso de ambos marcos de referencia, junto a la estimulación emocional habría permitido llegar a generar mapas cognitivos estables, cada vez más precisos. Respecto al significado que llegaron a adquirir estos hitos y escenarios, inicialmente debieron estar asociados a la vida, a la oportunidad, al peligro, o a la muerte (Pettitt, 2011a, p. 336). Algunos de estos escenarios, con el uso más frecuente llegarían a ser “sitios de reunión” o “lugares” –según la clasificación de Gamble (2001, pp. 91-97)–, adquiriendo nuevos significados que con la formación del pensamiento religioso adoptarían connotaciones trascendentes.

Desde nuestra perspectiva, lo más relevante es que los mecanismos mentales implicados en la formación de los mapas cognitivos estables, necesarios para la supervivencia de nuestros antecesores, determinaron algunas de los aspectos formales y funcionales más reconocibles del espacio ritual, como son la alta estimulación sensorial o la emocional. Los hitos naturales pasarían a ser santuarios y los “sitios de reunión” se construirían dotándolos con características análogas a los hitos, de forma que pudieran ser percibidos como espacios diferentes, destacando en medio de lo mundano.

¹⁸ Ver nota a final de capítulo N.2.2. Clasificación de espacios de interacción social.

¹⁹ “Señal” es un signo, que provoca una reacción de algún tipo por parte de un observador. Ver nota a final de capítulo N.1.3. Categorías de signos.

2.1.4. Señalización

Como decíamos, en los inicios de la trashumancia, la transmisión cultural de las rutas debió estar basada en la propia experiencia, recorriendo las rutas junto al grupo desde niños²⁰. Pero, como argumenta Leach (1966, p. 404), cuando transmitimos un mensaje a distancia espacial o temporal, si queremos asegurarnos de que el mensaje se comprenderá, no sólo repetiremos la acción original de transmisión del mensaje, sino que añadiremos otro tipo de señales.²¹ La forma más inmediata de señalización física de un escenario quizás fuera la formación de montones de piedra o ramas, y las señales miméticas es muy probable que desde muy temprano se transformaran en primitivos “rituales de bienvenida y despedida”, como los denomina Gamble (2001, p. 103) siguiendo a Goffman (1963, p. 129) o a etólogos como Cynthia J. Moss (1988).

Como argumentan Palmiero y Piccardi (2017) los hitos se seleccionan por su relevancia estructural, visual y semántica, pero fundamentalmente se recuerdan por los altos estímulos emocionales que desencadenan, como sugieren los estudios²² de Margaret M. Bradley (*et al.*, 1992). Esto coincide con el mecanismo principal de transmisión de los rituales de baja frecuencia de ejecución y de alta pompa sensorial que describen McCauley y Lawson (2002) –los rituales de modo imaginista en la clasificación de Whitehouse (1996)–. Como hemos visto, en estos rituales la activación de la memoria episódica “*flashbulb*” depende del alto impacto emocional de la experiencia. No podemos hacer más que conjeturas, ya que no nos quedan más registros de esos rituales que en las huellas de la evolución de la cognición, como señalan Donald o Paul Pettitt (2011, p. 330).²³ No obstante, en el registro arqueológico, si tenemos evidencia de la señalización de espacios “especiales” con anterioridad al Paleolítico superior, como es el caso de Bilzingsleben, en Alemania, o en la cueva de Bruniquel, en Francia, que estudiaremos más adelante.

La capacidad del *Homo erectus* de señalar, a finales del Paleolítico inferior hacia 370.000 AP, está bien documentada en el sitio de Bilzingsleben, en Alemania, donde se han encontrado los restos de un campamento de una especie de *Homo erectus* tardío [Fig. 2.4]. Originalmente, el sitio estaba situado en una terraza en forma de península en la orilla de un lago poco profundo, con

²⁰ El aprendizaje en ruta, como lo denominan Golledge, Dougherty y Bell (1995).

²¹ Si un emisor intenta transmitir un mensaje a un receptor distante sobre un fondo de ruido, la ambigüedad se reduce si el mismo mensaje se repite una y otra vez por diferentes canales y en diferentes formas. Supongamos, por ejemplo, que en un día ventoso quiero decirle algo a un compañero parado en una colina a cierta distancia. Si quiero asegurarme de que mi mensaje ha sido comprendido, no sólo lo repetiré varias veces en diferentes formas, sino que añadiré señales visuales a mis emisiones verbales. En la medida en que los rituales humanos son “procedimientos de información”, son sistemas de mensajes de este tipo redundante, cargados de interferencia. (Leach, 1966, p. 404).

²² Un sistema de memoria sensible al nivel de excitación emocional de un evento es una herramienta de supervivencia ampliamente funcional. Los comportamientos que exigen una gran movilización de recursos, independientemente de si están dirigidos a acercarse a un objeto deseado –por ejemplo, una fuente de alimento cuando se tiene hambre) o huyen de uno temido –por ejemplo, un depredador en el entorno–, son buenos candidatos para el almacenamiento de memoria. Tales acciones intensas probablemente están fuertemente relacionadas con la supervivencia, tanto en términos de comportamientos preservadores –como comer, beber, procrear, etc.– como de protección, y pueden ser útiles en futuras interacciones con el entorno. Por otro lado, los eventos de baja excitación a menudo pueden ser poco importantes o redundantes con respecto a las maniobras ambientales exitosas, lo que resulta en baja prioridad para el almacenamiento de memoria. (Bradley *et al.*, 1992, p. 388).

²³ Según Pettitt (2011, p. 330) la aparición de ciertos fenómenos “innovadores”, en los hallazgos arqueológicos del Paleolítico inferior y medio, indicativos de nuevos comportamientos, también indican nuevos umbrales cognitivos.

Capítulo 2

una fuente de agua dulce cercana que fluía hacia el lago. Después de un período de uso prolongado, el campamento se inundó con la subida del nivel del agua y se abandonó, los restos se cubrieron de yeso conservando los restos en muy buen estado hasta su descubrimiento.

Figura 2. 4. Campamento en Bilzingsleben, Alemania. *Homo erectus*, 370.000 AP (Mania y Mania, 2005, pp. 101)

Clave: 1. Límites del área excavada; 2. Líneas de fallas geológicas; 3. Orilla; 4. Sedimento de travertino; 5. Abanico aluvial; 6. Área de actividad en la orilla del lago; 7. Contornos de estructuras habitacionales; 8. Áreas de taller; 9. Área especial del taller con rastros de uso de fuego; 10. Área circular pavimentada; 11. Carbón de leña; 12. Yunque de hueso; 13. Piedra con rastros de calor; 14. Huesos con marcas intencionales; 15. Arreglo lineal de piedras; 16. Colmillo de elefante; 17. Fragmentos de cráneo humano; 18. Diente humano

En el campamento se han hallado tres estructuras simples habitacionales situadas en un superficie de entre 35 a 40 m de diámetro, con un diseño ovalado y con diámetros de entre 3 y 4 m. Sus entradas estaban orientadas al sudeste, en dirección opuesta al viento predominante, donde se ubicaron hogueras. Cerca de las estructuras habitacionales, se sitúa la zona de actividad más peculiar del campamento, se trata de un área pavimentada casi circular con un diámetro de 9 m [Fig. 2.8]. El pavimento lo componen distintos tipos de piedras no locales, así como pequeños trozos de hueso y dientes comprimidos sobre una suave capa del terreno. Cerca del centro se ubicó una hoguera temporal y en el lado este se situó un gran fuego sobre una roca de travertino. También se han encontrado dentro del círculo los cuernos del cráneo de un gran uro y dos cráneos de homínidos. El espacio señalado con pavimento, diferente del resto del campamento, sugiere a Dietrich Mania y Ursula Mania (2005, pp. 104, 113) que probablemente desempeñó un papel en algún tipo de conducta ritual, posiblemente en relación con la transmisión de conocimiento socialmente vital y en el desarrollo de hábitos y prácticas más allá de las acciones

destinadas a asegurar la subsistencia del grupo. Esta interpretación también es sugerida por una estructura lineal de piedras más grandes, que parece dirigirse hacia el área circular y cuyos extremos parecen haber sido señalizados por colmillos de elefante de 1,8 m de largo.

El hecho de que aparezca tan temprano en el registro arqueológico un sistema de señalización tan sofisticado de un espacio, mediante su pavimentación y el emplazamiento de un camino que conduce a él, marcado mediante la colocación de piedras a ambos lados del recorrido y emplazando grandes colmillos en los extremos, nos sugiere que la señalización de espacios “especiales” habría surgido mucho antes y se habría realizado con técnicas más rudimentarias, que no habrían dejado rastros detectables. Pero además, parece que la señalización del espacio tenía un cierto carácter simbólico; el pensamiento simbólico había surgido entre los habitantes del sitio como también parece indicar el hallazgo de una astilla de hueso de elefante con unas marcas regulares (Mania y Mania, p. 113).

Figura 2.5. Venus de Berejat Ram, Israel. (Izquierda). Figura tallada sobre guijarro de toba basáltica, atribuida a *Homo erectus*. Datada entre 350.000–500.000 AP. 25 x 21 x 35 mm (Pettitt, 2011a, p. 334)

Figura 2. 6. Venus de Tan-Tan, Marruecos. (Derecha). Cuarcita manipulada, datada entre 300.000 y 500.000 AP. 26,4 x 12,0 x 58,2 mm (Bednarik, 2003)

El sitio de Bilzingsleben (400.000 AP), junto a algunos hallazgos como la Venus de Berejat Ram (probablemente 350-500.000 AP) [Fig. 2.5], la Venus de Tan-Tan (400.000 AP) [Fig. 2.6] sugieren a autores como Mania y Mania (p. 114) o Pettitt (2011, p. 333) que la formación de símbolos podría haber comenzado durante el Paleolítico inferior. Donald (p. 186) argumenta que el *Homo erectus* habría podido llegar a poseer una mente simbólica rudimentaria gracias a la rápida evolución de la capacidad mimética hacia un sistema de señales gestuales estandarizadas, lo que él denomina “invención semiótica arcaica”. La fuente inicial más probable de símbolos arbitrarios en la cultura

Capítulo 2

mimética habría sido la estandarización de la performance mimética en gestos.²⁴ Para Mania y Mania (p. 114), el *Homo erectus* de hace cuatrocientos mil años habría poseído una mente y una cultura completamente desarrolladas, capaz de crear su propio entorno sociocultural con estructuras vivas, el uso del fuego y áreas de actividad especial. Este es el nivel de desarrollo que, al menos, tenemos que asumir para el *Homo sapiens* arcaico y también para los neandertales.

2.1.5. Pensamiento religioso²⁵

El pensamiento religioso –o la creencia en entidades o conceptos trascendentes– depende de una cognición social avanzada. Esto se hace evidente en el uso que se da a las entidades o conceptos trascendentes para imponer el cumplimiento de las normas sociales, lo que supone unas demandas cognitivas elevadas que superan las requeridas en la interacción social cotidiana. Robin I. Dunbar (2003, p. 177) considera que para que una religión basada en lo sobrenatural tenga autoridad en el orden social, se requiere un nivel de intencionalidad²⁶ de cuarto orden:

Tengo que creer que supones que hay seres sobrenaturales a los que se les puede hacer entender que tú y yo deseamos que las cosas sucedan de una manera particular.

Asumir que determinadas normas o restricciones han sido establecidas por los designios de unos seres sobrenaturales, requiere también de nivel de intencionalidad de cuarto orden, mientras el acuerdo para cumplir una norma social requiere sólo tres niveles de intencionalidad:

Pretendo que tú creas que debes comportarte de la manera que el resto de nosotros desea.

Al introducir la creencia en seres sobrenaturales en la ecuación, el nivel de intencionalidad se eleva a cuatro, el nivel ordinario para los seres humanos, aunque algunos individuos pueden operar en el nivel quinto y sexto.

Dunbar (pp. 178-179) sostiene que el nivel de intencionalidad de orden cuarto habría sido alcanzado sólo por el *Homo sapiens*, quizás también el neandertal, y el *Homo erectus* sólo

²⁴ Donald (1991, p. 186) argumenta que algún grado de invención semiótica en forma de gesto era inevitable, en una cultura mimética. Sigue a David McNeill (1985) quien sostiene que los gestos y el habla son parte de la misma estructura psicológica. Ver nota a final de capítulo N.2.3. “Gestos como lenguaje”.

²⁵ Sobre el uso del término “religión” seguimos a Mircea Eliade:

Desafortunadamente no tenemos a nuestra disposición una palabra más precisa que el término “religión” para describir la experiencia de lo sagrado. Este término acarrea consigo una larga historia, aunque bastante limitada desde el punto de vista cultural. (...) Pero tal vez sea demasiado tarde para buscar otro vocablo, y “religión” todavía puede ser una palabra útil si tenemos en cuenta el hecho de que no implica necesariamente la creencia en Dios, dioses o espíritus, sino que se refiere sólo a la experiencia de lo sagrado y, por tanto se halla relacionada con los conceptos de ser, sentido y verdad. (Eliade. 2008b, p. 7).

En los niveles más arcaicos de la cultura el vivir del ser humano es ya de por sí un acto religioso, pues tomar el alimento, ejercer la sexualidad y trabajar son actos que poseen un valor sacramental. Dicho de otro modo: ser —o más bien hacerse— hombre significa ser “religioso”. (Eliade, 1999, p. 17).

²⁶ El nivel de intencionalidad está relacionado con la “teoría de la mente” y se refiere a la capacidad de inferir estados mentales en otros y asignarlos como fuerzas motrices y causales que impulsan la acción. Ver nota a final de capítulo N.2.4. “Teoría de la mente. Niveles de intencionalidad”.

habrían alcanzado el nivel tres,²⁷ por lo que el pensamiento religioso habría aparecido en el Paleolítico superior.

Como hemos visto, las primeras formas del ritual debieron ser fundamentales en la supervivencia y evolución de los primeros humanos. El ritual pudo desarrollar la capacidad de auto-representación y por tanto pudo elevar el nivel de intencionalidad hasta el tercer orden y con ello las estructuras sociales que hicieron posible la mejora de todo tipo de capacidades. El ritual probablemente fue el primer medio de transmisión cultural, la primera forma de lenguaje y la primera forma de pedagogía. A través de él, los humanos se relacionaron con el territorio y comenzaron a darle significados, estableciendo vínculos emocionales, generando el paisaje. Sin embargo, la aparición del neandertal y el *Homo sapiens* conllevó un salto en la evolución que aceleró los procesos. Este cambio se produjo junto al desarrollo del pensamiento religioso que, como, otros procesos cognitivos, había ido madurando lentamente.

Como indica Whitehouse (2008, p. 37), una posibilidad es que el pensamiento y el comportamiento religioso sean un conjunto de rasgos que surgen de capacidades cognitivas que evolucionaron en respuesta a desafíos adaptativos que no estaban relacionados con la religión *per se*,²⁸ y la otra posibilidad es que al menos algunos aspectos del pensamiento y el comportamiento religioso contribuyan a la aptitud inclusiva, constituyendo adaptaciones que surgieron bajo la selección natural.²⁹ Lo que parece evidente es que hacia final del reinado del *Homo erectus*, empiezan a aparecer unas habilidades por lo general atribuidas exclusivamente al *Homo sapiens* y en alguna medida también al neandertal, que van acompañadas de los primeros indicios de un pensamiento religioso –o al menos en creencias en lo sobrenatural– y de una conducta ritual.

Rossano y Vandewalle (2015, p. 2), sostienen que la cognición religiosa está construida sobre al menos cuatro atributos mentales: un dispositivo hiperactivo de detección de agencia –HADD, por sus siglas en inglés–,³⁰ teoría de la mente, estados de conciencia alterados o extáticos y habilidad imaginativa general. Estos cuatro atributos están presentes en cierto grado en otros primates, pero en el ser humano llegan a desarrollarse en formas capaces de apoyar la cognición religiosa.

Muchos autores³¹ argumentan que los conceptos de seres sobrenaturales provienen en parte del HADD, ya que podría haber llevado fácilmente a nuestros antepasados a atribuir a seres sobrenaturales los eventos naturales aparentemente misteriosos. Este dispositivo sería una

²⁷ Dunbar relaciona el nivel de intencionalidad con el desarrollo del lóbulo frontal.

²⁸ En este sentido Boyer (2001); Atran (2002)

²⁹ Por ejemplo, Bering (2006); Bloom (2004)

³⁰ Justin L. Barrett (2000) afirma que disponemos de un dispositivo hiperactivo de detección de agentes que denomina HADD (*hyperactive agent detection device*). Este dispositivo se habría desarrollado para detectar depredadores y así evitar ser atacados. Según Barrett, el HADD funciona en parte al detectar cualquier movimiento que no sea inercial, algo que parece moverse por su propia voluntad. Entonces asumimos que está actuando con agencia y reaccionamos en consecuencia. Esto proporcionó una ventaja evolutiva: es mejor asumir que el crujido en los arbustos no era el viento, sino un tigre hambriento. Así que descendimos de los homínidos que eran más paranoicos y tenían una detección de agencia hiperactiva, porque era menos probable que los depredadores los comieran.

³¹ Barrett (2011), Guthrie (1993), Lawson y McCauley (2002) Tremlin (2006, pp. 75-80).

Capítulo 2

condición previa potencialmente necesaria pero insuficiente para la cognición religiosa, porque sólo supone que un evento natural es causado por un agente. Pero la creencia en seres naturales les atribuye conocimiento, emociones y objetivos que motivan su acción; es decir, se requiere al menos un nivel de intencionalidad de tercer orden para empezar a construir pensamientos sobre seres sobrenaturales. La experiencia mística facilitaría una conexión con lo sobrenatural. De hecho, estas experiencias están presentes en casi todas las culturas, en concreto el trance ritualmente inducido es fundamental para el chamanismo, considerado por muchos como la forma más antigua de práctica religiosa de la humanidad³². Por último, la necesidad de la imaginación parece indiscutible para la elaboración de ideas como los dioses, los espíritus, las almas, el cielo, el infierno y la miríada de otros conceptos sobrenaturales que forman parte integral de las creencias religiosas ya que no son cosas que podemos percibir directamente en la naturaleza. Es decir, requiere de la capacidad de crear modelos situacionales³³ no condicionados por las realidades del presente inmediato (Harris, 2000, p 192; Hauser, 2006, p.203).

Aunque en formas poco desarrolladas, los atributos mentales necesarios para el desarrollo de la cognición religiosa se encuentran también en otros primates, lo que sugiere a Rossano y Vandewalle que debían de estar presentes también en los primeros homínidos. El desarrollo del tamaño del cerebro sin duda fue importante para el desarrollo de estos atributos mentales,³⁴ un cerebro más grande podría soportar una cognición más sofisticada, pero Rossano y Vandewalle (pp. 6, 18, 19), consideran que los factores sociales fueron fundamentales para la gran revolución que se produce a finales del Paleolítico medio.

Plantean un posible escenario evolutivo para el surgimiento del pensamiento religioso en cuatro pasos. El primer paso sería el desarrollo de la capacidad del grupo de moverse juntos de manera sincrónica que se habría producido a través de los primeros rituales. El segundo paso, a partir de 500.000 años AP, se debería a la intensificación de la experiencia ritual, ayudada por el control del fuego –300.000 años AP– y el uso de pigmentos –200.000 años AP–. En el tercer paso se habría añadido la experiencia de lo sobrenatural, con posibles prácticas chamanísticas alrededor de 70.000 años AP. El cuarto y último paso se habría producido con la introducción de elementos cada vez más costosos en los rituales, como el uso del ocre o los adornos corporales, y la intensificación del contenido chamanístico.

Es decir, el ritual habría sido el mecanismo social que habría permitido el desarrollo del pensamiento religioso, y decisivo en la evolución de nuestra especie:

En un contexto evolutivo de aumento de las interacciones intergrupales y la competencia, los grupos cuyas vidas rituales incluían lo sobrenatural habrían sido más internamente cooperativas y

³² Lewis-Williams (2002), Rossano (2007) y Whitley (2006).

³³ Un modelo situacional es una representación mental de cómo opera un objeto o sistema, o cómo se organiza un evento. Si este modelo no está restringido por el presente inmediato, entonces es libre de variar más allá de los límites de la realidad concreta.

³⁴ La evolución del cerebro homínido está marcada por dos periodos de grandes aumentos de tamaño: el primero alrededor de 2,5 millones de años AP con la aparición del género Homo, y el segundo alrededor de 500.000 años AP con la aparición de Homo heidelbergensis. Factores climáticos, ecológicos y sociales habrían sido decisivos para que se produjeran estos aumentos de tamaño (Geary, 2005, pp. 54-61).

bien organizadas en comparación con grupos más “seculares”. Además, la mayoría de los individuos dentro de esos grupos sobrenaturalizados habría disfrutado de mejor salud y éxito reproductivo en comparación con la mayoría de los individuos en grupos más “seculares”. La religión surgió como un universal humano por la sencilla razón de que los grupos con rituales sociales sobrenaturalizados vencieron a los grupos que carecían de tales rituales en el curso de la evolución de los homínidos. Para fines adaptativos, es secundario creer si los dioses están realmente allí arriba o no.

(Rossano y Vandewalle, 2015, pp. 21-22)

Las consecuencias de la aparición del pensamiento religioso las veremos con detalle en el siguiente apartado, al estudiar cómo se formó el espacio sagrado. Por el momento, podemos señalar lo que supuso su aparición –con la elevación de nivel de intencionalidad y la habilidad imaginativa– en la cognición espacial y en la relación de nuestra especie con el entorno. Por un lado, el pensamiento religioso llevó consigo la transformación de la relación de nuestra especie con el espacio a través de la intensificación de la identidad con el entorno, la asignación de significados a los elementos del paisaje, por otro lado, la capacidad de imaginar otros “mundos”, permitió al *Homo sapiens* modificar su entorno, ordenándolo y construyéndolo, y además le animó explorar nuevos territorios, llegando a ocupar en poco tiempo prácticamente todo el planeta.

2.1.5. Resumen

La introducción de las perspectivas de las ciencias cognitivas y la neurociencia en los estudios del ritual ha puesto de relieve la importancia que tuvo la actividad ritual en la evolución de la cognición en los homínidos hasta llegar a la configuración de la mente del hombre anatómicamente moderno. Según estas perspectivas, los rituales arcaicos, como expresión mimética, habrían supuesto la primera forma de representación y de comunicación de nuestros antecesores que les habría permitido configurar las primeras sociedades complejas con la contribución de las funciones del ritual, como la formación de la identidad y la cohesión del grupo, el modelado de la estructura social, o la pedagogía y la transmisión cultural (Donald, pp. 173-177). Por otro lado, el nuevo sistema de representación mimética en los homínidos habría aumentado su nivel de auto-representación, a partir del cual habrían podido desarrollar una nueva percepción del entorno, en la que sus cuerpos eran el centro del sistema de referencias.

Como veíamos en el primer capítulo, la centralidad del cuerpo es una de las características más importantes de la ritualización (Bell, 2009a, p. 220), fue el nuevo nivel de auto-representación lo que permitió que el cuerpo se situara como referencia en sus relaciones con la representación mental del entorno provocando que, paulatinamente, la relación con el espacio habitado cambiara, ordenándolo, dando así el primer paso hacia la ritualización del entorno.

Capítulo 2

Otra consecuencia de la adquisición de un alto nivel de auto-representación fue el desarrollo de la capacidad de coordinar y sincronizar los movimientos entre distintos individuos. Las acciones coordinadas llevadas a cabo durante los primeros rituales miméticos necesariamente conllevaban direccionalidad y orientación que eran proyectadas en el espacio de ejecución. La práctica ritual habría incrementado la capacidad cognitiva y corporal³⁵ de la coordinación, fundamental en el desarrollo de las técnicas de la caza mayor o de la industria lítica, a la vez que habría permitido que las funciones sociales del ritual se activaran.

La búsqueda de nuevas fuentes de recursos requería la formación de mapas cognitivos más precisos que permitiera los desplazamientos a través de grandes distancias. La selección de hitos en el territorio y el reconocimiento de escenarios asociados a rutas o fuentes de recursos desempeñaron un papel clave en la construcción de mapas cognitivos estables del entorno. Inicialmente, los movimientos migratorios estacionales del *Homo erectus* debieron estar guiados fundamentalmente por marcos de referencias egocéntricos, apoyados por marcos allocéntricos, con el reconocimiento de hitos en el paisaje de alta estimulación sensorial o, en la ausencia de estos, mediante la señalización de los escenarios. Como argumenta Burke (2012, p. 233), el éxito evolutivo del *Homo sapiens* moderno frente a otras especies de homínidos, como el neandertal, tendría que ver en gran medida con su mayor desarrollo de la cognición espacial.

La señalización de los escenarios de oportunidad debió de iniciarse muy pronto, y debió consistir en empalizadas de formas circulares o amontonamientos de piedras y de huesos. Pronto, debieron de adquirir cierto carácter simbólico y debieron de asociarse a prácticas rituales. Las señales en el territorio debieron ser transmitidas culturalmente a través de signos miméticos que indicaban la llegada a un hito o a un escenario de referencia. Dichos rituales y el hecho de haber hallado el camino correcto del que dependía la supervivencia del grupo, habrían causado una excitación emocional que, junto al uso de los marcos de referencia, habrían permitido llegar a generar mapas cognitivos estables, cada vez más precisos. Así los mecanismos mentales implicados en la formación de los mapas cognitivos estables, necesarios para la supervivencia de nuestros antecesores, determinaron la aparición de algunos de los aspectos formales y funcionales más reconocibles del espacio ritual, como son la alta estimulación sensorial o la emocional.

Además del desarrollo de las capacidades cognitivas que hemos visto, la actividad ritual elevó también el nivel de intencionalidad y la imaginación que permitieron el desarrollo del pensamiento religioso. Las creencias en entes sobrenaturales transformaron la relación de nuestra especie con el espacio a través de la intensificación de la identidad con el entorno, la asignación de significados a los elementos del paisaje, o la capacidad de imaginar otros “mundos”. A partir de aquí, el *Homo sapiens* comenzó a modelar el territorio.

³⁵ Como argumenta James J. Gibson (1986, p. 116), entre otros autores, *la percepción se realiza desde el cuerpo. Los ámbitos supuestamente separados de lo subjetivo y lo objetivo en realidad son sólo polos de atención. (...) Los procesos biológicos que constituyen la “mente” son parte de un cuerpo que interactúa constantemente con el mundo.*

2.2. La construcción del espacio sagrado

La experiencia religiosa de la no-homogeneidad del espacio constituye una experiencia primordial, equiparable a una “fundación del mundo”. No se trata de especulación teológica, sino de una experiencia religiosa primaria, anterior a toda reflexión sobre el mundo. Es la ruptura operada en el espacio lo que permite la constitución del mundo, pues es dicha ruptura lo que descubre el “punto fijo”, el eje central de toda orientación futura. Desde el momento en que lo sagrado se manifiesta en una hierofanía cualquiera no sólo se da una ruptura en la homogeneidad del espacio, sino también la revelación de una realidad absoluta, que se opone a la no-realidad de la inmensa extensión circundante. La manifestación de lo sagrado fundamenta ontológicamente el Mundo.

(Eliade, 1998, p. 21-22)

El concepto de lo “sagrado” ha sido debatido durante décadas desde la publicación del trabajo de Rudolf Otto (1923) “La idea de lo sagrado”. Eliade (1999, p. 17) asocia lo sagrado a *las nociones de ser, de significación y de verdad* que se reflejan en los ritos, en los mitos y en las creencias y figuras divinas.

La conciencia de un mundo real y significativo está íntimamente ligada al descubrimiento de lo sagrado. A través de la experiencia de lo sagrado ha podido captar el espíritu humano la diferencia entre lo que se manifiesta como real, fuerte y rico en significado, y todo lo demás que aparece desprovisto de esas cualidades, es decir, el fluir caótico y peligroso de las cosas, sus apariciones y desapariciones fortuitas y vacías de sentido.

(Eliade, 1999, p. 17)

Distintos autores han asociado el concepto de “espacio” con lo sagrado,³⁶ incluso identificándolo con lo divino. David Parkin (1991, pp. 2-3) sostiene que al hablar de lo sagrado tendemos a concretarlo en términos de lugares ocupados por ello, y que en la discusión sobre los espacios humanos es probable que en algún momento nos refiramos a un punto central imbuido de significado extrahumano o espiritual. Como argumenta Belden C. Lane (2002, pp. 6-7), el encuentro profundamente inquietante de lo sagrado está inevitablemente asociado con la particularidad del lugar. El Buda alcanzó la iluminación debajo del árbol Bodhi –*Ficus religiosa*– en Gaya. Moisés recibió instrucciones de descalzarse para respetar la tierra sagrada que pisaba ante la zarza ardiente en el monte Sinaí. Mahoma recibió las primeras revelaciones del ángel Gabriel en la cueva de Hira, en la montaña llamada Jabal al-Sur, a las afueras de La Meca. Los seres humanos son invariablemente impulsados a cimentar su experiencia sagrada en la realidad palpable del espacio.

Ahora bien, los lugares sagrados no se caracterizan sólo porque puedan ser espacios religiosos. Como sostienen Lutz Käppel y Vassiliki Pothou (2015, p. 12) siguiendo a Otto, podemos

³⁶ Ver nota a final de capítulo N.3.1. El concepto de espacio.

Capítulo 2

consideran lugares sagrados a los espacios de expresión y de *mysterium tremendum* donde la solemnidad y la armonización de ritos y cultos tienen lugar.³⁷

Eliade (1998, p. 21-22). distingue entre espacio sagrado y profano o cosmos y caos. De acuerdo a su modelo, *para el hombre religioso el espacio no es homogéneo; presenta roturas, escisiones: hay porciones de espacio cualitativamente diferentes de las otras*. El espacio sagrado sería fuerte, significativo, y los espacios no consagrados serían sin estructura ni consistencia; amorfos. Esta ausencia de homogeneidad espacial se traduce en la experiencia de una oposición entre el espacio sagrado, el único que es real, que existe realmente, y todo el resto, la extensión informe que le rodea. *En la extensión homogénea e infinita, donde no hay posibilidad de hallar demarcación alguna, en la que no se puede efectuar ninguna orientación, la hierofanía revela un “punto fijo” absoluto, un “Centro”, un “Centro del Mundo”*. A partir de este “centro” el ser humano puede construir el espacio sagrado, mediante la orientación ritual, ya que *para vivir en el Mundo hay que fundarlo, y ningún mundo puede nacer en el “caos” de la homogeneidad y de la relatividad del espacio profano*.

Los inicios de la configuración de los lugares sagrados, como hemos visto, está asociada a la concurrencia de los homínidos cazadores-recolectores en ciertos escenarios de oportunidad, asociados o no con hitos naturales, que debió iniciarse desde fases muy tempranas (Gamble, 2007). Wil Roebroeks (2001, p. 425) sugiere que 500.000 años AP, estos escenarios probablemente fueron ocupados intermitente por pequeños grupos móviles de homínidos que estaban integrados en “grupos cognitivos”³⁸ mayores, con los que intercambiaban información y recursos descubiertos mientras vagabundeaban por el territorio en una especie de aprendizaje integrado. Originalmente, los escenarios de intercambio y de oportunidad habrían sido escenarios naturales, quizás señalizados y acotados, pero en algún punto en su evolución, los humanos comenzaron a transformar estos sitios, construyendo estructuras permanentes. Probablemente su transformación tuvo que ver con la aparición del pensamiento religioso y la asignación de connotaciones sobrenaturales a estos espacios.

Los hallazgos de lugares utilizados por homínidos con connotaciones sobrenaturales relacionados con el Paleolítico inferior son escasos. Pettitt (2011a, p. 336), pone como ejemplo un caso extremadamente raro que data entre 3,5 y 3 millones de años de antigüedad. Se trata de los hallazgos realizados a los pies de una empinada colina en Hadar, Etiopía [Fig. 2.7], consistentes en los restos fósiles de al menos trece individuos de *Australopithecus afarensis* –nueve adultos, dos jóvenes y dos recién nacidos– depositados dentro de un área pequeña, que fueron cubiertos por sedimentos con bastante rapidez. La falta de restos de otras especies animales sugiere que hubo poca actividad en este punto del paisaje. Pettitt plantea la hipótesis de que los cadáveres fueron

³⁷ Hagamos un seguimiento de cada esfuerzo de simpatía e intuición imaginativa donde sea que se encuentre, en las vidas de quienes nos rodean, en ebulliciones repentinas y fuertes de piedad personal y en los estados de ánimo que tales ebulliciones manifiestan, en lo fijo y ordenado de las solemnidades de ritos y liturgias, y nuevamente en la atmósfera que se aferra a los viejos monumentos y edificios religiosos, a los templos y a las iglesias. (Rudolf Otto, 1923, pp. 12-13)

³⁸ Dunbar (1996, p. 69) estableció, relacionando el neocórtex y el tamaño del grupo en los primates no humanos, que el tamaño del neocórtex humano se corresponde con un grupo de 150 personas, como el límite del número de relaciones sociales que los humanos podemos tener, lo que se conoce como “número de Dunbar”.

depositados en la colina en un corto espacio de tiempo por sus compañeros de grupo, intentando preservarlos de los carroñeros. Aunque cree que no se necesita invocar un significado específico para esto más allá del deseo de proteger a los cadáveres, para Pettitt es fácil ver cómo, en algún estadio cognitivo en la evolución de los homínidos, lugares como el de Hadar podrían haber comenzado a adquirir un significado adicional; lugares de vida, lugares de oportunidad, lugares de peligro, lugares de muerte. Reconocer arqueológicamente en qué punto tales lugares fueron culturizados con significado sobrenatural es inasequible en la actualidad, aunque es probable que la atribución de significados a ciertos lugares fue muy temprana en la evolución de los homínidos, tal vez desde el momento en que surgió una teoría de la mente.

Figura 2. 7.
Hadar, Etiopía.
Depósito de cadáveres
de *Australopithecus*.
Datado entre 3,5 y 3
millones AP.
Pettitt (2011b, p. 43)

Como comentábamos en el anterior apartado, la elección del emplazamiento para el depósito de los cadáveres en el sitio de Hadar pudo estar determinada por las características especiales del terreno; es decir, por ser un hito relevante en el territorio. En la evolución de los homínidos, el uso de estos hitos, por la estimulación sensorial que provocan, como referencias espaciales en la búsqueda de recursos, les habría llevado a establecer los primeros lugares de oportunidad social a los cuales se les pudo asignar distintos significados hasta llegar a lo trascendente. Pero qué hizo que a determinados lugares se les asignara un carácter más sagrado que a otros, hasta el punto de adquirir agencia, como plantea Jonathan Z. Smith (1987)³⁹.

Dentro de la arqueología del paisaje, distintos autores han intentado responder a esta cuestión. Richard Bradley (2000, p. 48) sostiene que en arqueología habitualmente se estudian los lugares sagrados a través de la biografía de los objetos que fueron utilizados en ofrendas, plantea que deberíamos dirigir nuestra atención a la biografía de los lugares donde ocurren estos procesos. Lugares que fueron dedicados por diferentes pueblos a diferentes poderes sobrenaturales y probablemente les dedicaron sacrificios y ofrendas con distintos propósitos. Argumenta que la elección del lugar probablemente estuviera vinculada a las características de la deidad a la que

³⁹ Ver 1.1.3.3. Espacios rituales.

Capítulo 2

se le asociaba, como tendría relación el tipo de sacrificio que se le dedicaba. Por otro lado, autores como Christopher Tilley (2004, 2010) o Vicki Cummings (2003, 2010)⁴⁰ llevan a cabo el análisis de las características de estos lugares desde un punto de vista fenomenológico teniendo en cuenta cuestiones como por qué fueron elegidos como lugares sagrados y mantenidos a lo largo del tiempo con distintos cultos por diferentes pueblos.

También, con una aproximación fenomenológica, Eliade (1958, pp. 269,369) plantea:

El más primitivo de los “lugares sagrados” que conocemos constituía un microcosmos, (...) un paisaje de piedras, agua y árboles. (...) El lugar nunca es “elegido” por el hombre; simplemente es descubierto por él; en otras palabras, el lugar sagrado de una manera u otra se revela a él.

En este apartado del capítulo estudiaremos cómo se llegó a fijar el “Centro” a partir del cual se orienta el espacio y se transforma en “sagrado”. Apoyándonos en la arqueología y en la antropología cognitiva, planteamos una posible evolución de la construcción del entorno a partir de los primeros lugares de interacción social hasta llegar a fijar el primer “Centro del Mundo” conocido. Esto nos permite, por un lado, entender cómo se inicia la ritualización del entorno y, por otro lado, estudiar cuales son los elementos esenciales en la configuración del espacio ritual.

2.2.1. Fuego

El control del fuego, como hemos comentado con anterioridad, habría sido trascendente en la intensificación de la experiencia ritual (Rossano y Vandewalle, 2015), pero a la vez *demostró ser un gran creador de lugares*. El fuego iluminó la noche, procuró protección contra los depredadores y creó un lugar de reunión (Kostof, 1995, p. 21).⁴¹ La configuración de la cultura humana está estrechamente vinculada a la domesticación del fuego. El arte de hacer fuego le ha dado a los humanos la habilidad de sobrevivir en ambientes donde de otro modo no hubiera sido posible y le ha permitido cocinar alimentos cuyo valor nutricional no podría haberse utilizado de otra manera. El fuego ha sido particularmente significativo para la formación de la cosmovisión de todas las culturas humanas y la forma adoptada en sus rituales. Su carácter inmaterial, pero del que podemos percibir y comprobar sus efectos, le ha otorgado un carácter divino e incluso ha sido considerado como una divinidad en sí mismo (Kaliff, 2011, p. 51). Para nuestro estudio, lo más importante es que el fuego, como sostiene Kostof, fue *un gran creador de lugares*. Los potentes estímulos sensoriales que produce, le hacen ser un elemento esencial en la actividad ritual. Estudiamos a continuación como el fuego pudo ser el primer elemento extracorpóreo que ordeno el espacio humano, y lo que esto supuso en el origen del espacio ritual.

⁴⁰ Ver anexo a final de capítulo A.3.2.3. El enfoque fenomenológico

⁴¹ *Y aquí un invento principal, el fuego, demostró ser un gran creador de lugares. Desalojó a las fieras de las cuevas y las mantuvo a raya; hizo que la casa del momento fuera segura. Pero más allá de esto, el fuego ardiente moldeó un ambiente de compañía, una estación para que el cazador hiciera una pausa, cocinara su presa, endureciera sus herramientas y se comunicara con su banda de compañeros. El hogar más antiguo que conocemos, en la gran cueva de Escale, en el sur de Francia, se remonta a más de 500 000 años. Esa puede ser nuestra primera pieza arquitectónica documentada: un poco de naturaleza determinada por el ritual diario del Homo erectus* (Kostof, 1995, p. 21).

2.2.1.1. El dominio del fuego

La primera evidencia del posible uso del fuego por homínidos data de alrededor de 1,2 millones de años AP en la cueva de Swartkrans en Sudáfrica (Brain y Sillent, 1988). En el yacimiento de Gesher Benot Ya'aqov, ya mencionado, se han hallado evidencias que sugieren que los homínidos de hace 750.000 años sabían cómo usar el fuego (Alpers-Afil, Richter, y Goren-Inbar, 2007). Sin embargo lo escaso de hallazgos de esta antigüedad hace pensar que el uso del fuego no se generalizó hasta hace medio millón de años, tras un proceso de adaptación de los homínidos de Eurasia a los sucesivos cambios climáticos, desde condiciones más suaves e interglaciares hasta condiciones mucho más frías. En contraste con el Pleistoceno más temprano, el registro arqueológico documenta una presencia casi continua de los homínidos en las partes más importantes de Europa y Asia desde la mitad del Pleistoceno medio en adelante. El control del fuego habría jugado un papel fundamental en el proceso de adaptación a los climas más fríos (Roebroeks y Villa, 2011, p. 5212).

Figura 2. 8. Bilzingsleben, Alemania. 370.000 AP. Sección de la zona circular pavimentada.

Clave: 1. Piedras de travertino; 2. Huesos; 3. Cráneo de uro con yunque de cuarcita; 4. Fragmentos de objetos de madera; 5. Fragmento de cráneo humano.

(Mania y Mania, 2005, p. 103)

Alrededor de 370.000 años AP, el uso del fuego está presente en el sitio de Bilzingsleben, en Alemania, del que hacíamos referencia como uno de las primeras evidencias de señalización de espacios “especiales” por homínidos. El periodo de ocupación se sitúa en una época interglaciar de temperaturas templadas, pero aun así debieron de adaptarse a los fríos inviernos con temperaturas por debajo de 0° C. Las estructuras en forma de anillo halladas en Bilzingsleben parecen haber estado asociadas con una zona de combustión, y un área de actividad que generalmente consiste en huesos de elefante y un gran bloque de travertino interpretado como un “yunque”. La zona pavimentada también presenta una zona de combustión ubicada hacia su

Capítulo 2

centro, un gran bloque de travertino severamente afectado por el calor en su periferia oriental, y un “yunque” de cuarcita en su periferia occidental junto a un gran cráneo de bóvido [Fig. 2.8]. La falta de huesos astillados, martillos u otras herramientas en el pavimento contrasta marcadamente con el resto del área de asentamiento, Mania y Mania (2005, pp. 102, 113) sugieren que el área alrededor del yunque y el cráneo del bóvido se limpió intencionadamente y que probablemente el lugar desempeñó un papel en algún tipo de comportamiento ritual, evidenciado además por una estructura lineal de grandes guijarros, que se dirigen hacia el área circular y cuyos extremos parecen haber sido marcado por colmillos de elefante.

Figura 2. 9. (Derecha) Plano de hogares de tamaño medio hallados intactos, unidad XIII, atribuidos a neandertales Cueva de Kebara, Monte Carmelo, Israel. Datado entre 60.000 y 44.000 años AP. (Meignen *et al.*, 2007, p. 96)

Figura 2. 10. (Arriba) Entrada de la Cueva de Kebara. Monte Carmelo, Israel

Clive Gamble (2001, p. 200) interpreta el sitio de Bilzingsleben como un escenario de oportunidades y seguridad, que estimuló las reuniones y facilitó estancias largas. Considera que debió existir un ritual que estableció un vínculo con el lugar cuya acción consistía en colocar un yunque dentro del espacio. *Este objeto servía de nexo de unión entre los individuos y con el escenario. El traslado del yunque unos metros o a distancias más grandes significaba el inicio de una actividad estructurada, el punto de arranque de un acto rítmico.* Es decir, las reuniones estacionales de los pequeños grupos se podrían haber iniciado con una acción ritualizada en torno al fuego que producía consecuencias temporales y espaciales para la interacción social.⁴²

⁴² Sentarse debajo de los árboles o al lado de unos restos chamuscados de un árbol que fue derribado y quemado, es un buen lugar para transmitir habilidades, romper huesos con un percutor, tallar piedras, cortar carne, comer, compartir, golpear rítmicamente huesos y producir sonos y quizá gravar marcas geométricamente ordenadas en la superficie de los huesos. Cada individuo acarrearía sus propios bloques. Luego unos individuos se sentarían frente a otros a cierta distancia, siempre en relación a los bloques, y de esta manera invertirían el escenario de significados sociales. Fijada la atención, se daba seguidamente paso a la acción (Gamble, 2001, p. 200).

Como señala Pettitt (2011a, p. 337) podemos observar el uso específico del espacio y suponer con bastante seguridad que se le dio el significado mediante la ejecución temporal de un ritual vinculado a él, en el que el fuego con sus estímulos sensoriales era central, al que se sumaba los estímulos acústicos y hápticos de la percusión de la piedra, pero no podemos ir más allá.

A partir de mediados del Pleistoceno parece que el uso continuado del fuego se hace más frecuente, como lo muestran los hallazgos realizados en África, Asia y Europa (Roebroeks y Villa, 2011, p. 5211). El fuego parece haberse convertido en una tecnología sostenible entre 400.000 y 200.000 años AP, como lo ilustra la evidencia del sitio de la cueva de Qesem en Israel. Aquí, los estudios sugieren que el uso repetido del fuego era común. Otra señal para el uso habitual del fuego en el período de 300.000 a 200.000 años AP proviene del sitio de Tabun, también en Israel. Muchos sitios posteriores del Paleolítico Medio han producido una amplia gama de evidencia de fuego, en la forma de las grandes áreas de combustión de Kebara [Fig. 2.9 y 2.10] o las hogueras de Hayonim. Para la época del *Homo sapiens* y el neandertal –aproximadamente 200.000 años AP–, el fuego no sólo estaba bajo control sino que también estaba disponible como un lugar para la actividad ritual colectiva regular (Rossano y Vandewalle, 2015, p. 9).

2.2.1.2. El fuego estructura el espacio

El éxito evolutivo del *Homo sapiens* anatómicamente moderno frente al neandertal no sólo tuvo que ver con un mayor desarrollo de la cognición espacial que le permitió la colonización exitosa de nuevas regiones, como argumenta Burke (2012, p. 233). Una mayor habilidad en el uso del fuego habría permitido al *Homo sapiens* adaptarse mejor que los neandertales a las bajas temperaturas del Paleolítico superior, como indican las evidencias halladas que muestran que el uso del fuego por los neandertales fue ocasional y formando hogueras menores que las del *Homo sapiens*.⁴³

La construcción de hogares para el uso del fuego es probablemente una de las primeras expresiones de habilidades específicas del espacio, y por tanto una de las primeras formas de construir “sitios”⁴⁴ para las ocasiones sociales. Construir un hogar es un signo de permanencia.

⁴³ Una comparación entre los hallazgos de la cultura Musteriense –neandertal– y Auriñaciense –*Homo sapiens*– en la Cueva Klisoura, en el sur de Grecia, puso de relieve las diferencias en el uso del fuego entre neandertales y el *Homo sapiens*. Los hogares musterienses estaban relativamente desestructurados y compuestos de episodios de fuego discretos. Por el contrario, los hogares auriñacienses se componían de acumulaciones de cenizas mucho más gruesas, indicativas de una ocupación más intensa y un uso continuo del fuego (Karkanas et al., 2004). En Abric Romani, cerca de Barcelona, –70.000 y 40.000 años AP– se han hallado los restos de numerosas hogueras de neandertal, todos los cuales eran de menos de 0,3 m de diámetro y poco profundos, lo que indica la presencia de fuegos de corta duración y baja temperatura. (Vallverdu, et al., 2010). Las hogueras más grandes de neandertal, de aproximadamente 1 m de diámetro, se han encontrado en la cueva de Kebara –60.000 y 44.000 años AP– en el Israel actual (Meignen, Goldberg, y Bar-Yosef, 2007). Los hogares de Kebara son aproximadamente la mitad del tamaño que los atribuidos al *Homo sapiens* en la cueva Sibudu –65.000-58.000 años AP– en Sudáfrica (Wadley, 2001). Aquí, se han encontrado varios hogares de más de 2 m de diámetro.

⁴⁴ Ver nota a final del capítulo N.2.2. Clasificación de espacios de interacción social.

Capítulo 2

Tales estructuras se usan repetidamente y pueden sobrevivir más allá de los límites de la ocupación estacional (Karkanas et al., 2004, p. 513). Se conocen hogares bien contruidos del Paleolítico medio, formados por un anillo de piedras (Vega Toscano et al., 1994), encontrándose tanto en África como en Eurasia. Particularmente importantes son los hogares encontrados en el sitio de Dolní Věstonice –23.000 años AP– en la República Checa.

Figura 2. 11. Dolní Věstonice. República Checa. Plano de situación de los campamentos del Paleolítico superior de Dolní Věstonice (DV) y Pavlov (P). Datado 26.000 a 23.000 AP. (Gamble, 2001, p. 425)

Figura 2. 12. Venus de Dolní Věstonice. 43 x 111 mm, datada entre 27.000 y 23.000 AP.

Realizada en cerámica, difiere de las otras figuras halladas en su tamaño más grande, forma sofisticada y un estado de conservación relativamente bueno. Se ha interpretado que tendría un papel más importante, y posiblemente su uso no sería su destrucción ritual. Además, la Venus negra probablemente sirvió como un "prototipo", ya que su forma clásica fue imitada en otros torsos femeninos del mismo sitio, modelados en arcilla y tallados en marfil. (Svoboda, Ložek y Vlček, 1996, p. 157)

El paisaje de Dolní Věstonice está dominado por el río Dyje y las colinas de caliza de Pavlovské que alcanzan una altura de 550 m [Fig. 2.11], el valle fue un paso de manadas de mamuts y, como sugiere la cantidad de restos que se han hallado, era utilizado como cazadero (Svoboda, 2001). Los campamentos se sitúan en laderas del río, en los que se distinguen varias unidades de acampada. Cada una se organiza a partir de un hogar central rodeado de un sistema de plataformas excavadas sin contornos visibles y con hoyos para postes que indican la existencia de algún tipo de cubierta. Conchas, instrumentos líticos, ocre o grandes huesos se distribuyen alrededor formando patrones regulares. (Svoboda, Ložek y Vlček, 1996, pp. 147-151) [Fig. 2.13]. Estas estructuras debieron de permanecer cierto tiempo en pie, sobreviviendo claramente el lapso de una única reunión estacional, pudiendo utilizarse por un período largo de tiempo o, probablemente, a lo largo de visitas sucesivas.

En Dolní Věstonice, se han hallado hogares con un tamaño de más de 2 m y depósitos de más de 40 cm de espesor. Relacionados con los hogares se han encontrado cuerpos, útiles, restos de comida, habitáculos, hornos y estatuillas de arcilla⁴⁵ (Gamble, 2001, pp. 420-426).

Dos hornos fueron encontrados a unos 80 m del área de acampada. Uno, que contenía más de 2.300 fragmentos de cerámica, se encontraba dentro de una cabaña circular en una depresión oval de 130 cm por 40 cm y 40 cm de profundidad. El otro horno medía aproximadamente 1 m de diámetro exterior y 60 cm de profundidad, y en él se encontraron fragmentos de figurillas de animales. Se ha deducido que las figurillas se podrían haber producido para que explotaran en el fuego y que el proceso de su modelado y colocación en determinados puntos del hogar habría tenido algún propósito social. (Vandiver *et al.*, 1989, pp. 1005-1007). Brian Hayden (2003, pp. 134-135) sostiene que se colocaron intencionalmente en los hornos mientras aún estaban húmedas para que se rompieran o explotaran al calentarse. Su producción en una parte apartada de la zona habitacional indica que el proceso se llevaba a cabo por un grupo reducido de individuos para fines especiales. Parece que estos animales de arcilla podrían haberse utilizados en rituales –probablemente adivinatorios– dirigidos a ancestros totémicos, maestros de animales o transformaciones chamánicas, conceptos sobrenaturales característicos del Paleolítico superior.

Figura 2. 13. Dolní Věstonice II. Plano de la unidad 1. Datado en torno a 25.740 AP.

Depósitos de: 1 carbón; 2 Loess rojo-quemado; 3 Concentración de carbón; 4 Madera; 5 Ocre.

(Svoboda, Ložek y Vlček, 1996, p. 149)

⁴⁵ La producción más antigua documentada en el mundo de arcilla cocida intencionadamente (Adovasio, Soffer y Klima, 1996; Vandiver *et al.*, 1989).

Capítulo 2

La ocasión social en Dolní Věstonice parece que fue muy distinta a las reuniones que se debieron desarrollar en Bilzingsleben; es decir, entre las sociedades de finales del Paleolítico inferior y las sociedades del Paleolítico superior. En Dolní Věstonice se pone de manifiesto que se desarrollaron acciones vinculadas al lugar, concretamente en la creación de estructuras que debieron repararse ritualmente en cada nueva visita, en los abundantes enterramientos, o en la construcción de hornos para prácticas rituales que hacen que las vivencias experimentadas por la gente en aquel lugar fueran algo memorable. Pero la gran diferencia la marca la aportación de recursos simbólicos además de materiales y emocionales, que hacen que el lugar pudiera funcionar en un sistema social ampliado más allá de la estricta immediatez.

Los objetos utilizados habrían adquirido una existencia independiente con relación a los cuerpos de los individuos que los produjeron y utilizaron. Estos objetos representaban acciones que seguían vivas aún sin estar animadas por el uso o por la asociación directa con un individuo.

(Gamble, 2001, pp. 434-435, 448-449)

Es posible que los homínidos bailaran alrededor de las hogueras antes de Dolní Věstonice (Rossano y Vandewalle, 2015, p. 10), pero Dolní Věstonice nos proporciona algunas de las primeras pruebas convincentes del uso del fuego en rituales comunales, y del uso de sus múltiples estímulos sensoriales en la adquisición de un carácter simbólico. El fuego estará presente frecuentemente en el espacio sagrado, marcando el centro o el lugar más sagrado, como la “hestia” o “vesta” en el espacio ritual griego y romano o la vela encendida junto a los sagrarios en los templos cristianos. Pero lo que es aún más importante para nuestro estudio es la evidencia de que el fuego comenzó a estructurar el espacio en torno un eje extracorpóreo.

Como ya hemos argumentado, la primera forma de organización espacial humana fue en torno al cuerpo (Eliade, 1999, p. 23), pero en sitios como el de Dolní Věstonice aparece una nueva forma de organización del espacio colectivo en torno a la centralidad del fuego. Al carácter simbólico inherente al fuego, se le añade un nuevo simbolismo como centro extracorpóreo que derivará en cosmovisiones con un “centro del mundo” donde se sostiene el *axis mundi* que une el Cielo con la Tierra, en torno al cual se extiende y se organiza el “mundo” –nuestro mundo– (Eliade, 1998, p. 32). El *axis mundi*, como el cuerpo humano, tiene una dimensión vertical y por lo tanto se asociará a elementos verticales del paisaje como árboles o montañas, pero el primer centro ante el que se congrega el grupo y que organiza el espacio en torno a él es el fuego.

2.2.2. Cuevas

En el escenario evolutivo para el surgimiento del pensamiento religioso que plantean Rossano y Vandewalle (2015, p. 11), el cuarto y último paso se habría producido con la introducción de conductas cada vez más costosas en los rituales; es decir, conductas que requieren tiempo, energía, riesgo o recursos considerables para una retribución incierta, si es que tiene alguna (Boyer, 2001).

El uso por homínidos de las entradas de las cuevas como refugio está documentado desde muy temprano, como se desprende de lo visto hasta ahora. Sin embargo, a partir de Paleolítico superior, las profundidades de las cuevas se empiezan a explorar y a utilizar para propósitos posiblemente rituales por parte del *Homo sapiens*, aunque, como veremos, hay evidencia de que el neandertal también pudo llevar a cabo algunas prácticas similares a las del *Homo sapiens*. Estas prácticas han sido entendidas como conductas costosas.⁴⁶

Durante el Paleolítico superior, se establece la cultura mítica –como la denomina Donald (1991, pp. 211-212)–.⁴⁷ El simbolismo se desarrolla, apareciendo el uso de elementos difíciles de obtener como el ocre rojo, las armas, las herramientas y otros artefactos, cuentas de conchas o dientes de animales perforados,⁴⁸ la elaboración de objetos “artísticos” como figurillas de distintos materiales o las pinturas parietales en cuevas y abrigos. Todos estos elementos de carácter simbólico son utilizados claramente con fines rituales. Pero también ciertos rituales son en sí mismos conductas costosas, como los procesos *post mortem* que también se podrían calificar como conductas costosas no utilitarias.⁴⁹

Quizás la conducta costosa más sorprendente –y que además se ha establecido como un icono cultural del hombre del Paleolítico superior– sea la pintura parietal en cuevas y abrigos rocosos. Entre 40.000 y 10.000 años AP, se ha documentado el uso de cuevas profundas con fines artísticos, religiosos u otros fines potencialmente rituales. Acceder a sitios como las cámaras pintadas en la cueva de Montespan, requiere desplazarse a través de aguas frías por más de 1 km [Fig. 2.14], o al pozo pintado en Lascaux que requiere un descenso de cuerda de 16 m [Fig. 2.20]. El acceso se dificulta más si tenemos en cuenta que debían realizar los trayectos portando antorchas y otros útiles como cuerdas o los materiales artísticos. Además, su uso ritual suponía un nuevo riesgo cada vez que se utilizaban estos espacios.

En este apartado intentamos aclarar que le llevó al ser humano a adentrarse en las profundidades de las cuevas, asumiendo semejantes riesgos, para llevar a cabo enigmáticas pinturas y esculturas o ejecutar misteriosos rituales. En definitiva tratamos de entender que aportaba al ser

⁴⁶ Autores como Richard Sosis (2004) sostienen que sólo los rituales religiosos llevan aparejados conductas costosas.

⁴⁷ Ver anexo a final de capítulo A.2. Modelo de la evolución de la cognición humana de Merlin Donald

⁴⁸ Las cuentas de conchas o dientes de animales perforados presumiblemente fueron usados para la decoración corporal como marcadores sociales indicativos de la tribu o estado dentro de la tribu, o como regalos en interacciones con otros grupos (White, 2007).

⁴⁹ Los procesos *post mortem* pueden incluir entierros intencionados, la cuidadosa limpieza y separación de los huesos, el segundo entierro, cuerpos decorados con evidencia de actividad ritual, como la inclusión de bienes funerarios. Estos procesos representan conductas costosas no utilitarias en comparación con el simple abandono o la eliminación de los muertos.

Capítulo 2

humano adentrarse en un espacio oscuro y profundo, separado de su entorno, en el que se producía una experiencia sensorial completamente nueva, y cómo pudo influir en su concepción del espacio sagrado.

Figura 2. 14. Cueva de Montespan, Francia. El espeleólogo Norbert Casteret, en una de las varias incursiones a la cueva entre 1922 y 1923, en las que descubrió los restos de la presencia humana en la cueva de Montespan.

2.2.2.1. Descubrimiento del espacio interior

Las cuevas profundas casi nunca fueron usadas como cobijo, los homínidos prefirieron los abrigos rocosos bien orientados para instalar sus campamentos. La ocupación de cuevas profundas no parece haber ocurrido en África en ningún período, ya sea en el Paleolítico inferior o medio, o incluso en el superior si excluimos los abrigos rocosos y las entradas a cuevas con evidencia de presencia humana en Sudáfrica, Etiopía y Magreb (Jaubert *et al.*, 2016). En los pocos casos en que los campamentos se instalaron dentro de las cuevas siempre se hicieron cerca de la entrada de la cueva, donde había luz y refugio. Parece que las profundidades de las cuevas se utilizaron sólo con fines rituales esporádicos (Hayden, 2003, pp. 100-101). La evidencia más antigua para la apropiación de este difícil entorno se encuentra en Europa, Sudeste Asiático y Australia.⁵⁰

El caso más temprano documentado del uso de cuevas profundas se ha encontrado en Bruniquel, en el suroeste de Francia (Rouzaud, Soulier y Lignereux, 1996). En una gran sala situada a unos 350 m de la entrada, se encontraron dos estructuras anulares ovoides formadas por un gran número de estalagmitas rotas, una más grande de 6,7 × 4,5 m junto a otra más pequeña anexa de 2,2 × 2,1 m, ambas con restos de hogueras. Además de las dos estructuras anulares, se encontraron cuatro estructuras de acumulación de estalagmitas de entre 0,55 a 2,60 m de diámetro. Dos de ellas ubicadas en el centro de la construcción anular más grande, mientras que las otras dos están fuera de los anillos [Fig. 2.15 y 2.16]. Las últimas dataciones sitúan su realización en 176.000 años AP, a finales del Paleolítico inferior, por lo que estas estructuras se encontrarían entre las construcciones más antiguas conocidas realizadas por homínidos. Para

⁵⁰ Para Sudeste asiático ver (Plagnes *et al.*, 2003), (Aubert *et al.*, 2014), para Australia, (Bednarik, 1990)

Jacques Jaubert y los coautores del estudio (2016) parece claro que las estructuras corresponden a neandertales, ya que no había otros homínidos en la zona en esa época.

Figura 2. 15. Estructuras de la Cueva de Bruniquel, Francia.

A, B: Estructuras compuestas de espeleotemas alineados y superpuestos.

C, D, E, F: Estructuras de espeleotemas acumuladas

Las sombras de color naranja representan las zonas de combustión

La sombra roja representa una concentración de carbonización (principalmente fragmentos de hueso quemado) (Jaubert *et al.*, 2016)

Figura 2. 16. Imagen de la Estructura de la Cueva de Bruniquel (Jaubert *et al.*, 2016)

Capítulo 2

Se desconoce la función de estas estructuras, o la razón por la que se encendieron hogueras sobre ellas y no directamente sobre el suelo de la cueva. Se ha interpretado como un espacio ritual ya que, como sostiene Hayden (2003, p. 102), hay pocos otros propósitos para adentrarse en la profundidad de las cuevas más allá de experimentar la oscuridad y la quietud, entrar en un lugar atemporal donde los sentidos y la conciencia se alteran. Basándonos en la mayoría de las incursiones en cuevas del Paleolítico superior, podríamos suponer que representan algún tipo de comportamiento simbólico o ritual, pero además las construcciones de Bruniquel realizadas por los primeros neandertales no tiene precedentes de dos maneras. En primer lugar, revela la apropiación de un espacio kárstico profundo –incluyendo la iluminación– por una especie humana pre-moderna. En segundo lugar, se trata de construcciones elaboradas de las que no se tienen evidencia anterior, formadas por cientos de estalagmitas rotas parcialmente y calibradas, junto con la presencia de varias zonas quemadas intencionalmente.

Por lo tanto, los resultados sugieren que el grupo neandertal responsable de estas construcciones tenía un nivel de organización social que era más complejo de lo que se pensaba anteriormente para esta especie de homínidos (Jaubert *et al.*, 2016). Es decir, es una prueba más de que el *Homo sapiens* moderno contaba con antecedentes evolutivos en lo que se refiere a su organización social y su control espacial. La utilización de las estalagmitas, cortadas en secciones bastante regulares con una longitud media de 34,4 cm para las grandes y 29,5 cm para las pequeñas, nos sugiere un control en la construcción de este tipo de estructuras, cuyo material original probablemente fuera la madera, y que serviría para delimitar espacios con un uso o significado especial.

En nuestra opinión, se pueden encontrar similitudes entre las construcciones de Bruniquel y los hallazgos realizados en el sitio musteriense al aire libre de La Folie [Fig. 2.17] en el valle del Clain, cerca de Poitiers, Francia. Datado entre 84.000 y 72.000 AP, se trata de un ejemplo raro, por su alta calidad de conservación, de un campamento neandertal, con una disposición circular de aproximadamente 10 m de tamaño, delimitada por una construcción de postes de madera y ramas, en cuyo interior se distinguen distintas zonas de actividad (Bourguignon, 2002, p. 45). A pesar del gran intervalo temporal entre la construcción de la estructura de Bruniquel y La Folie, parece que se trata de la misma técnica de construcción utilizando distintos materiales. Es extremadamente difícil que se pueda conservar algún rastro de construcciones en madera similares anteriores a Bruniquel, pero eso no significa que no existieran. Probablemente en Bruniquel se construyeran los recintos con el material disponible, las estalactitas, de la misma forma que se hacía en el exterior con madera. Es tentador hacer asociaciones sobre la sustitución de un material perecedero por uno más perdurable con fines simbólicos, pero lo más razonable es pensar que se debió únicamente a una razón práctica.

Bruniquel aporta evidencias, por un lado, de la señalización de espacios “especiales” y, por otro, de la utilización de las cuevas profundas para usos no habitacionales muy tempranos. Aunque no se hayan encontrado más pruebas del uso de estos espacios hasta el Paleolítico superior, este hallazgo nos muestra que la curiosidad de los homínidos por estos misteriosos espacios había comenzado mucho antes.

Figura 2. 17. Reconstitución de la vida cotidiana de un grupo neandertal del sitio “La Folie” en Poitiers, Francia. Galibert, Inrap

2.2.2.2. Ritual y arte rupestre

Las construcciones durante el Paleolítico superior en cuevas se limitan a hogueras, hogares simples y algunos desplazamientos de rocas o espeleotemas⁵¹. Incluso en las cuevas visitadas regularmente desde el Auriñaciense, las construcciones son inexistentes o anecdóticas (Jaubert *et al.*, 2016). El *Homo sapiens* moderno utilizó la profundidad de las cuevas para actividades simbólicas, culturales o funerarias a las que están vinculadas los grabados, las pinturas o las esculturas hallados. Los “artistas” respetaron la arquitectura natural de cada cueva, haciéndola formar parte de su obra como un todo inseparable. No intentaron cambiar la configuración dada; por ejemplo, nivelando el suelo o ensanchando pasajes angostos (Kostof, 1995, p. 24). Por el contrario, los accidentes de las cuevas fueron interpretados, viendo en ellos escenas de animales en movimiento⁵², figuras antropomorfas o lugares donde llevar a cabo determinados rituales.

Aunque tradicionalmente se había asumido que fue en Europa occidental donde se realizaron las primeras pinturas y grabados en las cuevas del Paleolítico superior, de acuerdo a las últimas investigaciones (Davidson, 2012, p. 21), muchos trabajos han establecido que hay pinturas y grabados que probablemente sean contemporáneos, o incluso anteriores a los que se encuentran en cuevas europeas, al menos en Sudáfrica –Cueva de Apollo 11 en Namibia y Cueva

⁵¹ Espeleotema es un término geológico referido a depósitos minerales formados en cuevas tras la génesis de estas, como estalactitas o estalagmitas.

⁵² Por ejemplo, el estudio realizado sobre la geomorfología como contexto del arte rupestre en la Cueva de Tito Bustillo, Ribadesella, Asturias. (Calleja Fernández, Jiménez-Sánchez y Domínguez-Cuesta, 2009)

Capítulo 2

de Blombos en Sudáfrica⁵³– y en Australia –Nawarla Gabarnmang⁵⁴–. Otros hallazgos, como los realizados en la Cueva del Rinoceronte (Coulson, Staurset y Walker, 2011) en Botsuana, de hace 70.000 años AP, parecen indicar que el *Homo sapiens* moderno, antes de su éxodo de África, hace cerca de 60.000 años (Renfrew, 2008b, p. 2042), habría asignado un significado especial a las cuevas, así como haber adquirido las habilidades visuoespaciales reflejadas en la capacidad gráfica que demostraría en la pintura y en los grabados, entre otras actividades. En su dispersión por el planeta, el *Homo sapiens* anatómicamente moderno desarrolló distintas cosmovisiones y mundos simbólicos, que se reflejan en las distintas manifestaciones que aparecen en el Paleolítico superior y con posterioridad. Las pinturas y grabados rupestres europeos son sólo una manifestación de la diversidad cultural que poco a poco se irá desarrollando por todo el mundo (Davidson, 2012, p. 62-63).

Aún existe una considerable incertidumbre sobre cuándo comenzaron y cómo se desarrollaron los estilos y las prácticas de la pintura y el grabado rupestre europeo. Todavía se discute si eran parte de la cultura de las primeras poblaciones de *Homo sapiens* modernos, hace 35.000 a 40.000 años, o fue producto de su interacción con los neandertales, o se desarrollaron más tarde. En la cueva de El Castillo, en Cantabria, se ha datado alguno de los elementos de la composición del panel de las manos –una mano y un disco rojo– en 40.800 años AP, lo que hace pensar que todo el panel tendría la misma edad, lo que lo situaría entre el arte más antiguo conocido en Europa. (Pike *et al.*, 2012).

Las manifestaciones gráficas y escultóricas del arte paleolítico europeo se han interpretado desde diferentes aproximaciones. Juan F. Pascua Turrión (2005) señala cuatro tendencias diferentes: arte por el arte, magia o religión, estructuralismo o un medio de comunicación.⁵⁵ Pascua Turrión considera que la presencia del grafismo paleolítico constata la ocupación del territorio por un grupo humano que lo ha elegido por la abundancia de recursos. Los lugares en los que se desarrollan las grafías –fundamentalmente cuevas y abrigos rocosos– coinciden con lugares de interés para los pobladores, y por tanto funcionarían a modo de marcador territorial, indicando la importancia de ese lugar y la pertenencia a un determinado grupo humano. Las representaciones no figurativas –el 50% de las pinturas y grabados– serían signos que estarían dedicados a una función territorial. Considera que debería revisarse la interpretación de las cuevas con pinturas parietales como “santuarios”, ya que las manifestaciones gráficas son similares a las realizadas en abrigos rocosos, como señalan de Balbín-Behrmann y Alcolea-González (2001). Por otro lado, nuevos estudios sitúan las zonas con representaciones artísticas a la vista, e incluso coincidentes con las zonas de vivienda, dentro de las cuevas, y también en los abrigos rocosos.

⁵³ La placa pintada de Apollo 11 ha sido datada 25.500 años AP, aunque recientemente se la sitúa en 30.000 años AP (Vogelsang *et al.*, 2010). Las piezas de ocre tallado de Blombos están datadas en 70.000 años AP (Renfrew, 2008b, p. 2042).

⁵⁴ La datación de las pinturas del techo del abrigo rocoso en Australia de Nawarla Gabarnmang se remonta a 28.000 años AP, aunque Jean-Jacques Delannoy y los coautores del estudio (2013) sugieren que las pinturas se debieron realizar desde que se inició su ocupación, 45.000 a 60.000 años AP.

⁵⁵ Ver nota a final del capítulo N.2.4 Distintas interpretaciones del arte rupestre.

Figura 2. 18. Pintura del Hombre Muerto en la Cueva de Lascaux, Francia.

Figura 2. 19. (Izquierda). Plantas y secciones en la Cueva de Lascaux.

Clave:

1. Hall de los Toros. 2. Galería Axial. 3. Pasaje Lateral. 4. Nave. 5. Cámara de los Felinos. 6. Ábside 7. Pozo del Hombre muerto. (Planos del autor a partir de Kostof, 1995)

Figura 2. 20. (Derecha). Sección del pozo del Hombre Muerto. Cueva de Lascaux. (Plano del autor a partir de Kostof, 1995)

Capítulo 2

Figura 2. 21. (Izquierda) Panel de las Manos en la Cueva de El Castillo, España. Última datación de las manos 37.300 AP. (Pike *et al.*, 2012).

Figura 2. 22. (Derecha) Corredor de los Puntos en la Cueva de El Castillo, España. Última datación 40.800 años AP. (Pike *et al.*, 2012).

Pascua Turrión entiende el término “territorio” del mismo modo que lo hacen de Balbín-Behrmann, Bueno Ramírez y Alcolea-González (2003, pp. 17-18) *como el espacio próximo a las áreas decoradas en el que podemos establecer zonas de aprovisionamiento de materiales, de agua, de caza, pastos, sembrados, etc.* Pero las poblaciones hasta el final del máximo glacial alrededor de 20.000 años AP, eran de muy baja densidad, y autores como Peter J. Richerson (2014) consideran que la territorialidad en los homínidos debió de ser nula durante gran parte del Paleolítico. Durante el Paleolítico superior, otros grupos humanos serían un recurso importante más que una competencia; es decir, una oportunidad de adquirir compañeros, intercambiar información sobre regiones distantes, cooperar en proyectos de cacería, adquirir la última tecnología y comerciar con recursos como conchas marinas y herramientas de alta calidad. La territorialidad no hubiera sido adaptativa. Según Burke (2012, p. 233), el *Homo sapiens* moderno fue capaz de mantener la conexión a grandes distancias gracias a sus capacidades visuoespaciales, como ya hemos comentado, pero además, dada su capacidad gráfica, pudieron desarrollar medios más eficientes de comunicar información sobre el paisaje a través de representaciones esquemáticas; es decir, mapas. Las habilidades de mapeo son un aspecto universal de la cognición espacial humana moderna (Blaut *et al.*, 2003), y el registro arqueológico sugiere que las primeras representaciones esquemáticas del paisaje aparecen durante el Paleolítico superior.⁵⁶

⁵⁶ Grabados gravetienses –33.000-22.000 AP– sobre colmillos de mamut o placas de marfil hallados en los sitios de Pavlov y Předmostí [Fig. 2.22 y 2.23] en Europa central, considerados como posibles mapas y / o planes de caza (Svoboda, 2017). También en la Cueva de Abauntz, en Navarra, España, se han hallado placas de piedra de 13.660 AP grabadas interpretadas como posibles mapas y / o planes de caza (Utrilla *et al.*, 2009).

Figura 2. 23. (Izq.) Přebostice I, República Checa. Reproducción del dibujo lineal grabado en Fig. 2.24 en comparación con la topografía del paisaje local, con la ubicación de los sitios paleolíticos. (Svoboda, 2017, p. 72)

Figura 2. 24. (Dcha.) Přebostice I, República Checa. Grabado lineal sobre colmillo de mamut, 27.000 AP, interpretado en un principio como una mujer, actualmente como un mapa del valle. (Svoboda, 2017, p. 71)

Por otro lado, la marcación territorial en los primates, como en otros mamíferos o en aves y peces, es una conducta ritualizada (Lorenz, 2002), por lo que, de haberse dado, la marcación de un territorio en los homínidos habría sido desde muy temprano un acto ritual, como argumenta Eliade (1998, p. 29):

La cosmización de territorios desconocidos es siempre una consagración: al organizar un espacio, se reitera la obra ejemplar de los dioses. La íntima relación entre cosmización y consagración está ya atestiguada en los niveles elementales de cultura (por ejemplo, entre los nómadas australianos, cuya economía sigue estando en el estadio de la recolección y de la caza menor).

Respecto a la coincidencia de la zona habitacional y “sagrada”, de Balbín-Behrmann y Bueno Ramírez (2001, p. 147) entienden que *si lo sagrado es lo opuesto a lo cotidiano, los contextos de las grafías prehistóricas tanto paleolíticas como postpaleolíticas son mayoritariamente profanos*. Pero, como ya hemos visto, el concepto de lo “sagrado” coincide con el mundo conocido y los actos que en él se realizan son culturales,⁵⁷ por lo que la coincidencia de algunos espacios posiblemente habitacionales con los que pudiéramos considerar como espacios rituales o de culto no es un argumento que invalide su carácter especial. De hecho, podemos encontrar la coincidencia de usos hasta la Edad de Bronce, en los santuarios domésticos del Levante o en los minoicos y micénicos.⁵⁸

⁵⁷ Pasaremos ahora a los actos humanos, naturalmente a los que no dependen del puro automatismo; su significación, su valor, no están vinculados a su magnitud física bruta, sino a la calidad que les da el ser reproducción de un acto primordial, repetición de un ejemplar mítico. La nutrición no es una simple operación fisiológica; renueva una comunión. El casamiento y la orgía colectiva nos remiten a prototipos míticos; se reiteran porque fueron consagrados en el origen (“en aquellos tiempos”, *ab origine*) por dioses, “antepasados” o héroes. (Eliade, 2000, pp. 14,15)

⁵⁸ Ver anexo a final de capítulo A.4. Espacio ritual griego.

Capítulo 2

Respecto a las actividades que se llevaban en el interior de las cuevas del Paleolítico superior europeo asociadas a manifestaciones artísticas rupestres, la mayoría de los autores coinciden en señalar que fueron de carácter cultural o ritual.

Ponemos como un ejemplo un interesante estudio realizado por Robert Bégouën, Carole Fritz y Gilles Tosello (2012) desde una perspectiva fenomenológica, basándose en la percepción de los distintos recorridos de corredores y estancias, sobre la cueva de Le Tuc d'Audoubert, en Francia.⁵⁹ Eligen esta cueva en concreto por su excepcional grado de conservación, además de que el acceso y las vías del sistema de cuevas parecen haberse mantenido sin cambios a lo largo de milenios.

Le Tuc d'Audoubert [Fig. 2.25 y 2.27] es una cueva kárstica de 640 metros de largo con tres niveles geológicos. La red inferior corresponde al curso subterráneo del río Volp y es donde se encuentra la entrada actual de la cueva. En este nivel se ha perdido los posibles restos arqueológicos por la coincidencia con el curso del río. La red medía se sitúa a 3 m por encima y es un laberinto de galerías de fósiles parcialmente inundadas que contienen áreas de habitación con arte parietal asociado y objetos encajados en grietas en las paredes. A la red superior se accede por una chimenea de 12 m de alto. La tercera red, la de más difícil acceso, se extiende a lo largo de 500 m con arte parietal en el primer tramo que contiene temas inusuales. En la segunda mitad no hay restos de arte parietal siendo reemplazado por huellas, dibujos y arcilla esculpida y modelada. En el último tramo del nivel superior se encuentran los famosos bisontes de arcilla [Fig. 2.26].

Figura 2. 25. Entrada de la Cueva de Tuc d'Audoubert, Francia, vista desde el interior, a la salida del río Volp. (Bégouën *et al.*, 2007, p. 31)

⁵⁹ Le Tuc d'Audoubert junto con las cuevas de Enlène y Les Trois Frères, forman el conjunto de cuevas del río Volp, en Ariège, Pirineos franceses. Le Tuc d'Audoubert y Les Trois Frères, descubiertas en 1912 y 1914, desde el primer momento se reservaron para la investigación, no habiendo estado nunca abiertas al público. Además se decidió no trasladar los hallazgos muebles, por lo que su conservación es extraordinaria.

Figura 2. 26. Bisontes de arcilla de Tuc d'Audoubert. La hembra mide 62 cm de longitud. 16.500 AP. (Bégouën et al., 2007, p. 31)

Figura 2. 27. Plano de Tuc d'Audoubert, con la ubicación de las tres redes geológicas, salas y galerías

Capítulo 2

Tras un exhaustivo análisis de la cueva, los autores del estudio llegan a la conclusión de que no hay seguridad de presencia humana antes de 34.000 años AP. En la primera fase de uso de la cueva, parece que las incursiones no fueron para la habitación a largo plazo y tampoco hay intervenciones simbólicas de esa antigüedad. Después de esta fase inicial de ocupación, la cueva parece haber sido abandonada por un período de unos 20.000 años antes de que los principales ocupantes magdalenenses la ocuparan hace unos 16.500 años. Las partes más accesibles se les dio un uso habitacional, mientras que las de más difícil y más remotos fueron dedicadas a los conjuntos parietales. En principio, las diferencias entre las dos redes –nivel medio y superior– parecen ser considerables, pero esconden una fuerte homogeneidad en todo el sistema de cuevas cuando se consideran como un todo. Existe una continuidad espacial entre los dos niveles, como muestran los dibujos realizados en la chimenea que los conecta. Bégouën y los coautores del estudio (2012, p. 379) consideran que aunque los magdalenenses no tuvieran un plano tangible de la cueva, obviamente tenían un mapa cognitivo muy preciso, ya que utilizaron intencionadamente la morfología de las galerías subterráneas y su configuración en dos niveles superpuestos, en la distribución de usos y símbolos.

Figura 2. 28. Huellas en el suelo de arcilla.
Tuc d'Audoubert

En cuanto al grupo que ocupó la cueva y los ejecutores de las pinturas, dibujos y modelados, Bégouën y los coautores del estudio (2012, p. 378), teniendo en cuenta las huellas preservadas en la arcilla, las hogueras encendidas, o los restos de animales comidos, llegan a la conclusión de que se debió tratar de un grupo de entre 15 y 20 personas, siendo incluso más reducido el número que acampó en la cueva y realizó el arte parietal. Sugieren que los “artistas” de Tuc d'Audoubert, ocupados en las actividades simbólicas en el interior de la cueva, tuvieron apoyo activo de su comunidad acampada en el valle del Volp, proveyéndoles de todo lo necesario para su actividad y para su subsistencia. Esto les lleva a pensar que la estancia en la cueva se dirigió hacia un objetivo preciso: la práctica de los ritos relacionados con el arte parietal. Las incursiones a lo más profundo de la cueva, en el nivel superior, debieron realizarse con pocas personas, entre las que,

al menos en una ocasión, se encontraba un niño. Y sostienen, que la realización de las figuras en arcilla de los bisontes fue realizada en una sola expedición previamente planeada, dada la dificultad del acceso.

Finalmente, sostienen que en Tuc d'Audoubert, la estructuración del espacio y la naturaleza de los temas sugieren que la cueva tuvo un lugar simbólico preeminente, con toda probabilidad femenino, como se ha propuesto para otros sitios de una edad similar. La tensión de oposición entre las imágenes de animales heridos o muertos y las imágenes de fecundidad, representarían la obligación de matar para vivir y la necesidad de reproducción y regeneración. Sin duda, los ritos que tuvieron lugar en esta gran caverna y las representaciones gráficas abrazaron e intentaron conciliar estos dos principios binarios (Bégouën *et al.*, 2012, p. 380).

En el Paleolítico superior, las culturas de los cazadores-recolectores se vuelven más complejas. Con su extraordinaria capacidad simbólica, el *Homo sapiens* moderno pudo expresar sus complejas ideas religiosas, que de forma más modesta se pueden detectar ya en el Paleolítico medio; conceptos del mundo de la vida futura y del espíritu, iniciaciones y rituales extáticos, cultos animales, veneración de antepasados y posiblemente chamanismo. Según Hayden (2003, p. 164), los modelos políticos ecológicos sugieren que las profundidades de las cuevas fueron probablemente utilizadas para rituales de iniciación en sociedades secretas y ritos chamanísticos. Una gran parte de las huellas de pies y manos registradas en las cuevas profundas utilizadas en el Paleolítico superior son de niños. Muchos autores consideran que son los rastros de iniciaciones en las sociedades secretas de los cazadores-recolectores. Las huellas de pies formando un círculo halladas en las cuevas de Tuc d'Audoubert y de Montespan [Fig. 2.28], han sido interpretadas como las huellas de hombres y mujeres bailando en círculo dentro de un ritual de caza y de fertilidad (Baring y Cashford, 2005, p. 54).

Figura 2. 29. El “Hechicero” de Trois-Frères.
Dibujo de Henri Breuil (Bégouën y Breuil, 1958)
sobre una pintura de la cueva, 15.000 años AP.

Capítulo 2

Respecto al chamanismo, en la cueva de Trois-Frères se encuentra una figura antropomorfa grabada sobre una pared, que mide unos 75 centímetros de alto, con cabeza de ciervo provista de amplia cornamenta, pero con rostro de búho, orejas de lobo y barba de rebeco [Fig. 2.29]. Los brazos parecen terminar en zarpas de oso, y ostenta una larga cola de caballo. Sólo los miembros inferiores, el sexo y su posición de danzante indican que se trata de una figura humana. Puede ser interpretado como un “Señor de los animales” o un hechicero que lo representa (Eliade, 1999, p. 42), otros autores sostienen que representa las bien conocidas afirmaciones de los chamanes de poder transformarse en animales (Hayden, 2003, p. 149). Otra figura interpretada como una representación de chamanismo se haya en Lascaux [Fig. 2.18]. En el fondo de un pasaje profundo y estrecho, se encontró una pintura de un bisonte herido que dirige sus cuernos hacia un hombre –cuya cabeza termina en un pico– caído en tierra, con una erección, su arma aparece apoyada contra el vientre del animal; junto al hombre hay un pájaro posado sobre una pértiga. Horst Kirchner (1950) propuso ver en ella una escena chamánica: el hombre no estaría muerto, sino en trance ante un bisonte sacrificado – Hayden (2003, p. 149) agrega que las erecciones a veces ocurren en estados de éxtasis pero no en la muerte–, mientras que su alma estaría viajando por el más allá. El pájaro posado sobre la pértiga, motivo específico del chamanismo siberiano, sería su espíritu protector.

Otra interpretación frecuente de las cuevas del Paleolítico superior europeo tiene que ver con el culto a lo femenino.⁶⁰ Como sostiene Eliade (1999, p. 48-49), los numerosos análisis realizados sobre las imágenes paleolíticas confirman su función ritual. Parece evidente que estas imágenes y estos símbolos se refieren a acontecimientos relacionados con las estaciones, los hábitos de los animales salvajes, la sexualidad, la muerte, los poderes misteriosos de ciertos seres sobrenaturales y de los “especialistas de lo sagrado”. Podemos considerar las representaciones paleolíticas como un código significativo a la vez del valor simbólico –mágico religioso– de las imágenes y de su función en rituales en los que se hacía referencia al significado de estas imágenes. Aunque sólo podemos especular sobre su significado. El arte parietal sirvió como refuerzo al poder del culto y su sentido de misterio. Como sugieren Baring y Cashford, (2005, p. 58), el artista y el chamán eran la misma persona. A través de su poder mágico para recrear al animal en las paredes de las cuevas, conectaban al grupo con la fuente de vida que animaba a humanos y animales. A cambio, la comunidad mantenía a las artistas-chamanes durante las semanas que duraba su trabajo, proveyéndoles del material necesario para los andamios, las pinturas o la iluminación.

⁶⁰ *La historia de una gran diosa primigenia se relata en las cavernas del sudoeste francés a través del arte y de los rituales que tuvieron lugar en su interior. Durante al menos 20.000 años (del año 30.000 al 10.000 a. C.), parece que la cueva paleolítica fue el lugar más sagrado, el santuario de la diosa y la fuente de su poder regenerador. Entrar en una de esas cavernas es como adentrarse en otro mundo, en un mundo que está dentro del cuerpo de la diosa. Para aquellos que hubiesen vivido en un mundo sagrado, la actual forma ahuecada habría simbolizado su vientre que todo contiene, que traía al mundo seres vivos y acogía a los muertos. La cueva, como lugar de transformación, era el nexo que enlazaba el pasado y el futuro de los hombres y mujeres que vivían en su parte anterior y celebraban sus ritos religiosos en las profundidades de su santuario interior. Al fondo de la cueva se colocaban las piedras que representaban las almas de los muertos que renacerían de su matriz. Su imagen se esculpió en las paredes exteriores; en las interiores se pintaron animales machos y hembras, que pudieron haber encarnado los diferentes aspectos de su ser, así como los artistas chamanes que podían escuchar su voz en la voz del animal.*

(Baring y Cashford, 2005, p. 35)

Como el uso ritual había transformado las cuevas en arquitectura religiosa, el arte hizo tangible una enorme cantidad de significados en estos santuarios ocultos de la tierra (Kostof, 1995, p. 23). En las cuevas, el ser humano descubrió nuevas formas de estimulación sensorial. Por un lado, identificó distintos espacios interiores para los que imaginó diferentes usos, lo que supuso enfrentarse por primera vez a la articulación del espacio interior, a un nivel que su tecnología aún no le permitía. Por otro lado, lo que es más importante para nuestro estudio, es que también por primera vez, a través del arte ritual, fue capaz de articular simbólicamente el espacio, utilizándolo como dispositivo de memoria externa para preservar y transmitir los valores de una comunidad a lo largo del tiempo, de una forma en la que, tras el paso de los milenios, todavía hoy es testimonio de su cultura, sus creencias y su forma de vida.

2.2.3. Las primeras construcciones simbólicas

Los homínidos desarrollaron a lo largo de la evolución la cognición espacial y su capacidad de manipular su entorno para adaptarlo a sus actividades.⁶¹ Con el desarrollo del ritual, la asignación de una actividad “especial” a un determinado espacio hizo necesaria su delimitación para transformarlo en “lugar”,⁶² como muestra el círculo pavimentado de Bilzingsleben, 370.000 AP (Mania y Mania, 2005). A la vez, los cambios climáticos a los que se tuvieron que enfrentar provocaron la necesidad de desarrollar la capacidad de construir cobijos, como muestran los posibles restos de chozas también en Bilzingsleben.

Muchas especies muestran habilidades para construir, su supervivencia depende de las construcciones que realizan, como nidos, hormigueros o colmenas. Su habilidad para la construcción por tanto es material genético distintivo. Todos los miembros de la especie comparten ADN que codifica el crecimiento de recursos neuronales particulares, que luego aseguran el desarrollo de conductas distintivas que son esenciales para la supervivencia de la especie. Sin embargo, en los humanos construir es una conducta cultural, ya que el construir un refugio es sólo ocasionalmente necesario para la supervivencia, por lo tanto es una conducta que aprendemos y que se desarrolla de distintas formas dependiendo de la cultura o el clima en el que se habita. Los primeros intentos de construir entre los primates son probablemente los de nuestros parientes más cercanos, los chimpancés y los gorilas. Construyen camas con ramas en las que dormir y se colocan hojas grandes en la cabeza durante las tormentas de lluvia. El historiador del arte John Onians (2012) sostiene que la capacidad de imitación de los primates sería el origen de estas primeras construcciones; es decir, los chimpancés y gorilas imitan a los árboles creando un “dosel” bajo el que guarecerse. Aunque siguiendo el razonamiento que le lleva a esta conclusión, sería mejor decir que lo que hacen es buscar el efecto que produce el árbol imitándolo.

⁶¹ Esto comenzó a suceder en etapas muy tempranas, como muestran los hallazgos de Gesher Benot Ya'aqov en Israel, 750.000 AP (Alpers-Afi et al., 2009). Ver 2.1.1. Auto-representación.

⁶² Ver nota a final del capítulo 2.2. Clasificación de espacios de interacción social.

Capítulo 2

El argumento de Onians (2012, pp. 147-148) se fundamenta en dos procesos mentales. El primer proceso se refiere la percepción visual y el reconocimiento; por ejemplo, cuanto más observamos un tipo de árbol desarrollamos recursos neuronales que nos ayudan a verlo mejor, a reconocerlo y a evocarlo (Gazzaniga, Ivry y Mangun, 1998, pp. 220-269). El segundo proceso al que hace referencia, se trata de la capacidad de imitar acciones –a la que Donald (1991, p. 162), como hemos visto, considera el motor de las primeras culturas humanas–. Todos los primates han desarrollado la capacidad de imitación, especialmente los humanos, aunque su funcionamiento es tan automático que no nos damos cuenta de ello. Nuestras neuronas nos estimulan a imitar a otros individuos y especialmente a otros de nuestra especie, como los niños imitan las acciones de sus padres (Rizzolatti *et al.*, 1996). Estudios recientes muestran que la imitación de las acciones de otros individuos nos ayudan a comprenderlos y a empatizar con ellos (Buccino, Binkofski y Riggio, 2004).⁶³ En el caso del árbol, los primates tras observarlo, imitan a las ramas que sostienen grandes hojas para protegerse de la lluvia.

Estos procesos son los que, según Onians, habrían llevado a los homínidos a utilizar las pieles de los animales para abrigarse o para construir los primeros cobijos. Ya el *Homo erectus* podría haber realizado algún tipo de cubrición con pieles, como parecen indicar los hallazgos de Bilzingsleben (Mania y Mania, 2005). A partir de la aparición del *Homo sapiens* anatómicamente moderno, hay abundante pruebas del uso temprano del cuero para construir chozas, como muestran el campamento de Dolní Věstonice, donde se han encontrado pruebas de estructuras habitacionales en torno a los hogares, construidas con postes, pieles y huesos de mamut.

Como hemos visto, en el campamento de Bilzingsleben parece que hubo actividad ritual y que hay rasgos de simbolismo en la señalización del área “especial” pavimentada o en las marcas realizadas en algunos instrumentos, pero nada parece indicar que las chozas tuvieran otra función que la de dar cobijo; es decir, no parece que tuvieran ningún tipo de rasgo simbólico, por lo que la hipótesis de Onians sería posible. En el caso de Dolní Věstonice, todo muestra que el lugar tenía un carácter simbólico y ritual, en especial las zonas de los hornos, donde parece que se llevaban a cabo rituales relacionados con el estallido de figurillas cerámicas. Las zonas habitacionales, también muestran un carácter simbólico, como es el uso de ocre o conchas [Fig. 2.30], por lo que parece que se alejan de una conducta de imitación. Sin embargo, en Pavlov [Fig. 2.11], un asentamiento cercano a Dolní Věstonice, se han hallado otro tipo de habitáculos contruidos con grandes huesos de mamut en los que Onians encuentra argumentos para apoyar su hipótesis. Este tipo de construcciones están relacionadas con la cultura que se desarrolla en torno a la caza de estos animales en Europa Central y Oriental [Fig. 2.31], durante 15.000 años hasta el final del Pleistoceno, alrededor de 10.000 AP (Soffer, 1993).

⁶³ Podemos reconocer una gran variedad de acciones realizadas por otros individuos, incluidos los que pertenecen a otras especies, simplemente al llevar las acciones observadas a nuestro propio sistema motor. El sustrato neuronal de este emparejamiento directo es el sistema de neuronas espejo, que por lo tanto puede representar la base biológica no sólo para las interacciones sociales, sino también, como se propuso recientemente, para la empatía con otras personas y la atribución de intenciones a otros. (Buccino, Binkofski y Riggio, 2004, p. 374-375).

Figura 2. 30. La “cabaña del mago”. Dolní Věstonice I. 27.000 AP. Reconstrucción del habitáculo 2, se encuentran algo apartado de la zona habitacional.

Clave: 1. Horno 2. Carbón 3. Cenizas 4. Bloques de caliza 5. Huesos 6. Borde de una depresión artificial 7. Hoyos para postes 8. Hoyos para estacas (Gamble, 2001, p. 433)

Figura 2. 31. Rango de mamuts en Eurasia durante el Pleistoceno tardío. (Soffer, 1993, p. 40)

Este tipo de campamento se extendía a lo largo del río, en el que durante los periodos interglaciares se había formado un sistema de barrancos profundos. Entre los barrancos había promontorios que ofrecían a los cazadores varias ventajas: eran buenos observatorios para la caza, les protegían de los depredadores y estaban cerca del agua. Fue en los promontorios donde las bandas del Paleolítico construyeron sus campamentos. Estos consistían en una serie de construcciones realizadas con huesos de mamut, muchas de ellas con un hogar en su interior en el que se usaban también huesos como combustible. Las construcciones de huesos de mamut a menudo se han considerado como un complemento de las áreas de trabajo y hogares al aire libre, junto a los que se disponían pozos de almacenamiento, fosos de desechos –cenizas de limpieza de hogar y corte de pedernal–, áreas de carnicería y acumulaciones de huesos de mamut. Estas construcciones, habitualmente circulares u ovales en torno a 5 m de diámetro, se cimentaban con cráneos de mamuts formando un círculo en el suelo. Los huesos planos –escápula y pelvis–, los huesos largos –húmero, fémur, radio, tibia, peroné–, las mandíbulas y las vértebras en conexión anatómica dispuestas verticalmente, eran utilizados para la construcción de los muros. Se han hallado numerosos huesos planos y huesos largos perforados que facilitaban su conexión. Como elementos estructurales de la cubrición, se utilizaron colmillos de mamut y postes de madera horizontalmente o verticalmente hincados en el terreno. También se utilizaban guijarros de piedra procedentes de las morrenas glaciales (Iakovleva, 2015, p. 328).

Figura 2.33.
Reconstrucción del
edificio N° 1.
En Mezhyrich, Ucrania.
15.000 AP.
Vista frontal y posterior.
(Gladkih, Kornietz y
Soffer, 1984, p. 166)

Figura 2. 34. Plano del sitio de Mezhyrich, Iakovleva (2015, p. 330). La autora compara los patrones geométricos seguidos en el diseño de las construcciones con las figuras femeninas de marfil halladas cerca de las construcciones o en su interior.

Especialmente significativas son las construcciones de huesos de mamut halladas en Mezhyrich, Ucrania, de 15.000 AP (Gladkih, Kornietz y Soffer, 1984, p. 166). Se trata de un campamento localizado en las terrazas del río Dniéper, en el que se han hallado cuatro construcciones realizadas principalmente con huesos de mamut, que varían de 4 a 7 m de diámetro. Cada construcción sigue un patrón diferente. La construcción nº 1 [Fig. 2.33] es circular, la base estaba formada por calaveras mirando hacia el interior, mientras que el exterior estaba formada por mandíbulas apiladas en columnas, generando un patrón de espina de pez. La cubrición se realizó con huesos grandes como escápulas, fémures, tibias y colmillos curvos. En la construcción nº 2, la base estaba formada principalmente de huesos largos, como fémures y tibias alineados verticalmente. La construcción nº 3 carece de la claridad de las otras tres construcciones excavadas, lo que sugiere que pudo no haberse terminado cuando el sitio fue abandonado. La construcción nº 4 es más o menos circular y el tipo de huesos así como su disposición varía por segmentos.

Olga Soffer (1993) subraya que los huesos de mamut utilizados en las construcciones no sólo se obtenían como resultado de la caza, sino que también eran el resultado de procesos de acumulación naturales, los llamados cementerios de mamuts, que acumulan restos a lo largo de las orillas de los ríos en paisajes dominados por el permafrost. Una posible interpretación del uso de huesos en las construcciones, sería la abundancia y la disponibilidad de este material, por lo que las construcciones no serían más que viviendas estacionales.⁶⁵ Sin embargo, los excavadores de Mezhyrich (Gladkih, Kornietz y Soffer, 1984, p. 169) entienden las construcciones como el producto de un alto nivel de planificación y coordinación social y la expresión de un elaborado sistema de creencias, tal vez abrazando tanto lo social como lo sobrenatural. La complejidad del diseño evidente en los edificios de Mezhyrich, así como la gran cantidad de trabajo necesario para llevar a cabo las construcciones, les sugiere que era un asentamiento extraordinario, cuyos edificios estaban posiblemente vinculados a rituales. Hayden (2003, p. 159) destaca que los hallazgos en Mezhyrich son las estructuras más complejas de la región, que habrían requerido los esfuerzos de al menos diez hombres durante seis días, lo que indica una conducta costosa excepcional. Además, los hallazgos asociados a las construcciones de piezas de ámbar y conchas marinas –de fuentes a 600-800 km de distancia– y joyería de marfil, son otras conductas costosas que indican según Hayden que las construcciones estarían asociadas a un ritual de iniciación de sociedades secretas, vinculadas con la caza del mamut.

Sin embargo, Onians (2012, pp. 157-158), aplicando su teoría a este caso, considera que los grupos de cazadores-recolectores que llevaron a cabo estas construcciones tratarían de “imitar” el cuerpo del mamut para construir cobijos que tuvieran su estabilidad, seguridad y calidez. Es decir, reordenando la estructura de la “casa” del mamut –su cuerpo– construían su propia “casa” con las mismas cualidades que la del mamut. Los cazadores-recolectores daban atención a los animales que eran su fuente de vida, los observaban, empatizaban con ellos corporalizando sus movimientos mediante danzas rituales, utilizando sus pieles como vestido y llegaron a habitarlos al crear estas construcciones que les devolvían la vida, de forma análoga a las pinturas parietales.

⁶⁵ Lewis R. Binford (1993, p. 101) documenta el hecho de que el hueso funciona en lugar de la piedra y la madera en algunos entornos árticos.

Capítulo 2

A pesar de lo estimulante de los argumentos de Onians, sobre todo en cuanto al posible origen de una determinada tecnología, su teoría pierde fuerza al aplicarse a casos de estudio que presentan una complejidad simbólica y técnica como son las construcciones de Mezhyrich. Los patrones seguidos en la construcción no siguen el patrón del cuerpo animal, sino más bien el aprovechamiento de un recurso abundante que se adaptaba perfectamente a sus necesidades técnicas. Además, la disposición de los diferentes huesos también habría seguido patrones decorativos presentes en las decoraciones de artefactos y arte mobiliario, como indica Lioudmila Iakovleva (2014, p. 333). Por último, la estructura no se podía cubrir con la piel de mamut porque era demasiado pesada (Iakovleva, 2016, p. 4), lo que aleja más la lógica formal de las construcciones de los argumentos de Onians. Sin embargo, el uso simbólico de estas construcciones relacionado con rituales de iniciación en la caza del mamut parece muy probable, ya que en las representaciones gráficas y escultóricas hay escasez de escultura animal lo que podría estar vinculada al simbolismo de las construcciones que incluiría implícitamente el tema del mamut.

Iakovleva (2015, p. 333) considera que en Mezhyrich los principales temas artísticos del Paleolítico superior se expresan sistemáticamente en las diferentes formas de la escultura móvil y en la decoración arquitectónica [Fig. 2.34]. La arquitectura contiene el tema del mamut a través de las composiciones complejas que involucran una gran cantidad de huesos de mamut, un recurso que desempeñó un papel fundamental en la economía de este pueblo, pero también está presente el tema de la mujer. Es decir, estarían representadas las elaboraciones espirituales de las sociedades de los cazadores-recolectores del Paleolítico sobre el valor de la vida y la muerte, asociadas al tema central “mujer-animal”, vinculado a la fertilidad y al recurso alimentario. Todo esto nos muestra que el ser humano había alcanzado durante el Paleolítico superior un pensamiento simbólico plenamente desarrollado, expresado en sus herramientas, en sus representaciones gráficas, en el uso ritual de las profundidades de las cuevas y en la construcción de edificios simbólicos. Lo que podría haberse iniciado a través de mecanismos de imitación o asimilación de estrategias, había adquirido ya un elevado grado de pensamiento complejo esencial para que el ser humano creara sus sistemas socio-simbólicos.

Las construcciones de Mezhyrich se han podido conservar a lo largo de los milenios gracias al material utilizado, lo que le hace un caso extraordinario para el estudio de la evolución del espacio ritual, en el que aparecen de forma clara algunas de sus características más representativas. Como hemos visto, con el desarrollo del pensamiento simbólico el uso del espacio habría adquirido una serie de características que resumimos a partir del modelo que propone Robert N. McCauley (2014).

El modelo de McCauley (pp. 154-160) parte de que en la evolución del ser humano los espacios rituales habrían adquirido una serie de características propias muy tempranas como resultado de los sistemas madurativos naturales.⁶⁶ De acuerdo con su propuesta, el sistema de precaución de peligro de los seres humanos incluye sistemas naturales de maduración para evitar contaminantes ambientales y para producir entornos ordenados. Ambos incluyen principios que trascienden las culturas, aunque cada cultura ajusta los sistemas en cuestión. Estas predilecciones son explotadas en los rituales religiosos de maneras que tienen implicaciones para sus formas y ubicaciones. Para evitar la contaminación ambiental se desarrollan en el espacio características como la obsesión por la limpieza –y más en concreto con la pureza– y la elección del emplazamiento estará determinado por su cercanía a una fuente de agua. La preocupación por la contaminación junto la necesidad de mantener los espacios ordenados producen la segregación y reserva de las zonas de culto o más sagradas, y también la jerarquización del espacio. Finalmente la idea de orden también se expresa en la simetría, especialmente en la marcada por un eje vertical.

Como hemos visto, la obsesión por la limpieza en el sitio ritual aparece ya con el *Homo erectus*, en Bilzingsleben [Fig. 2.8], 370.000 AP. La zona pavimentada asociada a actividades especiales o rituales se habría limpiado reiteradamente (Mania y Mania, 2005, pp. 102, 113). Esto se repite en las cuevas de Europa Occidental o en los campamentos de Europa Oriental del Paleolítico superior que hemos estudiado. Tanto en Dolní Věstonice como en Mezhyrich, los campamentos disponían de áreas de trabajo diferentes de las áreas de cobijo o de actividades especiales. En las cuevas, las zonas profundas con una carga simbólica mayor suelen estar limpias de restos de comida o utensilios o armas. Todos los sitios estudiados se sitúan en la cercanía de un río, por lo que el abastecimiento de agua estaba asegurado para su consumo o para rituales de limpieza. La segregación del espacio sagrado está presente también desde Bilzingsleben, al señalar el recinto con un pavimento. En las cuevas, su propia morfología brindaba espacios recónditos, de características especiales y de difícil accesibilidad, que podían reservarse para actividades especiales sin ser contaminadas por otras más mundanas. Igualmente la morfología de la cueva se utilizaba para jerarquizar los espacios con distintos usos y distintos significados, como hemos visto en Tuc d'Audoubert (Bégouën et al., 2012, p. 379).

Sin embargo, el énfasis en la simetría con la que se resuelve la construcción nº 4 [Fig. 2.35] en Mezhyrich es algo nuevo. La construcción nº 1 presenta también cierta simetría respecto al eje vertical en la disposición de los patrones que siguen los elementos, aunque en realidad se trata de una matriz polar de un mismo patrón en torno al centro; el patrón se forma con mandíbulas apiladas hacia el exterior y calaveras recorriendo toda la base hacia el interior, y el conjunto se

⁶⁶ Los sistemas madurativos naturales son sistemas perceptuales, cognitivos y de acción que surgen en el desarrollo humano y que son intuitivos, instantáneos, automáticos, específicos del dominio (al final de su desarrollo), lamentablemente infradeterminados por la evidencia y, por lo tanto, a veces sujetos a ilusiones. Los teóricos de subproductos cognitivos sostienen que gran parte de las creencias y prácticas religiosas se centran en los sistemas naturales de maduración, que surgen en las mentes humanas sobre la base de consideraciones que no tienen nada que ver ni con la religión ni entre sí. La introducción de pequeñas variaciones en los resultados de los sistemas de maduración natural produce representaciones moderadamente contraintuitivas, que son llamativas, memorables, inferencialmente ricas y comunicables. Algunas incluso motivan a la gente a transmitirlos. Estas son características de representaciones culturalmente exitosas. (McCauley, 2014, p. 143).

Capítulo 2

cierra por la parte superior con escápulas y fémures. En la construcción nº 4 se toman patrones de las construcciones nº 1 y nº 2. Por ejemplo, en un punto hay dos niveles de mandíbulas, apiladas con la barbilla hacia abajo, como en la construcción nº 1, pero junto a ellas están apiladas en el otro sentido, mientras que en el otro lado de las dos filas se levanta una pila de vértebras, que constituyen una columna vertebral. La simetría está presente en un segmento de la pared, un cráneo está flanqueado por secuencias idénticas de dos escápulas y una pelvis que forman reflejos simétricos entre sí. (Gladkih, Kornietz y Soffer, 1984, p. 167). A menudo se ha sugerido que la afición humana por la simetría alrededor de un eje vertical está enraizada en la ventaja evolutiva de preferir comprometerse con el cuerpo humano, y en particular la cara, donde la simetría es más enfática. (Onians, 2012, p. 159). La simetría en adelante será una de las características más reconocible en los espacios y la arquitectura ritual. (McCauley, 2014, p. 160)

Figura 2. 35.
Composición geométrica con 11
mandíbulas en el muro de la
construcción nº.4 en Mezhyrich.
(Iakovleva, 2015, p. 706)

2.2.4. El Centro del Mundo

A finales del Paleolítico medio, hace alrededor de 60.000 años, el *Homo sapiens* moderno salió de África por segunda vez, llegando a Indonesia, Nueva Guinea y hasta Australia, hace entre 45.000 y 50.000 años. Otros exploradores siguieron hacia Eurasia, ocupando Europa alrededor de 40.000 a 45.000 años AP. Durante el Paleolítico superior, gracias al bajo nivel de mar debido a la última glaciación, la formación del puente de Beringia permitió colonizar América, hace alrededor de 18.000 años. Hace unos 12.000 años, finaliza el Pleistoceno tras el episodio frío conocido como Dryas reciente, perteneciente a la última glaciación, para entonces el ser humano había colonizado la Tierra, a excepción de las islas del Pacífico (Pagel, 2012, pp. 33-36). El ser humano pasa a ser una especie global y singular por primera vez en nuestra historia evolutiva. Aunque autores como Renfrew (2001, p. 127) consideran que la dispersión del ser humano por todo el globo terrestre fue simplemente una radiación adaptativa y no un acontecimiento decisivo. Para autores como Gamble (2007, p. 212) estas dispersiones, realizadas en su mayoría por personas que pescaban, cazaban y se reunían, indican que la capacidad de mantener los lazos sociales a lo largo del tiempo y en la distancia se había desarrollado ampliamente en ese momento. Por lo que el desarrollo gradual durante el Neolítico del *Homo urbanus* no sería tanto un nuevo estado mental como una habilidad cada vez más precisa para manipular las redes sociales a través de estas grandes escalas temporales y geográficas usando una variedad de recursos, cada vez más dependientes de objetos materiales y entornos construidos (Coward y Gamble, 2015, p. 1976).

Con el fin del Pleistoceno, suceden una serie de cambios climáticos que se traducen en un calentamiento generalizado del planeta, ampliándose las zonas habitables. Este cambio climático conllevó la desaparición de algunas especies de grandes mamíferos como los mamuts, o también caballos y camellos en Norteamérica. Autores como Kent V. Flannery (1969) establecieron que con el inicio del Holoceno, durante el Epipaleolítico⁶⁷, los grupos de cazadores-recolectores tuvieron que introducir innovaciones en las estrategias de subsistencia; invirtiendo mucho tiempo, esfuerzo y habilidad en la caza y captura de reptiles, pequeños mamíferos, aves, peces y anfibios, y también recolectaron, almacenaron y procesaron semillas nutritivas de hierbas, cereales y legumbres. Estas adaptaciones a la estrategia de subsistencia, posibilitaron el crecimiento de los grupos humanos, volviéndose menos móviles, adoptando patrones de asentamiento trashumantes y semi-sedentarios. Sin embargo, Trevor Watkins (2015, p. 153), entre otros, considera que estos cambios se habrían producido a lo largo del Paleolítico superior, y que durante el Epipaleolítico no hizo más que seguir desarrollándose hasta llegar a los modelos socioeconómicos del Neolítico.

La capacidad de adaptación habría permitido a los humanos su rápida dispersión por el planeta, durante el Paleolítico superior. Durante este periodo, el número de integrantes de los grupos humanos creció y los asentamientos empezaron a utilizarse durante periodos cada vez más largos. Según las estimaciones de Gamble (2001)⁶⁸, las sociedades del *Homo sapiens* del Paleolítico superior europeo, consistentes en bandas móviles de cazadores-recolectores, estaban integradas por unas 125 personas. Por primera vez en la evolución humana, estas bandas fueron capaces de mantener relaciones sociales a larga distancia mediante el intercambio de materias primas de alta calidad por elementos simbólicos –como conchas marinas que podían ser usadas como colgantes–. El primer lugar donde sucede un cambio categórico en las estructuras sociales es en Oriente Próximo durante el Epipaleolítico y el Neolítico temprano, donde aparecen los primeros asentamientos permanentes ocupados por un número considerablemente mayor de individuos.

En el periodo comprendido entre finales del Pleistoceno y el Holoceno temprano –18.000 a 9.000 AP–, el paisaje sur del Cercano Oriente, entre los montes Tauro y la península del Sinaí estaba formado por bosques dominados por el roble y por praderas que cubrían las cordilleras montañosas y las llanuras costeras del Mediterráneo. Esta biomasa proporcionó una fuente extraordinaria de alimentos a los humanos que habitaban la región (Bar-Yosef, 1998, p. 159). Gracias a la abundancia de recursos, las bandas de cazadores-recolectores se habían vuelto cada vez más sedentarias, apareciendo los primeros asentamientos permanentes vinculados a la cultura natufiense [Fig. 2.36].⁶⁹

⁶⁷ El Epipaleolítico cubre la transición entre el Pleistoceno y el Holoceno. El nuevo término se acuñó para expresar la continuidad cultural con el Paleolítico. Habitualmente se asocia con el Mesolítico, iniciándose hace 12.000 años y continuando hasta el Neolítico.

⁶⁸ En especial capítulo 8

⁶⁹ La cultura natufiense surge en el sur del Oriente Próximo alrededor de 12.800 años AP, probablemente heredera de la cultura kebariense, una cultura cazadora-recolectora de gran movilidad que ocupó el mismo espacio. La cultura natufiense se caracteriza por ser una de las primeras culturas sedentarias y por probablemente ser la primera en desarrollar la agricultura.

Capítulo 2

Figura 2. 36. Mapa de Oriente Próximo entre 13.000 y 10.000 AP. Con los territorios que ocupó la cultura natufiense temprana, la expansión de la cultura natufiense tardía y el área de la cultura harifiense, una adaptación desértica del natufiense tardío a las condiciones frías y secas del Dryas reciente (Bar-Yosef, 1998, p. 160)

Fig. 2. 37. Ain Mallaha, Israel. Plano de la excavación de la ocupación temprana de la cultura natufiense, 12.000 AP. En la parte superior izquierda, se encuentra la construcción n° 3 que se ha interpretado como un edificio ritual

Fig. 2. 38. Ain Mallaha. Reconstrucción del edificio n° 131, probablemente de uso comunal. (Bar-Yosef, 1998, p. 163)

Los campamentos natufienses se ubicaron inicialmente en el cinturón de bosque abierto, donde el roble y el pistacho eran las especies dominantes y entre la maleza abundaban los cereales. Los tamaños de los campamentos varían entre 12 a 1.000 m² y se caracterizan por viviendas semienterradas con muros de piedra y estructura superior de madera, de planta circular de entre 3 a 6 m de diámetro. Las viviendas eran reconstruidas habitualmente, por lo que probablemente estos primeros asentamientos eran abandonados estacionalmente. Muchos de estos asentamientos poseen edificios que parecen haber servido para actividades especiales comunales o rituales; como por ejemplo, los encontrados en Ain Mallaha, donde se han encontrado dos edificios de los que se piensa que no sirvieron como vivienda sino para otros usos; el más grande de 9 m de diámetro presenta evidencias de su uso para actividades comunales [Fig. 2.38], mientras que el más pequeño [Fig. 2.37] –con un banco circular en su interior acabado con mortero de cal– podría haber sido utilizado para actividades rituales (Bar-Yosef, 1998, p. 163).

Dentro de este periodo de transición hacia el Neolítico, al norte del área ocupada por la cultura natufiense, en el suroeste de Turquía, se ha hallado un complejo de edificios sorprendente por lo inusual que ha hecho replantear los procesos de la sedentarización durante el Neolítico. Se trata de un *tell*⁷⁰ de 15 m de altura llamado Göbekli Tepe, situado a unos 15 km al noreste de la moderna ciudad de Şanlıurfa, entre los tramos medio y superior del Eufrates y el Tigris, y las estribaciones de los montes Tauro [Fig. 2.39]. Las excavaciones han sacado a la luz un complejo de edificios construido en dos etapas. La primera etapa, a la que pertenecen las estructuras más antiguas, se desarrolló entre 9600 y 8800 a.C. y pertenecen al Neolítico precerámico temprano A. La segunda etapa, con los restos más recientes, tuvo lugar entre 8800 y 7370 a.C., durante el Neolítico precerámico B. Después el sitio fue abandonado (Tobolczyk, 2016, p. 1.400).

Las excavaciones realizadas hasta ahora en Göbekli Tepe han sacado a la luz tres estratos [Fig. 2.39]. El estrato III, perteneciente al 10º milenio a.C. –el más antiguo hallado hasta el momento– está formado por arquitectura monumental, consistente en edificios de planta circular de 10 a 30 m de diámetro, contruidos con muros secos de piedra. Adosados a la cara interior de los muros, se sitúan bancos encajados entre pilares monolíticos en forma de T de unos 4 m de altura apoyados radialmente al muro. En todos los edificios se sitúan dos pilares centrales, también en forma de T, de alturas mayores que los perimetrales. Los pilares en forma de T son antropomórficos, con grabados a lo largo del eje vertical que representan los brazos y la ropa. Sobre el estrato III, se sitúa otro más reciente, el estrato II, perteneciente al noveno milenio a.C., con edificios de planta rectangular de aproximadamente 3 × 4 m. En este estrato, los pilares centrales no están presentes en todos los edificios, y en los que están presentes no exceden los 2 m de altura.

⁷⁰ “Tell” es un término arqueológico que se refiere a los yacimientos con forma de montículo que resulta de la acumulación y la subsecuente erosión de materiales depositados por la ocupación humana durante largos periodos.

Capítulo 2

Los edificios de Göbekli Tepe no se utilizaron simultáneamente, sino que parece que cada uno fue utilizado durante un tiempo, alguno pudo ser ampliado añadiéndole anillos exteriores y una vez acabada su vida fueron enterrados intencionadamente. A partir del estrato más reciente, la actividad de construcción parece que llegó a su fin, formándose el tercer estrato por procesos naturales de erosión y sedimentación y la actividad agrícola en tiempos recientes (Schmidt, 2011, pp. 920-921; Dietrich y Notroff, 2015, p. 75).

En todos los edificios de Göbekli Tepe se incluyeron esculturas y grabados, con un simbolismo extraordinariamente complejo y estructurado recursivamente.⁷¹ Por el momento, se han hallado más de un centenar de monolitos, de entre 3 y 5,5 m de altura, muchos de ellos con imágenes de animales como toros, zorros, jabalíes, pájaros, serpientes, escorpiones y arañas, esculpidas en alto relieve o grabados. Muchas de las esculturas y grabados fueron esculpidos en los monolitos, en lo que parece una relación formal entre sí en cada recinto circular. A su vez, podrían existir más relaciones formales, a un nivel superior, entre los distintos recintos de maneras que aún no se han estudiado. Finalmente, todos los recintos fueron enterrados en un mismo montículo que tiene más de trescientos metros de diámetro, estableciendo otro nivel de simbolismo (Watkins, 2017, p.5).

Figura 2. 39. Vista aérea de las excavaciones en Göbekli Tepe, Turquía. (Foto: E. Küçük, DAI) (Notroff *et al.*, 2017, p. 58)

⁷¹ “Recursivamente”, como el uso de oraciones subordinadas en los lenguajes modernos.

Figura 2. 40. Göbekli Tepe. Plano esquemático de la zona principal de excavación en la ladera sur y la cumbre occidental, en 2008. La estratigrafía de las estructuras marcadas en azul –II/III– no está aclarada (Schmidt, 2010, p. 240)

Figura 2. 41. Göbekli Tepe. Área principal de excavación con recintos del estrato III. Primavera 2010. (Foto: N. Becker, DAI) (Schmidt, 2010, p. 241)

Figura 2. 42. Göbekli Tepe. Escultura de un jabalí y placas de piedra descubiertas cerca de uno de los pilares centrales del recinto C (Foto: K. Schmidt, DAI) (Becker *et al.*, 2012, p. 26)

Este conjunto de edificios ha sido considerado por algunos como el primer templo o santuario regional construido en la historia de la humanidad, aunque esta línea de interpretación ha sido cuestionada por algunos autores como Edward Banning (2011), quien considera que estas estructuras son en realidad viviendas con un alto contenido simbólico. Sin embargo la interpretación de Klaus Schmidt, director de las excavaciones desde su inicio, ha prevalecido.

Schmidt (2001) considera que los principales edificios de ambos niveles son templos –*las casas de las divinidades*– (Schmidt, 1998b, p. 17) y sostiene que el sitio fue un santuario regional al que acudían los grupos de cazadores-recolectores de forma periódica a rendir culto a sus divinidades, antes de que se produjeran las primeras culturas sedentarias. En la misma línea, Renfrew (2013) considera que se trata del primer centro de congregación ritual conocido en la historia, y puede ser reconocido como tal por la monumentalidad de su arquitectura y por la ausencia de un asentamiento vinculado al sitio que la da un carácter preeminente en la región. Renfrew considera que el análisis de Banning (2011), no debe pasarse por alto, pero la escala de esta gran acumulación de edificios monumentales parece no tener paralelo en el Holoceno temprano de la región, por lo que si fuera correcta la hipótesis de que Göbekli Tepe fue también un asentamiento, no anularía su carácter de centro de congregación; es decir, *un lugar al que las personas van desde las cercanías y desde lejos para reunirse y para llevar a cabo intercambios de naturaleza simbólica, a menudo en el curso de la actividad ritual* (Renfrew, 2013, p. 30).

Como herramienta para dilucidar si estos edificios eran de naturaleza doméstica o estaban dedicados principalmente al ritual, Oliver Dietrich y Jens Notroff (2015, pp. 81-87) aplican los “indicadores arqueológicos de ritual” definidos por Renfrew (1985, 1994, 2007)⁷² a Göbekli Tepe. Renfrew divide en cuatro categorías los 16 indicadores arqueológicos que enuncia:

⁷² Ver nota a final de capítulo N.2.6. Indicadores arqueológicos del ritual de Colin Renfrew. Dietrich y Notroff toman la versión de los indicadores arqueológicos del ritual de 1994 (pp. 51-52)

Capítulo 2

Dispositivos de enfoque de la atención

1. *El ritual puede tener lugar en un espacio con asociaciones especiales y naturales (p.ej., una cueva, una arboleda, un manantial o la cima de una montaña).*
2. *Alternativamente, el ritual puede tener lugar en un edificio especial separado para funciones sagradas (p.ej., un templo o iglesia).*
3. *La estructura y el equipo utilizado para el ritual pueden emplear dispositivos de enfoque de la atención, reflejados en la arquitectura, accesorios especiales (p.ej., altares, bancos, fogones) y en equipos móviles (p.ej., lámparas, gongs y campanas, recipientes rituales, incensarios, manteles para el altar y toda la parafernalia del ritual).*
4. *Es probable que la zona sagrada sea rica en símbolos repetidos (es decir, "redundancia").*

La zona limítrofe entre este y el "otro" mundo

5. *Ritual puede implicar una exhibición pública conspicua (y gasto) y misterios exclusivos ocultos, cuya práctica se reflejará en la arquitectura.*
6. *Los conceptos de limpieza y contaminación pueden reflejarse en las instalaciones (p.ej., cisternas o recipientes de agua) y el mantenimiento del área sagrada.*

Presencia de la deidad

7. *La asociación con una deidad o deidades se puede reflejar en el uso de una imagen de culto o una representación de la deidad en forma abstracta (p.ej., el símbolo cristiano de XR).*
8. *Los símbolos rituales a menudo se relacionan iconográficamente con las deidades adoradas y su mito asociado. El simbolismo animal (de animal real o mítico) a menudo se puede usar, con animales particulares relacionados con deidades o poderes específicos.*
9. *Los símbolos rituales pueden relacionarse con los que se ven también en el ritual funerario y en otros ritos de paso.*

Participación y ofrenda

10. *La adoración implicará oraciones y movimientos especiales con gestos de adoración, y estos pueden reflejarse en el arte, la iconografía, las decoraciones o las imágenes.*
11. *El ritual puede emplear diversos dispositivos para inducir la experiencia religiosa (p.ej., danza, música, drogas y la imposición de dolor).*
12. *El sacrificio de animales o humanos puede ser practicado.*
13. *Alimentos y bebidas pueden ser traídos y posiblemente consumidos como ofrendas o quemados / derramados.*
14. *Se pueden traer y ofrecer otros objetos materiales (votivos). El acto de ofrecer puede implicar romperse, esconderse o descartarse.*
15. *La gran inversión de riqueza puede reflejarse tanto en el equipo utilizado como en las ofrendas realizadas.*
16. *La gran inversión de riqueza y recursos puede reflejarse en la estructura misma y sus instalaciones.*

(Renfrew, 1994, pp. 51-52)

En su análisis Dietrich y Notroff (2015) destacan que:

(1) Göbekli Tepe se encuentra en el punto más alto de la cordillera de Germuş. Es un lugar hostil para los asentamientos; parece que durante el Neolítico temprano el paisaje fue una estepa forestal relativamente abierta de pistachos y almendros (Neef 2003, 14-15), con las fuentes de agua más cercanas a 5 km de distancia. Sin embargo, el sitio domina de forma impresionante el paisaje elevándose sobre la llanura de Harran.

(2) La arquitectura de Göbekli Tepe consiste exclusivamente en recintos más o menos circulares contruidos con muros de piedra de 20-30 m de ancho formados por pilares en forma de T con bancos a lo largo de las paredes perimetrales en el estrato III, el más antiguo, y de edificios rectangulares más pequeños con pilares más pequeños o ninguno en el estrato II, el más reciente [Fig. 2.40]. Una prospección geofísica indica que existen otras 16 estructuras circulares en el recinto. No se han encontrado otros tipos de edificios, no hay rastros de la arquitectura doméstica del Neolítico precerámico de la región.

(3) Los dispositivos de atención de enfoque son abundantes en Göbekli Tepe. Los bancos juegan un papel importante, la disposición de los pilares antropomorfos podría representar una reunión [Fig. 2.43]. Aparte de la rica decoración de los pilares, se han hallado una serie de esculturas antropomorfas y zoomorfas, algunas de ellas con conos para colgarse en los muros, dando la impresión de saltar sobre los visitantes. También se han encontrado objetos especiales hasta ahora ausentes en otros sitios, como las placas de piedra caliza poco profundas con canales, probablemente para libaciones [Fig. 2.42].

Figura 2. 43. Göbekli Tepe, recinto C. En el que se pueden observar los dos pilares centrales colocados en pedestales recortados en el lecho de roca y el banco perimetral adosado al muro y encajado entre pilares. 2008, (Foto: K. Schmidt, DAI) (Schmidt, 2010, p. 251)

Capítulo 2

(4) Las representaciones de animales también se repiten y están sujetas a un cierto grado de estandarización tipológica. La distribución de las imágenes en los distintos recintos atiende a patrones; en el recinto A predominan las serpientes, en el recinto B los zorros, en el recinto C los jabalíes y en el recinto D las aves. La iconografía es masculina siempre que es visible, probablemente referida al cazador masculino. Los animales peligrosos como escorpiones, serpientes y depredadores, a veces en combinación con sus presas aparentemente muertas, son el tema principal, indicando quizás una “zona límite entre este y el otro mundo” o la muerte (Notroff *et al.*, 2014).

Figura 2. 44. Göbekli Tepe, recinto B. De unos 10 m de diámetro interno, y con poca decoración, principalmente zorros. En la imagen se pueden apreciar los pilares centrales y un portillo de piedra en el suelo, en el centro. (Foto: I. Wagner, DAI) (Schmidt, 2010, p. 252)

Figura 2. 45. (Izquierda) Göbekli Tepe. Portillo hallado *in situ* en el muro exterior del recinto B, situado en el gráfico con un punto rojo. El hueco está guardado en ambos lados por dos zorros y sobre él el cráneo de un uro. (Foto: N. Becker, DAI)

Figura 2. 46. (Derecha). Esquema de excavación de Göbekli Tepe del recinto B, señalando la situación del portillo con un punto rojo, entre los pilares 62 y 58.

(5) Hasta el momento, no ha sido posible establecer si los recintos estaban cerrados en su parte superior y cómo se accedía exactamente,⁷³ por lo que Dietrich y Notroff consideran que no podemos saber si se hizo hincapié en la “exhibición pública conspicua” y hasta qué punto había secretismo en los rituales. Sin embargo, podemos considerar que el hecho de que sea la arquitectura más monumental realizada hasta el momento, ya es de por sí una “exhibición pública conspicua”. Por otro lado, la disposición casi laberíntica de los distintos espacios parece hacer referencia al “secretismo”, además de no ser necesaria una cubierta para ocultarse, basta con realizar los rituales por la noche, o con la restricción del acceso al sitio.

(6) Los conceptos de limpieza y contaminación y, de hecho, de un ciclo de vida ordenado y predestinado son claramente visibles. Los recintos fueron reparados constantemente y antes de abandonarlos fueron vaciados completamente de su contenido y rellenados intencionalmente con material homogéneo de una manera que recuerda a un entierro. Durante este proceso, las esculturas y otros elementos se colocaron deliberadamente como parte del relleno. Esto también puede explicar la falta de evidencia de techados (Schmidt, 2010, p. 252), ya que las cubiertas podrían haber sido desmontadas en el proceso. Hay que añadir a las observaciones hechas por Dietrich y Notroff, que se han hallado en la ladera oeste un grupo de pozos que podría representar un sistema de cisternas de agua de lluvia con una capacidad total de 15.312 m³ (Herrmann y Schmidt 2012) que podrían haber servido para el abastecimiento de agua para su consumo o para rituales de limpieza. También hay que señalar que en la mayoría de los recintos se construyó un suelo, ya sea la base de roca cuidadosamente pulida como en los recintos C y D [Fig. 2.42 y 2.43] (Schmidt, 2011, pp. 923, 924) o terrazo de cal en los recintos B y F (Becker *et al.*, 2012, p. 16), como en el “templo” de Nevalı Çori.

(7-8) Los pilares de Göbekli poseen un aspecto antropomórfico, posiblemente masculino [Fig. 2.46]. Aunque esto no tiene por qué implicar que los pilares representen necesariamente a seres humanos, su carácter abstracto es claramente intencional, ya que se han encontrado esculturas antropomórficas más naturalistas en Göbekli Tepe y en asentamientos vinculados cercanos [Fig. 2.47 y 2.48]. La ausencia de representaciones femeninas, habitualmente asociadas a la “Diosa Madre”, se ha interpretado como líneas de veneración de los antepasados en sociedades basadas en categorías de parentesco, tal vez en el contexto de una organización dualista reflejada en el par recurrente de pilares centrales.

(9) Los pilares T distintivos de Göbekli Tepe tienen sus réplicas en asentamientos de la región de Urfa, como Nevalı Çori, Sefer Tepe, Karahan y Hamzan Tepe [Fig. 2.49]. Además los signos zoomorfos y abstractos son característicos de Mesopotamia superior en alisadores, plaquetas y cuencos de piedra, que indican el área de influencia de Göbekli. Aparte de los edificios especiales en los asentamientos, estos signos parecen jugar un papel importante en los ritos funerarios,

⁷³ Aún no está claro si los numerosos portillos de piedra hallados en Göbekli Tepe se colocaron verticalmente en los muros del recinto u horizontalmente en medio del techo, si existía un techo, esto es una pregunta sin respuesta. Tampoco ha sido posible aún determinar si el pequeño portillo hallado *in situ* en el recinto B daba acceso –aunque esto debía ser arrastrándose– al espacio o se abría a un nicho [Fig.2.45]. (Schmidt, 2010, p. 252) (Dietrich, 2017)

Capítulo 2

como muestran las tumbas de Körtek Tepe [Fig. 2.48], donde se han encontrado grandes cantidades de cuencos de piedra decorados.

(10) Las manos en los pilares en forma de T siempre se muestran unidas en el abdomen sobre el cinturón [Fig. 2.45 y 2.46], pero si esto representa un gesto especial de adoración es poco claro.

(11) La imposición de miedo y la invocación de la muerte parecen haber jugado un papel importante en Göbekli Tepe. Las investigaciones recientes también han encontrado evidencia de la producción y el consumo de cerveza⁷⁴ en el contexto de Göbekli Tepe (Dietrich *et al.*, 2012).

(12) No se han encontrado restos claros de sacrificios en Göbekli Tepe, quizás por la limpieza anterior a su enterramiento al final de sus ciclos de vida. Sin embargo, las placas de piedra caliza anteriormente mencionadas podrían evidenciar libaciones [Fig. 2.41].

(13) Los sedimentos utilizados para rellenar los recintos dan una pista interesante sobre las actividades en Göbekli. El relleno consiste en escombros de piedra caliza de las canteras cercanas, artefactos de piedra y huesos de animales, claramente los restos de los banquetes rituales. Las especies mejor representadas son una gama de animales típicos de los cazadores. La gran cantidad de material óseo puede sugerir una gran fiesta (Dietrich *et al.*, 2012), cuyos asistentes pueden haber venido desde distancias considerables a Göbekli, si se tiene en cuenta el patrón de distribución de la iconografía y tal vez materias primas como la obsidiana.

Figura 2. 47. Göbekli Tepe. Pilares centrales en forma de T del recinto D –P. 31 a la izquierda, P. 18 en el centro, y modelado 3D de P. 31 a la derecha– con rasgos antropomórficos: brazos, manos, cinturón y taparrabos. (Foto: N. Becker, 3D-model: H.S. Karlsruhe, DAI) (Becker *et al.*, 2012, p. 20)

⁷⁴ Ver nota 77 en este capítulo

Figura 2. 48. (Izq.) Göbekli Tepe. Escultura de un hombre con barba, piedra caliza, altura 66 cm. Hallado en L9-17, estrato II, en posición invertida (Foto D. Johannes, DAI). (Schmidt, 2010, p. 242)

Figura 2. 49. (Dcha.) Estatua de Urfa. Escultura masculina de piedra caliza, 1,80 m de altura. Encontrada en la ciudad de Saliurfa –antiguamente Edesa–, 12 km al noreste de Göbekli Tepe, data del Neolítico precerámico B (Çelik 2011) (Foto: J. Notroff, DAI)

(14) El relleno de los recintos también muestra cómo las partes significativas de los accesorios de los recintos se depositaron de una manera muy estructurada cerca de los pilares, con mayor frecuencia los pilares centrales [Fig 2.41 y 2.43] (Becker *et al.*, 2012). Esto se aplica a cabezas humanas naturalistas separadas de estatuas, así como a otras zoomorfas, relieves y otros elementos.

(15-16) La gran inversión en recursos y trabajo en la construcción de Göbekli Tepe es claramente perceptible. El tallado, traslado y erección de los monolitos debió requerir el esfuerzo coordinado de varios grupos, así como la inversión de largo tiempo. Un modo común para ejecutar grandes tareas comunales como esta ha sido descrito bajo el término “eventos colectivos de trabajo”, generalmente logrados a través de la perspectiva de un gran banquete (Dietler y Herbich, 1995). Por lo tanto, la reunión de la fuerza de trabajo pudo haber sido una motivación detrás del banquete ritual a gran escala visible en Göbekli Tepe.

Para Dietrich y Notroff (2015, p. 87) parece haber suficiente evidencia para interpretar a Göbekli Tepe como un lugar de culto formado por edificios especiales con distintos ciclos de vida, de construcción, uso, deconstrucción y enterramiento. Todas estas etapas parecen estar marcadas por actos rituales específicos, de los cuales los últimos –es decir, los relacionados con el entierro y la disposición de objetos simbólicos– son los más visibles arqueológicamente.

Si analizamos Göbekli Tepe siguiendo las características del espacio ritual que aporta McCauley (2014), llegamos a conclusiones parecidas; es una arquitectura en la que se expresa la obsesión por la limpieza, y en concreto la pureza, hasta el punto de desmontar cuidadosamente los edificios y enterrarlos para no ser profanados. El orden, la jerarquización y la segregación de los espacios, se manifiestan en el recinto completo y así como en la fragmentación del espacio y la especialización de cada centro, como así lo manifiestan los símbolos de cada espacio específico. Por último, cada espacio está configurado simétricamente en torno a un eje vertical. Por si no fuera suficiente, podríamos aplicar el sistema que plantea Kyriakidis (2002), que consiste en encontrar evidencias en la arquitectura de las características del ritual; es decir, estado mental,

Capítulo 2

formalismo, tradicionalismo, invariancia, regido por reglas, simbolismo y performance. Aunque, en realidad repetiríamos en gran medida el análisis propuesto por Renfrew.⁷⁵

La construcción de Göbekli Tepe fue el resultado del desarrollo de las culturas que operaban en la zona. Una vez erigido como santuario regional, tuvo una enorme influencia a lo largo del tiempo. Estructuras similares a las de Göbekli fueron construidas a menor escala en los santuarios locales de distintos asentamientos permanentes de la región.

Figura 2. 50. Mapa de Alta Mesopotamia con la distribución actual de sitios con pilares en forma de T y con estelas de piedra caliza simples (modificado después de Schmidt 2006; DAI)

Durante la construcción y uso del estrato III de Göbekli –10º milenio a.C.–, en el Creciente Fértil se empiezan a producir los primeros asentamientos permanentes que condujeron a la domesticación de plantas y animales. En este periodo, se desarrolla la cultura mureybetiense al sur de Göbekli Tepe, entre el Éufrates y los montes Tauro. Mureybet –el primer asentamiento descubierto y el que le dio nombre a la cultura mureybetiense–, y Jerf el Ahmar son los asentamientos mejor estudiados, ambos situados a las orillas del Éufrates a unos 250 km al sur de Göbekli. Durante la etapa del Neolítico precerámico A, en Mureybet comienza la sedentarización sobre un campamento natufiense, construyendo viviendas circulares semi-subterráneas. En una de las cuales se han encontrado vestigios de decoración pintada geométrica al fresco, con motivos en negro y rojos sobre un fondo blanco, la primera pintura encontrada sobre una superficie arquitectónica. En estratos más recientes, junto a estas viviendas circulares, aparecen unos edificios rectangulares contruidos en piedra, con divisiones internas que con toda probabilidad sirvieron de silos. En los espacios abiertos comunitarios,

⁷⁵ Otro interesante análisis se podría hacer siguiendo la propuesta de Chris Tilley sobre la arqueología del paisaje. Ver nota a final de capítulo N.3.3. Asociaciones básicas entre las características del paisaje y los lugares y monumentos.

entre las viviendas, se situaban los hogares y grandes “pozos de fuego”, utilizados probablemente para cocinar la caza (Cauvin, 2000, p. 41).

En Jerf el Ahmar se han hallado cuatro edificios circulares semi-subterráneos, visiblemente más grandes que las viviendas, que se han interpretado como comunales y rituales, pertenecientes al periodo de transición entre el Neolítico precerámico A y B. A lo largo del milenio que el poblado fue habitado, estos edificios fueron construidos sucesivamente en las zonas abiertas comunales que, según iba creciendo el asentamiento, se configuraban como el nuevo centro de gravedad, mientras que el edificio previo era quemado y enterrado (Stordeur *et al.*, 2000). El segundo edificio circular y subterráneo –edificio EA 30– [Fig. 2.51] se construyó en una cavidad de aproximadamente 7 m de diámetro y 3 m de profundidad, y fue reconstruido al menos una vez. Al igual que su predecesor, estaba compartimentado y varias celdas se utilizaron para el almacenamiento comunal de granos y lentejas (Willcox y Stordeur 2012), pero el edificio también parece que tuvo un uso ceremonial. La función del tercer edificio comunal EA 53 [Fig. 2.52] parece que fue exclusivamente ceremonial, ya que coincide con la aparición de edificios rectangulares utilizados como silos, avanzándose en la especialización de la arquitectura. De un tamaño similar al anterior, el tercer edificio comunal no está dividido en su interior, se compone de un círculo de seis postes de madera centrales para la sujeción del techo, entre los cuales se sitúan grandes losas de piedra con grabados. Un banco corrido en la base de los muros de contención completa el interior edificio. Al final de la vida del edificio, al igual que sus predecesores, los postes que sostenían el techo se quitaron, el techo se derrumbó y se prendió fuego. Finalmente, todo el espacio se rellenó con más de 100 m³ de tierra.

Los paralelismos de los edificios comunales de la cultura mureybetiense con las estructuras circulares del primer periodo de Göbekli Tepe son obvias. Aún más evidentes son las relaciones entre los edificios del estrato más reciente de Göbekli con los edificios comunales o santuarios hallados en el asentamiento de Nevalı Çori.

Nevalı Çori –8.620-7.500 a.C.– está situado a 45 km al noroeste de Göbekli Tepe. Las viviendas excavadas tienen plantas rectangulares de hasta 6 x 18 m, construidas en piedra y distribuidas en una única habitación delantera con probables entreplantas y un almacén en la parte posterior⁷⁶. En la parte noroeste del poblado, se ha hallado un espacio de culto, con tres fases de construcción correspondientes a los mismos niveles del poblado. El edificio catalogado como 13B [Fig. 2.51], construido durante la fase II, de 13,90 x 13,50 m, tiene esquinas redondeadas similares a las viviendas halladas en Çayönü. El edificio 13C [Fig. 2.53], de 12,10 x 12,80 m, construido en la fase III, presenta características similares a los de la segunda fase de Göbekli Tepe [Fig. 2.54]. Construido con muros de piedra y pilares en forma de T; dos pilares centrales de mayor tamaño y catorce perimetrales distribuidos regularmente adosados al muro y con un banco entre ellos. El suelo fue acabado con un mortero de cal (Tobolczyk, 2016, p. 1.403). El edificio no sólo guarda similitudes con Göbekli en su distribución y su estructura, sino que también presenta un rico inventario de esculturas zoomórficas de piedra semejantes a los hallazgos de Göbekli Tepe (Hauptmann, 1993).

⁷⁶ La evolución de las viviendas está mejor datada en el asentamiento de Çayönü –7200 to 6600 a.C.– cercano a Nevalı Çori. En el precerámico A se han encontrado casas circulares y planta en parrilla. En el precerámico temprano B, se han encontrado casas con canales entre los cimientos, que coincide con las halladas en Nevalı Çori.

Figura 2. 51. (Izquierda). Jerf el Ahmar, Siria. Reconstrucción del edificio EA 30, uso comunal. 7 m de diámetro y 3 m de profundidad. (Stordeur *et al.*, 2000, p. 33)

Figura 2. 52. (Derecha). Jerf el Ahmar. Reconstrucción del edificio EA 53, uso ceremonial. 7 m de diámetro y 2 m de profundidad (Stordeur *et al.*, 2000, p. 38)

Figura 2. 53. (Izquierda) Nevalı Çori, Turquía. Reconstrucción del edificio 13C, fase III, Neolítico precerámico B. (Becker *et al.*, 2012, p. 18)

Figura 2. 54. (Arriba) Göbekli Tepe. Edificio de los Leones. Estrato II, Neolítico precerámico B. (L9 80) (Foto: D. Johannes, DAI) (Nostroff, Dietrich y Schmidt, 2014, p. 100)

Figura 2. 55. Çatalhöyük, Turquía. Reconstrucción del santuario doméstico VII.21, con cráneos de uro, calaveras y pinturas de buitres junto a un hombre descabezado. 6.200 a.C. (Mellart, 1967, p. 83)

Figura 2. 56. Göbekli Tepe. Pilar 43 en el recinto D, estrato I, con relieves de escorpión, buitres y hombre descabezado itifálico. Entre 8.800 y 7.370 a.C. (Foto: K. Schmidt, DAI) (Nostroff, 2014, p. 91)

Capítulo 2

Figura 2. 57. Çatalhöyük.
Plano del estrato VII
6.200 a.C.
En este nivel se han
identificado
11 santuarios
y 10 viviendas
(Mellart, 1967, p. 59)

El simbolismo hallado en Göbekli Tepe se extiende también en el tiempo y en el espacio, como sugiere el asentamiento de Çatalhöyük –7.500-5.700 a.C.– a 450 km de distancia. Ubicado al sur de la península de Anatolia, en la planicie de Konya, se trata de un asentamiento neolítico de construcciones de adobe que se ocupa hasta el Calcolítico, con una población agrícola –trigo, cebada, guisantes, garbanzos, lentejas y lino– y ganadera –ovejas y cabras–, aunque continuaron cazando y recolectando frutos. Su actividad se inicia un milenio después de que las últimas estructuras de Göbekli fueran enterradas. Sin embargo, a pesar de que los santuarios en Çatalhöyük eran domésticos, existen ciertas similitudes en el aspecto ritual y simbólico de los dos sitios.

La ausencia de figuras femeninas en los niveles más tempranos de Çatalhöyük –niveles V a VII en los que abundan representaciones murales de caza y rapaces– coincide con la misma ausencia en Göbekli Tepe y Nevalı Çori, donde las imágenes son casi exclusivamente masculinas. El falocentrismo es también evidente en ambas culturas. Un aspecto sorprendente es la coincidencia en la iconografía de animales salvajes peligrosos, ya que en Çatalhöyük se había iniciado la ganadería. Sin embargo, las pinturas narrativas muestran principalmente animales salvajes. Además, son frecuentes las instalaciones con cabezas de toros salvajes [Fig. 2.55], también los dientes de zorros y comadrejas, los colmillos de jabalíes, las garras de osos y los picos de buitres se colocaban en las paredes. Las representaciones de animales en Göbekli coinciden en gran parte con los encontrados en Çatalhöyük, aunque se hace mayor énfasis en animales peligrosos como escorpiones y arañas. Hay también una extraordinaria coincidencia iconográfica en la asociación de buitres y otras aves con figuras humanas [Fig. 2.55 y 2.56], tanto en Çatalhöyük como en Göbekli, las aves tienen rasgos humanos o adoptan una forma híbrida entre humanos y

animales [Fig. 2.58 y 2.59]. Otra coincidencia importante es que las casas en Çatalhöyük, una vez abandonadas, se despojaban cuidadosamente de todo el material simbólico recuperable y se rellenaban con tierra, para construir sobre ellas nuevas casas, de forma similar a los rituales de enterramiento de los recintos de Göbekli Tepe. (Hodder y Meskell, 2010).

Figura 2. 58. Göbekli Tepe. Pilar 2, recinto A, mostrando relieves de uros, zorros y grullas. Las grullas tienen patas extraordinarias, podrían interpretarse como humanas. (Foto DAI)

Figura 2. 59. Çatalhöyük. Detalle de la pintura desde la pared sur del santuario V.1, con dos grullas encima de un par de asnos salvajes y debajo de un jabalí. (Foto: J. Mellart, 1966).

N. Russell y K. J. McGowan (2003) interpretan ambas representaciones como la manifestación de una “danza ritual de la grulla” que habría tenido lugar durante milenios, con una simbología referida al renacimiento de la vida

Todas estas coincidencias sugieren que un conjunto de mitos, ideas y ritos circuló a través de enormes áreas del Medio Oriente durante el largo período en que los grupos humanos se establecieron en grandes pueblos o “ciudades” y desarrollaron la agricultura. Göbekli Tepe supuso un paso trascendente en la transición de las sociedades semi-sedentarias de cazadores-recolectores del Oriente Próximo al sedentarismo y a la agricultura. Este lugar de ocasión social –usando la terminología de Gamble (2001, pp. 91-97)– adquirió un carácter ordenador del territorio y de la vida social y probablemente espiritual de los grupos de la región, transformándose en un centro de congregación.

Para Renfrew (2013, pp. 31-32) Göbekli Tepe es el centro ritual regional más antiguo conocido de la historia, en el que el tráfico y el intercambio eran simbólicos, cumplidos y representados por las interacciones sociales que tenían lugar en el centro de congregación y por las obligaciones

Capítulo 2

rituales que allí se cumplían. Este tipo de centros se repetirán en las sociedades pre-agrícolas como en Monte Albán en Oaxaca o en Stonehenge en Inglaterra. Barbara Bender (1978), antes del descubrimiento de Göbekli Tepe, desarrolló la idea de que el inicio de la agricultura era en gran medida un fenómeno social, motivado por la necesidad de proporcionar alimentos a las congregaciones de cazadores-recolectores en sus reuniones periódicas. Para Renfrew, sus comentarios parecen casi proféticos a la luz de las nuevas pruebas de banquetes y en especial el consumo de cerveza⁷⁷ en Göbekli Tepe.

Renfrew considera probado que las primeras sociedades agrícolas habían desarrollado previamente rituales o prácticas performativas que fueron periódicas, repetitivas y bien estructuradas expresadas en la arquitectura monumental y en la figuración. Ahora bien, ¿por qué eran necesarias las arquitecturas monumentales de alto contenido simbólico? Watkins (2015) relaciona este hecho con el crecimiento en número de individuos de los grupos y su tendencia al sedentarismo. Que un grupo humano supere el número de Dunbar⁷⁸, supone que los individuos tienen que convivir en un mismo asentamiento con personas a las que no conocen de forma cercana, por lo que se hace esencial que los individuos puedan reconocer quiénes son miembros de la misma comunidad y por lo tanto se puede confiar en que se comportan con las mismas normas comunes. Los procesos de formación de la identidad comunitaria han sido estudiados por algunos autores –como Anthony Cohen (1985)– considerando esencial la manipulación de símbolos para mantener la conciencia de comunidad⁷⁹. Otros autores –como Lawson y McCauley (2002) o Whitehouse (1994)– enfatizan la importancia de la memoria y el sentido de identidad, tanto para el individuo como para la comunidad. Mientras que otros se enfocan en la performance a través de rituales y ceremonias para el mantenimiento de la memoria y la identidad colectiva –como Connerton (1989) o Gamble (2001)–.

Watkins (2015, p. 155) observa que se ha prestado poca atención al hecho de que tanto los símbolos, como la performance de los rituales toman presencia o se realizan en un lugar, ya que considera que los lugares donde se ejecutan los rituales comunitarios, juegan un papel fundamental en la formación de la identidad de la comunidad y en su recuerdo.

Siguiendo el modelo de Donald (1991),⁸⁰ en los inicios de la etapa mítica, tras la aparición del lenguaje moderno, surgieron sistemas de almacenamiento de memoria externa que culminaría

⁷⁷ Dietrich y los coautores del estudio (2012, pp. 688-689) sostienen que la recolección de cereales salvajes y su posterior domesticación con el nacimiento de la agricultura en Oriente Próximo, estuvo inicialmente ligada a la producción de cerveza y no a la de pan. El consumo de cerveza se habría llevado a cabo en el transcurso de banquetes rituales realizados en los santuarios locales –donde se han encontrado restos de su producción y consumo– y así como en Göbekli Tepe. Aunque recientemente Amaia Arranz-Otaegui y los coautores de un reciente estudio (2018) han hallado evidencias del consumo de pan elaborado a partir de semillas de trigo silvestre, en Shubayqa 1, un sitio natufiense ubicado en el noreste de la actual Jordania, fechado entre 14.600 y 11.600 años AP., lo que supondría el consumo de cerveza y pan como el origen del cultivo de los cereales.

⁷⁸ El llamado “número de Dunbar” establece en 150 el máximo de personas con las que un individuo puede mantener relaciones sociales. (Ver nota 38 a pie de página en este capítulo)

⁷⁹ *La comunidad es sólo un símbolo que expresa límites. Como símbolo, lo tienen en común sus miembros; pero su significado varía con las orientaciones únicas de sus miembros. Frente a esta variabilidad de significado, la conciencia de comunidad debe mantenerse viva mediante la manipulación de sus símbolos.* (Cohen 1985, p. 15).

⁸⁰ Ver anexo a final de capítulo A.2 Modelo de la evolución de la cognición humana de Merlin Donald.

con la aparición de sistemas de escritura fonéticos. Para Watkins (2015, pp. 155-157), los edificios monumentales, las esculturas y otras representaciones visuales más pequeñas que aparecen durante el Neolítico temprano son dispositivos de almacenamiento externo de memoria –o anclajes materiales para combinaciones conceptuales–,⁸¹ constituyendo *los correlatos materiales de las ideas sobre la naturaleza de esas comunidades, sus vidas y sus mundos*. Göbekli Tepe fue un “lugar central” de una red regional extensa, en la que ocupó un lugar central como dispositivo de almacenamiento externo de memoria que expandiendo temporal y espacialmente las mentes de sus constructores al utilizar símbolos, iconos e ideas compartidas sobre el valor de las cosas. La performance ritual asociada a la construcción de Göbekli Tepe –la creación y erección de esculturas, la repetida reconstrucción, restauración y finalmente ocultamiento de los edificios y el desfigurado deliberado de las esculturas– implicó a muchos individuos, esto posibilitó la construcción y mantenimiento de comunidades de muchos cientos, incluso de varios miles de personas, y redes de comunidades de escala subcontinental: una comunidad diferente, a una escala más grande y más amplia, en la que las personas se relacionaban con otras personas que no conocían.

Las fiestas y banquetes en el Neolítico precerámico se han entendido como incentivos sociales para la transición de las sociedades de cazadoras-recolectoras a las comunidades de agricultores tempranos. Marion Benz (2006, p. 440) argumenta que los banquetes tuvieron un papel fundamental en el proceso de neolitización. Afirma que una de las bases de la transición hacia la agricultura y el almacenamiento a largo plazo debe haber sido el desarrollo de la reciprocidad visible en las sociedades de cazadores-recolectores. En su opinión, esto se logró a través de grandes fiestas, para las cuales se tenía que almacenar comida. En los campamentos y asentamientos del Neolítico precerámico hay evidencia de la celebración de rituales festivos con grandes banquetes, pero Göbekli Tepe los banquetes habrían adquirido una dimensión distinta.

Entre el material de relleno de las estructuras de Göbekli Tepe al final de su uso, se han encontrado abundantes restos de banquetes⁸² asociados probablemente a ritos de asociaciones masculinas y también a la erección y destrucción de los edificios. Pero estos edificios también muestran un complejo mundo espiritual en el que se habrían desarrollado las creencias en agentes sobrenaturales.

Jacques Cauvin (2000, pp. 70-69) argumenta que, a comienzos del Neolítico, el ser humano habría desarrollado las capacidades cognitivas suficientes que le permitieron comenzar a “imaginar” agentes sobrenaturales. Parece evidente la existencia de un sistema simbólico durante el

⁸¹ Los “anclajes materiales para combinaciones conceptuales” es un concepto desarrollado por Edwin Hutchins (2005) que trata de las ideas o conceptos culturales incorporados en artefactos materiales que ayudan a aumentar la estabilidad de las representaciones conceptuales. Watkins los considera equivalentes a los dispositivos de almacenamiento externo de memoria.

⁸² Entre la tierra de relleno, junto a material de desecho de las canteras de caliza, se han encontrado grandes cantidades de huesos de animales aplastados para llegar a la médula, claramente los restos de las comidas. Su cantidad excede todo lo conocido de los asentamientos contemporáneos, y puede tomarse como una clara indicación de banquetes a gran escala. Las especies representadas con mayor frecuencia son gacela, uros y asnos salvajes asiáticos, una gama de animales típicos para los cazadores de esa época en la región. También hay pruebas para el procesamiento de plantas. Los molinillos, los morteros y las mazorcas son abundantes, aunque los restos grandes son pocos, y estos son enteramente de cereales silvestres (Dietrich *et al.*, 2012, p. 690).

Capítulo 2

Paleolítico superior que hiciera inteligible el mundo que rodeaba al ser humano y que lo situara en él, aunque es difícil interpretarlo. Toda mitología debe dar una respuesta para asegurar el equilibrio interno de las sociedades, su cohesión psico-afectiva y, por lo tanto, su supervivencia. Sin embargo, los santuarios rupestres parecen ser lugares sólo de iniciación, en los que el recurso a deidades personificadas –aunque todavía en forma de animal– no parece jugar un papel en los sistemas de explicación. Por el contrario, los monolitos en forma de T en Göbekli Tepe sugieren una mitología cuyos principales agentes sobrenaturales son antropomorfos. Los agentes antropomorfos junto a la enorme variedad de símbolos zoomorfos y abstractos que aparecen en ese momento, además de la situación de Göbekli Tepe en la región que le otorgaba el carácter de “Centro del Mundo” en torno al que se organizaba el territorio (Eliade, 1998, p. 32), puede indicar la existencia de una cosmovisión completa que explicaba el mundo y el lugar de los humanos en él.

Figura 2. 60. Göbekli Tepe. Vista desde el sur. (Foto: K. Schmidt, DAI)

La disposición en Göbekli Tepe, de los edificios en círculo, con un banco adosado al muro y con aproximadamente doce figuras antropomórficas entre ellos en torno a dos figuras de mayor tamaño situadas en el centro, parece simbolizar una reunión de agentes sobrenaturales a la que asisten un grupo de humanos privilegiado (Dietrich *et al.*, 2012, 691). Este ritual “cristalizado” que empezó a adoptar su forma con las primeras reuniones en torno al fuego, nos puede llevar a establecer conexiones con los panteones que se desarrollarán miles de años después, aunque la evidencia muestra que las creencias contemporáneas a Göbekli Tepe estaban centradas en el culto a los muertos y a la divinidad femenina que cobrará cada vez mayor presencia con el desarrollo de la agricultura, como parecen indicar los hallazgos en Çatalhöyük (Eliade, 1999, pp. 75-77).

El espacio sagrado en Göbekli Tepe se construye en torno a figuras antropomorfas, lo que indica la temprana creencia en agentes sobrenaturales a nuestra imagen y semejanza. Boyer (2001, pp. 143-144) sostiene que la imagen antropomórfica de los agentes sobrenaturales, y más en concreto su mente, se produce porque nuestra comprensión intuitiva de las personas es mucho más compleja que nuestra comprensión de los procesos mecánicos y biológicos que nos rodean. A la vez, es comprensible porque en muchos sentidos son como nosotros y, al mismo tiempo, son memorables porque poseen cualidades extraordinarias y sobrenaturales –como la inmortalidad, la omnisciencia, la invisibilidad–, lo que habría servido para fijar y transmitir conceptos culturales.⁸³ La fijación de la atención en agentes sobrenaturales antropomórficos nos lleva de nuevo al argumento de Onians (2012, pp. 161), según el cual, los procesos neurológicos basados en la atención y en la imitación habrían continuado influyendo en la construcción del entorno durante el surgimiento de la arquitectura monumental, en la que el objeto de la atención es antropomórfico, en lugar de zoomórfico como el mamut en la Europa Oriental paleolítica. Desde ese punto –la primera referencia al cuerpo humano en la espacio construido– se inicia la evolución de la arquitectura que llevará al antropomorfismo de la arquitectura Griega y más allá. *Después de todo, los griegos miraban a los humanos con el mismo nivel de atención visual que los europeos orientales paleolíticos miraban a los elefantes.*

2.2.5. Resumen

La evolución de la cognición humana ha ido aparejada a la evolución de la percepción y la articulación del espacio. Desde la primera evidencia en Bilzingsleben de la manipulación de un espacio por el *Homo erectus*, 370.000 AP, para su uso ritual, pavimentándolo y limpiándolo, pasando por las primeras pruebas de simbolismo espacial mediante el uso de la pintura y la escultura en cuevas y abrigos rocosos realizados por el *Homo sapiens* moderno, durante el Paleolítico superior –y quizás con anterioridad el neandertal–, o la primeras construcciones simbólicas utilizando huesos de mamut en Mezhyrich, 15.000 AP, el ser humano llega a ser capaz de construir un entorno en el que su centro es un espacio en el que se auto-referencia y simboliza la identidad de una comunidad y de una cultura. Este espacio simbólico adquiere desde muy temprano una serie de características que permanecerán a lo largo del tiempo como propias del espacio ritual, como son las señaladas por McCauley (2014); la obsesión por la limpieza, la segregación y reserva de las zonas de culto o más sagradas, la jerarquización del espacio y la simetría especialmente marcada por un eje vertical.

⁸³ Atran y Henrich (2010) sostienen que *los conceptos y creencias contraintuitivos, siempre que se presenten en pequeñas dosis, ayudan a recordar y, presumiblemente, a transmitir los enunciados intuitivos, así como el conocimiento subyacente que se puede deducir de ellos. La pequeña proporción de elementos mínimamente intuitivos le da a la historia una ventaja mnemotécnica sobre las historias con ningún elemento contraintuitivo o con demasiados elementos contraintuitivos. Este doble aspecto de los conjuntos de creencias sobrenaturales -comúnmente comprensivos y contraintuitivos- los vuelve intuitivamente convincentes pero fantásticos, eminentemente reconocibles pero sorprendentes. Los experimentos transculturales indican que incita a la defensa, activan la intuición, movilizan la inferencia y pueden acomodar eventos e interpretaciones aparentemente contrarias, de manera que faciliten su retención mnemotécnica, transmisión cultural y supervivencia histórica.*

Capítulo 2

A partir del final del Epipaleolítico y principios del Neolítico, las viviendas y los edificios especiales del Creciente Fértil muestran que el ser humano había comenzado a darse cuenta del poder simbólico de la arquitectura. Antes de que comenzara a practicarse la agricultura, las sociedades cazadoras-recolectoras comenzaron a vivir en asentamientos permanentes, dependiendo del territorio accesible. El sedentarismo abrió perspectivas a largo plazo y la continuidad fue una cuestión fundamental, lo que requirió poderosas formas simbólicas que recordaran y transmitieran la forma de la comunidad, sus reglas y sus formas de subsistencia. Watkins (2004b, p. 12,19) considera que el ser humano había alcanzado una capacidad cognitiva y cultural suficientes para el desarrollo de poderosas nuevas formas de representación simbólica material y la principal nueva forma de representación fue la construcción y el uso de edificios; es decir, la arquitectura. La construcción del entorno supuso una nueva forma de representación simbólica particularmente adecuada en el contexto de la nueva forma de vida porque, independientemente de lo que la arquitectura en sí misma pueda encarnar, su estructura proporciona un marco dentro del cual se puede alojar otras representaciones materiales, y todo tipo de expresiones inmateriales como los relatos, el canto, la música, la danza y el ritual, que las contextualiza y les da un significado adicional

Las comunidades de comienzos del Neolítico fueron las primeras en construir sistemas de representación simbólica construyendo edificios como parte de sus rituales sociales y religiosos, con un claro carácter de permanencia. Entendieron que la arquitectura es un modo especialmente poderoso de almacenamiento simbólico externo, ya que el entorno construido en realidad constituye nuestra forma de vida, concreta nuestras instituciones sociales, enmarca nuestras percepciones y es el escenario en el que se desarrollan las relaciones sociales y de otro tipo. (Watkins, 2004b, 15). Su nueva forma de vida sedentaria estructuró el “mundo” de manera muy distinta de como lo había hecho la vida nómada. Para los agricultores, el “mundo verdadero” era el espacio en que vivían: sus casas, la aldea, los campos de cultivo. El “Centro del Mundo” fue el lugar sagrado por excelencia, consagrado por los ritos y las plegarias (Eliade, 1999, p. 72), fue el lugar de oportunidad social central, la expresión de identidad comunitaria y donde poder comunicarse con los dioses. El espacio sagrado se configuró como un lugar dotado de mecanismos para el enfoque de la atención de los participantes durante los rituales, como un espacio liminal, donde se asegura la presencia de la divinidad y la comunidad puede participar en la entrega de ofrendas a los dioses (Renfrew, 1994, p.51). Es decir, todas las estrategias de ritualización –estado mental, formalismo, tradicionalismo, inmutabilidad, regido por reglas, simbolismo sagrado y performance– se aplicaban ya al espacio a inicios del Neolítico. En concreto el “tradicionalismo” se puede observar en la transición entre los edificios circulares a los rectangulares, entre el Neolítico precerámico A y el B. Este tránsito que supuso un avance tecnológico aplicado en principio a los edificios especiales, finalmente se trasladaría a las viviendas, reservando las formas circulares a edificios con un alto carácter simbólico, en una clara referencia a la tradición; es decir, como un proceso de ritualización.

Como hemos visto, las primeras construcciones habitacionales en las poblaciones nómadas eran simples círculos excavados en torno a un hogar. En consecuencia, durante la sedentarización en el Próximo Oriente, las primeras viviendas permanentes son también semi-subterráneas y circulares. De ahí en adelante aparece como el primer recurso para cualquier cultura que no

tenga, o haya perdido, experiencia en el arte de construir (Cauvin, 2000, p. 128). Podemos deducir qué simbolizaba la forma circular para las sociedades del Neolítico temprano a partir del lenguaje universal de las formas simples, en el que el círculo –o la esfera– significa tanto lo que trasciende al hombre y permanece fuera de su alcance –el sol, la totalidad cósmica, “Dios”–, como también se refiere a lo lunar a la germinación, a lo materno o a lo íntimo. Por el contrario, el rectángulo, una forma rara en la naturaleza, requiere una iniciativa humana para su existencia: la piedra no es cúbica o rectangular a menos que se forme. El rectángulo denota entonces lo manifiesto, lo concreto, aquello que se ha realizado.

Con el paso a las construcciones rectangulares a ras de suelo, hizo parecer primitivo enterrarse en el suelo en un pozo circular, no sólo desde un punto de vista técnico, sino también a nivel de la función simbólica en sí misma. La casa rectangular es la prueba de una actitud mental diferente, donde el progreso del conocimiento técnico encuentra la iniciativa que lo utiliza, una actitud que impone una forma preconcebida, completamente nueva, artificial en una necesidad básica de refugio. Este hecho sólo puede entenderse como el surgimiento de una afirmación del yo consciente culturalmente expresado (Cauvin, 2000, p. 132), en la que el “mundo” se ordena en torno a tres ejes –dos horizontales y uno vertical– como proyección del cuerpo humano (Eliade, 1999, p. 23), y como veíamos, la centralidad del cuerpo humano es una de las características más importantes de los procesos de ritualización (Bell 2009b, 91); es decir, la ritualización del entorno o la ordenación del territorio a través de la actividad ritual había comenzado.

Como argumenta Verhoeven (2005, p. 42), el ser humano del Neolítico precerámico del Oriente Próximo parece que tuvo una visión holística de la vida, en la que personas, plantas, animales, objetos materiales y entidades sobrenaturales se relacionaban, manipulaban, daban sentido y se utilizaban en muchos contextos diferentes, incluyendo lo que ahora llamamos ritual. No había una distinción entre la vida sagrada y profana, o entre cultura y naturaleza. Se puede argumentar que el ritual estaba presente en todos los aspectos de su forma de vida, como lo muestran los enterramientos debajo de los suelos de las casas, la circulación de cráneos humanos, o las representaciones de animales en estelas antropomórficas. Cuando nos referimos a los “centros rituales” de este periodo, no significa que el resto del espacio fuera “periférico” o de menos importancia. Por el contrario, el ritual desempeñó diferentes roles en diferentes contextos. Al menos en el Neolítico precerámico B, se pueden distinguir entre rituales individuales, rituales domésticos o familiares, y rituales públicos, desarrollándose cada uno de ellos en estructuras específicas.

Este modelo del “mundo” permaneció prácticamente inalterado hasta el siglo XX, cuando los avances tecnológicos acortaron las distancias entre sociedades, se inició la exploración del espacio exterior y aparecieron los nuevos dispositivos digitales de almacenamiento externo de memoria. Los nuevos sistemas de comunicación han alterado nuestra percepción de las distancias, a la vez que han facilitado la fluidez en los intercambios sociales entre individuos de distintas nacionalidades y culturas. La exploración del espacio ha cambiado nuestra percepción de nuestro entorno, el ser humano es consciente por primera vez que vive en un pequeño planeta en un universo infinito. Pero el gran cambio en la cognición humana para Donald (1991, p. 356) se ha producido por la aparición de los sistemas digitales de memoria externa que han superado

Capítulo 2

a la memoria biológica hasta el punto de que podemos decir que estamos permanentemente unidos a nuestra gran invención, en una simbiosis cognitiva única en la naturaleza. Aún está por ver hacia qué paisaje nos conduce este gran salto evolutivo, aunque podemos especular sobre sus consecuencias a partir del panorama actual.

Anexo a final de capítulo

A.2. Modelo de la evolución de la cognición humana de Merlin Donald

A.2.1. Cultura episódica	227
A.2.2. Cultura mimética	228
A.2.3. Cultura mítica	230
A.2.4. Cultura teórica y almacenamiento externo simbólico	232

Anexo a final de capítulo 2

A.2. Modelo de la evolución de la cognición humana de Merlin Donald

Merlin Donald (1991, pp. 2-4), presenta una de las primeras teorías de la evolución cognitiva humana, en la que considera que la cognición es el mediador entre el cerebro y la cultura y, por lo tanto, debe haber sido el motor del cambio. Pero la cognición humana es compleja y multidimensional, por tanto difícil de estudiar. Su teoría se basa en los modelos estructurales de la mente, a través de los cuales se puede describir la arquitectura modular; es decir, la configuración general de los componentes que conforman la totalidad de la mente.

La hipótesis que presenta consiste en que la mente humana moderna evolucionó desde la mente de los primates a través de una serie de grandes adaptaciones, cada una de las cuales condujo al surgimiento de un nuevo sistema de representación. Cada nuevo sistema representacional sucesivo se habría mantenido intacto dentro de nuestra arquitectura mental actual. Así, según su modelo, la mente moderna sería un mosaico de vestigios cognitivos de etapas anteriores a la emergencia humana. Para Donald la clave de la evolución de la cognición humana es la representación; es decir, el desarrollo de nuevos sistemas para representar la realidad. En su evolución, el ser humano percibió de alguna manera la utilidad de los símbolos y los inventó de la nada, ningún ambiente simbólico los precedió. La mente moderna es, pues, una estructura híbrida que contiene vestigios de las primeras etapas de la emergencia humana, así como nuevos dispositivos simbólicos que han alterado radicalmente su organización.

Su modelo de la evolución cognitiva humana se estructura en cuatro etapas culturales con tres transiciones entre ellas; estas son: cultura episódica o cognición de los primates, cultura mimética, cultura mítica y cultura teórica –almacenamiento externo simbólico–.

A.2.1. Cultura episódica

La cultura episódica hace referencia a la memoria episódica, de la que los primates habrían alcanzado el máximo nivel evolutivo. La memoria episódica junto a la percepción de eventos¹ permite a los primates, y en concreto a los homínidos –orangutanes, gorilas, chimpancés o el hombre– tener una mayor capacidad de auto-representación, mejores habilidades para resolver problemas y relaciones sociales complejas (p. 160).

Dentro de la etapa cultural episódica aparecen los primeros homínidos. El primero en el registro evolutivo fue el *Australopithecus afarensis*, que estuvo presente en África hace unos 4 millones de años, permaneciendo en una pequeña región de África, fijada en un nicho ecológico tan estrecho como cualquier *hominoide*. No hay señales de artefactos manufacturados, migraciones de larga distancia o campamentos base. En ausencia de evidencia de un cambio cognitivo importante, la cultura de *afarensis*, según la evidencia actual, debe considerarse episódica. Donald (p. 163) encuentra más problemático establecer en qué etapa cultural se encontraría el *Homo habilis*, que

¹ La percepción de eventos es la capacidad de percibir grupos complejos, usualmente en movimiento, de conjuntos y de patrones de estímulos como una unidad.

Anexo a final de capítulo 2

aparece hace 2,4 millones de años también en África, ya que se han encontrado artefactos líticos muy toscos que podrían estar asociados a esta especie.

El límite de la cultura episódica se encuentra en la falta de la capacidad de la representación. Los animales se destacan en el análisis situacional y el recuerdo, pero no pueden volver a presentar una situación para reflexionar sobre ella, ya sea individual o colectivamente. La memoria semántica depende de la existencia de sistemas representativos abstractos, distintivamente humanos; no hay un equivalente de la estructura semántica en la memoria animal. Donald considera que la evolución cognitiva de la cultura humana es, en cierto modo, en gran medida la historia del desarrollo de varios sistemas de representación semántica. La aparición del primer sistema representativo produce el primer gran cambio en la evolución hacia lo humano que conduce a la siguiente etapa cultural (p. 160).

A.2.2. Cultura mimética

La cultura mimética es para Donald (p. 162) una *categoría de cultura arcaica pero claramente humana que medió la transición de homínido a humano*. La denomina “mimética”, porque la “mímesis” sería el modo de representación que, según Donald, aparece y se desarrolla durante esta etapa.

El primer homínido que desarrolla una cultura mimética sería el *Homo erectus* (p. 163). El *erectus* aparece hace 1,9 millones de años, desarrolló una variedad de herramientas manufacturadas sofisticadas y se extendió por toda la masa terrestre de Eurasia, adaptándose a una amplia variedad de climas y viviendo en una sociedad donde la cooperación y la coordinación social de la acción, como la caza estacional, eran fundamentales para la estrategia de supervivencia de la especie. Esta especie utilizó el fuego, cocinó alimentos y desarrolló un cerebro que finalmente alcanzó el 80 % del volumen del cerebro humano moderno. Dado que, por motivos anatómicos, el lenguaje vocal de alta velocidad fue una invención relativamente reciente, exclusiva de *Homo sapiens*, necesariamente la cultura de los primeros homínidos no sólo debió haberse construido sobre las culturas episódicas de homínidos y australopitecos; sino que debieron contar con mecanismos que sirvieron de base para la posterior llegada del lenguaje humano.

Donald (pp. 168-169) encuentra que la mímesis debió ser el mecanismo principal que llevó al desarrollo del lenguaje. La mímesis es diferente del mimetismo y de la imitación. El mimetismo es literal, un intento de hacer un duplicado lo más exacto posible. Muchos animales poseen cierta capacidad de mimetismo, generalmente de congéneres, aunque las aves pueden imitar a otras especies. La imitación no es tan literal como el mimetismo; la descendencia que copia el comportamiento de sus padres imita, pero no mimetiza, las maneras de hacer de los padres. La imitación se encuentra especialmente en monos y simios. La mímesis agrega una dimensión representativa a la imitación, es intencional. Por lo general, incorpora el mimetismo y la imitación en un extremo superior, el de volver a “re-presentar” un evento o relación. Puede estar dirigida a

un público, entonces tiene un carácter de comunicación social, o puede realizarse para uno mismo con la intención de aprender o perfeccionar una técnica.

Muchas de las características cognitivas generalmente identificadas exclusivamente con el lenguaje se desarrollaron con el uso de la mimesis, lo que permitió a la comunidad la posibilidad de compartir y perpetuar los conocimientos adquiridos por individuos (pp. 171-173). Estas características son: la intencionalidad, la generatividad², la comunicatividad, la referencia, la auto-señalización y la capacidad de modelar un número ilimitado de objetos. La mímica es intencional; su objetivo es la representación de un evento. La representación mimética es generativa porque implica la capacidad de “analizar” las acciones motoras propias en componentes y luego recombinar estos componentes de varias maneras, para reproducir las características esenciales de un evento. Aunque la mimesis puede haberse originado en un uso diferente de la memoria reproductiva, como la fabricación de herramientas, los actos miméticos por su naturaleza son generalmente públicos e inherentemente poseen el potencial de comunicarse. La mímica se diferencia del evento al que se refiere y así ha de ser percibida. Las representaciones miméticas pueden modelar un número ilimitado de eventos perceptuales individuales. Los actos miméticos son reproducibles sobre la base de señales internas autogeneradas. Esto permite el recuerdo voluntario de representaciones miméticas, sin la ayuda de señales externas, probablemente la forma más temprana de pensamiento representacional.

La mimesis, según Donald (pp. 173-177), produce los primeros rituales humanos, lo que desencadena importantes avances sociales. El ritual posibilita expresar y mantener un modelo social en el que se hace referencia a los distintos roles, esta posibilidad permitió establecer nuevas y distintas estructuras sociales. Estas estructuras sociales con individuos especializados posibilitaron las actividades coordinadas como la caza. También se establecieron los fundamentos cognitivos de las habilidades pedagógicas y la innovación cultural.

La mimesis está estrechamente ligada a la memoria concreta y episódica de un evento y no implica la invención de un conjunto arbitrario de símbolos. Incluso en los humanos modernos, la mimesis suele ser una elaboración o un resumen de la experiencia episódica. La representación de habilidades, ya sean manuales o atléticas, implica una recreación episódica. Al modelar los roles sociales, los eventos se ensamblan en secuencias que transmiten relaciones, como una especie de idealización de esos eventos. La mimesis es una forma de representación mucho más limitada que el lenguaje simbólico, pero se combina bien con la capacidad de percepción de eventos y es el lógico siguiente paso en la evolución. La memoria episódica continúa sirviendo como la materia prima de la cognición superior en la cultura mimética, pero desempeñando un papel secundario (pp. 197-198).

La mimesis puede ser claramente dissociada de los dispositivos simbólicos y semióticos de los que depende la cultura moderna. Cumple diferentes funciones y es mucho más eficiente que el

² Generatividad es el sistema cognitivo que permite a los hablantes producir e interpretar las construcciones que pueden formarse en su lengua.

Anexo a final de capítulo 2

lenguaje para difundir ciertos tipos de conocimiento; por ejemplo, todavía es superior en el ámbito de modelar roles sociales, comunicar emociones y transmitir habilidades rudimentarias.

A.2.3. Cultura mítica

La segunda transición sucede con el desarrollo cognitivo que conduce a la aparición del lenguaje y finalmente la lengua hablada.

El reinado del *erectus* duró hasta aproximadamente 300,000 años atrás. Desde su desaparición hasta el surgimiento del hombre moderno, hace 50.000 años, sucede un periodo de transición en el que la evolución se acelera. Las evidencias parecen indicar que al *erectus* le llevó medio millón de años o más para domesticar el fuego, y tres cuartos de millón de años para adaptarse a climas más fríos. El *Homo sapiens* aparece en África hace 200.000 años, realizando las primeras migraciones fuera del continente hace 125.000 años. Una hipótesis común sobre la presión de selección que produjo el *Homo sapiens* se basa en las tensiones introducidas por la cuarta glaciación. El inicio de la Edad de Hielo –110.000-12.000 años –ejerció gran presión sobre las poblaciones de homínidos y podría haber exigido una nueva adaptación.

Donald (pp. 208-209) sostiene que la supervivencia en este clima, bajo las condiciones arduas de una existencia nómada que dependía de la caza mayor, requeriría una mejor coordinación y planificación social. Las fuerzas motrices detrás de la nueva adaptación probablemente tuvieron más que ver con ventajas competitivas sobre los homínidos rivales que luchaban por el mismo nicho ecológico. Las ventajas competitivas exigían actuar como una sociedad cohesionada, por lo que es probable que la evolución de la humanidad se produjera por un cambio a nivel cultural, y la presión evolutiva podría haber surgido cuando una innovación cognitiva otorgó a un grupo de homínidos una ventaja cultural significativa sobre otra. De acuerdo a Donald, esa ventaja cognitiva habría sido el desarrollo del lenguaje hablado.

Todas las propiedades básicas de la mente humana estaban presentes en las primeras culturas humanas: pensamiento, toma de decisiones grupales y resolución verbal de problemas; un léxico o vocabulario compartido; convenciones lingüísticas, incluidas las reglas fonológicas y las reglas de la gramática; una elaborada memoria semántica verbal; habilidades espaciales y constructivas (pp. 211-212).

Durante el Paleolítico Superior los seres humanos confeccionaron ropa, desarrollaron métodos de transporte de objetos pesados, construyeron diversas formas de refugio e hicieron una amplia gama de implementos y armas, desarrollaron su dieta, fueron navegantes notables, y probablemente utilizaron adornos. Estas mismas culturas humanas tempranas tenían una rica vida social y religiosa, marcada por el uso de la danza, los cánticos, las máscaras y los trajes para diversas representaciones rituales. Y, sobre todo, tenían grandes recuerdos verbales, capaces de intercambios verbales largos y altamente formalizados. Utilizaron símbolos para indicar el clan, el estado y la identificación totémica.

Simultáneamente con la aparición del habla, emergió toda una constelación de habilidades de pensamiento asociadas con el lenguaje y son, en términos generales, lineales, analíticas, gobernadas por reglas y segmentadas. Las culturas semióticas también desencadenaron formas completamente nuevas de procesamiento y almacenamiento de la información: memoria semántica, memoria proposicional, comprensión del discurso, pensamiento analítico, inducción y verificación, entre otros.

El lenguaje se constituye como el máximo árbitro social. Se utiliza para observar las actividades de los demás, llevar registros de las relaciones interpersonales, regular las interacciones, coordinar a las personas, compartir conocimientos prácticos sobre cosas como las fuentes de alimentos y las tribus vecinas, y tomar decisiones de forma colectiva. Sin embargo, la mayoría de los oficios, habilidades y costumbres se siguen transmitiendo mediante el modelado mimético.

Donald (pp. 213-215) considera que el uso más elevado del lenguaje en las sociedades tribales está en la construcción de “modelos” conceptuales del universo humano; es decir, en la construcción del mito. Incluso en las sociedades humanas más primitivas, donde la tecnología se ha mantenido esencialmente sin cambios durante decenas de miles de años, siempre hay mitos sobre la creación y la muerte, y las historias que sirven para encapsular las ideas del origen y la estructura del mundo sostenidas tribalmente. El pensamiento mítico podría verse como un sistema unificado y colectivo de metáforas explicativas y reguladoras. La mente amplía su alcance más allá de la percepción y la reconstrucción episódica de los eventos abarcando un modelo completo de todo el universo humano. El mito proporciona explicaciones causales, predicciones y control. Cada aspecto de la vida está impregnado por el mito; la ropa, la comida, el refugio, o la familia reciben su “significado” dentro del sistema mítico.

Según esta visión, el lenguaje sería una adaptación que satisfacía necesidades cognitivas y culturales específicas; es decir, la formalización y la unificación del pensamiento y el conocimiento. No habría sido tanto un sistema de comunicación como un subproducto integral de un nuevo y mucho más poderoso método de pensamiento. Donde la representación mimética se limitaba a episodios concretos, el pensamiento metafórico podía comparar entre episodios, derivar principios generales y extraer contenido temático. Para Donald el mito es la herramienta mental prototípica, fundamental e integradora.

Los nuevos tipos de modelos mentales que fueron apareciendo en la evolución humana generó la necesidad del invento de los símbolos. La mímica genera la representación directamente desde un modelo perceptual. Incluso los gestos icónicos y metafóricos también funcionan directamente a partir de metáforas perceptuales; quizás no sean tan literales como la mayoría del mimo, pero su significado aún reside en el uso directo de representaciones episódicas. La aparición de los símbolos como fuerza inventiva, unificadora e imaginativa provocó un impacto explosivo en la cultura mimética, que se había movido muy lentamente durante más de un millón de años. A su vez, el desarrollo del lenguaje tuvo un efecto multiplicador en cada capacidad cognitiva que había existido antes. Las palabras de alguna manera permitieron un nuevo nivel de discurso cognitivo, en un ámbito propio (pp. 225-226, 259).

Anexo a final de capítulo 2

El repertorio disperso y concreto de la cultura mimética quedó bajo el gobierno del mito integrador. El mito supuso el primer modelo simbólico del universo humano, y el primer intento de reconstrucción histórica coherente del pasado. Donald (pp. 267-268) argumenta que el abismo intelectual entre una cultura episódica y una cultura mítica es enorme y obvio; pero el salto intelectual de las representaciones miméticas a un sistema integrador de mito, por primitivo que fuera, también era formidable. La integración mítica estaba supeditada a la invención simbólica y al despliegue de un aparato de creación de símbolos más eficiente, como fue el desarrollo del lenguaje. El lenguaje proporcionó un medio mucho mejor de manipulación consciente y volitiva del proceso de modelado mental. Las consecuencias sociales de la integración mítica fueron evidentes a nivel cultural: Los mitos dieron a los eventos un significado contextual para los individuos, desarrollando la idea y la emoción de pertenencia a un grupo. Todo el escenario de la vida humana adquiere su importancia percibida a través del mito; el mito gobierna la mente colectiva, incluso en las culturas postindustriales modernas, al menos en el ámbito de los valores sociales.

A.2.4. Cultura teórica y almacenamiento externo simbólico

La tercera transición en el modelo evolutivo humano de Donald (pp. 272-274) aporta tres fenómenos cognitivos cruciales: la invención gráfica, la memoria externa y la construcción de teoría.

La invención gráfica es el primer paso en las transformaciones culturales recientes. En un nivel simple, la invención de representaciones gráficas significó un cambio en las dos principales modalidades distal-perceptivas: la representación auditiva y la representación visual. En otro nivel más importante, significó la invención de nuevas clases de símbolos de las utilizadas en la comunicación lingüística oral y mimética, hasta el punto que los símbolos visuales se han convertido en la forma dominante de representación en la sociedad moderna.

El desarrollo de una memoria externa –desde imágenes, gráficos, ideogramas y escritura hasta los nuevos dispositivos de registros sonoros, visuales o informáticos– supone un enorme cambio con respecto las culturas míticas orales dependientes en gran medida de la memoria biológica individual. A medida que el patrón de uso de la memoria se desplaza hacia al almacenaje simbólico externo, la arquitectura de la mente individual cambia de manera fundamental, al igual que la arquitectura de una computadora cambia si se convierte en parte de una red más grande.

Pero, para Donald el pensamiento teórico es el producto cultural más importante de la cognición humana. Jerome Bruner (1986, pp. 11-13) señala que existen dos modos de pensamiento en los humanos modernos: el pensamiento narrativo y el analítico, también paradigmático o lógico-científico. El pensamiento narrativo es dominante en las artes literarias, mientras que el pensamiento analítico predomina en la ciencia, el derecho y el gobierno. Los principales productos del pensamiento analítico generalmente no se encuentran en las culturas puramente míticas: argumentos formales, taxonomías sistemáticas, inducción, deducción, verificación,

diferenciación, cuantificación, idealización y métodos formales de medición. El producto más elevado del pensamiento analítico es la teoría formal, un dispositivo integrador que es mucho más que una invención simbólica; es un sistema de pensamiento y argumento que predice y explica.

La tercera transición, de la cultura mítica a la teórica, fue diferente de las dos anteriores en su “hardware”: mientras que las dos primeras transiciones dependieron de un nuevo “hardware biológico”, específicamente de los cambios en el sistema nervioso, la tercera transición dependió de un cambio equivalente en un hardware tecnológico, específicamente en dispositivos de memoria externa. La cultura teórica fue desde su inicio codificada externamente; y su construcción implicó una superestructura completamente nueva de mecanismos cognitivos externos a la memoria biológica individual. Al igual que en las transiciones anteriores, las adaptaciones anteriores se conservaron; por lo tanto, la cultura teórica gradualmente abarcó las dimensiones episódica, mimética y mítica de la mente y, de hecho, extendió cada una de ellas a nuevas esferas.

La invención gráfica se empieza a desarrollar entre las culturas de cazadores-recolectores, las expresiones más extendidas parece que fueron la pintura corporal y la cicatrización ritual de la cara y el torso, los elaborados arreglos capilares y el refinamiento del vestuario. En concreto el vestuario y las máscaras aprovechaban los recursos visualmente creativos de la sociedad más que cualquier otro medio, además de desempeñar una función simbólica vital en los rituales. Donald (p. 277) considera que el vestuario y las máscaras pueden considerarse como los inventos gráficos cuasi-simbólicos más antiguos, aunque siguen siendo un uso esencialmente mimético de la habilidad gráfica.

La aparición de los dispositivos de memoria externa se produce durante el desarrollo del simbolismo. La primera evidencia de una pintura verdaderamente avanzada y habilidades de dibujo se remonta a hace unos 25.000 años, en cientos de cuevas de la cordillera Franco-cantábrica. Las esculturas y figuras de arcilla eran comunes hace 15.000 años. La evidencia más antigua de escritura data de hace unos 6.000 años, y la idea del alfabeto fonético tiene menos de 4.000 años de antigüedad.

Donald (pp. 334-340) considera que la invención de la escritura y otros dispositivos de notación fue impulsada por las necesidades conceptuales de la cultura teórica emergente. El desarrollo tecnológico y social que precedió a la escritura sugiere la existencia de habilidades de pensamiento analíticas que contenían elementos germinales que condujeron a un posterior desarrollo teórico. Inicialmente el pensamiento analítico se habría ocupado en la resolución y el razonamiento de problemas pragmáticos, la transformación de este tipo de pensamiento se habría producido con la aplicación de estas habilidades a las representaciones simbólicas permanentes contenidas en las fuentes de memoria externa.

Los primeros pasos en esta dirección fueron en forma de pensamiento visual, especialmente evidente en la construcción de modelos analógicos de tiempo y espacio como calendarios [Fig. 2.1] o mapas, en especial las construcciones megalíticas orientadas a eventos solares o lunares. Combinando un sistema de conteo simple con varios dispositivos computacionales y de

Anexo a final de capítulo 2

medición analógica, los humanos pudieron mejorar sus modelos mentales de tiempo y espacio de manera significativa. La teoría aún no se había vuelto tan reflexiva y distante como lo sería después; pero el modelo simbólico de un universo más grande había comenzado

Pero el lugar de nacimiento de la civilización teórica fue sin duda, la antigua Grecia, alrededor de 700 a. C. Donald (pp. 344) argumenta que los griegos poseían todas las invenciones visuográficas básicas: habilidades pictóricas avanzadas; conocimiento de los usos ideográficos y analógicos de los símbolos visuales, especialmente de las matemáticas y la astronomía; el mejor sistema de escritura fonética jamás inventado; y todos los medios necesarios para registrar sus ideas. *El resultado fue que, por primera vez en la historia; ideas complejas se situaron en la arena pública, en un medio externo, donde podrían ser refinadas a largo plazo, mucho más allá de la vida de los individuos.*

N.2. Notas a final de capítulo

N.2.1. Memoria de trabajo	237
N.2.2. Clasificación de espacios de interacción social	238
N.2.3. Gestos como lenguaje	239
N.2.4. Teoría de la mente. Niveles de intencionalidad	240
N.2.5. Distintas interpretaciones del arte rupestre a lo largo de la historia	241
N.2.6. Indicadores arqueológicos del ritual de Colin Renfrew	242

Notas a final de capítulo 2

N.2.1. Memoria de trabajo.

El término “memoria de trabajo” fue acuñado en 1960 por Pribram, Miller y Galanter (1970, p. 65):

Nos gustaría hablar de la memoria que utilizamos para la ejecución de nuestros Planes como una especie de "memoria de trabajo de acceso rápido". Puede haber varios Planes, o varias partes de un solo Plan, todos almacenados en la memoria de trabajo al mismo tiempo. En particular, cuando un plan se ve interrumpido por los requisitos de algún otro plan, debemos poder recordar el plan interrumpido para reanudar su ejecución cuando se presente la oportunidad. Cuando un plan se transfiere a la memoria de trabajo, reconocemos el estado especial de sus partes incompletas llamándolas "intenciones".

Posteriormente, el término fue adoptado por Baddeley y Hitch (1974) para enfatizar las diferencias entre su modelo de tres componentes y anteriores modelos unitarios de memoria a corto plazo. Estas diferencias incluyen su carácter multi-componente, su énfasis en el procesamiento combinado y almacenamiento, y el énfasis en su importancia funcional como un sistema que facilita una gama de actividades cognitivas, como el razonamiento, el aprendizaje y la comprensión. Los tres componentes de los que consta su modelo son: un sistema de control de capacidad de atención limitada, al que denominan “ejecutivo central”, asistido por dos sistemas de almacenamiento subsidiarios; el “bucle fonológico”, que se basa en el sonido y el lenguaje, y el “cuaderno visuoespacial” que trabaja con representaciones no verbales (Baddeley, 2003, pp. 829-830).

Como función ejecutiva de la cognición, la memoria de trabajo implica tener en cuenta la información que ya no está presente perceptualmente y trabajar mentalmente con ella. Es fundamental para dar sentido a cualquier cosa que se desarrolle a lo largo del tiempo, ya que eso siempre requiere tener en cuenta lo que sucedió antes y relacionarlo con lo que vendrá después. Por lo tanto, es necesario para que el lenguaje escrito o hablado tenga sentido, ya sea una oración, un párrafo o más. Hacer cálculos matemáticos mentalmente requiere el uso de la memoria de trabajo, al igual que reordenar elementos, traducir las instrucciones en planes de acción, incorporar nueva información en el pensamiento o planes de acción (actualización), considerar alternativas y relacionar mentalmente información para derivar un principio general o para ver las relaciones entre elementos (Diamond, 2013). La capacidad de mantener y manipular las representaciones visuoespaciales proporciona una medida de inteligencia no verbal que predice el éxito en campos como la arquitectura y la ingeniería (Baddeley, 2003, p. 834).

Los modelos de memoria de trabajo han considerado que forma parte fundamentalmente de la memoria declarativa –el registro de recuerdos que pueden ser evocados de forma consciente– hasta que Klaus Oberauer (2009, pp. 50-75) sugiere que ambos tipos de memoria estarían implicados en la memoria de trabajo, presentando un modelo con dos subcomponentes que atienden a la memoria declarativa y a la procedimental (pp. 50-75).

Notas a final de capítulo 2

N.2.2. Clasificación de espacios de interacción social. (Gamble, 2001)

Erving Goffman (1963, p. 18) clasifica las distintas formas de grupos que se dan en los encuentros sociales como reuniones y ocasiones sociales*. Una “reunión” es un encuentro entre al menos dos individuos, mientras que una “ocasión social” es un encuentro con un mayor número de individuos que sucede en un entorno conocido con objetos o equipos vinculados a él. Atendiendo a estos dos tipos de encuentros sociales, Clive Gamble (2001, pp. 91-97) estudia los escenarios donde estos suceden.

El punto de partida en su clasificación es el movimiento del individuo y su percepción sobre el territorio. Cuando en el camino de alguien se cruza con el camino de otra persona o de un animal, encuentra una planta o materia prima, se origina un “escenario” o “nodo”, el sitio donde sucede una interacción. Las reuniones son escenarios que perduran. Se originan tanto a partir de una única visita como de muchas. En cualquier momento se producen encuentros, pero para poder hablar de un “sitio de reunión”, los encuentros han de dejar rastro. Las ocasiones sociales implican un contexto de actuación formado por objetos que no forman parte del actor, esto se traduce en espacios contextualizados por objetos no transportables y en arquitecturas. Aunque, las ocasiones sociales se pueden producir en entornos no edificados, pueden tener lugar también en un escenario conocido muy concreto investido de asociaciones y significados; como por ejemplo, las cuevas paleolíticas. Gamble denomina a los entornos naturales donde se producen ocasiones sociales como “lugares”, en el sentido que le da Tim Ingold:

Un lugar debe su carácter a las experiencias que ofrece a quienes pasan tiempo allí —a las vistas, los sonidos y, de hecho, los olores que constituyen su ambiente específico—. Y estos, a su vez, dependen del tipo de actividades en las que participan sus habitantes. Es a partir de este contexto relacional del compromiso de las personas con el mundo que cada lugar obtiene su significado único.

(Ingold, 2000a: 192)

**(...) usaré el término reunión para referirme a cualquier grupo de dos o más individuos cuyos miembros incluyan a todos y sólo aquellos que están en este momento en la presencia inmediata de los otros. (...) Llamaré ocasión social a un asunto, compromiso o evento social más amplio, limitado en cuanto a lugar y tiempo y generalmente facilitado por equipos fijos. (Goffman, 1963, p. 18)*

N.2.3. Gestos como lenguaje. *So You Think Gestures are Nonverbal?* (McNeill, 1985)

David McNeill (1985, p. 353) argumenta que los gestos y el habla son partes de la misma estructura psicológica –comparten una etapa computacional–; los gestos sólo ocurren durante el habla, tienen funciones semánticas y pragmáticas que son paralelas a las del habla, y están sincronizados con unidades lingüísticas en el habla. Considera a los gestos como signos y distingue entre emblemas, gestos icónicos, metafóricos y “beats”.

Los emblemas *son gestos que tienen su propio código social específico, se aprenden como símbolos separados y se pueden usar como si fueran palabras habladas* (p. 351). Como por ejemplo, saludar agitando la mano.

Un gesto icónico *es aquel que en la forma y en la manera de ejecución exhibe un significado relevante para el significado lingüístico expresado simultáneamente* (p. 354). Como por ejemplo, apuntar con el dedo índice hacia arriba cuando se dice que alguien “subió” por la escalera.

Los gestos metafóricos también apoyan a un significado lingüístico relevante expresado simultáneamente pero *muestran imágenes de conceptos abstractos* (p. 356). Como por ejemplo, mostrar las manos formando un cuenco cuando en el discurso oral nos referimos a que algo está contenido dentro de un concepto más amplio.

Los *beats no tienen contenido proposicional propio*, son gestos que enfatizan lo expresado verbalmente (p. 359). Como por ejemplo, hacer un movimiento de mano para enfatizar algo dentro del discurso.

Notas a final de capítulo 2

N.2.4. Teoría de la mente. Niveles de intencionalidad. (Dunbar, 1996, pp. 83-84)

Uno de los temas fundamentales en los estudios de la cognición en las últimas décadas es lo que en filosofía, psicología y las ciencias cognitivas se ha denominado como “teoría de la mente. Robin I. M. Dunbar (1996, p. 83) la define como: *Tener una teoría de la mente significa poder entender lo que otro individuo está pensando, atribuir creencias, deseos, temores y esperanzas a otra persona, y creer que realmente experimentan estos sentimientos como estados mentales*. El estado mental más básico de la teoría de la mente se da cuando individuo es consciente de que él mismo tiene una creencia, un deseo o un temor. Este estado se complica cuando el individuo involucra los estados de otros, a estos estados se les denomina “estados de intencionalidad”. Dependiendo del número de atribuciones los estados de intencionalidad se clasifican sucesivos órdenes o niveles.

Podemos concebir una especie de jerarquía natural: puedes tener un estado mental (una creencia acerca de algo) y yo puedo tener un estado mental acerca de tu estado mental (una creencia acerca de una creencia). Si su estado mental es una creencia acerca de mi estado mental, entonces podemos decir que “creo que tú crees que creo que algo es el caso”. A estos ahora se les suele llamar órdenes de “intencionalidad”. Si se piensa en los estados mentales de esta manera, se obtiene la siguiente jerarquía general.

(Dunbar, p.84)

- Primer orden de intencionalidad: “Yo creo que algo es así”.
- Segundo orden de intencionalidad: “Yo creo que tú crees algo”.
- Tercer orden de intencionalidad: “Yo creo que tú crees que yo creo algo”.
- Cuarto orden de intencionalidad: “Yo creo que tú crees que yo creo que tú crees algo”.

Y así sucesivamente, aunque la mayoría de los seres humanos sólo podemos hacer un seguimiento de cuatro órdenes de intencionalidad, algunos individuos alcanzan el quinto o el sexto, a partir de aquí necesitamos de un apoyo gráfico, como la escritura.

La teoría de la mente requiere de un segundo orden de intencionalidad; es decir, cuando un individuo es capaz de atribuir creencias o deseos a otros individuos. En los seres humanos, el segundo nivel aparece a partir de los 3 o 4 años de edad, y se va incrementando hasta el cuarto nivel o niveles superiores a lo largo de la vida.

N.2.5. Distintas interpretaciones del arte rupestre a lo largo de la historia.

A finales del siglo XIX y principios del XX, los primeros descubrimientos de arte paleolítico se entendieron por autores como Edouard Lartet y Henry Christy (1865-1875) o Edouard Piette (1907) como arte decorativo del espacio habitacional. Pronto, estos mismos hallazgos pasaron a ser interpretados como expresiones religiosas del hombre primitivo por Salomon Reinach (1903), que toma en cuenta los trabajos sobre el origen de la religión como el de Tylor (1871). Reinach (1903) proponía en su célebre artículo que el arte rupestre era el resultado de ritos de magia propiciatoria vinculados a la caza. Esta tesis tomará fuerza y se matizará con un sentido religioso más profundo por autores como Abbé H. Breuil (1952), quien considera las cuevas paleolíticas como lugares sagrados o santuarios en los que se llevaban a cabo rituales de paso, y prácticas iniciáticas, como instrumentos para controlar la naturaleza.

A partir de los presupuestos de la escuela estructuralista de Levy Straus (1965), se revisan las interpretaciones hechas sobre el arte parietal. Andréé Leroi Gourhan (1971), entre otros, propone un sistema basado en la asociación entre principios opuestos de carácter sexual que identifican un determinado animal con un principio determinado sea masculino o femenino y que, asociado a otro animal dotado de un carácter sexual opuesto, forman un esquema compositivo. También introduce el concepto social en la significación del arte prehistórico, apareciendo así por primera vez consideraciones que tenían en cuenta la organización social, las relaciones parentales y de pertenencia o vinculación a un grupo, más allá de la visión clan-tótem.

En los años 90, con la introducción de los nuevos métodos de datación, se pone en tela de juicio el sincronismo en las representaciones de los grandes conjuntos artísticos, planteándose su construcción progresiva con retoques y superposiciones. Autores como Jean Clottes y David Lewis Williams (1996) vuelven a enfocarse en las interpretaciones religiosas. Otros trabajos se han orientado a la reconstrucción histórica de los grupos humanos del Paleolítico, como Alfonso Moure Romanillo (1999), mientras que autores como Rodrigo de Balbín-Behrmann, Primitiva Bueno Ramírez y José Javier Alcolea-González (2003), consideran el arte paleolítico como un medio de expresión que vincula el hombre del pasado con su entorno.

Notas a final de capítulo 2

N.2.6. Indicadores arqueológicos del ritual de Colin Renfrew

Renfrew define por primera vez los indicadores arqueológicos del ritual en su trabajo seminal sobre Phylakopi (Renfrew, 1985, pp. 18-21) –uno de los más importantes santuarios de la Edad de Bronce en el Egeo situado en la isla de Milos– y los refina más adelante en Renfrew (1994; 2007). Aquí revisamos la versión de 1994 (pp. 51-52) que consiste en 16 indicadores. Esta versión fue por primera vez publicada en Renfrew y Bahn (1991, pp. 359-360).

Hasta la publicación de los trabajos de Renfrew, el reconocimiento arqueológico de las áreas de culto de sociedades tempranas consistía en gran medida en el análisis de la iconografía en las que se representan figurativamente los aspectos su mundo. Renfrew considera que es muy extremadamente complicado dilucidar lo sistemas de creencias estas sociedades, por lo que sostiene que es mejor enfrentarse al problema partiendo de las propiedades de las creencias religiosas y de las prácticas de culto. Sostiene que aunque los sistemas de creencias o sus rituales no son iguales o similares, sí que comparten *ciertos correlatos* a partir de los cuales se pueden hacer una serie de consideraciones generales:

- Mecanismos para que los participantes enfoquen la atención utilizados durante los rituales
- La práctica ritual se realiza en un espacio liminal, un espacio entre éste y el “otro” mundo.
- El propósito principal del ritual es asegurar la presencia de la deidad.
- Invocar las “fuerzas” durante la acción ritual frecuentemente conlleva la participación de todo el grupo y la realización de ofrendas.

A partir de estas consideraciones, Renfrew plantea dieciséis indicadores que en el estudio de un espacio *razonablemente pueden sugerir al arqueólogo que se ha llevado a cabo un ritual religioso*. Estos indicadores no pretenden ser una lista para verificación mecánica, ni debe ser concluyente, sino orientativa. Para Renfrew lo más importante es la documentación de acciones repetidas de naturaleza simbólica que se dirigen hacia fuerzas trascendentes.

Dispositivos de enfoque de la atención

1. *El ritual puede tener lugar en un espacio con asociaciones especiales y naturales (p.ej., una cueva, una arboleda, un manantial o la cima de una montaña).*
2. *Alternativamente, el ritual puede tener lugar en un edificio especial separado para funciones sagradas (p.ej., un templo o iglesia).*
3. *La estructura y el equipo utilizado para el ritual pueden emplear dispositivos de enfoque de la atención, reflejados en la arquitectura, accesorios especiales (p.ej., altares, bancos, fogones) y en equipos móviles (p.ej., lámparas, gongs y campanas, recipientes rituales, incensarios, manteles para el altar y toda la parafernalia del ritual).*
4. *Es probable que la zona sagrada sea rica en símbolos repetidos (es decir, "redundancia").*

La zona limítrofe entre este y el “otro” mundo

5. *Ritual puede implicar una exhibición pública conspicua (y gasto) y misterios exclusivos ocultos, cuya práctica se reflejará en la arquitectura.*
6. *Los conceptos de limpieza y contaminación pueden reflejarse en las instalaciones (p.ej., cisternas o recipientes de agua) y el mantenimiento del área sagrada.*

Presencia de la deidad

7. *La asociación con una deidad o deidades se puede reflejar en el uso de una imagen de culto o una representación de la deidad en forma abstracta (p.ej., el símbolo cristiano de XR).*
8. *Los símbolos rituales a menudo se relacionan iconográficamente con las deidades adoradas y su mito asociado. El simbolismo animal (de animal real o mítico) a menudo se puede usar, con animales particulares relacionados con deidades o poderes específicos.*
9. *Los símbolos rituales pueden relacionarse con los que se ven también en el ritual funerario y en otros ritos de paso.*

Participación y ofrenda

10. *La adoración implicará oraciones y movimientos especiales con gestos de adoración, y estos pueden reflejarse en el arte, la iconografía, las decoraciones o las imágenes.*
11. *El ritual puede emplear diversos dispositivos para inducir la experiencia religiosa (p.ej., danza, música, drogas y la imposición de dolor).*
12. *El sacrificio de animales o humanos puede ser practicado.*
13. *Alimentos y bebidas pueden ser traídos y posiblemente consumidos como ofrendas o quemados / derramados.*
14. *Se pueden traer y ofrecer otros objetos materiales (votivos). El acto de ofrecer puede implicar romperse, esconderse o descartarse.*
15. *La gran inversión de riqueza puede reflejarse tanto en el equipo utilizado como en las ofrendas realizadas.*
16. *La gran inversión de riqueza y recursos puede reflejarse en la estructura misma y sus instalaciones.*

(Renfrew, 1994, pp. 51-52)

Capítulo 3

ESPACIO, CUERPO Y PERFORMANCE

Introducción	247
3.1. Corporalización y percepción	250
3.1.1. Enfoque fenomenológico	252
3.1.1.1. La fenomenología de la percepción.	252
3.1.1.2. Arquitectura fenomenológica	256
3.1.1.3. Arqueología y antropología fenomenológica	262
3.1.2. Enfoque cognitivo	265
3.1.2.1. Lingüística cognitiva	266
3.1.3. Enfoque enactivo. El camino intermedio	269
3.1.4. Resumen	273
3.2. La performance en el estudio del espacio	277
3.2.1. Performance y experimentación	281
3.2.1.1. Hellerau	283
3.2.1.2. Vanguardias	285
3.2.1.3. La Bauhaus	294
3.2.1.4. Black Mountain College y los <i>happenings</i>	297
3.2.1.5. Danza experimental	304
3.2.1.6. La Escuela de Arquitectura de Valparaíso	308
3.2.2. Performance. Investigaciones cuerpo-espacio-tiempo	311
3.2.2.1. El cuerpo como materia de investigación	312
3.2.2.2. Espacio y tiempo	315
3.2.2.3. Cuerpo y espacio	318
3.2.2.4. Alteraciones espaciales a través de la presencia	323
3.2.3. Resumen	329
A.3. Anexo. Distintas perspectivas en el estudio de la construcción del entorno	331
N.3. Notas a final de capítulo	349

3

ESPACIO, CUERPO Y PERFORMANCE

Introducción

El cuerpo es construido, desmembrado o reparado en rituales (de hecho, los cambios corporales del ciclo de vida –los momentos de nacimiento, crecimiento, muerte, contaminación y purificación– son a menudo los momentos clave de la acción y reflexión simbólicas comunales). Los sentidos se reorientan y las percepciones corporales se corrigen o se reordenan a través del contacto ritual con los seres sagrados que aparecen en el mito. (...) El conocimiento corporal se convierte en un doble problema para nosotros porque, en primer lugar, las culturas en cuestión no sólo comentan el conocimiento que el cuerpo tiene del mundo, que es un tema que debemos enfrentar más directamente si queremos agrandar nuestra capacidad para evaluar la cultura, pero, en segundo lugar, este mismo conocimiento se transmite en un aprendizaje crítico o en una experiencia ritual crítica, es decir, en una experiencia corporal, más que a través de la transmisión de narrativa, doctrina o discurso. En otras palabras, el conocimiento del cuerpo que deseamos estudiar y comprender a menudo se transmite a través de experiencias del cuerpo con una cultura determinada.

(Sullivan, 1990, p. 87)

Las reconstrucciones del papel que el ritual juega en la sociedad y en el individuo se han derivado casi exclusivamente desde una perspectiva funcional; es decir, desde la perspectiva de las funciones sociales instaurada principalmente por Durkheim¹. Desde este punto de vista, el ritual habría servido para formar las sociedades y después contrarrestar el estrés social por medio de las prácticas integradoras del ritual comunal. Pero como advierte Marc Verhoeven (2005, p. 41), aunque es indudable que el ritual tiene un papel muy importante en la regulación social, ésta no es su única función. De hecho, el ritual es un fenómeno multidimensional. Las perspectivas funcionales son demasiado generales, ahistóricas, no explican las formas, lugares, funciones o significados específicos de los rituales y de los instrumentos utilizados en ellos. En lugar de explicarlos, se insertan en marcos teóricos convenientes de una manera en gran parte deductiva. Existen otras dimensiones rituales como la ideología, la performance, los significados simbólicos y estructurales que deben explorarse de una forma más interactiva, inductiva o hermenéutica. De la misma forma, consideramos que el estudio de la construcción del espacio ritualizado no puede abordarse únicamente desde una perspectiva teórica.

¹ Ver 1.2.1. Funciones sociales.

Capítulo 3

Dadas las múltiples dimensiones del ritual, se requieren herramientas no habituales en los estudios arquitectónicos, paisajísticos o urbanos; no se trata sólo de una aproximación al entorno construido desde una perspectiva de la historia o la teoría de la arquitectura, una perspectiva en la que se analicen las distintas formas de uso del espacio, las técnicas constructivas o las formas arquitectónicas. Se trata de comprender los procesos de ritualización del espacio y cómo el espacio ritualiza al cuerpo; es decir, estudiar cómo se configuran en el espacio las estrategias de ritualización y qué mecanismos arquitectónicos se establecen en el espacio para ritualizar a los individuos.

Hasta ahora hemos estudiado los procesos de ritualización de una forma deductiva a partir de los estudios antropológicos, sociológicos, arqueológicos, biológicos o cognitivos sobre el ritual. Hemos revisado los estudios del ritual para determinar cuáles son las estrategias de ritualización más relevantes y cómo pueden incidir en el espacio o en otros elementos del ritual. También hemos visto las funciones sociales, estructurales y de transmisión cultural del ritual y hemos deducido cómo estas funciones se transforman en mecanismos arquitectónicos de ritualización. Por otro lado, hemos comprobado la importancia del ritual en la evolución de la cognición humana, y en concreto cómo su papel en el desarrollo de la cognición espacial determinó la aparición de algunos de los aspectos formales y funcionales más reconocibles del espacio ritual. Por último hemos seguido los primeros pasos de la humanidad en la construcción de su entorno, en concreto en el espacio sagrado, y hemos comprobado que a principios del Neolítico todas las estrategias de ritualización estaban presentes en el que parece fue el primer “Centro del Mundo”, el espacio más sagrado de las sociedades del Levante pre-agrícola.

Todo lo analizado hasta ahora nos proporciona un sistema de referencias para enfrentarnos al estudio de un espacio ritual concreto. Estas referencias no pretenden ser una lista para la verificación mecánica, ni debe ser concluyentes, sino orientativas –como señala Renfrew (1994, pp. 51-52) a propósito de sus indicadores arqueológicos del ritual²–, con ellas podemos analizar el espacio ritual sabiendo de antemano hacia dónde dirigir nuestra mirada. Pero estas referencias nos proporcionan una orientación sobre qué debemos mirar pero no cómo.

Desde una perspectiva arquitectónica podemos analizar las estrategias de ritualización de un espacio, como el tradicionalismo o las reglas que lo conforman y estructuran, como características formales de dicho espacio, pero ¿cómo deberíamos enfrentarnos al estado mental que provoca un espacio o a su performatividad? Lo mismo sucede con los mecanismos arquitectónicos de ritualización. Desde la perspectiva arquitectónica, las funciones de un espacio se estudian como un programa arquitectónico claro que responde a las actividades que se realizan en un espacio, pero ¿cómo deberíamos estudiar las funciones de un espacio cuando estas no son actividades sino procesos de corporalización como generar la cohesión de un grupo, o provocar un sentimiento de pertenencia a él? Tampoco es habitual el estudio de los mecanismos implicados en los mapas cognitivos que son esenciales en los aspectos formales y funcionales más reconocibles del espacio ritual, como son la alta estimulación sensorial o la

² Ver nota a final de capítulo N.2.6. Indicadores arqueológicos del ritual de Colin Renfrew

emocional. Sin duda, los estudios convencionales del espacio desde la perspectiva arquitectónica no nos proporcionan herramientas para aproximarnos a estos aspectos.³

Podemos distinguir dos estrategias de ritualización que se escapan de las metodologías utilizadas habitualmente en los estudios arquitectónicos; la performance y el estado mental. Obviamente, la forma más directa para estudiar los aspectos performativos de un espacio es a través de la performance. Respecto al estado mental, como decíamos en el primer capítulo, a la hora de abordar la selección de herramientas que nos permitan estudiar el espacio ritual, consideramos prioritario encontrar una forma de observación de los procesos sobre la relación del entorno y el estado mental.⁴ Sobre los mecanismos arquitectónicos de ritualización, hemos visto que actúan a través del proceso de la corporalización.⁵ Como señala Bourdieu (1977, p. 89), la ritualización del cuerpo se produce por *la corporalización de las estructuras del mundo*; es decir, a través de la percepción en el cuerpo de las ideas representadas en el entorno construido. Por lo tanto, para estudiar el espacio ritualizado necesitamos comprender cómo se produce la corporalización de esas ideas, determinar en qué elementos espaciales han quedado registradas y cómo interactúan con nuestros cuerpos. Por último, sobre cómo actúan los elementos de un espacio en la formación de un mapa cognitivo, de nuevo se hace evidente la necesidad de encontrar un método que nos permita observar los procesos mentales de forma directa, en el momento que suceden.

Figura 3. 1. “Dionysus in 69”. Dirigida por Schechner en 1968, con The Performance Group, en el Performing Garage, Nueva York.

³ Ver anexo a final de capítulo A.3. Distintas perspectivas en el estudio de la construcción del espacio

⁴ Ver 1.1.2.1. Estado mental

⁵ Ver 1.2.4. El ritual modela la sociedad: Cuerpo y performance.

Capítulo 3

En este capítulo revisamos en qué consiste la “corporalización” y buscamos un método con el que podamos observar este y otros procesos mentales y emocionales cuando se producen. Por otro lado, nos acercamos a los estudios de la performance y, en concreto, a su uso en el estudio del espacio. Tratamos de encontrar herramientas que nos permitan estudiar el espacio ritual o ritualizado en todas sus dimensiones, y, como hemos visto, las más importantes responden a sus funciones que actúan sobre el estado mental y emocional. Turner (1982, p. 91) ya señalaba que el reduccionismo cognitivo le parecía *como una especie de deshidratación de la vida social*. Considera que usando la performance de un ritual con sus códigos cognitivos y kinesiológicos como herramienta de investigación antropológica se puede lograr una mayor comprensión de las estructuras afectivas de los “dramas sociales”, el profundo *sentido de pueblo, de pertenencia común* y de la situación de conflicto individual y colectivo [Fig. 3.1]. El uso de la performance como herramienta de estudio nos puede proporcionar información sobre la performatividad del espacio, pero también, apoyándonos en un método de observación de los procesos cognitivos, puede ayudarnos a entender la formación de los estados mentales y emocionales que los mecanismos arquitectónicos de ritualización provocan, o cómo influyen en la elaboración del mapa cognitivo de un espacio concreto y de su entorno.

Seguimos dos perspectivas sobre los estudios de la corporalización; por un lado, la fenomenológica, representada por Maurice Merleau-Ponty (1993), y por otro lado, la cognitiva, apoyándonos en el trabajo de Evan Thompson (2007). Para la revisión de arquitectos o teóricos de la arquitectura que se hayan aproximado a la fenomenología seguimos a Harry F. Mallgrave (2010). Sobre performance tomamos como referencia los trabajos de Richard Schechner (2003, 2013) sobre teoría de la performance y la obra de RoseLee Goldberg (2011) sobre performance artística.

3.1. Corporalización y percepción

(...) es necesario captar la dialéctica de objetivación y corporalización en el lugar privilegiado del espacio de la casa y los primeros procesos de aprendizaje. (...) La casa, un opus operatum,⁶ se presta como tal a una decodificación, pero sólo a una decodificación que no olvida que el “libro” del cual los niños aprenden su visión del mundo se lee con el cuerpo, en y a través de los movimientos y desplazamientos que modelan el espacio dentro del cual son tan representados como hechos por él.

(Bourdieu, 1977, p. 90)

Lo que conecta el espacio cotidiano de la ritualización y la acción ritual es el cuerpo que pasa entre ellos: el cuerpo ritual que ha interiorizado la importancia organizativa de las diferencias de categoría del ritual.

(Couldry, 2003, p. 49)

⁶ Bourdieu (1998, p. 172), suele utilizar el término “opus operatum” como producto estructurado. El término, literalmente “la obra obrada”, ha sido utilizado en la teología cristiana como el efecto espiritual en la ejecución de un rito religioso que se deriva de la virtud inherente en él, o por gracia impartida a él, independientemente del ejecutante.

En las últimas décadas, con la emergencia del estudio del cuerpo en las ciencias sociales, es común la idea de que las culturas de las sociedades humanas, hacen, construyen, “labran”, reproducen cuerpos. Él mismo es una mediación primaria, forma simbólica, instrumento de transformación y a la vez referente (Velasco Maíllo, 2007, pp. 21-22). El concepto de corporalización se ha instalado con fuerza en diferentes perspectivas de las ciencias sociales. Para Honorio Velasco Maíllo (p. 54) este concepto trata del cuerpo humano, pero en realidad del cuerpo como construcción simbólica, no como una realidad en sí.

Una construcción que se describiría como la penetración por parte de las representaciones sociales en el interior del cuerpo, de los cuerpos, dotándoles de imágenes que les sitúan en un lugar en el cosmos y en el seno de las comunidades humanas.

(Velasco Maíllo, 2007, p. 54)

Sin embargo, la mayoría de autores utilizan el concepto de corporalización para referirse a un proceso cognitivo, como Coward y Gamble (2008, p. 1970), quienes consideran que el “conocimiento corporalizado” se trata tanto de la “percepción ambulatoria” de Gibson (1986), que enfatiza las capacidades sensoriales del cuerpo como el principal medio de compromiso con el mundo,⁷ como de la “cognición corporalizada” dentro de la ciencia cognitiva o la neurociencia que sugieren que la cognición no es un proceso de simbolización abstracta, sino fundamentalmente estructurado por el hecho ineludible de que los procesos biológicos que constituyen la “mente” son parte de un cuerpo que interactúa constantemente con el mundo. La cognición corporalizada parte de la idea de que el cuerpo es un instrumento de conocimiento y por tanto sabe, tiene memoria, lo que suscita numerosas preguntas⁸ que van siendo contestadas por la fenomenología, las ciencias cognitivas y de la comunicación, la neurociencia o las ciencias de la conducta.

Como decíamos al inicio del capítulo, los mecanismos arquitectónicos de ritualización actúan a través de la corporalización –con el sentido que le dan Coward y Gamble– en este apartado estudiamos en qué consiste este proceso a través de las dos perspectivas que se han ocupado principalmente de él; la fenomenológica y la cognitiva. En nuestra búsqueda de un método para poder observar el proceso cuando se produce, recurrimos a una tercera perspectiva que se sitúa entre la dos mencionadas y que sus autores han denominado “enfoque enactivo”.

⁷ Uno ve el entorno no con los ojos, sino con los ojos-en-la cabeza-sobre-el cuerpo-descansando-sobre-el suelo. La visión no se “asienta” en el cuerpo en la forma en que se pensaba que la mente estaba asentada en el cerebro. Las capacidades perceptivas del organismo no se encuentran en partes anatómicas discretas del cuerpo sino en sistemas con funciones anidadas. (Gibson 1986, p. 205).

⁸ ¿Qué es exactamente lo que el cuerpo sabe? ¿Qué tipo de conocimiento es el conocimiento corporal? ¿El conocimiento corporal es cognitivamente valioso? ¿Es conocimiento crítico? ¿De qué manera se relacionan el conocimiento corporal y el conocimiento científico del cuerpo (o de cualquier otra cosa, para el caso)?

¿Cómo llegaremos a conocer, de una manera discursiva y conceptual, el conocimiento del cuerpo? ¿Podemos saber sin el resto, de esta manera discursiva, qué sabe el cuerpo? ¿El conocimiento que permanece intraducible en nuestros lenguajes discursivos, científicos, conocimiento importante? Si es importante, ¿cómo se puede reunir en nuestra experiencia para la edificación y la evaluación?

Luego está la pregunta que ha plagado la filosofía moderna y posmoderna: ¿Cómo sabríamos que sabemos lo que el cuerpo sabe? ¿Podría algún conocimiento cierto y válido del conocimiento corporal, es decir, podría algún conocimiento cognitivamente valioso del proceso o contenido del conocimiento corporal, ser algo más que una forma de conocimiento corporal en sí mismo? (Sullivan, 1990, p. 87)

Capítulo 3

3.1.1. Enfoque fenomenológico

La fenomenología es una corriente filosófica fundada por Edmund Husserl, a principios del siglo XX, inicialmente relacionada con la reflexión sistemática y el estudio de las estructuras de la conciencia y los fenómenos que aparecen en los actos de conciencia, en oposición al método de análisis cartesiano que ve el mundo como un conjunto de objetos que actúan y reaccionan unos sobre otros. No es una doctrina o una escuela filosófica, sino una forma de pensamiento, un método con resultados diferentes (Farina, 2014, p. 50).

Como indica su denominación la fenomenología, es el estudio de los fenómenos; es decir, el estudio de *toda manifestación que se hace presente a la conciencia de un sujeto y aparece como objeto de su percepción* (RAE). Por lo tanto, el problema de la percepción se vuelve central muy pronto en esta corriente de pensamiento, siendo tratado por varios autores, pero será Maurice Merleau-Ponty quien más profundice en ello y quien más influencia tendrá sobre otros autores. Como veremos, Merleau-Ponty pone en el centro de la percepción el cuerpo y la mente, como parte íntegra del sujeto, o lo que es mismo, la percepción se produce a través de la corporalización.

La fenomenología, al ser una forma de pensamiento, está presente en muchas disciplinas, desde la historia, hasta la danza, y también en la arquitectura o en la arqueología. Hacemos un breve repaso de las ideas fundamentales de Merleau-Ponty sobre los procesos de la corporalización o percepción, y revisamos cómo algunos arquitectos y arqueólogos han abordado el estudio del entorno construido desde la perspectiva fenomenológica en busca de estrategias que nos puedan servir para nuestros propósitos.

3.1.1.1. La fenomenología de la percepción

Continuando la discusión establecida por Husserl sobre su distinción entre el cuerpo físico y el cuerpo vivido –*Körper* y *Leib*– entendido como un cuerpo vivido, Merleau-Ponty propone que hay un *logos* oculto revelado por la percepción cuando la intencionalidad de mi cuerpo se dirige a las cosas. Considera que es necesario restablecer la distinción entre lo “fisiológico” y lo “psicológico” de la existencia porque ambos están orientados hacia un polo intencional.

Los avances en el estudio de la fisiología del sistema nervioso, las patologías mentales, la psicología infantil y la psicología de la Gestalt, llevan a Merleau-Ponty a revisar el estudio de la percepción con su trabajo “Fenomenología de la percepción” (1993) en el que establece uno de los primeros puentes que unen la filosofía con la psicología y las ciencias cognitivas. El tema central de su estudio es la relación cuerpo-mente con su entorno. Sostiene que la percepción corporal es el núcleo de todo conocimiento y todas las relaciones con el mundo circundante. No podemos llegar a ningún pensamiento “objetivo” si no partimos de la experiencia directa a través del cuerpo.

El cuerpo

Para Merleau-Ponty (1993, p. 94), el cuerpo es el puente entre la consciencia y el mundo. A través del cuerpo podemos percibir el espacio y los objetos –*exteroceptividad*–, pero también podemos percibir el propio cuerpo –*interoceptividad*–. Ahora bien, el cuerpo no es un objeto como los demás, ya que:

Mi cuerpo es aquello gracias a lo que existen los objetos. En la medida que es lo que ve y lo que toca, no es ni tangible ni visible. El cuerpo no es, pues, un objeto exterior cualquiera, con la sola particularidad de que siempre estaría ahí.

(Merleau-Ponty, 1993, pp. 109-110)

El cuerpo posee una espacialidad propia, su situación no está en relación a otras. Cuando digo “aquí” refiriéndome a mi cuerpo, estoy estableciendo las primeras coordenadas, no una posición con respecto a otras. *El espacio corpóreo puede distinguirse del espacio exterior y envolver sus partes en lugar de desplegarlas porque este espacio es la oscuridad de la sala necesaria para la claridad del espectáculo* (p. 117). Todas las relaciones que se establecen en un “espacio orientado” –arriba, abajo, delante, detrás...– entre los objetos, se refieren al cuerpo situado en pensamiento en el lugar del objeto, aplicándole una categoría que, en principio, conviene a la relación de mi cuerpo con los objetos exteriores (p. 118).

La motricidad

Estudia el movimiento como parte fundamental de la percepción del espacio. Considera que la concatenación de los puntos de las distintas experiencias del “aquí” con diferentes objetos forma el espacio, en el que el cuerpo no es sólo un fragmento del espacio, *no habría espacio para mí si yo no tuviese cuerpo*. Por ello, a través del movimiento, comprendemos mejor cómo el cuerpo habita el espacio, porque se vuelve a tomar en su significación original (p. 119).

El movimiento no es el pensamiento de un movimiento, y el espacio corpóreo no es un espacio pensado o representado. Cuando muevo una mano para coger un objeto, en el gesto hay una referencia al objeto, no como objeto representado, sino como esta cosa muy determinada hacia la que nos proyectamos. Un movimiento se aprende cuando el cuerpo lo ha incorporado a su “mundo”, entonces el cuerpo responde a la solicitud que las cosas ejercen en él sin representación ninguna. Por tanto, la motricidad no está supeditada a la consciencia, *que transportaría el cuerpo a aquel punto del espacio que primero nos habríamos representado. Para poder mover nuestro cuerpo hacia un objeto, se precisa, primero, que el objeto exista para él, es preciso, pues, que nuestro cuerpo no pertenezca a la región del “en-sí”*⁹ (p. 154).

Nuestro cuerpo no está en el espacio ni está en el tiempo, sino que habita el espacio y el tiempo, y habita “aquí” y “ahora”.

Si mi mano ejecuta en el aire un desplazamiento complicado, para saber su posición final no tengo que sumar los movimientos en un mismo sentido y restar los movimientos en sentido contrario. (...)

⁹ Los fenómenos psíquicos son “para-sí” y los fisiológicos “en-sí”. Es decir, el cuerpo no es un fenómeno puramente fisiológico, no es una cosa.

Capítulo 3

En cada instante las posturas y los movimientos precedentes proporcionan un patrón de medida siempre a disposición. (...) si la percepción de la que ha nacido no hubiese encerrado una consciencia absoluta del “aquí”, sin la cual se nos remitiría de recuerdo en recuerdo y nunca tendríamos una percepción actual. (...) Así como está necesariamente “aquí”, el cuerpo existe necesariamente “ahora”.

En cada momento, el movimiento está referido a toda su extensión, especialmente el arranque del movimiento, *la iniciación cinética*, conecta un *aquí* y un *allá*, de un *ahora* y de un *futuro* desarrollado a través del movimiento completo.

En tanto que tengo un cuerpo y que actúo a través del mismo en el mundo, el espacio y el tiempo no son para mí una suma de puntos yuxtapuestos, como tampoco una infinidad de relaciones de los que mi consciencia operaría la síntesis y en la que ella implicaría mi cuerpo; yo no estoy en el espacio y en el tiempo, no pienso en el espacio y en el tiempo, soy del espacio y del tiempo y mi cuerpo se aplica a ellos y los abarca (pp. 156-157).

El esquema corpóreo es un sistema de equivalencias, la invariante inmediatamente dada por la que las diferentes tareas motrices son *instantáneamente transponibles*. Eso equivale a decir que el esquema corpóreo no es sólo una experiencia de mi cuerpo, sino también una experiencia de mi cuerpo en el mundo, y que es él quien da un sentido motor a las consignas verbales. La motricidad, en estado puro, ya posee el poder elemental de dar un sentido. Después con el pensamiento y la percepción del espacio podemos representarnos el espacio, aunque, primero, tenemos que haber sido introducidos en él por nuestro cuerpo y que éste nos haya dado *el primer modelo de las transposiciones, de las equivalencias, de las identificaciones, que hacen del espacio un sistema objetivo y permiten a nuestra experiencia ser una experiencia de objetos, de abrirse a un “en-sí”* (p. 159)

El cuerpo es el que atrapa y comprende el movimiento. La adquisición de la habilidad a través del hábito es la captación de una significación, *pero la captación motriz de una significación motriz*. Cuando nos habituamos a usar un sombrero o un bastón o a conducir un coche, los anexionamos a la *voluminosidad del propio cuerpo*. *La habitud expresa el poder que tenemos de dilatar nuestro ser-del-mundo, o de cambiar la existencia anexándonos nuevos instrumentos*. No se trata de un conocimiento ni de un automatismo. Se trata de un saber que está en el cuerpo, *que solamente se entrega al esfuerzo corpóreo y que no puede traducirse por una designación objetiva*.

El cuerpo es eminentemente un espacio expresivo. Pero no es un espacio expresivo entre todos los demás. *Es el origen de todos los demás, el movimiento de expresión, lo que proyecta hacia fuera las significaciones dándoles un lugar, lo que hace que ellas se pongan a existir como cosas, bajo nuestras manos, bajo nuestros ojos* (p. 161).

Las expresiones del cuerpo humano no están regidas sólo por los instintos animales, *nuestra naturaleza no es una vieja costumbre, puesto que la costumbre presupone la forma de pasividad de la naturaleza*. *El cuerpo es nuestro medio general de poseer un mundo*. El cuerpo otorga a cada movimiento un poco de acción renovada y de existencia independiente. *Se dice que el cuerpo ha*

comprendido que la habitud es adquirida cuando se ha dejado penetrar por una nueva significación, cuando se ha asimilado un nuevo núcleo significativo (pp. 163-164).

Percepción

Sobre el proceso de la percepción, Merleau-Ponty considera que la teoría del esquema corpóreo es implícitamente una teoría de la percepción.

Hemos aprendido de nuevo a sentir nuestro cuerpo, hemos reencontrado bajo el saber objetivo y distante del cuerpo este otro saber que del mismo tenemos, porque está siempre con nosotros y porque somos cuerpo. De igual manera será preciso despertar la experiencia del mundo tal como se nos aparece en cuanto somos-del-mundo por nuestro cuerpo, en cuanto percibimos el mundo con nuestro cuerpo (p. 222).

Merleau-Ponty considera que el pensamiento objetivo ignora al sujeto de la percepción. Ello es debido a que se da a sí mismo el mundo ya hecho, como medio contextual de todo posible acontecimiento, y trata la percepción como uno de estos acontecimientos. El cuerpo y el yo empírico no son más que elementos dentro del sistema de la experiencia, objetos entre otros objetos bajo la mirada del verdadero Yo.

El yo empírico y el cuerpo no son, para empezar, objetos, si nunca resultan serlo completamente. (...) El sujeto de la percepción quedará ignorado mientras no sepamos evitar la alternativa de lo naturado de lo naturante¹⁰, de la sensación como estado de consciencia y como consciencia de un estado, de la existencia en sí y de la existencia para sí (p. 224).

Para Merleau-Ponty el sujeto sensor y lo sensible no están enfrentados, no se trata de que los estímulos invadan los sentidos. Más bien se trata de un intercambio entre *el sujeto de la sensación* y *lo sensible*, en el que no puede decirse que uno actúe y otro sufra, que uno sea el agente y el otro el paciente o que uno dé sentido al otro (p. 229).

Podemos distinguir la consciencia sensible de la consciencia intelectual porque las percepciones se producen dentro de lo general y de forma anónima –percibo porque soy un ser sensible, no porque lo decida–; es decir, es una parte del ser el que percibe, es *prepersonal* (pp. 230-232).

Quien percibe no está desplegado ante sí mismo. En la percepción no pensamos el objeto ni pensamos el pensante, somos del objeto y nos confundimos con este cuerpo que sabe del mundo más que nosotros, así como de los motivos y los medios que para hacer su síntesis poseemos.

Esta experiencia de la unidad del sujeto y la unidad intersensorial de la cosa, es previa a la reflexión psicológica, que propone mi acto de percepción como un acontecimiento de mi historia; es decir, el acto en el que integro la experiencia como parte del sujeto y por la que puedo pensar en el objeto.

¹⁰ “Naturado” lo constituido y “naturante” lo constituyente (*Natura naturata* y *natura naturans*).

Capítulo 3

La síntesis espacial y la síntesis del objeto se fundan en el despliegue temporal que sucede en el acto de la percepción. Cuando miro a un objeto el objeto está al final de mi movimiento de fijación –prospectivo– y a la vez el objeto está al inicio del movimiento como el “estímulo” de todo el proceso –retrospectivo–. Así cada vez que dirigimos un sentido a un estímulo, el cuerpo *toma posesión del tiempo, hace existir un pasado y un futuro para un presente; no es una cosa, hace el tiempo en lugar de sufrirlo*.

La percepción se da siempre bajo el modo de un impersonal. No es un acto personal por el que yo mismo daría un sentido nuevo a mi vida. Quien, en la exploración sensorial, da un pasado al presente y lo orienta hacia un futuro, no soy yo como sujeto autónomo, soy yo en cuanto tengo un cuerpo y sé “mirar” (pp. 253-254).

Las disquisiciones filosóficas Merleau-Ponty¹¹ sobre los procesos de la percepción se sustentan en los estudios científicos que disponía en su momento. Son pioneras en cuanto a los procesos de corporalización del conocimiento que más tarde sería ratificados por la ciencia y ampliado su estudio. Sin embargo las descripciones que hace de estos procesos son claramente parte de su experiencia. Nos describe un estado de consciencia a alcanzar en el que podemos llegar a percibir nuestro cuerpo habitando el espacio y el tiempo aquí y ahora, en el que el sujeto sensor y lo sensible se funden. Pero no nos describe cómo podemos llegar a ese estado. Tampoco trata de cómo la atención prioriza unos estímulos sobre otros o cómo dirigir la atención sobre un estímulo concreto y sostenerla.

Lo más relevante para nuestro estudio son sus argumentaciones sobre la centralidad del cuerpo en el proceso de la percepción y del conocimiento del mundo, el movimiento como forma de conocimiento del espacio a través de la cinestesia, la intencionalidad y la expansión del momento presente en el momento de la percepción. Las primeras dos cuestiones las hemos estudiado en el anterior capítulo al referirnos a la evolución de la cognición espacial,¹² pero las cuestiones sobre la intencionalidad y la experiencia de la temporalidad en la acción de la percepción son aspectos que nos interesan especialmente para entender la eficacia de la experiencia ritual.

3.1.1.2. Arquitectura fenomenológica

La perspectiva fenomenológica sobre la percepción y el conocimiento corporalizado ha sido aplicada por algunos arquitectos en sus trabajos teóricos o en el ejercicio profesional de una forma más o menos consciente. Incluso, en algunos casos, se ha intentado establecer métodos fenomenológicos para el análisis del entorno y su aplicación en el proceso proyectual. Revisamos algunos ejemplos en busca de posibles aportaciones a nuestro estudio.

¹¹ A la publicación de “Fenomenología de la percepción” hay que añadir, sobre el mismo tema, “La estructura del comportamiento”, publicada en 1942, y “Lo visible y lo invisible”, obra póstuma publicada en 1964.

¹² Ver 2.1. El ritual en el desarrollo de la cognición espacial.

Más de una década después de la publicación del trabajo de Merleau-Ponty, el arquitecto danés Steen Eiler Rasmussen (1959) en su libro *“Experiencing Architecture”*, fue pionero con sus escritos adelantándose a lo que años más tarde sería llamado “arquitectura fenomenológica”. En pleno apogeo del “estilo internacional”, *cuando la arquitectura era medida en gran parte por las cualidades fotogénicas de sus elegantes detalles en blanco y negro* (Mallgrave, 2010, p. 114), Rasmussen, (1959, prefacio) considera que la arquitectura que se produce en el momento de su publicación no está a la altura. Trata de explicar *el instrumento que el arquitecto toca, para mostrar qué gran alcance tiene y así despertar los sentidos a su música*, explicando *cómo percibimos las cosas que nos rodean*. Repasa temas como el sólido y la cavidad –prefiere utilizar la palabra “cavidad” a la noción más abstracta de “espacio” arquitectónico–, la escala y la proporción, el ritmo, las texturas, la luz de día, el color o la arquitectura auditiva [Fig. 3.2].

Figura 3. 2. Red de pesca colgada a secar en Venecia. Las formas hinchadas de cúpulas vistas a través de las líneas colgantes de la red. (Rasmussen, 1959, p. 29)

Describe el proceso de la percepción como una recreación de *lo observado en algo íntimo y comprensible*. Este acto de recreación a menudo se lleva a cabo al identificarnos con el objeto al imaginarnos a nosotros mismos en su lugar. (p. 36). Su objetivo es mostrar a la arquitectura como una experiencia multisensorial, ya que *el objeto de toda buena arquitectura es crear totalidades integradas* (p. 33).

Otra contribución temprana a la introducción de la fenomenología en el estudio del entorno construido es el trabajo de Kevin Lynch (2008) sobre la percepción urbana en “La imagen de la ciudad” –publicada originalmente en 1960–. En su trabajo, propone un método de análisis

Capítulo 3

enfocado al diseño en el que también se tiene en cuenta las dimensiones cognitivas de la experiencia urbana, que se articula a través de entrevistas a una muestra de ciudadanos con respecto a su imagen del entorno y el examen sistemático de la imagen de la ciudad evocada en observadores profesionales sobre el terreno (Lynch, 2008, p. 172).

El arquitecto Christian Norberg-Schulz fue quien acuñó el término “arquitectura fenomenológica” en su trabajo *“Existence, Space and Architecture”* (1971), en el que describe seis tipos de espacio: pragmático, perceptual, cognitivo, abstracto, existencial y arquitectónico. Su principal preocupación es cómo el espacio arquitectónico concreta el *espacio existencial*¹³, a través de medios simbólicos como lugar y nodo, camino y eje, dominio y distrito. Años después, seguiría profundizando en el estudio de la arquitectura en términos sensoriales y emocionales en trabajos como *“Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture”* (1979), en donde define “lugar” como:

una totalidad compuesta de cosas concretas que tienen sustancia material, forma, textura y color. En conjunto, estas cosas determinan un “carácter ambiental”, que es la esencia del lugar. (...) Por lo tanto, un lugar es un “fenómeno total” cualitativo, que no podemos reducir a ninguna de sus propiedades, como las relaciones espaciales, sin perder su naturaleza concreta oculta.

(Norberg-Schulz, 1979, p. 8)

El crítico Kenneth Frampton contribuye a consolidar la fenomenología en la arquitectura, a partir de un editorial publicado en 1974, *“On Reading Heidegger”*, en la revista *Oppositions*, en el que argumentaba que la noción fenomenológica de “lugar” no sólo dota a la práctica de construir con una base topológica y tectónica más genuina para el diseño sino que también reconoce una *esfera pública* que la buena arquitectura también debe acomodar. Frampton desarrolló posteriormente el concepto de “lugar” en *“Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance”*, (1983). Aquí Frampton sitúa el *regionalismo crítico* como un acto de *resistencia* contra las fuerzas tecnológicas de la civilización universal. Esta resistencia se produce por la *forma del lugar* que en su modo público, también es esencial para lo que Hannah Arendt¹⁴ denominó “el espacio de la apariencia humana”, le otorga a la *polis* cierta autoridad conservadora o de bloqueo y sugiere formas urbanas intemporales y resistentes (Frampton, 1983, p. 25). En el quinto punto, Frampton enfatiza su discurso en la tectónica o en los aspectos constructivos, señala que el regionalismo crítico también favorece las estrategias de diseño teniendo en cuenta las variables de la topografía local; el contexto, el clima, el uso de la luz natural y la forma tectónica. Es decir, sirve tanto como *un medio potencial para destilar el juego entre material, artesanía y gravedad como la presentación de una poética estructural en lugar de la representación de una fachada* (p. 28). Pero es en el último punto, “Lo visual versus lo táctil”, donde se hace más evidente su defensa de la fenomenología:

¹³ Norberg-Schulz (1971, p. 17) define el espacio existencial como *un sistema relativamente estable de esquemas perceptuales, o “imagen” del entorno.*

¹⁴ *El único factor material indispensable para la generación de poder es el vivir unido del pueblo. Sólo donde los hombres viven tan unidos que las potencialidades de la acción están siempre presentes, el poder puede permanecer con ellos, y la fundación de ciudades, que como ciudades-estado sigue siendo modelo para toda organización política occidental, es por lo tanto el más importante prerrequisito material del poder.* (Arendt, 2003, p. 224).

La resiliencia táctil de la forma de lugar y la capacidad del cuerpo para leer el entorno en términos distintos a los de la vista sólo sugieren una posible estrategia para resistir el dominio de la tecnología universal. Es sintomático de la prioridad dada a la vista que nos parece necesario recordar que lo táctil es una dimensión importante en la percepción de la forma construida. Uno tiene en mente toda una gama de percepciones sensoriales complementarias registradas por el cuerpo lábil: la intensidad de la luz, la oscuridad, el calor y el frío; la sensación de humedad; el aroma del material; la presencia casi palpable de la fábrica cuando el cuerpo percibe su propio confinamiento; el impulso de una marcha inducida y la relativa inercia del cuerpo a atravesar el suelo; el eco de nuestros propios pasos.

(Frampton, 1983, p. 28)

Figura 3. 3. Ayuntamiento de Sääynatsalo, Alvar Aalto, (1952). Frampton (1983, p. 28) destaca la *sensibilidad táctil* evidente en los acabados del edificio.

Además de una lectura fenomenológica de la arquitectura, algunos arquitectos han intentado llevar métodos fenomenológicos a la práctica. Botond Bogner (1985) presenta un método para la enseñanza y la práctica de la arquitectura fenomenológica, el cual se inicia y corre paralelo a la exploración y comprensión por parte de los estudiantes de su propia experiencia ambiental y arquitectónica (Bogner, 1985, p. 184)¹⁵. Con ello pretende descubrir a los estudiantes las cualidades sinestésicas de una realidad arquitectónica multidimensional, antes de preocuparse por la racionalización de componentes de diseño tales como la función, la tecnología, la construcción y la forma (p. 185).

Se centra en la idea del “espíritu del lugar” o *genius loci*, como algo que surge del carácter especial o calidad sinestésica de una localidad en particular; es decir de la compleja interacción de los aspectos como estructuras espaciales, patrones topográficos, texturas, condiciones naturales y climáticas como la luz, el viento y el sonido, además de las personas y el patrón de los eventos humanos (p. 188). Su método trata de enseñar a los estudiantes a comprender los aspectos que

¹⁵ Ver nota a final de capítulo N.3.2. Método proyectual fenomenológico de Botond Bogner.

Capítulo 3

construyen el “espíritu del lugar” mediante distintos ejercicios que implican el conocimiento físico del lugar y su entorno.

Más recientemente, el arquitecto Juhani Pallasmaa ha defendido la arquitectura fenomenológica en varias publicaciones. Considera que el papel de la fenomenología es investigar la estructura más profunda de la realidad y con ella articular *el lenguaje de las metáforas que pueden identificarse con nuestra existencia* (Pallasmaa, 2005b, p. 90). La fenomenología subraya aún más el hecho de que la arquitectura es ante todo una experiencia multisensorial, una que en las mejores situaciones *sensibiliza toda nuestra receptividad física y mental* (*Ibid.*, p. 96). Revisa los estudios de Merleau-Ponty, para advertir del sesgo visual excesivo que se le da a la arquitectura por encima de otros sentidos, lo que resulta en un énfasis excesivo en *las dimensiones intelectuales y conceptuales de la arquitectura* (Pallasmaa, 1994, p. 29). Apunta a los procesos de corporalización ya que considera que:

Contemplamos, tocamos, escuchamos y medimos el mundo con toda nuestra existencia corporal y el mundo experiencial está organizado y articulado alrededor del centro del cuerpo. (...) Entender la arquitectura implica la medición inconsciente de un objeto o un edificio con el propio cuerpo, y proyectar el esquema corporal de uno en el espacio en cuestión. Sentimos placer y protección cuando el cuerpo descubre su resonancia en el espacio.

(Pallasmaa, 1994, pp. 35-36)

La idea de “consciencia corporalizada” que plantea Merleau-Ponty es desarrollada por Pallasmaa en sus últimas publicaciones “*The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*” (2005a) y “*The Embodied Image*” (2011).

Pallasmaa (2005a, p. 60) argumenta que el hombre primitivo usó su propio cuerpo como el sistema de dimensionamiento y proporción de sus construcciones. Las habilidades esenciales para sobrevivir en las culturas tradicionales se basan en *la sabiduría del cuerpo almacenado en la memoria háptica. Estas habilidades se aprendieron incorporando la secuencia de movimientos refinados por la tradición, no a través de palabras o teoría*. Considera que la memoria del cuerpo se produce a través de las acciones.

La posibilidad de acción en los objetos que rodean mi cuerpo es lo que separa la arquitectura de otras formas de arte. Como consecuencia de esta acción implícita, una reacción corporal es un aspecto inseparable de la experiencia de la arquitectura.

(Pallasmaa, 2005a, p. 63)

En definitiva, para Pallasmaa, la arquitectura tiene como cometido intemporal crear *metáforas existenciales encarnadas y vividas que concreten y estructuren nuestro ser en el mundo*. (...) *La arquitectura es el arte de la reconciliación entre nosotros y el mundo, y esta mediación tiene lugar a través de los sentidos* (pp. 71-72).

Figura 3. 4. (Izquierda). Peter Zumthor, Baños termales, Vals, Graubünden, Suiza, 1990-6. (Foto: Hélène Binet). *Una arquitectura de contención formal con una rara riqueza sensorial que aborda todos los sentidos simultáneamente.* (Pallasmaa, 1994, p. 72)

Figura 3. 5. (Derecha). Alvar Aalto, Villa Mairea, Noormarkku, 1938-9. (Foto: Rauno Träskelin). *Una arquitectura que aborda nuestra sensación de movimiento y tacto tanto como a la vista, y crea un ambiente de domesticidad y bienvenida* (Pallasmaa, 1994, p. 72)

Como vemos, aparte de los intentos por parte de Lynch (2008) o de Bognar (1985) de introducir una metodología que tuviera en cuenta los procesos cognitivos de la percepción en el análisis del entorno dentro del proceso proyectual, la perspectiva fenomenológica sobre la percepción y el conocimiento corporalizado ha sido utilizada más como un posicionamiento teórico o de principios en la arquitectura, en la línea argumental de autores fenomenólogos como Gaston Bachelard (2000) o Mircea Eliade (1998) sobre el espacio.¹⁶ Sin embargo, desde el punto de vista de nuestra investigación es muy interesante comprobar que existe desde mediados de siglo XX un interés sobre la percepción del espacio y en considerar la arquitectura como una experiencia multisensorial y performativa. Esto nos permite extender la necesidad de articular una metodología de análisis del espacio en el que se observen los procesos de corporalización del espacio ritual al arquitectónico en general.

Los métodos propuestos por Lynch y Bognar nos aportan la inclusión en los análisis de múltiples puntos de vista por parte de ciudadanos y profesionales en la percepción del espacio. Pero sin embargo, no aportan un método que nos permita observar los procesos de corporalización en el momento que se producen, con lo cual las respuestas a las encuestas de Lynch o a las observaciones realizadas por los estudiantes que propone Bognar es muy probable que tengan una elaboración mental; es decir, estarán afectadas por los recuerdos o los códigos de valores de cada persona y no serán observaciones directas de lo que provoca un determinado estímulo en la cognición.

¹⁶ Ver anexo a final de capítulo A.3.2.3. El enfoque fenomenológico

Capítulo 3

3.1.1.3. Arqueología y antropología fenomenológica

La arqueología y la antropología han llevado recientemente a sus correspondientes ámbitos la fenomenología con mayor aceptación que en la arquitectura. Christopher Tilley fue pionero en la arqueología del paisaje con la publicación de *“A Phenomenology of Landscape: Places, Paths and Monuments”* (1994). En un artículo publicado con anterioridad, Tilley (1989, p. 277) sostenía que la arqueología se centraba en la recopilación de datos, pero *la cantidad de información que recopilamos sobre el pasado puede aumentar de manera incremental; nuestro entendimiento no*. Para él, la arqueología es una actividad interpretativa, y por tanto las excavaciones, concebidas como experimentos de actividad interpretativa en lugar de ejercicios de recopilación de información podrían desempeñar un papel central en el desarrollo de una práctica arqueológica más reflexiva y madura.

Con su trabajo “Fenomenología del paisaje”, Tilley (1994) introduce una aproximación fenomenológica en la arqueología, que ha ido desarrollando y matizando con el paso del tiempo. Su trabajo se fundamenta en la percepción sensorial a través de la cual percibimos formas espaciales en las que resuenan valores culturales, como representaciones de sistemas de pensamiento, creencias o cosmovisiones. Sugiere que al experimentar el paisaje y los monumentos *in situ*, se pueden estudiar de una manera nueva. Sostiene que distintos monumentos neolíticos, situados en paisajes diferentes, están conectados a través de las características del paisaje, como afloramientos de roca y valles de su entorno. El argumento central de Tilley es que, en Europa, la transición del Mesolítico a las comunidades neolíticas se experimentó como un cambio significativo en la relación entre el paisaje y las personas. En particular, las nuevas formas de enterramientos y el inicio de la construcción de monumentos líticos marcaron una apropiación de los poderes ancestrales que fueron “sedimentados” en la topografía y la geografía simbólica del territorio. El análisis de Tilley intenta extraer estos significados sedimentados y así recrear la mitología que subyacía en la creación de la forma del paisaje.

En sus últimas publicaciones, Tilley ha desplazado su interés acerca del control y el poder sobre las perspectivas y las interpretaciones sobre la ubicación de los monumentos, enfocándose más en la interacción entre los seres humanos y el paisaje a través de la construcción de monumentos. Tilley (2010, pp. 473-474) enfatiza que no trata de ponerse en el lugar de una persona prehistórica al hacer estudios fenomenológicos, las experiencias son válidas porque compartimos el mismo tipo de cuerpo con una persona prehistórica: bípedo y binocular.

Sostiene que un estudio fenomenológico lleva tiempo, ya que para llegar a conocer un paisaje debe ser experimentado en distintas horas del día, durante las diferentes estaciones del año, y con condiciones climáticas diferentes (Tilley, 2010, p. 26). Enfoca su estudio a elementos del paisaje que –tomando el objeto de estudio de Bradley (2000) sobre lugares “naturales” que carecen de monumentos pero que, no obstante, tienen depósitos culturales que indican su importancia simbólica y social– los eleva a sobrenaturales, para enfatizar el hecho de que las poblaciones prehistóricas los habría considerado como algo más que natural (Tilley, 2010, p. 36).

Figura 3. 6. Vista de Carn Llidi, en Pembrokeshire, Gales, mirando al norte desde la cima de Clegyr Boia. A la izquierda de la silueta del afloramiento de rocas de Carn Llidi se sitúan dos cámaras funerarias neolíticas (Tilley, 1994, p. 91)

Elementos como colinas prominentes, islas, afloramientos rocosos, cuevas, el mar, promontorios costeros, acantilados marítimos, son algunos de los lugares que estudia [Fig. 3.14]. Identifica once maneras en las que un monumento o un lugar pueden relacionarse con el paisaje circundante: la señalización, el mimetismo, las referencias, el agrupamiento, los efectos de perspectiva, la secuenciación, la direccionalidad, la temporalidad, los orígenes de las materias primas y objetos, la sustitución y la incorporación (pp. 37-39).¹⁷

Como Merleau-Ponty (1993) o Gibson (1986), Tilley (2004, p. 24) considera que la percepción es un modo de acción. Esta idea es desarrollada entre otros por el antropólogo Tim Ingold, quien considera que el ser humano adquiere conocimiento al actuar, al hacer cosas. *La mera provisión de información no garantiza el conocimiento, por no hablar de la comprensión. Las cosas, como la sabiduría proverbial, son más fáciles de decir que de hacer* (Ingold, 2013, p. 1). Afirma que la antropología debe fundarse en el profundo conocimiento del mundo vivo a través de su observación y descripción para después poder proponer nuevas formas, al igual que el Arte y la Arquitectura. *Hay, quizás, una disciplina esperando a ser definida y nombrada donde estos tres campos se encuentren* (p. xi) [Fig. 3.7].

Para Ingold, la observación activa es fundamental en el ejercicio de la antropología. Propone simples experimentos para aprender a aprender, como mojar una piedra y ver qué sucede, descalzarse de un pie y andar sintiendo la textura del suelo, y serrar un tablón para entender la habilidad que ello requiere, así como la resistencia del material (p. 16). Las conclusiones a las que llega a través de estos experimentos simples son: en referencia al primer experimento, los materiales no se pueden definir sólo a través de la descripción de sus cualidades, sino que hay que incluir las relaciones con el medio, lo que él llama *historias* (p. 32), en referencia al segundo experimento, es una llamada de atención a nuestra percepción del entorno a través de nuestros pies, considera que el evolucionismo ha prestado mucha atención al desarrollo de las manos en

¹⁷ Ver nota a final del capítulo N.2.3. Asociaciones básicas de las características del paisaje y los lugares y monumentos.

Capítulo 3

el ser humano, mientras que la bipedación es una de nuestras más claras marcas evolutivas, que, de hecho, han llevado a construir nuestro entorno adaptándolo a nuestra forma de desplazarnos (cap. 3), el tercer experimento le lleva a reflexionar sobre el proceso de realizar una tarea y sobre el desarrollo de la habilidades humanas y de la tecnología (cap. 4).

Figura 3. 7. *Manchar materiales sobre tableros cubiertos con pasta: de la clase 4 As.* (Ingold, 2013, p. 19). Una de las experiencias que Ingold realiza con sus alumnos. El resultado es una *serie sorprendente de obras de arte* en la que se registran los rastros de movimiento y flujo: por un lado los gestos corporales y manuales de los participantes, y por otro lado, los patrones de flujo particulares de las mezclas realizadas.

Ingold (2000a, p. 4) sostiene que el dualismo cuerpo-mente, naturaleza-cultura, no debe ser abordado en términos de componentes complementarios, biofísico y socio-cultural, unidos con una capa de *cemento psicológico*, sino teniendo en cuenta que el individuo es un organismo inmerso en el continuo de la vida orgánica. Plantea que si entendemos que cada organismo actúa como un nodo en los campos de las relaciones dinámicas, *entonces tenemos que pensar de una manera nueva, no sólo acerca de la interdependencia de los organismos y sus ambientes, sino también acerca de su evolución.*

A partir del desarrollo de la arqueología del paisaje, cada vez se presta más atención al papel del cuerpo. El objetivo de la arqueología del cuerpo es hacer preguntas sobre cómo los humanos del pasado pueden haber experimentado su mundo discursiva y no discursivamente a través de sus cuerpos y en relación con entornos culturales específicos¹⁸.

Yannis Hamilakis es otro autor que ha ganado influencia en las últimas décadas dentro de la “nueva arqueología”. Hamilakis (2013, pp. 2, 6, 7) considera que no hay nada pre-cultural en los sentidos. La memoria trabaja a partir de los sentidos, y los sentidos se basan en la materialidad del mundo; es decir, los sentidos son la forma en que la materialidad produce recuerdos y olvidos. Para él, siempre ha existido una tensión entre el mundo anárquico de los sentidos –y la memoria corporal y sensorial– y los intentos de los grupos de poder para regular y canalizar la experiencia sensorial, a menudo utilizando la cultura material y el espacio natural y construido.

¹⁸ Entre otros: Kus (1992), Treherne (1995), Meskell (1996, 1999), Rautman (2000), Hamilakis et al. (2002), Fraser (2004) y Joyce (2004).

Hamilakis (pp. 10-11) parte de que nuestra percepción experiencial del mundo –incluida la arqueología– está conformada por nuestros propios recuerdos corporales y sensoriales; *el desciframiento de mi propia estratigrafía sensorial informará mis intentos reflexivos que se dispersarán por todos lados*. Por lo que construye un discurso evocador en el que fusiona la narrativa académica con relatos mnemotécnicos y autobiográficos.

En lugar de tratar los sentidos como un dominio estructurado por estímulos externos individualizados que el cuerpo procesa internamente, adopta un enfoque que rechaza el modelo de exterioridad/interioridad y trata los sentidos como constitutivos y constituidos por un campo unitario, el campo sensorial. La percepción sensorial y la experiencia, los materiales, los seres humanos y otros seres sintientes no humanos, el entorno más ampliamente definido, el tiempo y la memoria social son los elementos constituyentes importantes de este campo. Por lo tanto, la unidad de análisis se desplaza desde el compromiso sensorial individual e incluso el individuo humano hacia un paisaje sensorial trans-corpóreo. Ésta no es una entidad estática de análisis sino un marco relacional, o más bien según Lefebvre¹⁹ (2013, p. 171) e Ingold (2010a), una malla que está animada por movimientos, flujos, interacciones kinestésicas o sustancias circulantes; en otras palabras, por la vida (Hamilakis, 2013, p. 12).

Las aproximaciones fenomenológicas al espacio en la arquitectura, la antropología o la arqueología, nos ofrecen recursos para entender los elementos fundamentales que componen la experiencia sensorial del espacio, como la importancia de introducir la actividad física en los estudios de la percepción. Pero, como advertíamos sobre el trabajo de Merleau-Ponty, no estudian ni señalan los procesos de la atención. Los enfoques cognitivos sí abarcan este tema como parte fundamental en el proceso de la percepción, como estudiaremos a continuación.

3.2.2. Enfoque cognitivo

A finales del siglo XX, surgen las ciencias cognitivas como término para designar el programa de investigación científica que integra la psicología, la neurociencia, la lingüística, la informática, la inteligencia artificial y la filosofía. Lo que unió estas disciplinas, y diferenció a las ciencias cognitivas de los enfoques anteriores en psicología y filosofía, fue el objetivo de hacer explícitos los principios y mecanismos de la cognición desde una perspectiva científica.

El filósofo Evan Thompson (2007, pp. 3-13) distingue tres enfoques principales para el estudio de la mente dentro de las ciencias cognitivas: el cognitivismo, el conexionismo y el dinamismo corporalizado. Estos enfoques surgen a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, coexistiendo en la actualidad individualmente o en formas híbridas.²⁰

¹⁹ *La actividad mental y social impone sus redes sobre el espacio natural, sobre el flujo heraclítico de los fenómenos espontáneos, sobre ese caos que precede el advenimiento del cuerpo. Esa actividad establece un orden que, como veremos, coincide hasta cierto punto con el orden de las palabras.* (Lefebvre, 2013, p. 171).

²⁰ Ver nota a final del capítulo N.3.3. Enfoques principales para el estudio de la mente dentro de la ciencia cognitiva.

Capítulo 3

El dinamicismo corporalizado surge en la década de 1990, como crítica hacia los modelos anteriores que no cuestionan la relación entre los procesos cognitivos y el mundo real. La mente y el mundo se trataban como separados e independientes entre sí, con un concepto de la cognición como representación mental abstracta y sin cuerpo. El dinamicismo corporalizado se enfrenta a estas suposiciones, y sostiene que los procesos cognitivos surgen de la causalidad no lineal y circular de interacciones sensomotoras continuas que involucran al cerebro, el cuerpo y el entorno.

Como su nombre indica, el dinamicismo corporalizado combina dos implicaciones teóricas principales. Una es un enfoque de sistemas dinámicos para la cognición, y la otra es un enfoque corporalizado de la cognición. La idea central del enfoque de los sistemas dinámicos es que la cognición es un fenómeno intrínsecamente temporal y, en consecuencia, debe entenderse desde la perspectiva de la teoría de sistemas dinámicos. La idea central del enfoque corporalizado es que la cognición es el ejercicio de un saber-hacer experto en acciones localizadas y corporalizadas. Las estructuras y procesos cognitivos surgen de patrones sensomotores recurrentes que gobiernan la percepción y la acción en agentes autónomos y localizados.

El enfoque corporalizado de la cognición ha demostrado que el concepto de Merleau-Ponty de la “consciencia corporalizada” es una descripción precisa de lo que los científicos ahora ven como la base material del conocimiento. Particularmente interesantes para nuestros propósitos son las aproximaciones de la corporalización cognitiva a la comunicación, mencionada con anterioridad a propósito de la función modeladora del cuerpo del ritual²¹, ya que nos aporta una valiosa herramienta para entender cómo se establecen los conceptos a partir de las experiencias corporales en el espacio.

3.1.2.1. Lingüística cognitiva

La corporalización es un fenómeno cognitivo que, entre otros, crea los instrumentos de la comunicación –lenguaje, discurso, signo y gesto– a través de los cuales se activa un orden secundario de constructividad. Este orden secundario de constructividad participa indirectamente en los procesos de corporalización cognitiva, dado que el contexto social ayuda a determinar qué formas de corporalización cognitiva son más viables y, por lo tanto, cuáles se estabilizan dentro de una cultura determinada (Hart, 2007, p. 32).

Con el desarrollo de la lingüística cognitiva,²² se ha propuesto un conjunto de teorías de la adquisición del conocimiento humano que se sostiene sobre la idea de que las interacciones cenestésicas y perceptuales entre el cuerpo humano y su entorno físico generan estructuras cognitivas que reflejan los perfiles de esos entornos y que sirven a su vez como modelos para la cognición a un nivel superior (Hart, 2007, p. 37). Por ejemplo, Lakoff y Johnson (1999, p. 3) revisan la arquitectura de la mente partiendo de los tres hallazgos fundamentales de la ciencia cognitiva: la mente está intrínsecamente corporalizada, el pensamiento es en su mayoría inconsciente y los conceptos abstractos son en gran parte metafóricos.

²¹ Ver 1.2.4. El ritual modela la sociedad: Cuerpo y performance

²² George Lakoff y Mark Johnson (1999), Raymond Gibbs (1994), Mark Turner (1995), Gilles Fauconnier (1997), entre otros autores.

Se considera que los pensamientos inconscientes son un 95 % de la actividad mental. Esta parte inconsciente es donde se crea y estructura todo el pensamiento consciente; es decir, si el inconsciente cognitivo no realizara este trabajo, no podría haber pensamiento consciente. Todos nuestros conocimientos y creencias se enmarcan en términos de un sistema conceptual que reside principalmente en el inconsciente cognitivo. Este sistema conceptual inconsciente funciona como una “mano oculta” que da forma a cómo conceptualizamos todos los aspectos de nuestra experiencia, determina la forma en que automáticamente e inconscientemente comprendemos lo que experimentamos. En su trabajo, Lakoff y Johnson (1999) exploran cómo el sistema conceptual inconsciente da forma no sólo al razonamiento del sentido común cotidiano, sino también a las disquisiciones filosóficas.

Lakoff y Johnson (1999, p. 21) tratan de demostrar que el sistema conceptual inconsciente moldea los conceptos humanos a partir de nuestros cuerpos y cerebros, especialmente a través de nuestro sistema sensoriomotor, analizando tres tipos de conceptos: conceptos de color, conceptos de nivel básico y conceptos de relaciones espaciales. En concreto, los conceptos de relaciones espaciales tienen especial importancia porque son el centro de nuestro sistema conceptual. Nos dan el sentido del espacio, caracterizan qué es la forma espacial y definen la inferencia espacial. Pero no existen como entidades en el mundo externo. No percibimos las relaciones espaciales, sino que vemos donde están situados los objetos y les atribuimos cercanía y lejanía a partir de algún punto de referencia.

Sostienen que la adaptación del ser humano al entorno se produce gracias a la mente corporalizada, a través del sistema sensoriomotor.²³ Nuestra mente ha evolucionado a partir de nuestros sistemas sensoriomotores, que a su vez han evolucionado para permitirnos funcionar bien en nuestro entorno físico. Nuestros conceptos no pueden ser un reflejo directo de la realidad externa, objetiva y libre de mente porque nuestro sistema sensoriomotor juega un papel crucial en darle forma. Por otro lado, es la participación del sistema sensoriomotor en el sistema conceptual lo que mantiene al sistema conceptual en contacto con el mundo (p. 44).

Argumentan que el posicionamiento espacial del cuerpo humano –su posición relativa a las constantes fisiológicas, como la postura erguida del cuerpo, la orientación delante y detrás, la simetría bilateral o los efectos de la gravedad sobre nuestros cuerpos– contribuye a una proporción significativa de los esquemas de imagen que dan forma a los pensamientos complejos. Por ejemplo, la percepción de que nuestro cuerpo tiene un interior y un exterior compone el esquema de “contenedor” que nos lleva a proyectar el diseño de “dentro-fuera” en innumerables dominios intangibles: “estar fuera de control”, “estar dentro de plazo”, “estar fuera de la lógica”, “estar dentro de lo razonable”. La simetría bilateral –tener dos brazos, dos manos, dos ojos y oídos, cada uno en proporción aparente con el otro– es la base del modelo cognitivo

²³ Como hemos visto en 2.1. El ritual en el desarrollo de la cognición espacial, no son los únicos autores que argumentan la importancia de la cognición espacial en la evolución del ser humano, en especial Ariane Burke (2012, p. 233), quien considera que el éxito evolutivo del *Homo sapiens* moderno frente al neandertal tendría que ver en gran medida con su mayor desarrollo de la cognición espacial que le permitió la colonización exitosa de nuevas regiones.

Capítulo 3

para usos más complejos de la “proporción” o el “equilibrio”, como en la justicia, en una argumentación, en la salud mental o en una pareja (p. 33).

El mecanismo cognitivo para pasar de los conceptos sensomotores a conceptos más complejos es la metáfora conceptual, que nos permite usar la lógica física de la acción corporal de “prender” –asir, agarrar, sujetar algo– para razonar sobre el concepto de “comprender”. La metáfora permite que las imágenes mentales convencionales de los dominios sensomotores se usen para los dominios de la experiencia subjetiva. La metáfora conceptual es omnipresente tanto en el pensamiento como en el lenguaje. Es difícil encontrar una experiencia subjetiva común que no se haya conceptualizado convencionalmente en términos de metáfora (p. 44).

Las metáforas primarias son parte del inconsciente cognitivo. Las adquirimos –y las utilizamos– automática e inconscientemente a través del proceso normal de aprendizaje neuronal, simplemente al recorrer y percibir el mundo. Esas metáforas se producen en nuestro cerebro físicamente y están fuera de nuestro control. Juntas permiten que muchos de los conceptos de la experiencia sensomotora se usen para nombrar aspectos de la experiencia subjetiva metafóricamente conceptualizada; la “intimidad” tiende a correlacionarse significativamente con la “proximidad”, el “afecto” con la “calidez” y el “logro de un propósito” con “llegar a un destino”. No todas las metáforas primarias se manifiestan en las palabras de un idioma. Algunas se manifiestan en la gramática, otras en los gestos, en el arte, en la arquitectura o en el entorno construido y, por supuesto, también en los rituales (pp. 58-59).

Las metáforas primarias pueden unirse para formar metáforas complejas, que se estabilizan y convencionalizan formando parte de nuestro sistema conceptual que afecta nuestra forma de pensar, nuestros sistemas de valores e incluso estructuran nuestros sueños (p. 60). Es decir, las metáforas primarias directamente relacionadas con el sistema sensomotor y por tanto verdades “naturales” o “lógicas”, se incorporan en sistemas completos de práctica cultural, incluidos los sistemas filosóficos y teológicos que rigen otros sistemas, como las instituciones gubernamentales, educativas y comerciales (Hart, 2007, p. 39).

En definitiva, no tenemos una forma más fundamental de comprender el mundo que a través de nuestros conceptos corporalizados de nivel básico y las experiencias de nivel básico sobre las que se generalizan. Dichos conceptos básicos son fundamentales no sólo para nuestra conceptualización literal del mundo, sino también para nuestra conceptualización metafórica (Lakoff y Johnson, 1999, p. 232).

La formación de conceptos no es una facultad innata de la mente pura incorpórea, sino que obtienen su significado a través del cerebro y el cuerpo y a través de la experiencia corporalizada. Nuestras formas más básicas de razón dependen en gran parte de nuestros conceptos de relaciones espaciales que surgen de la orientación del cuerpo en el espacio. La forma en que estructuramos los eventos surge a través del control motor. Y la mayoría de nuestros conceptos abstractos estructurados por la metáfora –tiempo, causalidad, incluso nuestros conceptos de la mente misma– se basan en la experiencia corporal (p. 490).

Desde nuestro punto de vista, Lakoff y Johnson ofrecen una explicación precisa para entender el proceso de corporalización, como el medio a través del cual el entorno ritualiza a los individuos, como sostienen Bourdieu (1977, p. 89) o Bell (2009a, pp. 98-100), entre otros. Las metáforas primarias que forman parte del inconsciente cognitivo son expresadas en el entorno construido como verdades “naturales” o “lógicas” que la propia experiencia corporal del espacio reabsorbe e interpreta de nuevo inconscientemente a través de la percepción.

Sería muy interesante un estudio que observara el desarrollo del lenguaje arquitectónico desde esta perspectiva. En nuestro caso, la teoría de Lakoff y Johnson nos sirve para afinar más sobre mecanismos arquitectónicos de ritualización, qué tipos de estímulos sensoriales contienen y qué procesos cognitivos activan. En definitiva, desvelar en qué consiste la ritualización del espacio y de los individuos. Aunque seguimos encontrándonos con el mismo obstáculo sobre cómo podemos observar los procesos mentales, en este caso los procesos del inconsciente cognitivo, en la elaboración de conceptos o metáforas primarias a partir de la experiencia corporal en el espacio. A continuación revisamos un enfoque cognitivo que puede proporcionarnos el método para poder realizar estas observaciones de los procesos de corporalización en el momento que se producen, un método que se pueda aplicar a espacios concretos sin necesidad de la deducción.

3.1.3. Enfoque enactivo: El camino intermedio

A los tres enfoques principales para el estudio de la mente dentro de la ciencia cognitiva, Thompson (2007, pp. 13-15) suma un cuarto que llama “enfoque enactivo”²⁴. El término “enfoque enactivo” fue introducido en la ciencia cognitiva por Thompson junto a Francisco J. Varela, y Eleanor Rosch en su libro *“The Embodied Mind”* (1991), en donde sostienen que la ciencia de la mente y las investigaciones fenomenológicas de la experiencia humana deben llevarse a cabo de forma complementaria. Consideran que de esta forma se puede avanzar en la explicación de las brechas en los anteriores modelos cognitivos, ya que se explica la individualidad y la subjetividad de una forma nueva, al considerar la autonomía propia de los seres vivos y cognitivos, al incluir la consciencia en el modelo.

El enfoque cognitivo y la fenomenología comparten la visión de que la mente constituye sus objetos, en el sentido fenomenológico de “traer a la consciencia” o “revelar”; es decir, el mundo es revelado a la consciencia a través de la mente. Los objetos se revelan o se ponen a disposición de la experiencia en la forma que son gracias a las actividades intencionales de la consciencia. Pero tanto la fenomenología como la ciencia cognitiva sólo pueden explicar nuestra existencia concreta y corporalizada de una manera siempre posterior al hecho. Es decir, tratan de estudiar la inmediatez de nuestra experiencia irreflexiva, pero la explican a través de una reflexión consciente *a posteriori*. De esta forma no se puede recuperar la riqueza de la experiencia directa, sino sólo un discurso sobre esa experiencia, como ya advertía Merleau-Ponty.

²⁴ El neurocientífico y filósofo Francisco J. Varela (1987, p. 63) toma los versos de Antonio Machado para traducir el término “*enact*” como “se hace camino al andar”

Capítulo 3

Desde la antigua Grecia, la filosofía occidental ha intentado entender la realidad, incluyendo la mente, únicamente por medio del razonamiento abstracto y teórico. Incluso los filósofos que critican la razón lo hacen sólo por medio del pensamiento abstracto. Varela, Thompson y Rosch (1993, p. 20) se cuestionan que si, como plantea Merleau-Ponty, la razón ya no se toma como el método para conocer la realidad o la mente, ¿qué método podríamos utilizar en su lugar? ¿Con qué método podríamos examinar la experiencia humana tanto en su aspecto reflexivo como en su aspecto inmediato vivencial? Consideran que si la ciencia cognitiva incluye la experiencia humana, entonces debe tener algún método para explorar y conocer qué es la experiencia humana. Encuentran que la práctica de la atención plena o enfocada,²⁵ en concreto la vinculada a la tradición budista, podría ser un método válido.

Proponen un método que combina las prácticas de la atención enfocada, la fenomenología y la ciencia cognitiva, en el que la reflexión no es una actividad abstracta, incorpórea, sino una reflexión corporalizada consciente. La reflexión corporalizada se produce cuando cuerpo y mente se unen, entonces la reflexión no es sólo sobre la experiencia, sino una experiencia en sí misma. Cuando la reflexión se hace de esa manera, se puede cortar la cadena de patrones de pensamiento habituales, de modo que pueda ser una reflexión abierta a posibilidades distintas de las representaciones preestablecidas del espacio vital (p. 27).

La atención enfocada significa que la mente está presente en la experiencia corporalizada cotidiana; es decir, la atención se enfoca en los movimientos y en la percepción del cuerpo durante las actividades diarias. Las técnicas de atención de la tradición budista –o en general del Yoga²⁶– están diseñadas para traer a la mente a la experiencia presente, y sacarla de sus ensoñaciones y de sus preocupaciones habituales (p. 22). Su propósito es volverse consciente, experimentar lo que la mente está haciendo mientras lo hace, estar presente con la mente.

La mente y el cuerpo se coordinan entre sí raramente. Por lo general, nos damos cuenta de que hemos estado mentalmente ausentes cuando finalizamos una tarea, más o menos automática, sin saber cómo. No estamos “presentes” habitualmente; es decir, nuestra mente suele estar desconectada del momento presente. Por tanto, no podemos percibir la realidad tal como se muestra. Ni siquiera cuando dirigimos la atención a algún evento o alguna tarea podemos sostenerla durante mucho tiempo en el presente, ya que el hábito de la mente es estar en continuo movimiento, saltando de un pensamiento a otro, la mayor parte del tiempo sin conexión con lo que está sucediendo “ahora”.

Por tanto, para observar los procesos de percepción corporalizada que describe Merleau-Ponty (1984) se requiere de un método para entrenar a la mente. La meditación es la práctica básica del

²⁵ Traducimos el término “mindfulness” por “atención enfocada”. Literalmente sería “mente plena”, de ahí que muchas veces se traduzca por “atención plena”. Consiste en enfocar la atención conscientemente.

²⁶ Eliade (2008a, pp. 184-186), entre otros, sostiene que el Yoga es una creación de las poblaciones indias anteriores a la llegada de los indoarios y que está presente en todas las formas espirituales indias. *El Yoga prueba ser así una dimensión específica de la espiritualidad india. Todas las vías soteriológicas hacen referencia al mismo, y como en la India casi todo es o se convierte en una vía para alcanzar la salvación, el Yoga siempre está presente bajo alguna de sus innumerables formas. (...) El Yoga, principio de la unidad espiritual india, fue igualmente el instrumento más seguro de conquista espiritual, el agente más fértil en la obra de expansión del hinduismo y del budismo.*

método que proponen Varela, Thompson y Rosch (1993, pp. 24-25), a través de la cual se pretende simplificar al mínimo los estímulos que habitualmente dispersan a la mente. El cuerpo se sitúa en una postura erguida y se mantiene quieto. Se conecta a la mente con el cuerpo percibiéndolo, y después se enfoca la atención en la respiración. Cada vez que el meditador se da cuenta de que su mente se ha fugado del objeto de atención, debe reconocerlo sin prejuicios y volver a enfocar la mente en la respiración.

Los meditadores descubren que la mente y el cuerpo no están coordinados. El cuerpo está sentado, pero la mente constantemente es presa de pensamientos, sentimientos, conversaciones internas, sueños, fantasías, ensoñaciones, opiniones, teorías, juicios sobre pensamientos y sentimientos, juicios sobre juicios, un torrente interminable de eventos mentales desconectados que los meditadores ni siquiera se dan cuenta de que están ocurriendo, excepto en esos instantes breves cuando recuerdan lo que están haciendo. Incluso cuando intentan regresar a su objeto de atención enfocada, la respiración, pueden descubrir que sólo están pensando en la respiración en lugar de ser conscientes de la respiración.

(Varela, Thompson y Rosch, 1993, p. 25)

Figura 3. 8. El Buda meditando, con las manos formando el *dhyana mudra*. Gal Vihara, Sri Lanka, siglo XII

Con la práctica frecuente de la meditación se puede percibir la diferencia real entre estar presente y no estar presente y trasladarlo a las acciones cotidianas. En los momentos de “despertar” en los que nos damos cuenta de que no estábamos presentes, en lugar de enfocar la atención en la respiración podemos enfocarla en el tacto cuando estamos tocando algo, en el gusto si estamos comiendo, en la vista si estamos observando algo y así sucesivamente. Con estas prácticas que podemos llamar “atención enfocada en la acción” se descubre lo desconectados que habitualmente estamos de nuestra propia experiencia, incluso de las más simples o más placenteras como caminar, comer, beber, conversar, conducir, leer, pensar... Todo pasa

Capítulo 3

rápidamente de forma inconsciente o “emborronada” por los comentarios, los pensamientos o las ensoñaciones de la mente. Es la misma actitud abstracta que Heidegger y Merleau-Ponty atribuyen a la ciencia y la filosofía. *Esta actitud abstracta es el traje espacial, el relleno de hábitos e ideas preconcebidas, la armadura con la que uno habitualmente se distancia de la propia experiencia* (p. 25).

Ahora bien, la ciencia o la filosofía requieren de reflexión teórica, pero ésta no tiene por qué ser inconsciente y descorporalizada. A través de la atención enfocada –de forma aparentemente natural en el caso de Merleau-Ponty– se puede llegar a una participación activa en el mundo. Lo que perturba la atención es la mente involucrada; es decir, no ser consciente de que se está pensando. La observación consciente pone distancia con lo que se observa, y así se puede producir una reflexión abierta, en la que se distinguen los patrones de pensamiento preestablecidos.

Varela, Thompson y Rosch (p. 33) argumentan que es necesario tener una perspectiva disciplinada de la experiencia humana para poder ampliar el dominio de la ciencia cognitiva incluyendo la experiencia directa. Sugieren que tal perspectiva ya existe en las prácticas de atención enfocada, y estas prácticas pueden proporcionar un puente natural entre la fenomenología, la ciencia cognitiva y la experiencia humana.²⁷

El método que proponen Varela, Thompson y Rosch se ajusta perfectamente a nuestras necesidades en el estudio del espacio ritual y los procesos de ritualización. Por un lado, podemos observar las estrategias de ritualización como son el estado mental y la performance en el momento que se producen, y por otro podemos observar cómo afectan los mecanismos arquitectónicos de ritualización a los procesos cognitivos. Como argumentan d'Aquili (1985), Eliade (2000) o Kyriakidis (2002), la práctica de la meditación es en sí misma un ritual que induce a la mente a un estado “especial” análogo al producido por otras prácticas rituales en las que la inmutabilidad es su principal estrategia de ritualización.²⁸ Por tanto, podemos utilizar la meditación como herramienta de estudio de la alteración de la percepción del espacio en los estados mentales especiales que provocan los rituales sin necesidad de reproducirlos o participar en ellos. Además, a través de la atención enfocada en los sentidos podemos observar la intencionalidad y la experiencia de la temporalidad expandida en la acción de la percepción que señala Merleau-Ponty. Este estado de consciencia, excepcional en la vida cotidiana, se asemeja al producido por los rituales de baja frecuencia y alta pompa sensorial descritos por (Lawson y McCauley, 2002) o rituales de modo imaginista, como Whitehouse (1995) los denomina, en los que a través de la unicidad del evento, la alta estimulación sensorial y emocional que en ellos se produce, se activaría la memoria *flashbulb*.²⁹ La atención enfocada también nos permite observar cómo afectan a los procesos cognitivos y corporales las metáforas primarias –señaladas por Lakoff y Johnson (1999)– expresadas en el lenguaje arquitectónico como mecanismos de ritualización.

²⁷ Otros estudios sobre la eficacia de la práctica de la atención enfocada o la meditación Wallace y Shapiro, (2006).

²⁸ Ver 1.1.2.4. Inmutabilidad.

²⁹ Ver 1.2.3.2. Antropología cognitiva

Como señala Merleau-Ponty y numerosos autores,³⁰ la cinestesia desempeña un papel fundamental en la percepción del espacio, por lo tanto en el análisis espacial la atención debería enfocarse principalmente en este sentido. La siguiente cuestión que se nos plantea es qué movimientos deberíamos realizar. Las características del ritual como el formalismo, el tradicionalismo, la inmutabilidad, el estar regido por reglas, o el simbolismo sagrado, determinan el tipo de acciones y de movimientos que los participantes llevan a cabo en el espacio donde se ejecutan los rituales, pero, además, estos movimientos son performativos; es decir, para analizar el espacio ritual no nos basta con recorrerlo, los mecanismos arquitectónicos de ritualización que componen el espacio nos obligan a realizar determinados movimientos o a asumir determinadas posiciones corporales. La atención enfocada en la cinestesia parece el instrumento adecuado para entender cómo afectan al cuerpo los mecanismos arquitectónicos de ritualización, pero consideramos necesario utilizar los recursos que nos ofrecen los estudios de la performance para profundizar en el estudio de estos mecanismos.

3.2.4. Resumen

La corporalización es el proceso cognitivo que conecta la mente con el mundo a través de la interacción del cuerpo con su entorno, y es el medio a través del cual los mecanismos arquitectónicos de ritualización actúan sobre los individuos transformándolos. Los procesos de la corporalización han sido estudiados principalmente desde dos perspectivas; la fenomenológica y la cognitiva. La fenomenológica está representada por los trabajos de Merleau-Ponty y entre las numerosas aproximaciones que se han realizados desde las ciencias cognitivas destacan para nuestros propósitos los planteamientos de Lakoff y Johnson.

Merleau-Ponty, basándose en los estudios científicos que disponía en su momento pero también en gran medida en sus propias observaciones e intuiciones, desarrolla una teoría sobre la percepción en la que el cuerpo es el instrumento a través del que se produce el conocimiento del mundo. Afirma que el movimiento del cuerpo es necesario para percibir el espacio, y que la temporalidad se expande hacia el pasado y hacia el futuro en la acción intencional de la percepción. Esta última cuestión es especialmente interesante para nuestro estudio ya que guarda semejanzas con ciertos estados mentales que se producen durante los rituales.

Los trabajos de Merleau-Ponty han ejercido una gran influencia en algunos arquitectos, antropólogos, arqueólogos e incluso coreógrafos, como Rudolf von Laban (1966).³¹ Estas aproximaciones fenomenológicas al espacio en la arquitectura, la antropología o la arqueología, nos ofrecen recursos para entender los elementos fundamentales que componen la experiencia sensorial del espacio, como la importancia de introducir la actividad física en los estudios de la percepción. Pero, como ocurre con los estudios de Merleau-Ponty no nos ofrecen un método para

³⁰ Ver 2.1.3. Sistemas de referencias en la formación de mapas cognitivos

³¹ Ver 3.2.1. Performance e investigación.

Capítulo 3

poder realizar observaciones de los procesos de la percepción en el momento en que se producen, dejando como una única opción aplicar la lógica deductiva.

Dentro de la perspectiva cognitiva sobre el estudio de la corporalización, Lakoff y Johnson ofrecen una explicación precisa que nos es de gran utilidad para entender el medio a través del cual el entorno ritualiza a los individuos. Según su teoría las metáforas primarias que forman parte del inconsciente cognitivo son expresadas en el entorno construido como verdades “naturales” o “lógicas” que la propia experiencia corporal del espacio reabsorbe e interpreta de nuevo inconscientemente a través de la percepción.

En una tercera aproximación a la corporalización, el enfoque enactivo, Varela, Thompson y Rosch proponen un método para la observación del proceso que se ajusta perfectamente a nuestras necesidades en el estudio del espacio ritual y los procesos de ritualización. Este método consiste en el uso de la atención enfocada y la meditación como medios para la observación de los mecanismos cognitivos.

Las prácticas de atención enfocada desarrolladas en las distintas formas del Yoga nos permiten desarrollar la observación de los sentidos para entender cómo éstos funcionan, cómo se producen los procesos cognitivos a partir de la percepción de los estímulos, qué “imágenes” se producen, qué ideas se forman, cuáles son las respuestas emocionales o cuales son las respuestas corporales. Al fin y al cabo, como sostiene Eliade (2008a, pp. 193-194), en el Yoga siempre predomina la acción, el gesto, sobre la palabra y el pensamiento. La “tendencia hacia lo concreto” de las practicas yóguicas, *es de hecho el recuerdo y la nostalgia de una época primordial, en la que el acto, el gesto, era el único instrumento de conquista del mundo y la primera fuente de la vida interior*; es decir, las prácticas del Yoga son de carácter ritual, siguiendo el pensamiento de Eliade (2000, pp. 14,15). Por lo tanto, el instrumento de observación y análisis que utilizamos se conecta con lo observado y lo analizado naturalmente, ya que forman parte de la misma categoría de fenómenos.

Por un lado, podemos observar las estrategias de ritualización como son el estado mental y la performance en el momento que se producen, y por otro podemos observar cómo afectan los mecanismos arquitectónicos de ritualización a los procesos cognitivos. Pero además, podemos utilizar la meditación como herramienta de estudio de la alteración de la percepción del espacio en los estados mentales especiales que provocan los rituales sin necesidad de reproducirlos o participar en ellos. A través de la atención enfocada en los sentidos podemos observar la intencionalidad y la experiencia de la temporalidad expandida en la acción de la percepción que señala Merleau-Ponty. Este estado de consciencia, excepcional en la vida cotidiana, se asemeja al producido por los rituales de modo imaginista, en los que a través de la unicidad del evento, la alta estimulación sensorial y emocional que en ellos se produce, se activaría la memoria flashbulb. La atención enfocada también nos permite observar cómo afectan a los procesos cognitivos y corporales las metáforas primarias –señaladas por Lakoff y Johnson (1999)– expresadas en el lenguaje arquitectónico como mecanismos de ritualización.

El Yoga es un instrumento de “conquista del mundo”, cuya meta final es la conquista de la libertad. Liberarse de los estados de apego a los objetos físicos del mundo o mentales es la meta previa. Ese poder se adquiere no sólo mediante la contemplación, sino también a través de la experiencia y del acto. La cinestesia desempeña un papel fundamental en la percepción del espacio, por lo tanto en el análisis espacial la atención debería enfocarse principalmente en este sentido. La siguiente cuestión que se nos plantea es qué movimientos deberíamos realizar, ya que para analizar el espacio ritual, dadas las características especiales de la acción ritual, no nos bastaría con recorrerlo. Los mecanismos arquitectónicos de ritualización que componen el espacio nos obligan a realizar determinados movimientos o a asumir determinadas posiciones corporales. La atención enfocada en la cinestesia parece el instrumento adecuado para entender cómo afectan al cuerpo los mecanismos arquitectónicos de ritualización, pero consideramos necesario utilizar los recursos que nos ofrecen los estudios de la performance para profundizar en el estudio de estos mecanismos.

La propuesta de Turner (1982) sobre el uso de los códigos cognitivos y kinesiológicos del ritual como herramienta de investigación antropológica podría adecuarse para nuestro estudio.³² El interés de Turner en el uso de la performance se centra en las estructuras afectivas de los “dramas sociales” resueltos mediante el ritual, por tanto sus performances como herramienta de investigación “re-presentaban” rituales. Sin embargo nuestro interés se encuentra en las relaciones del cuerpo-mente y el espacio que se establecen durante la performance ritual, por tanto no estamos tan interesados en la reproducción de rituales, sino en los aspectos performativos de estos. El desarrollo de los estudios de la performance y especialmente las indagaciones artísticas que utilizan la performance como medio de expresión pueden darnos respuestas a nuestras necesidades metodológicas, a propósito de cómo debemos utilizar el cuerpo en el espacio ritual dentro de nuestra investigación.

³² Turner sostiene que el reduccionismo cognitivo le parece como una especie de deshidratación de la vida social.

Por supuesto, los patrones pueden ser obtenidos, pero los deseos y las emociones, los objetivos y las estrategias personales y colectivas, incluso las vulnerabilidades circunstanciales, el cansancio, y los errores se pierden en el intento de objetivar y producir una teoría aséptica de la conducta humana modelada fundamentalmente bajo los axiomas “científicos” del siglo XVIII en la creencia acerca de la causalidad mecánica. Los sentimientos y los deseos no son una contaminación de la esencia pura cognitiva, sino algo próximo de lo que humanamente somos.

(...) nuestra disciplina tiene que convertirse en algo más que un juego cognitivo jugado en nuestras cabezas e inscrito en –seamos sinceros– un tanto tediosas revistas. Vamos a tener que convertirnos en performers de nosotros mismos, y llevar a la realización existencial humana, lo que hasta ahora han sido sólo protocolos mentales (Turner, 1983, pp. 91, 101).

Figura 3. 9. Participación del público en la performance “Commune” (1972), *The Performance Group*, dirigida por Richard Schechner. (Foto R. Schechner)

3.2. La performance en el estudio del espacio

Las imágenes del pasado y el conocimiento acumulado del pasado se transmiten y se sostienen por la performance (más o menos ritual).

(Connerton, 1989, p.40)

Como aclarábamos al inicio de este estudio, “performance” es un término del inglés de difícil traducción al español que ha pasado a nuestra lengua para designar a la *actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador* (R.A.E.).³³ Sin embargo, a lo largo del texto, estamos utilizando el término inglés con el sentido que se le da en las ciencias sociales, como *la actividad de un participante dado en una ocasión determinada que sirve para influir de cualquier manera en los demás participantes* (Goffman, 1956, pp. 8-9)³⁴, o el *“hacer” deliberado y autoconsciente de acciones altamente simbólicas en público* (Bell, 2009b, p. 160). Desde un punto de vista cercano al de Goffman, Schechner sostiene que “performance” es un modo de comportamiento que puede caracterizar cualquier actividad:

Una performance es una actividad realizada por un individuo o grupo en presencia de y para otro individuo o grupo. (...) Incluso donde el público no existe, como en algunos happenings, rituales, y obras de teatro, la función del público persiste: parte del grupo “ejecutante” observa, su función es observar, a otras partes del grupo “ejecutante”; o, como en un ritual, el público implícito es Dios, o algún Otro(s) trascendente.

(Schechner, 2003, p. 22)

La performance constituye una de las características más importantes del ritual, en la que confluyen todas las demás. Durkheim (1995) fue uno de los primeros en tratar el carácter performativo de los rituales, señalando que, aunque los rituales pueden comunicar o expresar ideas religiosas, los rituales no son ideas o abstracciones, sino performances que corporalizan ideas o patrones de conducta.³⁵

³³ Es decir, a lo que en inglés se suele denominar “performance art”. Como aclaramos en la Introducción, “performance art” es el término utilizado en Estados Unidos, en el Reino Unido se suele utilizar “live art”.

³⁴ Una “performance” puede definirse como toda la actividad de un participante determinado en una ocasión determinada que sirve para influir de algún modo en los demás participantes. Tomando a un participante en particular y su actuación como punto de referencia básico, podemos referirnos a aquellos que contribuyen con las otras performances como público, observadores o co-participantes. El patrón de acción preestablecido que se desarrolla durante una performance y que puede presentarse o reproducirse en otras ocasiones puede denominarse “papel” o “rutina”. Estos términos situacionales pueden relacionarse fácilmente con los estructurales convencionales. Cuando un individuo o performer interpreta el mismo papel para el mismo público en diferentes ocasiones, es probable que surja una relación social. Definir el rol social como la promulgación de derechos y deberes vinculados a un estado determinado: Podemos decir que un papel social implicará uno o más papeles y que cada uno de estos papeles diferentes puede ser presentado por el performer en una serie de ocasiones a la los mismos tipos de audiencia o a una audiencia de las mismas personas. (Goffman, 1956, pp. 8-9).

³⁵ Durkheim utiliza el término francés “représentation” como en “représentations rituelles” o “représentation dramatique” traducido al inglés por “performance”, “ritual performances” o “dramatic performances”.

Capítulo 3

El interés de los estudios del ritual sobre la performance comienza a tomar fuerza en la década de 1970 –de acuerdo a Bell (2009b, p. 73)– con la confluencia de varias ideas: las discusiones sobre el dramatismo de Kenneth Burke (1973), las descripciones de Turner (1982) del ritual como “drama social”, la teoría de Austin (1962) de las expresiones performativas, y por supuesto el trabajo de Erving Goffman (1956) sobre las unidades rituales que estructuran las representaciones de la interacción social. Nutriéndose de las mismas ideas, en paralelo al interés creciente en los estudios del ritual por la performance, se constituyen por Schechner los estudios de la performance, en un ambiente en el que, por un lado, las ciencias sociales iban dando más importancia al ritual y, por otro lado, la performance artística iba configurándose como una nueva forma de expresión.

En 1980, Schechner junto a otros profesores fundan el Departamento de Estudios de Performance en la Universidad de Nueva York. Poco después, muchas instituciones académicas añaden en sus programas estudios sobre la performance. Schechner encuentra que era necesario revisar el campo de estudio sobre la performance, hasta entonces centrado en las artes escénicas, y ampliarlo a las conductas en la vida cotidiana, profesional y social.³⁶ A partir esta ampliación, Schechner (2013, pp. 1-2) enfoca los estudios de la performance en las acciones humanas de cuatro maneras:

- En primer lugar, se fijan en *lo que la gente hace en la actividad de hacerlo*; es decir, se centra más en el repertorio de actividades que en documentos literarios, históricos, gráficos o arqueológicos.
- En segundo lugar, *la relación entre estudiar la performance y hacer performance es integral*, muchos estudiosos de la performance realizan sus investigaciones llevando a cabo performances.
- En tercer lugar, como “observador” el antropólogo suele establecer una división entre la cultura propia –occidental– y la “otra” –no occidental–, mientras que en los estudios de la performance lo “otro” puede ser parte de la propia cultura –occidental o no occidental– o incluso un aspecto de nuestra propia conducta.
- En cuarto lugar, los estudios de la performance participan activamente en las prácticas sociales y el activismo. No se aspira a la neutralidad ideológica, ya que se toma como afirmación teórica básica que ningún enfoque o posición es “neutral”. El desafío es ser lo más conscientes posible de las propias posturas en relación con las de los demás, y luego tomar medidas para mantener o cambiar las posiciones.

Distingue al menos ocho tipos de situaciones en las que se producen performances. Estas situaciones pueden abarcar las demás y son el resultado de un tipo específico de pensamiento perteneciente a una cultura particular:

³⁶ *¿Cómo se utiliza la performance en la política, la medicina, la religión, los espectáculos populares, y las interacciones ordinarias cara a cara? ¿Cuáles son las similitudes y las diferencias entre las performances en directo y mediáticas? Las diversas y complejas relaciones entre los actores –espectadores, intérpretes, autores y directores– se puede representar como un rectángulo, una performance “a cuatro bandas”. Estudiar las interacciones, a veces tranquilas, a veces tensas, entre los oradores en el cuadrilátero es lo que hacen los estudiosos de la performance (Schechner, 1993, p. 21).*

1 en la vida cotidiana: cocinar, socializar, “simplemente vivir”

2 en las artes

3 en los deportes y otros entretenimientos populares

4 en los negocios

5 en la tecnología

6 en el sexo

7 en el ritual –sagrado y secular–

8 en el juego

(Schechner, 2013, p. 31)

De acuerdo con Schechner, la “vida cotidiana” puede abarcar las otras situaciones: las artes se nutren de todas las situaciones y pueden tener lugar en múltiples situaciones; el ritual y el juego no son sólo “géneros” de performance, sino que pueden estar presentes en todas las ocasiones como cualidades o estados de ánimo. En este estudio nos centramos en los rituales, pero como indica Schechner, en la misma línea que muchos otros autores, cualquier situación puede ser ritualizada, del mismo modo que cualquier gesto cotidiano puede formar parte de una performance ritual.

Las performances, ya sea en las artes, los deportes, la música popular o la vida cotidiana, consisten en gestos y sonidos rituales. Incluso cuando pensamos que estamos siendo espontáneos, la mayor parte de nuestras acciones y lo que decimos ha sido hecho y dicho antes. Dentro de las artes escénicas se subraya el hecho de que las acciones que se llevan a cabo se “representan” por profesionales que se han entrenado y han ensayado para ello. Una performance puede presentar un comportamiento altamente estilizado, o puede ser congruente con el comportamiento cotidiano. También puede ser una acción improvisada, pero como en el jazz o en la improvisación *contact* [Fig. 3. 10], la mayoría de las improvisaciones consisten en organizar y moverse a través de materiales conocidos (p. 52). En cualquier caso, el material que todo tipo de performances utiliza como elemento básico es el cuerpo.

Mucho antes que las ciencias sociales, las artes se han enfocado en el cuerpo como materia de trabajo. Especialmente desde mediados del siglo XIX, cuando se suceden una serie de cambios que reivindican el cuerpo como forma de expresión que surgen en los comienzos de la danza moderna. Artistas como Francois Delsarte, Emile Jacques-Dalcroze, Rudolf von Laban, Isadora Duncan, Mary Wigman o Vsevolod Meyerhold, son algunos de los pioneros en introducir el cuerpo como material de trabajo, pero también como instrumento de investigación, estableciendo las primeras aproximaciones no cartesianas que consideran el binomio cuerpo-mente como un todo. Estas nuevas aproximaciones que incluyen el aprendizaje experimental y la investigación sensorial, recibirán el soporte teórico de la cultura académica durante el siglo XX por corrientes como la fenomenología y las ciencias cognitivas, como ya hemos visto (Eddy, 2009, p. 6).

Capítulo 3

Figura 3. 10. Nancy Stark Smith y Steve Paxton (1980). Improvisación de danza *contact*. (Foto: S. Petegorsky).

La improvisación *contact* es una forma de danza improvisada creada en 1972 por Paxton. Implica la exploración del cuerpo de uno en relación con el de los demás, atendiendo el compartir el peso, el tacto y la conciencia del movimiento

Por otro lado, siguiendo una línea de las vanguardias de principios del siglo XX –simbolismo, futurismo, dadaísmo, o surrealismo– durante la década de 1970, se constituye una nueva forma de expresión artística, el *performance art*, como consecuencia de la convergencia de las ideas y técnicas de los *happenings*, la danza posmoderna y el arte pop que tuvieron lugar en espacios que nunca se habían utilizado por las artes escénicas, como azoteas, playas, piscinas, galerías o escaparates. En gran medida, en sus orígenes fueron artistas plásticos quienes comenzaron a expresarse a través de la performance, por lo que, a diferencia del teatro, la danza y la música, la mayoría de las performances son obras de artistas individuales que se utilizan a sí mismos como material de trabajo.

En las últimas décadas, el *performance art* se ha transformado en otro género “tradicional”, produciéndose muestras de performance ejecutadas hace décadas –la obra de Allan Kaprow “*18 Happenings in 6 Parts*” (1959) ha sido mostrada al menos tres veces en Munich (2006), en New York (2007), y en Los Angeles (2008)– o retrospectivas de artistas cuyo trabajo se ha desarrollado fundamentalmente dentro del *performance art* –el trabajo de Marina Abramović en la retrospectiva presentada en el MoMA *The Artist is Present* (2010)– (Schechner, 2013, pp. 162-165). Sin embargo, algunos autores siguen utilizando el potencial de la performance como herramienta de exploración y de experimentación, más allá de como una moda de expresión.

Nos centramos en este apartado en la revisión de las aproximaciones artísticas que utilizan la performance como aprendizaje experimental e investigación sensorial, y en la performance artística como herramienta de investigación. Tratamos de encontrar distintas formas en las que se ha utilizado la performance como método de estudio del espacio para adaptarlas a las necesidades que presentan la investigación sobre el espacio ritual. Como decíamos al principio de este capítulo, el uso de la performance como herramienta de estudio nos puede proporcionar información sobre los aspectos performativos del espacio, pero también, apoyándonos en la atención enfocada, nos puede ayudar a entender la formación de los estados mentales y emocionales que los mecanismos arquitectónicos de ritualización provocan, o cómo influyen en la elaboración del mapa cognitivo de un espacio concreto y de su entorno.

3.2.1. Performance e investigación

A finales del siglo XIX, una serie de artistas toman conciencia del cuerpo como fuente expresiva y como herramienta de investigación. Uno de los primeros en fijar su atención en el cuerpo es François Alexandre Nicolas Chéri Delsarte, un músico y profesor francés que desarrolla un método performativo –método Delsarte– que trata de conectar las emociones del performer con un conjunto sistematizado de gestos y movimientos basados en sus propias observaciones de la interacción social. Su método tuvo un gran éxito, influyendo a Isadora Duncan y Rudolf von Laban, entre otros.

Considerado el padre de la danza moderna europea, Rudolf von Laban fue maestro de figuras tan influyentes de la danza expresionista como Mary Wigman, o el genial coreógrafo de “*The Green Table*” Kurt Jooss, quien sería profesor de Pina Bausch. Laban desarrolla un sistema de exploración de movimiento que personificaba la libertad de expresión a través del cuerpo humano. También desarrolló un sistema de notación de movimiento fundamental en el desarrollo de la danza contemporánea que publica en 1928.

A lo largo de su carrera, en su aproximación teórica a la percepción del espacio, Laban se acerca al trabajo de fenomenólogos como Ervin Straus (1966), Merleau-Ponty (1967, 1993) o Frederik J.J. Buytendijk (1956), sosteniendo que:

La idea convencional del espacio como un fenómeno que puede separarse del tiempo y la fuerza y de la expresión, es completamente errónea, (...) el movimiento es la vida del espacio. El espacio muerto no existe, ya que no hay espacio sin movimiento ni movimiento sin espacio.

(Laban, 1966, p. 67)

Como vemos, muy próximo a Merleau-Ponty (1993, p. 119) cuando afirma que el cuerpo no es sólo un fragmento del espacio, *no habría espacio para mí si yo no tuviese cuerpo*. A través del movimiento, comprendemos mejor cómo el cuerpo habita el espacio, porque se vuelve a tomar en su significación original.

Capítulo 3

Figura 3. 11. (Izquierda). Figura rodeada por una forma de trazo angular. (Archivo Rudolf Laban L / C / 5/86)

Figura 3. 12. (Derecha). Traza-forma de curvas biomórficas. (Archivo Rudolf Laban L / C / 6/24)

Laban³⁷ estudió arquitectura en París, comenzando a interesarse desde entonces por la relación del cuerpo y el espacio. En 1909, con treinta años, se muda a Berlín donde empieza a desarrollar su carrera dentro de las artes del movimiento, junto a la bailarina y coreógrafa Heidi Dzinkowska. Otra gran influencia para Laban, sería Emile Jaques-Dalcroze, compositor, músico y profesor de música que desarrolla el método de enseñanza musical “eurhythmics”. El método consiste en la comprensión de los conceptos de ritmo, estructura y expresión musical mediante el movimiento del cuerpo. Se enfoca en permitir que el estudiante adquiriera conciencia física y experiencia en la música a través de un entrenamiento que se lleva a cabo a través de todos los sentidos.

Dalcroze veía la música no como un fin en sí mismo, sino como un medio de armonizar cuerpo y mente, para lograr una *coordinación entre la mente que concibe, el cerebro que ordena, el nervio que transmite y el músculo que ejecuta* (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 18). Su método se fundamenta en una teoría holística de la corporalización, en la que la mente creativa se alinea con nuestros sistemas emocionales y neuronales y, por lo tanto, modifica o mejora su propia eficiencia de trabajo. La clave de este proceso es aprovechar el ritmo natural del cuerpo. *Porque el cuerpo puede convertirse en un maravilloso instrumento de belleza y armonía cuando vibra en sintonía con la imaginación artística y colabora con el pensamiento creativo* (p. 21).

³⁷ Para un discusión en profundidad sobre la vinculación de las ideas de Laban con la fenomenología ver Maletic (1987, pp. 189-201)

3.2.1.1. Hellerau

En 1909, se funda Hellerau, la primera ciudad jardín en Alemania, cerca de Dresde, promovida por el empresario Karl Schmidt-Hellerau,³⁸ quien decide reunir sus fábricas de producción de muebles en una única factoría y construir una ciudad para sus trabajadores. Richard Riemerschmid fue el arquitecto que planea la ciudad y diseña gran parte de los edificios, junto a Hermann Muthesius y Heinrich Tessenow. Dos años antes de la fundación de Hellerau, se había creado la asociación Deutscher Werkbund, con la participación de buena parte de los arquitectos y diseñadores vinculados al proyecto de Hellerau, donde se asentó su primera sede. La ciudad, de hecho, puede verse como el primer gran proyecto de la asociación (Mallgrave, 2013, p. 2). El primer director de la Werkbund fue Wolf Dohrn, quien fue un gran entusiasta del proyecto, hasta tal punto de abandonar la dirección de la asociación para dedicarse por completo al desarrollo de Hellerau, con una visión cultural que sería fundamental en el éxito de este experimento social.

La diferencia mayor de Hellerau con otras ciudades jardín radica en sus ambiciones culturales. Dohrn imaginó el nuevo “Olimpo alemán” como un hogar edénico de buena voluntad social, mejoramiento personal y renovación espiritual. No sólo quería una ciudad que promoviera la salud física y mental de sus residentes, sino también una cuya cultura estuviera ampliamente definida por las artes y, en particular, por la formación musical. Para este fin, en 1910, Dohrn contrata a Dalcroze para que funde su nueva escuela en Hellerau. Dalcroze acepta con la condición de que se construya un nuevo teatro e instituto para albergar las actividades de su escuela [Fig. 3. 13]. En 1913, ya en funcionamiento, el complejo albergaba a 495 estudiantes de todo el mundo, y su festival de música congregaba a más de 5.000 visitantes.

Figura 3. 13. *Festspielhaus*, Hellerau. Vista general desde el sureste. (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 31)

³⁸ Karl Schmidt-Hellerau fue un empresario, ecologista y reformador social que, en 1898, funda una empresa de diseño y fabricación de mobiliario, precursora de la que a partir de 1907 serían los “Talleres Alemanes de las Artes Aplicadas”. El objetivo era producir muebles de alta calidad para la nueva clase media alemana por diseñadores como Peter Behrens, Joseph Maria Olbrich, August Endell y Heinrich Vogeler. (Mallgrave, 2013, p. 2)

Capítulo 3

El programa docente estaba estructurado por la “gimnasia rítmica” de Dalcroze. El entrenamiento diario comenzaba con rutinas de gimnasia sueca y ordinaria, seguido de sesiones de *sofège* –entrenamiento del oído y armonía–, gimnasia rítmica e improvisación de piano. Por la tarde, los estudiantes tenían lecciones individuales de música, ensayos en coro y en conjunto, y clases grupales de plástica y danza [Fig. 3.14]. Estas actividades se integraban con “baños de sol” y “baños de aire” regulares.

En definitiva el programa trataba de equilibrar cuerpo y mente para transformarlos en instrumentos de *belleza y armonía* para el arte. Para su visión holística de las artes, el método afinaba el instrumento mente cuerpo.³⁹

Figura 3. 14. Un ejercicio plástico en Hellerau. (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 64)

No sabemos hasta qué punto los arquitectos que participaron en la experiencia se beneficiaron del método, o qué influencia pudo tener en su trabajo. Pero sí sabemos que Hellerau tuvo una enorme repercusión, siendo visitada por intelectuales y artistas de la época como George Bernard Shaw, Max Reinhardt, Serge Diaghilev, Thomas Mann, Stefan Zweig, Oskar Kokoshka, Emil Nolde, Hugo Ball, Heinrich Wölfflin, Max Klinger, Wilhelm Worringer, Julius Meier-Graefe, Franz Kafka y Upton Sinclair. Coreógrafos y bailarines como Kurt Jooss y Hanya Holm, Rudolf Laban, Maria Rambert, Uday Shankar y Mary Wigman, pasaron tiempo en la escuela como

³⁹ *El factor esencial de la poesía, la pintura, la escultura, la arquitectura y la música es realmente de la misma calidad, y que un arte no difiere de otro en nada que no sea el método de su expresión y las condiciones relacionadas con ese método* (Jaques-Dalcroze, 2008, p. 60).

profesores o como visitantes. Ada Bruhn, futura mujer de Mies van der Rohe, fue estudiante en el instituto en 1912-13, y el propio Mies visitó la ciudad en varias ocasiones. El músico Albert Jeanneret, hermano de Le Corbusier, fue profesor en la escuela dirigida por Dalcroze, y Le Corbusier visitó Hellaerau en al menos cuatro ocasiones. (Mallgrave, 2013, pp. 5-7).

El estallido de la Primera Guerra Mundial –y la muerte de Dohrn en 1914– supusieron el fin del experimento de Hellaerau, aunque en buena medida fue continuado en la concepción de la Bauhaus, en la posguerra.

¿Influyó en la arquitectura de Riemerschmid, Peter Behrens, Henry van de Velde, van der Rohe o Le Corbusier su experiencia en Hellaerau? Probablemente, pero lo cierto es que no hubo una continuidad o un desarrollo en la aplicación del método para la formación de arquitectos u otros artistas, ni siquiera en la Bauhaus. Los *eurhythmics* continuaron desarrollándose sólo dentro de la música y la danza. Se dieron otro tipo de experiencias, pero no tan directamente enfocadas en el desarrollo del instrumento cuerpo-mente que se anticipaba a los planteamientos de Merleau-Ponty.

3.2.1.2. Vanguardias

Mientras se desarrollaba el proyecto de Hellaerau, se sucedieron en Europa y más tarde en América una serie de corrientes artísticas que comienzan a utilizar el cuerpo como forma de expresión en acciones que buscaban romper el orden establecido mediante la transgresión de las formas artísticas convencionales, o simplemente con el escándalo. La mayoría de estos trabajos no son fruto de la reflexión del cuerpo como herramienta de expresión y de investigación, pero nuestro interés reside en que indudablemente contribuyen a abrir la puerta a la consolidación de este tipo de experiencias dentro del discurso artístico, permitiendo a otros autores poder desarrollar indagaciones enfocadas en la relación del cuerpo y la experiencia, y lo que es más importante para nuestro estudio, la relación entre el cuerpo y el espacio.

Las acciones de las primeras vanguardias tienen un reconocido precedente en la obra de teatro *Ubu Roi* de Alfred Jarry, estrenada en París en 1896 [Fig. 3.15]. Se trataba de una sátira ambientada en Polonia, *que es decir en ningún sitio*, que se inicia con la exclamación ¡mierda! por parte de Ubú, mostrando lo grotesco e innoble del poder político que representa su personaje. Un sólo decorado, la utilización de máscaras, la eliminación de la subida y bajada del telón entre actos y el uso de letreros que indicaban el cambio de escena, como en el teatro de marionetas, supusieron una revolución en el teatro de final de siglo XIX. Pero sobre todo, la transgresión en el lenguaje empleado y la crítica feroz al sistema, provocaron que el mismo día del estreno se tuviera que parar la representación en varios momentos ante los abucheos por parte del público, mientras que otra parte aplaudía, originando una nueva forma de puesta en escena y un nuevo tipo de evento que serían adoptados y desarrollados por futuristas, dadaístas y surrealistas (Goldberg, 2011, pp. 11-12).

Capítulo 3

Figura 3. 15. (Derecha). Cartel de Alfred Jarry para Ubu Roi (1896)

Figura 3. 16. (Arriba). Tommaso Marinetti

Futurismo

El joven poeta Tommaso Marinetti [Fig. 3.16], con diecisiete años de edad, frecuentaba el círculo literario parisino de *Le plume*, del que Jarry formaba parte. Años más tarde, en febrero de 1909, funda el futurismo con la publicación de su “Manifiesto futurista” en *Le Figaro*, en el que rechazaba la estética tradicional y ensalzaba la vida contemporánea a través de dos de sus temas recurrentes: la máquina y el movimiento.⁴⁰

En los inicios del futurismo, los artistas se dedican más a la propaganda de sus ideas que a la producción artística. A partir de la publicación del manifiesto empiezan a organizar eventos [Fig. 3.17] –las veladas futuristas– organizados en galerías y teatros, en los que se aunaban distintas expresiones artísticas que seguían el ideario futurista. Las transgresiones que se llevaban a cabo durante las veladas provocaban las protestas del público, las peleas y la intervención de la policía que acababa con arrestos de alguno de los artistas, lo que suponía más publicidad para sus ideas y sus próximas intervenciones.

⁴⁰ 1 Queremos cantar el amor al peligro, al hábito de la energía y a la temeridad.

2 El coraje, la audacia y la rebeldía serán elementos esenciales de nuestra poesía.

3 La pintura y el arte ha magnificado hasta hoy la inmovilidad del pensamiento, el éxtasis y el sueño, nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, la carrera, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo.

4 Afirmamos que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un coche de carreras con su capó adornado con grandes tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo... un automóvil rugiente que parece que corre sobre la metralla es más bello que la Victoria de Samotracia. (...)

(Marinetti, 2009a, p. 51)

La primera velada futurista es organizada por Marinetti en Trieste, en enero de 1910. En ella se critica el culto a la tradición y la comercialización del arte, y se presenta al público las ideas del manifiesto futurista. La pintura, la declamación, la danza y la acción eran incluidas en estas veladas, que se pueden considerar como los antecedentes de los *happenings*.

Las primeras veladas futuristas fueron dando paso a eventos más elaborados. En abril de 1915, Francesco Cangiullo presenta en Roma su obra *"Piedigrotta"*, como un drama de "palabras en libertad", interpretada por Marinetti, Giacomo Balla y Cangiullo al piano. La galería Sprovieri, en donde se realiza la acción, se iluminó con luces rojas y se colgaron de sus paredes obras de Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlo Carrà, Luigi Russolo y Gino Severini, quienes asistían a los interpretantes produciendo distintos ruidos con instrumentos sonoros fabricados por ellos mismos. Como consecuencia de esta performance, Marinetti escribe un nuevo manifiesto sobre la declamación dinámica y sinóptica, en el que se instruye a los performers en la nueva forma de interpretar o declamar. Según éste, el intérprete debe declamar también con sus brazos y sus piernas, portando instrumentos sonoros en ellos. Los gestos deben ser geométricos, creando cubos, conos, espirales y elipses (Marinetti, 2009b, pp. 221-222)

Figura 3. 17. Umberto Boccioni (1911), Caricatura de una velada futurista.

La Rusia prerrevolucionaria fue un caldo de cultivo excelente para las nuevas ideas del futurismo. El primer manifiesto de Marinetti fue publicado al mismo tiempo en París y en Rusia, en 1909, con gran aceptación por parte de las nuevas generaciones de artistas. Se suele considerar el inicio del futurismo ruso en 1912, con la publicación del manifiesto *"Una bofetada al gusto del público"*,⁴¹ firmado por los componentes del grupo Hylaea; Velimir Jlébnikov, Alekséi Kruchónyj, Vladímir Mayakovski y David Burliuk.

⁴¹ *Decretamos que se honran los derechos de los poetas:*

1. *al ampliar el vocabulario en su alcance con palabras escogidas al azar y derivados (Creación de nuevas palabras).*
2. *al sentir un odio insuperable por el lenguaje existente antes de ellas.*
3. *al hacer a un lado por horror la corona de la suciedad-barata de la fama de nuestra orgullosa frente, que se ha formado a partir de baños de venik ["chasquidos"].*
4. *al estar en el bloque sólido de la palabra "nosotros" en medio del mar de abucheos e indignación.*

(Marko, 1968, 46)

Capítulo 3

Más literario que plástico, el futurismo ruso también se interesó por la acción. El café “El perro callejero” –*Brodyachaya sobaka*–, abierto en el centro de San Petersburgo en 1911, fue el punto de encuentro de los futuristas rusos, donde organizaban sus propias veladas que solían desarrollarse con la misma agitación que las italianas. Pronto, cansados del público predecible del café, pasan a llevar sus acciones a las calles, que consistían en pasearse con vestimentas extravagantes y las caras pintadas.

Durante el invierno de 1913 a 1914, los futuristas reciben inesperadamente el apoyo de los círculos académicos. La Unión de Jóvenes patrocinó cuatro representaciones de obras futuristas en el Luna Park, en San Petersburgo. Dos de ellas, el 2 y el 4 de diciembre, fueron representaciones de la tragedia de Mayakovski, “Vladimir Mayakovski”, y las otras dos, el 3 y el 5 de diciembre, fueron de la ópera de Kruchenykh “*Pobeda nad solntsem*” –Victoria sobre el sol–. Fueron la sensación de la temporada, a pesar de los precios exorbitantes (Marko, 1968, p. 142).

Con libreto de Kruchenykh, una introducción de Mayakovski, música de Mikhail Matyushin, Kasimir Malevich diseñó la escenografía y el vestuario de “Victoria sobre el sol” [Fig. 3.18 y 3.19]. La escenografía era cubista, en el telón de fondo se pintaron formas cónicas y espirales similares a las pintadas en la cortina que los “hombres fuertes” desgarraban en la primera escena. El vestuario estaba hecho de cartón, a modo de carcasas, también de inspiración cubista. Los intérpretes actuaban en una estrecha franja del escenario con gestos de marionetas, portando cabezas de papel maché más grandes que el tamaño natural.

Figura 3. 18. Boceto para el telón de “Victoria sobre el sol” Kasimir Malevich. (1913)

Figura 3. 19. Representación de “Victoria sobre el sol” (1913)

En representaciones posteriores aparecieron figuras mecánicas, desarrollando los ideales de la velocidad y la mecanización expresadas por la pintura rayonista y futurista. Malevich atribuye a “Victoria sobre el sol” los orígenes de su pintura suprematista, con sus rasgos característicos de formas cuadradas y trapezoidales en blanco y negro. Pero sobre todo, esta obra representa una colaboración integral entre poetas, músicos y artistas, que sienta un precedente para el desarrollo del constructivismo (Goldberg, 2011, p. 37).

Constructivismo

Tras el inicio de la Primera Guerra Mundial y los eventos de la Revolución rusa, muchos artistas se ponen al servicio del nuevo régimen para el adoctrinamiento de la sociedad en el ideario comunista. Los modelos de producción artística se encaminaron hacia una gran audiencia, en su mayor parte analfabeta. Se buscaron conscientemente nuevos enfoques artísticos con los que llegar a un público mucho más amplio y diverso. Con este objetivo, los innovadores de teatro más importantes potenciaron la dimensión física y espectacular, buscando inspiración en las formas populares anteriormente marginadas como las atracciones de feria y el circo (Carlson, 2005, pp. 120-121). Pero también el cabaret, los *eurhythmics* de Jaques-Dalcroze, el trabajo de Laban, el teatro japonés o de marionetas fueron ahora favorablemente considerados.

Los artistas favorecieron la maquinaria propagandística, para hacer inmediatas y comprensibles las nuevas políticas y las nuevas formas de vida de la revolución. El servicio de telégrafos ruso ROSTA sirvió para transmitir a través de eslóganes y pósteres el ideario comunista, pasando pronto a formar parte de actos en vivo como parte de la escenografía. Las actividades puramente especulativas se abandonan en pos del arte social utilitario. Trenes, barcos, el telégrafo y el teatro callejero se ponen al servicio del *agitprop*. La performance adquirió un significado nuevo; lejos del carácter subversivo de los experimentos artísticos de los años anteriores, ya que el Estado promocionó la performance como uno de los medios para establecer un nuevo orden.

Figura 3. 20. Disposición de la Plaza del Palacio, Petrogrado, para la performance de masas de noviembre de 1920; imagen (Istoriia sovetskogo teatra, Leningrado, 1933). (Von Geldern, 1993, p. 202)

Capítulo 3

Especialmente importantes fueron las performances masivas. Los artistas se involucraron en la creación de grandes eventos performativos como los desfiles del Uno de Mayo o la conmemoración del asalto del Palacio de Invierno involucrando a miles de ciudadanos. En concreto, en 1920, en el tercer aniversario del asalto del 7 de noviembre, se lleva a cabo una reconstrucción dramática de los eventos de 1917 [Fig. 3.20], bajo la dirección de Nikolai Yevreinov junto a Nikolai Vasilevich Petrov, Aleksandr Kugel y el diseñador Iury Annenkov, que consiguió penetrar en la memoria colectiva, hasta el punto de que Serguéi Eisenstein toma esta performance como referencia para su película “Octubre”, en 1928. (Von Geldern, 1993, pp. 1-2). Las reconstrucciones idealizadas de eventos históricos tenían como fin establecer un rito de revocación de las antiguas instituciones. *Un rito que revoca una institución sólo tiene sentido al recordar de forma invertida los otros ritos que hasta ahora confirmaban esa institución*, como Connerton (1989, p. 9) sostiene a propósito de la Revolución francesa.⁴²

Los acontecimientos que tuvieron lugar en la Plaza del Palacio y el asalto del Palacio de Invierno el 17 de noviembre, poco tuvieron que ver con lo presentado en la performance de 1920. El día de la Revolución, la Plaza del Palacio era uno de los pocos puntos pacíficos de la ciudad. En realidad hubo pocos conflictos durante esa jornada, la Guardia Roja bolchevique tomó, sin resistencia, el control de los puentes, de las estaciones, del banco central y de la central postal y telefónica justo antes de lanzar un asalto final al Palacio de Invierno, el cual estaba prácticamente desprotegido. Durante el levantamiento, los tranvías continuaron circulando y las tiendas abrieron con normalidad. Los ocho mil participantes en el espectáculo de 1920 superaban en número a los atacantes de 1917, pero el poder de la performance fue capaz de alterar la memoria de las personas que habían vivido los acontecimientos sólo tres años antes. El asalto del Palacio de Invierno pasó a ser el acto central de la Revolución rusa, como, 130 años antes, el asalto a la Bastilla había sido convertido en el centro de la Revolución francesa por la imaginación popular (Von Geldern, 1993, p. 200). La inspiración quedaba clara en un póster publicado para el aniversario:

Hace tres años, camaradas, ¿te acuerdas?...

El Palacio de Invierno cayó: la Bastilla del capitalismo.

Y ahora la Rusia Soviética se ha convertido en el centro

de todo el mundo Obrero – y con nosotros

los campesinos y trabajadores de todos los países están levantando

*la Bandera Roja del Proletariado.*⁴³

Los festivales masivos condensaron los medios performativos de propaganda; danzas y teatro popular, grandes rituales o la reconstrucción histórica. Dentro del teatro de propaganda, destaca el trabajo de Vsevolod Meyerhold, un director, productor y actor de teatro, y uno de los activistas más entusiastas del nuevo Teatro Soviético. Su versión de la obra de Fernand Crommelynck “El cornudo magnánimo” (1919), producida dentro de su compañía en 1922, es una de las piezas más emblemáticas del constructivismo ruso.

⁴² Ver anexo a final de capítulo A.1.6. Ritos políticos

⁴³ Cartel nº 15, en Baburina (1986)

Figura 3. 21. (Izquierda). Representación de “El cornudo magnánimo” dirigida por Vsevolod Meyerhold (1922)

Figura 3. 22. (Derecha). Diseño de Lyubov Popova para “El cornudo magnánimo” (1922)

Meyerhold narra que las circunstancias le obligaron a realizar una escenografía que fuera barata y se pudiera construir en cualquier lugar, sin recurrir a la maquinaria escénica convencional. Tras varias tentativas, finalmente eligió a Lyubov Popova para el diseño escenográfico y el vestuario [Fig. 3.22]. La escenografía estaba formada por los bastidores convencionales de teatro con plataformas unidas por escaleras, rampas, pasarelas. Había dos ruedas, un disco grande con las letras CR-ML-NCK pintadas que hacía referencia a Crommelynck, y unas aspas de molino que giraban a velocidades variables como acompañamiento cinético a las pasiones fluctuantes de los personajes (Braun, 1988, p. 178). Los movimientos de los actores se basaban en los ejercicios de la biomecánica de Meyerhold, un entrenamiento para que los actores realizaran sus movimientos con un dibujo preciso, y fueran hábiles mostrando procesos y traduciéndolos en formas abstractas de expresión [Fig. 3.21].

La arquitectura también estuvo presente en el futurismo y el constructivismo. El primer manifiesto futurista de arquitectura aparece en 1914, firmado por Antonio Sant’Elia (2009, pp. 198-202), en el que afirma que *nuestras ciudades deberían ser la proyección fiel e inmediata de nosotros mismos*, pero no se refiere a una corporalización de la arquitectura, sino a las necesidades actuales del ser humano, a lo que la tecnología y la ciencia puede aportar, a los nuevos gustos por *lo ligero, lo práctico, lo efímero y lo veloz*. *El problema de la arquitectura futurista debe solucionarse a base de intuiciones geniales acompañadas de la experiencia científica y técnica*.

No hay una referencia directa al cuerpo humano, sus movimientos o sus percepciones; es decir, por la performance. Sin embargo, están implícitos en los conceptos que incorpora en la nueva arquitectura como la acción, el movimiento, lo nuevo, lo efímero, una arquitectura que podríamos denominar como “arquitectura performativa”. En ese sentido el pintor y poeta Giacomo Balla presentó una pieza, dentro del programa de los Ballets Rusos de Diaghilev, en 1917, sobre la obra de Stravinsky “*Feu d’artifice*” (1908). Fue un experimento en el que la coreografía, la performance, era ejecutada por la escenografía. Se trataba de una versión tridimensional de una pintura de Balla que se animaba mediante los cambios de iluminación, en los que se incluía también al público [Fig. 3. 23].

Capítulo 3

Figura 3. 23. Maqueta de la escenografía de Giacomo Balla para “Feu d’artifice” de Stravinsky. (1917)

Tampoco en el constructivismo está presente de una forma clara la relación de la performance y la arquitectura. Sin embargo, autores como Moisei Ginzburg se interesan por la percepción. En su trabajo “El ritmo en la arquitectura”, habla de la preferencia constructivista por las formas dinámicas en el movimiento rítmico y la relación fenomenológica con la experiencia humana. Como Sant’Elia⁴⁴ se interesa por *la verdadera esencia del presente, su ritmo, su labor y preocupaciones cotidianas, y su noble idea como la chispa que puede generar una nueva fase en la evolución de las formas, un estilo nuevo y genuinamente moderno* (Ginzburg, 1982, p. 47).

Como para los futuristas, la performance fue una forma extraordinaria de experimentación para los constructivistas, a la vez que una herramienta de adoctrinamiento que fue utilizada por el régimen de forma efectiva. Pero no hubo una reflexión en la importancia que podría tener en la formación del arquitecto o en la investigación en las formas espaciales, más allá de su utilización como forma de expresión de la acción, el movimiento y lo nuevo. La Primera Guerra Mundial prácticamente acabó con el futurismo, y la llegada de Stalin al poder acabó con la experimentación artística, imponiendo el “realismo socialista”.

Dada

Otro movimiento, nacido durante la Primera Guerra Mundial, seguirá utilizando la acción, en gran medida, como herederos de los futuristas. El movimiento Dada nace en el Cabaret Voltaire, en Zúrich, el 5 de febrero de 1916, siendo Hugo Ball y Emmy Hennings los anfitriones de la primera velada Dada [Fig. 3.24].

⁴⁴ *De una arquitectura así concebida no puede nacer ningún hábito plástico y lineal, porque los caracteres fundamentales de la arquitectura futurista serán la caducidad y la transitoriedad. Las casas durarán menos que nosotros. Cada generación deberá fabricarse su ciudad. Esta constante renovación del entorno arquitectónico contribuirá a la victoria del futurismo que ya se impone con las palabras en libertad, el dinamismo plástico, la música sin cuadratura y el arte de los ruidos, y por el que luchamos sin tregua contra la cobarde prolongación del pasado.* (Sant’Elia 2009, p. 202)

El local estaba lleno a rebosar; muchos ya no podían encontrar sitio. Hacia las seis de la tarde, cuando todavía se martilleaba activamente y se colgaban carteles futuristas, apareció una delegación de aspecto oriental integrada por cuatro hombrecitos con carpetas y cuadros bajo el brazo, que se inclinaban una y otra vez cortésmente. Se presentaron: el pintor Marcel Janco, Tristan Tzara, Georges Janco y un cuarto señor cuyo nombre se me ha ido. Daba la casualidad de que Arp también estaba allí y nos entendíamos sin muchas palabras. Arcángeles de Janco colgaron pronto con el resto de aquellas hermosas obras, e incluso Tzara leyó esa misma tarde versos de estilo antiguo, que rebuscaba en los bolsillos de su chaqueta de una manera bastante simpática.

(Ball, 2005, 105)

A partir de aquella primera velada, se inicia un intenso y breve periodo de actividad en el Cabaret Voltaire, a través del cual se fue fraguando el movimiento Dada. Como manifestación artística, la performance se establece en gran medida a través de las acciones Dada. Los miembros del movimiento, muy activos, se establecen en Berlín, en París y en Nueva York.

Figura 3. 24. (Izq.). Marcel Janco. "Cabaret Voltaire" (1916)

Figura 3. 25. (Dcha.). Hugo Ball. "Karawane" (1916)

El movimiento termina, de forma efectiva aunque no oficial, en 1923, en París, con una célebre velada que terminó en una pelea entre los dadaístas. El surrealismo sería fundado dos años después, en 1925, con la publicación de su manifiesto. El nuevo movimiento acogería a muchos de los miembros de Dada, donde se producirían nuevas performances marcadas por el nuevo ideario.

Roselee Goldberg (2011, p. 7) señala que la mayor parte de lo escrito sobre las vanguardias se concentra en los objetos artísticos producidos, cuando en la mayoría de los casos encontraron sus raíces e intentaron resolver sus desafíos con el arte vivo. Cuando se inician las distintas corrientes, la mayor parte de sus miembros están entre los veinte y los treinta años, e inician su actividad artística con acciones, sólo más tarde producirán objetos. La performance se plantea como un medio de investigación y de expresión, cuando el artista se embarca en su particular

Capítulo 3

búsqueda de comprensión de la realidad y de la forma de expresarla, siendo los medios habituales de expresión artística un límite que condiciona la particularidad de esa búsqueda.

Las fuerzas políticas vieron muy pronto el potencial de estas nuevas expresiones artísticas, utilizándolas para sus fines revolucionarios o de adoctrinamiento, como de hecho sigue sucediendo. El poder de estas expresiones reside en el mismo lugar que en algunos tipos de rituales, como los de paso en su etapa liminal. Como argumenta Whitehouse, (1996) los ritos en los que se transgreden las normas establecidas se recuerdan mejor por la activación de la memoria *flashbulb*. También entendieron que podían manipular la memoria social mediante la representación de los eventos históricos convenientemente alterados como Connerton (1989) advierte. En definitiva, descubrieron el gran poder de la performance como forma de comunicación y de transmisión ideológica o cultural, las que, como hemos visto, constituyen algunas de las funciones principales del ritual.

3.2.1.3. La Bauhaus

¡El objetivo final de todo arte es el edificio! Así comienza Walter Gropius el manifiesto de la fundación de la nueva escuela de diseño, en abril de 1919, surgida de la unificación de la Escuela de Bellas Artes y la Escuela de Artes Aplicadas de Weimar.

Durante los muy pocos años de su existencia, la Bauhaus abarcó toda la gama de artes visuales: arquitectura, planificación, pintura, escultura, diseño industrial y trabajo escénico. El objetivo de la Bauhaus era encontrar una nueva y poderosa correlación de trabajo de todos los procesos de creación artística para culminar finalmente en un nuevo equilibrio cultural de nuestro entorno visual. Esto no podría lograrse mediante el retiro individual en una torre de marfil. Los docentes y los estudiantes, como comunidad de trabajo, tenían que convertirse en participantes vitales del mundo moderno, buscando una nueva síntesis del arte y la tecnología moderna. Con base en el estudio de los hechos biológicos de la percepción humana, se investigaron los fenómenos de la forma y el espacio con un espíritu de curiosidad imparcial, para llegar a medios objetivos con los cuales relacionar el esfuerzo creativo individual con un trasfondo común.

(Gropius, 2007, p. 7)

Inmersa en las vanguardias de entreguerras, autores como Mallgrave (2013, p.7) consideran la fundación de la Bauhaus como una especie de continuación de la escuela de Hellaer, aunque con grandes diferencias. En particular la ausencia de un método integrador basado en el entrenamiento del cuerpo como supuso los *eurythmics* de Delcraux para la escuela de Hellaer. Sin embargo, la importancia que adquirió el taller de teatro, desde los inicios de la nueva escuela y especialmente a partir de que Oskar Schlemmer afrontara su dirección, puso a la performance en el centro del programa docente.

El taller de teatro –el primer curso sobre performance en una escuela de arte– se discutió desde los primeros meses como un aspecto esencial del plan de estudios interdisciplinario. Lothar

Schreyer, pintor y dramaturgo expresionista y miembro del grupo Sturm en Berlín, llegó para supervisar el programa de performance de Bauhaus. Pero su visión, demasiado anclada en el expresionismo, supuso que el taller no fuera el engranaje esperado que articulara las demás expresiones artísticas. Después de la primera exposición de la escuela, “Arte y tecnología. Una nueva unidad”, en 1923, Schreyer abandona la Bauhaus. La dirección del taller fue inmediatamente ofrecida a Schlemmer, que había sido contratado en 1921 por su reputación como pintor y escultor, pero también por sus producciones previas de danza en Stuttgart. Muy pronto, Schlemmer consolida la posición central del taller de teatro dentro de la escuela.

En esencia, la investigación de Schlemmer a través de la pintura o de sus performances se enfoca en el espacio; con la pintura o el dibujo exploraba el espacio con dos dimensiones, mientras que la escena le proveía el lugar donde experimentar el espacio.

Desde el punto de vista de Schlemmer (1971, pp. 22-25), la arquitectura, la escultura o la pintura son artes fijas, movimientos momentáneos congelados. *Su naturaleza es la inmutabilidad de una condición no accidental sino tipificada, la estabilidad de las fuerzas en equilibrio.* Y esto representa su mayor mérito. Sin embargo, el escenario es un lugar para la experimentación con el movimiento ya que es un espacio fluctuante, móvil, con estructuras arquitectónicas transformables.

Entiende el espacio escénico como un espacio cúbico y abstracto del escenario con sus propias leyes, mientras que el ser humano es un ser orgánico con leyes naturales. Las leyes del espacio cúbico serían la red de relaciones estereométricas y planimétricas [Fig. 3.26]. A la vez, esas relaciones matemáticas son inherentes al cuerpo humano que crea su equilibrio por medio de movimientos que se determinan mecánica y racionalmente. Es la geometría de la calistenia, la eurítmica y la gimnasia. Las leyes del hombre orgánico están marcadas por sus funciones biológicas: *el latido del corazón, la circulación, la respiración, las actividades del cerebro y el sistema nervioso.* Los movimientos que emanan de este ser crean un espacio imaginario, un flujo en el que el espacio cúbico-abstracto es sólo un marco horizontal y vertical. Estos movimientos se determinan de manera orgánica y emocional [Fig. 3.27]. *El hombre como bailarín (Tänzer Mensch) está invisiblemente involucrado con todas estas leyes. Obedece a la ley del cuerpo y a la ley del espacio; sigue su sentido de sí mismo así como su sentido de abrazar el espacio.* [Fig. 3.28].

Figura 3. 26. (Izquierda). Espacio cúbico. (Schlemmer, 1971, p. 23)

Figura 3. 27. (Centro). Leyes orgánicas. (Schlemmer, 1971, p. 24)

Figura 3. 28. (Derecha). *Tänzer Mensch*. (Schlemmer, 1971, p. 24)

Capítulo 3

Estudiantes de todos los departamentos y talleres de la Bauhaus atendían a las clases y las performances de Schlemmer, fascinados *con la actitud creativa de su Maestro Mago* (Gropius, 2007, p. 8), cobrando su taller cada vez mayor importancia dentro de la escuela. En la escuela de Weimar, las primeras performances se plantean en su mayoría con un carácter lúdico cercano a las dadaístas, teniendo lugar en los estudios de otros talleres o en distintos espacios fuera y dentro del edificio de la escuela.⁴⁵

El nuevo edificio de la escuela en Dessau, en 1925, cuenta con un teatro básico, que permitirá el desarrollo de piezas escénicas, pero que también será el origen de un intenso debate entre los profesores sobre el modelo ideal del nuevo teatro. En esencia, el debate gira en torno a la idea del “hombre y la máquina” dentro del ideario original de la Bauhaus sobre arte y tecnología. Muchas de la performances que se plantean durante este periodo de la Bauhaus van dirigidas a una performance mecánica, donde el hombre desaparece finalmente.⁴⁶

Pero, a pesar de los distintos modelos de teatro que se presentan dentro del debate, Schlemmer apunta a la arquitectura contemporánea, en concreto el nuevo edificio de la Bauhaus, como un escenario ideal para el nuevo concepto de performance [Fig. 3.29].

Figura 3. 29. El moderno edificio (de la Bauhaus) con su serie de áreas de techo transitable y terrazas harán de escenario ideal al aire libre del futuro (Schlemmer, 1971b, 78)

El principio de “arte total” de la Bauhaus no se materializó en la arquitectura, como declaraba Gropius en el manifiesto fundacional de la escuela, sino en la performance. El enfoque fenomenológico de la investigación y la creación realizadas en la Bauhaus, condujo a todos los talleres a experimentar con la relación del cuerpo y el espacio, como no podía ser de otra forma. El taller que dirigía Schlemmer fue el laboratorio donde profesores y alumnos podían poner a prueba sus investigaciones, ya fuera en las producciones Schlemmer o en producciones propias. A pesar de que muchas de las acciones o de las producciones conservaron el carácter transgresor y satírico de las acciones futuristas o dadaístas, a diferencia de éstas, sus intenciones no eran

⁴⁵ Desde el primer día de su existencia, la Bauhaus sintió el impulso del teatro creativo; porque desde ese primer día el instinto de juego (der Spieltrieb) estuvo presente. (...) Este placer a través de la creación fue especialmente fuerte al principio (por no decir la infancia) de la Bauhaus en Weimar y se expresó en nuestras fiestas exuberantes, en improvisaciones y en las máscaras y disfraces imaginativos que hicimos. (...) Probablemente fue un legado de los dadaístas ridiculizar automáticamente todo lo que olera a solemnidad o preceptos éticos (Schlemmer, 1971b, 82).

⁴⁶ Podemos imaginar performances cuyas “tramas” consisten en nada más que el puro movimiento de formas, color y luz. Si este movimiento va a ser un proceso mecánico sin participación humana de ningún tipo (a excepción del hombre en el panel de control), tendremos que tener un equipo similar a la maquinaria de precisión del autómatas perfectamente construido (Schlemmer, 1971b, 82).

políticas. No pretendían provocar o ser un altavoz de ninguna ideología, sino ser el medio para la integración de muchas de las investigaciones que se llevaban a cabo en la escuela, con una visión del arte y del diseño que revolucionó los sistemas de enseñanza y de producción de su época. Pero lo más importante fue la investigación que se llevó a cabo sobre el cuerpo y el espacio.

Como Laban, Schlemmer investigó los movimientos orgánicos y geométricos y su “dibujo” en el espacio, y también se preocupó por su abstracción y sus principios formales (Maletic, 1987, p. 34). Las aportaciones de ambos al estudio del movimiento del cuerpo y el espacio siguen siendo fundamentales y han condicionado notablemente el desarrollo de las artes performativas hasta la actualidad. La prematura muerte de Schlemmer, en 1943, no le permitió continuar con su investigación, algo que Laban sí pudo realizar, posicionando su trabajo muy cerca de los planteamientos fenomenológicos. No obstante, su trabajo sería continuado tras el paréntesis de la Segunda Guerra Mundial, por discípulos y compañeros.

En 1929, Hannes Meyer sucede a Gropius en la dirección de la Bauhaus. Bajo su gestión, la escuela se centró más en la arquitectura restándole peso a los talleres “creativos”, lo que, junto a su marcada ideología comunista, provocó la renuncia de muchos profesores como Herbert Bayer, Marcel Breuer o el propio Schlemmer. Un año después, Meyer era despedido de su puesto por el alcalde de Dessau. Mies van der Rohe toma el cargo, enfocando la escuela a una actividad académica. Pronto, en 1931, se ve forzado a cerrar la escuela en Dessau por las presiones del ascendente partido Nazi. La escuela se traslada a Berlín, pero la toma del poder del partido Nazi provoca el cierre definitivo de la escuela, en 1933, por la Gestapo.

Gropius y Mies van der Rohe se trasladan a Estados Unidos en 1937, huyendo de los totalitarismos que imperaban en Europa, donde continúan con su carrera docente en instituciones como Massachusetts Institute of Technology o Illinois Institute of Technology, respectivamente. Otros profesores de la Bauhaus se trasladan también a Estados Unidos, difundiendo la experiencia desarrollada en Alemania. László Moholy-Nagy llegó a dirigir la Nueva Bauhaus en Chicago, en 1937, aunque la nueva escuela sólo se mantuvo abierta un año. Una de las experiencias que tuvo más relevancia como continuación de la Bauhaus fue la llevada a cabo en Black Mountain College, en Carolina del Norte, que incorporó desde sus inicios a dos profesores pertenecientes a la recién clausurada Bauhaus, Anni y Josef Albers.

3.2.1.4. Black Mountain College y los *happenings*

En 1933, en Carolina del Norte, John Andrew Rice funda Black Mountain College [Fig. 3.30], una escuela universitaria de arte que toma como valores principales la experimentación artística, el aprendizaje experiencial y los quehaceres sociales y culturales fuera del aula. Proyectada como una comunidad artística en la que no existían barreras entre estudiantes, profesores y administración, a pesar de su pequeño tamaño, la escuela tuvo un gran impacto en la educación artística norteamericana (Díaz, 2014, p. 3).

Capítulo 3

Parte de las nuevas propuestas pedagógicas vinieron de la mano de los Albers, que formaron parte del cuadro de profesores desde la apertura de la escuela, siendo los primeros profesores de la Bauhaus en incorporarse a la docencia en Estados Unidos después del cierre de la escuela alemana. El contacto de Anni y Josef Albers con el Black Mountain College se produjo a través de Philip Johnson, a quien conocían por sus visitas a la Bauhaus. Durante un viaje a Berlín, Johnson, admirador del trabajo de Anni Albers, conoció la peligrosa situación en la que se encontraba por su ascendencia judía. Poco después conseguía la invitación de la dirección de Black Mountain College para los Albers. Los Albers desarrollaron sus programas pedagógicos de la Bauhaus, ampliándolos. En concreto, la teoría del color de Josef Albers fue tan influyente que tuvo repercusiones para casi todas las escuelas importantes de Estados Unidos en las siguientes décadas (Kentgens-Craig, 1999, pp. 95-96).

Figura 3. 30. Black Mountain College, Asheville. Vista a través del lago Eden del edificio de estudios del arquitecto A. Lawrence Kocher. (Foto: Claude Stoller, 1940) (Díaz, 2014, p. 2)

En 1936, los Albers invitan a formar parte del claustro de profesores a su compañero de la Bauhaus Xanti Schawinsky, dándole la posibilidad de desarrollar su propio programa. Schawinsky había sido uno de los miembros más activos de la Bauhaus como alumno y después colaborador de Josef Albers y Schlemmer, y propone un nuevo programa de estudios escénicos para la nueva escuela siguiendo el sistema de la escuela alemana. Su programa no se trataba de una serie de prácticas sobre alguna de las ramas del teatro contemporáneo, sino que sería un estudio de fenómenos fundamentales como espacio, forma, color, luz, sonido, movimiento, música, tiempo... Las performances, como en la Bauhaus, servirían como *un método educacional*

que apunta al intercambio entre las artes y las ciencias, y que usa el teatro como laboratorio, como un lugar de acción y experimentación (Golberg, 2011, p. 104, citando a Schawinsky).

La estancia de Schawinsky en el College fue breve, en 1938 se iría para formar parte de la Nueva Bauhaus en Chicago, pero su trabajo introdujo la performance como forma de investigación en la que participaban todas las disciplinas de la escuela, estableciendo así una forma de trabajo que, años después, supondría la plataforma sobre la que el músico John Cage y el coreógrafo Merce Cunningham plantearían nuevas experiencias.

La buena reputación adquirida por el Black Mountain College, en 1944, permite extender su actividad con sus cursos de verano para atender a un número mayor de alumnos y artistas innovadores de varias disciplinas. En 1948, son invitados como profesores a la Escuela de Verano de Black Mountain Cage y Cunningham, para entonces los dos artistas llevaban colaborando casi una década.⁴⁷

Figura 3. 31. Elenco de “Le piège de Méduse”, con John Cage, Elaine de Kooning, Buckminster Fuller y Merce Cunningham. (Foto: Clemens Kalischer, 1948)

⁴⁷ John Cage, alumno de Arnold Schoenberg, había desarrollado su carrera musical interesado en la percusión, en los instrumentos no ortodoxos y la danza contemporánea. En 1937, escribió un manifiesto “*The Future of Music: Credo*” basado en la idea de *dondequiera que estemos, lo que escuchamos en su mayoría es ruido... Ya sea el sonido de un camión a 50 mph, la lluvia o la estática entre estaciones de radio, el ruido nos resulta fascinante* (Cage, 1961, p. 3). En 1943, es invitado a dar un concierto en el MoMA, en Nueva York, en el que presenta el resultado de su investigación, en la que cada vez cobraba mayor importancia la música india y el budismo zen.

Por otro lado, Merce Cunningham entra a formar parte de la compañía de Martha Graham en 1939, siendo solista durante los siguientes seis años. Pronto, a Cunningham le empieza a parecer insuficiente lo que puede desarrollar en la compañía de Martha Graham. El mismo año que ingresa en la compañía, Cunningham conoce a Cage, quien le muestra su interés por la danza. A sugerencia de Cage, empieza a experimentar por su cuenta y en 1942, da varios recitales experimentales junto a otros dos bailarines de Graham, Nina Fonaroff y Jean Erdman. En 1944, presentó su primer solo, en Nueva York, con John Cage (Harris, 2012, p. 20).

Capítulo 3

En su primera estancia en Black Mountain College, Cage y Cunningham proponen como ejercicio central el desarrollo de la producción de la obra de Erik Satie “*Le piège de Méduse*” [Fig. 3. 39]. La producción sentó las bases para una exploración renovada de la tradición teatral experimental de la universidad, que se había mantenido latente desde la partida de Schawinsky en 1938. En el montaje de esta pieza, claramente relacionada con el “Ubu Roi” de Jarry, colaboraron equipos de todos los talleres (Díaz, 2014, p. 61). Pero la contribución más importante de Cage y Cunningham llegaría en 1952, cuando son invitados de nuevo a la escuela de verano del Black Mountain Collage, cuando organizan el evento *Theater Piece No. 1*, que será considerado como el primer *happening*.

Theater Piece No. 1 funcionó como otras producciones en el College, toda la comunidad participó en su creación y desarrollo durante el curso de verano. Con ella, Cage intenta ir más lejos en la experimentación produciendo una pieza en la que la contingencia fuera un medio para desencadenar procesos aleatorios impredecibles que, no obstante, se generaran mediante controles sistemáticos (Díaz, 2014, p. 61).

Antes de iniciarse la acción, Cage dio una conferencia sobre la doctrina de la mente universal de Huang Po. Los preparativos para el acción fueron mínimos; a los artistas se les dio una especie de partitura que indicaba solamente el tiempo de los intervalos y se esperaba que cada uno llenara en privado los momentos de acción, inacción y silencio, como se indicaba en la partitura, ninguno de los cuales iba a ser revelado hasta el momento de la acción en sí. De esta manera no habría ninguna relación causal entre una acción y la siguiente. John Cage lo describe así:

La disposición de los asientos... era un cuadrado compuesto por cuatro triángulos con los vértices de los triángulos dirigidos hacia el centro, pero sin tocarse. El centro era el espacio más grande donde se podía desarrollar el movimiento, los pasillos entre estos cuatro triángulos también permitían el movimiento. El público podía verse a sí mismo. (...) La mayor parte de la acción se llevó a cabo fuera de ese cuadrado. En cada uno de los asientos había una taza, y no se explicó al público qué hacer con esta taza - algunos la utilizaron como un cenicero, pero la performance concluyó con una especie de ritual de servir café en cada taza. [Fig. 3.32].

Figura 3. 32. Disposición del público en *Theater Piece No. 1*. Black Mountain Collage, 1952. (Kirby y Schechner, 1965)
Figura 3. 33. (Derecha). Diagrama de M. C. Richards de *Theatre Piece No. 1*, 1952. (Fetterman, 2010)

En un extremo de la sala rectangular, en el lado largo, se proyectaba una película, y en el otro extremo diapositivas. Yo estaba en una escalera de mano dando una conferencia que incluía silencios, y había otra escalera a la que M. C. Richards y Charles Otson se subieron en diferentes momentos, Robert Rauschenberg ponía discos en un viejo fonógrafo.... y David Tudor tocaba el piano (preparado), y Merce Cunningham y otros bailarines se movían a través de la audiencia. Cuadros de Rauschenberg ("The White Paintings") se suspendieron encima de la audiencia... Fueron suspendidos en varios ángulos, como un dosel de pintura encima del público. No recuerdo nada más, excepto el ritual con la taza de café. [Fig. 3.33].

(John Cage, en una entrevistas de Kirby y Schechner, 1965, pp. 52-53)

La influencia dadaísta es evidente en *Theater Piece No. 1*. El propio Cage lo consideró un éxito, por ser *un evento anárquico, sin propósito, en el que no sabíamos que iba a suceder*. Sin embargo, como en la Bauhaus, el propósito no era el escándalo o la proclama de ideologías políticas, sino un interés sincero en experimentar con el espacio y el tiempo. Se trataba de desarrollar nuevas formas de expresión utilizando el presente, el tiempo como materia, de reproducir la arbitrariedad de los eventos cotidianos. Cage anticipaba el significado del evento en su conferencia previa a la acción, como recogió en sus notas la entonces estudiante Francine du Plessix:

En el budismo zen nada es bueno o malo. O feo o bello... El arte no debe ser diferente de la vida, sino una acción dentro de la vida. Como todo en la vida, con sus accidentes y cambios y variedad y desorden y sólo momentánea belleza.

(Goldberg, 2011, p. 126. Citando a Francine du Plessix)

Las cuestiones que ocupan el evento son estéticas y filosóficas, tras el aparente caos subyace un orden, una lógica, unas leyes preestablecidas:

Les di intervalos para trabajar dentro de ellos. Por ejemplo, los poetas podían subir escaleras para leer la poesía dentro de ciertos intervalos. No todo el tiempo o en cualquier momento, pero dentro de ciertos momentos. Lo hice con el propósito de tener una escalera y varios poetas. Yo estaba en otra escalera. Estaba dando una conferencia que tenía silencios determinados por operaciones aleatorias. Los intervalos en toda la pieza se determinaron mediante operaciones aleatorias.

(Fetterman, 2010, p. 103. Citando a John Cage)

La repercusión del evento sería enorme, como enorme fue la influencia del pensamiento y los trabajos posteriores de Cage en la formación de corrientes artísticas como Fluxus o en autores como Schechner quien fundaría los estudios de la performance. Sin embargo otro evento daría el nombre a este tipo de acciones: "*18 Happenings in 6 Parts*" de Allan Kaprow.

En 1956, Cage y sus alumnos de composición de música experimental abren la New School for Social Research, en Nueva York, en la que participaban pintores, cineastas, músicos y poetas. En 1957, Kaprow coincide con uno de los fundadores de Fluxus, George Brecht, y con John Cage. Cage le invita a asistir a sus clases en su nueva escuela. El trabajo que Cage proponía desarrollar a sus estudiantes semanalmente consistía en crear una pieza y en respuesta Kaprow comenzó a crear eventos que llamó "*happenings*".

Capítulo 3

Su célebre obra “18 Happenings in 6 Parts” [Fig. 3.34] fue presentada en la Reuben Gallery de Nueva York, en 1959, fue una de las primeras oportunidades en las que un público más amplio podía asistir a los eventos en vivo que varios artistas había llevado a cabo de forma más privada. Kaprow mandó invitaciones en las que avisaba de que *usted formará parte de lo que ocurra (happenings); los va a experimentar simultáneamente*. Poco después, algunos de los que habían sido invitados recibieron misteriosos sobres de plástico que contenían trozos de papel, fotografías, madera, fragmentos pintados y figuras recortadas. También se les daba una vaga idea de lo que podían esperar: *hay tres espacios para esta obra, cada uno de diferente tamaño y ambiente. Algunos invitados también actuarán*.

Figura 3. 34. Allan Kaprow “18 Happenings in 6 Parts”. (1959)

El espacio de la galería había sido dividido mediante tabiques de plástico. En tres espacios distintos, se disponían sillas formando círculos y rectángulos forzando la mirada de los espectadores en determinadas direcciones. Grandes espejos en el primer y el segundo espacio reflejaban el complejo ambiente. Una tarjeta que se les daba a los asistentes explicaba:

La performance está dividida en seis partes. Cada parte contiene tres happenings que ocurren a la vez. El comienzo y el final de cada uno se marcarán con el sonido de una campanilla. Al final de la performance se escuchará dos veces el sonido de la campanilla.

El público debía moverse del primer espacio al segundo, entre las diferentes partes, a través de estrechos pasillos. En los recorridos podían encontrarse *performers* realizando distintas acciones, sin aparente sentido.

Una mujer permanecía de pie, quieta durante diez segundos, con el brazo izquierdo elevado, dejando caer el antebrazo hacia el suelo. Unas diapositivas eran proyectadas en el espacio contiguo. Entonces dos performers leían un cartel de mano: *se dice que el tiempo es esencia. . . hemos conocido el tiempo. . .espiritualmente. . .* Una vez pasados los 18 happenings, la campana sonó dos veces señalando el final.

A partir de este evento, las múltiples expresiones de arte vivo que ocurrieron en los años siguientes se denominaron “*happenings*”, a pesar de que no había acuerdo alguno entre los artistas o los críticos. El mismo Kaprow acabó renegando del término por el uso excesivo que según él se le dio.

La pieza de Kaprow sigue en la línea del evento de Cage, no tan preocupado en la arbitrariedad en el proceso como en la forma. En la obra de Cage, como en la de Cunningham, encontrar mecanismos o reglas para establecer lo casual llegó a ser una verdadera obsesión, mientras que Kaprow controlaba cada detalle de sus piezas, aunque el arte vivo siempre está sujeto a la espontaneidad del presente. Ambas vías de trabajo tuvieron igual fortuna en la influencia que ejercieron en los artistas que trabajaban con el arte vivo. De hecho, configuraron una forma de experimentación artística que se inspiraba en el primer Dada y en el Futurismo, pero, una vez establecida, iniciaba un camino hacia la estandarización, a entenderse como una disciplina artística, lo que a finales de la década de 1960 se llamaría “*performance art*” y después simplemente “*performance*”.⁴⁸

Black Mountain College fue la mejor puerta de entrada de la experimentación artística de la Europa de entreguerras a Estados Unidos, el lugar que permitió a Cage ir más allá en la experimentación sobre el cuerpo y el espacio, lo que fue esencial en las corrientes artísticas posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

Especialmente importante en el desarrollo del happenings fue la corriente Fluxus que comenzó como un programa de publicaciones y de actos conceptualizado por varios artistas, organizados en torno al arquitecto y artista George Maciunas, cuyo único nexo inicial era que habían estudiado con John Cage en la New School for Social Research en Nueva York. Fluxus, como sucedería con otras corrientes, amplió su círculo a artistas europeos. En el catálogo realizado por Harald Szeemann y Hanns Sohm para la gran exposición de 1970 “*Fluxus and Happenings*”, en el Kölischer Kunstverein de Colonia, Alemania, algunos de los artistas incluidos fueron: Eric Andersen, Joseph Beuys [Fig. 3.43.], George Brecht, Alison Knowles, Takehisa Kosugi, George Maciunas, Yoko Ono, Nam June Paik, Carolee Schneemann, o Wolf Vostell (Friedman 2010, p. 39).

⁴⁸ Ver nota a final de capítulo N.3.5. Diferencias entre happening y performance. Kaprow (1988)

Capítulo 3

Figura. 3. 35. Joseph Beuys, “*Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*”, (Cómo explicar pintura a una liebre muerta), Galería Schmela, Dusseldorf. Durante su primer exposición individual, Beuys llevó a cabo su acción a puertas cerradas, el público que fue a la inauguración veía a través de las lunas de la galería a Beuys, con la cabeza cubierta con miel y pan de oro, con una liebre muerta en sus brazos llevándola en silencio alrededor de la exposición de sus dibujos y pinturas, haciendo que tocara las fotos con sus patas. Luego se sentó en un taburete en una esquina poco iluminada y procedió a explicar el significado de las obras al animal muerto, *porque no me gusta mucho explicar mi obra a la gente, y porque incluso muerta, una liebre tiene más sensibilidad y comprensión instintiva que algunos hombres con su racionalidad obstinada*.

3.2.1.5. Danza experimental

Otra importante vía se abrió a través de la danza. Las experiencias sobre el tiempo y el espacio de Cage y Cunningham, junto al desarrollo de los *happenings* por la corriente Fluxus, permitió a una serie de bailarines trabajar sobre experiencias similares. La aportación de los nuevos bailarines y coreógrafos a la exploración de las posibilidades que ofrecía la performance como medio de expresión y de investigación fue enorme, ya que su propia disciplina les permitía advertir cuestiones sobre el cuerpo y el espacio que para los artistas plásticos era mucho más difícil. Una de las figuras clave para la “nueva danza” fue Anna Halprin, quien, en 1959, establece en San Francisco la Dancers’ Workshop Company junto a otros bailarines y coreógrafos, y artistas como John Cage y Robert Morris.

La Dancers’ Workshop Company se configuró inicialmente como un modesto laboratorio experimental en el que participaban bailarines, músicos, arquitectos, poetas y psicólogos. En unos pocos años, el impacto de sus experimentos de colaboración atrajo la atención del mundo del arte de vanguardia. La compañía fue invitada a actuar en los principales festivales internacionales de arte en Canadá, Suecia, Polonia, Italia y Yugoslavia, así como en colegios, teatros y universidades de todo el país. La compañía se centró en el desarrollo de formas de creatividad colectiva que funcionaban con el individuo, el grupo y la comunidad.

Era teatro en su sentido más amplio. La Dancers’ Workshop creó nuevas formas en que la vida comunitaria puede unirse a través de la danza, derivando en una aproximación al movimiento basada en las estructuras naturales y orgánicas del cuerpo en lugar de las formas estilísticas impuestas artificialmente.

(Halprin y Kaplan, 1995, p. 254)

De la primera compañía de Anna Halprin, surgieron otras, como era parte de su programa. Una compañía tan dinámica como The Judson Dance Group fue formada en Nueva York, entre 1962 y 1964, por parte de sus bailarines, como Trisha Brown [Fig. 3.36], Yvonne Rainer y Simone Forti.

Figura 3. 36. Trisha Brown (1973). *Roof Piece*. Manhattan (Foto: B. Mangolte). Fundadora del Judson Dance Theater, destaca por su interés sobre la gravedad, utilizando frecuentemente el escenario urbano como elemento de trabajo.⁴⁹

Anna Halprin continuó su trabajo junto a su marido, el arquitecto Lawrence Halprin, y el también arquitecto Jim Burns, desarrollando el método de trabajo *RSVP Cycles*, publicado en un trabajo de 1970, en torno a 4 componentes: *Resources* (recursos), *Score* (partitura), *Valuation* (Valuación), *Performance*.

⁴⁹ “Roof Piece” fue llevada a cabo sobre doce azoteas diferentes en un área de diez bloques en el SoHo de Nueva York, la pieza consistía en la emisión de una serie de movimientos improvisados por parte del performer situado en el primer edificio, los cuales debían ser imitados por cada uno de los bailarines, de modo que estos fueran trasladándose de un cuerpo a otro, y de un tejado a otro, hasta llegar al final de la cadena. La sucesión de movimientos produciría una cantidad acumulativa de pequeñas variaciones, debidas al salto visual y espacio-temporal presente entre los bailarines. Tampoco los espectadores podrían presenciar desde ningún punto la cadencia de todos los movimientos, limitando de ese modo la percepción visual sobre la obra en proceso. La artista pretendía crear un lenguaje «semafórico», que permitiera la comunicación a través de grandes distancias, cuestionando las nociones de visualidad y memoria en la danza tradicional. Mediante esta coreografía, Brown problematiza además la definición de coreografía como un conjunto fijo de gestos memorizados y repetidos, utilizando la idea de «transmisión» y «reproducción» como estrategias para la representación (Hinojosa)

Capítulo 3

Los RSVP Cycles son un modelo de creatividad que organiza y hace visibles los métodos para que las personas trabajen juntas en grupos. El modelo es participativo y cíclico en lugar de jerárquico y lineal; enfatiza la continuidad y el proceso, no la secuencia y el logro del objetivo. Se enfoca en las personas como participantes, no como mecanismos, herramientas o receptores inertes de productos. Por esta razón, un paso no conduce al siguiente. En cambio, el acceso al ciclo puede ocurrir en cualquier punto e influir en la dirección del cambio y el crecimiento.

Los RSVP Cycles permiten que las personas determinen qué debe suceder, el programa y los objetivos de las acciones, de forma tan significativa como cómo se debe lograr. Los ciclos hacen posible el cambio y la reevaluación de objetivos durante el proceso, ya que están influenciados por eventos, sin invalidar el proceso o detener su flujo. De esta manera, el proceso y los objetivos se vinculan y se entrelazan, y lo que sucede en una situación de grupo se ve afectado por cómo sucede.

(Halprin y Burns, 1974, pp. 27-29)

El método se desarrolló entre 1966 y 1971, durante los talleres “*Experiments in Environment*” [Fig. 3.37] dirigidos a artistas, bailarines y arquitectos. Se realizaron en San Francisco, en la comunidad costera cercana de Sea Ranch, y en el bosque alrededor de la casa de la pareja en Kentfield. Los talleres trataban de fomentar una “creatividad colectiva”, enfatizando la acción y la interdisciplinariedad. El método también fue utilizado para trabajos de planeamiento urbano y paisajístico, como el llevado a cabo como en *Sea Range*, o para los trabajos coreográficos de Anna Halprin. En *Sea Range*, se llevaron a cabo diferentes ejercicios con bailarines y arquitectos en distintos talleres que tomaban forma en *happenings* que ayudaban a desvelar la estructura del paisaje y sus conexiones con el cuerpo humano [Fig. 3.38].

Figura 3. 37. *Experiments in Environment Workshop*, en julio de 1968. Driftwood Village Community, Sea Ranch, California. (Lawrence Halprin Collection, The Architectural Archives, University of Pennsylvania)

La parte performativa del método, se articula en torno al trabajo de Anna Halprin sobre el movimiento ritual, que más tarde publicaría en un libro bajo ese mismo nombre; *Movement Ritual* (1975). “Movimiento ritual” es un intento de organizar y estructurar una colección básica de movimientos ordinarios del cuerpo humano, con la intención de que esta estructura ayude a proporcionar una mayor consciencia del cuerpo. Se estructura en cuatro tipos de movimientos: el primer tipo se realiza principalmente tumbado; el segundo tipo se realiza de pie usando caídas, levantamientos, columpios, rebote y equilibrio; el tercer tipo consiste en movimientos realizados a través del espacio usando caminatas, carreras, rastreos, saltos y varias formas de cambiar de peso; el cuarto tipo combina la variedad de posibilidades de los tres primeros.

Figura 3. 38. Dibujo de Lawrence Halprin de The Sea Range. (Lyndon y Alinder, 2004)

El método se centra en el sentido de la cinestesia –el sentido que nos permite tener consciencia de nuestros movimientos– y propone un proceso para poder desarrollar este sentido del que habitualmente no somos conscientes, en el que se tienen en cuenta el espacio, el tiempo, la fuerza, la cualidad de los movimientos o los estados emocionales, y también la gravedad, la inercia y el impulso, y por último el ritmo.

1. El sentido de la cinestesia es tu sentido especial para ser consciente de tus movimientos y empatizar con los demás.
2. Tus movimientos tienen lugar en el ESPACIO, se miden por TIEMPO y se realizan con un grado de FUERZA. Estos elementos determinan la CUALIDAD de tu movimiento.
3. Cuando prestas atención a la CUALIDAD de tus movimientos, se despiertan ESTADOS EMOCIONALES.
4. Estos ESTADOS EMOCIONALES son lo que constituye su capacidad de experimentarse en movimiento.

El movimiento puede ser OBJETIVO ya que muchas personas pueden hacer el mismo movimiento y SUBJETIVO, ya que cada persona responderá de acuerdo con sus asociaciones y sentimientos personales. Considero que este es un proceso NATURAL, que tiene una base biológica y es inherente a todos los seres humanos.

(Halprin y Burns, 1974, p. 33)

Capítulo 3

3.2.1.6. La Escuela de Arquitectura de Valparaíso

Desafortunadamente, la experiencia iniciada en Hellerau sobre la formación del artista a partir de la consciencia del cuerpo a través de la performance, que después se amplió en la Bauhaus y en la Black Mountain, no tuvo mayor recorrido, ni en la formación de artistas visuales, ni en la formación de arquitectos. Ni siquiera en los intentos de recrear una Bauhaus en Alemania con la Hochschule für Gestaltung –la Escuela de Diseño de Ulm–, fundada en 1953, se mantuvo esos principios, a pesar de que se introdujeron asignaturas como Antropología o Psicología experimental. No encontramos ejemplos en las últimas décadas de escuelas que hayan seguido este enfoque, salvo la experiencia de Ciudad Abierta de la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, en Chile.

La Escuela de Arquitectura de Valparaíso se refunda en 1952, por un grupo de arquitectos, artistas y un poeta, centrándose en la relación entre la poesía y la arquitectura. Esta posición impregnó todos los aspectos del plan de estudios de la Escuela, lo que condujo a la invención de nuevas estructuras académicas que podrían acomodar este nuevo punto de vista con respecto al oficio y su formación. Uno de los elementos fundamentales que articulan la formación en la escuela es una serie de actos performativos que estructuran el tiempo de formación de arquitectos, diseñadores industriales y diseñadores gráficos (Andrade Castro y Reyes Gil, 2016, p.13).

Los actos pueden agruparse en poéticos y de celebración, compartiendo características que dan forma a la interacción entre los elementos como cuerpos, espacio y voz, y se distinguen principalmente en que los primeros se encuentran en el origen de las cosas, mientras que los segundos se encuentran en el curso de las cosas. Los actos poéticos [Fig. 3.39] se llevan a cabo para originar y establecer un curso; son pura apertura. Los actos de celebración se realizan con motivo de una situación extraordinaria, como la recepción de los estudiantes de primer año [Fig. 3.41], exposiciones, torneos, el día de San Francisco y la despedida de graduación.

El campo de experimentación de muchos de estos actos se encuentra en Ciudad Abierta, unos terrenos emplazados sobre las dunas de Ritoque, al norte de Valparaíso [Fig. 3.40]. Se funda en 1970 para dar respuesta a la necesidad de contar con un espacio para desarrollar el proyecto de aunar vida, trabajo y estudio a partir del encuentro entre la poesía y los oficios. Los actos que se llevan a cabo en Ciudad Abierta posibilitan la relación directa con la obra construida, siempre inspirada por la voz poética. Las construcciones realizadas en Ciudad Abierta se plantean como efímeras, pero estas deben mantener su apariencia en su propio devenir. Los trabajos son realizados de forma colectiva, interviniendo en muchos casos estudiantes de las tres escuelas: arquitectura, diseño industrial y diseño gráfico, de forma que la formación se experimenta como una transformación interna ética y artesanal, es decir en la formación de un oficio (Andrade Castro y Reyes Gil, 2016, pp.13-17).

Figura 3. 39. Acto de apertura de terrenos, 1971, Ciudad Abierta
(Foto: Archivo Histórico de J. Vial Armstrong)

Figura 3. 40. Fotografía aérea de Ciudad Abierta, Ritoque, Chile.
(León, 2016)

Figura 3. 41. Ceremonia de bienvenida a los estudiantes de primer curso de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, en Ciudad Abierta, abril 2003. (Foto Archivo Histórico de J. Vial Armstrong, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso)

Las indagaciones realizadas desde distintas disciplinas artísticas sobre las relaciones entre el cuerpo y el espacio utilizando la performance como herramienta de aprendizaje experimental e investigación sensorial han sido constantes desde inicios del siglo XX hasta el presente, aunque su desarrollo reciente se haya producido sólo dentro del ámbito de la danza, los estudios de la performance o en la performance artística. Lamentablemente, excepto en escasas excepciones como la Escuela de Arquitectura de Valparaíso, no se ha continuado utilizando la performance como herramienta de indagación o enseñanza dentro de la arquitectura, a pesar de los renombrados antecedentes de Hella y la Bauhaus. Desde nuestro punto de vista, dado el entorno digital en el que las nuevas generaciones de arquitectos se desarrollan, introducir la performance como forma de experimentación y aprendizaje en el sistema docente es más necesario que nunca, como también lo es por parte de la teoría de la arquitectura asumir las nuevas perspectivas que abren los estudios de la corporalización en los procesos cognitivos y los enfoques fenomenológicos en los procesos de percepción, como señala Mallgrave (2015, p. 2).

Para nuestra investigación, de entre todas las experiencias que hemos revisado, destacamos, por un lado, el uso que las vanguardias le dan a la performance como herramienta “contextualizadora” o “descontextualizadora” que sería el germen de las posteriores exploraciones de los *happenings* y del *performance art* en el uso del cuerpo, la acción y el espacio como materiales artísticos; es decir, a través acciones a pequeña escala, como en las acciones futuristas o dadaístas, o a gran escala, como en los ritos constructivistas de revocación del antiguo régimen, las vanguardias descubrieron el poder del cuerpo y la acción para otorgar o despojar de significados al espacio, transformando la percepción que de él se tiene y por tanto abriendo la posibilidad de que se cuestionen los conceptos asociados a él. Esto nos permite plantearnos la posibilidad de poder utilizar la performance en el estudio ritual con los mismos fines; es decir, poder introducir pequeños experimentos performativos en un espacio para cuestionarlo, despojarnos de cualquier idea preconcebida y permitir que nos revele qué mecanismos de ritualización oculta. Por otro lado, el método de trabajo que plantean los Halprin basado en la percepción del cuerpo y sus movimientos en el espacio nos parece especialmente interesante para nuestros propósitos y del que podemos obtener muchas herramientas validadas para el estudio del espacio ritual, especialmente en la formación consciente de mapas cognitivos del espacio objeto de estudio.⁵⁰

A partir de la década de 1970, en las artes plásticas se formaliza las anteriores experiencias performativas llamadas *happenings* o ambientes en el *performance art*, como nueva expresión artística. Como veremos a continuación, muchas de las obras realizadas bajo esta denominación también nos pueden ser útiles como ejemplos concretos de aproximación al estudio del espacio con el cuerpo y la acción.

⁵⁰ Como por ejemplo, uno de los ejercicios que realizaban durante los talleres “*Experiments in Environment*” que consistía en seguir una ruta con los ojos vendados guiados sólo por una cuerda que unía al grupo, percibiendo el entorno con el resto de los sentidos, especialmente a través de la cinestesia.

3.2.2. Performance. Investigaciones cuerpo-espacio-tiempo

Hacia 1968, el término usado más frecuentemente para referirse al arte vivo era “performance”. Constituido definitivamente como un género en sí, y a falta de un término que pusiera de acuerdo a artistas y crítica, se optó por utilizar la palabra que definía la acción.⁵¹ 1968 fue un año de revueltas y de cambios que transformaron la vida cultural y social en toda Europa y Estados Unidos. Los artistas cuestionaron las premisas aceptadas sobre el arte e intentaron redefinir su significado y función. La galería fue atacada como una institución comercial y se buscaron otras formas de comunicar sus ideas al público. A nivel personal, fue un momento en que cada artista reevaluó sus propias intenciones de hacer arte, y de cuándo una acción artística tenía que ser vista como parte de una investigación más compleja o no, paradójicamente, como un recurso de aceptación del público.

El objeto artístico llegó a ser considerado totalmente superfluo dentro de esta estética, y la noción de “arte conceptual” se formuló como “un arte en el que la materia está compuesta de conceptos”. El desprecio del objeto artístico estaba ligado a ser visto como una pieza más dentro de los mecanismos del mercado del arte. A pesar de que las necesidades económicas hicieron que fuera un sueño de corta duración, la performance, en este contexto, se convirtió en una extensión de esta idea: si bien visible, era inmaterial, no dejaba huellas y no podía ser comprada ni vendida. La performance fue vista como una expresión artística que acercaba a los creadores con el público, ya que tanto la audiencia como el performer experimentaban la obra simultáneamente (Goldberg, 2011, p. 152).

La performance, pues, pasó de ser un medio de investigación artística a ser el medio de expresión preferido por los artistas y por el público. De esta situación surgieron multitud de formas de utilizar la performance, así como de hibridaciones, perturbaciones o influencias en otros medios. Pero todas estas nuevas expresiones tenían en común el uso del cuerpo, la acción y el espacio como materiales básicos de trabajo.

En este apartado, analizamos algunos ejemplos de performances en su mayoría muy conocidas que se enfocan principalmente en las relaciones entre el cuerpo, el tiempo y el espacio, y que nos podrían servir como inspiración o como estrategias del uso de la performance en el estudio del espacio ritual. Las hemos agrupado en torno a distintas líneas de investigación que siguen: el cuerpo como materia de investigación, espacio y tiempo, cuerpo y espacio, y alteraciones espaciales a través de la presencia.

⁵¹ “Performance” puede aplicarse a la actuación de un actor o a un bombero, como hemos visto, en un principio se le añadió *art*, para distinguirla de otro tipo de actuaciones (danza, teatro, música...) aunque, finalmente, el término más común, sin ser el definitivo, es “performance”. En el Reino Unido prevaleció *live art*, y aún perdura la confusión cuando se utiliza el término “performance”.

Ver nota a final de capítulo N.3.5. Diferencias entre happening y performance.

Capítulo 3

3.2.2.1. El cuerpo como materia de investigación

El material de trabajo más básico en la performance es el cuerpo, por ello muchos artistas lo han tomado como el objeto de sus reflexiones y de sus indagaciones. Conocer los límites de su resistencia ante el esfuerzo físico, el calor, el frío, el dolor, su elasticidad, etc. se sitúa como el tema central de sus discursos. Algunos de los artistas más conocidos cuyo trabajo se ha centrado sobre el cuerpo son Vito Acconci, Marina Abramović y Chris Burden. Revisamos algunas de sus piezas más emblemáticas dentro de esta línea de trabajo.

Vito Acconci inicia su obra artística como poeta, pero en el contexto de cambios y de reconsideración de la obra artística de finales de la década de 1960, decide abordar la performance como la expresión artística que mejor se ajustaba a su proceso creativo, desarrollando un periodo de trabajo intensivo, desde 1969 hasta 1973. Su atención pasa de estar enfocada en las palabras a enfocarse en sí mismo como objeto.

Figura 3. 42. Vito Acconci. "Conversions" (1970): *Poner una cerilla en mi pecho, quemando el pelo. Tirar de mi pecho (tratando de desarrollar un pecho femenino)*

Durante los dos primeros años de este periodo de su trabajo, 1969 y 1970, realiza una serie de actos que a primera vista podrían parecer conductas obsesivas o peculiares, pero que en realidad se trataban de investigaciones consistentes y metodológicas sobre el cuerpo, principalmente su propio cuerpo, pero no exclusivamente. Al abandonar la escritura para realizar trabajos directamente con su cuerpo, Acconci decidió que primero debía explorar sistemáticamente las acciones de rutina corporal cotidianas, aquellas cosas que hacemos todo el tiempo y de las que habitualmente no somos conscientes.

Caminó. Corrió. Se puso de pie en una esquina de la calle durante dos horas observando a los transeúntes. Se subió por las escaleras y las bajó, una y otra vez, observando cuidadosamente la duración de cada sesión de escalada antes de quedarse sin fuerzas, en una acción que prefigura la cultura del gimnasio y de las escaladoras –steps–, pero también sugiere ciclos de elevación espiritual y de humillación. Miró –a objetos a distancia, estimando la cantidad de pasos que se necesitaría para llegar a ellos, y luego se acercó a ellos, comparando los pasos estimados y reales–. Respiró –conteniendo la respiración el mayor tiempo posible antes del jadeo y la explosión de tos–.

(Volk, 2006, p. 11)

Las investigaciones que Acconci realizó sobre el cuerpo en los inicios de su periodo dedicado a la performance, no sólo incluyeron experimentos sobre sus capacidades físicas sino también cuestiones formales como en sus exploraciones sobre el género [Fig. 3. 42]. En los años posteriores a esta primera etapa, Acconci amplió su interés a la interacción del cuerpo con el entorno, planteando interesantes trabajos de los que haremos referencia más adelante.

Sin duda, Marina Abramović es una referencia en todo lo que tiene que ver con la performance. Su trabajo se podría resumir diciendo que es una artista que explora los límites del cuerpo y de la mente. Entre sus primeros trabajos se encuentra la serie “Rythm”, en la que exploraba los límites del cuerpo de diferentes maneras. La primera versión de “Rythm 10” [Fig. 3.43], presentada en el Festival de Edimburgo de 1973, Abramović la describe así:

«Ritmo 10»

Preparación

Pongo una hoja de papel blanco en el suelo. Dejo veinte cuchillos de diferentes formas y tamaños en el suelo. Pongo dos grabadoras de casetes con micrófonos en el suelo.

Performance

Enciendo la primera grabadora de casetes. Tomo el cuchillo y lo clavo, lo más rápido que pueda, en la carne entre los dedos extendidos de la mano izquierda. Después de cada corte, cambio a un cuchillo diferente. Una vez que se han utilizado todos los cuchillos (todos los ritmos), rebobino la cinta. Escucho la grabación de la primera actuación. Me concentro. Repito la primera parte de la actuación. Tomo los cuchillos en la misma secuencia, manteniendo el mismo ritmo y cortándome en los mismos lugares. En esta performance, los errores del pasado y los del presente son sincrónicos. Rebobino la misma cinta y escucho el doble ritmo de los cuchillos. Me voy.

(Abramović, 1973)

Figura 3. 43. Marina Abramović. “Rhythm 10” (1973)

Capítulo 3

En sus siguientes trabajos, durante 1974, Abramović exploró los distintos estados mentales que producían dos medicamentos en “*Rhythm 2*”, se tumbó en medio de una estrella de cinco puntas en llamas provocándole asfixia en “*Rhythm 5*”, o se expuso a la voluntad del público dejando 72 objetos sobre una mesa con los que podían interactuar con su cuerpo mientras ella permanecía inmóvil durante 6 horas en “*Rhythm 0*”.

Otra línea de exploración sobre los límites del cuerpo fue la que llevó a cabo Chris Burden, quien utilizó la agresión a su propio cuerpo como medio para comunicar ideas en una serie de performances. En 1971, siendo aún un estudiante, realizó su primera performance en los vestuarios de la Universidad de California. Burden se encerró en una taquilla de 0,61 x 0,61 x 0,91 m durante cinco días, recibiendo sólo agua, de una garrafa instalada en la parte superior. El mismo año, realizó su trabajo “*Shooting Piece*”, en Venice, California, en el que le pide a un amigo que le dispare en el brazo izquierdo. La bala, disparada desde 4,5 m, impactó en el brazo desgarrando un fragmento de músculo.

Pero el trabajo que más repercusión tuvo fue “*Through the Night Softly*” (1973) [Fig. 3.44], llevada a cabo en Main Street, Los Ángeles. La acción que llevó a cabo Burden la describe como: *con las manos en la espalda, me arrastré a través de 50 pies de vidrio roto. Había muy pocos espectadores, la mayoría de ellos transeúntes. Se grabó un vídeo de la acción del cual fueron transmitidos 10 segundos durante la transmisión de la programación de dos cadenas de televisión. Se emitió a lo largo de una semana, durante la cual las cadenas recibieron multitud de llamadas de espectadores desconcertados* (Horvitz, 1976).

Figura 3. 44. Chris Burden. “*Through the Night Softly*” (1973)

3.2.2.2. Espacio y tiempo

La temporalidad es inherente a la performance, como acción, el devenir momentáneo no “revisitable”. Como veíamos, entre otros autores Merleau-Ponty considera que la percepción del espacio se produce por el movimiento, y el movimiento se produce en el transcurso del tiempo. El binomio espacio-tiempo ha sido un tema recurrente en los trabajos performativos. Seleccionamos algunos extraordinarios ejemplos de los artistas Dennis Oppenheim, Lynda Benglis y uno más reciente de Virginia Mastrogiannaki en los que se aproximan a este tema con perspectivas y técnicas diferentes.

Figura 3. 45. Dennis Oppenheim, “Annual Rings”. (1968)

Dentro de la corriente del *land art* (arte de la tierra) son frecuentes las reflexiones sobre el espacio y el tiempo en un sentido astronómico o del devenir cíclico de carácter invariable. Dennis Oppenheim realiza varias performances en este sentido, como, por ejemplo, en su obra “One Hour Run” (1968), en la que recorre seis millas a través del paisaje nevado de Saint Francis (Maine) con un tractor de nieve, durante una hora, desarrollando un trayecto aleatorio y dejando a su paso una huella continua como la materialización del tiempo transcurrido.

Siguiendo este mismo marco expresivo, en su obra “Annual Rings” (1968) [Fig. 3. 53], Oppenheim traza una serie de círculos concéntricos en el hielo que cubre el río Saint John, frontera entre E.E.U.U. y Canadá, en Fort Kent, Maine y Clair, New Brunswick. Entre los dos países hay una hora de diferencia según sus horarios oficiales, así cada círculo quedaba dividido en dos por la frontera natural que forma el río y en dos horarios distintos por la frontera política. Con esta sencilla acción, Oppenheim deja constancia del tiempo real, el tiempo arbitrario y el tiempo cíclico. Los círculos concéntricos están asociados a los anillos de crecimiento anual de los árboles –el tiempo cíclico–, que quedan divididos por los sistemas horarios de los dos países –tiempo arbitrario o político– y son atravesados por el río fluyendo que con el deshielo borrará los anillos, la memoria, la huella

Capítulo 3

del pasado –tiempo vectorial o real–. El agua materializa en sus dos estados los dos tiempos naturales: *la nieve congelada, que se identifica con un tiempo circular, invariable, y el caudal, en estado fluido, el tiempo progresivo que destruirá las huellas del cíclico* (Raquejo, 2001, p. 43).

A medida que la tecnología de vídeo se hizo más disponible en la década de 1970, muchos artistas se sintieron atraídos por la inmediatez del medio y su facilidad de reproducción, lo que permitió mostrar sus obras en nuevos medios como la televisión o a través de otros medios de distribución, evitando las paredes de los museos o de las galerías. También permitió el fácil registro de las performances, más allá de las fotografías con las que se venían documentando, abriendo nuevas posibilidades para su perduración y también para su comercialización. Pero lo que tuvo mayor importancia para el desarrollo de la performance, es que permitió ahondar en la reflexión y utilización de sus materiales básicos: el espacio y el tiempo.

Figura 3. 46. Lynda Benglis, “Now”. (1973)

Lynda Benglis planteaba en su trabajo “Now” (1973) [Fig. 3. 54] un interesante juego sobre el tiempo. Durante la performance, un monitor mostraba una grabación de su perfil, mientras que al mismo tiempo realizaba en vivo una rutina con un fondo formado por una proyección que mostraba una grabación con la misma rutina que Benglis está realizando en vivo, pero simétrica. De vez en cuando Benglis decía: “now!” o “now?”, “start recording”, o “do you wish to direct me?” de tal forma que la afirmación o la pregunta sucedía en varios planos temporales. ¿Cuándo sucede ese “ahora”? A la vez, la acción era grabada, pudiendo servir como nuevo fondo para otra performance, haciéndose infinita la multiplicidad temporal (Richmond, 2013, p. 78). La interacción entre las diversas versiones de Benglis sugería una autoerotismo, que llevó a Rosalind Krauss (2006, p. 47) a incluirlo en su célebre artículo “Videoarte: la estética del narcisismo” (1976).

Más recientemente, dentro del evento “As One” diseñado por Marina Abramović que se llevó a cabo en el Museo Benaki de Atenas, en 2016, se presentó un trabajo en el que se hacía una interesante reflexión sobre el espacio y el tiempo. Se trata de una performance de larga duración de Virginia Mastrogiannaki titulada “Jargón”, en la que a lo largo de 39 días, Mastroginnaki contó cada segundo en voz alta durante 324 horas.

Figura 3. 47. Minutos finales de la performance de larga duración: “Jargo”, Virginia Mastrogiannaki (2016), Museo Benaki, Atenas. (Foto: N. Tsoukala)

La performance se realizó en la misma gran sala donde se desarrollaban otras performance larga duración,⁵² a lo largo del mes y medio que duró el evento. La voz de Virginia Mastrogiannaki, amplificada mediante altavoces dispuestos por la sala, marcaba como un reloj humano el paso del tiempo, el tiempo del espacio donde los artistas llevaban su trabajo simultáneamente al suyo. Por una lado, se ponía de relieve el tema central de las distintas propuestas que se estaban llevando a cabo; el paso del tiempo como experiencia interior, sin referencias al transcurso del tiempo en la vida cotidiana. Por otro lado, se intensificaba la percepción del esfuerzo realizado por todos los artistas probando los límites del cuerpo y la mente. Mastrogiannaki utilizaba su propio cuerpo como una máquina analógica, una herramienta para calcular el tiempo, tratando de mantener su mente enfocada en cada segundo, ocho horas al día, durante siete semanas.

La mente humana no está capacitada para contar un lapso de tiempo tan largo, por lo que Mastrogiannaki anotaba el tiempo transcurrido cada cinco minutos, como máximo, en unas listas colgadas en las paredes alrededor de su zona principal de acción, a modo de registro del tiempo objetivo, frente a la experiencia personal.

⁵² Las performances “*One Person at a Time*” de Yota Argyropoulou, “*White Cave*” de Nancy Stamatopoulou, “*Corner Time*” de Despina Zacharopoulou, se realizaron al mismo tiempo que la de Mastroginnaki, 324 horas distribuidas en 39 días. Simultáneamente se presentaron en el mismo espacio otras performance de menor duración.

Capítulo 3

3.2.2.3. Cuerpo y espacio

En las dos líneas de investigación que hemos descrito anteriormente –el cuerpo como materia de investigación y espacio y tiempo– presentamos algunos ejemplos de estrategias en la exploración de las potencias y límites del cuerpo y la mente, y reflexiones sobre el espacio y el tiempo que nos pueden servir como inspiración para producir nuestras propias estrategias en torno a estos temas en el uso de la performance para el estudio del espacio ritual. Sin embargo dentro de la línea de investigación del cuerpo y el espacio podemos encontrar no sólo trabajos que nos puedan inspirar, sino también performances que podríamos utilizar casi directamente este apartado, analizamos algunos ejemplos de performances en nuestro estudio.

Como decíamos anteriormente son inherentes a la performance el cuerpo, el espacio y el tiempo, las relaciones que se generan entre estos tres elementos están, de alguna manera, presentes en cualquier performance. Sin embargo, son mucho más numerosas las reflexiones realizadas por artistas utilizando la performance sobre las relaciones cuerpo y espacio que sobre el espacio y el tiempo, probablemente por la necesidad del artista de experimentar y mostrar con su propio cuerpo sus reflexiones, y también por lo inmediato y real del cuerpo y el espacio en contraste con la abstracción que supone el tiempo. Dentro del enorme repertorio, elegimos dos tipos de aproximaciones con las que los artistas han investigado sobre el cuerpo y el espacio que nos interesan especialmente para nuestro estudio: el cuerpo como unidad de medida y el cuerpo como parte del espacio.

El cuerpo como unidad de medida

Dentro de esta línea de investigación destacan algunas de las más obras de ORLAN, cuyo trabajo se centra en el cuerpo y en todas las poéticas posibles que ha sido capaz de explorar.

Desde muy temprano, se interesa por el cuerpo en relación al espacio. En una de sus primeras obras “*Marches au ralenti*” (1964) [Fig. 3.48], realizada en Saint Etienne, ORLAN caminaba tan lento como le era posible por las calles de la ciudad. Se apropia del gesto de las marchas reivindicativas pero en solitario y en silencio, al contrario del movimiento que se produce a esas horas en la ciudad, cuando todo el mundo corre para coger el autobús. Reivindica una temporalidad “hacia atrás” para enfatizar el sentido de lugar e indicar que ningún gesto es neutral. Es también el comienzo de la utilización de su propio cuerpo como instrumento del conocimiento del espacio en relación a los otros. Como ella misma afirma: *Nunca he hecho una obra (dibujo, fotografía, escultura, vídeo, performance) sin el pensamiento de cómo un cuerpo que buscara a otros cuerpos para existir* (Cros, Le Bon, Rehberg, 2004, p. 25).

Figura 3. 48. ORLAN. “*Marches au ralenti*” (1964)

Una de las obras más emblemáticas de ORLAN es “*MesuRages*” [Fig. 3. 57 y 3. 58], que comenzó a desarrollar en torno a 1974, durante un viaje de estudios a la Roma barroca. El nombre elegido para esta performance hace alusión a las acciones que realiza; medir y trazar una raya. ORLAN mide espacios utilizando su propio cuerpo tendido en el suelo como unidad de medida –a la que que llama “*ORLAN-corp*”– trazando una raya con una tiza sobre su cabeza y tumbándose otra vez tras la raya [Fig. 3. 58]. Al finalizar la medición del espacio sobre el que está trabajando, cuenta cuantos *ORLAN-corps* mide el espacio, realizando la cuenta normalmente con testigos.

Con este trabajo ORLAN se cuestiona: *¿Están nuestras ciudades modernas hechas a nuestra medida?*, o *¿La calle nos pertenece físicamente?* Para ella la relación entre el espacio y el cuerpo es fundamental, ya que éste es un instrumento incomparable para la percepción y el conocimiento que no podemos ignorar.

Tras el recuento de *ORLAN-corps*, lava las ropas que lleva –una especie de túnica– y recoge el agua que ha utilizado en una botella, tras lo cual la eleva sosteniéndola con una de sus manos imitando a la Estatua de la Libertad [Fig. 3. 57]. Pone de manifiesto que es una mujer quien lleva a cabo la acción a través de estas labores tradicionalmente asignadas a las mujeres. Toma la afirmación de Protágoras: *el hombre es la medida de todas las cosas*, asumida entre otros por Le Corbusier en el Modulor, pero la transforma; en este caso es una “mujer” quien es *la medida de todas las cosas* (Cros, Le Bon, Rehberg, 2004, p. 32-35).

“*MesuRages*” ha sido realizada en numerosas ocasiones, la mayor parte de ellas midiendo centros de arte: Centro Pompidou en París, el Guggenheim en Nueva York, el Museo Saint-Pierre en Lyon [Fig. 3. 58], o recientemente el Museo de Andy Warhol en Pittsburgh. ORLAN se apropia de estos espacios al hacerlos a su medida, señalando que los espacios de arte son de los artistas, y más concretamente de mujeres artistas (ORLAN, 2012).

Figura 3. 49. (Izquierda) ORLAN. “*MesuRage*” en Centro Pompidou, París. (1975)

Figura 3. 50. (Derecha) ORLAN. “*MesuRage*” en Saint Pierre, Lyon. (1979)

Capítulo 3

El cuerpo como parte del espacio

Una aproximación más frecuente a la investigación de la relación del cuerpo y el espacio es aquella en la que los artistas con distintos objetivos utilizan su cuerpo como un elemento más del entorno, especialmente dentro del *land art*.

Entre 1969 y 1970, Oppenheim realizó una serie de performances en las que el concepto principal era la “experiencia” de las formas esculturales más que el objeto en sí, poniendo de manifiesto su rechazo a la obsesión del minimalismo por el objeto. En su trabajo “*Parallel Stress*” (1970) [Fig. 3. 51 y 3. 52], realizó dos acciones; se suspendió de la punta de los dedos de manos y pies entre dos muros de mampostería y repitió la misma posición en el punto de inflexión que conectaba las pendientes de dos grandes montones de grava el estómago en la ranura entre dos colinas de grava, en la posición de mayor tensión.

Figuras 3. 51 y 3. 52. Dennis Oppenheim, “*Parallel Stress*”. Nueva York, (1970)

Otro ejemplo lo encontramos en el trabajo de Graham Metson “*Renacer*” (1969) [Fig. 3.61], en el que excavó oquedades en la tierra suficientemente grandes como para introducir su cuerpo en ellas en posición fetal, con el sentido de celebrar el nacimiento de su nuevo yo de la “Madre Tierra”.

Figura 3. 53. Graham Metson, “*Renacer*” (1969)

En este mismo sentido, destaca el trabajo de Ana Mendieta en su serie “*Silueta*” que inicia con “*Imagen de Yagul*” (1973) [Fig. 3. 62], desarrollando trabajos posteriores de la serie en arena, hierba, barro y agua. “*Imagen de Yagul*” la realizó durante su segunda visita a México. Mendieta se sitúa en una de las tumbas abiertas de Yagul, en Oaxaca, mientras Hans Breder, cubría su cuerpo con flores de forma que parecen crecer de su cuerpo.

Lo que realmente me llamó la atención sobre el sitio de México, fue el hecho de que todo estaba cubierto de hierba y arbustos y cosas (...) Simplemente me pareció que era el reclamo de la naturaleza de estas cosas, de este sitio, tomando el relevo. Y quería estar en contacto con mi cuerpo. Por lo tanto, me fui a comprar un ramo de flores al mercado (...) y lo hice. Era un cuadro, pero recién hecho. (...) En realidad, la forma en que lo había pensado, era la naturaleza cubriendo el cuerpo de la misma manera que había cubierto los símbolos de las civilizaciones del pasado.

(Rosenthal, 2014, p. 10. Citando a Ana Mendieta)

Figura 3. 54. Ana Mendieta. "Imagen de Yagul" Oaxaca. (1973)

Como señala Tonia Raquejo (2001, p. 27), los artistas de *land art* ritualizaron la naturaleza, transformándola en un espacio de experimentación personal y de transformación, lo que constituye la actividad creadora, y no el objeto, casi siempre efímero, que de ella se deriva.

Unos objetivos muy distintos son los que VALIE EXPORT pretende alcanzar con su obra. En concreto en su trabajo "*Körperkonfigurationen*", –Configuraciones corporales– [Fig. 3.56], realizado entre 1972 y 1976, EXPORT se situaba en distintos lugares de Viena manifestando la tensión entre el individuo y las fuerzas ideológicas y sociales que dan forma a la realidad urbana, reconociendo los efectos psicológicos de los ambientes contruidos y naturales.

Una estrategia muy distinta sigue en su performance "*Tapp- und Tast-Kino*" –Cine táctil– realizada entre 1968 y 1971, en las calles de diez ciudades europeas [Fig. 3.55]. EXPORT portaba una caja de plástico o metálica cubriendo su pecho desnudo, con una apertura frontal que se cerraba con una cortinilla. EXPORT invitaba a los transeúntes a participar introduciendo sus manos en la caja para acariciar sus senos durante unos segundos. Para EXPORT se trataba de una película "verdadera" de mujeres, en la que se daba el paso de objeto a sujeto. Esta confrontación desafió el cliché de percepción de la representación histórica de las mujeres en el cine como objetos pasivos. El cine convencional es una experiencia esencialmente *voyeurista*, mientras que en la performance de EXPORT, el "público" no sólo tiene un contacto muy directo, táctil con otra persona, sino que lo hace a la vista de EXPORT y a la de los transeúntes (Mueller, 1994, p. 18). La presencia del cuerpo de EXPORT en el espacio tiene un sentido político; altera el espacio urbano transformándolo en su propia declaración o reivindicación, al igual que las "*Marches au ralenti*" de ORLAN. En concreto EXPORT transforma el espacio urbano en un *cine expandido* a través de su presencia y sus acciones.

Capítulo 3

Figura 3. 55. VALIE EXPORT,
"Touch Cinema" 1970

Figura 3. 56. VALIE EXPORT. "Körperkonfigurationen", Thesustemple, Viena (1982)

3.2.2.4. Alteraciones espaciales a través de la presencia

Hasta aquí hemos visto las distintas posibilidades de la performance en investigaciones que implican cuerpo, espacio y tiempo; indagaciones sobre las posibilidades y los límites del cuerpo, el cuerpo en acción y el tiempo, el cuerpo como escala, el cuerpo como parte del espacio y el cuerpo como herramienta política. En ellos la presencia del autor está implícita, pero no es el tema central de la obra. Algunos autores, como Vito Acconci y Marina Abramović, se han aproximado a este tema, esencial en la performance, con distintos intereses.

En la obra “Seedbed” (1972), Vito Acconci construye una rampa como un doble suelo que cubría parte del espacio de la galería Sonnabend, en Nueva York, de modo que dejaba una cámara entre los dos suelos en la que Acconci se alojó durante ocho horas diarias, dos veces a la semana, a lo largo del mes que permaneció abierta la exposición [Fig. 3.57].

Figura 3. 57. Vito Acconci, “Seedbed”, (1972)

Al acceder a la sala de la galería donde se hallaba la instalación, el público encontraba un espacio vacío, en el que sólo había un altavoz y unas notas escritas a mano. Acconci escuchaba las pisadas de los visitantes y se dirigía a ellos entre murmullos, relatándoles sus fantasías sexuales que le despertaban mientras se masturbaba. Las notas aclaraban que tras haber cumplido su *acto privado*, sus *semillas estaban plantadas en el suelo*, como *resultado conjunto* de su presencia y la del público (Greenman, 2011, p. 30).

El espacio de exposición vacío, sólo alterado por la rampa y los murmullos de Acconci, se convertía en la obra en sí; es decir, la aparente ausencia de Acconci era el mecanismo formal y conceptual de la obra, haciendo que el público se situara como *performer* al ser observado por Acconci, que pasaba a ser público, describiendo sus pensamientos con comentarios dirigidos a ellos: *písame, písame, más fuerte...* o alusiones más explícitas a sus fantasías sexuales.

Capítulo 3

En el polo opuesto se encuentra la obra de Tehching Hsieh, que consta de cinco performance de un año de duración, llevadas a cabo entre 1976 a 1986, en las que habitó durante una año en completo silencio una celda construida en su estudio, en “*One Year Performance 1978–1979 (Cage Piece)*” [Fig. 3.58], o habitó en los espacios abiertos de las calles de Nueva York con sólo una mochila y un saco de dormir en su pieza “*One Year Performance 1981–1982 (Outdoor Piece)*”. En estas performances, en las que Hsieh se somete a distintas restricciones espaciales, temporales o de conductas, el denominador común es su presencia, el público es un agente secundario que puede llegar a desaparecer como en el caso de “*Outdoor Piece*”, en la que vagabundó solo por las calles de Nueva York durante un año, contando como único espectador el fotógrafo que puntualmente registraba la experiencia. Hsieh era el performer y su propio público, y como apunta Schechner esto es parte esencial en los enfoques de los estudios de la performance.

Figura 3. 58. Tehching Hsieh, *One Year Performance 1978–1979 (Cage Piece)*

Otra aproximación es la de Marina Abramović en su obra “*The House with Ocean View*” (2002), realizada en la Sean Kelly Gallery de Nueva York [Fig. 3.59]. Durante doce días, Abramović vivió en tres plataformas abiertas suspendidas 2 metros sobre el suelo de la galería sin comer ni hablar y en constante observación por parte del público, durante las horas que la galería permanecía abierta. Tres escaleras conectaban las plataformas al suelo de la galería, los peldaños estaban hechos con cuchillos de carnicero con el filo hacia arriba, de forma que no se podía descender. Cada plataforma recreaba un espacio doméstico; un dormitorio, una sala de estar y un cuarto de baño. Las habitaciones estaban abiertas al público que estaba invitado a observar a la artista, incluso a través de un telescopio de alta potencia. Abramović ritualizó acciones cotidianas como acostarse, dormir, sentarse, beber, ducharse, vestirse, orinar, o pensar (Ilies, 2003, p. 161).

Figura 3.59. Marina Abramović, *“The House with Ocean View”*, 2002. (Foto: Sean Kelly Gallery)

Durante los días que duró la performance, la sala estaba continuamente abarrotada, excepto por la noche cuando Abramović se quedaba a solas en el espacio. El público permanecía horas contemplando a la artista, muchas personas repetían la visita. La ritualización de las acciones que llevaba a cabo Abramović se enfatizaba con el paso de los días. Algunas veces se quedaba mirando fijamente a alguien de entre el público, otras veces, se quedaba pensativa, lloraba o tarareaba canciones serbias. El último día, a las 6 de la tarde, se instaló una escalera practicable, por la que Abramović descendió y, tras su silencio durante doce días, declaró: “Este trabajo es tan vuestro como mío” (Goldberg, 2003, p. 158).

La acción de permanecer en un espacio durante doce días, ya había sido realizada por otros artistas con diferentes periodos de duración y restricciones, como Chris Burden, Linda Montano, Gerhard Richter o Gilbert y George. Pero en estas obras, los artistas actuaron “para” el público, en lugar de “con” el público. En la instalación de Abramović, el público era invitado a participar en lo que llamó “un diálogo sobre la energía.” Este consistía principalmente en un intercambio de miradas entre la artista y sus espectadores, de uno en uno. A la vez, este intercambio era observado por el resto del público (Phelan, 2004, p. 574). La continua presencia de Abramovic invitaba a que las personas que componían el público estuvieran presentes conscientemente a través del diálogo de miradas.

Abramović lleva el tema de la “presencia” a un nuevo grado en su trabajo *“The Artist is Present”*, realizado del 14 de marzo al 31 de mayo de 2010 [Fig. 3.60 y 61]. Abramović permaneció sentada en medio del atrio del segundo piso del MoMA 8 horas al día en silencio, durante 736 horas y 30 minutos. Sólo mirando a los ojos de las personas que se sentaban frente a ella. En la entrada al atrio había un cartel que indicaba: “Siéntese en silencio con la artista durante el tiempo que decida”. En el espacio sólo se encontraban dos sillas y, durante las primeras semanas, una mesa

Capítulo 3

entre ellas. Una de las sillas la ocupaba Abramović y la que se situaba frente a ella era ocupada sucesivamente por el público, que aguardaba durante horas esperando su turno. La presencia de la artista y su mirada llenaban todo, el espacio era ella. La intensidad de las emociones que despertaba en el público nos da una idea de la experiencia. Abramović la describe así:

Presencia.

Estar presente, durante largos períodos de tiempo,

Hasta que la presencia se alza y cae, de

Lo material a lo inmaterial, de

La forma a lo informe, de

Lo instrumental a lo mental, desde El tiempo a lo intemporal.

(Westcott, 2010, p. 258. Citando a Abramović)

Figura 3. 60. Marina Abramović
“The Artist is Present” (2010)

Figura 3. 61. Marina Abramović, “The Artist is Present” (2010)

La performance de Abramović era el centro de una exposición retrospectiva sobre su trabajo que se exhibía en el museo, reproduciendo las performances más importantes de su carrera por un grupo de artistas que ella misma había entrenado con su taller “*Cleaning the House*” que Abramović lleva años impartiendo (Abramović, 2003, p. 111).⁵³

La exposición y su nueva performance se retroalimentaban, dándose vida mutuamente. La presencia de Abramović a través de su trabajo y de su presencia física, en uno de los templos del arte contemporáneo, daban a la acción un carácter ritual en el sentido que le da Mircea Eliade⁵⁴: El público formaba parte del ritual esperando toda la noche hasta que el museo abría sus puertas, esperando pacientemente en la cola hasta llegar al atrio, el *sancta sanctorum* donde ocurría el prodigio, pudiendo observar en silencio hasta que finalmente llegaba su turno para el encuentro con el ser mítico que daba sentido a toda la experiencia, produciéndose la catarsis emocional.

La “presencia” no es una experiencia fácil de experimentar, sino que se logra, se descubre a través de la aceptación de que el mundo no es un objeto remoto de contemplación, que no es una imagen representada en cualquier medio visual. Marina Abramović no está representada, está presente y es accesible (Noë, 2012, p. 33). La propia presencia de cada individuo del público refuerza, a través de su atención enfocada en el intercambio de miradas, la presencia de la artista. Todo lo demás es accesorio. Abramović retiró la mesa que se situaba entre las sillas porque era un obstáculo, era innecesaria, se trataba de una experiencia inmaterial, en la que el espacio físico se desvanecía ante una experiencia espacial ampliada, llena de la propia presencia, aquí y ahora.

Mi arte es sobre la transformación en todas las formas posibles: No aprendo de la vida; aprendo de mi trabajo (...). Porque en el trabajo te dices, “Me voy a sentar en esta silla, no importa lo que le ocurra a mi cuerpo”. Y cuando haces esto, el cambio realmente se produce. Nunca haces esto en tu vida. Nunca serás tan radical en tu vida porque estás siempre intentando hacerla fácil.

(Abramović, 2013, p. 41)

En la exposición “*As One*”, en el Museo Benaki de Atenas, mencionada anteriormente, la fundación Neon junto con Marina Abramović Institute, realizada del 10 de marzo al 24 de abril de 2016, Abramović presentó su método para entrenar a performers desarrollado a partir de sus talleres “*Cleaning the House*”,⁵⁵ configurado como una performance colectiva, a la vez que se exponía el trabajo de 29 artistas previamente seleccionados por Abramović y entrenados siguiendo su método. Durante la exposición, Marina Abramović llevó a cabo una breve, pero intensa performance, “*Communal Moment*” [Fig. 3.62]. Se trataba de una acción en el atrio del museo, en la que, una vez allí reunidos, invitaba a los participantes a seguir sus instrucciones; permanecer en silencio durante 7 minutos, con los ojos cerrados y una mano sobre el hombro de

⁵³ El primer taller que imparte Abramović es en Arnhem, Holanda, durante el Behaviour Workshop Festival, en 1978.

⁵⁴ (Cualquier ritual) se desarrolla no sólo en un espacio consagrado, es decir, esencialmente distinto del espacio profano, sino además en un «tiempo sagrado», «en aquel tiempo» (*in illo tempore, ab origine*), es decir, cuando el ritual fue llevado a cabo por vez primera por un dios, un antepasado o un héroe (Eliade, 2010, p. 29).

⁵⁵ Ver nota a final de capítulo N.4.5. “*Cleaning the House*” y el Método Abramović.

Capítulo 3

la persona que se tuviera delante, independientemente si era alguien conocido o no, sintiendo la presencia de todos los demás.

La experiencia ahondaba en su objeto de trabajo de los últimos años: la presencia. Pero en este caso, una presencia compartida, como indicaba el título de la exposición, “Como uno”. Durante los siete minutos que duró la acción, el abarrotado espacio del museo desapareció de la percepción de los participantes, apareciendo en su lugar algo más amplio y más real.

Figura 3. 62. Marina Abramović, “Communal Moment”, (2016)

La performance trata del presente, y el presente es de hecho la única realidad que tenemos. Es un arte basado en el tiempo. Si no estás presente aquí y ahora cuando esto ocurre, entonces te lo has perdido.

(Abramović, 2016)

Las distintas aproximaciones artísticas sobre el uso de la performance en la investigación de las relaciones entre el cuerpo y el espacio nos aportan no sólo inspiración para poder abordar el estudio del espacio ritual utilizando la performance, sino también estrategias de estudio que podemos seguir casi literalmente, o la constatación de que la introducción de pequeños “experimentos” performativos en el espacio objeto de estudio puede ser una estrategia viable para entender los mecanismos arquitectónicos de ritualización que actúan en él.

Las investigaciones performativas que se enfocan en el cuerpo nos sugieren nuevas formas de estudiar nuestro instrumento de conocimiento del mundo, como Merleau-Ponty, Pallasmaa o Ingold, entre otros, afirman. Las obras que indagan sobre la relación espacio y tiempo nos

muestran estrategias para descubrir posibles registros de los tiempos rituales en la arquitectura –como las realizadas por Oppenheim o Benglis–, como también prepararnos para entender las distintas temporalidades del espacio ritual –de forma similar a la propuesta de Mastrogiannaki–. La mayoría de las performances sobre la relación del espacio y el cuerpo que revisamos se pueden utilizar como herramientas para la corporalización consciente del espacio, para corporalizar sus dimensiones y formar mapas cognitivos conscientemente –como en las propuestas de ORLAN–, o para analizar mecanismos arquitectónicos de ritualización como la inducción de posiciones y movimientos –como en los trabajos que citamos de Metson, Oppenheim o Mendieta– o la impresión de simbologías o ideologías en el cuerpo –como en las performances de VALIE EXPORT–. Por último, las reflexiones artísticas sobre la “presencia” nos muestran cómo la percepción del espacio en el que se produce se transforma a través de ella. En concreto, las performances de Abramović nos muestran cómo la presencia consciente y la atención enfocada de un individuo provocan que otros individuos situados en el mismo espacio se hagan conscientes de su propia presencia y puedan enfocar la atención, y, como hemos visto, solo en ese estado mental podemos ser conscientes de los procesos cognitivos que activan los mecanismos arquitectónicos de ritualización.

Existe un enorme número de performances que indagan sobre el espacio desde muchos puntos de vista. Hemos citado algunos casos que nos sirven para ilustrar cómo nos pueden ayudar las indagaciones artísticas en nuestra investigación, pero la lista se podría ampliar buscando otros planteamientos que nos sean útiles dependiendo de las características del lugar que estudiamos, del número de personas de las que dispongamos, o de nuevos aspectos que podamos descubrir. No se trata de ejecutar piezas artísticas, sino de utilizar las indagaciones realizadas por artistas a través de la performance como inspiración para la construcción de las herramientas performativas necesarias para el estudio del espacio ritual.

3.2.3. Resumen

En nuestra búsqueda por encontrar vías a través de las cuales poder estudiar los mecanismos arquitectónicos de ritualización, encontrábamos en el anterior apartado que los estudios fenomenológicos y cognitivos de la corporalización nos aportaban por un lado los conocimientos necesarios sobre los mecanismos de la percepción y por otro lado un método sobre cómo observarlos en el momento en que se producen, basado en la atención enfocada. Uno de los mecanismos cognitivos fundamentales en el conocimiento del espacio es la percepción del movimiento y apuntábamos a la performance como medio para introducir el movimiento del cuerpo en el proceso del estudio del espacio ritual. La performance nos aporta la posibilidad de estudiar los movimientos y las posturas corporales a los que los mecanismos de ritualización someten a los participantes, a la vez que nos proporciona una vía para indagar en los estados emocionales que generan los rituales.

Los estudios de la performance se enfocan en la acción humana de cuatro maneras: estudiando la acción en el momento que se produce, utilizando la performance como medio de investigación, el observador se observa a sí mismo, y asumiendo las ideas preconcebidas del observador. Tanto el método propuesto por el enfoque enactivo, como los estudios de la performance, nos permiten

Capítulo 3

observar nuestros propios procesos de percepción y corporalización durante la acción, cuestión fundamental para estudiar cómo actúan los mecanismos arquitectónicos en los participantes, y que se ajusta a nuestros intereses metodológicos. Adoptamos, por tanto, para nuestro estudio una perspectiva metodológica performativa y fenomenológica-cognitiva, en la que utilizamos la performance y la atención enfocada como herramientas principales de investigación.

Para poder comprobar las posibilidades que tiene la performance como instrumento en el estudio del espacio, revisamos, por un lado, como se ha utilizado la performance por parte de distintas disciplinas artísticas en sus indagaciones sobre el espacio y el cuerpo y, por otro lado, tratamos de encontrar ejemplos entre las performance artísticas que han reflexionado sobre el espacio y que nos puedan servir como inspiración o como estrategias para construir nuestras propias herramientas performativas para el estudio del espacio ritual.

Revisando a lo largo del desarrollo del uso de la performance por parte de las distintas disciplinas artísticas que se ha realizado desde principios de siglo XX, encontramos que, por un lado, el uso que desde las vanguardias le dan a la performance como herramienta que otorga o despoja de significados al espacio, transformando la percepción que de él se tiene, abre la posibilidad de que se cuestionen los conceptos asociados a él. Esto nos permite plantearnos la posibilidad de poder utilizar la performance en el estudio ritual con los mismos fines; es decir, poder introducir pequeños “experimentos” performativos en un espacio para cuestionarlo, despojarnos de cualquier idea preconcebida y permitir que nos revele qué mecanismos de ritualización oculta. Por otro lado, el método de trabajo que plantean los Halprin basado en la percepción del cuerpo y sus movimientos en el espacio nos parece especialmente interesante para nuestros propósitos y del que podemos obtener muchas herramientas validadas para el estudio del espacio ritual, especialmente en la formación consciente de mapas cognitivos del espacio objeto de estudio.

En nuestra búsqueda de ejemplos de performance artísticas que hayan reflexionado sobre el espacio y que nos puedan servir como inspiración o como estrategias para construir nuestras propias herramientas performativas para el estudio del espacio ritual, nos enfocamos principalmente en la propuestas que se producen hacia finales de la década de 1960, ya que aún atienden a una clara intención de investigación más que a un discurso formal. Agrupamos las propuestas más interesantes para nuestros fines en torno a cuatro líneas de indagación: el cuerpo como materia de investigación, espacio y tiempo, cuerpo y espacio, y alteraciones espaciales a través de la presencia.

Las investigaciones performativas que se enfocan en el cuerpo nos sugieren nuevas formas de conocer nuestro instrumento de conocimiento del mundo. Las obras que indagan sobre la relación espacio y tiempo nos muestran estrategias para descubrir posibles registros de los tiempos rituales en la arquitectura, como también prepararnos para entender las distintas temporalidades del espacio ritual. La mayoría de las performances sobre la relación del espacio y el cuerpo que revisamos, se pueden utilizar como herramientas para la corporalización del espacio, como asumir sus dimensiones y formar mapas cognitivos conscientemente, o también para percibir los mecanismos arquitectónicos de ritualización mediante la imposición de posturas y movimientos o la impresión de simbología e ideologías en el cuerpo. Por último, las reflexiones artísticas sobre la “presencia” nos muestran cómo la presencia consciente y la atención enfocada de un individuo provocan que otros individuos situados en el mismo espacio sean conscientes de su propia presencia y puedan enfocar la atención, y, como hemos visto, sólo en ese estado mental podemos observar los procesos cognitivos que activan los mecanismos arquitectónicos de ritualización.

Anexo a final de capítulo**A.3. Distintas perspectivas en el estudio de la construcción del entorno**

A.3.1. Espacio absoluto	334
A.3.1.1. Espacio geométrico absoluto	334
A.3.1.2. Espacio orgánico absoluto	337
A.3.2. Espacio subjetivo	339
A.3.2.1. Estructuralismo	340
A.3.2.2. El enfoque comunicativo	342
A.3.2.3. El enfoque fenomenológico	343
A.3.3. Espacio relacional	346

Anexo a final de capítulo 3

A.3. Distintas perspectivas en el estudio de la construcción del entorno

El espacio y el tiempo son categorías básicas de la existencia humana, aunque, raramente discutimos sus significados. El espacio es tratado como un hecho natural, naturalizado a través de la asignación de significados cotidianos de sentido común. A pesar de ser en cierto modo más complejo que el tiempo –tiene dirección, área, forma, patrón y volumen como atributos clave– por lo general lo tratamos como un atributo objetivo de cosas que se pueden medir y, por tanto, precisar. También reconocemos, que nuestra experiencia subjetiva puede llevarnos a los reinos de la imaginación, la ficción y la fantasía, que producen espacios mentales y mapas como tantos espejismos de lo supuestamente “real” (Harvey, 1990, pp. 201-203).

La antropología, desde sus inicios, se ha interesado por el espacio. Ha incluido análisis de la posición corporal, la postura o la distinción entre derecha e izquierda, aunque las preocupaciones más comunes han sido el simbolismo de la arquitectura de la casa, los patrones de asentamientos y enterramientos.

Esta visión ecléctica es en realidad etnográficamente justa, ya que sería sorprendente que los modelos occidentales y no occidentales de los límites espaciales, la posición y la direccionalidad fueran isomorfos. Muchas lenguas no occidentales carecen de un término específico para un concepto abstracto del espacio, que es tratado por ellas como una característica más culturalmente incrustada y menos aislable del pensamiento y la acción.

(Parkin, 1991, pp. 2-3)

Sin embargo, como indica Henrietta L. Moore (1986, pp. 1-2), las ciencias sociales han seguido frecuentemente su impulso analítico con enfoques estructurales y semióticos, distinguiendo categorías espaciales en la búsqueda de un lenguaje “universal” del espacio, una semiótica independiente de las actividades y de los actores situados en él

El concepto de espacio ha experimentado una larga elaboración filosófica. La cuestión de qué es “espacio” y si éste es independiente a la existencia del cuerpo es una de las cuestiones recurrentes de la ciencia más temprana. Adam T. Smith (2003, p. 33-78), en su estudio sobre el espacio político, considera que a lo largo de la historia ha habido tres posiciones que han dividido a las ciencias sociales en el desarrollo de sus diferentes aproximaciones al espacio, hasta nuestros días: el espacio entendido como una categoría absoluta, subjetiva o relacional. Atendiendo a estas tres posiciones Smith clasifica las diferentes aproximaciones en espacio absoluto, subjetivo y relacional.¹

Como Smith, nuestro interés está en los procesos sociales que se han producido en la construcción del entorno, en concreto el papel que el ritual ha desempeñado en esa

¹ Ver nota a final de capítulo N.3.1. El concepto de espacio.

Anexo a final de capítulo 3

construcción. No se trata de aplicar la teoría arquitectónica al estudio del espacio ritual, sino que tratamos de ajustar nuestro estudio a una perspectiva de la construcción social del espacio – ritualizado desde nuestra perspectiva, político desde la perspectiva de Smith–. Por ello, seguimos la clasificación de Smith que se centra fundamentalmente en los estudios del espacio realizados por las ciencias sociales.

A.3.1. Espacio absoluto

La idea del espacio como un factor ajeno al desarrollo de las sociedades toma forma muy temprano en las ciencias sociales; en particular, en el evolucionismo social. Independientemente de sus diferentes escuelas, el evolucionismo se basa en el tiempo, entendiendo el espacio como una constante social. Las variaciones en el espacio deben ser aisladas de las transformaciones sociales, de modo que el poder explicativo pueda ser investido exclusivamente en el eje temporal. El espacio, dentro de un enfoque evolutivo de la vida social, es descrito como un absoluto, siguiendo el enfoque newtoniano.

El concepto de espacio absoluto se ha contemplado básicamente de dos formas diferentes: la geométrica y la orgánica.

A.3.1.1. Espacio geométrico absoluto

El espacio geométrico absoluto se sustenta en la idea de que la diversidad espacial puede reducirse a leyes geométricas. Smith (2003, p. 36) considera que se trata de un enfoque mecanicista y lo denomina “mecanicismo absoluto”.

A finales del siglo XIX, Lewis Henry Morgan, en su obra “*Ancient Society*” (1887), utiliza la etnografía comparativa para definir tres formas sociales básicas, cada una con numerosas sub-fases, siguiendo criterios tecnológicos: salvajismo, barbarie y civilización. Estas formas sociales básicas serían etapas secuenciales del desarrollo humano por las que todas las sociedades humanas progresarían, independientemente de su situación geográfica.

El espacio, aunque inconsecuente para el desarrollo de las sociedades, le sirve como marcador de cada etapa evolutiva en sus expresiones arquitectónicas.

La arquitectura de la casa, que se conecta con la forma de la familia y el plan de la vida doméstica, ofrece una ilustración bastante completa del progreso del salvajismo a la civilización. Su crecimiento se puede remontar desde la cabaña del salvaje, a través de las casas comunales de los bárbaros, hasta la casa unifamiliar de las naciones civilizadas, con todos los eslabones sucesivos por los que un extremo está conectado con el otro.

(Morgan, 1985, p. 5)

Figura 3. 63.
Tipis de piel de los Shoshones. (1880-1910)
Los tipis fueron las viviendas típicas de las poblaciones de cazadores-recolectores nómadas de las llanuras norteamericanas. Morgan sitúa estas culturas en las primeras etapas de los bárbaros. (Foto: Everett Collection)

Este esquema es muy criticado a principios del siglo XX, pero a partir de la década de 1960 se recupera por una segunda generación de autores, cuando los sistemas de análisis espacial desarrollados por la geografía, se introducen en la práctica de la antropología. Distintos autores buscan regularidades en la distribución de las ciudades, extrapolándolas a modelos geométricos idealizados. Como John Q. Stewart, pionero de la física social, entre 1945 a 1955, que aplica conceptos de la física al estudio de las poblaciones humanas, desarrollando ecuaciones para los movimientos demográficos o el área de influencia de las poblaciones, lo que denominó las reglas matemáticas para el comportamiento humano o la nueva “física social”. (Stewart, 1947, p. 179)

Con estas nuevas herramientas, la nueva generación de autores se centrará en la búsqueda de modelos de regularidad espacial en una geometría de la conducta humana basada en la racionalidad y eficiencia de mercado. Formulando una teoría en torno a principios centralistas, que toman a la ciudad como centro de la comunidad regional y el mediador del comercio de esa comunidad, autores como Alfred Weber (1957)², Walter Christaller (1966)³ proporcionaron no sólo herramientas para detectar y explicar los patrones que subyacían a los sistemas espaciales existentes, sino también las reglas apropiadas para el planeamiento territorial, al encontrar modelos matemáticos que pudieran explicar los movimientos demográficos de la población y su relación espacial en las poblaciones [Fig. 3.64].

² Weber (1957) describió la distribución de las zonas industriales alrededor de las ciudades en términos puramente geométricos.

³ Christaller (1966) crea la “teoría del lugar central”, publicado originalmente en 1933, para explicar la ubicación y el tamaño de los asentamientos en un sistema urbano, asumiendo las conductas de mercado en un espacio homogéneo. Su teoría se basó en el análisis de las poblaciones en el sur de Alemania.

Anexo a final de capítulo 3

En la vinculación de modelos idealizados de geometría espacial a una teoría de determinantes económicos (de mercado), la ontología mecánica del espacio alcanzó su culminación lógica, estableciendo distribuciones espaciales como reflejo de un conjunto universal e inmutable de reglas (Smith, 2003, p. 40).

Figura 3. 64. Christaller (1966). Entramado geométrico de ubicación de asentamientos: redes de localización idealizadas en el suroeste de Alemania.

Los arqueólogos participan en el desarrollo de la teoría de la localización con sus investigaciones. Como resultado, los intereses teóricos de la investigación ya no se centran en la reconstrucción cercana de los modos de vida pasados, sino en la articulación de los grupos sociales con categorías evolutivas sociales.

Las etapas evolutivas de la sociedad de Morgan son reformuladas con mayor éxito por los neo-evolucionistas Marshall D. Sahlins y Elman R. Service (1960, p. 37) en: bandas, tribus, cacicazgos y sociedades arcaicas. Siguiendo este nuevo esquema, Gregory Johnson (1972) establece un método de estudio de los sitios arqueológicos midiendo la extensión de los sitios, trazándolos en histogramas simples y buscando rupturas en la distribución escalar de las sociedades. Las tribales contarían con algunos lugares más amplios que servían como centros de reuniones especiales. Los cacicazgos tendrían tres niveles jerárquicos de tamaños de asentamiento, y el Estado, como la forma social más compleja y altamente integrada, tendría cuatro o más niveles jerárquicos de tamaño de poblados.

La idea del espacio absoluto se ha desarrollado en las ciencias sociales en una escala territorial, aunque también ha habido autores que la han llevado a una escala arquitectónica. Kent Flannery (1998, pp. 21-57) extiende sus estudios sobre la transición de los cacicazgos a los Estados arcaicos, a palacios, santuarios o residencias de sacerdotes y tumbas. Flannery compara y analiza distintos edificios de las culturas Maya, Mesopotámica, Micénica y Minoica. Al igual que hiciera Morgan, Flannery los entiende como marcadores de esta transición, es decir como expresiones geométricas en el espacio del paso de etapas en la evolución social.

Figura 3. 65.
Región de estudio de Teotihuacan: patrón de ubicaciones reales, todos los centros administrativos. Esquema sobre los patrones teóricos derivados de la teoría del lugar central, en un estudio sobre modelos de asentamiento en arqueología. (Evans y Gould, 1982, p. 286)

En general, el concepto de espacio absoluto que adoptan los estudios sociales evolutivos reduce el espacio a un plano geométrico abstracto idealizado, siendo irrelevantes las particularidades de la geografía y el medio ambiente donde se asientan las culturas estudiadas. El espacio queda reducido a distancias y tamaños, como resultado de la evolución social, sin tener en cuenta como el espacio puede afectar el desarrollo de cada sociedad.

A.3.1.2. Espacio orgánico absoluto

Los estudios que adoptan un modelo de espacio absoluto, lo hacen en respuesta a la marginalización del entorno en los estudios evolucionistas clásicos. Los organicistas emplean el concepto de adaptación para definir las relaciones entre forma y naturaleza; es decir, consideran que las sociedades crean sus modelos espaciales adaptándose al medio físico. Al igual que los mecanicistas, entienden que las sociedades no se ven afectadas por el espacio, aunque sí consideran que el entorno afecta a la evolución.

Una línea organicista surge de los estudios evolucionistas de Jean-Baptiste Lamarck y Charles Darwin. V. Gordon Childe (1983)⁴ establece una de las aproximaciones más tempranas, introduciendo al estudio de las transformaciones sociales la idea de que el entorno podría tener algún impacto en el desarrollo evolutivo de una sociedad. Más tarde Julian Steward (1972)⁵ desarrollará los conceptos de Gordon Childe en lo que denominará “ecología cultural”, considerando que las condiciones locales como la topografía, el clima y la hidrología son la base sobre la cual la variación en las formas espaciales entre distintas sociedades puede ser entendida, así como la variación histórica en el proceso evolutivo.

⁴ Publicado originalmente en 1936

⁵ Publicado originalmente en 1955

Anexo a final de capítulo 3

Steward (1972, pp. 208,209) argumenta que el núcleo de una cultura se centra en las características que están más estrechamente relacionadas con las actividades de subsistencia y los ajustes económicos. Como resultado, las culturas surgidas en distintos medioambientes, tales como bosques tropicales, bosques templados o desiertos, se desarrollarán a lo largo de diferentes líneas evolutivas. La trayectoria de la evolución general, por tanto, no podría ser única, porque en cada zona ecológica la relación funcional entre las variables clave crearía líneas evolutivas sociales propias de ese entorno, pero generalizables en condiciones ambientales similares.

Mientras que los mecanicistas se basan en suposiciones conductuales para traducir la ley espacial en forma geométrica, los organicistas emplean el concepto mucho más flexible de adaptación para definir las relaciones entre forma y naturaleza. La implicación bastante profunda de esta re-teorización es que, en lugar de leyes regulares que dan forma al espacio del mundo social, el mundo social se adapta al espacio del medio ambiente.

Otra línea organicista surge más recientemente a través de los trabajos de Fernand Braudel (2001), que tendrá gran repercusión en los estudios sociales. En sus consideraciones, la espacialidad aparece sólo cuando los parámetros ecológicos, fisiológicos, hidrológicos y climáticos del entorno limitan las posibilidades económicas y sociales. En su obra “El Mediterráneo en el mundo antiguo”, describe la influencia de la geografía en la formación de los estados griegos:

Grecia era una colección de ciudades-estado. (...) La fragmentación natural del relieve de Grecia y el pequeño tamaño, pero gran número de llanuras (20 % de la superficie total) parecían pre-ordenar esta cristalización política. Para Aubrey de Selincourt (The World of Herodotus, 1962), Grecia era un patrón de islas, ya fueran islas reales en el mar o “islas en tierra firme”. Cada una de las ciudades-estado griegas ocupaba un terreno limitado, con unos cuantos campos cultivados, dos o tres áreas de pastoreo para los caballos, suficientes viñas y olivares para salir del paso, algunas laderas de montañas desnudas habitadas por rebaños de cabras y ovejas, una costa recortada con un puerto, y una ciudad que pronto construiría murallas – un pequeño mundo cortado tanto por las montañas como por el mar. Sí, Grecia era de hecho un patrón de islas.

(Braudel, 2001, pp. 179,180) [Fig. 3.66]

Braudel considera que esta influencia espacial en el desarrollo de las sociedades humanas se produce a través de su adaptación al paisaje, considerado sólo en términos geográficos.⁶

Lo estudios organicistas sustituyen el modelo mecánico que vinculaba evolución social y forma espacial, con un modelo ecológico de la formación social. Los principios del mercado ceden a las reglas ecológicas que regulan la reproducción y la subsistencia. Aunque la teoría newtoniana básica del espacio como un objeto *a priori* inmutable en su naturaleza fundamental permanece intacta.

⁶ Cuando pienso en el individuo, siempre me inclino a verlo encerrado en un destino en el que él mismo tiene poca mano, fijado en un paisaje en el que las perspectivas infinitas de largo plazo se extienden a la distancia antes y después de él. En el análisis histórico, como yo lo veo, con razón o sin ella, el largo plazo siempre gana al final. (Braudel, 1972, p. 1244)

Figura 3. 66. “Portara”. Dintel del templo de Apolo de Lygdamis en Naxos, al fondo la isla de Paros.
(Foto: The Telegraph O. Smith, 2015)

A.3.2. Espacio subjetivo

Smith sitúa el inicio del enfoque subjetivo del estudio del espacio en las visiones historicistas.⁷ Una primera forma de subjetivismo aparece con la fascinación por la antigüedad surgida durante el siglo XIX. Los historicistas inician los estudios de las primeras civilizaciones generando las bases teóricas para posteriores estudios. Inicialmente se centran en los textos bíblicos o en los homéricos intentando demostrar su veracidad, pero en poco tiempo sus estudios atienden a razones culturales históricas: ¿quién construyó un determinado asentamiento o monumento y cuándo? Como resultado, la mayoría de sus escritos son principalmente de carácter descriptivo, registrando lo que se encontró, dónde y qué parecía ser. Aunque la descripción cede a comentarios más interpretativos, arraigados en la idea de un espíritu o genio colectivo detrás de las expresiones culturales materializadas en los objetos, la arquitectura y la forma espacial de las civilizaciones desaparecidas.

⁷ Entendiendo por “historicismo” en el sentido que le da Michael Stanford (1998, p 155), como aquellas filosofías de la historia que definen todos los fenómenos sociales y culturales como históricamente –no universalmente– determinados y, por lo tanto, entendibles sólo en términos de su propio tiempo y lugar. El inicio del historicismo se vincula tradicionalmente a Giambattista Vico, quien argumentó en su obra *Scienza Nuova* (1725) que todos los aspectos de cada sociedad se caracterizan por distintos patrones y estilos particulares; cada etapa sucesiva de la historia social crece desde sus predecesores por agencia humana, no por causalidad natural. Por lo tanto, las creaciones culturales humanas, incluidas las formas espaciales, son, sobre todo, formas de expresión. (Berlin, 1976, pp. xvi-xix).

Anexo a final de capítulo 3

La idea del “espíritu colectivo” fue desarrollada, entre otros, por Johann Herder, discípulo de Kant, desdoblando el concepto de sujeto observador. El individuo, pasa a ser el “espíritu” compartido por un pueblo en una época determinada. Herder, *uno de los más elocuentes guardianes de la historia folclórica alemana*, defiende *una cultura orgánicamente arraigada en la topografía, las costumbres y las comunidades de la tradición nativa local* (Schama, 1996, p. 102). La idea del espíritu colectivo y el arraigo a una “tierra” tendrá mucho éxito dentro de los primeros historicistas, pero también en otros ámbitos que la han mantenido hasta nuestros días.

En arqueología, la aproximación subjetiva historicista, intencionadamente humanista, se empezó a sustituir por los modelos científicos a partir de la década de 1930, y finalmente son eclipsados entre 1960 y 1970 por los procesuales, que buscan vincularse a la antropología cultural⁸.

Sin embargo, en las dos últimas décadas del siglo XX, con el posmodernismo, surge una reacción frente al evolucionismo social –y por tanto también al espacio absoluto–, que cuestiona los supuestos métodos científicos del funcionalismo o el estructuralismo, ya que para ellos es imposible superar la perspectiva personal trazada por las experiencias propias y nuestro entorno en los estudios sociales, por lo que un enfoque completamente objetivo no es posible. A partir de la década de 1980, aparecen numerosas líneas de investigación con aproximaciones subjetivistas al espacio, que se pueden dividir en dos enfoques principales: un enfoque comunicativo que sostiene que las formas espaciales surgen como formas de expresión no verbal y un enfoque fenomenológico que interpreta los entornos creados como expresiones de sistemas culturales de creencias o cosmologías.

A.3.2.1. Estructuralismo

Kant sitúa claramente la intuición espacial en el aparato cognitivo del sujeto observador y considera que la relación de las cosas físicas entre sí es posible sólo en virtud del espacio absoluto y original. Para Kant (1992, p. 366) *el espacio absoluto, independientemente de la existencia de toda la materia y como el fundamento último de la posibilidad del carácter compuesto de la materia, tiene una realidad propia*.

Durkheim se opone a esta visión del espacio como *el medio vago e indeterminado que Kant imaginó*, y establece la idea de que existe un vínculo entre la estructura espacial y las organizaciones sociales que ha sido seguido durante décadas por sociólogos y antropólogos.⁹

⁸ La antropología cultural es una rama de la antropología enfocada en el estudio de la variación cultural entre los humanos. La arqueología procesual toma como referencia la definición de “cultura” del antropólogo Leslie White (1949, p. 363): *Es un mecanismo elaborado, una organización de formas y medios exosomáticos empleados por una especie animal en particular, el hombre, en la lucha por la existencia y la supervivencia*.

⁹ *Si fuese puro y absolutamente homogéneo, sería inútil y no ofrecería nada a lo que el pensamiento pudiera aferrarse. La representación espacial consiste esencialmente en una coordinación primaria de la experiencia sensorial dada. Pero esta coordinación sería imposible si las partes del espacio fueran cualitativamente equivalentes, si realmente fueran mutuamente intercambiables. Tener un ordenamiento espacial de las cosas es poder situarlas de manera diferente: colocarlas a la derecha, otras a la izquierda, arriba, abajo, al norte o al sur, al este o al oeste, etc. Organizar*

Levi-Strauss cuestiona el enfoque *durkheimiano*, planteando que a través del proceso cognitivo de universalización y particularización, los grupos humanos distinguen y clasifican elementos de su territorio, tales como las rocas y las montañas, así como la flora y la fauna específicas, esta misma clasificación puede utilizarse para clasificar grupos sociales y, a su vez, pueden volver a ser utilizados en nuevas clasificaciones del medio, y así sucesivamente.

El espacio es una sociedad de lugares designados por un nombre particular, como las personas son puntos de referencia en el seno del grupo. Los lugares y los individuos se designan igualmente con nombres propios, que, en circunstancias frecuentes y comunes a muchas sociedades, pueden sustituirse unos por otros.

(Levi Strauss, 1997, p. 244)

En este proceso bidireccional de clasificación mutua, lo “mito-geográfico” y lo social se convierten en parte uno del otro, sin ser previo uno a otro cognitivamente. Da numerosos ejemplos de ello:

Recientemente se ha descubierto y descrito, en territorio aluridja, un sitio rocoso de 8 kilómetros de contorno, en el que cada accidente del relieve corresponde a una fase de ritual, de tal manera que este macizo natural ilustra, para los indígenas, la estructura de sus mitos y el programa de sus ceremonias. Su vertiente norte corresponde a la mitad del sol y al ciclo ritual kerungera; la vertiente sur, a la mitad de la sombra y al ritual arangulta. En todo el contorno del macizo, 38 puntos son nombrados y comentados.

(Levi Strauss, 1997, p. 241) [Fig. 3.67]

Figura 3. 67. Lucha entre hombres Luritja, gente de río Finke, Territorio del Norte, Australia. (Foto: H. Basedow, 1920) Museo Nacional de Australia

los estados de conciencia temporalmente, debe ser posible localizarlos en fechas definidas. Es decir, el espacio no sería él mismo si, al igual que el tiempo, no estuviera dividido y diferenciado. Pero ¿de dónde provienen estas divisiones que son esenciales para el espacio? En sí mismo no tiene derecha, ni izquierda, ni arriba ni abajo, ni norte ni sur, etc. Todas estas distinciones surgen evidentemente del hecho de que se han asignado diferentes colores afectivos a las regiones. Y puesto que todos los hombres de la misma civilización conciben el espacio de la misma manera, es evidentemente necesario que estos colores afectivos y las distinciones que surgen de ellos también se mantienen en común, lo que implica casi necesariamente que son de origen social (Durkheim, 1995, pp. 10-11).

Anexo a final de capítulo 3

A.3.2.2. El enfoque comunicativo

El enfoque comunicativo del espacio se ha desarrollado desde múltiples perspectivas.

Bill Hillier y Julienne Hanson (1984) proponen una perspectiva de sintaxis espacial que aboga por una gramática humana universal de unidades espaciales capaces de generar todo el repertorio de forma espacial. Amos Rapoport (1990) establece una perspectiva de comunicación no verbal. Ambas aproximaciones de análisis espacial tienen en común el énfasis en el espacio como medio de transmisión paralelo al lenguaje; es decir, a diferencia de los historicistas e incluso de los procesualistas, establecen que el espacio no sólo es una expresión cultural, sino que también comunica información sobre sí mismo y el mundo social en el que está incrustado. Por lo tanto, los miembros de una cultura se comportarían de determinadas formas establecidas dentro de ciertos espacios construidos.

En palabras del arquitecto Alejandro de la Sota:

La importancia de la Arquitectura no es otra que la del ambiente que crea. Un ambiente es conformador de conductas.

No puede entrar un desaliñado en el Pabellón de Barcelona de Mies. Esto es importante. Es curioso que todos los arquitectos retratamos la Arquitectura vacía de personas, sabiendo que ha nacido para ser usada por personas y es que la Arquitectura es permanente, duradera; las personas cambian.

(de la Sota, 1989, p. 226)

Otra perspectiva comunicativa es la textualista, dentro de la antropología simbólica en la que destacan Geertz. (2003, p. 368) o Turner (1988, p. 49). Al igual que otras variantes dentro de la tradición semiótica del análisis espacial, la posición textualista considera la forma espacial y la estética como información codificada cuya comprensión se configura en referencia a campos discursivos más amplios.

Moore (1986) aporta un enfoque textualista sobre el espacio, en el que las categorías espaciales no corresponden necesariamente a las distinciones sociales, sino que serían reinterpretadas constantemente por los miembros de una cultura. Moore estudia las nociones espaciales y la direccionalidad entre los marakwet de Kenia a través de la metáfora de un texto cultural que puede ser leído y “trabajado” por los miembros de la sociedad que se mueven a través y actúan en los espacios [Fig. 3.68]. Sostiene que tales textos espaciales representan la ideología, como por ejemplo la superioridad de los hombres sobre las mujeres, pero que esta misma ideología se produce en las condiciones materiales de la historia. También señala que en la práctica la gente puede elegir cómo responder a esa ideología.

Figura 3. 68. Casas de los marakwet, Kenia. (Foto: Marakwet Heritage)

La organización del espacio (...) no es un reflejo de códigos y significados culturales, sino que debe entenderse como un contexto desarrollado a través de la práctica. (...) el significado no es inherente a ningún orden espacial, sino que debe invocarse. La invocación del significado se logra a través de la actividad práctica de los actores individuales que utilizan la organización existente del espacio para dar significados particulares tanto a sus acciones como al orden espacial. La idea de que el significado depende del contexto proporciona una oportunidad para analizar las acciones de los individuos como estratégicas. Los individuos pueden ser conscientes o inconscientes de los efectos de sus estrategias, pero lo que está claro es que no son inconscientes de los significados y valores asociados con la organización del espacio.

(Moore, 1986, p. 190)

A.3.2.3. El enfoque fenomenológico

Entre las últimas perspectivas del espacio subjetivo que han cobrado fuerza en las últimas décadas en las ciencias sociales se encuentra la perspectiva fenomenológica, particularmente en la antropología y la arqueología, y de menor manera en la arquitectura. Esta aproximación se fija en el conocimiento a través la percepción sensorial directa.

En 1927, Martin Heidegger define en su obra “El ser y el tiempo” la fenomenología como *hacer ver desde sí mismo aquello que se muestra, y hacerlo ver tal como se muestra desde sí mismo*. (Heidegger, 1997, p. 44). Se trata por tanto del estudio del fenómeno; es decir, de toda manifestación que se hace presente a la consciencia de un sujeto y aparece como objeto de su percepción. La fenomenología es una forma de pensar que nos permite ver claramente algo que, de hecho, está delante de nuestros ojos pero que de alguna manera se ha oscurecido para

Anexo a final de capítulo 3

nosotros, algo tan dado por sentado que se ignora o se le permite disfrazarse con un manto de abstracciones. Para Heidegger, este “algo” era por excelencia el Ser, el hecho de que las cosas existen absolutamente. La elucidación del Ser no requiere tanto un rechazo del conocimiento científico como un intento de comprender las relaciones entre la conciencia científica y la precientífica (Relph, 1985, pp. 15-16).

Gaston Bachelard es uno de los filósofos que se aproximan al espacio desde una perspectiva fenomenológica, intentando explicar cómo la imagen poética surgida desde lo subjetivo puede ser tan eficaz en lo colectivo, pudiendo ser entendida en la distancia y en el tiempo. Considera que la transubjetividad de la imagen no puede ser comprendida únicamente por los hábitos de las referencias objetivas. *Sólo la fenomenología —es decir la consideración del surgir de la imagen en una conciencia individual— puede ayudarnos a restituir la subjetividad de las imágenes y a medir la amplitud, la fuerza, el sentido de la transubjetividad de la imagen* (Bachelard, 2000, p. 9).

Bachelard en su obra “La poética del espacio” elabora un relato construido a partir de los sentidos sobre la casa y la construcción en la memoria del hogar; “el espacio feliz”. Sostiene que el espacio captado por la imaginación es diferente al espacio indiferente geométrico. El espacio subjetivo es vivido, con todas las parcialidades de la imaginación (Bachelard, 2000, p. 22). Vincent Scully

Mircea Eliade (1998) es otro de los autores fenomenológicos que contribuye de forma significativa al conceptualizar el espacio, especialmente con sus consideraciones sobre el espacio sagrado y profano o cosmos y caos,¹⁰ que tendrá un gran influencia en autores como Turner (1988, p. 42-49) o Leach (2000, pp. 31-56).

El autor de mayor trascendencia para la fenomenología del espacio es el filósofo Maurice Merleau-Ponty, especialmente con su obra “Fenomenología de la percepción” (1993)¹¹, en donde estudia el papel del cuerpo en el proceso de la percepción, y su relación con el espacio, que se podría resumir en: *Mi cuerpo es la textura común de todos los objetos y es, cuando menos respecto del mundo percibido, el instrumento general de mi “comprensión”* (Merleau-Ponty, 1993, p. 250)

Los distintos enfoques fenomenológicos del espacio tienen en común que entienden las formas construidas como una experiencia sensual en la que la percepción resuena con valores culturales.

Dentro de la arqueología, los enfoques fenomenológicos han adquirido popularidad en las últimas décadas. Suelen sugerir que determinadas formas espaciales a lo largo de historia humanidad se han producido como representaciones de sistemas de pensamientos, creencias o cosmovisiones. Algunos arqueólogos estudian los entornos construidos como modelos cosmológicos, que expresan cómo las culturas entendían el orden del universo. Destaca la interpretación de la arquitectura como modelo del cosmos realizada por Eleanor Mannikka (1996) sobre el templo hinduista Angkor Wat [Fig. 3.69 y 3.70], construido en el siglo XII d.C. en Siem Riep, Camboya. En su estudio, encuentra una relación entre las medidas y situación de los edificios de Angkor con los movimientos de los astros o los ciclos de tiempo.

¹⁰ Ver introducción a 2.2. La construcción del espacio sagrado

¹¹ Publicada originalmente en francés en 1945

Figura 3. 69. Angkor Wat. Torre central. El eje vertical de la torre central define la imagen de Visnú de tres maneras diferentes: está en el centro del mandala de los dioses (32/33); está entre los devas y los asuras (54/54); y está en el centro de 28 constelaciones que giran alrededor de él en el cielo nocturno. La última medida lo lleva a la esfera celeste visible que también está parcialmente definida por los 32 dioses como 28 constelaciones y 4 deidades direccionales. La división 54/54 abarca el movimiento solar involucrado en las definiciones del solsticio y el equinoccio de Visnú en el templo, sin mencionar las referencias a la coronación del rey. Desde una cierta perspectiva, entonces, estas tres ubicaciones celestiales y divinas de Visnú no están desconectadas de nuestro mundo terrestre. (Mannikka, 1996, p. 253)

Figura 3. 70. Vista de Angkor Wat, Siem Riep, Camboya

Anexo a final de capítulo 3

Mannikka (1996, p. 264) sostiene que los arquitectos de Angkor transformaron el tiempo en espacio construido y proporcionaron un modelo arquitectónico del universo:

Angkor Wat es también una expresión arquitectónica del universo creado por Visnú: la épica celestial, las constelaciones lunares y solares, los ciclos de tiempo, el reinado de Suryavarman II y las fechas históricas que rodean la torre central son una reflexión del reino celestial creado por Visnú. Los arquitectos querían unir ese mundo celestial a Angkor Wat, no solo a través de medidas y relieves, sino también a través del diseño arquitectónico.

Un enfoque fenomenológico en la arqueología de importancia lo representa Christopher Tilley. En sus trabajos *“The Phenomenology of Landscape”* (1994) o *“Interpreting Landscapes: Geologies, Topographies, Identities”* (2010) se centra en la relaciones de las comunidades europeas de la transición del Mesolítico al Neolítico con el paisaje. En concreto, Tilley establece que, a través de la construcción ritual de monumentos, estas comunidades transforman el paisaje apropiándose de poderes ancestrales que son depositados en el territorio, generando una topografía y una geografía simbólica.

Su análisis intenta extraer estos significados y así recrear la mitología que subyace en la forma del paisaje. Lo más novedoso de su propuesta es el método que utiliza que confía en gran medida en la percepción del ser humano como una constante; es decir, la percepción de un ser humano en la actualidad sería en esencia la misma que un individuo de hace 12.000 años.

Inicialmente estos enfoques hacían demasiado énfasis en la visión autónoma, aunque poco a poco se fueron equilibrando. Pero para el arqueólogo Yiannis Hamilakis (2013, p. 9-10):

La arqueología de la experiencia sensorial todavía está en su infancia y se enfrenta a enormes desafíos. (...) muchos de estos intentos sensoriales todavía operan dentro del paradigma históricamente específico de los cinco sentidos, y rara vez conectan la sensorialidad con la afectividad.

(Y propone) desplegar nuestros propios cuerpos como las herramientas principales para comprender los vínculos entre los sentidos corporales, la materialidad y la memoria, como un esfuerzo para reflexionar sobre nuestras experiencias mnemotécnicas y su recreación a través de los sentidos corporales.

También arquitectos y teóricos de la arquitectura han tratado de desarrollar su trabajo desde el enfoque fenomenológico, como Steen Eiler Rasmussen (1962), Charles W. Moore (1978), Botond Bogner (1985), Kenneth Frampton (1995) o Juhani Pallasmaa (2005). Con diferentes enfoques, el espacio es tratado desde la percepción multisensorial subjetiva.

A.3.3. Espacio relacional

Adam T. Smith presenta una tercera aproximación al espacio que surge a partir del concepto que enuncia Leibniz del espacio como algo relativo, como lo es el tiempo. El espacio surge sólo como lo que media en las relaciones entre objetos y sujetos. El espacio sólo puede comprenderse en la medida en que *los objetos existen y se relacionan entre sí* (Harvey, 1973, p. 13).

La aproximación relacional al espacio rechaza las leyes geométricas y el idealismo trascendental, como medios de su conocimiento. Plantea como vía alternativa el ámbito práctico de lo social, *el espacio (social) es un producto (social)* (Lefevre, 2013, p. 86). Es decir, sólo podemos conocer el espacio a través de lo social. Michel de Certeau lo describe así:

Su historia comienza en el nivel del suelo, con pasos. Son innumerables, pero no componen una serie. No se pueden contar porque cada unidad tiene un carácter cualitativo: un estilo de aprehensión táctil y apropiación cinética. Su hormigueo es una innumerable colección de singularidades. Sus caminos entrelazados dan forma a los espacios. Juntos tejen los lugares.

(de Certeau, 1988, p. 97)

En otras palabras, los espacios se articulan a través del conjunto de personas que participan en las prácticas de la vida diaria.

Ahora bien, como señala Smith (2003, pp. 70-71), es evidente que este sistema de producción espacial que Certeau describe es incompleto, ya que no todos los individuos tienen la misma capacidad de involucrarse en la creación del paisaje que habitan, no sólo a un nivel físico, sino también en los significados asociados a ese espacio. Las instituciones, las grandes corporaciones, el Estado, serían los agentes principales en la construcción del espacio físico, pero también instituyendo las prácticas. Como señala Maurice Bloch (1987), las prácticas también se pueden determinar a través de los rituales institucionalizados por las jerarquías políticas, o simplemente, como señala John B. Thomson (1989, p. 56), el espacio construido limitaría las posibilidades de la práctica. Así, el espacio producido por las prácticas de distintos agentes sociales condicionaría las prácticas que se producen en él, y a su vez, estas prácticas generarían o regenerarían el espacio en una cadena sin fin.

Este enfoque es paralelo al de Bourdieu y Bell, relativo a la creación del espacio y el cuerpo ritualizados. Como ya hemos visto, Bourdieu (1977, p. 89) considera que la relación interactiva del individuo con el entorno construido produce el cuerpo ritualizado, lo que para Bell (2009a, p. 98) sería el fin último de la ritualización. Se trata de un proceso circular en el que el espacio y el tiempo se redefinen a través de los movimientos físicos de los cuerpos que proyectan esquemas de organización en el entorno del espacio-tiempo, por un lado, mientras reabsorben estos esquemas como la naturaleza de la realidad, por el otro.¹²

Como ya hemos visto, muchos autores consideran que las prácticas sociales son en esencia rituales.¹³ Smith considera que si las relaciones espaciales se establecen dentro de las prácticas sociales, la investigación debe ir más allá de la descripción formal para comprender el espacio físico del entorno, el espacio percibido a través de los sentidos y el espacio representacional de la imaginación como dominios interconectados de la vida social humana. O como lo plantea Henri Lefebvre:

¹² Ver 1.2.4.2. La performance modela el cuerpo y el entorno

¹³ Entre ellos Goffman (1982), Whitehouse (2012) o Bourdieu (1977)

Anexo a final de capítulo 3

Que lo vivido, lo concebido y lo percibido se reúnen, de suerte que el «sujeto», el miembro de un grupo social determinado puede pasar de uno a otro sin confusión, es algo que tiende a imponerse. ¿Constituyen acaso un conjunto coherente? Quizás en circunstancias favorables puedan serlo, una vez establecidos un lenguaje común, un consenso y un código.

(Lefebvre, 2013, p. 99)

Para describir la práctica espacial, Lefebvre sugiere un marco tridimensional basado en la intersección del espacio con la experiencia, la percepción y la imaginación.

(a) La práctica espacial, que engloba producción y reproducción, lugares específicos y conjuntos espaciales propios de cada formación social; práctica que asegura la continuidad en el seno de una relativa cohesión. Por lo que concierne al espacio social y a la relación con el espacio de cada miembro de una sociedad determinada, esta cohesión implica a la vez un nivel de competencia y un grado específico de performance.

(b) Las representaciones del espacio, que se vinculan a las relaciones de producción, al «orden» que imponen y, de ese modo, a los conocimientos, signos, códigos y relaciones «frontales».

(c) Los espacios de representación, que expresan (con o sin codificación) simbolismos complejos ligados al lado clandestino y subterráneo de la vida social, pero también al arte (que eventualmente podría definirse no como código del espacio, sino como código de los espacios de representación).

(Lefebvre, 2013, p. 92)

Smith (2003, pp. 73-74) sigue a Lefebvre desarrollando su estudio del espacio a partir de estas tres dimensiones, aplicándolas al paisaje –entendiendo paisaje como territorio transformado por la actividad o la percepción humana–¹⁴. Los paisajes deben ser examinados siguiendo:

- La experiencia de forma que moldea cómo nos movemos a través de entornos creados; experiencia espacial.
- La sensibilidad que evoca las respuestas en los sujetos a través de las dimensiones perceptivas del espacio físico; percepción espacial.
- La estética imaginativa que guía la representación del mundo que nos ocupa; imaginación espacial.

Desde el punto de vista de Smith (p. 77), la aportación fundamental de la aproximación relacional es entender el espacio como producto de las relaciones sociales, o creado dentro de ellas. No se trata de reemplazar el temporal-centrismo de la evolución social y los enfoques historicistas con un nuevo centrismo espacial. El entorno construido es una dimensión de las prácticas sociales, por lo tanto, el foco del estudio no debe ser el espacio sino, más bien, cómo las prácticas sociales funcionan a través de los espacios construidos.

¹⁴ Si el territorio es un concepto objetivo, un sólido físico que compone la superficie del planeta, entonces el paisaje puede entenderse como un territorio que los seres humanos modificaron, construyeron, cruzaron o simplemente contemplaron. Debido a este sentido de la producción humana inherente al término, el paisaje debe entenderse no sólo como espacio o lugar, sino como una síntesis de la espacialidad y la temporalidad (Smith, 2003, p. 10).

N.3. Notas a final de capítulo

N.3.1. El concepto de espacio	351
N.3.2. Método proyectual fenomenológico de Botond Bogнар	352
N.3.3. Asociaciones básicas entre las características del paisaje y los lugares y monumentos	353
N.3.4. Enfoques principales para el estudio de la mente dentro de la ciencia cognitiva	354
N.3.5. Diferencias entre <i>happening</i> y performance	355

Notas a final de capítulo 3

N.3.1. El concepto de espacio

El concepto de espacio ha experimentado una larga elaboración filosófica. La cuestión de qué es espacio y si éste es independiente a la existencia del cuerpo es una de las cuestiones recurrentes de la ciencia más temprana; para Aristóteles y sus seguidores la noción de espacio independiente del cuerpo es incoherente, mientras que para los antiguos atomistas el espacio tenía una existencia real fuera del cuerpo.

Una etapa decisiva en la elaboración del concepto de espacio y de su independencia de las ciencias pasa por el pensamiento de Descartes. De acuerdo con la mayor parte de los historiadores del pensamiento occidental, Descartes puso fin a la tradición aristotélica según la cual el espacio y el tiempo formaban parte de las “categorías”, de manera que podían designar y clasificar las experiencias sensibles. A partir de la razón cartesiana, el espacio irrumpió en lo absoluto. Objeto ante Sujeto, *res extensa* –sustancia extensa, todo aquello que ocupa lugar, que posee cuerpo– ante *res cogitans* –sustancia mental–, el espacio domina a los cuerpos y a los sentidos, ya que están contenidos en él. (Lefebvre, 2013, p. 63)

A partir de la razón cartesiana, Leibniz y Newton presentan dos opciones opuestas.

Por un lado, Newton argumenta la existencia de un “espacio absoluto” que, *en su propia naturaleza, sin relación con nada externo, permanece siempre semejante e inamovible*. Lo llega a identificar con Dios:

Él permanece para siempre, y está presente en todas partes, y por existir siempre y en todas partes, constituye la duración y el espacio... Él es omnipresente no sólo prácticamente, sino también sustancialmente; Porque la virtud no puede subsistir sin sustancia. En él están contenidas y movidas todas las cosas.

(Newton: Principia, libro I, escolio a definición VIII y Newton, Principia, libro 111, escolios generales)

En oposición, Leibniz considera que:

Tengo al espacio como algo meramente relativo, como lo es el tiempo; Es decir, lo tengo como un orden de convivencias, ya que el tiempo es un orden de sucesiones. Porque el espacio denota, en términos de posibilidad, un orden de cosas que existen al mismo tiempo, consideradas como existentes juntas, sin indagar en su modo de existir. (...) Los hombres se forman la noción de espacio.

(G.W. Leibniz: Cartas de Leibniz a Clarke –Lz. III, 4– y –Lz. V, 47–)

Kant, que retoma y modifica la antigua noción de categoría, establece una ontología espacial subjetivista. Según Kant, no experimentamos objetos en sí mismos, sino sólo las impresiones que ocasionan en nuestros sentidos. Llega a la conclusión de que las conexiones que percibimos entre estas representaciones sensoriales de lo inherente en el mundo mismo como un recipiente objetivo universal, son en realidad facetas de un orden objetivo impuesto por el sujeto observador. Así, el espacio es un elemento del aparato de percepción del sujeto y anterior a cualquier objeto. El espacio kantiano, es subjetivo, un instrumento de conocimiento o un medio de clasificación de los fenómenos, que se vincula a la conciencia del sujeto.

Nuestras consideraciones ponen de manifiesto que las determinaciones del espacio no son consecuencias de las posiciones de las partes de la materia entre sí. Por el contrario, estas últimas son las consecuencias de las primeras. Nuestras consideraciones, por lo tanto, ponen de manifiesto que las diferencias, y las verdaderas diferencias en eso, se pueden encontrar en la constitución de los cuerpos; estas diferencias se refieren exclusivamente al espacio absoluto y original, pues es sólo en virtud del espacio absoluto y original que la relación de las cosas físicas entre sí es posible. Finalmente, nuestras consideraciones aclaran lo siguiente: el espacio absoluto no es un objeto de la sensación externa; es más bien un concepto fundamental que, en primer lugar, hace posible toda esa sensación externa. Por esta razón, sólo hay una manera en la que podemos percibir lo que, en la forma de un cuerpo, implica exclusivamente la referencia al espacio puro y que es sosteniendo un cuerpo contra otro cuerpo.

(Kant, 1992, pp. 371, 372)

Notas a final de capítulo 3

N.3.2. Método proyectual fenomenológico de Botond Bogнар

Botond Bogнар (1985, pp. 193-195) diseña un conjunto de ejercicios para sus estudiantes proyectos arquitectónicos de segundo y tercer año en la Universidad de Illinois. El objetivo es sensibilizar a los estudiantes sobre las cualidades experienciales de los entornos y lugares.

El primer ejercicio consiste en escribir un ensayo acompañado de dibujos centrados en un “lugar en la memoria”; es decir, un lugar que los alumnos hayan visitado y que recuerden con intensidad. Se trata de observar cómo la memoria presenta propiedades importantes de la experiencia ambiental, lo que permite a las personas evocar y comunicar un “sentido de lugar”.

En el segundo proyecto, los estudiantes exploran “paisajes imaginados *versus* paisajes experimentados”. Se entrega a cada estudiante un mapa detallado de una ciudad cercana, en el que se detalla el ancho de las carreteras, los tipos de instituciones, el tamaño de los edificios, el uso del suelo, etc. Después deben elegir un sitio, del que deben “imaginar” el carácter del lugar, sobre el que tienen que realizar un proyecto arquitectónico. Después deben visitar los lugares que han seleccionado y sobre los que han proyectado.

El tercer proyecto investiga sobre “experiencia *versus* experiencia” y se enfoca en un distrito en el centro de Chicago. Los estudiantes exploran el área a través de varias actividades diferentes, por ejemplo, caminar, encontrar lugares para comer, pasear por el área en el autobús, etc. Sobre la base de sus experiencias y observaciones, los estudiantes preparan “mapas” del distrito, identificando límites, centros, lugares, recintos, zonas y enlaces de conexión. Además, se les pide que describan el carácter general del distrito desde el punto de vista particular adquirido a través de sus observaciones. Más tarde, los estudiantes presentan sus resultados a través de presentaciones grupales y discusiones.

Los dos últimos proyectos están relacionados con el entorno local de los estudiantes, con las áreas que utilizan habitualmente y por lo tanto “conocen”. Los estudiantes investigan varios lugares y caminos en la ciudad desde los aspectos de qué y cómo se sienten acerca de ellos. Recopilan las observaciones y luego comparan los lugares que consideran “reales” con los lugares que consideran que están “fuera de lugar”. Uno de estos últimos es seleccionado como sitio para realizar un proyecto, en el que deben tener en cuenta los puntos débiles y fortalecer el sentido de lugar mediante el proyecto.

En el proyecto final del semestre, los estudiantes diseñan un “hogar para el viajero eterno”, fundamentando su trabajo en los ejercicios anteriores.

N.3.3. Asociaciones básicas entre las características del paisaje y los lugares y monumentos

Cris Tilley (2010, 37-39) en su estudio sobre el paisaje europeo, en la transición del Mesolítico a las al Neolítico, distingue once asociaciones básicas entre las características del paisaje y los lugares y monumentos.

Señalización: el lugar es significativo porque brinda una perspectiva sensorial particular en relación con su entorno

Mimetismo: el monumento imita aspectos de su entorno

Referencia: el monumento en sí o aspectos del mismo apuntan o dirigen la atención a las características particulares del paisaje

Agrupamiento: agrupación de lugares o monumentos alrededor, sobre o en relación con características paisajísticas particulares

Efectos de perspectiva: la manera en que la experiencia sensorial del paisaje cambia cuando uno camina a lo largo, alrededor o a través de un monumento

Secuenciación: la manera en que la experiencia del paisaje cambia cuando uno camina entre un monumento y el siguiente desde una dirección determinada siguiendo un camino particular

Direccionalidad: la relación entre monumentos y efectos sensoriales particulares, como la vista de una colina u otro monumento en el paisaje

Temporalidad: la manera en que los monumentos construidos en el pasado se relacionan con los posteriores y cómo su relación con las características más amplias del paisaje puede cambiar o permanecer igual

Orígenes: las fuentes de las materias primas utilizadas para construir un monumento utilizaron para construir un monumento, así como los artefactos que se depositan en ellos

Sustitución: el monumento se sitúa un lugar donde en otro sitio similar podría encontrarse una característica natural

Incorporación: las características naturales del paisaje se incorporan dentro del monumento mismo

Notas a final de capítulo 3

N.3.4. Enfoques principales para el estudio de la mente dentro de la ciencia cognitiva

El filósofo Evan Thompson (2007, pp. 3-13) distingue tres enfoques principales para el estudio de la mente dentro de la ciencia cognitiva: el cognitivismo, el conexionismo y el dinamismo corporalizado. Estos enfoques surgen a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, coexistiendo en la actualidad individualmente o en formas híbridas

Cognitivismo: es el primer enfoque que aparece con el surgimiento de la ciencia cognitiva, en la década de 1950, como reacción a la psicología conductista. El conductismo estudiaba la conducta a partir de estímulos sensoriales y acondicionamiento conductual, sin ninguna referencia a los estados internos. La nueva ciencia toma como referencia el modelo clásico, en el que la cognición es el procesamiento de la información. Con el modelo inicial, el de una computadora, se demostró que estudiar los estados internos del “sistema” era necesario para explicar el procesamiento de la información, y que esos mismos estados eran responsables del contenido o del significado y por tanto de las respuestas a los estímulos o conductas. Según este modelo, el cerebro es un sistema de símbolos físicos, y los procesos mentales se llevan a cabo mediante la manipulación de representaciones simbólicas, al igual que una computadora. El cognitivismo va de la mano con el funcionalismo en la filosofía de la mente, que en su forma computacional extrema sostiene que la corporalidad del organismo es irrelevante para la naturaleza de la mente. *Es el software, no el hardware, lo que más importa para el pensamiento* (Thompson, 2007, p. 5).

El cognitivismo dio sentido científicamente aceptable a la semántica representacional, pero a costa de desterrar la consciencia de la ciencia de la mente, como ya había hecho el conductismo, perpetuando la brecha abierta por el dualismo cartesiano mente-cuerpo o consciencia-naturaleza. El modelo cognitivista da una explicación a cómo se procesan las respuestas en la mente, pero no explica la conexión entre los estímulos – materia, cuerpo o naturaleza– y la mente. Pero, además, abre una nueva brecha mente-mente al diferenciar radicalmente la cognición computacional de la experiencia subjetiva –entre la mente computacional y la mente fenomenológica, entre los procesos sub-personales, computacionales, cognitivos y la experiencia consciente– sin establecer cómo se produce la comunicación entre ellos (Jackendoff, 1987, p. 20).

Las incógnitas que el cognitivismo deja en evidencia son:

1. El problema fenomenológico mente-cuerpo: ¿cómo puede un cerebro tener experiencias?
2. El problema computacional mente-cuerpo: ¿cómo puede un cerebro lograr el razonamiento?
3. El problema mente-mente: ¿cuál es la relación entre los estados computacionales y la experiencia?

Conexionismo: surgió a principios de la década de 1980, revisando y revitalizando ideas de la era precognitivista de la cibernética. Los modelos conexionistas de procesos cognitivos toman como referencia los de las redes neuronales artificiales, que son los sistemas virtuales que se ejecutan en una computadora digital. Una red neuronal artificial se compone de capas de muchas unidades simples similares a neuronas que están unidas por conexiones ponderadas numéricamente. Las fortalezas de conexión cambian de acuerdo con varias reglas de aprendizaje y el historial de actividad del sistema.

Las explicaciones conexionistas se centran en la arquitectura de la red neuronal (unidades, capas y conexiones), las reglas de aprendizaje y las representaciones sub-simbólicas distribuidas que surgen de la actividad de la red. De acuerdo con el conexionismo, las redes neuronales artificiales capturan las propiedades cognitivas abstractas de las redes neuronales en el cerebro y proporcionan un mejor modelo de la arquitectura cognitiva de la mente que los sistemas de símbolos físicos del cognitivismo.

A pesar de estos avances, los modelos conexionistas no integran ninguna conexión del sistema sensoriomotor con el entorno, sino que funcionan sobre la base de entradas y salidas artificiales –introducidas por el diseñador, en los sistemas artificiales–. El conexionismo diverge del cognitivismo sobre la naturaleza de la computación y la representación –simbólica para los cognitivistas, sub-simbólica para los conexionistas–. Pero sigue sin resolver el problema de la brecha entre la mente computacional y la mente fenomenológica.

Dinamicismo corporalizado: surge en la década de 1990 como crítica hacia el computacionalismo, ya sea en su forma cognitiva o conexionista, que no cuestionan la relación entre los procesos cognitivos y el mundo real. La mente y el mundo se trataban como separados e independientes entre sí. El dinamicismo corporalizado se enfrenta a estas suposiciones, en particular la concepción de la cognición como representación mental abstracta y sin cuerpo. Toma del conexionismo el modelo de sistemas dinámicos auto-organizados en lugar de sistemas de símbolos físicos, pero sostiene que los procesos cognitivos surgen de la causalidad no lineal y circular de interacciones sensomotoras continuas que involucran al cerebro, el cuerpo y el entorno.

N.3.5. Diferencias entre *happening* y *performance*. Kaprow (1988)

Durante una entrevista, Kaprow (1988) hacía la siguiente reflexión:

“Performance” es la sustitución de la palabra “happening”, o “evento”, o “actividad”, las cuales utilizábamos en aquellos días para referirnos a una serie de tipos de eventos de alguna manera relacionados con el tiempo real. Lo que hoy se llama “instalación” es el niño de lo que antes se llamaba “ambiente” (environment), antes de los happenings. Creo que si nos fijamos en las palabras, los cambios indican algo así como un cambio real de “instalación” en comparación con “ambiente”, y de “performance” con “happening”.

Kaprow define “instalación”, como el hecho de ubicar un objeto ya producido. El acto de “instalar” tendría un carácter estético implícito *como instalar una escultura en un museo*. La palabra “ambiente” sugiere un entorno, *en el que las partes no necesariamente se sitúan con algún tipo de cuidado formal para su cohesión externa, sino más bien como una interacción entre la persona que está siendo envuelta y la materia de ese entorno*. Para él, “ambiente” sugiere plenitud, mientras que “instalación” sugiere un carácter discreto.

Para Kaprow, “performance” sugiere un virtuoso tocando el violín o un actor de renombre interpretando Shakespeare. Es el retorno a un tipo de actividad artística, una especie de enfoque singular sobre la habilidad de ejecución del intérprete o el actor.

Creo que esas dos palabras, “instalación” y “performance”, marcan con precisión el cambio de actitud hacia un rechazo o el sentido de abandono de lo experimental, lo moderno, posición que había prevalecido aproximadamente hasta 1968 o 1969, y comenzó gradualmente a tener menos energía. Por lo tanto, creo que lo que percibimos es el sabor del agotamiento de lo moderno y un retorno a los modelos anteriores de lo que constituye el arte. Y no es casualidad que la mayoría de las performances en la actualidad (...) tienden a ser un entretenimiento, un espectáculo, el canto y la danza, en el que la atención se centra en el individuo como presentador experto de algo que tiende a tener como propósito una especie de autocomplacencia, o al menos de auto-enfoque. (...) Y son interesantes. Algunos de ellos son muy buenos. (...) Pero es otro animal, ya sea bueno o malo, de lo que estábamos haciendo, y creo que, en general, incluso los buenos son un movimiento conservacionista.

Capítulo 4

ENSAYOS DE ANÁLISIS SENSORIAL Y PERFORMATIVO EN EL ESPACIO RITUAL GRIEGO

Introducción	359
4.1. Experiencias del Laboratorio Sensorial y Performativo	362
4.1.1. Herramientas performativas	364
4.1.1.1. El cuerpo como unidad de medida	364
4.1.1.2. El cuerpo como parte del espacio	373
4.1.1.3. Alteración del espacio a través de la presencia	383
4.1.2. Experiencias sensoriales	388
4.1.2.1. Experiencias cinestésicas	391
4.1.2.2. Experiencias auditivas	393
4.1.2.3. Experiencias táctiles	399
4.1.3. Resultados	401
4.2. Experiencias performativas en el estudio del teatro griego	403
4.2.1. Mecanismos arquitectónicos de ritualización en el teatro griego	405
4.2.2. Experiencias performativas en el teatro de Epidauro	414
4.2.2.1. Epidauro y el santuario de Asclepio	414
4.2.2.2. Experiencias previas en el teatro del Asclepeión de Epidauro	421
4.2.2.3. La performance dramática en el estudio del espacio ritual	424
4.2.2.4. “ <i>Koinó-Poiísi</i> ”. Modelando audiencias	430
4.2.3. Resultados	436
4.3. Un proyecto de estudio sensorial y performativo de la Acrópolis ateniense	439
4.3.1. Objetivos	442
4.3.1.1. Vía Panatenaica	442
4.3.1.2. Propileos	444
4.3.1.3. Ejes longitudinal y transversal	450
4.3.1.4. El Gran Altar	452
4.3.2. Estado de la cuestión	453
4.3.3. Metodología	454
A.4. Anexo. Espacio ritual griego	463
N.4. Notas a final de capítulo	499

4

ENSAYOS DE ANÁLISIS SENSORIAL Y PERFORMATIVO EN EL ESPACIO RITUAL GRIEGO

Introducción

Si se toma en consideración la antigüedad como la accesibilidad, la religión de la antigua Grecia ocupa una posición única: entre las formas religiosas más antiguas es la más comprensible y la que se puede conocer desde más ángulos, pues no ha llegado a desaparecer del todo, sino que pervive en fenómenos de diversa índole, (...).

(Burkert 2013, p. 14)

En los capítulos anteriores hemos visto cómo las estrategias de ritualización y las funciones del ritual conforman el entorno construido materializándose en mecanismos arquitectónicos de ritualización. Tanto las estrategias de ritualización como las funciones del ritual son producto del éxito evolutivo de la adaptación de la cognición espacial a las nuevas conductas del ser humano y del desarrollo de las sociedades humanas a través del ritual. Hemos argumentado que para estudiar los mecanismos arquitectónicos de ritualización es necesario recurrir a herramientas de estudio poco usuales en la arquitectura, ya que estos mecanismos actúan sobre nuestra cognición y nuestro cuerpo a través de los procesos de la corporalización, y deducir cómo se producen estos procesos es de poca utilidad cuando analizamos un espacio concreto. Como hemos visto, la deducción sólo nos conduce a reconocer una serie de características comunes del espacio ritual, como las propuestas por McCauley (2014),¹ Renfrew (1985)² o Tilley (2010)³, metodológicamente son necesarias, especialmente en arqueología, pero son insuficientes desde el punto de vista de la arquitectura. Como hemos argumentado, la estructura y las formas del espacio ritual no sólo responden a un programa arquitectónico basado en actividades observables, sino que principalmente atienden a las funciones del ritual que se materializan en mecanismos arquitectónicos de ritualización, y sólo a través de la observación directa de los procesos de corporalización cuando se producen podemos descubrir los mecanismos arquitectónicos de ritualización de un espacio concreto y cómo actúan.

¹ Ver final de 2.2.3. Las primeras construcciones simbólicas.

² Ver nota a final de capítulo N.2.6. Indicadores arqueológicos del ritual de Colin Renfrew.

³ Ver nota a final de capítulo N.3.3. Asociaciones básicas entre las características del paisaje y los lugares y monumentos.

Capítulo 4

Revisando los aportes que se han hecho desde la fenomenología y las ciencias cognitivas en el estudio de la corporalización, encontramos un tercer enfoque, el enfoque enactivo, presentado por Varela, Thompson y Rosch (1993), en el que señalan a la atención enfocada basada en las prácticas del Yoga como un método válido para observar nuestros procesos mentales y sus relaciones con su entorno. Adoptamos como la base de nuestra perspectiva metodológica del espacio ritual la atención enfocada, ya que, de acuerdo a los argumentos de Varela, Thompson y Rosch, nos permitiría observar en tiempo real los estados mentales y las posiciones corporales a los que inducen el espacio ritual. Pero además, las prácticas de la atención enfocada y la meditación nos sirven también para provocar determinados estados mentales propios de la experiencia ritual y estudiar qué percepción del espacio se produce en dichos estados.

También hemos visto que el espacio se percibe fundamentalmente a través del movimiento, por lo que necesitamos utilizar la atención enfocada no sólo en los cinco sentidos clásicos –vista, oído, tacto, olfato y gusto– sino también y principalmente en la cinestesia.⁴ Pero además, el ritual es una acción performativa, en la que los movimientos precisos establecidos se ejecutan ante un público físico o sobrenatural. Todo ello nos lleva a revisar los estudios de la performance y las indagaciones artísticas que utilizan la performance como medio de expresión para encontrar respuestas a nuestras necesidades metodológicas, a propósito de cómo debemos utilizar el cuerpo en el espacio ritual dentro de nuestra investigación.

De las experiencias artísticas que han utilizado la performance nos interesa especialmente la transformación de la percepción del espacio a través de otorgarle o de despojarle de significados mediante el uso del cuerpo y la acción, ya que abre la posibilidad de que se cuestionen los conceptos asociados a él. Lo que nos lleva a plantearnos utilizar la performance en el estudio del espacio ritual con los mismos fines; es decir, introducir pequeños experimentos performativos en un espacio para cuestionarlo, despojarnos de cualquier idea preconcebida y permitir que nos revele qué mecanismos de ritualización se ocultan en él. Otras posibilidades de estudio del espacio que encontramos en la introducción de estos experimentos performativos son: la formación de mapas cognitivos conscientes; el aporte de estrategias para entender los tiempos rituales; inspiración para la elaboración de herramientas para la corporalización consciente del espacio, como asumir sus dimensiones en relación a nuestros cuerpos, observar las posiciones y movimientos que impone, o percibir las estrategias simbólicas o ideológicas a través de la situación del cuerpo en el espacio; y provocar estados mentales semejantes a la de los de la experiencia ritual para observar las alteraciones que provocan en la percepción del espacio.

Siguiendo los enfoques en la acción humana propuestos por Schechner (2013) –estudiando la acción en el momento que se produce, utilizando la performance como medio de investigación, el observador se observa a sí mismo, asumiendo las ideas preconcebidas del observador–, asumimos que la perspectiva metodológica que proponemos en el estudio del espacio ritual es performativa y cognitiva-fenomenológica, en la que utilizamos la performance y la atención enfocada como herramientas principales de investigación.

⁴ Ver nota a final de capítulo N.4.1 Antropología de los sentidos.

Para comprobar la eficacia del marco metodológico que proponemos, simultáneamente a la elaboración del marco teórico de esta investigación, hemos aplicado las distintas herramientas que íbamos recabando en una serie de experiencias fenomenológicas y performativas llevadas a cabo principalmente en tres contextos distintos. El primero se produjo en la Unidad Docente de Alberto Morell Sixto del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, UPM, durante los viajes de estudio que se organizan anualmente, y algunas de las experiencias dentro del transcurso normal del taller, durante los cursos de 2014 a 2017. El segundo se realizó en el Máster de Arquitecturas Efímeras, UPM, en su bloque dedicado a escenografía y performance, en los cursos de 2016 a 2018. El tercero se llevó a cabo en el Departamento de Estudios de Teatro de la Universidad del Peloponeso, Grecia, dentro de una estancia de investigación realizada de marzo a junio de 2018.

Con este marco metodológico performativo y cognitivo-fenomenológico no pretendemos elaborar un método, sino presentar una perspectiva metodológica específica para el estudio del espacio ritual dotada de herramientas para la detección y el análisis de los mecanismos arquitectónicos de ritualización. Estas herramientas no son definitivas, se pueden añadir nuevas, o utilizar las más pertinentes para el lugar o para las circunstancias en las que se lleva el estudio, y tampoco son exclusivas, se pueden utilizar en el análisis de espacios no rituales y con diferentes objetivos. El espacio objeto de estudio puede tener restricciones de uso porque está protegido, o es un lugar de culto activo, podemos disponer de suficiente información sobre los rituales asociados al espacio o no, el espacio se ha podido mantener intacto desde su creación, haber sufrido numerosas transformaciones o haber llegado hasta el presente escasos restos arqueológicos, en cada caso debemos valorar qué herramientas de las que proponemos son más oportunas, si es necesario adaptarlas, o si es necesario elaborar alguna herramienta nueva específica para el análisis del lugar. Lo mismo podemos decir respecto a las circunstancias en las que se realiza el estudio, como condiciones climáticas, el tiempo del que se dispone, o el número de personas que participan. Respecto a la no exclusividad, durante nuestros ensayos, hemos puesto a prueba estas herramientas en espacios arquitectónicos no rituales en los tres contextos en los que se han llevado a cabo, incluso en espacios no arquitectónicos, como obras de ingeniería o espacios naturales, y resultan igual de eficaces en cuestiones como la formación de mapas cognitivos conscientes o la corporalización del espacio.

En este capítulo presentamos los ensayos y los resultados realizados para la elaboración de un conjunto de herramientas de análisis de los mecanismos arquitectónicos de ritualización que hemos llevado a cabo en espacios rituales o ritualizados de un periodo histórico concreto, la antigua Grecia.⁵ Elegimos este periodo para realizar estos ensayos porque la cultura griega se sitúa en un momento de la evolución cultural humana que nos permite entender la procedencia de los sistemas de creencias y sus rituales, así como sus expresiones espaciales, a la vez que podemos reconocernos en ellos. Por otro lado, Grecia fue una de las primeras regiones estudiadas por la arqueología, por lo que en la actualidad disponemos de una enorme cantidad de estudios realizados sobre espacios rituales griegos, así como de hallazgos arqueológicos.

⁵ Ver anexo a final de capítulo A.4. Espacio ritual griego

Capítulo 4

Aunque nos centraremos en la cultura griega que suele enmarcarse dentro del periodo que va desde el inicio de la Edad Oscura –1200 a.C.– hasta el inicio de la época romana –146 a.C.– como límite temporal y espacial, también incluimos experiencias realizadas en arquitecturas minoicas y micénicas, y algunas piezas bizantinas. No tratamos de aportar nueva información sobre los espacios que realizamos los ensayos, sino comprobar que nuestro enfoque y las herramientas que proponemos son eficaces y adecuados para el estudio del espacio ritual. Dado que la mayoría de los espacios seleccionados han sido objeto de una gran cantidad de estudios, podemos cotejar los resultados de nuestros ensayos con los datos disponibles o con las interpretaciones que se han hecho hasta el momento, confirmando así la calidad de nuestra propuesta.

Presentamos aquí las experiencias realizadas dentro de la Unidad Docente de Alberto Morell Sixto del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, UPM, y dentro del Departamento de Estudios de Teatro de la Universidad del Peloponeso, Grecia. En el primer contexto, nos enfocamos en la corporalización consciente del espacio mediante el desarrollo de herramientas sensoriales y performativas en diferentes espacios de la cultura griega. En el segundo contexto, aplicamos estas herramientas y las ampliamos en la elaboración consciente de mapas cognitivos, y nos enfocamos en detectar y analizar los mecanismos arquitectónicos de ritualización presentes en el espacio del teatro griego. Por último presentamos un proyecto de investigación a modo de ejemplo de cómo se llevaría a cabo el enfoque metodológico que proponemos en el estudio de un espacio ritual concreto, en este caso la Acrópolis ateniense.

4.1. Laboratorio Sensorial y Performativo

El cuerpo actúa dentro de un ambiente que parece requerir que responda de ciertas maneras, pero este ambiente es realmente creado y organizado precisamente por medio de cómo la gente se mueve alrededor de él.

(Bell, 2007b, p. 139)

El primer contexto en el que empezamos a experimentar con el uso de herramientas sensoriales y performativas para la corporalización del espacio ritual fue dentro de las actividades de la Unidad Docente de Alberto Morell Sixto, del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, UPM, en lo que llamamos Laboratorio Sensorial y Performativo.

Esta Unidad desarrolla su Programa Docente, desde el curso 2009-2010, como una línea de exploración sobre “los orígenes” de la arquitectura. Su objetivo es contraponer nuestra sociedad tecnológica de información e imágenes, a sociedades cuya experiencia con la naturaleza aún es esencial en sus formas de habitar y de trabajar. La intención es que los estudiantes se sumerjan en la cultura que se plantea cada curso; es decir, se trata de que no sólo se aproximen a la

arquitectura interpretándola desde las perspectivas actuales –formales, espaciales y conceptuales–, sino también a través de múltiples manifestaciones culturales –filosóficas, literarias, históricas, artísticas o religiosas– en las que la arquitectura se enmarca. Para ello, a los estudiantes se les plantean ejercicios en los que deben intervenir junto a piezas arquitectónicas –o dentro de conjuntos arquitectónicos– que tienen gran relevancia en la historia de la arquitectura y que pertenecen a épocas en las que todavía se mantenía una conexión con la naturaleza. A la vez, los estudiantes deben utilizar todas las herramientas tecnológicas actuales para el diseño y presentación de sus proyectos.

Dentro de las actividades extraordinarias que la Unidad Docente lleva a cabo cada curso, la principal es un viaje de estudios que proporciona a los estudiantes la oportunidad de visitar los lugares sobre los que se interviene en los ejercicios que se les plantean. Entre los cursos de 2014 a 2017, se desarrolló un bloque temático dedicado a estudiar la cultura griega. Durante estos cursos se realizaron viajes a Grecia, en abril de 2014, Turquía, en marzo 2015 –Grecia jónica– e Italia, en abril de 2017 –Magna Grecia–. Esto nos permitió trabajar *in situ* con los estudiantes en espacios arquitectónicos griegos de distintas épocas, que se encuentran en distintos estados de conservación y de cuyos usos se tiene distinto grado de conocimiento.⁶ Trabajar sobre cultura griega desde sus orígenes –en espacios minoicos y micénicos– hasta los inicios de su universalización –en piezas helenísticas como el teatro de Pérgamo–, extendiendo el estudio a algunas piezas romanas o bizantinas, nos permite también hacer un recorrido por la evolución del espacio ritual y los propios ritos, estudiar cómo se transformó la relación del espacio y el cuerpo a lo largo del tiempo en el desarrollo de una misma cultura.

El Laboratorio Sensorial y Performativo ha sido fundamental en nuestro estudio, ya que nos ha dado la oportunidad de poder comprobar de forma empírica la eficacia de las herramientas que hemos seleccionado a lo largo de esta investigación, desde su inicio hasta casi su conclusión, desarrollando aquellas que nos resultaban más apropiadas para nuestro marco metodológico. En prácticamente todos los sitios visitados, tuvimos ocasión de poder experimentar junto con los estudiantes las posibilidades de la corporalización consciente del espacio mediante distintos experimentos sensoriales y performativos. El hecho de poder trabajar *in situ* en diversos espacios en su mayor parte rituales, contando con grupos de alrededor de setenta personas, nos ha permitido poder experimentar con distintas herramientas y de múltiples maneras, pudiendo valorar cuales son las más adecuadas para cada lugar y para las condiciones concretas en las que se producen las experiencias.

Presentamos algunas de las acciones más significativas llevadas a cabo en estos espacios que hemos clasificado en dos categorías: performativas y sensoriales. Aunque no seguimos una relación cronológica, sí podemos decir que cuando empezamos a trabajar en el Laboratorio desarrollamos más experiencias performativas ya que las sensoriales requieran de cierto entrenamiento de la práctica de la atención enfocada en los sentidos. En no pocas ocasiones, sobre todo en las primeras experiencias, las acciones que planteábamos a los estudiantes eran

⁶ Ver notas a final de capítulo N.4.2. Laboratorio Sensorial y Performativo en Grecia, N.4.3. Laboratorio Sensorial y Performativo en Turquía y N.4.4. Laboratorio Sensorial y Performativo en Italia.

Capítulo 4

decididas *in situ*, dejándonos guiar por el lugar, por nuestra propia experiencia vivida y no teórica de la arquitectura que íbamos a estudiar. En no pocas ocasiones, la información previa a la experiencia que los alumnos recibían no incluía la relativa a las especulaciones sobre el uso ritual del espacio donde se llevaba a cabo la acción. Como decíamos anteriormente, las experiencias llevadas a cabo dentro del Laboratorio no se dirigían al estudio del ritual en sí, sino al desarrollo de herramientas aplicadas a la corporalización cognitiva consciente del espacio para el estudio de los mecanismos arquitectónicos de ritualización.

4.1.1. Experiencias performativas

El primer recurso que intentamos utilizar en el estudio del espacio ritual fue la performance. Inspirándonos en ocasiones en conocidas piezas del *performance art*, o dejándonos llevar por lo que el lugar nos sugería utilizamos las performance como una herramienta para la corporalización consciente del espacio. Fundamentalmente seguimos tres de las líneas de investigación que los artistas han utilizado su aproximación al espacio, que ya hemos estudiado en el anterior capítulo: performances que utilizan el cuerpo como unidad de medida, performances que consideran el cuerpo como parte del espacio y performances que muestran cómo la percepción del espacio se altera a través de la presencia.⁷ Como veremos, en muchos casos estas líneas de investigación se entremezclan como ocurre en las propias obras de los artistas en las que nos inspiramos.

4.1.1.1. El cuerpo como unidad de medida

El uso del cuerpo como unidad de medida es probablemente una de las primeras formas que el ser humano encontró para controlar las dimensiones de sus utensilios y del espacio. ORLAN, en su obra “MesuRage”, entre otras cuestiones enfatiza la pérdida de la referencia del cuerpo humano en la construcción del entorno con el uso de sistemas de medición científicos. Sin embargo, los nuevos sistemas de medición son muy recientes, a lo largo de la historia el ser humano ha utilizado sistemas mediación que tenían como referencia el cuerpo. Entendimos que utilizar el cuerpo para corporalizar las dimensiones de un espacio debía ser la primera herramienta que debíamos desarrollar en nuestra investigación. La obra de ORLAN fue la principal inspiración para este tipo de experiencias, ahora bien, medir un espacio tumbándose y marcar su longitud en el suelo sucesivamente hasta determinar cuántos “cuerpos” mide, resulta imposible cuando se dispone de poco tiempo, no se viste la ropa adecuada y se trata de lugares que son destinos importantes en las rutas turísticas. Además, los sitios arqueológicos suelen contar con lógicas restricciones de uso que sólo mediante permisos especiales se pueden sortear.

Dado que contábamos con un grupo de unos setenta participantes, desde las primeras experiencias, establecimos un tipo de acciones para corporalizar el tamaño del lugar de forma

⁷ Ver 3.2.2. Performance. Investigaciones cuerpo-espacio-tiempo.

rápida y sencilla que consiste en formar distintas geometrías con el grupo –principalmente líneas y círculos– o en agrupar a todos los participantes ocupando la superficie de elementos concretos de la arquitectura estudiada. Se trata de medir el espacio con los cuerpos, expandiendo la experiencia corporal propia en la de todos los cuerpos de los participantes que forman el grupo. Ejecutar la misma acción en distintos espacios, con un número constante de participantes permite a los estudiantes corporalizar las dimensiones de los espacios, pudiendo contrastar las dimensiones de los distintos espacios visitados o de determinados elementos arquitectónicos.

Líneas

Medir el espacio mediante la formación de una fila recta, fue una de las primeras experiencias que se establecieron. Los participantes se sitúan en el segmento que se quiere medir, alineándose y marcando la separación entre ellos con el brazo extendido hacia delante con la mano en el hombro del compañero situado enfrente. La expansión de la experiencia corporal propia queda visualmente expuesta, con una mirada hacia delante o hacia atrás, cada participante puede verse multiplicado por el número de participantes que compone el grupo.

Los teatros griegos son espacios especialmente interesantes para nuestro estudio, ya que son piezas arquitectónicas ritualizadas y ritualizadoras que estudiaremos con detenimiento más adelante. Debido a las distintas inclinaciones con las que se configura la cávea es difícil percibir sus dimensiones a simple vista. En todos los teatros visitados llevamos a cabo el ejercicio de medir la profundidad de la cávea situándonos sobre las escaleras que la recorren, aproximadamente emplazadas en los radios de la orquesta.

El trazado simétrico del teatro de Epidauro –finales del siglo IV y mediados del siglo II a.C.–, considerado el más perfecto de la antigüedad, nos permitió utilizar las escaleras del eje central para medir el espacio, situando a los participantes desde el *thyméli* –centro de la orquesta– y hasta la última fila de la cávea, abarcando más de 50 m [Fig. 4.1 y 4.2]. Con diferentes posturas –sentados, erguidos, con los brazos en cruz o extendiéndolos sobre las cabezas– se trató de acentuar la experiencia marcando con el cuerpo el eje de distintas maneras. Sin embargo, poder medir el diámetro de un teatro griego como hicimos en Epidauro es excepcional, ya que la mayoría fueron reformados durante el periodo romano, haciendo más irregulares los trazados.

En el teatro de Pérgamo –de finales del siglo III y mediados del siglo II– no pudimos medir el diámetro de la cávea con una sola línea. La pronunciada pendiente del teatro probablemente desaconsejaba trazar escaleras que recorrieran la cávea en un solo tramo, por lo que en la primera *diázoma*, la situación de las escaleras cambia. Además, la irregularidad de su trazado, debido a varias ampliaciones y reformas, y la peculiaridad de su orquesta nos llevaron a medir sólo la cávea, sin llegar al centro, ya que las escaleras no son radios de la circunferencia que conforma la cávea. Al igual que en Epidauro, los participantes se situaron en las escaleras, con ritmo aproximadamente constante, en una fila en los tramos superiores y en dos líneas en las escaleras del tramo inferior [Fig. 4.3 y 4.4]. Buscamos con distintas posturas marcar mejor las líneas que se formaban, pero dada la verticalidad del espacio la posición erguida fue más que suficiente para poder percibir claramente la geometría, desde dentro y desde fuera de la fila.

Capítulo 4

Figura 4. 1. Acción de medición del teatro del santuario de Asclepio de Epidauro formando una fila.
(Plano del autor a partir de A. von Gerkan y W. Müller-Wiener, 1961, fig. 4 y 11)

Figura 4. 2. Acción en el teatro del santuario de Asclepio de Epidauro.
(Creación de la performance del autor, foto: M. J. Martínez Sánchez)

Figura 4. 3. Acción medición del teatro de Pérgamo formando varias filas.
(Esquema sobre dibujo de I. Amarouch García)

Figura 4. 4. Acción en el teatro de Pérgamo, marzo 2015. (Creación de la performance del autor. Foto E. Pérez Gómez)

Capítulo 4

La basílica de Santa Sofía, 537 d.C., supuso todo un logro arquitectónico estructural y espacial no superado durante siglos. Su espacio central sigue impresionando a los visitantes. Desafortunadamente, en nuestra vista, la mitad del espacio estaba ocupado por andamios debido a los trabajos de restauración que se están llevando a cabo. No obstante, decidimos ejecutar distintas acciones en el espacio, entre ellas, medir la cúpula central formando una fila en el eje longitudinal [Fig. 4.5]. A pesar de que el espacio se percibe como enorme, la superficie que cubre la cúpula –33 m de diámetro– es mucho menor que otros espacios medidos, como la cávea del teatro de Pérgamo, por lo que la fila formada rebasaba los límites de la cúpula.

En Santa Sofía, la fila se forma en un plano horizontal mientras que la estructura arquitectónica se eleva 56 m sobre el plano del suelo. De forma inversa, en el teatro de Pérgamo, la fila se formaba sobre el plano de la cávea descendiendo 37 m. En el primer caso la mirada se dirige de forma horizontal hacia el altar, percibiendo de forma periférica el gran espacio en altura, en el segundo caso la mirada se dirige de forma descendente a la orquesta y, en ausencia de una escena, al profundo valle del río Caicos. Como veremos con más detalle al tratar sobre los teatros, conducir la dirección de la mirada es uno de los principales mecanismos arquitectónicos de ritualización.

Figura 4. 5. Acciones de medición de la cúpula y una de las pilastras de la basílica de Santa Sofía, Estambul. (Esquema sobre dibujo de I. Amarouch García)

El cristianismo transforma los espacios de culto de la Antigüedad. El templo en Grecia, desde la Edad de Bronce, guarda las imágenes de culto y sólo una élite especializada realiza rituales en su interior, el culto público se ejecuta en el exterior frente al altar.⁸ Sin embargo, el cristianismo desarrolla una liturgia que se instala en el interior del templo. En sus orígenes, el centro de la liturgia cristiana eran las comidas de la comunidad –o comunión–, mediante ellas se reconocían como una congregación –*ekklesía* o iglesia– (White, 1990, p. 109). La comida ritual se realizaba en casas que fueron adquiriendo un carácter de espacio de culto (Halgren Kilde, 2008, pp. 29-31). A partir de la conversión del emperador Constantino en 312 d.C. el cristianismo se legaliza y, como consecuencia, el templo cristiano se desarrolla rápidamente con una tipología propia, fuera del ámbito doméstico, con el propósito de abrazar las funciones políticas y espirituales (p. 40). El altar, centro de la liturgia sobre el que ya no se realizan sacrificios de animales, se instala en el interior, en el lugar que ocupaba la imagen de culto en los templos griegos y romanos. El nuevo templo, la “iglesia”, sigue considerándose la “casa de Dios”, pero su función más importante es congregar a la comunidad y para ello se requería un espacio amplio, y además diáfano para que los participantes pudieran seguir la liturgia que sucede en el altar, situado habitualmente en el extremo este. La congregación se sitúa en único plano horizontal, generalmente de forma uniforme, con el cuerpo dirigido hacia el altar.

Los teatros griegos, no sólo acogieron performances dramáticas. Como veremos, la arquitectura de los teatros se desarrolla como parte de las estructuras monumentales de las polis a partir del siglo IV, y eran espacios en los que se realizaban todo tipo de rituales religiosos y civiles (Chaniotis, 2007, p. 48). La peculiar forma que adopta la cávea en forma de herradura inclinada hacia el centro, conduce la mirada del público hacia el centro de la orquesta, pero la visión periférica abarca al resto del público, de la “congregación” que, a diferencia de los posteriores templos cristianos, no es homogénea sino que los individuos están situados atendiendo a su papel dentro de la estructura social. Por tanto, el espacio ritualizaba al individuo al emplazarlo en un lugar que conducía su mirada de una determinada forma.

Círculos

Cuando un grupo de personas forma un círculo, delimita el espacio, separa el espacio “sagrado” del “profano” (Burkert, 2007, 80), además es una forma de reconocer al grupo, de ser conscientes de quiénes lo forman. El círculo es la forma más antigua conocida de segregar el espacio y construir un lugar, como muestran las evidencias de los círculos en torno al fuego, desde el Paleolítico inferior, en los hallazgos en Bilzingsleben vinculados al *Homo erectus*.⁹ Como hemos visto, en la formación del espacio ritualizado, los círculos pasan a ser una forma geométrica de uso especial muy pronto, en la transición del Neolítico precerámico A al B, frente a los espacios rectangulares.¹⁰ En este periodo, se abandona la forma circular en las construcciones de viviendas, reservándose las formas circulares para edificios con un alto carácter simbólico, en una clara referencia a la tradición; es decir, al simbolismo “sagrado” característico del ritual.

⁸ Ver anexo A.4.2.1. El santuario; espacio sagrado en Grecia

⁹ Ver 2.2.1.2. El fuego estructura el espacio

¹⁰ 2.2.4. El Centro del Mundo

Capítulo 4

Dentro del Laboratorio sensorial y performativo utilizamos las formaciones circulares para medir espacios arquitectónicos concretos, cuya forma geométrica era circular –como cámaras funerarias o la orquesta de los teatros–, o espacios con una geometría rectangular que integra elementos circulares –como las cúpulas–. También utilizamos las formaciones circulares rodeando determinados elementos arquitectónicos para corporalizar cognitivamente sus dimensiones, como la medición de una de las pilastras de la Basílica de Santa Sofía [Fig. 4.5].

La cámara circular del llamado Tesoro de Atreo en Micenas fue uno de los espacios arquitectónicos que medimos formando un círculo. El Tesoro de Atreo es uno de los edificios funerarios de bóveda, o *thóloi*, más impresionantes hallados en Grecia hasta la actualidad, aproximadamente de 1400 a. C. La cámara circular, el *thólos* propiamente dicho, mide 14,50 m de diámetro en la base y la falsa cúpula ojival alcanza una altura de 13,20 m, considerada la más grande de la Antigüedad hasta la construcción del llamado Templo de Mercurio, en las Termas de Baia, de 21,5 m de diámetro, probablemente en el siglo I a. C.

Les pedimos a los estudiantes que formaran un círculo en el interior del Tesoro de Atreo a lo largo del muro, con los cuerpos orientados hacia el centro y ajustando las distancias entre ellos con los brazos extendidos hasta los hombros de los compañeros. De esta forma se cubrieron los 45,5 m aproximados de longitud del muro. Después, desde esa posición, les pedimos que avanzaran hacia el centro hasta formar un segundo círculo en el que no hubiera distancia entre los cuerpos de los participantes. Estas posiciones fueron acompañadas de acciones sensoriales que describiremos más adelante [Fig. 4.6 y 4.7]. Estas dos configuraciones permitieron a los estudiantes corporalizar las dimensiones del espacio, sirviéndoles como referencia en el análisis de otros espacios, como la orquesta del teatro del Santuario de Delfos –18,50 m de diámetro–.

Otro de los espacios en los que experimentamos con las formaciones circulares fue en la iglesia de Santa Irene, en Estambul. Construida a principios del siglo VI d.C., fue la antecesora de la Basílica de Santa Sofía como sede del patriarcado de Constantinopla, y en, gran medida, también su modelo arquitectónico. Su cúpula central es mucho más pequeña que la de Santa Sofía –su diámetro es de 15 m y su altura de 35 m, frente a los 33 m de diámetro y 56 m de altura de la basílica–, además las bóvedas de cañón sobre las que descarga de la cúpula se dejan vistas al interior, por lo que no se produce la sensación de que la cúpula flote en el espacio como en Santa Sofía.

La formación de un círculo en el interior de Santa Irene tenía como objeto materializar la proyección de la cúpula en el plano del suelo. De igual forma que en el Tesoro de Atreo, los participantes formaron un círculo con los cuerpos orientados hacia el centro ajustando las distancias entre ellos con los brazos extendidos hasta los hombros de los compañeros. Al no existir un muro perimetral, se tomó como referencias los ejes transversal y longitudinal [Fig. 4.8 y 4.9]. En el momento de la visita a Santa Irene, se había instalado una red de protección por posibles desprendimientos debido al mal estado del edificio. La red producía un efecto de veladura sobre las estructuras del techo y a la vez formaba un plano paralelo al suelo que hacía más comprensible la geometría interior del edificio. Materializar con los cuerpos de los participantes un elemento que se eleva a más de 30 m sobre el plano del suelo, además ayudados por el plano horizontal de la red, no sólo permitió corporalizar las dimensiones de la cúpula, sino que también supuso una forma de corporalizar la geometría y las dimensiones de todo el espacio.

Figura 4. 6. Acciones de medición de la bóveda y el dintel monolítico del Tesoro de Atreo, Micenas. En rojo 1º y 2º círculos, en azul el dintel monolítico

Figura 4. 7. Acción en el Tesoro de Atreo, Micenas. Círculo 1º. (Creación de la performance del autor)

Capítulo 4

Figura 4. 8. Acción de medición de la cúpula de Santa Irene, Estambul. (Esquema sobre dibujo de I. Amarouch García)

Figura 4. 9. Acción en Santa Irene, Estambul. (Creación de la performance y foto del autor)

Agrupaciones

Formar un grupo compacto con todos los participantes para situarse debajo o sobre un elemento arquitectónico concreto fue otra de las estrategias recurrentes de corporalización de las dimensiones del espacio que hemos utilizado. Es una forma diferente de expandir el cuerpo, ya que no se puede visualizar todos individuos que participan en la acción, requiere de una consciencia mayor de la propia corporalidad y de ser capaces de abarcar a todo el grupo. Evidentemente, una vez se ha establecido como referencia a partir de un elemento determinado permite utilizarlo por comparación a otros elementos.

Entre las experiencias llevadas a cabo, podemos destacar las acciones del Tesoro de Atreo y del Oráculo de Apolo, en Dídima. En el primer caso, todos los alumnos se situaron agrupándose bajo el dintel monolítico que da acceso al *thólos* [Fig. 4.6], y en el segundo caso, el grupo se situó sobre una de las basas sobre las que descansan los enormes tambores de las columnas del Templo de Apolo en Dídima, realizadas en dos bloques de 2,70 x 1.35 m y 0,45m de canto [Fig. 4.14].

4.1.1.2. El cuerpo como parte del espacio

En el capítulo 3º, hacíamos referencia a distintas estrategias performativas en las que se ha utilizado el cuerpo formando parte del espacio para explorar sobre cuestiones como las posiciones, movimientos, símbolos o ideologías que el entorno imprime en el cuerpo.¹¹ Dentro de nuestro Laboratorio intentamos poner en práctica alguna de estas estrategias con los estudiantes de arquitectura, pero en nuestros primeros intentos entendimos que la habitual carencia de una formación corporal en nuestra disciplina lo hacía difícil. Además, este tipo de experiencias tienen un carácter individual que hace complicado poder poner en común los hallazgos de cada participante cuando se trabaja con grupos tan numerosos. Por todo esto, decidimos guiar las performances, trabajando con todo el grupo en distintas configuraciones.

Como hemos visto con las formaciones lineales o circulares, las formaciones geométricas en espacios rituales ponen de relieve su alto carácter simbólico y revelan ciertos mecanismos de ritualización. Todos los casos que hemos descrito anteriormente se plantearon en principio para corporalizar las dimensiones del espacio, pero también se adaptaban a su geometría, como en el círculo que formamos bajo la cúpula de la iglesia de Santa Irene. En este apartado describimos algunas experiencias en las que utilizamos las formaciones geométricas adaptándose a la estructura del espacio enfocándonos en su uso como herramienta para corporalizar sus formas espaciales, a la vez que nos sirve para observar cuestiones sobre algunas decisiones adoptadas en el diseño del espacio. Como en las experiencias de corporalización de las dimensiones del espacio, aquí la experiencia de corporalidad propia se multiplica al configurar formas que se adaptaban a la forma del espacio.

¹¹ Ver 3.2.2.3. Cuerpo y espacio

Capítulo 4

Las primeras acciones que llevamos a cabo con alumnos dentro del Laboratorio sensorial y performativo se realizaron en el Palacio de Festos, uno de los centros más importantes de la cultura minoica al sur de Creta.

Los palacios minoicos han sido considerados por algunos autores, como Nanno Marinatos, como estructuras religiosas dentro de los asentamientos, argumentándolo por la abundancia de santuarios domésticos en su interior y por la presencia en todos ellos de grandes plazas pavimentadas de similares dimensiones en su centro y en su lado oeste. Marinatos (1995, pp. 46-48) sostiene que las plazas occidentales –presentes en los palacios desde la primera época– funcionaban como la conexión entre los asentamientos y su complejo religioso, el “palacio”. Las estructuras a modo de gradas que se encuentran en el lado norte, los graneros subterráneos situados hacia el lado sur –en época Protopalacial estaban situados en el centro– y los caminos elevados que recorren las plazas desde las gradas hasta las entradas de los antiguos palacios, con un ramal hacia los graneros, le lleva a considerar que las plazas occidentales eran espacios rituales utilizados en las fiestas agrícolas, quizás también en la renovación de las autoridades. En las gradas se situarían las autoridades –para ver y ser vistos– y el camino elevado conduciría la procesión ritual.¹²

En el Palacio de Festos, elegimos trabajar sobre la plaza occidental del palacio –construida hacia 1700 a. C.– por su claro carácter ritual, pero su uso es difícil de entender a simple vista. Invitamos a los alumnos a explorar el espacio con sus cuerpos, situándolos en el espacio, dialogando con sus elementos, adaptándose a ellos. Como ya hemos comentado, la mayoría de los estudiantes de arquitectura carecen de experiencias similares, por lo que, después de unos minutos de contemplar su perplejidad, decidimos cambiar de estrategia y dirigir la performance.

La acción principal que llevamos a cabo fue situar a los participantes sobre el tramo principal de la vía procesional que conecta las gradas con la entrada al palacio viejo. Mientras permanecían erguidos les indicamos que orientaran el cuerpo primero al este y después al oeste para poder percibir el espacio en el que estaban inmersos. Siendo conscientes de sus propios cuerpos y de los cuerpos de sus compañeros, les sugerimos que percibieran las conexiones entre los elementos arquitectónicos y el paisaje en el que están situados, y las conexiones que se establecían también con el eje que formaban sus cuerpos. Después, les indicamos que formaran parte del camino ritual tumbándose sobre él, sintiendo las piedras en sus espaldas y percibiendo el espacio desde esta posición [Fig. 4.10 y 4.11].

Se trataba de que los alumnos pudieran corporalizar la forma del espacio en el que se encontraban en relación al paisaje –las llanuras y los hitos que lo componen, y la orientación que tiene la plataforma de la plaza respecto a ellos– y la distorsión que produce en el espacio rectangular la diagonal que marca el camino elevado sobre el que se situaban y las nuevas relaciones que se introducen con el paisaje y con los edificios del palacio, especialmente con las gradas de las que surge el camino.

¹² Ver anexo a final de capítulo A.4.1.1. Espacio ritual en la Edad de Bronce Griega

Figura 4. 10. Acción de formación corporal en la vía procesional del Palacio viejo de Festos, Creta. En negro las estructuras del Palacio nuevo, siglo XVII a. C. (Esquema sobre dibujo de I. Amarouch García)

Figura 4. 11. Acción en el Palacio de Festos. (Performance creada por el autor)

Capítulo 4

Otra aproximación que llevamos a cabo, dentro de las acciones que sitúan al cuerpo como parte del espacio fueron las que enfatizaban su geometría. Este es el caso de una de las acciones realizadas dentro de la performance del teatro de Pérgamo, en concreto en su orquesta.

Ya hemos visto el peculiar diseño del teatro de Pérgamo al referirnos a la inclinación de su cávea. Otro elemento particular es la composición de su orquesta. Como veremos, la orquesta completamente circular, a partir de cuyo centro se desarrolla el tramo central de la cávea, y con una escena exenta, como sucede en el teatro del santuario de Asclepio en Epidauro, es algo que ocurre en muy pocos teatros griegos. Parece que la orquesta en el teatro de Pérgamo fue desde sus inicios semicircular y no se construyó una escena permanente; en su lugar se dejó preparados 64 puntos de anclaje, dispuestos en tres filas, sobre los que se elevaba una escena efímera construida en madera. Los *párodoi*, o accesos, también eran efímeros y contaban con sus propios puntos de anclaje.

Son varias las razones que se han dado por las que no se construyeron una escena y unos accesos permanentes. La más plausible es que, dada la falta espacio por la inclinación del terreno, se le dio un uso múltiple al espacio que ocuparía la escena y la orquesta para permitir la conexión de los dos extremos de la terraza; en uno de los extremos se sitúa el templo de Dioniso y en el otro se produce el acceso desde la parte baja de la ciudad. Gilman Romano (2016, p. 318) sostiene que la terraza funcionó como el *drómos* de un estadio; es decir, la terraza habría servido como estadio también, pudiendo contemplarse las competiciones desde la cávea del teatro. El resultado es que, con independencia del tramo inferior, la cávea adquiere un aspecto casi lineal, enfatizado por su gran inclinación y el desarrollo de otros dos tramos por encima del primer *diázoma*.

Dentro de las acciones llevadas a cabo en el teatro, decidimos enfatizar el carácter circular casi perdido de su geometría original. Para ello formamos dos círculos con los participantes, el primero a partir de la primera fila de la cávea y el segundo el que correspondería a una orquesta ideal [Fig. 4.12 y 4.13]. Estas dos formaciones fueron acompañadas con acciones sensoriales, enfocadas en la cinestesia y el oído que describiremos más adelante.

La primera formación, con los cuerpos orientados hacia el centro y con los participantes cogidos de las manos para marcar la separación entre ellos, ampliaba el desarrollo de la cávea extendiéndose por el ancho de la terraza, llegando hasta su actual límite, en el que, en la Antigüedad, se situaba una *stoá*. El círculo ponía en evidencia que ni siquiera el primer tramo de la cávea completaba un semicírculo, ya que sus muros de contención eran paralelos a la terraza, de esta forma se conseguía un efecto de mayor desarrollo de la orquesta y por tanto una mayor distancia a la escena. Algo necesario, ya que, a diferencia de la mayoría de los teatros de su época, la escena quedaba incluida dentro del que debería haber sido el círculo de la orquesta, como mostraba el círculo que formamos llegando a la segunda línea de puntos de anclaje de la escena.

La segunda formación se realizó dando unos pasos hacia al frente, hasta completar una distancia de unos dos metros, el ancho que solía medir el pasillo entre la *proedría* y la orquesta. De esta forma se reconstruía con los cuerpos de los participantes una orquesta que nunca existió, como se podía apreciar ya que el círculo invadía la escena, y que hubiera estado completamente desproporcionada con respecto a la cávea.

Figura 4. 12. Acción de formación corporal en la orquesta del Teatro de Pérgamo, círculos de la cávea y de la orquesta (Esquema sobre dibujo de I. Amarouch García)

Figura 4. 13. Acción en el Teatro de Pérgamo, círculo de la cávea. (Creación de la performance del autor. Foto E. Pérez Gómez)

Capítulo 4

Figura 4. 14. Acciones de formación corporal de las diagonales de las escaleras interiores y de agrupación sobre la base de una de las columnas del templo de Apolo en Dídima. (Esquema sobre dibujo de I. Amarouch García)

Figura 4. 15. Acción en el templo de Apolo en Dídima. (Creación de la performance del autor. Foto E. Pérez Gómez)

En otro de los lugares donde tuvimos la oportunidad de realizar acciones de este tipo fue en el templo de Apolo en Dídima, uno de los más grandes de la Antigüedad. El lugar era famoso por el oráculo que según el mito había fundado Apolo al conceder el don de la clarividencia a Branco, un joven amado por el dios, quien fundó el santuario, administrado por sus descendientes, los Bránquidas, durante siglos. El oráculo fue el segundo en importancia de los dedicados a Apolo, por detrás del de Delfos (Pezzoli, 2009, p. 347). Históricamente, su fundación se ha situado durante las primeras migraciones jónicas,¹³ entre finales del segundo milenio y principios del primero a. C. El primer santuario probablemente consistía en un *témenos* con un altar y una fuente, a través de cuya agua se realizaba la adivinación. Las primeras estructuras que se han conservado son de periodo arcaico, un primer templo en torno a 700 a. C. y un segundo en el siglo VI a. C. que es probablemente destruido por los persas en 494 a.C., tras el fracaso de la revuelta jónica. Alejandro Magno tras la toma de Mileto en 334 a. C. ordena construir un nuevo templo, iniciándose unos años después (Fontenrose, 1988, pp. 5-15). Las ruinas del templo helenístico son lo que podemos contemplar en la actualidad.

El templo, con un basamento de 120 x 60 m y columnas de 19,7 m, nunca se llegó a concluir, aunque los planos de construcción se han preservado gravados en el lado interior de los muros del *ádyton* (Haselberger, 1985). De orden jónico, díptero, era hipetro –parece que también los templos anteriores–; es decir, la *náos* carecía de cubierta. En este caso, al espacio interior se le llamaba *ádyton*. El *ádyton*, como la mayoría de los templos vinculados a un oráculo –Nemea o Delfos– estaba situado a un nivel más bajo que el del basamento, para lograr una mayor conexión con las profundidades subterráneas ligadas al poder profético según las creencias griegas (Spawforth, 2007, p. 54). En el extremo oeste del *ádyton* se situaba un pequeño templo, o *naískos*, que guardaba la imagen de culto de Apolo y la fuente sagrada, rodeado por un bosque de laureles plantado en una pradera de hierba. Al *ádyton* se accedía por dos túneles laterales que descendían desde el pronáos, sobre estos se alzaba el *chresmographieón*, una sala situada entre el pronaos y el *ádyton* que se elevaba 1,4 m sobre el pronaos, y a la que sólo se podía acceder a través de una escalinata desde el *ádyton* (Haselberger, 1985, p. 126).

Una de las acciones que llevamos a cabo en el templo de Apolo fue sobre la escalinata que conecta el *ádyton* con el *chresmographieón* [Fig. 4.14 y 4.15]. Indicamos a los estudiantes que formaran dos diagonales simétricas en las escaleras, desde el centro en el punto más alto hasta los extremos, erguidos con el cuerpo mirando hacia el fondo del *ádyton*. Con esta formación pretendíamos corporalizar las leyes geométricas con las que se había trazado el espacio y los distintos elementos que lo componen. A la vez, marcábamos la dirección ascendente del espacio de transición entre el patio y el *chresmographieón*, que ayudaba a suavizar la verticalidad del *ádyton*, ya que el espacio interior es de 54 m de largo por 22,30 de ancho y rodeado de muros de 28 m de altura. Esta misma configuración nos sirvió para realizar acciones de alteración de la percepción por la presencia-ausencia del cuerpo como veremos a continuación.

¹³ Entonces los cimeos, para asesorarse, decidieron referir el caso al dios de los Bránquidas, pues había allí un oráculo establecido desde antiguo, que solían consultar todos los jonios y eolios. Este lugar está en territorio de Mileto, al norte del puerto de Panormo (Heródoto, I, 157).

Capítulo 4

En la iglesia de Santa Irene también llevamos a cabo configuraciones en las que utilizábamos los cuerpos como parte del espacio. Una de estas acciones consistió en la formación de una retícula que reproducía en parte las líneas transversales estructurales del edificio y otras imaginarias en sentido longitudinal equilibrando la cuadrícula [Fig. 4.16 y 4.17]. De esta forma los estudiantes podían corporalizar la geometría del edificio y también corporalizar su estructura, formando parte de las líneas estructurales del edificio, usando como referencia sus cuerpos para apreciar las dimensiones de las luces que se salvan y sus direcciones. Al poder comparar la formación en retícula con la reproducción de la cúpula que describimos antes [Fig. 4.8 y 4.9], se pone evidenciaba más el “peso” de un espacio que habitualmente percibimos como ligero.

En este mismo sentido llevamos a cabo varias acciones en los templos de Hera en Paestum. “Paestum” es el nombre latino de la ciudad de la Magna Grecia “Posidonia”, a unos 90 km al sur de Nápoles, fundada entre finales del siglo VII y primera mitad del siglo VI por colonos de Síbaris, en el golfo de Tarento, que a su vez procedían de Hélice –parte de las polis de Acaya, al norte de del Peloponeso– y de Trecén –al este del Peloponeso–.¹⁴ La ciudad está construida paralela a la costa, estructurándose a lo largo de su eje norte-sur por una vía procesional que comunica un santuario dedicado a Atenea en el lado norte con el santuario dedicado a Hera en su extremo meridional. El esquema de un santuario urbano dedicado a Atenea, situado cerca del centro de la ciudad, y un santuario no urbano dedicado a Hera en los límites o fuera de la ciudad, es seguido por la mayoría de las colonias griegas (de Polignac, 1995, pp. 92-93). El temenos del santuario de Hera acoge a dos templos; el primero construido a mediados del siglo VI y el segundo a mediados del V, ambos dedicados a Hera, de orden dórico y orientados hacia el este, donde se encuentra sus correspondientes altares. No están alineados, tienen una desviación de 3°, algo común en la organización de los santuarios griegos, en los que no había habitualmente plan previo a su construcción hasta época helenística. Tampoco es extraño que se acumularan edificios antiguos con otros más recientes, ya que eran sagrados y sólo se “enterraban” cuando habían sido destruidos por alguna catástrofe natural o en manos del enemigo.¹⁵ Sorprende su buen estado de conservación en comparación a otros santuarios griegos de la misma época, y esto probablemente es debido a que la ciudad se abandonó por insalubre ya en época romana (Estrabón, V,4,13).

Los templos de Hera en Paestum representan una oportunidad excepcional para poder comparar en un mismo lugar un templo arcaico y uno clásico. Algunas de las acciones que llevamos a cabo en el *temenos* de Hera de Paestum y en sus templos [Fig. 4.18 y 4.19] seguían la misma lógica que en la Iglesia de Santa Sofía; es decir, corporalizar las líneas estructurales de los edificios. Pero la arquitectura griega nos permite poner en relación al cuerpo humano con sus elementos estructurales verticales, las columnas, por su carácter antropomórfico, como argumenta Ginouvès (1989). En el interior de ambos templos formamos filas siguiendo los ritmos de las columnas para corporalizar sus líneas estructurales. Después, situamos a los alumnos en cada una de las fachadas largas de ambos templos y, siguiendo el mismo ritmo, cubrimos el espacio que separa los templos generando una retícula que combinaba los ritmos de ambos peristilos.

¹⁴ *Los aqueos se unieron a los trezenos para fundar Síbaris; pero habiéndose hecho éstos más numerosos, arrojaron a los otros, crimen que más tarde los sibaritas debieron expiar.* (Aristóteles, Política, V,1303a)

¹⁵ Ver anexo a final de capítulo A.4.2.1. El santuario; espacio sagrado en Grecia

Figura 4. 16. Acción de formación corporal de una cuadrícula en Santa Irene, Estambul. (Esquema sobre dibujo de I. Amarouch García)

Figura 4. 17. Acción en Santa Irene, Estambul. (Performance y foto del autor)

Capítulo 4

Figura 4. 18. Acción de formación corporal de una cuadrícula entre los templos de Hera en Paestum. (Esquema sobre dibujo de I. Amarouch García)

Figura 4. 19. Acción en los templos de Hera en Paestum. (Performance creada por el autor, Foto: A. Moralejo Nodal)

4.1.1.3. Alteración del espacio a través de la presencia

El hecho físico de estar situado en un lugar no es estar presente. Como sostienen Varela, Thompson y Rosch (1993, pp. 22-25), la mente y el cuerpo se coordinan entre sí raramente, habitualmente no estamos “presentes”; es decir, nuestra mente suele estar desconectada del momento presente. Por tanto, no podemos percibir la realidad tal como se muestra, en el sentido fenomenológico. Como hemos visto, Varela, Thompson y Rosch proponen los métodos del Yoga para traer la mente al presente, en concreto mediante la atención enfocada.

Todas las experiencias del Laboratorio Sensorial y Performativo se iniciaban con ejercicios de atención enfocada para traer a la mente al presente, y sacarla de sus ensoñaciones y de sus preocupaciones habituales –detallaremos después, al referirnos a las experiencias sensoriales, el proceso–. Por tanto, todas las acciones que hemos analizado hasta ahora formarían parte del grupo que vamos a analizar a continuación. Por ejemplo, decíamos de la formación de un círculo perimetral en el Tesoro de Atreo [Fig. 4.6 y 4.7] que nos servía para corporalizar las dimensiones del espacio, pero también desvelaba el carácter sagrado del espacio. Esto sucede porque la atención de los participantes está enfocada en el centro, mientras la visión periférica y el oído acogen todo el espacio; es decir porque la mente está presente. Los participantes son conscientes de su corporalidad y la ponen en relación a la formación geométrica de los cuerpos de sus compañeros y el espacio que ocupa.

Dentro de este grupo de acciones desarrollamos un tipo de experiencias inspiradas en los trabajos de Acconci, Abramović, Mastrogiannaki y Hsieh que ponen de manifiesto la presencia en el espacio, ya sea por oposición de la ausencia del cuerpo físico en el espacio observado o por la simple percepción del espacio en el que los participantes se encuentran sin hacer nada extraordinario.

Como ejemplo de las primeras estaría la acción llevada a cabo en Dídima [Fig. 4.14 y 4.20]. La única fuente escrita sobre los ritos que se llevaban a cabo durante las sesiones mánticas del oráculo que nos ha llegado es de la segunda mitad del siglo III d. C.¹⁶ y no aporta información sobre el uso del espacio. Las reconstrucciones que se han hecho suelen coincidir en que el *ádyton* era un espacio reservado para los sacerdotes, dentro del *naískos* se situaría la sacerdotisa para realizar la adivinación, los consultantes se quedarían en el pronaos del templo y los oráculos serían leídos por los sacerdotes desde el *chresmographéion* (Fonterose, 1988, pp. 78-84). Por tanto, el *ádyton* – el recinto más sagrado – estaba sólo habitado por la divinidad. Los laureles, la hierba y la fuente sagrada manifestaban su presencia que llenaba el enorme espacio interior. En la actualidad sólo podemos percibir un espacio vacío, desprovisto de los atributos del dios.

¹⁶ Y bien, la sacerdotisa de los Bránquidas, sea que se llene de luz divina con una vara que originariamente fue transmitida por un dios, sea que prediga el futuro sentada en un eje, sea que reciba al dios mojando con agua sus pies o la orla del vestido o aspirando vapores de agua, a partir de todos estos preparativos, convertida en apta para la recepción desde el exterior, participa del dios.

Lo evidencia también la multitud de sacrificios, el rito de toda la ceremonia y todo cuanto se realiza de forma conveniente al dios antes del oráculo: los baños de la profetisa, el ayuno de tres días enteros, su estancia en las partes más sagradas del templo, cuando ella es poseída ya por la luz y goza largo tiempo; pues todo esto demuestra el llamamiento al dios como para que se presente y su venida del exterior, una inspiración admirable antes incluso de su llegada al lugar acostumbrado; y, en el pneuma mismo que sale de la fuente, ello revela otro dios más venerable, separado del lugar, la causa tanto del lugar como de la fuente y de la mántica toda (Jámblico, Sobre los misterios egipcios, III, 11).

Figura 4. 20. Acción en el Templo de Apolo en Dídima. (Performance creada por el autor)

Siguiendo con la acción anteriormente descrita, en la que se formaron dos diagonales ascendentes en la escalinata de unión entre el *ádyton* y el *chresmographeion* pedimos a los alumnos que se sentaran [Fig. 4.20]. En esa posición realizamos de nuevo una serie de ejercicios para fijar la atención y, una vez centrada, les indicamos que sintiendo su propia corporalidad percibieran el espacio del *ádyton* frente a ellos, llenado el vacío con su propia presencia. De esta forma el espacio adquiere de nuevo su carácter sagrado, ya que su vacuidad se llena de contenido, el espacio del cuerpo no ocupa el espacio arquitectónico, ni siquiera se sitúa dentro de él, sino frente a él. Es la presencia del observador la que lo ocupa y por tanto transforma sus cualidades.

Al segundo tipo de experiencias al que hacíamos referencia –aquellas en las que simplemente se percibe el espacio en el que los participantes se encuentran sin hacer nada extraordinario– pertenecen las realizadas, junto al *thólos* del santuario de Atenea en Delfos y también junto al santuario de Posidón en Sunio.

El santuario de Atenea de Delfos está situado a un 1,5 Km al sureste del santuario dedicado a Apolo, sobre la misma ladera del monte Parnaso. Las piezas arquitectónicas más importantes se encontraban en el *témenos* llamado Marmaria, una terraza de 150 x 40 m, que contenía el templo arcaico de Atenea, varios tesoros, altares y el *thólos*. Este santuario era lo primero que encontraban los visitantes que llegaban desde el este, por lo que probablemente se ganó el nombre Atenea Pronaia –Atenea frente al “templo”– refiriéndose al del santuario de Apolo, aunque también es posible que se ganara el epíteto a consecuencia de que se debía sacrificar a Atenea antes de pedir consejo al oráculo de Apolo, ya que de acuerdo a algunas fuentes era considerada su guardiana (Luyster, 1965, p. 148).

Construido durante la primera mitad del siglo IV, el *thólos* era un edificio circular con un peristilo de veinte columnas dóricas sobre un estilóbato de 13,50 m de diámetro que alcanza, junto al entablamento, una altura de 8,32 m. En el centro tenía una *cella* de 8,60 m de diámetro, con un anillo interior de diez columnas jónicas, a la que se accedía por el sur. Su función era desconocida, como ocurre con otros *thóloi*. Sólo quedaba en pie el crepidoma, aunque se ha podido reconstruir tres de las columnas de su peristilo y un fragmento del entablamento (Gruben, 1962, p. 150).

Desde una perspectiva actual, aún se puede comprender la experiencia que tenía los viajeros que llegaban al “ombligo del mundo” a pedir consejo a Apolo, aunque son pocas las estructuras que han quedado en pie en Delfos, pero sin embargo el espacio y su enclave siguen siendo sobrecogedores. En el santuario de Atenea planteamos a los alumnos realizar un ejercicio de presencia para entender el este espacio por el que llegaban muchos viajeros al santuario. Sentados sobre los bloques de piedra pertenecientes a los edificios del *témenos* situados alrededor del *thólos*, llevamos a cabo ejercicios para traer la mente al presente al igual que en Dídima, pero en esta ocasión no se trataba de hacerse presentes en un recinto arquitectónico, sino en el lugar, para así percibirlo sin el juicio mental habitual [Fig. 4.21 y 4.22].

Se trataba de tener una experiencia sensorial consciente que les permitiera entender las características del lugar como plantea Tilley (1994, 2010) en sus trabajos sobre la fenomenología del paisaje, pero aplicando los métodos de Varela, Thompson y Rosch (1993) sobre la corporalización. Es decir, entender la interacción entre los seres humanos y el paisaje a través del entorno construido, pero aplicando técnicas a través de las cuales podamos percibir esa interacción fenomenológicamente, sin un discurso preestablecido. En este caso, percibir el impresionante paisaje que envuelve a los santuarios de Delfos, situados a una altura de unos 600 m sobre un profundo valle que llega al mar, sobre la ladera sur del monte Parnaso, de 2.457 m de altura. Percibir la dificultad del acceso, las emociones que genera situarse a esa altitud sobre el valle, con el mar al fondo, recibir la luz del sur con la gran mole caliza del monte a las espaldas, junto a las delicadas ruinas del *thólos* de Atenea, intuyendo el oráculo ladera arriba.

De similar forma actuamos junto al santuario de Posidón en Sunio. El cabo de Sunio es el punto más meridional del Ática, situado a unos 70 km al sureste de Atenas, cierra el golfo Sarónico y desde su promontorio se pueden avistar fácilmente los barcos que penetran en él, por lo que era un punto estratégico para la defensa de la región. En él se sitúan dos santuarios, uno dedicado a Atenea y otro, el más famoso y visible, dedicado a Posidón. La actividad de culto en el santuario Poseidón se remonta con seguridad a la segunda mitad del siglo VII, aunque probablemente llevaba tiempo realizándose. En el santuario de Posidón se encuentra los restos de uno de los templos más icónicos de la cultura griega. Construido a mediados del siglo V para sustituir al anterior templo arcaico tardío destruido por los persas, el nuevo templo se eleva a 60 m sobre el mar y aún puede ser visto desde largas distancias (Paga, 2016a, 194-185). Por su importancia para la armada ática, se construyó un fuerte que envolvía al santuario de Posidón, en el que se desarrolló un pequeño poblado en la ladera oeste del promontorio.

En una de las antiguas calles que descendían hasta los astilleros, durante la puesta de sol nos situamos mirando hacia la isla de Patroclos, repitiendo el mismo proceso que en Delfos. En este caso el paisaje en el que los participantes se hacían presentes era el mar Egeo, entre islas y la accidentada costa del Ática, la vía que comunicaba el santuario con Atenas [Fig. 4.23 y 4.24].

Capítulo 4

Figura 4. 21. Acción de presencia en el *thólos* del santuario de Atenea en Delfos –marcado con punto rojo–. (Esquema sobre dibujo de I. Amarouch García)

Figura 4. 22. Acción de presencia en el *thólos* del santuario de Atenea en Delfos. (Performance creada por el autor. Foto S. Kousourís)

Figura 4. 23. Acción de presencia junto al santuario de Posidón en Sunio. (Esquema sobre dibujo de I. Amarouch García)

Figura 4. 24. Acción junto al santuario de Posidón en Sunio. (Performance creada por el autor, Foto E. Pérez Gómez)

Capítulo 4

4.1.2. Experiencias sensoriales

Todo trabajo de diseño parte de la premisa de esta sensatez física y objetiva de la arquitectura, de sus materiales. Experimentar la arquitectura de una manera concreta significa tocarla, verla, oírla y olerla. Descubrir y trabajar conscientemente con estas cualidades: estos son los temas de nuestra enseñanza.

(Zumthor, 2006, p. 58)

El Laboratorio sensorial y performativo tenía como objetivo desarrollar y comprobar la eficacia de ciertas herramientas en la corporalización del espacio para el estudio de los mecanismos arquitectónicos de ritualización. Estas herramientas se basan por un lado en la performance –en la exposición del cuerpo en el espacio para llevar a cabo una acción– y por otro lado en la atención enfocada en los sentidos. Todas las experiencias performativas descritas anteriormente se basan en primer lugar en la propiocepción; es decir, ser conscientes de nuestro cuerpo con la atención enfocada en la cinestesia. Siendo conscientes de nuestra propia corporalidad, del espacio que ocupa nuestro cuerpo y de su posición, después ponemos nuestro cuerpo en relación a los demás cuerpos que componen el grupo, percibiendo su posición. A través fundamentalmente de la vista, pero también a través del tacto, el oído o la cinestesia, podemos ampliar nuestra propiocepción incluyendo a los demás cuerpos. Esta es una capacidad que describe Merleau-Ponty (1993, p. 161) por la que podemos caminar entre otras personas, conducir un coche o ejecutar una coreografía con otros bailarines, entre otras habilidades.

En este apartado, describimos una serie de experiencias que llevamos a cabo dentro de nuestro Laboratorio, que tenían como objetivo la corporalización del espacio a través de los sentidos sin que mediara una acción en la que se pusiera al cuerpo como objeto de referencia. Nos centramos en las experiencias cinestésicas, auditivas y táctiles, ya que las visuales son más habituales en nuestra experiencia cotidiana, aunque no de forma consciente. De cualquier manera, las experiencias visuales quedarían incluidas en las acciones de alteración del espacio a través de la presencia, descritas anteriormente.

Enfocar la atención en los sentidos requiere entrenamiento. Como indican Varela, Thompson y Rosch (1993, pp. 24-25), se requiere de la práctica básica de un método que disminuya la habitual dispersión de la mente, para poder dar atención plena a los sentidos sin que medien pensamientos que analicen el evento, recuerdos que lleven a la mente al pasado, o predicciones de lo que va a acontecer que la proyecten al futuro. Se trata de ser capaces de sostener la atención en el presente, aquí y ahora con la atención enfocada en uno de los sentidos, lo que supone sacar la mente de un hábito profundamente arraigado, del que sólo se puede mantener fuera durante unos segundos con entrenamiento. Sin embargo, una vez que se ha tenido la experiencia de la atención conscientemente enfocada, el disfrute que genera en el momento impacta de tal manera que buscamos repetir la experiencia e intentarla sostener en el tiempo, aunque, como decimos, no es tan sencillo, requiere entrenamiento.

Desde la primeras acciones llevadas a cabo en el Laboratorio, introducimos ejercicios de atención enfocada, pero, conscientes de la dificultad de sostener la atención en los sentidos, en un principio decidimos dar más importancia a las acciones performativas que a las sensoriales. Con posterioridad, intentamos solventar la dificultad, preparando a los estudiantes en pequeñas sesiones durante el curso, para que los participantes llegaran a los lugares visitados durante el viaje al menos con cierta habilidad en sostener la atención enfocada [Fig. 4.25]. Tomamos como referencia algunos de los ejercicios propuestos por Anna Halprin (1975) en su método *Movement Ritual*¹⁷, y al Método Abramović y sus talleres “Cleaning the House”¹⁸ para el entrenamiento previo a la ejecución de performances de larga duración, para mejorar la capacidad de sostener la atención enfocada de los participantes en las acciones del Laboratorio Sensorial y Performativo.

Tanto el método de Anna Halprin, como el Método Abramović o sus talleres “*Cleaning the House*” por sí solos no producen en sus participantes una mejora apreciable en su capacidad de mantener la atención enfocada, como indican Varela, Thompson y Rosch (1993) es necesaria una práctica continuada, pero al menos sí sirven para tener la experiencia de llegar a cierta quietud mental en la que la atención se puede liberar de pensamientos y preocupaciones, y puede dirigirse voluntariamente a uno de los sentidos. Para nuestras experiencias, dentro del Laboratorio sensorial y performativo, estos ejercicios nos son de gran utilidad, ya que nos sirven como experiencia de referencia para los participantes, y también como preparación para las acciones sensoriales que les planteamos, e incluso algunos de los ejercicios se pueden utilizar como acciones directas en la corporalización del espacio, como es el caso de la acción de “caminar despacio” que tanto los Halprin como Abramović la incluyen en sus métodos y talleres.

Con estas referencias, junto con otras prácticas tomadas del Yoga, como pequeños ejercicios preparatorios para la meditación, formamos la base sobre la que desarrollamos un grupo de herramientas sensoriales el estudio del espacio ritual. Como hemos visto, autores como Myerhoff (1977) o Bloch (1989) sostienen que a través de la estimulación sensorial producida durante la acción ritual los participantes se sumergen en una dimensión distinta, en donde son más susceptibles de asimilar los mensajes que les son transmitidos.¹⁹ Otros autores como Lawson y McCauley (2002) o Whitehouse (1995) argumentan que la alta estimulación sensorial –y también la estimulación emocional– jugaría un papel muy importante en los mecanismos de transmisión cultural de los rituales, ya que activaría la memoria *flashbulb* que permite almacenar recuerdos vivos y precisos de la escena donde se han producido los acontecimientos.²⁰ Por otro lado, como también hemos visto, la alta estimulación sensorial es clave en la elección de hitos para la formación de mapas cognitivos, hecho que llegaría a ser de especial importancia en la elección de los emplazamientos de los espacios rituales. Por todo ello, desarrollar unos instrumentos que nos permitan estudiar el espacio desde una perspectiva sensorial nos parece de especial importancia para el enfoque metodológico performativo y fenomenológico-cognitivo que estamos desarrollando.

¹⁷ Ver 3.2.1.5. Danza experimental.

¹⁸ Ver nota a final del capítulo N.4.5. “Cleaning the House” y el Método Abramović.

¹⁹ Ver 1.1.2.7. Performance

²⁰ Ver 1.2.3.2. Antropología cognitiva.

Capítulo 4

Figura 4. 25. Ejercicio de atención enfocada en la ETSAM, dentro del Laboratorio Sensorial y Performativo, enero 2017. (Foto: A. Moralejo Nodal)

Figura 4. 26. Método Abramović, en la exposición “As One”, Museo Benaki, Atenas, 2016. En la imagen se puede ver participantes llevando a cabo la acción de separar y contar lentejas y arroz, y caminar despacio. (Foto: MAI)

4.1.2.1. Experiencias cinestésicas

Dentro del Laboratorio, utilizamos las experiencias en las que la atención se enfocaba en la cinestesia sólo en el desplazamiento siguiendo una geometría o una línea, caminando a un ritmo marcado o muy despacio. Este tipo de experiencias tienen un potencial enorme en el estudio del espacio, especialmente en la formación de mapas cognitivos, como veremos más adelante al referirnos a la aproximación dramática, pero requieren de un entrenamiento previo mayor y de grupos más reducidos.

El Tesoro de Atreo fue uno de los primeros espacios sobre los que trabajamos dentro del Laboratorio sensorial y performativo, y sin embargo, fue toda una fuente de inspiración. Como ocurre frecuentemente con la arquitectura ritual, lo rotundo de su forma arquitectónica, que es un edificio subterráneo, su alto carácter simbólico y la falta de datos sobre los rituales que en él tenían lugar, hacen volar a la imaginación. Sin embargo, las herramientas que presentamos en este estudio silencian la imaginación, dejando que se produzca una reflexión corporalizada al unirse cuerpo y mente. Reflexionar de esta manera permite cortar la cadena de patrones de pensamiento habituales, de modo que pueda ser una reflexión abierta a posibilidades distintas de las representaciones preestablecidas del espacio (Varela, Thompson y Rosch, 1993, p. 27). En nuestro caso, al proceder con nuestras nuevas herramientas, todas sus características fueron una inspiración para explorar el edificio con más profundidad.

Como hemos visto, el Tesoro de Atreo supuso una oportunidad para comprobar la eficacia de medir un espacio con los cuerpos del grupo; en este caso, adaptando la formación a la geometría circular de la planta del *thólos*, o formando una agrupación para medir la superficie expuesta del dintel megalítico. Pero también nos sirvió para llevar a cabo acciones de alteración de la percepción del espacio por la presencia o experiencias cinestésicas.

Figura 4. 27. Experiencia cinestésica en el Tesoro de Atreo. (Performance creada por el autor)

Una vez formado el primer círculo siguiendo el muro de la cámara principal, y tras un momento de atención al espacio, indicamos a los alumnos que se giraran hacia su lado izquierdo y que pusieran sus manos sobre los hombros del compañero situado enfrente de ellos, de forma que todo el grupo estuviera en contacto formando un círculo cerrado. Marcamos un ritmo dando palmas y les pedimos que caminaran siguiendo el ritmo dando atención al movimiento de su cuerpo, conectado a todo el grupo inmerso en el espacio que formaba la bóveda [Fig. 4.27]. Repetimos el mismo proceso con el segundo círculo, esta vez los cuerpos prácticamente pegados unos contra otros dejaban poco espacio para dar pasos [Fig. 4.6]. Les pedimos que formaran dos nuevos círculos concéntricos dividiendo en dos el grupo; desde la formación anterior debían dar

Capítulo 4

un paso hacia el centro en orden alternativo y, desde esa nueva posición, ajustar los dos círculos a la distancia que marca las manos sobre los hombros de los compañeros a los lados. Nuevamente repetimos el proceso. Tras completar dos o tres vueltas, les pedimos que se agruparan en el centro y, manteniendo silencio conscientes de la corporalidad del grupo percibieran el espacio que les envolvía. Finalmente les pedimos que se desplazaran hasta situarse bajo el dintel.

De manera similar a la experiencia cinestésica llevada a cabo en el Tesoro de Atreo, procedimos en el Teatro de Pérgamo, utilizando las formaciones circulares en la orquesta [Fig. 4.12 y 4.13]. Ambas experiencias facilitan la corporalización del espacio, ya que refuerzan la propiocepción ampliada al grupo con el cuerpo recorriendo la geometría del espacio. Al desplazar rítmicamente el cuerpo por todo el espacio, se percibe el espacio desde todos los puntos que forma la geometría que se recorre, formándose un mapa cognitivo más complejo. Pero además, la emoción festiva que acompaña a un grupo de estudiantes en un viaje, reforzada por el sentimiento de grupo que se establecen en las formaciones circulares, la proximidad y el movimiento rítmico, actuarían como filtro en el proceso de formación del mapa cognitivo, como argumenta Kitching (1996),²¹ mejorando su recuerdo por la activación de la memoria *flashbulb*, como sostienen Lawson y McCauley (2002, pp. 56-64) a propósito de los rituales.

La emoción festiva puede disminuir el nivel de atención enfocada en el movimiento y su relación con el espacio, o, como sucede habitualmente, perderse completamente. Llevar a cabo este tipo de experiencias, en general, requieren de mucha práctica en el mantenimiento de atención, pero sin embargo, de igual forma que en los rituales, la percepción y la memoria se activa inconscientemente. Todos los participantes en las experiencias que planteamos guardan un mapa cognitivo y sensorial preciso de los lugares en los que se realizaron.

En el Templo de Dídima también realizamos experiencias cinestésicas siguiendo una geometría dentro del *ádyton*. Una vez finalizada las acciones llevadas a cabo en la escalinata [Fig. 4.14 y 4.15], formando dos diagonales, pedimos a los alumnos que descendieran en fila al *ádyton*, cada diagonal debía dirigirse hacia el lateral más cercano, y les indicamos que caminaran lentamente y en silencio por el perímetro del espacio hasta recorrerlo completamente. Al llegar de nuevo al espacio intermedio entre el *ádyton* y el *chresmographeíon*, debían atravesar el túnel con el que se encontraban para salir del espacio y llegar al pronaos [Fig. 4.28]. Como señala Anna Halprin (1974, p. 33), cuando prestamos atención a la cualidad de nuestros movimientos, se despiertan estados emocionales. Por ello, no se marcó un ritmo, se dejó a los participantes que establecieran su ritmo caminando despacio, dando atención a su cuerpo y su movimiento. No se trataba de recrear o inventarse un ritual, sino de mantener la percepción generada durante la anterior acción y adentrarse en el espacio sagrado observando las emociones que surgían.

²¹ Ver 2.1.3. Sistemas de referencias en la formación de mapas cognitivos

Figura 4. 28. Experiencia cinestésica en el templo de Apolo en Dídima. (Performance y fotografía del autor)

Caminar despacio ayuda a enfocar la atención en la cinestesia, y una vez se ha conseguida cierta calma mental, se puede expandir la atención desde la propiocepción al espacio envolvente. En ese estado podemos percibir cómo el espacio afecta al cuerpo, a su movimiento y a las posiciones que le induce a adoptar, o también las emociones que provoca. Esta herramienta es de gran utilidad en el espacio ritual, ya que seguir los itinerarios marcados para la performance ritual caminando despacio y con la atención enfocada nos permite percibir algunos importantes mecanismos arquitectónicos de ritualización, de los que veremos algunos ejemplos más adelante.

4.1.2.2. Experiencias auditivas

El oído es uno de los sentidos distales que junto a la visión y la cinestesia son las principales vías de percepción del espacio. Richard Neutra (1954 pp. 139, 198) sostenía que la arquitectura era *omnisensorial*, ponía como ejemplo que la comprensión espacial de una catedral medieval se deriva no solo de la visión, sino también del impacto de nuestros pies en el pavimento de piedra y la reverberación de una tos distante.

La función más básica del oído es la detección de objetos que corresponden a una fuente sonora, a la que cognitivamente asignamos atributos físicos, a la vez que la situamos en el espacio. A esto se le añade factores como la extensión de la fuente o la “espaciosidad”. Cuando un sonido es “espacioso”, el oyente se siente rodeado o inmerso en el sonido, esta cualidad resulta principalmente de una interacción entre el frente de onda incidente primario, generado por la fuente, y los reflejos laterales combinados con la reverberación (Carlile, 1996, pp. 2-4). Por medio de estos y otros factores, generamos un espacio auditivo con un marco de coordenadas “egocéntrico”. Ahora bien, todos estos procesos suceden inconscientemente, por lo que

Capítulo 4

habitualmente consideramos que el oído no es necesario para percibir el espacio. Las experiencias que presentamos a continuación fueron dirigidas a incrementar la capacidad de explorar el espacio a través de la audición. Este tipo de experiencias se realizaron en todos los lugares en los que no existían restricciones para ello o reunían las características necesarias para producir “espaciosidad” o había el silencio necesario.

Los teatros fueron un lugar excelente de pruebas para nuestras experiencias auditivas. Especialmente en Mileto y en Pérgamo dimos más tiempo a las experiencias auditivas. Para ello pedimos a los alumnos que formaran un arco, ocupando toda una fila de asientos de la cávea [Fig. 4.29]. Una vez situados y con la atención enfocada en el oído, les indicábamos que entonarían una nota al unísono, después por grupos y finalmente haciendo ondas. Reproducir una nota al unísono o formar un coro en espacios con una buena calidad acústica es una experiencia que genera una emoción de plenitud, de expansión. Muchos cantantes líricos lo describen como que su voz llena el espacio, y es lo que físicamente ocurre. Al dar atención al sonido de la propia voz fusionado en la voz del coro, los participantes pueden percibir las cualidades del espacio. Al emitir el sonido por grupos o haciendo ondas se pueden establecer las distancias, la direccionalidad de la fuente y cómo se reverbera en el espacio.

Especialmente durante el último viaje que realizamos con el Laboratorio, a la Magna Grecia,²² tuvimos la oportunidad de experimentar con otros tipos de espacio, lo que nos sirvió de excusa para explorar nuevas posibilidades de analizar el espacio con experiencias acústicas.

Figura 4. 29. Experiencia auditiva en el teatro de Mileto. (Performance del autor. Foto de alumnos)

²² Ver nota a final de capítulo N.4.4. Laboratorio Sensorial y Performativo en Italia.

La Piscina Mirabilis es una enorme cisterna romana construida en el siglo I a.C., en el Cabo Miseno en el extremo oeste del Golfo de Nápoles, para abastecer de agua a la Flota Imperial de Misinium. Con una planta rectangular de 72 x 25 m, fue excavada en la toba volcánica del lugar. La estructura que la cubre consiste en 48 pilares cruciformes que sustentan las bóvedas de 10 m de altura que cubren cinco largas naves de cuatro hileras y doce pilastras. Sobre ellas descansa una cubierta plana pavimentada en ladrillo, con lucernarios que ventilan e iluminan el interior. El acceso para el mantenimiento se producía a través dos escaleras en las esquinas norte y sur, actualmente sólo se utiliza la del lado norte.

Aunque no es un espacio habitable, y por tanto queda lejos de nuestra investigación, precisamente por ser tan distinto de los espacios sobre los que trabajábamos en el Laboratorio señorial y performativo, pero a la vez tan imponente, decidimos realizar distintas experiencias dentro de él, similares a las que ya hemos descrito, como medirlo formando distintas líneas, configurar retículas para corporalizar su geometría, o realizar experiencias cinestésicas caminando despacio a lo largo de las naves y también auditivas.

El enorme espacio bajo bóvedas, ordenado por la retícula de grandes pilastras cruciformes, tiene unas características acústicas muy peculiares, cualquier estímulo sonoro adquiere “espaciosidad”. Incluso el silencio es espacioso en su interior. Llevamos dos tipos de experiencias auditivas, la primera en la que los participantes permanecían quietos en un lugar mientras que la fuente sonora se movía por el espacio, y la segunda en la que los participantes deambulaban por el espacio mientras que la fuente sonora quedaba fija. Como fuente sonora contamos con la colaboración de uno de los alumnos que es también un cualificado cantante lírico, David Miranda Labayru, por quien gracias a su canto las experiencias llevadas en Italia fueron mucho más que experimentos.

En el primer tipo de experiencia, indujimos a los participantes a un estado de atención enfocada en la escucha. Erguidos, conscientes de su corporalidad, con los ojos cerrados y situados de forma arbitraria con suficiente distancia entre ellos, se indicó a los participantes que escucharan el silencio abarcando todo el espacio. En ese estado de atención, tras pocos minutos, David comenzó a cantar mientras deambulaba por todo el espacio de la cisterna; lejos, cerca, o entre los participantes. Tras la interpretación de David, se volvió a la escucha del silencio durante unos segundos [Fig. 4.30 y 4.31]. En el segundo tipo de experiencia, los participantes enfocaron su atención en el movimiento del cuerpo mientras caminaban lentamente, a los pocos minutos David comenzó a cantar, y como en la primera experiencia, tras finalizar la interpretación, los participantes siguieron caminando durante unos segundos en silencio.

Ambas experiencias generan en los participantes un espacio auditivo (Carlile, 1996) lleno de matices que al tratarse de música despiertan estados emocionales. Los estados emocionales se tienden a vincular de una forma más intensa a la experiencia espacial en la escucha desde una misma posición y la fuente sonora en movimiento. Por el contrario escuchar a una fuente sonora fija mientras se deambula en el espacio, los estados emocionales tienden a desconectarse de la experiencia espacial. Podemos deducir que esto sucede porque en la primera experiencia se establece de forma prioritaria un marco de referencia alocténtrico y en la segunda uno egocéntrico.

Capítulo 4

Figura 4. 30.a Experiencia auditiva en la Piscina Mirabilis. En rojo posiciones de los participantes, en gris el área por la que se movió la fuente sonora. (Esquema sobre dibujo de I. Amarouch García)

Figura 4. 31.b Experiencia auditiva estática en la Piscina Mirabilis, Campania. (Foto y performance del autor)

El Antro de la Sibila es una galería excavada en la roca volcánica de las colinas de Cumas, la primera colonia Griega de la Magna Grecia, fundada por colonos de las polis de Calcis y Eretria de Eubea (Estrabón, V, 4,4), probablemente a mediados del siglo VIII a.C., aunque según Eusebio de Cesárea, sería el año 1050 a. C. Las prácticas oraculares en la región parece que eran practicadas por los pueblos que la habitaban antes de la llegada de los griegos. Estrabón (V, 5) recoge que la tradición narra que se trataba de una región extraña llena de cuevas habitadas por un pueblo que nunca veían la luz del día, vivían de la minería y de la emisión de oráculos en una caverna sagrada. Pero un oráculo emitido a un rey resultó ser falso y fueron exterminados por éste (Hazelton Haight, 1918, p. 567). La Sibila Cumana, inspirada por Apolo, fue famosa por sus oráculos en la Antigüedad y el lugar donde emitía sus oráculos fue descrito por Virgilio (Eneida, VI, 268): *El flanco enorme del peñón eubeo se abre en un antro inmenso al que dan paso cien largas galerías con cien puertas. A través de ellas sale, en son de oráculo, la voz de la Sibila hecha cien voces.*

La galería que se ha interpretado como el Antro de la Sibila fue descubierta en 1932. De 150 m de largo y una sección trapezoidal con una altura de 5,5 m y una anchura máxima de 2,1 m, la galería y una estancia en los más profundo fueron excavadas en un momento aún indeterminado del periodo griego de la ciudad de Cumas. Durante el periodo romano se le abrieron grandes huecos al exterior en uno de sus laterales, se excavó una cisterna en medio del recorrido y se amplió la estancia más profunda, en donde se supone que se situaba la Sibila. No hay ninguna prueba de que esta galería fuera el famoso Antro de la Sibila, pero así ha sido conocido desde su descubrimiento.

Para percibir el espacio del Antro de la Sibila a través del oído, como en la Piscina Mirabilis, experimentamos con las mismas dos posibilidades: audiencia fija y la fuente sonora en movimiento, y la audiencia en movimiento y la fuente fija. Para el primer tipo de experiencia auditiva, dada la geometría lineal del espacio, probamos distintas configuraciones de los participantes; la primera formando una fila a lo largo de la galería, y la segunda agrupados en la cámara de la Sibila. En ambas la fuente sonora solo se movía por el espacio de la cámara de la Sibila. En el segundo tipo experiencia, la fuente se situó de forma estática en la parte más profunda de la cámara de la Sibila y los alumnos caminaron lentamente en fila a lo largo de la galería haciendo un bucle.

A pesar de que, como hemos dicho repetidamente, el Laboratorio Sensorial y Performativo tenía como objetivo principal poder desarrollar y probar la eficacia de unas herramientas performativas y sensorial para el estudio del espacio ritual, en el caso de las experiencias llevadas a cabo en Cumas no pudimos evitar emitir juicios a partir de los resultados de la experiencia. Estos juicios eran relativos a la cuestión sobre si este espacio pudo haber sido en la antigua Grecia un espacio oracular dedicado a Apolo, nuestra opinión se inclinaba al no, dada la ausencia de todas las características que reúnen oráculos como el del Templo de Dídima o el Santuario de Delfos. Aunque no era nuestra intención utilizar las experiencias para valorar el carácter ritual del espacio, encontramos muy positivo que se abriera un debate acerca de ello a partir de una experiencia sensorial.

Capítulo 4

Figura 4. 31. Experiencia auditiva en el Antro de la Sibila, Cumas. En rojo el movimiento lineal de los participantes, en gris claro la situación de la fuente sonora. (Esquema sobre dibujo de I. Amarouch García)

Figura 4. 32. Experiencia auditiva estática en el Antro de la Sibila, Cumas. (Foto y performance del autor)

4.1.2.3. Experiencias táctiles

Pallasmaa, (2005a, p. 10) en la introducción a su colección de ensayos “Los ojos de la piel”, argumenta que el tacto es la principal vía de comunicación con el mundo, como afirma Ashley Montagu, (1986, p. 3) a quien cita en su texto: *(La piel) es el más antiguo y el más sensible de nuestros órganos, nuestro primer medio de comunicación, y nuestro protector más eficiente.* Pallasmaa conecta el tacto al resto de los sentidos ya que *son especializaciones del tejido de la piel, y todas las experiencias sensoriales son modos de tocar y, por lo tanto, relacionados con la tactilidad*, ya que incluso la córnea en los ojos está cubierta por una capa de piel modificada.²³ También advierte del riesgo que conlleva el uso de los dispositivos informáticos en los nuevos procesos de diseño ya que *tienden a aplanar nuestras magníficas capacidades multisensoriales, simultáneas y sincrónicas de imaginación al convertir el proceso de diseño en una manipulación visual pasiva.*

En los procesos tradicionales en los que se utiliza el dibujo manual y la construcción de maquetas hay un contacto táctil con el objeto o el espacio. *En nuestra imaginación, el objeto se mantiene simultáneamente en la mano y dentro de la cabeza, y la imagen física proyectada es modelada por nuestros cuerpos.* Podemos llevar su argumento al estudio del espacio cuando sostiene que *una obra arquitectónica no se experimenta como una serie de imágenes retinianas aisladas, sino en su esencia totalmente integrada, material y espiritual* (pp. 12-13). Es decir, comprender profundamente un espacio arquitectónico conlleva poder experimentarlo a un nivel sensorial complejo. Por supuesto el dibujo o la construcción de maquetas son herramientas fundamentales para la corporalización del espacio arquitectónico, pero no pueden llegar a sustituir la experiencia de tocar los materiales que lo constituyen, sentir la temperatura, la humedad o el olor del aire que encierra o que lo envuelve.

Desde nuestro punto de vista las experiencias táctiles debían ser una parte fundamental del Laboratorio Sensorial y Performativo, por lo que durante las distintas acciones se indicaba a los alumnos que comprobaran las distintas texturas de los materiales como una manera importante de comprender el lugar. Sin embargo, como señala Hamilakis (2013, pp. 45-46) los códigos establecidos sobre el uso de los sitios arqueológicos permiten adorarlos como *íconos visuales*, pero a menudo se prohíbe el tacto. Como es el caso de la Acrópolis de Atenas, en donde no se puede acceder o acercarse a la mayoría de los edificios, como el Partenón o el Erecteion. En el caso de los Propileos, al ser la única entrada posible al recinto, se pueden atravesar, pero se ha señalado en varios idiomas que no está permitido tocar “los mármoles” [Fig. 4.33].

²³ *El tacto es el modo sensorial que integra nuestras experiencias del mundo y de nosotros mismos. (...) Todos los sentidos, incluida la visión, son extensiones del sentido táctil; los sentidos son especializaciones del tejido de la piel, y todas las experiencias sensoriales son modos de tocar y, por lo tanto, relacionados con la tactilidad. Nuestro contacto con el mundo tiene lugar en la línea límite del yo a través de partes especializadas de nuestra membrana envolvente. La piel lee la textura, el peso, la densidad y la temperatura de la materia. La superficie de un objeto viejo, pulido a la perfección por la herramienta del artesano y las manos asiduas de sus usuarios, seduce el acariciar de la mano. (...) Un guijarro pulido por las olas es agradable a la mano, no sólo por su forma tranquilizadora, sino porque expresa el lento proceso de su formación; un guijarro perfecto en la palma materializa la duración, el tiempo se transforma en forma* (Pallasmaa, 2005a, pp. 10, 56, 58).

Capítulo 4

Figura 4. 33. “No toque el mármol”: un letrero en los Propileos de la Acrópolis de Atenas. *La arqueología moderna y oficial, la mayoría de las veces, desalienta al público en general a conectar mediante el tacto con el pasado material.* (Hamilakis, 2013, p. 46) (Foto del autor)

Durante el viaje a Grecia realizado dentro del Laboratorio,²⁴ gracias a la obtención de un permiso especial, los alumnos tuvieron la posibilidad de acceder al interior del Partenón y los Propileos y poder tocar sus columnas y sus muros milenarios. Especialmente emocionante fue el momento cuando uno de nuestros excepcionales guías, la directora de la restauración del Partenón Elena Labrinou [Fig. 4.34], tras una introducción sobre el monumento abrió la barrera e indicó a los alumnos que podían pasar. Una vez entró todo el grupo a la *cella*, Labrinou intentó continuar su explicación, pero tuvo unos momentos de dificultad ya que los alumnos no podían reprimir su entusiasmo, tomando fotos, *selfies*, pero sobre todo tocando el mármol pentélico para constatar que era real lo que estaba sucediendo, que se encontraban en el interior del Partenón.

Probablemente, parte de la necesidad de tocar la piedra [Fig. 4.35] se debía a la prohibición de acceso existente, pero eso no resta importancia al hecho de su “necesidad de tocar”. Esto nos hizo reflexionar sobre lo que apunta Pallasmaa (2005a) o Mallgrave (2010) a propósito de las nuevas formas de diseño. Para los arquitectos educados en los sistemas tradicionales, comprobar la textura de los materiales es un hábito adquirido durante el periodo de aprendizaje y el ejercicio de la profesión. Sin embargo, en la cultura digital de las nuevas generaciones, la interacción sensual con el mundo físico es muy limitada en relación a toda la información digital, predominantemente visual, que se recibe.

A partir de la experiencia en la Acrópolis ateniense decidimos que debíamos intensificar las experiencias táctiles, dándoles un carácter independiente como a las acústicas. Aunque, como ocurre con la experiencias cinestésicas o con algunas experiencias performativas es complicado llevarlas a cabo con grupos tan grandes. Sin embargo, sí hemos tenido la oportunidad de experimentar con las experiencias táctiles en un contexto performativo dramático, cuyo desarrollo analizaremos en el siguiente apartado.

²⁴ Ver nota a final de capítulo N.4.2. Laboratorio Sensorial y Performativo en Grecia.

Figura 4. 34. Elena Labrinou con los alumnos del Laboratorio en el interior del Partenón. (Foto: S. Kousouris)

4.1.3. Resultados

Como decíamos al inicio de este apartado, el objetivo principal del Laboratorio Sensorial y Performativo era desarrollar las herramientas sensoriales y performativas seleccionadas durante nuestra investigación en el estudio de los mecanismos arquitectónicos de ritualización. Para nuestros objetivos era esencial poder experimentar con estas herramientas en espacios de los que no hay duda de su origen ritual, ya que nos permitía ensayar con las herramientas sobre aspectos exclusivos de los espacios rituales, como son aspectos geométricos como la simetría o la verticalidad, así como cuestiones sobre la alta estimulación sensorial que deben producir. Por tanto, conocer de antemano las características particulares del lugar y cuáles podrían ser los mecanismos arquitectónicos de ritualización que actuaban en él, era esencial para poder llevar a cabo ensayos con las herramientas que mejor se adaptaban a cada pieza arquitectónica.

La elección de los espacios sobre los que se realizaron las experiencias estaba determinada por los planteamientos que se hacían durante los distintos cursos de la Unidad Docente en los viajes de estudios asociados, por ello algunos de los espacios no son rituales o no corresponden al periodo histórico elegido para este estudio. No obstante, también utilizamos estos espacios para seguir avanzado en el desarrollo de nuestras herramientas, probando su utilidad y encontrando nuevas maneras de cómo aplicarlas, porque presentaban características que encajaban especialmente bien con nuestros intereses, como por ejemplo la sonoridad del espacio en el caso de la Piscina Mirabilis o la espectacular geometría de las iglesias bizantinas.

Capítulo 4

Sobre las experiencias performativas, podemos decir que los tres tipos aplicados –performances que utilizan el cuerpo como unidad de medida, performances que consideran el cuerpo como parte del espacio y performances que muestran cómo la percepción del espacio se altera a través de la presencia– fueron tremendamente eficaces para la corporalización del espacio por parte de los participantes, no sólo por la comprensión directa del espacio, sino también por la memoria clara que de él se conserva. Trabajar con grupos de participantes tan numerosos tiene muchas ventajas para este tipo de experiencias –por ejemplo se pueden abarcar grandes espacios–, pero a la vez limita el tipo de acciones que se pueden llevar a cabo, ya que es difícil coordinar a un número tan grande de participantes –como decíamos a propósito del palacio de Festos–. Sin embargo, estas experiencias nos han demostrado el alto carácter performativo del espacio ritual, ya que son espacios que invitan a “actuar” –en el sentido dramático del término– en ellos, por lo que se pueden plantear muchos más tipos de experiencias performativas dependiendo del espacio concreto a estudiar. No obstante, tenemos que señalar que la falta de formación de expresión corporal que en general los estudiantes de arquitectura tienen, fue un impedimento para profundizar en este tipo de experiencias, especialmente aquellas que sitúan al cuerpo como parte del espacio. Esto probablemente ocurre con todas las personas que no hayan recibido formación extraescolar en danza o arte dramático, es una carencia importante en el sistema educativo español que pensamos debería subsanarse al menos en una disciplina como la arquitectura, en la que el cuerpo debería ser la referencia fundamental.

Podemos señalar sobre las experiencias sensoriales que es sorprendente la diferencia que supone en la percepción de las cualidades espaciales la utilización de la atención enfocada en los sentidos por la nitidez con la que los participantes perciben detalles que les habrían pasado desapercibidos de otra manera.

Una cuestión que no llegamos a abordar fue la creación de mapas cognitivos a partir de las experiencias sensoriales. Las condiciones en las que se realizó el trabajo son mejorables en muchos aspectos, pero fundamentalmente la falta de tiempo en el lugar fue el mayor obstáculo. Tilley (2010, p. 26) advierte que un estudio fenomenológico de un lugar lleva tiempo, puesto que debe ser experimentado en distintas horas del día, durante las diferentes estaciones del año, y con condiciones climáticas diferentes. Aunque, dentro del Laboratorio no se pretendía llevar a cabo un estudio fenomenológico, sino la experimentación de distintas herramientas para aplicarlas en este tipo de estudios, lo cierto es que se requiere del paso del tiempo en el lugar, como indica Tilley, para poder contrastar entre distintas experiencias o llegar simplemente a una percepción más sutil, para lo que se requiere cierta calma mental. Para nuestros propósitos quizás no fuera necesario emplear periodos de tiempo tan amplios como los que plantea Tilley, pero si al menos pasar un día completo o visitar el lugar en varias ocasiones.

Otra cuestión que no abordamos fue el registro subjetivo de las experiencias; es decir, por un lado, establecer una forma a través de la cual los participantes dejaran registradas sus impresiones sobre las distintas experiencias, y por otro, hacer un seguimiento de cómo estas experiencias afectaban al desarrollo de sus proyectos.

Pese a estos y otros problemas, la experiencia del Laboratorio sensorial fue de gran ayuda para poder desarrollar un conjunto de herramientas aplicables dentro de un marco metodológico performativo y fenomenológico-cognitivo en el estudio del espacio ritual, pero también supuso una extraordinaria oportunidad para experimentar con nuevas vías para reintroducir en la enseñanza de la arquitectura el contacto con el mundo físico, cuya pérdida con la cultura digital, como advierte Llinás (2002), puede tener consecuencias insospechadas.

Figura 4. 35. Foto subida a las redes sociales por una alumna del Laboratorio tocando una de las columnas del Partenón

4.2. Experiencias performativas en el estudio del teatro griego

Bailar fuera de los confines del proscenio del teatro, en el ambiente de la calle o el mundo natural tuvo resultados inesperados. (...) alguna fuerza más grande, que creo que tiene que ver con las antiguas raíces de la danza y su importancia primordial para los seres humanos, se puso en marcha.

(Halprin y Kaplan, 1995, p. xi)

En el apartado anterior, hemos insistido en que el objetivo del Laboratorio Sensorial y Performativo era desarrollar las herramientas seleccionadas en nuestra investigación para su aplicación en el estudio del espacio ritual. Como hemos visto, estas experiencias se produjeron con grupos de estudiantes de arquitectura y, en la mayoría de los casos, en espacios rituales griegos. Tras los buenos resultados del Laboratorio, consideramos necesario elevar nuestra investigación aplicando estas herramientas en el estudio de una tipología arquitectónica concreta que tuviera un alto carácter ritual. Seleccionamos los teatros griegos porque representan uno de los mayores iconos de la arquitectura y de la cultura griega, y, como

Capítulo 4

argumentaremos, uno de sus principales espacios rituales que además funcionaron como los mecanismos arquitectónicos más efectivos de ritualización de la sociedad. El estudio de estos espacios nos permitía comprobar la eficacia de nuestras herramientas en el estudio del espacio ritual, ya que, al tratarse de una tipología muy estudiada, disponíamos de suficiente información para cotejarla con nuestros resultados.

Este trabajo lo realizamos dentro del Departamento de Estudios de Teatro de la Universidad del Peloponeso, desarrollándose como un taller con estudiantes del Departamento de Estudios de Teatro, entre marzo y junio, y presentando los resultados como una performance dentro del Festival de Atenas y Epidauro.

El taller se enmarcaba dentro de las actividades del Liceo de Epidauro, institución dedicada a la investigación y difusión del drama griego antiguo, que depende de la Universidad del Peloponeso y el Festival de Atenas y Epidauro. El tema de las actividades de la edición de 2018 fue “La polis y el ciudadano”, dentro del cual, enfocamos nuestro trabajo en la relación de los ciudadanos con el teatro, en concreto en el ritual del público y el carácter ritualizador del marco arquitectónico. Esto supuso una extraordinaria oportunidad para utilizar las herramientas que habíamos elaborado dentro del Laboratorio Sensorial y Performativo aplicándolas en el estudio de los mecanismos arquitectónicos de ritualización presentes en el teatro griego. A la vez desarrollábamos algunos aspectos que no habían sido posibles abordar dentro del Laboratorio, como la generación consciente de mapas cognitivos del lugar o la utilización de la performance con su carácter dramático. El resultado de la investigación, presentado como performance en el pequeño teatro de Epidauro, lo titulamos “*Koinó Poísi*”, que podríamos traducir como “Modelando audiencias”.

Aunque el trabajo se extiende a la tipología arquitectónica del teatro griego, la mayor parte de las fuentes de información que disponemos sobre el uso de los teatros son las obras dramáticas estrenadas en el teatro de Dionisos en Atenas, haciendo referencia al mismo. Sin embargo, los teatros sobre los que pudimos trabajar fueron los de Epidauro, el famoso teatro situado en el santuario de Asclepio y uno más modesto, recientemente excavado, situado en la antigua polis de Epidauro. Obviamente, el uso del teatro de Atenas debió ser diferente al del santuario panhelénico de Asclepio o al de una modesta polis con un sistema de gobierno distinto al ateniense, pero el uso exacto del espacio arquitectónico no cambia sus mecanismos de ritualización, ya que la tipología arquitectónica es básicamente la misma, a pesar de sus diferencias locales.

4.2.1. Mecanismos arquitectónicos de ritualización en el teatro griego

“Teatro” referido al *conjunto de todas las producciones dramáticas de un pueblo, de una época o de un autor* (Diccionario de la RAE), es una acepción que le damos al término que, en su origen griego “*théatron*”, se refiere al lugar “para ver” fundamentalmente dramas, pero también otro tipo de actos, en su mayoría rituales religiosos o políticos (Chaniotis, 2007, p. 48). Sin embargo, aunque en él se realizaran otro tipo de actividades, el “teatro” es una tipología arquitectónica especializada en las performances dramáticas que evoluciona entre los siglos VI y IV a. C. siguiendo al desarrollo del “teatro griego”.

El teatro griego, tal como lo entendemos actualmente, se inventó en todos sus elementos esenciales en la Atenas clásica (Cartledge, 1997, p. 3). Su origen ha sido discutido desde la Antigüedad.²⁵ Diversas fuentes asignan al ateniense Téspis la invención de la tragedia, como en el *Mármol parium*²⁶ que sitúa la primera representación del autor entre 536 y 535 a. C. e informa que recibió un macho cabrío como premio. Los “coros dramáticos”, de acuerdo a Heródoto²⁷ existían con anterioridad al siglo VI a. C., en Sición, una polis del norte del Peloponeso situada entre Corinto y Acaya dedicados a Adrasto –un héroe local– y no a Dioniso. Sin embargo, nuestra fuente antigua más importante para la historia del drama es Aristóteles²⁸, quien sitúa el origen de la tragedia y comedia –el teatro griego– en los ditirambos [Fig. 4.36] —composiciones poéticas cantadas y bailadas en honor a Dioniso por coros de cincuenta hombres o niños (Easterling, 1997, p. 37)— y en las chirigotas que se cantaban durante las procesiones de las Leneas, también dedicadas a Dioniso.

Desde los inicios de la antropología, se ha visto el origen del drama en el ritual. Dentro de la Escuela de Cambridge, Jane E. Harrison (1912, p. 35) basa su enfoque en la supuesta naturaleza mimética compartida del ritual y el drama teatral. Detrás del ditirambo subyace un ritual, y éste sería un ritual de iniciación. Etimológicamente, un *drómenon* –ritual– es una cosa “hecha”, pero no todo lo “hecho” es un ritual. Según Harrison (pp. 41-43) un ritual sería *un acto re-hecho o pre-hecho, algo promulgado o representado. A veces es re-hecho, conmemorativo, a veces pre-hecho, anticipatorio, y ambos elementos parecen dirigirse a su religiosidad*. En otras palabras, de acuerdo

²⁵ Para una discusión más amplia sobre el desarrollo del teatro y las fuentes antiguas que disponemos ver N. G. L. Hammond (1972)

²⁶ El “Mármol de Paros” es una estela hallada en la isla que le da nombre, en la que se grabó una relación cronológica de diversos eventos míticos e históricos sucedidos en el mundo griego en sincronía con los diversos reyes y arcontes atenienses, abarcando una cronología que va desde el año 1581 a. C. hasta el 264/3 a. C.

²⁷ Pues bien, los habitantes de Sición veneraban a Adrasto con diversas ceremonias, entre las que, principalmente, destacaba la conmemoración de sus desventuras mediante coros trágicos (con ellos no veneraban a Dioniso, sino a Adrasto). Clístenes, por su parte, asignó los coros a Dioniso y el resto del ritual a Melanipo. (Heródoto, V.67.5)

²⁸ *Habiendo, pues, nacido al principio como improvisación —tanto ella [la tragedia] como la comedia; una, gracias a los que entonaban el ditirambo, y la otra, a los que iniciaban los cantos fálicos, que todavía hoy permanecen vigentes en muchas ciudades—, fue tomando cuerpo, al desarrollar sus cultivadores todo lo que de ella iba apareciendo; y, después de sufrir muchos cambios, la tragedia se detuvo, una vez que alcanzó su propia naturaleza.* (Aristóteles, Poética, 4. 10-15)

Capítulo 4

a Harrison un ritual sería un acto que implica representación y que está imbuido de significado religioso. Para Harrison (p. 46) la transición de ritual a drama se produce cuando una parte de la comunidad pasa de participar del ritual a contemplarlo. Esta teoría, presentada por Harrison entre otros, sigue teniendo amplia aceptación, a pesar de haber sido discutida. La objeción más importante sería sobre cómo el mito de Dioniso fue sustraído del ditirambo y sustituido por una serie de personajes míticos e históricos y sus acciones (Rozik, 2002, 36). Sin embargo autores como Albert Henrichs (1995) destacan la enorme importancia del *chorós* en la comedia y en la tragedia griega como prueba de su vínculo con los rituales dionisiacos (Easterling, 1997, p. 42).

Figura 4. 36.
Coro ditirámbico. Cratera
de campana 450-400 a.C.
(Foto: Museo Nacional de
Copenhague)

En Atenas, las tragedias y comedias se ejecutaron durante los concursos dramáticos que formaban parte de las fiestas dedicadas a Dioniso: las Dionisias Rurales, y las Grandes Dionisias, dentro del calendario de festividades atenienses.

Las Dionisias Rurales se celebraban en muchos de los pueblos del Ática durante el mes de *poseidón* (noviembre-diciembre), eran unas fiestas antiguas probablemente vinculadas al fin de las cosechas. Las Grandes Dionisias o Dionisias Urbanas se celebraban en Atenas durante el mes de *elafebolión* (marzo), se instituyen más recientemente, según la tradición, durante la tiranía de Pisístrato, a mediados del siglo VI, cuando la ciudad de Eléuteras se une al Ática y entrega su imagen de culto de Dioniso a Atenas. Durante las Dionisias Urbanas se celebraban las grandes competiciones dramáticas que se iniciaban con una gran procesión portando la imagen de culto de Dioniso Eléutero a la ciudad que, tras recorrer lugares como el Ágora, finalizaba en el santuario de Dioniso, situado detrás de la escena del teatro, donde eran sacrificados toros. Antes o después de la procesión, se realizaba la competición de diez coros ditirámbicos formados por cincuenta niños y otros diez formados por cincuenta hombres, correspondientes a las diez tribus del Ática. A partir del segundo día, y durante los tres días siguientes, se representaban cinco comedias, tres tragedias y una obra satírica, (Wiles, 2000, pp. 31-32).

Para Henrichs (1995, p. 59), *(e)l baile coral en la cultura griega antigua siempre constituye una forma de representación ritual, ya sea que la danza se interprete en el contexto del festival dramático o en otros entornos de culto y festivos. Considera que las danzas y cantos, al ser ejecutados como parte*

de las performances dramáticas en un espacio externo al santuario de Dioniso, dentro del contexto de las festividades dedicadas al culto del dios, reforzarían su función ritual.

Los argumentos de Henrichs son esclarecedores para entender en parte la configuración de la arquitectura del teatro. Según el esquema tradicional que coincide con el de Aristóteles, inicialmente sólo dramatizaba el *chorós*; en algún momento se habría introducido un personaje externo al *chorós* que establecía diálogos con él –según algunas fuentes fue Téspis el primero en representar el primer personaje–; Esquilo habría añadido el segundo, y Sófocles, el tercero, además de la escenografía.²⁹ Independientemente de la exactitud de este esquema, parece que el desarrollo sí lo es; es decir, que originalmente los dramas se narraban a través de los cantos y danzas del *chorós*, y que, con la introducción sucesiva de personajes, fue constituyéndose la escenificación del drama. Sin embargo, como apunta Henrichs, el papel del *chorós* sigue siendo determinante en la performance.

El *chorós*, al igual que en los ditirambos, inicialmente estaría formado por cincuenta hombres que cantaban y danzaban en círculo. Para interpretar sus danzas lo único que necesitaban era un espacio plano suficientemente amplio. En Atenas, este espacio se situó inicialmente en el Ágora y recibió el nombre de *orchístra* que, según Nicholas G. L. Hammond (1972, pp. 396-397), debió tener unas dimensiones similares a las que tendría el primer teatro al sur de la Acrópolis, sobre el santuario de Dioniso, unos 25 m de diámetro, lo que supone una superficie suficiente para el desarrollo de las danzas circulares.

Sin embargo, los restos arqueológicos no muestran claramente que los primeros espacios de representación fueran circulares, de hecho en la mayoría de los primeros teatros no se ha encontrado ningún elemento que delimitara la *orchístra* marcando una forma definida. Por lo general, la primera fila del *koílon* o *cávea* – la *proedría*– limita de un lado el terreno plano de la *orchístra*, mientras que el muro de contención de la terraza lo limita por el otro. Como es el caso del teatro de Ramnunte –*Ramnoús*– [Fig. 4.37 y 4.38], al noreste del Ática, probablemente construido a mediados del siglo V, en el que el *koílon* es una pequeña pendiente que termina en la fila *proedría* de unos 13 m de largo con asientos –se han encontrado siete– y estelas votivas delimitando la explanada de la *orchístra* en su lado norte, el lado sur termina a 11,40 m en un muro de contención de unos 13 m de largo.

Anterior al teatro de *Rhamnoús* es el teatro de Tórico [Fig. 4.39], en la costa este del Ática, de finales del siglo VI. Inicialmente los asientos debieron ser de madera, rectos, delimitando la *orchístra* en su lado norte. Su lado sur acababa en un muro de contención de 12,75 m que originalmente debió de ser de 7,50 a 9,50. Durante el siglo V –cerca de 480 a.C.– se construye un primer tramo recto del *koílon*, el primero en construirse en piedra, se amplía el muro de contención de la terraza hasta probablemente 19 m –sólo se ha conservado un tramo de 14 m–

²⁹ En cuanto al número de los actores, fue Esquilo el primero que lo elevó de uno a dos, disminuyó la intervención del coro y dio el primer puesto al diálogo. Sófocles introdujo tres y la escenografía. (...)

(Aristóteles, Poética, 4. 16-19)

Capítulo 4

que coincidiría con el tramo del *koílon* construido en el mismo momento. Hacia 850 a. C., se vuelve a ampliar el teatro, añadiéndole dos tramos curvos laterales al tramo central del *koílon*, y 2,25 m a la *orchístra* (Gebhard, 1974, pp. 428-436).

Figura 4. 37. Teatro de Rhamnoús. A-B: fila *proedría*, C-D: muro de contención. (Plano del autor a partir de Gebhard)

Figura 4. 38. Teatro de Rhamnoús. Vista del *koílon* desde la *orchestra*. (Foto: Getty Images)

Figura 4. 39. Teatro de Tórico. (Foto: Eternalgreece.com)

Sin embargo, el hecho de que no hayan llegado restos de orquestas circulares hasta el siglo IV, no significa que el espacio en el que se desarrollaban los cantos y las danzas no fuera circular y que no estuviera marcado de alguna manera, como un simple surco en la tierra, o con cal. En concreto, en el teatro de Tórico, al ampliarse la terraza de la *orchístra* se rebaja el primer muro de contención 1 m, removiendo todo el suelo, por lo que no han quedado restos de la orquesta original. Al fin y al cabo hasta la segunda mitad del siglo V, todos los elementos del teatro eran efímeros, como en el teatro de Dionisio en Atenas. De hecho, las estructuras de madera siguen utilizándose en muchos teatros durante el siglo IV o en el siglo III, ya fuera en el *koílon*, como los teatros de Corinto o de Eretria de finales del siglo IV, o en la construcción de escena, como en el teatro de Megalópolis también en el siglo IV o el de Pérgamo de finales del siglo III.

De acuerdo a las fuentes antiguas, los primeros concursos dramáticos debieron realizarse en la *orchístra* del Ágora de Atenas. Durante la segunda mitad del siglo VI, con la reconfiguración de las fiestas de Dioniso por el nuevo culto a Dioniso Eléutero en las Grandes Dionisias, se construyen la plataforma para la representación de los dramas y los rituales, y las gradas de madera o *ikria* para que el público se acomodara. Pronto, hacia finales del siglo VI, la popularidad de las fiestas hizo que el espacio fuera insuficiente y se traslada a la ladera sur de la Acrópolis, donde se construye también el santuario de Dioniso Eléutero. La nueva ubicación ofrecía una amplia ladera, con suficiente inclinación por lo que la estructura de la de una *ikria* podía ser más baja, además de disponer de espacio suficiente para el desarrollo de la *orchístra* y de la escena (Papastamati-Von Moock, 2015, p. 44).

Figura. 4. 40. Propuesta de reconstrucción de Papastamati-Von Moock (2015) del primer teatro de madera y el templo de Dioniso Eléutero, finales del siglo VI a mediados del siglo V a. C. (Dibujo: G. P. Antoniou)

Capítulo 4

El trazado del nuevo teatro habría sido similar a otros teatros del Ática; es decir, una forma rectangular, tanto las gradas como la terraza de la orquesta [Fig. 4.40]. Parece que en tiempos de Pericles, a mediados del siglo V, se inició una renovación del teatro que le hubiera dado la forma circular que posteriormente adquirió, pero no se llegó a completar. Con distintas reformas, el teatro de madera estuvo en uso hasta mediados del siglo IV, cuando se construye el teatro de piedra, probablemente siguiendo los planteamientos hechos durante las grandes reformas de Atenas realizadas durante el periodo de Pericles (Papastamati-Von Moock, 2015, pp. 49, 56-59).

El hecho de que el muro de contención de la terraza del primer teatro en la ladera sur de la Acrópolis tuviera una forma curva podría confirmar las hipótesis que sostienen que la *orchístra* desde sus inicios era circular, como sostiene Hammond (1972, pp. 405-408) entre otros. Es decir, el ritual, y su evolución a una forma dramática, habrían determinado la forma espacial hacia la cual evolucionaría el teatro: el círculo. Como hemos visto las formas circulares asociadas a los rituales que conllevan danzas aparecen desde épocas muy tempranas. En concreto en Grecia, aparecen ya en Creta, en los círculos pavimentados hallados junto a los *tholoi* en la llanura de Mesará, en época Proto-minoica (Soar, 2010, p. 139).³⁰ De hecho, el nombre que recibe el círculo para la danza en Atenas "*orchístra*" proviene del verbo "*órcheisthei*", bailar, que con la terminación "*-stra*" le da el significado de lugar donde se lleva a cabo la acción, en este caso la danza (Gebhard, 1974, p. 397). Su carácter ritual, se ve además acentuado por la situación del *thyméli* en el centro del círculo, una losa circular que podría simbolizar un altar de Dioniso, en torno al cual se realizarían las danzas y cantos (Hammond, 1972, p. 405-408).

La sucesiva aparición de personajes separados del *chorós* en las representaciones dramáticas implicó la creación de un espacio distinto en el que estos personajes pudieran realizar sus acciones fuera del *chorós*. Este espacio –la escena con sus distintos elementos– rompía la direccionalidad centrípeta del público cuyo foco se situaba en un principio en el centro de la *orchístra*. Con la aparición de los primeros personajes en la estructura dramática, surgía una nueva dirección axial para el público que, combinada con la centrípeta, dio la forma a los primeros teatros del siglo VI y parte del V, a los que nos hemos referido, en los que el *koílon* tiene una forma recta enfrentado a la terraza poligonal de la *orchístra*. La forma circular final de la *orchístra* no tendría por qué haber determinado por sí sólo la forma del *koílon*, puesto que se podrían haber desarrollado formas poligonales o en cuadrilátero (Paga, 2016, p. 364). En la evolución del *koílon* hacia la forma circular, aparecen otros factores que no tienen que ver solamente con la adaptación a la forma de la *orchístra*.

Dentro del conjunto de la arquitectura ritual griega, los teatros se desarrollaron relativamente tarde respecto a otras tipologías de culto, como los templos, los altares o los *hestiatória*. No será hasta la segunda mitad del siglo IV cuando los teatros se unan a la arquitectura monumental en piedra, al incrementarse el número de concursos dramáticos por todo el mundo heleno (Moretti, 2014, p. 107). Muy pocos teatros presentan partes construidas en piedra durante el siglo V, como es el caso de Tórico. A principios del siglo IV, se empiezan a construir teatros como el del santuario de Posidón en Istmia, pero la mayoría se realizaran o se reconstruirán a partir de mediados de

³⁰ Ver anexo a final de capítulo A.4.1.1. Espacio ritual en la Edad de Bronce Griega

siglo, como es el caso de la construcción de los teatros de Epidauro, en el santuario de Asclepio y en la polis, o la reconstrucción del teatro de Atenas. Durante el siglo IV se realiza la primera expansión de los teatros en el Ática, el Peloponeso y Sicilia, pero no será hasta el siglo III y II a. C., durante Época Helenística, cuando el teatro pasa a formar parte del repertorio canónico de las ciudades griegas, extendiéndose por Asia Menor y las islas (Moretti, 2014, p. 111).

La forma circular del *koílon* no aparece hasta la segunda mitad del siglo IV a.C. Aunque, como ya hemos visto, el auditorio curvo se plantea para el teatro de Atenas en las reformas del siglo V (Papastamati-Von Moock, 2015, p. 58), no será hasta pasado un siglo cuando estas formas empiezan a aparecer en trazados semicirculares con extensiones rectilíneas, como el teatro finalmente construido en Atenas [Fig. 4.41-A], que será el modelo para teatros posteriores como el del santuario de Poseidón en Istmia. Otros tipos de forma circular serán en herradura como los de Megalópolis [Fig. 4.41-B] y Delos, o los que se trazan a partir de tres centros, de forma que el círculo se abre suavemente hacia la escena, como el famoso teatro del Asclepeion de Epidauro [Fig. 4.49]. La planta curva del *koílon* aportaba dos importantes mejoras sobre las poligonales: no se desaprovechan los encuentros en ángulo en las filas y todos los espectadores situados en la misma fila se encuentran a la misma distancia del centro de la *orchístra* (Moretti, 2014, p. 117). Estas ventajas contribuían a mejorar el confort visual y acústico, pero, desde nuestro punto de vista, es nuevamente el carácter ritual del teatro la razón fundamental por la que se adopta finalmente la forma circular en el trazado del *koílon*.

Figura 4. 41. A: Teatro de Dioniso Eléutero en Atenas, mediados del siglo IV, reconstrucción de C Papastamati-Von Moock (2014) Dibujo: G. P. Antoniou). B: Teatro de Megalópolis, en Moretti (2014, p. 114)

El uso de estructuras para ver y ser vistos durante los rituales aparece en Grecia desde Época minoica como lo reflejan el fresco del segundo palacio de Cnosos [Fig.4. 95] o las observaciones hechas por Marinatos (1995, pp. 46-48) sobre las gradas de las plazas occidentales de los palacios. La cultura ateniense, en la que se inventa y desarrolla el teatro, era una cultura de performativa, como afirma Simon Goldhill (1997, p. 54). *La democracia hizo que el debate público, la toma de*

Capítulo 4

decisiones colectiva y los deberes compartidos de la ciudadanía participativa fueran elementos centrales de su práctica política. La Asamblea involucraba a un gran número de ciudadanos que participaban escuchando los discursos de los oradores, rebatiéndolos o votando las propuestas. Las grandes fiestas como las Panateneas o las Dionisias, también conllevaban la participación en sus rituales, sobre todo en los desfiles y los sacrificios. El teatro es el resultado de esta dinámica social y su auge coincide con el establecimiento de la democracia.

Como hemos visto, los estudios del ritual señalan desde muy temprano la cohesión de la comunidad como una de las funciones principales de los ritos. Durkheim, (1995, p. 429) afirmaba que no puede haber *una sociedad que no experimente la necesidad a intervalos regulares de mantener y fortalecer los sentimientos e ideas colectivos que proporcionan su coherencia y su individualidad distintiva.* Esta *reconstrucción moral* se produciría a través de la congregación de la sociedad en eventos en los que *las personas, presionando una cerca de la otra, reafirman en común sus sentimientos comunes.* Desde nuestro punto de vista, el teatro fue el gran evento ritual en el que los griegos encontraron la forma de afirmar su cohesión social

Las Grandes Dionisias, como las Panateneas, eran fiestas de exaltación de los atenienses y su Estado, en las que los ciudadanos participaban como un solo cuerpo. La *pompé* con la que se iniciaban los certámenes dramáticos involucraba a una multitud de atenienses como representantes seleccionados de los distintos estamentos de la ciudad que según se iba acercando al santuario formaba un solo grupo. El proceso de participación y exhibición proseguía dentro del teatro. Antes de iniciarse los concursos, diez generales, las principales figuras militares y políticas del estado, hacían una libación. Después, un heraldo nombraba a los ciudadanos que habían beneficiado al Estado de alguna manera durante el año, a continuación se exhibían los tributos de los estados miembros de la liga ateniense, y finalmente desfilaban los efebos cuyos padres habían muerto luchando por el estado (Godhill, 2014, p. 55)

Todos estos actos reafirmaban la participación de los ciudadanos en su comunidad. Independientemente del estamento al que pertenecían, los actos que sucedían en la *orchístra* eran contemplados por el público, a la vez que podía contemplar la cohesión de la comunidad formando un solo cuerpo en el *koílon*. Simon Godhill (p., 56) lo expresa como: *El teatro era un espacio en el que todos los ciudadanos eran actores, ya que la ciudad misma y sus principales ciudadanos se exhibían.*

Siguiendo la definición de performance que hace Schechner (2003)³¹ podemos deducir que parte de la “performance” sucede también entre la audiencia, en nuestro caso en el *koílon*. Este hecho, según nuestra opinión, será decisivo para la definitiva adopción del círculo en su trazado. El *koílon* es el verdadero “lugar para ver” del “teatro, lo que originalmente significaba. Es desde donde la mirada se dirige a la orquesta y a la escena, pero su forma circular permite también contemplar al resto del público –desde la perspectiva de un espectador– o a la audiencia al completo –desde el punto de vista del actor o los oradores–. Los teatros en la antigüedad se

³¹ *Toda la constelación de eventos, la mayoría de ellos desapercibidos, que tienen lugar entre los actores y el público desde el momento en que el primer espectador entra en el espacio de la performance (el recinto donde tiene lugar el teatro) hasta el momento en que el último espectador se va* (Schechner, 2003, p. 71).

utilizaban a plena luz del día, por lo que cada individuo entre el público podía percibir a la comunidad durante todo el acto que tuviera lugar, situándose dentro de ella, a la vez que eran conscientes de que podían ser vistos por toda la comunidad (du S. Read, 1993, p. 320). Pero además hay que señalar, que la cávea, en casi todos los teatros griegos, carece de obstáculos para que el público pueda acceder a cualquier punto, por lo que se incrementa la percepción de “comunidad” (p. 318).

Todos los individuos que componían la sociedad ateniense podían asistir a los concursos dramáticos, y por lo que muestran las fuentes, los distintos estamentos tenían sus sitios específicos dentro del *koílon*. Incluso antes de la reforma de finales del siglo V, cada *kerkída* –los sectores en los que las escaleras dividen el *koílon*, en su parte inferior estaba asignada a los representantes de cada tribu ática, situándose de mayor a menor rango en orden vertical. El público estaba organizado de forma que se pudiera exhibir y reconocer la estructura social y la cooperación entre los distintos estamentos, *dispuestos para afirmar la excelencia contra otros miembros de la ciudad y listos para seguir la autoridad legítima contra amenazas externas* (Winkler, 1985, p. 32). Es decir, la composición y visualidad de la comunidad permitiría expresar y afirmar los ideales y modelos culturales, como sostiene Leach (1968, p. 524), *el ritual sirve para recordar a la congregación exactamente dónde se encuentra cada miembro en relación con los demás y en relación con un sistema más amplio*.³²

Por otro lado, los dramas representados eran un vehículo para exaltar los valores “superiores” de Atenas, al mismo tiempo que el espacio dramático reproducía espacialmente la estructura de la sociedad griega. A cada tipo de personaje le correspondía un espacio específico; *orchístra*, *proskínio*, *skiní*, *paraskínia*, *theologeíon*... de tal forma que la sociedad se contemplaba a sí misma en un espejo que le devolvía una imagen más nítida. Siguiendo la interpretación que Geertz (2003, p. 368) hace de los sistemas simbólicos de los rituales, la función del drama es interpretativa, los griegos se contaban un cuento sobre sí mismos.

Hay que añadir que al aprovechar las laderas para la construcción del *koílon*, hacía que los teatros se orientaran hacia las afueras, hacia el campo y no hacia la ciudad, por lo que el público podía percibir el paisaje que rodeaba a la polis; es decir, sus campos de cultivo o de pasto, sus bosques, la costa con sus puertos y sus playas, los caminos que les comunicaban con otros pueblos, los santuarios de los dioses que los protegían, las montañas que los defendían... La atención se enfocaba en la performance, mientras que el entorno se percibía de forma periférica,³³ reafirmandose inconscientemente la pertenencia a un lugar y a una comunidad.

En resumen, podemos decir que la elección de la forma circular del *koílon* se debe a la función ritual del teatro ya que era la mejor configuración para que la sociedad experimentara el sentido de comunidad y de pertenencia a una cultura y a un lugar. Pero además, el teatro funcionaba como un entorno ritualizador, en el sentido que le da Bell (2009a, pp. 98-100), ya que la posición

³² Ver 1.3.2.2. Simbolismo cultural.

³³ Algunos estudios demuestran que la visión periférica tiene una prioridad más alta en nuestro sistema perceptual y mental (Pallasmaa, 2005a, p. 14).

Capítulo 4

de cada individuo en el *koílon* le definía dentro de la estructura social, a la vez que presenciaban los rituales o los dramas que reforzaban esta definición.

Trevor Watkins (2004a, p. 97) utiliza acertadamente el término “teatros de la memoria” en algún ocasión para referirse a las primeras arquitecturas del Pre-Neolítico del Levante en las que *la historia de la comunidad, sus habitantes y antiguos habitantes, y mucho más fue registrada, retenida y transmitida*. Sin duda, los teatros de la antigua Grecia son la máxima expresión de lo que para Watkins (2004b, p. 12,19) es la esencia de la arquitectura cuando sostiene que la construcción y el uso de edificios es una poderosa forma de representación simbólica material, ya que, independientemente de lo que la arquitectura en sí misma pueda encarnar, su estructura proporciona un marco dentro del cual se pueden alojar otras representaciones materiales, y todo tipo de expresiones inmateriales como los relatos, el canto, la música, la danza y el ritual, que las contextualiza y les da un significado adicional.

4.2.2. Experiencias performativas en el teatro de Epidauro

Con ocasión de una estancia realizada en el Departamento de Estudios de Teatro de la Universidad del Peloponeso, tuvimos ocasión de avanzar en el desarrollo de las experiencias desarrolladas en el Laboratorio Sensorial y Performativo. La nueva fase de la investigación se realizó con estudiantes de varios cursos del Departamento de Estudios de Teatro, en un taller cuya duración fue de cuatro meses y centrado en el estudio de los teatros de Epidauro. Este nuevo contexto, nos permitió sortear dos de los principales problemas que nos encontramos en el Laboratorio: el escaso tiempo de estudio del lugar con el que contábamos y la falta de formación física de los participantes. Esto nos permitió seguir avanzando con el ensayo de herramientas para el estudio del espacio ritual, a la vez que las poníamos en práctica en un caso concreto: el teatro de Epidauro.

4.2.2.1. Epidauro y el santuario de Asclepio

Epidauro, *rica en viñedos* (Homero, *Ilíada*, II.561), fue una pequeña *pólis* independiente situada al este de la península de la Argólida, en la costa del golfo Sarónico, incluida por Homero en el catálogo de las naves, como una de las participantes en la guerra de Troya, al frente de cuyos ejércitos se destacaron los *dos hijos de Asclepio, excelentes médicos, Podalirio y Macaón* (Homero, *Ilíada*, II.731-732). Su situación estratégica, al final de un valle entre altas montañas que la conecta con la planicie de la Argólida, hizo que fuera una plaza disputada entre Atenas y Esparta en la guerra del Peloponeso (Kagan, 2009, p. 49).

Figura 4. 42. Antigua Epidauro desde el norte. (Foto del autor)

La acrópolis se situaba en una pequeña península que se adentraba al mar entre dos bahías, emplazando su puerto en la del norte, hacia donde se desarrollará la polis [Fig. 4.42]. El ágora de la ciudad se encontraba en el istmo de la península (Lambridoudakis, Kazolias y Zonas, 2006, p. 1), bajo la acrópolis, donde se construye a mediados del siglo IV un pequeño teatro, al que Pausanias (II.29.1) no le dio mucha importancia, ya que no lo incluye en su descripción de la ciudad.

El teatro, construido en piedra caliza local, constaba de un *koílon* circular con 18 filas de asientos divididas en nueve *kerkidas*, y se estima que tenía una capacidad de alrededor de 2.000 a 3.000 espectadores [Fig. 4.43]. Una de sus características más notables es que en los asientos se inscribieron los nombres de los ciudadanos que los ocupaban (IG IV.1. 876-893), alrededor de unos 1.000, durante el primer siglo desde su construcción, por ello se le conoce a partir de su descubrimiento como el “teatro parlante” –*laloún théatro*–.

Entre el siglo I y II d. C., durante la Época Romana, el teatro sufrió grandes reformas, transformando parte del *koílon* y la *orchístra* aproximando la escena al *koílon*. Después de estar abandonado por un tiempo por los desperfectos producidos probablemente por alguna catástrofe, fue reparado para reutilizarlo como un lugar de culto, construyéndose un *pulpitum* mayor y un altar cuadrado para sacrificios en la orquesta. (Protonotáriou-Deiláki, 1972, pp. 347-358)

Figura 4. 43. Pequeño teatro de Epidauro. (Foto de portada en Kazoliás, 2009)

La gran fama que adquirió Epidauro en la Antigüedad se debía al santuario panhelénico de Asclepio, situado al interior, a 8 km al oeste de la polis, siguiendo la ruta hacia Argos [Fig. 4.44]. El lugar es un pequeño valle rodeado de montañas, dedicado al culto de deidades sanadoras desde la Prehistoria. En una meseta del monte Cinortio, se funda un santuario micénico dedicado a una diosa sanadora en el siglo XVI a C. sobre los restos de un asentamiento de la Edad del Bronce Antiguo–2800-1800 a C–, y funcionó hasta el siglo XI. Este antiguo santuario fue reemplazado durante el siglo VIII, por uno nuevo dedicado a Apolo Maleatas. Un segundo lugar de culto, en el valle, entra en actividad consagrado a Asclepio, a finales del siglo VI, llegando a ser uno de los santuarios más célebres del mundo griego.

Distintas versiones circularon en la Antigüedad sobre el mito del nacimiento de Asclepio, aunque todas coinciden en señalar que era hijo de una madre mortal y de Apolo. Epidauro se apropió muy pronto del mito, como indica su inclusión en el catálogo de las naves, como padre de los jefes del ejército que envía la polis. Las noticias de las curaciones milagrosas atrajeron a Epidauro a multitud de visitantes de todo el mundo heleno que acudían al santuario a rogar a Asclepio un remedio para sus enfermedades. Dada la creciente popularidad del santuario, el culto de Asclepio se desarrolla introduciendo nuevos rituales y ceremonias. Durante el siglo el siglo V a C., se instituyen las Asclepias, unas fiestas panhelénicas que se celebraban cada cuatro años con competiciones de teatro, deporte y música en honor a Asclepio (Bruit y Schmitt, 2002, pp. 71-72).

Durante el siglo IV a.C., para poder albergar la gran afluencia de visitantes, se construyen edificios de carácter monumental como el teatro, el estadio, el gimnasio y las hosterías.

El teatro de Epidauro está emplazado en la ladera del monte Cinortio, a media distancia entre los santuarios de Apolo Maleatas y de Asclepio, el camino entre los dos santuarios era recorrido por las procesiones en honor a las dos deidades. Milena Melfi (2010a, pp. 321, 334) sostiene que en el teatro se llevaban a cabo los rituales curativos y de acción de gracias a Asclepio y Apolo en forma de música y drama.

Como ya hemos visto, el trazado teatro del Asclepeion de Epidauro es circular con tres centros. Esto significa que el tramo central del *koílon* se desarrolla a partir del centro de la *orchístra* y los tramos laterales se abren ligeramente al desarrollarse a partir de dos centros simétricos desplazados 0,92 m hacia la escena a una distancia entre ellos de 6,64 m (von Gerkan y W. Müller-Wiener, 1961, fig. 4 y 11). El *koílon* está orientado al noroeste, hacia el valle por el que discurre la vía sagrada que conduce al santuario de Asclepio. Se construyó en dos fases; la primera a finales del siglo IV y la segunda a mediados del siglo II a.C. En la primera fase, se construyeron la orquesta, la parte inferior del *koílon* compuesta de 12 *kerkídes* con 34 filas de asientos y el edificio de la escena. En la segunda fase, se amplía el *koílon* construyendo la parte superior con una inclinación mayor y formada por 22 *kerkídes* con 21 filas de asientos, adquiriendo su forma actual, también se amplió la escena. Se estima que su capacidad máxima, a partir de la construcción de la segunda fase, superaba los 14.000 espectadores.

La *orchístra* circular, con un diámetro de 20 m, alberga en su centro un *thyméli*. Rodeando la orquesta se sitúa un corredor pavimentado de 1,99 m, bajo el cual, se esconde una canal de para la recogidas del agua de lluvia.

Figura 4. 44. Vía sagrada al Santuario de Asclepio desde Epidauro –en rosa– y situación de los dos teatros. (Foto: Google maps, modificada por el autor)

Capítulo 4

La escena llegó a contar con dos alturas. Casi tangente a la *orchístra*, se situaba un proskenio porticado con columnas, a cuyo plano superior se accedía por dos rampas situadas a ambos lados del eje longitudinal de la escena. Detrás del proskenio, había una gran estancia en el centro y, a cada lado, dos pequeñas habitaciones para uso de los actores. Sobre este plano, detrás de la escena, se elevaba una construcción de mayor altura, igualmente porticada, que contaba en su interior con dos pequeñas habitaciones a ambos extremos.

Figura 4. 45. Sección del teatro del santuario de Asclepio en Epidauro. (Defrasse y Lechat, 1895, p. 197)

A pesar de la prohibición oficial de 426 d.C. de las religiones paganas, el culto continuó en el santuario hasta que fue abandonado después de los fuertes terremotos de 522 y 551 d.C. El teatro, a diferencia del resto de edificios del santuario, se conservó en muy buenas condiciones y, a través de los trabajos de restauración realizados por P. Kavvadias (1907), A. Orlandos (1954-1963) y el Comité para la Conservación de los Monumentos de Epidauro (1988 en adelante), ha recuperado prácticamente su forma original.

En 1938, El club *Ellinikí periigiti*, una agrupación de montaña y cultura, organizó la primera representación de una antigua tragedia en el teatro del santuario de Asclepio de Epidauro desde la Antigüedad. Producida por la compañía del Teatro Nacional Griego, la obra elegida fue “Electra” de Sófocles, dirigida por Dimítris Rontíris e interpretada por grandes actores griegos del momento, encabezando el reparto Katína Paxinoú [Fig. 4.46]. El teatro no había sido todavía restaurado y el tendido eléctrico no había llegado a este rincón del Peloponeso, por lo que la obra se ejecutó al atardecer con luz de día, como sucedía en la Antigüedad. A pesar de la dificultad para el acceso desde Atenas, la obra se llevó a cabo con gran éxito y tuvo una gran repercusión en la sociedad griega.

Figura 4. 46. La actriz Katína Paxinoú en Electra de Sófocles, el 11 de septiembre de 1938, la primera representación realizada en el teatro del santuario de Asclepio desde la Antigüedad. (Foto: Ethnikó Théatro)

Capítulo 4

Sin embargo, la experiencia no se repetiría hasta el 11 de julio de 1954, cuando se funda el Festival de Epidauro, con “Hipólito” de Eurípides, dirigida nuevamente por Rontíris y como protagonista Alékos Alexandrákis [Fig. 4.47]. Desde entonces, de forma ininterrumpida, cada verano el teatro cobra vida, los primeros veinte años con producciones de carácter “neoclásico” del Teatro Nacional Griego y a partir de la década de 1980 con producciones de otros teatros con puestas en escena más arriesgadas. Más de 14.000 espectadores pueden llegar a asistir a las producciones más importantes que se realizan en el teatro del Asclepeión de Epidauro, lo que supone uno de los recintos más importantes de la agenda cultura griega actual. En los últimos años, al magnífico teatro del santuario se le ha sumado el pequeño teatro de Epidauro que, con producciones más modestas pero de gran interés, han incrementado la actividad y la importancia del festival, que forma una parte esencial de la cultura viva griega contemporánea.³⁴

Figura 4. 47. Representación de “Hipólito” de Eurípides el 11 de julio de 1954, en el teatro del santuario de Epidauro (Foto: Ethnikó Théatro)

³⁴ Todos los datos están tomados de la página oficial del Festival de Atenas-Epidauro (<http://greekfestival.gr/istoria/>) y del archivo de la página oficial del Teatro Nacional Griego (<http://www.nt-archiv.gr/places.aspx>)

4.2.2.2. Experiencias previas en el teatro del Asclepeión de Epidauro

Dentro del Laboratorio Sensorial y Performativo, los teatros fueron una de las tipologías arquitectónicas sobre la que trabajamos más frecuentemente. Como no podía ser de otra forma, el teatro del Asclepeión de Epidauro nos despertó especial interés para nuestra investigación, dadas las posibilidades de experimentación que nos ofrecía. A pesar de que en Laboratorio estábamos centrados en el desarrollo de las herramientas sensoriales y performativas, como hemos visto, hubo ciertos espacios en los que parte de las experiencias las utilizamos para estudiar ciertos mecanismos arquitectónicos de ritualización que previamente habíamos detectado. En el caso del teatro de Epidauro, al interesarnos por cuestiones como la perfección de su trazado y de la percepción visual o acústica entramos a explorar los mecanismos de ritualización asociados a ellas.

Una de las cuestiones más atractivas del trazado teatro del Asclepeión es el desarrollo del *koílon* sobre tres centros. Nos interesaba especialmente cómo esta ingeniosa geometría afectaba a la percepción de los espectadores. Para ello situamos a los alumnos en distintas posiciones, comprobando hacia dónde se dirigía la mirada y qué percibían. La forma más básica fue ubicar a todo el grupo ocupando una fila [Fig. 4.48 y 4.49]. Elegimos la cuarta fila, por ser la que el grupo llenaba de forma confortable, pero sin dejar una distancia excesiva entre los participantes. Aunque casi imperceptible a simple vista, la sutil modificación de la geometría del círculo abriéndose ligeramente en las dos últimas *kerkídes* de cada extremo modifica el foco visual. Desde los tramos centrales, el centro de la *orchístra* sobre el eje de simetría sigue manteniendo su protagonismo, sin embargo la apertura del *koílon* desplaza la atención hacia la escena. Desde los tramos centrales, la apertura permite percibir la escena, seguramente si se hubiera trazado con un sólo círculo los espectadores de las dos últimas *kerkídes* tendrían que haberse girado completamente para ver con dificultad la escena. En todo lo arco, se podía visualizar el grupo completo ocupando la fila, a la vez que se percibía gran parte del *koílon*.

Indagamos también sobre las diferencias de percepción entre las diferentes posiciones posibles de los espectadores en el *koílon*, vertical y horizontalmente. Para ello situamos a los alumnos ocupando distintas filas y *kerkídes*, rebasando sólo en un caso el eje de simetría para poder percibir también la presencia de otros participantes en el otro lado, de forma que se pudiera recrear mentalmente una imagen completa de la audiencia [Fig. 4.50 y 4.51]. También rebasamos el *diázoma*, ocupando una fila en el sector superior del *koílon*.

Las nuevas posiciones confirmaban lo anteriormente descrito a propósito de la direccionalidad de la percepción visual, incrementándose el desplazamiento del enfoque de la visión hacia la escena en relación a la altura de la fila. Sin embargo, la mayor inclinación de la parte superior del *koílon* corrige la dirección de la mirada, conduciéndola de nuevo hacia el centro de la *orchístra*. Obviamente, la percepción de la audiencia se amplía en las posiciones superiores, ya sea en la visión central o periférica. Cuanto más lejos se sitúa el espectador del centro, más amplia es la percepción visual de la audiencia, y como hemos visto, los espectadores más relevantes se ubicaban en las filas más bajas, de esta forma el espacio guiaba la percepción del pueblo llano que asumía su situación dentro de la estructura social de forma inconsciente.

Capítulo 4

Figura 4. 48. Experiencia sensorial en el teatro del santuario de Asclepio de Epidauro. (Plano del autor a partir de A. von Gerkan y W. Müller-Wiener, 1961, fig. 4 y 11)

Figura 4. 49. Experiencia sensorial en el teatro del santuario del Asclepio en Epidauro. (Foto M. J. Martínez Sánchez)

Figura 4. 50. Experiencia sensorial en el teatro del santuario de Asclepio de Epidauro. (Plano del autor a partir de A. von Gerkan y W. Müller-Wiener, 1961, fig. 4 y 11)

Figura 4. 51. Experiencia sensorial en el teatro del santuario del Asclepio en Epidauro. (Foto M. J. Martínez Sánchez)

Capítulo 4

Pero además, la conducción de la mirada por la geometría del *koílon* se ve reforzada por el diseño de sus asientos. El tipo de asientos elegido para la primera fase de construcción fue la misma que en el teatro Dioniso Eléutero de Atenas (Moretti, 2014, p. 118), en el que la sección superior tiene tres zonas distintas: una superficie frontal que sirve de asiento, una sección central que está rebajada para servir como reposapiés, y la sección posterior sobre la que se sienta el asiento en la fila superior [Fig. 4.52 A-B]. Esto hace que por un lado la distancia entre filas sea menor, aproximando el espectador a la *orchístra*, y por otro lado, como pudimos comprobar con los participantes *in situ*, al dar más altura al asiento al rebajar el plano del reposapiés, permite al espectador mantener una postura más erguida, lo que produce un estado de mayor atención.

Figura 4. 52. A-B: Comparación de los asientos del teatro de Atenas de mediados del siglo IV (A) con asientos planos simples (B). C-D: Teatro del santuario del Asclepio en Epidauro. Sección por las escaleras del *koílon*, primeras filas (D) y filas en torno al *diazōma* (C). (Moretti, 2014, pp. 116, 121)

4.2.2.3. La performance dramática en el estudio del espacio ritual

Entre marzo y junio de 2018, junto a las profesoras María Mikedáki y Christína Zoúniou del Departamento de Estudios de Teatro de la Universidad del Peloponeso, llevamos a cabo un taller dirigido a los alumnos de varios cursos de dicho Departamento, enmarcado dentro las actividades del Liceo Epidauro y el Festival de Atenas y Epidauro.³⁵ Adoptando perspectivas históricas, etnológicas, antropológicas, fenomenológicas, arquitectónicas y performativas, el taller se centraba en el estudio de la relación del público con el espacio del teatro griego, desde la Antigüedad hasta el presente, lo que para nuestra investigación supuso la oportunidad de estudiar más a fondo los mecanismos arquitectónicos de ritualización presentes en el teatro griego, utilizando las herramientas desarrolladas en el Laboratorio Sensorial y Performativo, a la vez que pudimos experimentar con nuevas herramientas, entre ellas la performance dramática. Los resultados del taller debían presentarse como performance-documento en el pequeño teatro de Epidauro, dentro del Festival de Epidauro.

³⁵ Ver nota a final de capítulo N.4.6. Taller y performance “Modelando audiencias” –Koinó Poísi–.

Se establecieron cuatro periodos históricos del teatro en Grecia sobre los que los alumnos debían llevar a cabo sus investigaciones: la Época Clásica, Época Helenística y Romana, la Grecia moderna –desde los inicios de las representaciones de teatro clásico en Epidauro, en 1938, hasta la década de 1980– y la Grecia actual –desde la década de 1990, cuando se empiezan a revisar las producciones dramáticas desde una perspectiva actual, hasta el presente–.

Desde los puntos de vista histórico, etnológico y antropológico, las investigaciones se centraron en distintos testimonios sobre la composición del público y sus conductas en estos periodos. Respecto a los dos periodos dentro de la Antigüedad se observaron cuestiones como quiénes componían el público, cómo se vestían, qué reacciones mostraban durante la representación, los periodos del año en los que se realizaban los concursos dramáticos, qué horarios tenían, cómo se accedía a los teatros. En el caso de los periodos de estudio del Festival de Epidauro se atendieron a cuestiones sobre sus inicios como dónde se alojaban el público y los actores, cómo se llegaba hasta allí, o con qué medios técnicos se contaban. Las fuentes consultadas fueron bibliográficas, *hemerográficas*, *audiográficas* y *videográficas*, se realizaron entrevistas. También se tuvo en cuenta las experiencias subjetivas de los participantes en la investigación, respecto a las representaciones actuales del Festival.

Nuestra aportación se centró en los puntos de vista fenomenológicos, arquitectónicos y performativos. Durante el taller, pudimos profundizar y ampliar la investigación realizada dentro del Laboratorio Sensorial y Performativo, sobre las herramientas para el estudio del espacio ritual. En especial nos centramos en la creación consciente de mapas cognitivos –cuestión que no habíamos podido abordar dentro del Laboratorio–, en explorar las metáforas conceptuales primarias expresadas en el espacio del teatro griego,³⁶ y en el uso del carácter dramático de la performance en el estudio en el estudio del espacio.

Dividimos en tres fases el taller. Durante la primera fase, a la vez que los estudiantes desarrollaban la investigación histórica, etnológica y antropológica, les entrenamos a lo largo de varias sesiones en mantener el estado de atención enfocada en los sentidos y en la formación de mapas cognitivos conscientes. Durante la segunda fase, los estudiantes pusieron en común los resultados de sus investigaciones y se les pidió que seleccionaran los aspectos que más les interesaban y, a partir de ellos, que plantearan pequeñas performances dramáticas. En la tercera fase, conectamos entre sí las piezas performativas situándolas en el espacio del pequeño teatro de Epidauro, contextualizándolas y dándoles un sentido narrativo que documentara la experiencia del público en el teatro griego a lo largo de la historia.

Las dos primeras fases se llevaron a cabo en Nauplio, ciudad en la que se encuentra el Departamento de Estudios de Teatro de la Universidad el Peloponeso. Utilizamos dos espacios abiertos: las terrazas de un antiguo espacio de ocio, actualmente sin actividad, situado en Acronauplia –una de las fortalezas de la ciudad– y un teatro construido con gradas metálicas y de madera situado junto a la estación de tren. El primer espacio se utilizó para el entrenamiento de

³⁶ Ver 3.1.2.1. Lingüística cognitiva.

Capítulo 4

la atención enfocada en los sentidos y el segundo para el desarrollo de la acción performativa. La tercera fase se llevó a cabo en el pequeño teatro de Epidauro.

Durante la primera fase, el proceso que seguimos para entrenar la atención enfocada y la formación consciente de mapas cognitivos, se inició con ejercicios que permitieran establecer en los participantes un estado de auto-consciencia, desde el cual se puede formar un modelo del observador, una auto-representación que nos permite establecer relaciones con el mundo exterior. Los ejercicios que seguimos se basan en técnicas del Yoga, básicamente consisten en llevar la atención a la propiocepción y a la respiración, permitiendo que disminuya la intensidad del habitual discurso mental. Una vez alcanzada cierta calma mental y con la mente enfocada en el cuerpo y la respiración, se amplía la percepción del espacio que ocupa el cuerpo al espacio que lo envuelve. El espacio que ocupa el cuerpo se percibe a través de la propiocepción primero con el sentido de la propiocepción o cenestesia. El espacio que envuelve al cuerpo se percibe enfocando la atención en el oído,³⁷ dejando que lleguen los sonidos del entorno, después se enfoca la atención en el tacto alrededor de todo el cuerpo percibiendo todos los estímulos que percibe la piel y finalmente se enfoca la atención en la vista, abarcando todos los estímulos visuales. De esta forma se consigue entrar en un estado auto-consciente conectado con el lugar y en el momento presente; “aquí y ahora”. En este estado la atención enfocada en los sentidos es “abierta”; es decir, no se centra en un estímulo concreto sino en la escucha, el tacto o la visión, abarcando todos los estímulos que se producen en el espacio.

Figura 4. 53. Ejercicio de atención enfocada en la cinestesia en Acronauplia. (Foto del autor)

³⁷ Ver 4.1.2.2. Experiencias auditivas

En esta ocasión, no trabajamos con el olfato y el gusto, pero aunque *a priori* podría parecer que el olfato o el gusto no forman parte de la percepción espacial, tienen también importancia en este proceso, como entre otros Pallasmaa (2005, p. 59) sostiene.

Desde el estado de auto-consciencia, podemos enfocar conscientemente la atención en los sentidos (Varela, Thompson y Rosch, 1993, pp. 24-25) centrados en un estímulo concreto. Sin entrenamiento, este estado de atención sólo se puede mantener durante unos segundos, la dificultad se encuentra en los hábitos mentales de analizar, comparar, medir... Con entrenamiento, se puede sostener la atención de forma más prolongada; cada vez que la mente discursiva atrapa la atención en pensamientos, recuerdos o valoraciones, se devuelve a la mente al estado de auto-consciencia, sin críticas, y desde ahí se vuelve a enfocar la atención en uno de los sentidos, primero de forma abierta y después centrándose en un estímulo concreto.

La atención enfocada nos sirve para percibir el lugar como se muestra, sin que medie conocimiento previo; es decir, con una aproximación fenomenológica. Pero, también podemos llevar la experiencia a un terreno más complejo, elaborando mapas cognitivos conscientemente, mediante la corporalización del espacio utilizando las mismas herramientas.

Para la formación consciente de mapas cognitivos del entorno, seguimos el siguiente proceso. Primero establecemos un estado de auto-consciencia, situándonos en pie en un punto central del espacio que queremos estudiar. Después enfocamos la atención en el oído, la vista y el tacto abarcamos el espacio que nos rodea formando mapas sensoriales acústicos, visuales y hápticos. Con los sentidos distales –el oído y la vista–, en pie, sin movernos del lugar elegido, abarcamos el espacio que nos rodea, primero con la atención enfocada de forma abierta dejando que lleguen los estímulos más lejanos y cercanos, y después centrándonos en los estímulos que conforman el espacio en el que nos encontramos. Para completar el mapa cognitivo visual, elegimos con la atención enfocada en la visión de forma abierta, elegimos ciertas formas de entre los estímulos recibidos, nos desplazamos hasta ellas y con la atención enfocada en la propiocepción adaptamos nuestro cuerpo a las formas elegidas. Una vez registrado el espacio de forma auditiva, visual y cenestésica, nos desplazamos con la atención enfocada en el contacto de los pies con el suelo, en la piel sintiendo el aire que nos envuelve, o en las manos tocando los distintos materiales que componen en el espacio. Una vez elaborado el mapa háptico del espacio, enfocamos la atención en la cinestesia [Fig. 4.53].

Sobre la importancia de la cinestesia en la formación de mapas cognitivos, hemos visto que al desplazarnos, habitualmente lo hacemos bajo el control del equilibrio, la propiocepción y el tacto –es decir, la cinestesia–, no bajo el control de la visión. La visión es un sentido distal, reservado principalmente para el mundo extracorpóreo. El control locomotor visual implicado por la posesión de un mapa cognitivo es indirecto, su función principal es enfocarse en el destino en el espacio externo al que nos dirigimos, no apunta a los detalles del movimiento de las extremidades (Donald, 1991, p. 147).³⁸ Por tanto, desplazarnos por el espacio es fundamental

³⁸ Ver 2.1.3. Sistemas de referencia en la formación de mapas cognitivos.

Capítulo 4

para completar el mapa cognitivo que hemos formado con los otros sentidos, sólo desplazándonos conscientemente podemos corporalizar realmente el espacio.

Con la visión, los participantes debían distinguir las formas, los colores, las luces que conformaban el espacio; con el oído, el nivel de sonoridad de las distintas superficies, su permeabilidad a sonidos externos; con el tacto, las diferentes texturas de los materiales; y con la cinestesia, las distancias y la relación del cuerpo con las distintas formas. Con cada nuevo mapa sensorial realizado, los participantes debían recorrer mentalmente el espacio con la información registrada, para finalmente recorrerlo físicamente con la atención enfocada en la cinestesia.

Para completar los mapas cognitivos con la atención enfocada en la cinestesia, utilizamos distintos ejercicios inspirados en los métodos y talleres de los Halprin y de Abramović,³⁹ y también en la técnica de composición escénica *Viewpoints* de Anne Bogart y Tina Landau (2005).⁴⁰ Desde un punto central en el espacio y con la atención enfocada en el cuerpo en movimiento, los estudiantes primero debían desplazarse muy lentamente recorriendo de un extremo al otro el espacio, varias veces. Frecuentemente, se les indicaba que expandieran la percepción del cuerpo hasta abarcar todo el espacio en el que se encontraban, inmediatamente después debían volver a centrar la atención en el movimiento del cuerpo en el espacio. Después, debían recorrer el espacio siguiendo los patrones del diseño del pavimento con distintas las velocidades y con determinadas que les eran indicadas, como girar 90° cada vez que se encontrar con un compañero a una distancia establecida. Cada cierto tiempo se les indicaba que expandieran la atención mientras estaban en movimiento y también se les pedían que se detuvieran y que ampliaran su percepción abarcando todo el espacio donde se encontraban situándose en él.

En la segunda fase del taller, dispusimos de poco tiempo para poder trabajar dentro del pequeño teatro de Epidauro, dado que actualmente se está llevando a cabo su restauración, y el espacio se habilita para el uso público sólo durante el Festival de Epidauro. Por ello iniciamos el trabajo performativo en el teatro de la antigua estación de tren de Nauplio, continuando en el pequeño teatro de Epidauro cuando fue posible. Durante esta fase, los estudiantes pusieron en común las investigaciones que habían llevado a cabo sobre cómo el público se relaciona con el espacio del teatro griego, desde la Antigüedad hasta nuestro días. Hicieron una selección de los aspectos más interesantes –como la etiqueta tanto en el vestuario como en la conducta, o la ubicación de los distintos miembros de la sociedad en el *koílon*– y a partir de ellos propusieron pequeñas performances dramáticas que describían los aspectos seleccionados. Para el desarrollo de las pequeñas performances, comenzamos a asociar metáforas espaciales a la acción, de forma que la ubicación de los performers en el espacio del teatro y sus interacciones durante el desarrollo de la performance expresaba el aspecto que se pretendía describir. También comenzamos a unir las pequeñas acciones, generando una narrativa que constituiría la base para la performance-documento adaptada –*site specific performance*– para el espacio del pequeño teatro de Epidauro.

³⁹ Ver 3.2.1.5. Danza experimental y nota a final de capítulo N.4.5. “*Cleaning the House*” y el Método Abramović

⁴⁰ Ver nota a final de capítulo N.4.7. Técnica de composición “*Viewpoints*”.

El trabajo en el pequeño teatro de Epidauro fue la fase final del taller. Comenzamos generando conscientemente mapas cognitivos del espacio, como habíamos procedido en la primera fase del taller [Fig. 4.54]. Después estudiamos el espacio con las herramientas desarrolladas en el Laboratorio Sensorial y Performativo tratando de hallar los mecanismos arquitectónicos de ritualización que previamente habíamos estudiado en otros teatros, como los asientos diseñados para que el espectador adopte una postura y a la vez dirija la mirada de una determinada forma, el diseño del *koílon* para que los ciudadanos perciban el conjunto de la sociedad enfrentada a la acción de la escena y ubicada en el paisaje que lo rodea. También se estudió la percepción durante los recorridos desde los accesos hasta los asientos, por las escaleras y los pasillos entre los asientos. Incluimos dentro de la exploración el entorno del teatro, en concreto se analizó el camino entre huertos y vestigios arqueológicos que conduce desde el antiguo puerto de Epidauro al teatro [Fig. 4.56]. Por último, analizamos las posibles metáforas conceptuales primarias que pudieran estar expresadas en la arquitectura del teatro.⁴¹

Tras la corporalización del espacio y su entorno, y basándonos en los hallazgos realizados durante nuestra exploración sobre los mecanismos arquitectónicos de ritualización y de las metáforas conceptuales primarias, continuamos desarrollando las pequeñas performance y la performance-documento, adaptándolas e incluyendo cuestiones relativas al espacio específico. También se trabajó sobre el camino de acceso, que finalmente se utilizó para crear un happening compuesto de micro-acciones para conducir a los espectadores. El resultado fue una performance-documento cuyo protagonista era el teatro que titulamos “*Koinó-Poiísi*”.

Figura 4. 54. Ejercicio de atención enfocada, en el pequeño teatro de Epidauro. (Foto: S. Kousourís)

⁴¹ Ver 3.1.2.1. Lingüística cognitiva.

Capítulo 4

4.2.2.4. “Koinó-Poísi”. Modelando audiencias.

La performance resultante del taller que titulamos “Koinó-Poísi” –que podríamos traducir por “modelando audiencias”– se realizó el 30 de junio de 2018, en el pequeño teatro de Epidauro, dentro del Festival de Epidauro, presentada como una “performance de investigación de teatro-documento”. Se ejecutó a la caída de la tarde, como sucedía en la antigüedad o como la primera representación en tiempos modernos en el teatro del Asclepion de Epidauro, para poder reproducir la experiencia sensorial para la que la arquitectura del teatro fue diseñada. En los anuncios se advertía que el evento se iniciaría con un *happening* que tendría lugar en el puerto de Antigua Epidauro junto al camino que conduce al teatro [Fig. 4.56].

Las acciones que estructuraban la performance pretendían activar la arquitectura del teatro –el protagonista del evento– para que revelara sus mecanismos de ritualización. Estas acciones eran conducidas por tres personajes una “antropóloga”, una “arqueóloga” y Dioniso, el dios del teatro, a los que se les añadía un grupo de performers, como un *xorós*, mezclados entre el público, a los que llamamos *koinó poiités* –poetas de la audiencia–.⁴²

El espacio del teatro es mostrado como un dispositivo de almacenamiento externo de memoria, como *el correlato material de las ideas sobre la naturaleza de la comunidad, sus vidas y sus mundos*, que al haber sido materializado en la arquitectura del teatro las mentes se expanden en el espacio y en el tiempo, facilitando el intercambio cultural entre comunidades y la preservación de la identidad cultural entre generaciones (Watkins, 2015, pp. 155-157). La performance descodifica la información que guardan las piedras que construyen el teatro.

Figura 4. 55. Pequeño teatro de Epidauro. (Foto del autor)

⁴² Ver nota a final de capítulo N.4.6. Taller y performance “Modelando audiencias” –Koinó Poísi–.

La antropóloga es el personaje que conduce la performance. En realidad, su campo de conocimiento aglutina distintas disciplinas: antropología, historia, estudios de la performance o las ciencias cognitivas. Su papel es presentar la investigación realizada a lo largo del taller y conducir su corporalización en los espectadores. Su acción transcurre siempre dentro de la *orchístra*.

El personaje de **la arqueóloga** funciona en oposición a la de la antropóloga; pone límites a la experiencia que se está desarrollando. Su figura representa a la posición mayoritaria de arqueólogos, historiadores y arquitectos. Aporta información sobre la protección del monumento, a la vez que cuestiona las disciplinas que representa la antropóloga en su aproximación al estudio del espacio, en concreto a los restos arqueológicos. Su discurso se sitúa dentro del enfoque de la cultura material, en el que los restos arqueológicos deben ser preservados en el estado en que se han encontrado, incluso volviéndolos a cubrir para no que prevenir su deterioro. Sus intervenciones ponen de manifiesto todas las restricciones de uso y sensoriales a las que los sitios arqueológicos están sometidas. Como señala Hamilakis (2013, pp. 45-46), se permite participar *en rituales y ceremonias como la escenificación de representaciones teatrales antiguas, pero no se pueden mezclar con interacciones corporales y sensoriales “inferiores”, como comer y beber, o incluso tocar*. Su acción sucede por todo el espacio del teatro, incluso invadiendo zonas restringidas para el público por su peligrosidad, dado su mal estado de conservación.

Los **koinó poiités** corporalizan los conocimientos adquiridos durante el proceso de la investigación, pero también los hallazgos que se producen a través de la experiencia que está teniendo lugar. Activan al público, dan voz al “teatro” y a la memoria de los espectadores a lo largo de la historia. Desarrollan su acción sólo dentro del *koílon*.

Dioniso representa la esencia de la performance. La fascinación de la versión del mito recogida por Eurípides en “Bacantes” ha sido constante entre los dramaturgos contemporáneos. Burkert (2007, p. 221), considera que esta versión representaría uno de los cuatro tipos de rituales dionisiacos que distingue, las Agrionias⁴³ que consistían en la anulación del orden establecido en la polis y la vuelta al territorio no “cultivado” y a la animalidad; es decir un rito de disgregación e inversión. Gluckman (1952, p. 3) sostiene que los rituales de inversión:

Se realizan dentro de un sistema tradicional establecido y sagrado, en el que hay tensión por la particular distribución de poder, y no sobre la estructura del propio sistema. Esto permite, a través de la manifestación instituida y en formas complejas, renovar la unidad del sistema.

Desde este punto de vista, el teatro como lugar donde se realizaban algunos los actos más relevantes de las festividades dionisiacas, era un importante dispositivo de ritualización, de formación de ciudadanos, al conformarse como el lugar de renovación de la unidad del sistema a través de su momentánea disolución. Utilizamos esta “aparente paradoja” para poner en evidencia el carácter ritualizador del teatro; es decir, conducimos a los participantes desde la “ciudad” al teatro situado a las afueras para transformarlos en público, en ciudadanos, por la disolución del orden establecido que el personaje de Dionisio provoca animando a los

⁴³ Las Agronias eran unas fiestas del área dórica-jónica, en la que se producían rituales de disgregación e inversión, con una insurrección de mujeres, “locura” y fantasías “canibalescas” (Burkert, 2007, p. 221). Ver anexo A.1.5. Banquete, ayuno, y fiestas.

Capítulo 4

espectadores y a los otros personajes a saltarse las normas y finalmente a abandonar su “santuario” para practicar sus ritos –la performance– de vuelta en la ciudad. La doble naturaleza de Dioniso –humana y divina– le permite la interacción con los otros personajes y a la vez estar por encima de ellos. No atiende a las normas ni a las restricciones. Su carácter es pre-cultural, provoca la emergencia de las emociones más primarias. La acción de Dioniso parte de su “templo”, una casa típica de la zona situada detrás de la escena con una terraza bajo un emparrado orientada al teatro que ha sobrevivido a la excavación. Su epifanía como dios se produce en la escena y finalmente desciende a la orquesta en su “forma” humana, pero manteniéndose en el centro, en donde habitualmente se ubica el *thyméli*. Como cierre de la performance, Dioniso sale al exterior del teatro conduciendo al público.

La acción comienza en el antiguo puerto de Epidauro, donde el público es convocado. Uno de los performers conduce al grupo de espectadores a través del camino que conduce al teatro actuando como guía, señalando lugares de interés y narrando sus historias como parte del *happening* inicial [Fig. 4.56]. Éste se construye con una serie de micro-acciones formadas a partir de las distintas experiencias que tienen lugar durante la performance. Los performers eligieron la ubicación dentro del recorrido sobre la que quería trabajar y desarrollaron sus acciones. Estas micro-acciones preparan al público para la performance en la que van a tomar parte, conectándoles con el entorno, recibiendo información de su historia, sus usos o su estructura, contextualizando el espacio del teatro. La última acción del recorrido sucedía antes de entrar en la explanada situada frente al teatro [Fig. 4.56 J], donde uno de los performers les recuerda cuál es su papel en la performance que está teniendo lugar, en qué consiste ser “el público”

Figura 4. 56. “Koinó-Poísi”. Recorrido del *happening* previo a la performance. A-J: ubicación de las micro-acciones que se realizaron. (Plano del autor)

Inmediatamente después el “público” es dividido arbitrariamente, se les entrega tarjetas de distintos colores a modo de entradas y después se les pide que formen filas a la entrada del teatro atendiendo a los colores de sus tarjetas. A continuación, son conducidos por grupos al interior del teatro situándolos en ubicaciones específicas relacionadas con el color de las tarjetas de cada grupo [Fig. 4.57]. Sin saberlo, eran ubicados de forma similar a como los distintos grupos sociales atenienses se situaban en el teatro de Dioniso Eléutero, de acuerdo a las investigaciones de Pickard-Cambridge (1968) o Goldhill (1997), entre otros. De esta forma, el público puede experimentar con su propio cuerpo la ritualización a que el espacio los somete.

Una vez acomodados los espectadores, la “antropóloga” les comunica que antes de que comience la “performance”, van a ser partícipes de una investigación sobre el teatro y la audiencia, les explica que por esa razón han sido ubicados en determinadas posiciones. Los *koinó poiités*, mezclados con el público asumen el rol de los representantes de cada grupo y desvelan a la audiencia con qué grupo social se asociaba los asientos que ocupaban: los arcontes, los patrocinadores de los concursos dramáticos, los críticos teatrales, las heteras o cortesanas, los ciudadanos libres, las mujeres casadas y sus esclavas, los extranjeros que residían en la polis o incluso los presos.

A partir de aquí se suceden una serie de acciones que aportan información a los espectadores sobre el teatro antiguo, sobre las representaciones actuales en los teatros de Epidauro y también sobre las perspectivas arqueológicas en el estudio y conservación de los monumentos. Entre estas últimas podemos destacar las acciones 7 y 8, sobre el apodo del pequeño teatro de Epidauro: *laloún théatro* –teatro parlante–.

Figura 4. 57. Koíno-Poiísi. Distribución del público en la acción 4. (Plano del autor)

Capítulo 4

Como hemos visto, una de las características más notables del pequeño teatro de Epidauro es la enorme cantidad de inscripciones que se han conservado en sus asientos con los nombres de sus ocupantes [Fig. 4.60]. Realizadas entre el siglo IV y III a. C., se han hallado alrededor de mil nombres (IG IV.1. 876-893), distribuidos por todo el *koílon*, de ahí el sobrenombre de “teatro parlante”.

En la acción 7, la “antropóloga” continúa con su investigación y pide a los espectadores que perciban el espacio desde la posición en la que se encuentra. Les indica que recorran con la mirada el *koílon*, la *orchístra*, la escena, que lleven más allá la mirada a las laderas de las montañas que les rodean, las cumbres de estas montañas, el mar, el valle que conduce al santuario de Asclepio. Les pide que cierren los ojos y que escuchen el espacio, y finalmente que perciban con sus manos la textura de la piedra de los asientos. Con los espectadores enfocando la atención en los sentidos comienza la acción 8. Mientras los espectadores permanecen con los ojos cerrados, los *koinó poiitēs* desde sus posiciones, situados previamente cada uno en una de las *kerkídes* a distintas alturas [Fig. 4.59], comienzan a declamar algunos de los nombres inscritos en las *kerkídes* que ocupan siguiendo una “partitura” [Fig. 4.58]. La acción se cierra con la irrupción de la “arqueóloga” que recrimina los espectadores que estén sentados sobre asientos de más de 2.300 años de antigüedad.

Como muestran estos ejemplos, las distintas acciones conducen al público a través de experiencias sensoriales y performativas de carácter dramático a corporalizar el espacio y la información que se les ofrece sobre éste, incluyéndolos en “nuestra” investigación, presentada como una imaginaria investigación de uno de los performers de la acción dramática en la que están inmersos.

Δράση 8: Τα Αιολίων Ονόματα -Τα ονόματα

№	ΚΕΡΚΙΔΑ Α	ΚΕΡΚΙΔΑ Β	ΚΕΡΚΙΔΑ Γ	ΚΕΡΚΙΔΑ Δ	ΚΕΡΚΙΔΑ Ε	ΚΕΡΚΙΔΑ ΣΤ	ΚΕΡΚΙΔΑ Ζ	ΚΕΡΚΙΔΑ Η	ΚΕΡΚΙΔΑ Θ
1		Αρτεμίδωρος	Ασκληπιάδης						
2		Πολύκροτος	Θύρακος	Αντίθεος				Αντίθεος	
3	Αντίθεος	Ασκληπιάδης	Διμήτριος	Νικόμαχος		Αντίθεος	Νικόμαχος		
4		Καρπυρίδης	Αντίθεος			Αντίθεος			
5		Αντίθεος	Δωρόκλεος	Αντίθεος				Σωκράτης	
6	Ασκληπιάδης	Νίκων		Αρτεμίδωρος	Αντίθεος				
7	Καλλισθένης	Ευκλείης	Ουγκύδης	Ευκλείης				Αντίθεος	
8		Ουγκύδης	Σωκράτης				Αντίθεος	Αντίθεος	
9		Καλλισθένης	Αρτεμίδωρος	Καλλισθένης		Αντίθεος			
10	Τιμόθεος	Καλλισθένης	Ευκλείης	Τιμόθεος	Αντίθεος	Ευκλείης	Τιμόθεος	Καλλισθένης	
11	Καλλισθένης	Τιμόθεος	Αρτεμίδωρος	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Καλλισθένης	Ευκλείης	Καλλισθένης
12	Τιμόθεος	Τιμόθεος	Τιμόθεος	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Καλλισθένης	Ευκλείης	Καλλισθένης
13	Αρτεμίδωρος	Τιμόθεος	Αντίθεος	Ευκλείης	Καλλισθένης	Αντίθεος	Αρτεμίδωρος	Αντίθεος	Ευκλείης
14		Ευκλείης	Αντίθεος	Αντίθεος		Ευκλείης	Αντίθεος	Ευκλείης	
15	Αντίθεος	Αντίθεος	Αντίθεος	Ευκλείης		Ευκλείης	Αντίθεος	Ευκλείης	
16	Αντίθεος	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	
17	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	
18	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	
19	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	
20	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	
21	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	
22	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	
23	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	
24	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	
25	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	
26	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	
27	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	
28	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	
29	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	Ευκλείης	

Figura 4. 58. Koino-Poiisi. “Partitura” que siguen los *koinó poiitēs* para dar sonido a los nombres de los antiguos ocupantes del teatro

Figura 4. 59. Koíno-Poísi. Distribución de los koinó poitēs en la acción 7 y 8. (Plano del autor)

Figura 4. 60. Nombres de los patrocinadores grabados en los asientos del *koílon* del pequeño teatro de Epidauro. (Foto: S. Kousourís)

Capítulo 4

Las acciones se suceden hasta que la “antropóloga” advierte al público que la performance va a dar comienzo tras comunicarle una serie de reflexiones, pero la arqueóloga nuevamente interrumpe la acción y expulsa a los espectadores del teatro –acción 16–. Dioniso anima a los espectadores a abandonar el lugar conduciéndolos al exterior, donde les despide declarando que la performance “real” sucede continuamente en el exterior del teatro –acción 17–.

4.2.3. Resultados

La colaboración con el Departamento de Estudios de Teatro de la Universidad del Peloponeso nos dio la oportunidad de poder aplicar las herramientas desarrolladas durante nuestra investigación en una tipología concreta de arquitectura ritual, el teatro, a la vez que las poníamos a prueba con participantes provenientes de otra disciplina.

Como hemos insistido, nuestra investigación no es histórica, arqueológica o antropológica, sino que nos basamos en estas disciplinas para estudiar cómo se constituye un espacio ritual, y en especial en qué consisten los mecanismos arquitectónicos de ritualización. Dentro del desarrollo de nuestra investigación, trabajar sobre una tipología tan estudiada como es la del teatro griego es una estrategia que nos permite seguir poniendo a prueba la eficacia de la perspectiva metodológica que proponemos, ya que no buscamos hacer grandes aportaciones sobre el carácter ritual del espacio del teatro griego, sino constatar de una forma empírica lo que estudios anteriores han expuesto.

Trabajar con profesores de otras disciplinas cercanas a la perspectiva de estudio que proponemos enriquece enormemente nuestro trabajo, pero además nos dio la posibilidad de indagar en las posibilidades de introducir la performance dramática como otra herramienta de investigación. Especialmente interesante nos resultó la formación de metáforas espaciales en la composición dramática de las pequeñas performance planteadas, ya que en la mayoría de los casos resultaron ser equivalentes a las metáforas conceptuales expresadas en el espacio.

Como decimos, el principal objetivo de esta experiencia era determinar cuáles son los mecanismos arquitectónicos de ritualización presentes en los teatros griegos. El proceso que seguimos es el siguiente: 1. Partimos de los estudios que describen el teatro como uno de los espacios rituales más importantes de la cultura griega, y determinamos qué elementos arquitectónicos son mecanismos activos en la ritualización del individuo. 2. Desde una perspectiva performativa fenomenológica-cognitiva, aplicamos las herramientas sensoriales y performativas ya ensayadas, añadiendo algunas nuevas, para corporalizar el espacio y sus procesos de ritualización. 3. Analizamos la experiencia llevada a cabo y sacamos conclusiones. 4. Dado el contexto en el que se realiza el estudio, realizamos una performance-documento para presentar los resultados, esto nos da la oportunidad de utilizar la performance dramática como herramienta de investigación. Como hemos argumentado, los principales mecanismos de ritualización se encuentran en la situación y orientación del teatro, la geometría del *koílon* y la disposición de los distintos elementos del espacio de representación.

La ubicación de los teatros en la periferia de las zonas urbanas fue probablemente producto del aprovechamiento del espacio libre de topografía poco adecuada para a otros usos, pero esta circunstancia se transformó mecanismo arquitectónico de ritualización. Por un lado, la situación periférica se adaptaba mejor los rituales de inversión y disolución dedicados a Dioniso, deidad a la que estaban consagrados la mayoría de los teatros. Por otro lado, el *koílon* quedaba orientado hacia el exterior de la zona urbana, conectando la visión de los espectadores con su comunidad y con su paisaje. El pequeño teatro de Epidauro, es una excepción en cuanto a su ubicación, ya que se situaba en una de las laderas de la antigua acrópolis, como era frecuente, pero se accedía desde el ágora. Sin embargo, se orientaba hacia los campos de Epidauro, concretamente hacia el valle por el que discurría el camino sagrado que conducía al santuario de Asclepio. Actualmente, el pequeño teatro de Epidauro se encuentra a 1,5 km del nuevo centro urbano, por lo que nos servía igualmente como modelo para nuestras experiencias. Realizando el trayecto que los separa con la atención enfocada en los sentidos, pudimos comprobar la atención es capturada por nuevos estímulos,⁴⁴ mientras los problemas cotidianos quedan atrás en lo urbano. Caminar entre el mar, bosquetes de acebuche, lentiscos, huertos, olivares, naranjales y vestigios arqueológicos, genera una emoción de encuentro con lo extraordinario. Esta herramienta la aplicamos como la base para generar micro-acciones que se presentaron como un *happening* inicial [Fig. 4.56] en la performance-documento.

La geometría circular del *koílon* es determinante para despertar el sentimiento de comunidad. Como en el caso anterior, también se puede atribuir a razones prácticas la elección de esta geometría pero en este caso, parece que prevaleció su uso como mecanismos arquitectónico de ritualización; es decir exponer a la comunidad organizada espacialmente por sus estamentos sociales. Como hemos visto, sobre esto ya indagamos dentro del Laboratorio Sensorial y Performativo [Fig. 4.48 y 4.51], pero en esta ocasión pudimos profundizar más sobre este mecanismo de ritualización, al poder plantear distintos ejercicios de atención sensorial vinculados a las distintas situaciones dentro del *koílon* y su significado social, utilizándolo como metáfora espacial y llevándolo incluso a su expresión dramática durante la performance [Fig. 4.57].

El diseño del asiento también es de gran importancia, ya que literalmente modela al cuerpo del espectador obligando a mantener una postura erguida que produce un mayor estado de atención. Como ocurre con otros aspectos, quizás inicialmente se debiera a cuestiones prácticas –el diseño de los asientos a partir del modelo del teatro de Atenas ocupaban menos espacio y producían una mayor inclinación del *koílon*– [Fig 4.52], pero no cabe duda que se trata también de un mecanismo arquitectónico de ritualización de gran eficacia. El pequeño teatro de Epidauro, está construido con distintos modelos de asiento, por lo que pudimos indagar sobre esta cuestión realizando ejercicios de atención manteniendo distintas posturas en los asientos del teatro, comprobando cuales eran más confortables y con cuales se sostenía mejor la atención.

⁴⁴ En la Antigüedad, el teatro de Dioniso Eléutero estaba situado en una zona periférica, aunque dentro del recinto de la ciudad, no obstante el camino al teatro iba acompañado de una *pompé*, como hemos descrito. Sin embargo, el pequeño teatro de Epidauro se ubicaba debajo de la acrópolis, en el ágora de la polis, no así el teatro del Asclepeion que se situaba fuera del recinto del santuario.

Capítulo 4

El espacio de representación –la *orchístra* y la escena con sus distintos elementos– está estructurado a partir de distintas metáforas conceptuales primarias sobre la sociedad y su cosmovisión, en él se representan los dramas sociales para ser cuestionados y comprendidos, pero también es el lugar de la performance ritual cívica o religiosa, y por ello el recinto más sagrado del teatro. Para estudiarlo, aplicamos ejercicios de atención desde el *koílon*, pero también desde la *orchístra* y la escena enfocando la atención en el *koílon*, incluyéndolo como espacio performativo, en el sentido que le da Schechner (2003, p.71),⁴⁵ es decir, los espectadores también actúan como performers, como expusimos de forma explícita durante la performance.

Por último, la sonoridad del espacio es un mecanismo de ritualización fundamental. El poder evocador del sonido de la voz humana amplificado por las características del espacio es enorme, como pudimos comprobar en distintos espacios dentro del Laboratorio Sensorial y Performativo. Pero las características del teatro griego dan el grado de espaciosidad justo a la voz, que se percibe nítida y real pero a la vez trascendente. Durante el taller tuvimos ocasión de indagar sobre esto llevando a cabo distintas experiencias que en la performance se vieron reflejadas en la acción 8, pronunciando los nombres de los espectadores de hace más de 1.300 años [Fig 4.58 a 4.60].

Respecto a los avances dentro del desarrollo de herramientas sensoriales y performativas para el estudio del espacio ritual, en primer lugar, tenemos que señalar la gran diferencia que supone poder contar con participantes familiarizados con las técnicas corporales en una investigación que toma como herramienta principal la performance. Hasta ahora habíamos desarrollado nuestro trabajo con arquitectos y estudiantes de arquitectura, quienes en general no tenemos incorporado un entrenamiento sobre el cuerpo y el espacio. Los estudiantes que han participado en esta experiencia han demostrado su capacidad de rápida comprensión y respuesta a cualquier ejercicio o técnica que se les planteaba.

En segundo lugar la disponibilidad de tiempo de entrenamiento y de tiempo dedicado a la exploración sensorial y performativa del lugar han sido fundamentales. Por un lado, nos ha permitido poder desarrollar la técnica de formación consciente de mapas cognitivos y, por otro, hemos podido aplicarla en el lugar estudiado, en este caso el pequeño teatro de Epidauro y su entorno. Además, la disponibilidad de tiempo en el lugar, nos ha permitido explorarlo a lo largo de los meses, a distintas horas del día y con distintas condiciones climáticas.

En tercer lugar, hay que destacar la ampliación de los recursos performativos para el estudio del espacio que hemos podido explorar, del *performance art* a una concepción más abierta de la performance que incluye aproximaciones dramáticas o sociales, como lo plantea Schechner (2013, pp. 1-2), en sus cuatro maneras de aproximarse a las acciones humanas en los estudios de la performance,⁴⁶ con el desarrollo de las performance dramáticas planteadas como metáforas

⁴⁵ También cuando define performance como como: *una actividad realizada por un individuo o grupo en presencia de y para otro individuo o grupo. (...) Aun cuando el público no existe como tal –algunos happenings, rituales y juegos– la función del público persiste: parte del grupo de performers observa a otras partes del grupo de performers; o, como en algunos rituales, el público implícito es Dios, o algún Otro trascendente (s).* (Schechner, 2003, p.22)

⁴⁶ Ver introducción de 3.2. La performance en el estudio del espacio.

espaciales que, en muchos casos, han servido para desvelar metáforas conceptuales expresadas en la arquitectura del teatro.

Por último, el proceso de creación del *happening* inicial a partir de experiencias de percepción sensorial y performativas ha significado un aporte importante a nuestra investigación. El trabajo de contextualización realizado a través de las micro-acciones es una excelente herramienta de análisis del entorno que esperamos poder continuar desarrollando en próximas experiencias.

Hay que añadir, que el uso de la performance dramática o del *happening* nos ha permitido también explorar en las posibilidades de estas herramientas en la comunicación arquitectónica, no sólo en un contexto docente, sino también ante un público general.

4.3. Un proyecto de estudio sensorial y performativo de la Acrópolis ateniense

*Y los que poseían Atenas, bien edificada fortaleza,
el pueblo del magnánimo Erecteo, a quien en otro tiempo Atenea
hija de Zeus, había criado tras darle a luz la feraz tierra
y había instalado en Atenas, en su opíparo templo.
Allí se la proporcionan con toros y carneros
los muchachos de los ateniense a la vuelta de cada año.*

(Homero, *Ilíada*, II, 546-551)

Hasta aquí hemos mostrado las experiencias llevadas a cabo para desarrollar las herramientas sensoriales y performativas necesarias para poder aplicar nuestra perspectiva metodológica performativa y fenomenológica-cognitiva en el estudio del espacio ritual. Como hemos visto, estas experiencias se han producido en dos contextos docentes distintos. En el primero, contando con grupos de setenta estudiantes de arquitectura, desarrollamos las herramientas llevando a cabo distintas experiencias en un buen número de espacios rituales de la antigua Grecia, intentando probar su eficacia en la corporalización de aspectos espaciales como las dimensiones, la geometría, la estimulación sensorial, o el carácter del lugar, y también indagamos sobre algunos mecanismos arquitectónicos de ritualización. En el segundo, dentro de un taller con alumnos de estudios de teatro, aplicamos las herramientas desarrolladas en el anterior contexto, a la vez que añadíamos otras nuevas, como la creación consciente de mapas cognitivos o la elaboración de metáforas espaciales en la elaboración de pequeñas performances dramáticas, comprobando su validez en el estudio de los mecanismos de ritualización presentes en la tipología arquitectónica del teatro griego.

Como hemos expuesto, los resultados obtenidos en ambos contextos fueron muy positivos. Consideramos que la perspectiva metodológica que proponemos, junto al marco teórico que hemos elaborado, pueden ser de gran utilidad en el estudio del espacio ritual, a la vez que suponen una aproximación novedosa y oportuna al estudio del espacio en general. Ahora bien,

Capítulo 4

¿cómo se aplicaría esta perspectiva metodológica en el estudio de un espacio ritual concreto, sin contar con un numeroso grupo de participantes? Creemos necesario, concluir esta tesis, presentando un ejemplo de la aplicación de nuestra perspectiva metodológica en el estudio de un espacio ritual específico, con unas condiciones de investigación habituales. Aunque, dada la extensión de esta tesis doctoral, planteamos dicho ejemplo como un proyecto de investigación que, como avanzábamos en la introducción, de hecho era nuestra intención desarrollar como objeto de investigación de esta tesis.

Para el proyecto de investigación que planteamos como ejemplo, tomamos como caso de estudio la Acrópolis de Atenas y el ritual principal en torno al que se organizó su espacio, los distintos ritos que componían las Panateneas.

Como decíamos, estudiar la Acrópolis como el resultado de las prácticas rituales fue uno de los primeros objetivos que nos planteamos al iniciar la tesis, pero pronto comprendimos que para llevar a cabo nuestros propósitos, se requerían un marco teórico y una perspectiva metodológica específica que en sí mismos suponían un trabajo de investigación independiente. No obstante, no abandonamos del todo la idea, y fuimos trasladando nuestros hallazgos en la configuración de proyecto de investigación que esperamos poder desarrollar en el futuro. Lo que mostramos aquí, es parte de estos planteamientos previos, y el producto de numerosas largas estancias realizadas en la Acrópolis a lo largo del verano de 2017, y de forma menos frecuente durante 2018.

Figura 4. 61. *Athens, with the Acropolis* (#619), Francis Frith (c. 1860. MoMA)

Las Panateneas eran las fiestas principales de Atenas. Durante su celebración, se llevaban a cabo los rituales más importantes de la Acrópolis, como los sacrificios y ofrendas dedicados a Atenea tras la procesión, en la que se entregaba un nuevo peplo para el antiguo *xóanon* de la diosa, marcando así el inicio del año, el 28 de Hecatombeón.⁴⁷ A juzgar por los versos de Homero que citamos al inicio, parece que ya se celebraban en el siglo VIII, pero no tenemos más datos sobre en qué consistían estas fiestas hasta su reorganización en 566 a.C., cuando se instauran las Grandes Panateneas que se celebraban cada cuatro años como un festival panhelénico.

No ha sido posible hasta la fecha encontrar vestigios del templo de Atenea mencionado por Homero en el siglo VIII a.C., pero sí se han encontrado restos arquitectónicos que podrían pertenecer a un templo del siglo VII o quizás a una estructura anterior. A principios del siglo VI a.C., se inicia un desarrollo de la organización de la Acrópolis que se intensificará a partir de 566 a.C. con la reorganización de las fiestas dedicadas a la diosa de la ciudad, construyéndose los grandes monumentos que constituyen la Acrópolis arcaica (Glowacki, 1998, p. 85). Tras la destrucción del santuario a manos de los persas en 480 a.C., se inicia un nuevo programa de construcción que asumía los antiguos rituales y en especial la celebración de las Panateneas como programa arquitectónico principal del santuario que daría como fruto la Acrópolis clásica.

La roca sagrada y sus alrededores han estado ocupados continuamente desde el Neolítico. Los hallazgos arqueológicos muestran que en un principio las zonas preferidas para habitar fueron la roca y sus laderas este y sureste, dejando el lado norte y noreste como zonas y de enterramiento. Esta distribución permaneció inalterada hasta finales de la época arcaica, como Tucídides describe en su obra.⁴⁸ El Ática fue una de las pocas regiones griegas de las que podemos hablar de una cierta continuidad cultural desde la Edad de Bronce hasta el Época Arcaica.⁴⁹ Por tanto, el ritual debió marcar desde muy temprano la configuración espacial de la Acrópolis. Son pocos los vestigios que han llegado anteriores al siglo VII, pero todo indica que la versión clásica de la Acrópolis es una monumentalización y adaptación de construcciones anteriores, emplazadas en los mismos sitios.

A pesar de la enorme cantidad de estudios que se han llevado sobre la Acrópolis y sus rituales, son escasos los conocimientos aportados que se puedan considerar definitivos. Todavía existen multitud de debates acerca de elementos esenciales del santuario y de los ritos asociados a ellos. Desde nuestro punto de vista, consideramos que la aplicación de nuestra perspectiva metodológica performativa y fenomenológica-cognitiva en el estudio de estos elementos podría despejar algunas incógnitas o dar más argumentos a algunas de las opiniones vertidas sobre ellos. Como proyecto de investigación, aplicando nuestra perspectiva metodológica, nos centramos en las estructuras principales de la Acrópolis para estudiar los mecanismos arquitectónicos de ritualización que la componen.

⁴⁷ Aproximadamente durante julio-agosto

⁴⁸ *Antes de Teseo, no era la ciudad más grande que ahora es la Acrópolis y la parte que está al mediodía, según aparece por los templos de los dioses, que están dentro de la Acrópolis, y los otros que están fuera, hacia el mediodía.* (Tucídides. II, 15)

⁴⁹ Ver anexo a final de capítulo A.4.1. Orígenes del espacio ritual griego

Capítulo 4

4.3.1. Objetivos

Nuestro objetivo principal es detallar los mecanismos arquitectónicos de ritualización presentes en la Acrópolis. Para alcanzar nuestro objetivo nos marcamos los siguientes objetivos específicos, relacionados con algunas de las estructuras principales que componen la Acrópolis –la Vía Panatenaica y los Propileos–, la disposición de los edificios en los ejes longitudinal y transversal, y la explanada del Gran Altar.

4.3.1.1. Vía Panatenaica

Nuestro primer objetivo es determinar los motivos para la elección del trayecto clásico de ascenso a la Acrópolis siguiendo la Vía Panatenaica.

Figura 4. 62. Vía Panatenaica en el siglo II a.C. según Travlos (1981, p. 396).
Clave: A. Dípilon; B. Ágora; C. Eleusinion; D. Propileos; E. Altar de Atenea

La Vía Panatenaica era el camino que recorría la procesión de las Panateneas, después de la reorganización de las fiestas a mediados del siglo VI. La Vía –o el *Drómos*, como también se le llamaba en la Antigüedad– conducía a la procesión desde la puerta del Dípilon,⁵⁰ atravesando el Ágora, hasta los Propileos, para finalmente llegar ante el gran altar de Atenea. El trayecto tenía una longitud de aproximadamente 1 km y un ascenso de casi 100 m [Fig. 4.62]. Las líneas de los caminos principales que recorrían la zona permanecieron constantes desde el Neolítico debido a que seguían las formas del terreno. Las vías que llegaban de Eleusis y del valle del río Cefiso entraban a la ciudad paralelos al arroyo Erídano, continuando hasta un cruce situado en el noroeste de lo que será el Ágora clásica, al norte de la colina de *Kolonós Agoraíos*. Desde aquí, una de las ramas conducía al lado meridional de la ciudad, subiendo por el lado este del Areópago, otra rama continuaba hacia el este y, entre estas dos, una tercera rama ascendía hacia la Acrópolis. Esta tercera rama será el tramo principal de la vía Panatenaica, que a lo largo del tiempo se fue desplazando desde el oeste hacia el este, hasta llegar a su ubicación definitiva al construirse la *Stoa Media* y la *Stoa de Átalos*, en el siglo II a. C. El último tramo de la vía que conectaba al nivel del Peripatos bordeando el Areópago, también sufrió variaciones hasta el siglo I d. C. cuando se construye las escaleras del *Anábasis* –ascenso–, dado lo escarpado de la pendiente, que conectaba con el Peripato enfrente de la Clepsidra. Desde aquí giraba al sur del Areópago para enfrentarse al ascenso hasta los Propileos (Thompson y Wycherley, 1972, p. 17).

Sin embargo, la ciudad no ocupó la parte noroeste de la Acrópolis hasta Época Clásica. Noel Robertson (1985) sostiene que el ágora arcaica, situada en el lado este de la Acrópolis, se mantuvo en uso hasta cerca de 500 a.C., e incluso después. Considera que las procesiones que llevaban a los santuarios de Zeus, Atenea y Erecteio, habrían partido desde aquí, siguiendo por la calle de los Trípodes hacia el sur, para girar al oeste y ascender a la Acrópolis por el lado sur, atravesando un propileo situado en la muralla baja del *pelargikon*, para atravesar lo que será el *diazóma* del teatro de Dioniso y continuar hasta la terraza donde se sitúa el santuario de Afrodita Pandemos, bajo el bastión del templo de Atenea Nike, desde allí habría girado para enfrentarse a la entrada principal de la Acrópolis, donde posteriormente se sitúan los Propileos [Fig. 4.63].

Si los argumentos de Robertson son correctos, quizás hubiera tenido más sentido evitar el escarpado ascenso a la Acrópolis desde el lado norte por el que, incluso, llega a ser necesario construir un tramo de escaleras en su última parte. El *Anábasis* arrancaba después del giro de la procesión alrededor del Eleusinion [Fig. 4.62-C], y justo a mitad del giro finalizaba la Calle de los Trípodes que conecta con el recorrido propuesto por Robertson, de hecho éste era el recorrido que seguían las procesiones de las Grandes Dionisias, como el propio Robertson indica.

⁵⁰ El Dípilon [Fig. 4.96-A], situado en el barrio del Cerámico al noroeste de la Acrópolis, era la puerta principal de Atenas. Construida a la vez que los muros de Temístocles en 478 a. C., conectaba a la ciudad con la Academia de Platón y los olivares sagrados de Atenea. Junto al Dípilon se encontraba la Puerta Sagrada, que conducía a Eleusis por el camino que seguía la procesión previa a la celebración de los Misterios desde Atenas. Entre ambas puertas se situaba el Pompeion, un gran edificio de unos 70 x 30 m de planta, construido cerca de 400 a. C., dedicado a almacenar los materiales y objetos del festival de las Panateneas y donde la gran procesión se formaba. Parece que durante el resto del año se le dio otros usos.

Capítulo 4

Figura 4. 63. Recorrido de las Panateneas desde el ágora arcaica según Robertson (1998, p. 285)

Nos cuestionamos por qué se eligió seguir un camino distinto tan escarpado para la procesión de las Panateneas, si ya había sido utilizado durante siglos el camino sur que además era la vía más confortable de ascenso a la plataforma de la Acrópolis.

4.3.1.2. Propileos

Siguiendo el recorrido de la procesión, nuestro siguiente objetivo es aclarar cuáles fueron los motivos de las direcciones que se adoptaron en la orientación de los Propileos arcaicos y clásicos.

Ningún de los edificios de la Acrópolis se alineaba con los demás, ni en la Época Arcaica ni en la Clásica [Fig. 4.65 y 4.66]. Los templos principales, los dedicados a Atenea, estaban orientados hacia el este como era costumbre, pero ni siquiera estos fueron paralelos en las sucesivas versiones, seguían distintas direcciones visibles a simple vista. Como hemos visto, esto no era extraño en la arquitectura griega, ya que los santuarios se construyeron hasta final de la Época Clásica añadiendo edificios sin orden preestablecido.⁵¹ Sin embargo, después de la destrucción de 480 a.C., se inicia un nuevo plan que podría haber dado un orden ortogonal en la disposición de los elementos principales, pero, aunque se aproxima, se siguió más o menos las disposiciones anteriores excepto en los Propileos, en donde se cambia su orientación por completo.

La principal entrada de la Acrópolis, situada en su lado oeste, daba paso a las procesiones que conducían al interior del santuario, desde la Edad de Bronce. La primera puerta, de la que han quedado algunos restos, formaba parte de los muros micénicos. La estructura, realizada en bloques de adobe, se apoyaba en el bastión del futuro templo de Atenea Nike, con un trazado en

⁵¹ Ver anexo a final de capítulo A.4.2.1. El santuario; espacio sagrado en Grecia.

zigzag, dejando un paso estrecho que se orientaba al noroeste al interior. Con la instauración de las Grandes Panateneas en 566 a.C. es necesario ampliar la entrada para dar paso a la procesión dirigiéndose al Gran Altar de Atenea, por lo que se demuele la puerta micénica y se construye el primer templo de Atenea Nike, además de una rampa de entre 80 y 90 m de largo y 10-12 m de ancho que sustituye al antiguo camino zigzagueante de acceso. Alrededor de 480 a.C. se inicia la construcción de la primera puerta monumental, aún apoyada en el *Pelargikon* (Travlos, 1980, p. 482).

El nuevo edificio de entrada a la Acrópolis nunca llegó a finalizarse. La planta y alzados del edificio siguen siendo desconocidos y sólo se pueden restaurar sobre una base hipotética, ya que sus restos no han sido excavados al quedar ocultos bajo los Propileos clásicos [Fig. 4.67]. Aunque discutida, parece claro que su orientación seguía un eje noreste que dirigiría a los fieles hacia el Antiguo Templo de Atenea, bordeándolo por su lado norte.

Probablemente a la vez que el viejo propileo, se construye un nuevo templo y altar dedicados a Atenea Nike, conocido como *naĩskos*, contruidos en piedra caliza y contenidos en un *témenos* de lados irregulares (Paga, 2017). Este santuario, jugaba un papel importante dentro de la procesión de las Panateneas, ya que se seleccionaba el buey más hermoso de los llevados en la procesión para su sacrificio en el altar de Atenea Nike,⁵² también se le atribuye el sacrificio de un toro al final de la carrera de antorchas destinada a encender el fuego del Gran Altar que sucedía la noche antes de la procesión (Mark, 1993, p. 126). Al *témenos* del santuario se accedía desde la esquina sur del espacio anterior del propileo, donde se le había adosado un pequeño banco al muro del *Pelargikon*, a través de una abertura –quizás cerrada con una puerta– se unían las dos áreas a través de una escalera corta (Paga, 2017). Esta conexión formaba una especie de antesala necesaria para realizar el culto a Atenea Nike, insertado en la fastuosa y multitudinaria procesión de las Panateneas. Ese espacio permitía detenerse antes de traspasar el propileo o después de salir, sin interrumpir el tumultuoso tránsito.

Después de la destrucción de 480 a.C., no se inicia la construcción de un nuevo edificio de acceso hasta 437, pero se paraliza en 432 a.C., una vez finalizado el Partenón [Fig. 4. 68]. Los Propileos diseñados por Mnesicles se alinean con la antigua rampa, cuyo ancho se duplicó hacia el norte, ajustándose al ancho del edificio central de los Propileos. Se mantuvo la longitud inicial de unos 80 m para el ascenso de los 25 m que se alzaba la cota la más baja de los Propileos sobre la del Peripato. Dada su gran inclinación, es posible que se tratara de una rampa escalonada para hacer más confortable el recorrido. El cuerpo central, configurado con una fachada dórica hexástila con frontón, disponía de 5 puertas; una gran puerta en el eje para el paso de la procesión y otras dos a los lados que disminuían en tamaño al alejarse del eje. Flanqueando el acceso, dos alas se adelantaban al edificio de forma asimétrica, la norte contenía un *hestiatório* y la sur era un espacio porticado que daba acceso al santuario de Atenea Nike desde el podio de los Propileos (Travlos, 1980, p. 482).

⁵² (...) los *hiéropoioi* una vez hayan conducido la procesión, sacrificarán todos estos animales cerca del gran altar de Atenea, reservando uno de los bueyes más hermosos para el altar de Atenea Nike.

Decreto relativo a la celebración de las pequeñas Panateneas. Siglo IV. (IG, II, 2, 334)

Capítulo 4

Figura 4. 64. Acrópolis en la Edad de Bronce. (Travlos, 1980)

Clave:

89. Cuevas. 90. Manantiales. 91. Pozos neolíticos. 92. Casas neolíticas 93. Cuevas con restos de cerámica del Heládico Temprano. 94. Pozos del Heládico Medio. 95. Tumbas del Heládico Medio. 96. Pozos del Heládico Tardío. 97. Tumbas del Heládico tardío. 98. Perípatos. 99. Ascenso micénico. 100. Palacio micénico. 101. Pelargikon 102 Entrada de la Acrópolis. 103. Puerta secundaria micénica. 104. Escaleras a la fuente micénica. 105. Situación probable del pelargikon externo. 106. Tumbas del Periodo Geométrico.

Figura 4. 65. Acrópolis a principios siglo V a.C. (Travlos, 1980).

Clave:

98. Perípatos. 101. Pelargikon 105. Situación probable del pelargikon externo. 107. Antiguo Partenón. 108. Antiguo Templo de Atenea. 109. Propileo antiguo. 110. Edificio B. 111. Santuario de Atenea Nike. 112. Altar arcaico. 113. Rampa. 114. Fuente del Asclepieion. 115. Santuario de Dioniso. 116. Santuario de las Ninfas

Capítulo 4

Figura 4. 66. Acrópolis en el siglo II d.C. (Travlos, 1980)

Clave:

117. Ergasterion. 118. Santuario de Zeus Polieus. 119. Templo de Roma y Augusto. 120. Partenón. 121. Altar de Atenea. 122. Erecteion. 123. Pandroseion. 124. Arreforión. 125. Atenea Promacos. 126. Calcoteca. 127. Santuario de Artemisa Brauronia. 128. Propileos. 129. Templo de Atenea Nike. 130. Monumento de Agripa. 131. Puerta de Beulé. 132. Vía Panatenaica. 133. Clepsidra. 134. Apolo Hypoakraios. 135. Cueva de Pan. 136. Fuente micénica. 137. Santuario de Eros y Afrodita. 138. Inscripción del Perípatos. 139. Odeón de Pericles. 140. Templo de Dioniso. 141. Teatro de Dioniso. 142. Monumento de Trasilo. 143. Monumento de Nikias. 144. Stoa de Eumenes. 145. Asclepieion. 146. Stoa Jónica. 147. Odeón de Herodes Ático. 148. Santuario de las Ninfas

Al enfatizar el eje de la rampa con las dos alas del edificio que se continuaba en el lado sur con una nueva plataforma más elevada sobre el bastión, el acceso al santuario de Atenea Nike desde la rampa quedaba reducido a una pequeña escalera, sin la antesala que disponía en el antiguo propileo. Al situar la nueva entrada alineada con el eje de la rampa arcaica, la nueva orientación habría conducido la procesión hacia el Gran Altar si no hubiera existido la plataforma elevada del Antiguo Templo. Sin embargo, al respetar el antiguo espacio de culto, se obligaba a girar hacia al sur. Con esta nueva posición, se bordeaba por el lado sur el Antiguo Templo, en lugar del norte como sucedía con la anterior disposición, dirigiéndose hacia el Partenón, para después continuar el recorrido en paralelo a él.

Figura 4. 67. Propileos arcaicos, reconstrucción de Paga (2017)

Figura 4. 68. Propileos de Mnesicles con el templo de Atenea Nike y el monumento de Agripa. La línea discontinua indica el propileo y el santuario de Atenea Nike arcaicos (Travlos, 1980)

Capítulo 4

4.3.1.3. Ejes longitudinal y transversal

Una vez dentro del recinto de la Acrópolis la procesión se dirigía hacia el Gran Altar, inicialmente siguiendo un recorrido hacia el norte, hasta la configuración clásica, cuando se adopta un recorrido por el centro de la plataforma entre el templo antiguo y el Partenón. Nuestro siguiente objetivo es determinar si la disposición de los edificios y los recorridos de la procesión en los dos periodos atendían a razones rituales.

La entrada micénica [Fig. 4.64] estaba orientada aún más al norte que la construida a principios del siglo V [Fig. 4.65], por lo que probablemente desde la Edad de Bronce el camino procesional seguía el mismo recorrido que se trazó en las reformas de las Panateneas en 566 a.C. No nos han llegado muchos restos del palacio micénico de la Acrópolis, pero debido al gran desnivel de la plataforma interior hacia el sur desde su punto más alto hasta el *Pelargikon*, podemos deducir que el camino norte era el único posible. Sin embargo, los trabajos de relleno para la construcción del Partenón antiguo sobre una plataforma que se eleva en su esquina suroeste más de 10 m sobre la roca, a principios del siglo V, habrían allanado el terreno para que el camino procesional se pudiera producir siguiendo el mismo recorrido que se plantearía décadas después con el proyecto de Pericles, el cual sería el definitivo [Fig. 4.66].

Como María Eugenia de la Nuez Pérez (2004, p. 112) señala, el lado norte de la plataforma de la Acrópolis estuvo asociado a los mitos fundacionales de la ciudad y por tanto era donde se situaban los lugares más importantes de culto. En cambio, el lado sur, antes del Antiguo Partenón, probablemente no debió estar vinculado a ningún culto. Algunos autores⁵³ sostienen que los restos de pequeños frontones encontrados correspondientes a construcciones de ubicación incierta [Fig. 4.69], se tratarían de tesoros dedicados a la diosa, cuyo contenido se habría reubicado en una construcción única que contendría todos los exvotos entregados a Atenea; el Partenón y su predecesor. Parece que el Partenón no desempeñó ningún papel en las Panateneas, a pesar de que se suele interpretar el friso como una representación de la procesión.

Figura 4. 69. “Frontón del olivo”, perteneciente a un edificio desconocido en la Acrópolis, realizado en caliza, 560-550 a.C. Hallado junto al extremo este del Partenón. (Museo de la Acrópolis)

⁵³ Preisshofen (1984), Holtzmann (2003, pp. 105-107) o Hurwit, (1999, fig. 83a), entre otros.

Todos los mitos fundacionales de Atenas se sitúan en el lado norte de la Acrópolis. El primer olivo que Atenea entrega a la ciudad y la fuente salada que hace brotar Posidón durante su lucha por el patronazgo de la ciudad se encontraban en el Pandroseion [Fig. 4.66-123] y en el Erecteion, respectivamente. El nacimiento de Erecteo se produce también aquí; Hefesto intenta violar a Atenea sin conseguirlo, pero alcanza a eyacular en su muslo, Atenea se sacude el semen que al caer a la tierra genera al niño Erectonio-Erecteo, Atenea lo recoge y lo cría en su templo; el niño es descubierto por las hijas del rey Cécrope dándoles muerte, este mito se relaciona con las Arréforos que forman parte de los ritos previos a las Panateneas.

Burkert (2007, pp. 307-314) ha interpretado la procesión, las ofrendas y sacrificios de la procesión de las Panateneas como la culminación de los ritos de renovación del año, un conjunto de rituales de disolución y retorno al orden que comenzaba dos meses antes⁵⁴, algunos de ellos conectados con la zona norte de la Acrópolis. De acuerdo a Burkert, las celebraciones de los ritos del año nuevo comenzaban con la purificación del santuario de Atenea *Poliás* –protectora de la ciudad– durante los *Kallyntéria* y los *Plyntéria* que probablemente se celebraban el 6 y el 25 de Targelió⁵⁵. El santuario de Atenea *Poliás* estaba compuesto por el Antiguo Templo [Fig. 4.65-108], en el que se guardaba el *xóanon* de la diosa a la que se rendía culto bajo esa advocación, y, frente a él, el gran altar donde se le realizaban los sacrificios en su honor y al de Erecteo. Tras la destrucción del templo por un incendio en 406 a.C., no se vuelve a reconstruir y la imagen se traslada al Erecteion, dejando el altar frente a un espacio vacío [Fig. 4.66-121]. A principios del siguiente mes –Esciroforión, probablemente el 3– tenía lugar el ritual nocturno de las *Arrhephória*. Las Arréforos eran dos o cuatro niñas de siete o diez o doce años, de familias destacadas, que servían durante un año al santuario de Atenea tejiendo el peplo que se ofrendaba a la diosa en su fiesta; en la procesión de las Panateneas llevaban los símbolos de la diosa (Håland, 2004, p. 156). Los Arréforos vivían en el Arreforió, situado junto al muro norte [Fig. 4.66-124], entre la puerta secundaria micénica [Fig. 4.64-103], y las escaleras excavadas en el interior de la roca que descendían a la fuente micénica [Fig. 4.64-104].

Con el mes de Hecatombeón se iniciaba el año que culminaba el día 28 con la entrega del nuevo peplo a Atenea tras la procesión de las Panateneas. La vía de la procesión marcó a partir de las reformas de Pericles un eje longitudinal que dividía la Acrópolis en su lado norte, donde se realizaban los cultos a Atenea y Posidón-Erecteo, y un lado sur, dedicado a proteger y exhibir los tesoros de la diosa.

Parece pues que el Partenón no formó parte de los rituales más importantes de la ciudad, pero se alzó como el icono de Atenas y, con posterioridad, del mundo griego. Algunos autores, sin embargo, sí lo asocian a la procesión de las Panateneas sosteniendo que los estereóbatos y el estilóbato en su parte norte habrían servido para acoger a parte de los espectadores de la procesión en su último tramo, así como la ofrenda del peplo y los sacrificios, además de constituir un marco formidable para los rituales más importantes de la ciudad.

⁵⁴ Ver nota a final de capítulo N.4.9. Fiestas de disolución y retorno del año nuevo

⁵⁵ Ver nota al final del capítulo N.4.8. Calendario Ático.

Capítulo 4

4.3.1.4. El Gran Altar

El final de la procesión era el Gran Altar de Atenea *Poliás*. Al menos desde el siglo VII a.C. hay constancia de un altar para la diosa⁵⁶ que probablemente estaba situado en el mismo lugar donde se alzarían el altar construido en época de Pisístrato y su ampliación en Época Clásica. Tras la destrucción del Templo Antiguo en el siglo V, el altar queda en medio de una gran explanada. Nuestro último objetivo es encontrar las razones rituales por las que finalmente se decide mantener el gran vacío en torno al altar.

Mary B Hollinshead (2012, p. 27) argumenta que, al menos el siglo VI a.C., las escaleras monumentales, se utilizaron en los santuarios griegos como tribunas para observar las procesiones y los rituales, promoviendo la experiencia participativa en torno al acto central del sacrificio. Sostiene que la experiencia compartida confiere autoridad en el ritual y que el sacrificio era importante tanto por su contenido simbólico como por el número de personas que observaban y participaban en él. Quizás la explanada junto a los elevados estereóbatos del Partenón sirvieron para intensificar la experiencia de la multitud congregada en la procesión y ante el altar. Por otro lado, parece que el espacio que ocupó el Templo Antiguo siguió siendo objeto de culto, según autores como Pierre Brulé (1996) se trataba de un sacrificio para divinidades ctónicas –probablemente Erecteo o Pándroso– realizado en los restos de un antiguo altar que habría permanecido en el mismo sitio tras la destrucción del templo.

De cualquier forma, la posición del Gran Altar se consolidó como centro ritual de la Acrópolis, aunque actualmente es difícil de imaginar [Fig. 4.70]. Como apunta Hollinshead, los estudios de arquitectura griega no se ocupan del espacio como si hubiera estado habitado por personas, y los estudios de comportamiento ritual y religioso raramente estudian el lugar, sin embargo considera necesario estudiar los aspectos espaciales de los comportamientos grupales en torno al sacrificio de animales, para entender cómo las estructuras arquitectónicas se construían para acomodar a las multitudes de fieles expresando y dando forma a las actividades humanas al tiempo que mejoraban la representación ritual.

Figura 4. 70. Vista del espacio del Gran Altar y el Erecteion desde el estilóbato del Partenón, julio 2017. (Foto del autor)

⁵⁶ Aristóteles (*Constitución de los atenienses*, 1,8) narra cómo los compañeros de Cílón en el golpe de estado de 632 a. C. se refugian en *el altar de la diosa*.

4.3.2. Estado de la cuestión

Como señalábamos al inicio, los estudios sobre la Acrópolis son casi inabarcables, aunque son pocos los aspectos que podamos considerar definitivos, en concreto los temas relacionados con los objetivos que pretendemos estudiar se siguen debatiendo. Sin embargo los estudios con enfoques sensoriales o performativos son escasos o inexistentes. Aunque en las últimas décadas, se ha incrementado notablemente el conocimiento sobre los rituales que se realizaban en la Acrópolis, pocos autores se han planteado cuestiones sobre las acciones y los actores rituales como: el número de participantes activos y pasivos en las procesiones, cuántas personas asistían a la entrega del peplo a la diosa o a los sacrificios, cuántos animales se sacrificaban y en qué orden, dónde se los retenía antes de ser ejecutados, dónde se despiezaban, cómo se transportaba la carne al Cerámico para su reparto, etc. Como apunta Hollinshead (2012) los estudios arquitectónicos y los rituales rara vez confluyen. Tampoco abundan los estudios sensoriales sobre la Acrópolis, en este sentido se ha mostrado interés sobre todo por los colores originales que debieron tener la arquitectura y las imágenes que poblaban los santuarios, pero poco más sobre otras experiencias sensoriales.

Uno de los estudios más completos sobre los avatares de la roca sagrada, publicado en las últimas décadas lo llevó a cabo Jeffrey M. Hurwit (1999) en el que se centra en los aspectos históricos, mitológicos y arqueológicos desde el Neolítico hasta el presente, reuniendo las investigaciones más recientes en el momento de su publicación. Desde entonces se han publicado numerosas investigaciones centradas en aspectos concretos.

Sobre las Panateneas y sus rituales, hasta el momento, la publicación editada por Jenifer Neils (1996) sigue siendo referencia, con la colaboración de autores como Erika Simon o Noel Robertson quienes han contribuido sobre el tema en otras publicaciones, al igual que Neils.

Acerca de los enfoques performativos, aunque escasos, podemos señalar el interesante trabajo de Atena Kavoulaki (1999) en su estudio sobre los aspectos performativos de la procesión que conecta con aspectos espaciales y sensoriales. Otra aproximación interesante la lleva a cabo Nuez Pérez (2004, 2008) en sus artículos en los que analiza los aspectos topográficos de las Panateneas analizando las relaciones de los lugares donde tenían lugar los distintos eventos, y en concreto cómo influyen en el desarrollo de la ciudad o en espacios como el Ágora o la Acrópolis, considera que estas fiestas incluyen los lugares más simbólicos de la polis *que aparecen unidos de forma material en una fiesta que es el nexo de unión simbólico de todos los atenienses*.

Los estudios sensoriales sobre la Acrópolis se reducen a cuestiones cromáticas, como hemos indicado, aunque autores como Hamilakis (2007, 2013) apuntan a la necesidad de una arqueología de los sentidos, se centran más en cuestiones de percepción que en la parte puramente sensorial. En ese mismo sentido es interesante el trabajo sobre la Acrópolis de Eleana Yalouri (2001), en el que analiza el significado de la Acrópolis en la Grecia contemporánea como un agente poderoso para las negociaciones de poder a nivel internacional.

Capítulo 4

4.3.3. Metodología

Como venimos indicando, al abordar el estudio del espacio ritual desde una perspectiva metodológica performativa y fenomenológica-cognitiva, no pretendemos reproducir el ritual sino encontrar qué aspectos de la performance ritual –o estrategias de ritualización– han influido más en la configuración del espacio donde tiene lugar, y viceversa, qué mecanismos arquitectónicos de ritualización están presentes en ese espacio. Para ello, primero recabamos toda la información disponible sobre el ritual como programa arquitectónico y sobre la arquitectura resultante, y hacemos una primera valoración sobre las estrategias de ritualización y los mecanismos de ritualización que más han condicionado al espacio ritual objeto de estudio. Después, comprobamos los resultados de nuestra primera valoración aplicando nuestra perspectiva metodológica, intentando clarificar aspectos controvertidos que se hayan planteado en estudios previos, e incluso aportar nuevas cuestiones que los métodos tradicionales pudieran haber pasado por alto.

Durante el desarrollo y aplicación nuestra perspectiva metodológica en los casos de estudio presentados hasta ahora, hemos contado con la participación de grupos de estudiantes que nos permitían, por un lado, dar cierta objetividad a las experiencias sensoriales y, por otro, poder abarcar grandes espacios en las experiencias performativas. Sin embargo, lo habitual es enfrentarse a una investigación de este tipo sin poder contar con un gran grupo de colaboradores y, aunque se pudiera contar con ello, en un espacio como el de Acrópolis es casi imposible obtener los permisos para poder llevar a cabo experiencias performativas dentro del recinto. Por lo tanto, planteamos una metodología con la que podamos llevar el estudio de forma individual.

El espacio objeto de estudio debe visitarse durante todo el año, intensificándose las visitas durante el ciclo de disolución y restauración del año griego.⁵⁷ Ahora bien, las fechas en las que se producían las Panateneas variaban con respecto al año solar, ya que el calendario ático se estructuraba como todos los calendarios griegos, en los que el “mes” es en principio una verdadera “luna” –desde la nueva luna hasta la desaparición de ésta–. El desfase con el año solar se corregía intercalando meses cada determinado tiempo.

En el siglo V, Atenas tenía dos medios principales para la contabilidad del tiempo en uso: el calendario festivo⁵⁸ y el calendario político. A esto se puede añadir un tercer sistema, en forma de un calendario estacional para la agricultura. El calendario ático fue fijado en el marco de la legislación de Solón, a principios del siglo VI. Después de 410 a.C., se publica una inscripción con calendario de sacrificios, en la “*Stoa del Rey*” en el Ágora, de la que nos han llegado pequeños

⁵⁷ Ver nota a final de capítulo 4.2. Fiestas de disolución y retorno del año nuevo.

⁵⁸ El calendario ritual o festivo sirvió para regular la celebración de fiestas religiosas en Atenas. Señalaba los días concretos de los meses concretos en los que se celebrarían las fiestas y los sacrificios que se harían. A la vez, proporcionó un marco para el calendario político en la ciudad, ya que había una tendencia a evitar la celebración de reuniones políticas en los días festivos religiosos. A pesar de que los calendarios griegos se basaron en la observación del primer creciente de la luna nueva para marcar el comienzo de cada mes, esto no significa necesariamente que todos estos calendarios coincidieran, ya que los calendarios basados en la observación pueden conducir a un grado significativo de variabilidad (Hannah, 2005, pp. 42-43).

fragmentos. El año ático comenzaba con el mes de Hecatombeón, que toma su nombre de la fiesta de “Hecatombes” en honor a Apolo.

Durante mucho tiempo, se ha debatido si los atenienses siguieron la regla teórica, casualmente mencionada por Platón (Leyes 767c), en la que el nuevo año debería comenzar con la primera luna nueva después del solsticio de verano.⁵⁹ Esta regla generaría automáticamente un “ciclo metónico” de diecinueve años, con doce años ordinarios de doce meses cada uno y siete años intercalares de trece meses cada uno. En la actualidad, se tiende a pensar que esto era así, como sostiene entre otros J. D. Morgan (1996, p. 395). Siguiendo esta regla, el año comenzaba el primer día de Hecatombeón, que ocurría en la noche del primer avistamiento del creciente de la luna nueva después del solsticio de verano, y veintiocho días después se celebraba la procesión de las Panateneas. En el calendario actual esto sería entre los últimos quince días del mes de julio y los quince primeros de agosto. Tomamos este marco temporal, referido al calendario ático, para plantear nuestras observaciones principales. Siguiendo la regla del inicio del año, en 2017 las Panateneas se habrían celebrado el 22 de julio, en 2018 el 10 de agosto y en 2019 se celebrarían el 30 de julio.

Otra cuestión temporal importante es establecer la hora a la que arrancaba la procesión y por tanto a qué hora aproximada comenzaban los rituales en la Acrópolis.

Figura 4. 71. Pompeión, cerca de 400 a.C. (Travlos, 1980)

Clave:

- III. Puerta Sagrada
- IV. Dípilon
- 166. Fuente del Dípilon
- 167. Pompeión
- 168. Arroyo Erídano
- A. Habitaciones con cincuenta lechos de banquete
- B. Habitaciones con once lechos de banquete
- C. Habitación con siete lechos de banquete
- D. Altar de Zeus Herkeios
- E. Mojón del foso de Atenea
- F. Mojón del Cerámico

⁵⁹ *El último día antes del mes que sigue al solsticio de estío, mes en que comienza el año nuevo, todos los que desempeñan algún cargo, sea por un solo año, sea para más tiempo, se reunirán en uno de los templos de la ciudad (...)* (Platón, Leyes, VI, 767c)

Capítulo 4

La noche anterior a la procesión tenía lugar una carrera de antorchas que se iniciaba en la Academia, a las afueras de la ciudad. Entrando por el Dípilon [Fig. 4.62-A y 4.71-IV], seguía por la Vía Panatenaica hasta el Gran Altar, donde se encendía el fuego para el sacrificio. La procesión se formaba en el Pompeión [Fig. 4.71-167] y partía al amanecer para hacer entrega del peplo a la diosa poliada y conducir a las víctimas al sacrificio (Håland, 2004, p. 160). El camino tiene una longitud de 1 km [Fig. 4.62], pero el ritmo lento de la procesión y las distintas paradas rituales harían que el recorrido durase más de una hora. Si tenemos en cuenta que los sacrificios se solían realizar al amanecer, la procesión debería haberse iniciado antes, pero esto habría restado lucimiento a la procesión más importante del año, en la que participar era un honor. Así que, ¿a qué hora comenzaban los actos y cuánto duraban? Para responder a estas cuestiones, visitamos los puntos fundamentales del recorrido de la procesión al amanecer, así como puntos periféricos de la ciudad en los días próximos a las Panateneas –la última quincena de julio y la primera de agosto– que nos permitan establecer qué hora era la más indicada para el inicio de los actos

Figura 4. 72. La Acrópolis al amanecer, agosto de 2017. (Foto del autor)

Figura 4. 73. Amanecer desde la colina de Pnyx, agosto de 2017. (Foto del autor)

Establecido el marco temporal sobre el que trabajaremos, el siguiente paso es establecer cómo podemos abarcar un espacio tan grande con experiencias performativas individuales. Determinadas acciones se puede llevar a cabo de forma individual; por ejemplo, no es necesario un grupo de personas para establecer el tiempo de recorrido y las percepciones de la Vía Panatenaica desde el Pompeión hasta el Gran Altar. Sin embargo, otras acciones como corporalizar la experiencia espacial al atravesar los Propileos en procesión se requiere de un gran grupo. Pero la Acrópolis continúa estando en uso, sigue siendo un lugar de alto contenido simbólico en el que tienen lugar importantes actos vinculados con la identidad nacional, es uno de los principales iconos de Grecia [Fig. 4.74], y es la meta de peregrinación de millones de personas al año. Como señalan Hamilakis (2007,2013) y Yalouri (2001), sobre las ruinas de la Acrópolis se ha construido en gran parte el símbolo nacional de Grecia, pero también es un icono internacional relacionado con los grandes aportes culturales de la Época Clásica ateniense. La imagen de la Acrópolis es utilizada continuamente para reivindicar la conexión con la “Edad Dorada” con múltiples propósitos: políticos [Fig. 4.74 y 4.75], artísticos, culturales o como escenario de desfiles o sesiones de fotos de moda.

Estudiando cómo se configuran espacialmente las múltiples performances que tienen lugar en la Acrópolis en la actualidad, podemos encontrar pautas de ritualización determinadas por la estructura espacial y sus elementos arquitectónicos. Ya sea como observadores objetivos o como subjetivos formando parte de estas performances, podemos corporalizar los mecanismos arquitectónicos de ritualización que configuran la Acrópolis ateniense.

Figura 4. 74. El Presidente de EEUU Barack Obama en su último viaje presidencial junto a Eleni Banou, directora del Departamento de Antigüedades Prehistóricas y Clásicas del Ministerio de Cultura de Grecia, en la Acrópolis, en noviembre de 2016. (Foto: NBC News)

Figura 4. 75. El Presidente de Francia Emmanuel Macron en un acto, junto al Primer Ministro de Grecia Alexis Tsipras, televisado en la colina de Pnyx en Atenas, con la Acrópolis de fondo, en septiembre de 2017. (Foto: www.thessnews.gr)

La gran afluencia de visitantes durante los meses de verano, especialmente en las fechas coincidentes con nuestro marco temporal –julio y agosto– representa una oportunidad extraordinaria para aplicar de forma subjetiva nuestra perspectiva metodológica. Las altas temperaturas que se alcanzan en esas fechas –probablemente las mismas que en la Antigüedad– hacen que los guías turísticos programen las visitas a primera hora de la mañana, coincidiendo prácticamente con lo que consideramos era el tiempo de la llegada de la procesión a la Acrópolis. Esto nos permite introducirnos dentro de los grupos de los turistas y experimentar el ascenso y el recorrido de la meseta de la roca, o estudiar sus movimientos y sus flujos desde fuera. Estudiando los flujos de los grupos acompañados de guías, o cómo actúan individuos o pequeños grupos sin guía podemos determinar cómo son condicionados en sus performances por la topografía de la roca, sus edificios o las restricciones espaciales [Fig. 4.76, 4.77, 4.78, 4.79 y 4.80].

Pero además, suceden otros rituales en la Acrópolis, la llegada de los trabajadores–vigilantes, restauradores o maestros canteros– a sus puestos de trabajo es un ritual que se repite cada mañana, como debía producirse en la Antigüedad; es decir, podemos estudiar otro nivel de flujos de personas conocedoras del espacio y que desempeñan un papel dentro de él. Aún más interesantes son los rituales del izado y arriado de la bandera que lleva a cabo un pelotón de soldados cada amanecer y cada anochecer todos los días del año, siguiendo una misma coreografía; es decir, es un ritual contemporáneo creado con intenciones similares a las de las Panateneas, celebrar la comunidad, pero a diferencia del ritual original sin la presencia de ésta, ya que los soldados con su paso abren y cierran el recinto arqueológico al público [Fig. 4.81 y 4.82].

Figura 4. 76. Acceso a los Propileos, vista desde el templo de Atenea Nike, septiembre de 2017. (Foto del autor)

Figura 4. 77. Tránsito en los Propileos, vista desde el interior, septiembre de 2017. (Foto del autor)

Capítulo 4

Figura 4. 78. Vía Panatenaica en el interior de la Acrópolis, agosto de 2017. (Foto del autor)

Figura 4. 79. La Vía Panatenaica vista desde el Arreforió, septiembre de 2017. (Foto del autor)

Figura 4. 80. La Acrópolis vista desde el bastión oriental, septiembre de 2017. (Foto del autor)

Figura 4. 81. El pelotón encargado de izar la bandera en la Acrópolis dirigiéndose hacia el mástil, julio de 2017. (Foto del autor)

Figura 4. 82. Izado de bandera al amanecer en la Acrópolis, julio de 2017. (Foto del autor)

Capítulo 4

En definitiva, podemos estudiar los mecanismos arquitectónicos de ritualización de la Acrópolis gracias a que siguen actuando en gran medida. Aunque los rituales que modelaron el espacio y que fueron su programa arquitectónico dejaron de ejecutarse en el siglo V d.C., dotaron a la roca de un poder simbólico que, dieciséis siglos después, aún sigue ejerciendo en nuestra cultura.

En resumen, una vez completada la documentación previa y establecido el marco temporal sobre el que trabajaremos, aplicamos nuestra perspectiva metodológica. Para ello programamos una serie de experiencias sensoriales y performativas, objetivas o subjetivas, que siguen las pautas establecidas por las performances rituales de la Antigüedad, y las performances políticas, turísticas y laborales que suceden en la actualidad. Es decir, realizamos el recorrido de la procesión de las Panateneas, desde el Pompeión hasta el Gran Altar, llevando a cabo un análisis sensorial y performativo; estudiamos las acciones y los elementos arquitectónicos que se han utilizado en las performances políticas y las reproducimos; seguimos las rutas de los grupos de turistas como uno de ellos y desde fuera; observamos las acciones ritualizadas de los trabajadores de la Acrópolis. Todo ello se registra con fotografías, vídeo, dibujo y comentarios escritos, anotando las condiciones climáticas en las que se produce cada observación, para un posterior análisis. Finalmente, contrastamos los resultados de nuestros análisis con los estudios previos seleccionados, y sacamos conclusiones.

Pero lo más importante en la aplicación de esta perspectiva metodológica es pasar mucho tiempo en el lugar, observándolo, viviéndolo, sintiéndose parte de él, dejando que el lugar se muestre como es y así, poder corporalizarlo.

Figura 4. 83. Vista del Erecteion desde el Templo Antiguo al amanecer, septiembre de 2017. (Foto del autor)

Anexo a final de capítulo
A.4. Espacio ritual griego

A.4.1. Orígenes del espacio ritual griego	466
A.4.1.1. Espacio ritual en la Edad de Bronce griega	469
A.4.1.2. Ritos micénicos y minoicos	479
A.4.2. El espacio ritual griego	482
A.4.2.1. El santuario; espacio sagrado en Grecia	485
A.4.2.2. Rituales griegos	492

Anexo a final de capítulo 4

A.4. Espacio ritual griego

La religión griega ha sido siempre algo hasta cierto punto familiar, pero está lejos de ser fácil de conocer y comprender. Aparentemente natural y sin embargo atávicamente extraña, al mismo tiempo refinada y bárbara, se ha tomado una y otra vez como guía en la búsqueda del origen de cualquier tipo de religión. Pero como fenómeno histórico es única e irrepetible y en sí misma producto de una complicada historia.

(Burkert, 2007, p. 5)

Fustel de Coulanges (2003, pp. 4-6), señalaba que hay que estudiar las creencias más antiguas de una sociedad, pues las instituciones y las creencias que encontramos en sociedades como la de la Grecia clásica tienen sus raíces en tiempos muy remotos. Los ritos practicados durante la Grecia clásica en los sacrificios, en los funerales o en la ceremonia del matrimonio, eran ya muy antiguos, y lo demuestra que muchos de ellos ya no se correspondían con sus creencias. Pero considerando de cerca los ritos que se seguían o las fórmulas que recitaban, se puede encontrar el sello de lo que creían los hombres quince o veinte siglos antes.

Los griegos no tenían una categoría única de acciones llamada “ritual” en el sentido que le damos hoy sino que denominaron al menos de tres formas diferentes a sus actividades rituales: a muchos de sus rituales los denominaban *ta nomizomena*, “lo que es costumbre”; a menudo los rituales adquirían el nombre de su acto central más representativo la fiesta ateniense; el término que utilizaban para muchos rituales era *heortai*, un término asociado a la buena comida, la buena compañía y el buen entretenimiento (Bremmer, 1994, p. 38).

Los periodos que abarcan las culturas pre-griega y griega son de milenios, con una organización social en torno a la polis, con distintas tradiciones que las definen y las diferencian. Por todo ello, algunos autores para referirse al sistema de creencias y prácticas rituales griego hablan de “religiones griegas”.¹ Aunque, como en otros aspectos culturales, la lengua común, la literatura común, y algunos santuarios panhelénicos, así como los festivales y los juegos, hacían compatible la diversidad local con el sentido de un mismo mundo religioso.

Podemos conocer el sistema de creencias y prácticas rituales griego fundamentalmente por la literatura y el drama. La religión griega nunca tuvo un libro sagrado, sus “escrituras” son producidas por poetas y dramaturgos en la poesía y en el teatro. En su forma poética, dramática o histórica, se encuentran descripciones de numerosos ritos. También en las leyes y reglamentos que se han conservados podemos encontrar información respecto a calendarios de los ritos, así como los elementos que los componían. Pero para nuestro estudio la fuente de información más importante son los restos de los lugares sagrados, sus edificios, sus esculturas, los objetos rituales como los restos cerámicos de ofrendas, y también las representaciones gráficas.

¹ Entre otros, Simon Price(1999): “*Religions of the Ancient Greeks*”

Anexo a final de capítulo 4

La cantidad de material disponible sobre la religión griega es *desmesurada*, en palabras de Burkert (2007, p. 13), y el objeto de estudio *está lejos de ser definido*. Aun así, nos aventuramos a hacer un pequeño resumen del origen y el desarrollo de los rituales de la cultura griega y sus espacios, tomando como referencia principal los trabajos de Burkert.

A.4.1. Orígenes del espacio ritual griego

Grecia estaba ya habitada por el hombre en el Paleolítico, como muestra la cueva de Franchthi en la Argólida, con evidencias de ocupación desde el Paleolítico Superior, alrededor de 38.000 a C, hasta finales del Neolítico, cerca de 3000 a. C. Pero, como hemos visto, hasta el Neolítico, los sistemas de creencias y rituales no se formalizan en lo que podemos llamar las “primeras religiones” dotadas de edificios o espacios de culto. En Grecia se han hallado escasas evidencias sobre ideas religiosas y sus espacios de culto hasta avanzado el Neolítico.

Con el final del Paleolítico, el ascenso del nivel del mar produce un nuevo paisaje que obliga a emigrar a las bandas de cazadores-recolectores que explotaban las llanuras que fueron inundadas. Durante el Mesolítico, nuevos habitantes llegan navegando desde Levante, ocupando las grandes islas cercanas al continente –entre ellas Chipre y Creta–, después las islas centrales del Egeo –como Milos, rica en obsidiana–, hasta llegar a los márgenes meridionales del continente europeo. Los nuevos habitantes llevaban consigo nuevas herramientas y nuevos rituales, como son los primeros enterramientos hallados en territorio griego, en la cueva de Franchthi. Esta primera migración fue seguida por una oleada más grande de agricultores durante el Neolítico (Runnels y Murray, 2002, pp. 37-38).

La difusión de la agricultura desde Levante a Grecia sucede relativamente pronto. El Neolítico comienza aproximadamente en el mismo periodo en toda Grecia –en la zona continental, en las islas Cícladas o en Creta– (Runnels y Murray, 2002, p. 49). Los datos de la cueva Franchthi indican que hacia 7000 a.C., la población local había domesticado ovejas y cabras, así como también trigo y cebada (Hansen y Renfrew, 1978). Los primeros asentamientos neolíticos se encuentran en el noreste de Grecia, en forma de montículos –tells– formados por la acumulación de escombros durante su ocupación, con casas pequeñas, rectangulares o cuadradas, construidas con adobe, como es el caso de Sesklo, al norte de Volos, en Tesalia (Milisauskas, 2011, p. 180). Los hallazgos más antiguos investigados en Sesklo ubican sus inicios durante el séptimo milenio a C. 6190 a.C., mostrando una agricultura avanzada y la domesticación del ganado ocurrió ya en c. 6300 a.C., durante el Neolítico precerámico.

Con el inicio de la Edad de Bronce, el desarrollo de las interacciones marítimas durante el tercer milenio a. C. supuso un elemento crucial para el surgimiento de la civilización del Egeo. Las excavaciones recientes en la isla de Keros [Fig. 4.84], en el mar Egeo, tanto en el santuario de Kavos como en el asentamiento del islote de Dhaskalio –a 90 m al oeste de Keros–² dan nuevas

² La isla de Keros y el islote de Dhaskalio forman parte del archipiélago de las Cícladas. Es una pequeña isla, actualmente deshabitada, situada a unos 10 km al sureste de la isla de Naxos.

pruebas de la magnitud de tales interacciones. Los hallazgos, datados entre 2750 a 2300 a.C., confirman la existencia de un importante *centro simbólico* marítimo regional, el primero hasta ahora conocido, precediendo en unos 2.000 años a la gran isla-santuario de Delos (Renfrew. 2012, p. 145). El santuario está vinculado a un ritual en el que se depositaban tras ser destruidas las conocidas figuras de mármol cicládicas

Figura 4. 84. Excavaciones en el depósito especial sur, en la isla de Keros, mirando hacia el oeste, hacia el islote de Dhaskalio. (Renfrew. 2012, p. 151)

Los nuevos asentamientos del Bronce Antiguo son de mayor tamaño y están dominados por casas bien construidas con plantas complejas, las llamadas “casas de corredor”, que parecen haber servido como residencias para las familias dominantes. Se trata de arquitecturas monumentales con “planta de *megaron*”; de geometría rectangular de hasta más de 50 m de longitud, con un porche flanqueado por alas y una serie de grandes salas interiores bordeadas por pasillos ciegos y escaleras que conducen a segundas plantas (Runnels y Murray, 2002, p. 69). Eventualmente, alguna de estas arquitecturas llegó a ser un espacio de culto, como es el caso de la Casa de las tejas, en Lerna, en la Argólida [Fig. 4.85] que, hacia 2100 a.C., es destruida violentamente y posteriormente se cubre por un túmulo que fue respetado durante siglos (Caskey, 1960, p. 292). Estos asentamientos sirvieron de fundamento a las futuras ciudades micénicas y minoicas, pero su desarrollo se vio interrumpido, dando fin al Bronce Antiguo, por una oleada de destrucción de los sitios, como el de Lerna, que comenzó alrededor de 2250 a.C. y continuó durante más de un siglo. Muchos sitios fueron abandonados, y algunas áreas, especialmente las Cícladas, se despoblaron.

Especial relevancia tiene la cultura que se desarrolla desde inicios de la Edad de Bronce en Creta. Aunque aún no se ha podido precisar con claridad, parece que la oleada de destrucción de finales del tercer milenio que asoló el Egeo, no afectó de la misma manera a los asentamientos del Bronce Antiguo de la isla –incluso neolíticos como el de Cnosos–, permitiendo que se produjera un desarrollo más o menos continuo de la cultura a través de la división entre Minoico Temprano y el comienzo del Minoico Medio, cuando se desarrolla el llamado Período Palacial (Runnels y Murray, 2002, p. 76).

Anexo a final de capítulo 4

El desarrollo de la cultura minoica está relacionado con el comercio con las islas del Egeo y la Grecia continental, pero también con Asia Menor y Egipto. Durante el Bronce Medio, alrededor de 2000 a.C., los palacios principales en Malia, Cnosos, y Festos adquieren su forma característica. A este periodo pertenece todo aquello por lo que se ha hecho popular la cultura minoica: los coloridos frescos parietales, las figurillas de mujeres con el pecho descubierto o su arquitectura monumental. Las ciudades no están fortificadas, y se estima que en Cnosos llegó a estar habitada por más de 80.000 personas (Burkert, 2007 p. 30).

Una gran catástrofe, a finales del siglo XVIII o principios del XVII, provocó el final repentino de la primera gran cultura cretense. La primera destrucción, sin embargo, tuvo sólo una importancia pasajera. En Cnosos, Festos y Malia se levantan de los escombros nuevos palacios más espaciosos; una vez más vuelve a vivir la isla una época de gran florecimiento cultural. Pero, hacia 1450 a. de C. una segunda catástrofe, probablemente el colapso del volcán de Thera, destruye los palacios, algunos de ellos definitivamente, y devasta los campos de cultivo. A partir de ese momento, Creta pasa a estar dominada por la cultura continental, la micénica.

Figura 4. 85.
Reconstrucción de la
planta baja de la Casa de
las Tejas en Lerna. Con
planta de *megaron*
construida con ladrillos de
adobe sobre cimientos de
piedra, techado con
terracota y tejas de
piedra. Lerna III, Heládico
Inicial. (Dibujo del autor)

Las relaciones entre Creta y el continente griego alcanzan su cumbre en el siglo XVI. A pesar de lo mucho que las civilizaciones micénica y minoica se influenciaron mutuamente, permanecieron independientes en su personalidad. A partir del siglo XV, después de la catástrofe, probablemente el colapso del volcán de Thera, Creta pasa a estar dominada por la cultura micénica.

La cultura micénica se desarrolla en el continente. Durante todo el Heládico Medio (1900-1550 a.C.) es manifiestamente agrícola. La población campesina del territorio se mantuvo muy firme en la tradición, incluso después de la llegada de las estirpes indoeuropeas, y supo asimilar pronto a los nuevos habitantes. La cultura preferentemente agrícola del Heládico Medio fue desplazada por formas nuevas de vida a principios del llamado Heládico Reciente, es decir, hacia la mitad del siglo XVI. El gusto por la guerra y por la caza, por la posesión de costosas armas de bronce, además de la introducción del carro de guerra y la fortificación de las ciudades, son señales de un espíritu nuevo y belicoso, que marca una ruptura decisiva con el pasado.

La cultura de la época micénica antigua está limitada esencialmente al este de Grecia. En el oeste se han encontrado yacimientos sólo en las regiones para cuyos habitantes se puede suponer una inmigración por mar, como, por ejemplo, en Pilos-Kakovatos y en la Pilos mesénica. El territorio más importante se encuentra en Grecia central y en el Peloponeso.

La parte final del siglo XVI y el comienzo del siglo XIV son inequívocamente el punto más elevado del desarrollo micénico, con un gran contacto con el exterior. Su expansión decisiva acontece en los siglos XIV y XIII. Se encuentra cerámica micénica en las Cícladas y asentamientos micénicos, por ejemplo, en Rodas; el ámbito del comercio micénico se extiende por el Este hasta Siria y hasta el interior de Egipto; por el Oeste, hasta Italia meridional y Sicilia (Bengtson, 1986, pp. 16-28).

Alrededor de 1200 a.C., los palacios micénicos son incendiados y durante 400 años Grecia cae en la llamada “Edad Oscura”; la escritura se olvida, cesa toda la construcción en piedra a gran escala, al igual que las artes figurativas y plásticas. Se produce un fuerte descenso de población. Aunque hubo excepciones, como el Ática oriental y las islas. La región de Acaya, al norte del Peloponeso, fue un refugio temporal de los aqueos, como se llamaban a sí mismos los micénicos. Durante los Siglos Oscuros, se producen las grandes migraciones que distribuyen a dorios, jonios en torno al Egeo (Burkert, 2007, pp. 68-69).

A.4.1.1. Espacio ritual en la Edad de Bronce Griega

Los primeros espacios que encontramos en Grecia vinculados claramente a una actividad ritual son las cuevas, los santuarios en alturas, los árboles-santuario, los complejos funerarios y los santuarios domésticos, en algunos casos se puede hablar de los primeros templos.

Como hemos visto en el caso de la cueva de Franchthi en la Argólida, el uso de algunas cuevas se extiende desde el Paleolítico hasta épocas más recientes. En el caso de Creta, aunque parece haberse encontrado evidencias de que la primera ocupación de la isla se produjo ya a finales del Paleolítico Inferior (Strasser, 2010), los hallazgos referidos a rituales en cuevas son del Neolítico en adelante. Un ejemplo de ello es la cueva de Miamu, en la que se han encontrado restos de haber sido habitada y después haber servido para enterramientos (Nilsson, 1927, pp. 49-50).

Encontramos evidencias más claras de rituales en las cuevas a partir de la época palacial. Así en la cueva de Kamáres, en la ladera sur del monte Ida, se han encontrado numerosos ejemplares de recipientes cerámicos medio-minoicos que aún conservaban las ofrendas de granos de cereales y huesos de animales. La entrada a la cueva es sólo accesible durante el verano debido a la nieve, esto hace suponer que los rituales que se llevaban a cabo estaban relacionados con las cosechas del verano (Burkert, 2007, p. 37).

La cueva de Psijró fue habitada desde finales del Neolítico, se han encontrado huesos de bueyes domesticados (o terneros), caprinos, cerdos, lechones y perros correspondientes a ese periodo (Vance Watrous, 1985, p. 10). Durante el Minoico Antiguo la cueva fue lugar de enterramientos. Los hallazgos correspondientes al Minoico Medio muestran que era un santuario bien atendido,

Anexo a final de capítulo 4

probablemente el más importante de Creta de ese periodo. Sobre el suelo de la cueva se encontró un altar estucado, con un muro alrededor que cerraba el espacio. Cerca del altar se encontraron una mesa de libación, lámparas, bases de piedra para hachas dobles y abundantes restos de ceniza. Los huesos en la ceniza se han interpretado como signos de sacrificio de animales, incluyendo toros, ovejas, cabras, ciervos y jabalíes. También se han encontrado figuras votivas en bronce humanas y de animales, también espadas de bronce y herramientas agrícolas, grandes ritones y numerosas copas cónicas para realizar ofrendas de alimentos (p. 13).

Desde el Minoico Medio hasta el siglo VII a.C., la cueva de Psijró se mantuvo como un importante santuario, interrumpiéndose el culto durante unos siglos para restaurarse en el periodo romano, quizás ya en el siglo I a. C. a finales del periodo helenístico. Del Minoico Tardío se han hallado cuatro tabletas de lineal B que mencionan ofrendas de aceite e higos para el Zeus Dicteo. Se discute sobre si esta cueva puede ser identificada con la cueva Dictea,³ o lo es la cueva situada en el monte Ida, cerca de Rétino. Parece claro que en tiempos históricos la cueva de Psijró no era la cueva Dictea, aunque pudo serlo con anterioridad, habiéndose trasladado el santuario a otro lugar (Vance Watrous, pp. 61-62). El culto en la cueva de Psijró y otros como en la cueva de Ilitia, cerca de Cnosos, muestran la continuidad de creencias y cultos que se mantuvo del Minoico al periodo Clásico, al menos de forma parcial. En general parece que no hubo una divinidad general de las cuevas, sino más bien diversos dioses con funciones específicas (Burkert, 2007, p. 38).

Uno de los rasgos más característicos del paisaje de la Edad del Bronce en Creta son los santuarios en alturas [Fig. 4.86 y 4.87]. Se trata de espacios de culto situados en la cima de montes pelados, no demasiado altos, separados de los asentamientos humanos, aunque generalmente a no más de una hora de camino.

En sus primeras etapas, los santuarios en alturas estaban formados por estructuras sencillas: un espacio abierto en o cerca del pico de una montaña prominente. Solamente en el período Neo-Palacial –1750-1500 a.C.– alguno desarrolla una arquitectura monumental (McEnroe, 2010, p. 33). Los hallazgos en estos santuarios suelen ser cerámicos, figurillas de animales, figuras humanas en actitud de adoración. Los hallazgos de metal son escasos. Las primeras figuras de barro aparecen a partir del primer periodo palacial, en torno a 2000 a.C. (Burkert, 2007, p. 39). Autores como Donald Haggis (1993, pp. 131-174) han sugerido, que los santuarios en alturas pudieron haber desempeñado un papel en el establecimiento de identidades culturales regionales, en oposición a las puramente locales, y por lo tanto sentaron algunas de las bases para el desarrollo de los palacios.

³ La cueva Dictea se refiere al mito en el que Gea da a luz a Zeus en una cueva para esconderlo de su padre Cronos: *Aquéllos escucharon atentamente a su hija y la obedecieron; la pusieron ambos al corriente de cuanto estaba decretado que ocurriera respecto al rey Cronos y a su intrépido hijo, y la enviaron a Licto, a un rico pueblo de Creta, [cuando ya estaba a punto de parir al más joven de sus hijos, el poderoso Zeus. A éste le recogió la monstruosa Gea para criarlo y cuidarlo en la espaciosa Creta]. Allí se dirigió, llevándole, al amparo de la rápida negra noche, en primer lugar, a Licto. Le cogió en sus brazos y le ocultó en una profunda gruta, bajo las entrañas de la divina tierra, en el monte Egeo de densa arboleda.* (Hesíodo, Teogonía, 474-485)

Figura 4. 86. Ritón hallado en las excavaciones de Kato Zakro, con bajorrelieves tallados representando un santuario en altura. (Megaw, 1964, p. 29)

Figura 4. 87. Dibujo del relieve del ritón de Kato Zakro. Arthur H. S. Megaw (1964, p. 30) lo describe como un santuario que se eleva sobre un paisaje rocoso con altares y un árbol sagrado. Dos cabras salvajes saltan entre las rocas y cuatro más de estas representando de la deidad se sientan cómodamente en la cubierta. Se discute la arquitectura representada en el relieve, así como el significado de los animales, su actitud y su posición dentro de la composición. Parece claro que se trata de un edificio sencillo frente al que se sitúa un altar o varios, rodeado de muros.

Los santuarios en alturas eran fundamentalmente espacios abiertos, donde presumiblemente se realizaban los rituales con gran participación. Incluso en los que más tarde se les añadió algún edificio, la mayor parte del esfuerzo se dirigió a la nivelación del terreno, a su contención y a la delimitación del espacio mediante un muro, incluso mediante la pavimentación del terreno. La delimitación de un gran espacio al aire libre, junto la abundancia de restos de ofrendas en ellos, señalan la ejecución de “performances” multitudinarias (Kyriakidis, 2002, pp. 55, 91).

A partir de los restos hallados, Burkert (2007, p. 40) sostiene que los rituales realizados en estos santuarios consistirían en encender un gran fuego –seguramente de noche, como prueban los restos de lucernas– y tirar a las brasas ardientes las figurillas de arcilla. También, se realizaban sacrificios, arrojando a las llamas las víctimas despedazadas. Según Burkert este tipo de rituales podrían haber pasado a la tradición griega en las fiestas de fuego: Dailea en Platea (Pausanias 9, 3, 7), Fiestas en honor a Ártemis Lafría en Patras (Pausanias 7, 18, 11-13). La importancia de los sacrificios lo confirma que la expresión “sacrificio cretense” que llegó a ser un proverbio.

El culto a los árboles parece que también tuvo mucha importancia en la Creta minoica a juzgar por las frecuentes representaciones –sobre todo en los anillos– de un gran árbol, casi siempre rodeado por un muro. El muro puede estar decorado con estucos y coronado de cuernos culturales; una puerta lleva al interior y a veces deja entrever un pilar de piedra. Suelen también mostrarse altares de distinto tipo [Fig. 4.88] (Burkert, 2007, p. 41).

Anexo a final de capítulo 4

Es común la asociación del culto a un árbol sagrado con un pilar. Según Evans (1901, pp. 3-8) el árbol vivo puede convertirse en pilar, conservando la sacralidad del original. El árbol vivo supondría una personificación más realista de la divinidad que el pilar. Sin embargo, la posesión espiritual de la piedra sería el tiempo, dada por la invocación ritual. La presencia del árbol y el pilar combinaría ambos aspectos reforzando la presencia divina.

Estos santuarios se encontraban generalmente en campo abierto, por lo que su conservación ha sido peor que los complejos urbanos o palaciales. Sin embargo, se han encontrado en diversos lugares desconectados de los núcleos urbanos figuras votivas de animales y de hombres en actitud de adoración, lo que apoyaría las hipótesis sobre la existencia de estos santuarios a los que se dirigirían procesiones y producirse danzas bajo los árboles sagrados (Burkert, 2007, p. 42).

Figura 4. 88. Fragmento de Pyxis de esteatita hallado en Cnosos (Evans, 1901, p. 5)
Una porción de un vaso cilíndrico o pyxis (πυξίς) de esteatita oscura, encontrada en una de las laderas de la colina de Cnosos, muestra un árbol, que Evans interpreta como una higuera sagrada, rodeada por un muro de mampostería, frente al cual se encuentra un altar, también de mampostería pero este caso más regular coronado por cuernos culturales. En este caso, la presencia de figuras humanas musculadas en el exterior del recinto, parece mostrar que gran parte del ritual se realizaba en el exterior

Según Nilsson (1927, p. 72) *en la civilización minoica no se encuentran templos, si por templo queremos decir un edificio aparte construido para ser la morada de la deidad y para albergar su imagen y parafernalia*. Hasta los años 70, prevalecía la opinión de que en el ámbito minoico-micénico no existía un verdadero templo, se pensaba que los espacios de culto, aparte de los santuarios en alturas y los árboles sagrados, formaban parte de los complejos habitacionales, los llamados “santuarios domésticos”.

Las primeras aportaciones sobre los santuarios domésticos las hizo Evans sobre el estudio de Cnosos. A partir de ciertas habitaciones con pilares centrales decorados con doble hachas, cuernos o estrellas, Evans dedujo que se trataba de pequeños santuarios dentro del conjunto palacial, como el Santuario de la Diosa de las Palomas, el Santuario de las Dobles Hachas en

Cnosos [Fig. 4.93]. También se han encontrado santuarios similares en Festos, Ayia Triada y Malia. Algunos autores –como Rodney Castleden (1990, p. 2)– llegan a considerar todo el conjunto de Cnosos como un gran templo en el que habría diferentes cultos en múltiples santuarios. Independientemente del uso ritual vinculado a ciertas deidades que se le dieran a ciertas estancias, lo cierto es que los palacios con sus grandes patios, graderíos y caminos marcados, parecen que fueron centros ceremoniales, en un momento de la evolución de las sociedades humanas en que es difícil –cuando no imposible– separar la vida religiosa de la vida profana.

A partir de Evans, también se han documentado pequeños espacios de culto dentro de los centros micénicos, como la Casa G en Asini [Fig. 4.92], o la Casa de los Ídolos y la Casa de los Frescos en Micenas [Fig. 4.94], pero los hallazgos realizados son tan heterogéneos que ponen en cuestión su uso. Estos santuarios domésticos suelen conformarse en habitaciones rectangulares, con un banco de piedra o arcilla adosado a una de sus paredes sobre el que se disponían objetos de culto; en general figuras antropomorfas de terracota de aspecto primitivo. Los ídolos encontrados son específicos, figuras femeninas con los brazos elevados como gesto de epifanía, diosas con dobles hachas y diosas con serpientes en las manos, diferentes a los hallados en las alturas o en las cuevas [Fig. 4.89, 4.90 y 4.91].

Figura 4. 89. Diosa Pájaro, hallada en Tirinto, 1400–1200 a. C. (Baring y Cashford, 2005, p. 154)

Figura 4. 90. Diosa con corona de palomas y cuernos de toro hallada en Cnosos, 1400-1200 a. C. (Baring y Cashford, 2005, p. 154)

Figura 4. 91. Diosa con corona de amapolas, hallada en Cnosos (c. 1400 a. C.) A. (Baring y Cashford, 2005, p. 154)

Anexo a final de capítulo 4

Figura 4. 92. (Arriba) Casa G en Asini, Argólida, identificada como un espacio de culto. Bajo el banco adosado al muro se han hallado cinco figurillas y una cabeza más grande (Whittaker, 1997, p. 287)

Figura 4. 93 Santuario de las Dobles Hachas, Cnosos –punto rojo–. Cinco figurillas estaban expuestas en el banco. (p. 298)

Figura 4. 94 (Abajo) Centro de culto en Micenas, con distintos santuarios, como la Casa de los Ídolos –en el plano aparece como “temple”– o la Casa de los Frescos. Al centro de culto, se accede por una vía procesional desde la parte alta de la ciudad (Whittaker, 1997, p. 288)

Figura 4. 95. Fresco del segundo Palacio de Cnosos, 1500 a. C., con una fachada de “templo” tripartita en el centro, se ha interpretado como la representación de los espectadores de un ritual.

No se ha podido comprobar, hasta la fecha, la existencia real de un edificio que se corresponda con la imagen ampliamente reproducida en la iconografía minoica y micénica de la fachada de “templo” simétrica y tripartita [Fig. 4.95 y 4.96]. Aparte de la reconstrucción de Evans en Cnosos, llevada a cabo con poco fundamento, el hallazgo que parece tener mayor relación se encuentra en Vazipetro, una villa al sur de Cnosos, fechada en torno a 1580 a. C., que en uno de sus extremos contiene los restos de lo que podría ser un santuario con un aspecto similar a las imágenes mencionadas [Fig. 4.97 y 4.98] (Shaw, 1979, pp. 442-445).

Figura 4. 96. Fachada de “templo” simétrica y tripartita, grabada sobre una placa de oro hallada en la tumba de trinchera IV en Micenas (Shaw, 1978, p. 429)

Anexo a final de capítulo 4

Figura 4. 97. Planta del santuario en Vazipetro, con un pórtico columnado en lado opuesto (Shaw, 1979, p. 443)

Figura 4. 98. Reconstrucción siguiendo la placa de Micenas y el ritón de Zakros (Shaw, 1979, p. 445)

Sin embargo, la mayor parte de los restos encontrados de lo que se han interpretado como “templos” son más próximos en su composición a los santuarios domésticos, a excepción de los hallazgos en la isla de Kea, cerca de la iglesia de Ayia Irini. Se trata de un asentamiento en un promontorio en el noroeste de Kea, iniciado en el Bronce Temprano, que alcanza su mayor desarrollo a finales del Bronce Medio y principios del Bronce Reciente. De este periodo data la primera construcción del templo [Fig. 4.99], en su situación inicial era un cuadrado de 6 x 6 m y constaba de dos habitaciones. Poco después se amplió hasta alcanzar 26 x 6 m, conservando las dos habitaciones iniciales. Sobre el siglo XV a.C., el templo es destruido, sin embargo la estructura conservó su carácter ritual en tiempos históricos (Gorogianni, 2011, pp. 637-638).

Figura 4. 99. Planta del templo en Kea. Las habitaciones 1 y 2 son las más antiguas.
(Ross y Caskey, p. 1962, p. 282)

El núcleo antiguo preservado debió ser el *ádyton*, un espacio especialmente sagrado, ya que no sólo se preservó, sino que además la ampliación del templo se hizo a su semejanza, dejando las habitaciones antiguas a gran distancia de la entrada. En este espacio se debieron situar la colección de veinte figuras de terracota de gran tamaño hallada en fragmentos. Las figuras son independientes y tienen un tamaño de 70 a 120 cm. Todas ellas representan figuras femeninas vestidas con faldas y corpiños ajustados que, en diferentes grados, dejan los pechos descubiertos a la manera típica minoica. Se han interpretado como distintas representaciones de una sola diosa, o de varias diosas que protegen la agricultura, la renovación anual y la fertilidad. Miriam E. Caskey (1971, pp. 41-42) ha sugerido que las figuras podrían representar a los fieles esperando una epifanía de la deidad, cuya figura de culto fue guardada en otra parte o era inexistente.

La arquitectura funeraria minoico-micénica ha dejado notables ejemplos que indican la importancia del culto a los antepasados. Las conocidas grandes salas circulares de falsa bóveda o *tholos* aparecen en el sur de Creta, pertenecientes al Minoico Antiguo o Prepalacial –2600-2000 a. C.–, en la llanura de Mesará [Fig. 4.100]. Los complejos funerarios se situaban cerca de los asentamientos y, dependiendo del tamaño de estos, estaban compuestos por una o varias tumbas de bóveda. Los muertos de la comunidad eran enterrados en una misma tumba a largo de grandes periodos; algunas contienen los restos de cientos de cuerpos, incluso miles, de hecho se trataba de cámaras funerarias comunales. El edificio no era subterráneo, sino visible, el suelo interior se encontraba a pocos centímetros por debajo del exterior. Los cadáveres eran depositados en contacto directo con el suelo, o en cisternas de barro o madera. La entrada era bloqueada con una losa, siempre orientada al este, precedida por una pequeña sala (Xanthudidēs, 1924, p. 134).

Figura. 4. 100. Cementerio minoico de Koumássa, con tres tumbas circulares de bóveda y una tumba cuadrada construidas sobre la superficie antigua del suelo (Xanthudidēs, 1924, Lámina LXI)

Anexo a final de capítulo 4

Junto a los *tholoi* se han hallado zonas pavimentadas que han sido interpretadas como pistas de baile, y serían testimonios de que las tumbas eran en la época centros de culto a los antepasados para la comunidad [Fig. 4.100].

Aunque dentro de la cultura minoica, el desarrollo de las construcciones funerarias disminuye, en el periodo Neo-palacial –1750-1500 a.C.–, perteneciente a esta época aparece un edificio de dos pisos cerca de Cnosos que Evans denominó “tumba-templo” [Fig. 4.101]. La planta inferior o cripta se construye con pilares, mientras que la estructura de la sala superior consiste en columnas. Desde la parte inferior, en la que se han encontrado restos de unos veinte cuerpos, se accede a una gruta excavada en la roca con el techo pintado en azul. Evans (1935, pp. 962-970) sugirió que se trataba de la tumba real de Cnosos, aunque algunos, como Nilsson, no sustentan esta interpretación.

Figura 4. 101. Tumba-templo en Cnosos.
(McEnroe, 2010, p. 109)
según plano de Evans.
(1935, p. 979)

Durante la época tardo-micénica, el *tholos* tiene una gran difusión en la Grecia continental, alcanzando su máximo exponente en el llamado Tesoro de Atreo en Micenas [Fig. 4.102], datada en el Heládico Tardío, aproximadamente 1400 a. C. La pieza consta de un corredor de acceso o *drómos*, una cámara circular abovedada o *tholos*, y una pequeña sala lateral. El *drómos* tiene 36 m de longitud y alcanza una altura de 6 m, está parcialmente excavado en la roca y los muros laterales están contruidos en bloques regulares de piedra. El *drómos* se rellenaba después de cada enterramiento, quedando oculto el complejo funerario bajo la colina. A través de una alta y profunda entrada, 5,40 m de altura, 2,70 m de ancho y 5,40 m de largo, se accede a la sala abovedada. La cámara de 14,50 m de diámetro y 13,20 m de altura, es una de las estructuras más impresionantes de la antigüedad. Está debía usarse para los ritos funerarios, ya que los enterramientos se producían en la sala lateral, situada al norte (Wace, 1924, pp. 338-357).

Figura 4. 102. Tumba de bóveda conocida como “Tesoro de Atreo”, Micenas, 1400 a. C. aproximadamente. (Wace, 1924, Lam. LVI)

A.4.1.2. Ritos micénicos y minoicos

Nilsson (1961, p. 18) describe las religiones minoica y micénica como *un libro con ilustraciones pero sin texto*. Las fuentes que nos permiten reconstruir los rituales micénicos y minoicos consisten en las figuras votivas halladas en santuarios, así como las representaciones en anillos y sellos y también en los frescos, junto a los restos arqueológicos.

Se han encontrado abundantes figuras votivas, normalmente de bronce, que muestran distintas formas de encuentro con lo sagrado; ya sea con una mano en la frente o con las manos en el pecho, también representadas en anillos, jarras y frescos.

Las manifestaciones de culto más representadas son las procesiones y la danza. La procesiones frecuentemente muestran un ritual festivo de mujeres ricamente vestidas dirigiéndose al santuario, al encuentro de la diosa (Burkert, 2007, p. 49). Aunque otras representaciones de procesiones compuestas por hombres y mujeres que llevan túnicas distintas y varios tipos de tocados en la cabeza se han interpretado por Fritz Blakolmer e Irmgard Hein (2018, p. 195) como una ceremonia exclusiva de la más alta jerarquía palaciega cretense, que podrían estar relacionadas con rituales análogos egipcios, como las representaciones del jubileo real [Fig. 4.103].

Anexo a final de capítulo 4

Figura 4. 103. Reconstrucción del friso del "Jarro Harvester", Ayia Triada, realizada por Fritz Blakolmer (2008), 1500 a.C.

Figura 4. 104. Pintura al fresco sobre el sarcófago de Ayia Triada representando una procesión funeraria, 1370-1320 a.C.

La importancia de la danza ritual está ampliamente documentada tanto en la cultura minoica como en la micénica. En Kalimari [Fig. 4.105], al sur de Creta, en el interior de uno de los *tholoi*, se ha encontrado un conjunto de cuatro figuras masculinas, bailando desnudos en círculo, con los brazos en los hombros de los compañeros, y rodeados por un muro bajo decorado con cuernos de consagración. Su contexto arqueológico permite pensar que las zonas pavimentadas juntas a los *tholoi* eran pistas de baile, como las halladas en el cementerio de Koumása [Fig. 4.100], y la danza que se ejecutaba en ellas era en círculo (Soar, 2010, p. 139).

En Palaikastro, en el este de Creta, un modelo de terracota de un grupo de bailarinas fue hallado en una sala que se ha interpretado como un santuario del palacio, fechado entre 1350-1300 a.C. El modelo muestra tres pequeñas mujeres con vestidos largos bailando en un círculo, con los brazos extendidos y cogidas por las manos, alrededor de una cuarta figura de una mujer tocando la lira [Fig. 4.106].

A unos 350 m al noroeste del Palacio de Cnosos, fueron encontradas unas plataformas circulares correspondientes al periodo Post Palacial -1400-1350 a. C.- que Warren (1984, pp. 318-319) considera que se trata de pistas de baile ritual. Para él, el objetivo de las danzas era reverenciar o inducir la presencia de una divinidad o una expresión de agradecimiento por la fertilidad del mundo natural. Los signos encontrados en las piedras del pavimento le sugieren que pretendía simbolizar las líneas y el zigzag, cruzando los movimientos de los grupos en una danza.

Figura 4. 105.
Grupo de hombres
bailando, hallado en el
tholos de Kalimari,
Creta, 1400-1350 a. C.

Figura 4.106.
Grupo de mujeres
bailando, hallado en
Palaikastro, Creta,
1350-1300 a.C.

También en la Grecia continental se han hallado representaciones de danzas en círculo. Pertenecientes al Período Geométrico-900-700 a.C.– como las figuras de bronce bailando en círculo encontradas en Olimpia. Estas figuras, de entre 4 cm y 7 cm de altura, representan grupos de mujeres desnudas, en grupos de siete, cinco y cuatro, con los brazos entrelazados a la altura de los hombros [Fig. 4.107. Izq.]. Figuras de bronce similares se han encontrado en Arcadia, aunque las figuras, en este caso, parecen ser ciervos o carneros, aunque también se han interpretado como figuras humanas con máscaras [Fig. 4.107. Dcha.] (Soar, 2010, p. 145).

Figura 4. 107. Grupo de
bailarines en bronce hallado
en Olimpia y en Arcadia, 900-
700 a.C.

Los ritos de intercambio consistían en ofrendas como oro, marfil, pero también conchas, ramas, flores, alimentos o víctimas. Como símbolos que son, podían ser sustituidas por representaciones en terracota. Las libaciones tuvieron un papel importante dentro del culto, a juzgar por la variedad de ritones encontrados; con forma de cabeza de animal, o jarros de pico elevado. Los líquidos se vertían sobre las mesas de libación de distintas formas; alguna de ellas con numerosas cavidades siguiendo un círculo, que hace pensar en complejos ritos basados en las libaciones. Los sacrificios debieron ser comunes desde época muy temprana, dado los restos de cenizas y huesos hallados en las cuevas como Psijró, en estratos de finales del Neolítico. En los santuarios en alturas, también se han encontrado gran cantidad de evidencias de sacrificios, y las grandes superficies niveladas al lado del altar, sugiere un alto número de participantes, lo que parece indicar un banquete comunitario tras el sacrificio (Burkert, 2007, pp. 51-53).

Anexo a final de capítulo 4

El documento que mejor describe el rito del sacrificio es el sarcófago hallado en Ayia Triada, en Creta. Datado en el Minoico Tardío –1370-1360 a. C.–, se trata de un sarcófago tallado en piedra caliza, con sus cuatro lados pintados. De sus lados largos, el lado que habría sido visible al entrar en la tumba, ilustra dos eventos rituales: uno de libación y el otro una escena de presentación, presumiblemente a los muertos [Fig. 4.104]. El lado opuesto representa un sacrificio; junto a un árbol sagrado se alza una doble hacha, sobre la que está posado un pájaro; delante se sitúa un altar que está siendo bendecido por una sacerdotisa que lo toca con ambas manos; sobre el altar descansan un ritón y una cesta con panes y frutas como ofrendas preliminares al sacrificio. Detrás de la mesa, yace un toro recién sacrificado, cuya sangre mana de su garganta al interior de recipiente. Un flautista acompaña la ceremonia; detrás de él avanza una procesión de cinco mujeres (Burke, 2005, p. 412). Parece que todos los elementos del sacrificio griego estaban ya presentes desde entonces.

A.4.2. El espacio ritual griego

La cultura griega suele enmarcarse dentro del periodo que va desde el inicio de la Edad Oscura –1200 a.C.– hasta el inicio de la época romana –146 a.C.– con la toma de Corinto. La Edad Oscura –1200-750 a.C.– es un periodo en el que la cultura en el territorio griego aparentemente casi desaparece. La escritura que había aparecido en la cultura minoica y micénica, principalmente para registrar la contabilidad, se deja de utilizar con la destrucción de las poblaciones de la época, a la vez que se interrumpe la construcción en piedra a gran escala o las artes figurativas y plásticas (Burkert, 2007, p. 68). Por esta razón, sólo podemos hacer un esquema impreciso de los procesos de la formación de los pueblos y los Estados griegos a comienzos del primer milenio a.C. y sólo partiendo de los resultados de la distribución de pueblos, después de las grandes migraciones que suceden durante este periodo. Entre las migraciones más importantes fueron las que realizaron las tribus dorias en la conquista del Peloponeso y los jonios en la colonización de las islas y la costa occidental de Anatolia (Bengston, 1986, p. 34). Esta distribución de diferentes etnias bajo una misma cultura, será el origen de los conflictos entre los distintos futuros Estados griegos, desde el siglo VIII hasta finales del siglo IV.

Tras más de un siglo de convulsiones, comienza un periodo de calma. Alrededor de 1100 a. de C. comienza la Edad de Hierro en Grecia, las armas empiezan a parecer más frecuentemente en los ajuares funerarios, a diferencia del periodo anterior en el que las armas sólo se encontraban en las tumbas representativas de los príncipes, probablemente como consecuencia de la formación de una capa social de hombres libres. En el Ática –que pasó este periodo de transición de forma menos traumática– y en Eubea, aparece hacia 1050 un nuevo estilo decorativo, el protogométrico, que dará paso al Periodo Geométrico, a partir de 900 a.C., que se extiende por todo el territorio griego. En la nueva decoración geométrica de la cerámica, principalmente dedicada a ritos funerarios, aparecen de nuevo las representaciones animales y humanas, describiendo la nueva posición del hombre griego frente a su entorno. *Los temas fundamentales son el combate y la guerra, el arte aparece aquí como la genuina expresión de un presente lleno de inquietud* (Bengston, 1986, p. 37).

Tras la caída de las culturas minoica y micénica, los fenicios pasan a dominar el Mediterráneo oriental. Sus mercancías son extraordinariamente estimadas por el mundo egeo, estableciéndose estrechos contactos que originaron la adopción de la escritura consonántica fenicia por parte de los griegos, en torno al siglo X, y quizá en territorio de Asia Menor. Partiendo de la escritura consonántica fenicia, y adaptándolas a las particularidades de la lengua griega, se creó la primera escritura fonética completa, que, a consecuencia de su fácil aprendizaje, había extendido su uso por toda Grecia ya en el siglo VIII a. C, siendo desde el principio posesión de todo el pueblo o, al menos, de una amplia capa de personas instruidas. Esto sería de una importancia fundamental para la evolución de la identidad griega (Bengston, 1986, p. 38).

Por un lado, los mitos transmitidos por la tradición oral serían fijados en los poemas homéricos que pusieron los fundamentos sobre los que se desarrolló el sentimiento nacional griego. Además, como afirma Heródoto,⁴ la obra de Homero junto a la de Hesíodo modeló el panteón griego que triunfó sobre las innumerables divinidades locales, ganándose el reconocimiento panhelénico (Bengston, 1986, p. 40). Por otro lado, la escritura permitió el desarrollo del pensamiento teórico libre de la tradición o de los intereses particulares de una clase social determinada. Dentro de un nuevo clima político-religioso que alentó y toleró –con algunas notables excepciones– la libre especulación, se comenzó a registrar no sólo algunas observaciones o listas de nombres y eventos, como había sucedido en otras culturas con escritura, sino también, por primera vez los procesos de intercambio dialéctico en un “sistema de almacenamiento simbólico externo” que permitió que las ideas pudieran ser refinadas a largo plazo, mucho más allá de la vida de los individuos (Donald, 1991, pp. 344).

Tras el periodo de transición de la Edad Oscura, comienza el florecimiento de la cultura griega durante la denominada “Época Arcaica”, que se extiende desde mediados del siglo VIII hasta finales del siglo VI a.C., cuando se establece un sistema democrático en el gobierno de Atenas, en el año 510 a.C.

La aspiración a nuevas tierras de asentamiento, producida por el incremento de población en territorio griego, desencadena la gran colonización del Mediterráneo, a partir mediados del siglo VIII, llevada a cabo sobre todo por poblaciones costeras sin posibilidades de expansión territorial, como Corinto, Calcis, Eretria, Mileto, Focea o Rodas (Starr, 1997, p. 220). Para mediados del siglo VI, las colonias griegas se extendían desde Anatolia hasta la Península Ibérica, a la vez que se consolida la estructura de las polis como ciudades-estados. Esta estructura, los primeros Estados de derecho de la historia occidental, surge de la dispersión de los troncos étnicos en los inicios de la Edad Oscura. Este proceso fue fuertemente fomentado por las condiciones geográficas del territorio griego, pero también por el individualismo de la nueva cultura (Bengston, 1986, p. 53).

⁴ (...) No obstante el origen de cada dios –o si todos han existido desde siempre–, y cuál era su fisonomía no lo han sabido hasta hace bien poco; hasta ayer mismo, por así decirlo. Pues creo que Hesíodo y Homero, dada la época en la que vivieron, me han precedido en cuatrocientos años y no en más. Y ellos fueron los que crearon, en sus poemas, una teogonía para los griegos, dieron a los dioses sus epítetos, precisaron sus prerrogativas y sus competencias, y determinaron su fisonomía. (Heródoto, II, 53)

Anexo a final de capítulo 4

La forma de gobierno de las polis se inicia como reinos con una importante nobleza que irá reduciendo las atribuciones del “rey” así como el tiempo de duración de su mandato, hasta convertirse en una figura simbólica ritual, excepto en Esparta y Argos. Durante la Época Arcaica se llevan a cabo las grandes reformas políticas y legislativas que conducen a sistemas cada vez más igualitarios que, en el caso de Atenas, serán la base de la institución de la democracia a finales del siglo VI.

La revitalización del comercio a través de la red de colonias esparcidas por todo el Mediterráneo, trajo consigo nuevas influencias culturales de Anatolia y sobre todo de Egipto que los griegos transformaron creando una brillante cultura propia expresada en la escultura o en la nueva arquitectura monumental que surge durante este periodo (Bengston, 1986, p. 47). El sentimiento de una cultura común de los hombres de lengua griega nació en esta época. Fueron los jonios de Asia Menor, pero también los colonos de todas las estirpes griegas, quienes entre gentes de otra lengua, adquirieron conciencia de la comunidad de su lengua, de sus costumbres y de su modo de vida griegos. Las instituciones panhelénicas como los juegos olímpicos, que establecerá a partir de su fundación en el año 776 a.C. el cómputo del tiempo griego, o el oráculo delfico de Apolo, cuyos consejos se escuchaban incluso en cuestiones políticas ya en el siglo VIII, serán claves para mantener y desarrollar la identidad cultural que, sin embargo siempre estuvo muy lejos de alcanzar una unidad política (p. 58).

El apogeo de la cultura griega llega a finales del siglo VI o principios del V a.C., y se extenderá hasta las conquistas de Alejandro Magno a finales del siglo IV a.C., en la denominada “Época Clásica”. Se suele establecer el inicio de este periodo con el estallido de las revueltas de las comunidades jonias próximas a Anatolia en contra de la dominación persa, que originan las guerras médicas. La lucha contra los persas supuso, por primera vez en la historia, la unión de las polis griegas.

Los griegos unidos, capitaneados por Esparta y Atenas, lograron rechazar el asalto del poderoso Imperio persa y preservando su propia independencia. Con la victoria comenzó una era de prosperidad y confianza, especialmente entre los atenienses, que incrementaron su población y establecieron un imperio con la Liga de Delos. La joven democracia ateniense alcanzó la madurez y trajo consigo la participación y el poder político incluso a los ciudadanos más humildes, a la vez que el nuevo modelo político se instalaba en otras ciudades-estado. El siglo V a.C. fue la época de los grandes logros culturales griegos: Esquilo, Sófocles, Eurípides o Aristófanes desarrollan el drama; Ictino, Calícrates y Fidias construyen los monumentos de la Acrópolis ateniense; Demócrito busca la explicación del mundo físico; Sócrates sienta las bases de la filosofía; Hipócrates consigue grandes avances en la ciencia médica; y Heródoto compone un relato razonado y estructurado de las acciones humanas. Sin embargo el dualismo espartano-ateniense desembocaría en la guerra del Peloponeso que puso fin a un siglo de grandes logros culturales, marcando el punto crítico de inflexión.

Desde la perspectiva de los griegos del siglo V a.C., la guerra del Peloponeso fue percibida como una guerra mundial, a causa de la enorme destrucción de vidas y propiedades que conllevó, pero también porque intensificó la división interna de los Estados griegos y la desestabilización de las

relaciones entre los mismos. Todo ello debilitó la capacidad de Grecia para resistir una conquista exterior, y también fue causante de un retroceso en la implantación de la democracia. La derrota de Atenas condujo a Grecia de nuevo a la implantación de sistemas oligárquicos. Además, fue una guerra especialmente violenta en la que se violó el severo código que había presidido hasta entonces la forma griega de hacer la guerra, se traspasaron los límites entre civilización y barbarie. Las costumbres, las instituciones y las creencias y la moderación, se ensombrecieron de forma irreparable (Kagan, 2009, p.7).

A diferencia del modelo ateniense que había sido capaz de aglutinar múltiples Estados en la Liga de Delos para la defensa de los griegos frente a los persas, Esparta, tras la derrota de Atenas, no poseía un modelo para una nueva configuración del mundo griego. La incapacidad del vencedor para construir una nueva Grecia libre y la supremacía de la gran potencia persa precipitaron la decadencia de los Estados griegos durante el siglo IV a.C. Sin embargo, a pesar de la decadencia en la que Grecia se vio sumergida, todavía contribuyó a la formación del pensamiento occidental con la obra de Platón y Aristóteles (Bengston, 1986, p. 187).

En paralelo a la caída del poder Ateniense, fue desarrollándose el reino de Macedonia, al norte del Tesalia. A partir mediados del siglo IV, el rey macedonio Filipo II conquista gran parte de Grecia unificándola bajo la Liga de Corinto, a excepción de Esparta y Creta, aunque los diferentes Estados que la componían siguieron manteniendo en gran parte su autonomía. En las preparaciones de la campaña militar contra el Imperio persa –su gran objetivo–, Filipo II es asesinado, en 337 a.C., sucediéndole su hijo Alejandro. Alejandro III, tras asegurar su hegemonía en Grecia, emprende la campaña contra los persas, en 334 a.C., que le llevó a conquistar desde Egipto hasta el valle del Indo. Alejandro Magno muere en 323 a. C., iniciándose el periodo helenístico. Tras su breve reinado, el mundo heleno forjó por primera vez el concepto de “humanidad”, como todo el conjunto de seres humanos. En el vasto territorio dominado por la cultura griega, se mezclaron distintas culturas y etnias, y se incrementaron las rutas comerciales bajo una lengua franca, instalando el pensamiento griego en la cultura occidental. La conquista romana de Grecia tras la batalla de Corinto, en 146 a. C., pone fin a este periodo, aunque en buena medida, la cultura Griega siguió dominando durante siglos.

A.4.2.1. El santuario; espacio sagrado en Grecia

Como ya hemos visto, podemos entender el entorno construido como espacio ritual, y esto es especialmente evidente en el espacio griego. Todas las piezas que componían la polis eran espacios rituales: los caminos, las casas, las fuentes, los mercados, los espacios de gobierno, los espacios funerarios y los santuarios. Pero también los hitos del paisaje formaban parte del territorio ritual: colinas, montañas, ríos, cuevas o puertos eran elementos sagrados que recibían culto asociados a determinadas deidades. Pero el espacio sagrado más representativo de Grecia es el santuario, en donde frecuentemente se encuentran las piezas arquitectónicas más icónicas de esta cultura, sus templos.

Anexo a final de capítulo 4

El culto en la cultura griega suele ir asociado a un lugar fijado a lo largo de la prehistoria, en el Neolítico o en la Edad de Bronce. En muchos casos, los lugares de culto han llegado hasta épocas recientes transformados para el culto cristiano o islámico, como es el caso del Partenón que se transformó en la iglesia *Parthenos Maria* durante el siglo VI d.C. y en mezquita en el siglo XV, en los inicios de la ocupación otomana. La fundación de estos lugares de culto, pudo estar inicialmente asociada a características del paisaje, como es el caso de las cuevas, de los santuarios en alturas o los árboles santuarios, para después refundarse sobre estos mismos lugares ya fueran santuarios, o también antiguos asentamientos –como el caso de la Casa de las Tejas en Lerna– o antiguas tumbas –como parece que es el caso del Hieron de Lefkandis–.

Témenos

Cualquier lugar podía transformarse en un santuario –un *ierón* o espacio sagrado–, bastaba con delimitar el terreno –*témenos* o recinto– por medio de mojones o un muro –*períbolos*–. Muchos santuarios griegos no eran más que un terreno cercado, que contenía un bosquecillo sagrado, una fuente, una gruta, o cualquier elemento natural, sin más que alguna construcción efímera (Bruit y Schmitt, 2002, pp. 28). Como hemos visto, esto ya es común desde tiempos minoicos en los árboles-santuarios. En la entrada del recinto solía ubicarse un pilón con agua donde poder purificarse antes de la entrada, con el fin de mantener el espacio sagrado puro, sin contaminación. Así en estos espacios no se podía morir o nacer, o mantener relaciones sexuales. Con el tiempo las restricciones para acceder a los santuarios se fueron complicando y haciéndose específicas para cada culto.⁵

Altar

El elemento esencial del santuario es el altar, el elemento sobre el que se enciende el fuego y sobre el que se realizan los sacrificios y las ofrendas. Tipológicamente, no hay una forma prescrita para un altar, la forma que puede adoptar varía desde un gran cono de cenizas generado por los restos sacrificiales –como en Olimpia o Delos–, a una estructura extremadamente larga y relativamente baja –como los que aparecen en Istmia o Nemea–, hasta las formas adoptadas en el Periodo Helenístico con extraordinarias estructuras, arquitectónicamente complejas, en la que el altar se encuentra dentro de su propio *témenos* que consiste no sólo en un parapeto bajo sino en un patio embellecido con *stóas* –como en Samotracia y Pérgamo– (Mylonopoulos, 2014, p. 330).

Desde los primeros santuarios, parece que los banquetes sacrificiales fue su principal actividad. Esto está avalado por huesos y útiles para comer y beber, como platos y cántaros. Este tipo de evidencia generalmente aparece en los primeros niveles y continúa a lo largo de los siglos. La monumentalización de esta actividad está representada, en tiempos posteriores, por los *hestiatória*, edificios especiales que sirvieron a las necesidades de la comida ritual por parte de la élite (Marinatos, 1993, p. 179). Al fin y al cabo el *mégaron* ya cumplía esa función en tiempos micénicos, pero durante la Época Oscura esto se transformará. Los sacrificios, atestiguados en todo el Bronce, ya no serán de ofrendas entregadas por los reyes o los sacerdotes a los dioses, sino que serán hombres y mujeres iguales quienes lo celebran seguido de un banquete comunitario en el que se consumirá la carne de la víctima. Esto implicará que el altar del gran

⁵ En este sentido Joseph W. Hewitt (1909) escribe un interesante ensayo.

fuego se sitúe enfrente del templo, en el exterior a cielo abierto, siendo la parte más importante del santuario (Burkert, 2007, p. 76).

Templo

El templo es la imagen que nos ha llegado de los santuarios más importantes de la antigua Grecia, fue la máxima expresión de su arquitectura. Aunque, como ya hemos dicho, no todos los santuarios disponían de construcción alguna, a excepción del *períbolos* que lo delimitaba. El templo –*naós* o morada– es literalmente la morada del dios, donde se alberga la imagen antropomórfica de culto de la divinidad. Por tanto, el inicio de la construcción de los templos y su evolución están asociados al desarrollo de la imagen de los dioses (Burkert, 2007, p. 122).

Los santuarios como lugares de culto aparecen definidos al menos desde el final de la Edad Oscura. La evidencia arqueológica muestra que la mayoría de los santuarios consistía en un *témenos* con altar, el templo es un fenómeno tardío de los siglos IX y VIII a.C. Homero ya describe el templo como la morada de un dios concreto, en el que hay una imagen de culto, una imagen Atenea aparentemente sedente en el caso de Troya⁶ (Sourvinou-Inwood, 1993, p. 6).

Parece que no existía un tipo arquitectónico homogéneo de los primeros templos en toda Grecia, ni un desarrollo arquitectónico lineal de la arquitectura de la Edad de Bronce. Probablemente, los primeros templos no eran más que una especie de relicario en el que revivió el legado de la cultura micénica: *el megarón*, un espacio rectangular cuyas paredes longitudinales continuaban más allá del muro donde se abría la puerta, dejando un espacio abierto en la fachada con uno o dos soportes soportando el frontón. A veces, este espacio podía ampliarse o reemplazarse por un atrio, una columnata cubierta y abierta en tres lados. De este último tipo, nos ha llegado un modelo votivo del siglo VIII del Heraion de Argos⁷ [Fig. 4.108. Izq.]. Otro tipo se ha reconstruido a partir de un muro curvo encontrado en Perachora, cerca de Corinto, del siglo VIII a.C. El muro debió formar la parte posterior de un templo de Hera, parecido a las casas absidales de la época. Se han encontrado restos de al menos cuatro modelos votivos de cerámica del edificio, aunque, dada la escasez de los fragmentos, no es posible una restauración completa [Fig. 4.108. Dch.]. El templo consistía en una sola habitación alargada curvada en la parte posterior, con un porche próstilo de dobles columnas en las esquinas.

⁶ *Más tú, ¡Héctor!, ve a la ciudad y habla en seguida
con la madre tuya y mía: que ella reúna a las matronas
en el templo de la ojizarca Atenea en lo alto de la ciudadela
y que, abriendo con la llave las puertas de la sagrada morada,
el manto que le parezca el más amable y el mayor
en el palacio y con mucho el máspreciado para ella
deposite sobre las rodillas de Atenea, de hermosos cabellos,
y le prometa doce terneras en su templo sacrificar,
añejas y no sometidas a aguijada, para a ver si se apiada
de la ciudad, y de las esposas de los troyanos y sus tiernos hijos, (...)*

(Homero, *Ilíada*, VI, 86-95)

⁷ *Respondióle entonces la augusta Hera, de inmensos ojos:
“Tres son las ciudades más queridas para mí con mucho:
Argos, Esparta y Micenas, de anchas calles. (...)”*

(Homero, *Ilíada*, IV, 50-52)

Anexo a final de capítulo 4

Los espacios absidiales fueron utilizados en templos como el dedicado a Apolo del siglo VIII en Eretria, Eubea [Fig. 4.109], construido como una cabaña abierta al sur, con muros de adobe estabilizados en su parte interior y exterior mediante postes que descansaban sobre bases de piedra. Probablemente estos primeros templos fueron estructuras estacionales que sirvieron como refugios temporales para la imagen del culto y otra parafernalia.

Figura 4. 108. Restauración de los templos Heraion Argivo y Perachora, a partir del modelo votivo en terracota del siglo VIII a.C. hallado en Argos. (Lawrence, 1996, p. 62)

Figura 4. 109. Evolución arquitectónica del templo de Apolo en Eretria, Eubea, desde el siglo VIII al VI a.C.

El primer templo períptero que se ha encontrado es el primero de los templos sucesivos de Hera en Samos,⁸ del siglo VIII a.C. [Fig. 4.111], aunque parece que el peristilo le fue añadido unos cincuenta años después de su construcción. De planta rectangular muy alargada –32.86 x 6.50 m– la entrada se situaba al este, con tres columnas entre los muros largos, sin pronaos. La cella estaba dividida en dos naves por una fila central de trece columnas, lo que hacía que la imagen de la diosa se desplazara hacia uno de los lados del fondo. Las columnas eran de madera sobre losas de piedra y la cubierta probablemente plana.

Un precedente a los edificios perípteros lo encontramos en la transición entre el Protogeométrico y el Geométrico, en una construcción monumental datada cerca de 1000 a.C., con muros de adobe sobre base de piedra y cubierta en madera sustentada con la ayuda de postes perimetrales

⁸ Aunque también algunos autores sostienen que el primer templo períptero fue el Templo de Artemisa del siglo VIII a.C., en Éfeso (Barletta 2001, pp. 32-39).

[Fig. 4.110], en Lefkandi, Eubea. Se especula sobre la similitud de este edificio con el posterior templo de Samos del siglo VIII a.C. Sin embargo, parece que no se trataba de un templo, sino más bien de un monumento funerario que guarda la tumba de un guerrero y su esposa, en un eje, y otra con un grupo de caballos, en el eje paralelo. De planta absidial de 50 por 13,8 m, tuvo una vida corta, ya que fue cubierto por un túmulo, tal vez formado tan pronto como se completó su construcción, por lo que es difícil que supusiera una referencia para posteriores construcciones perípteras (Lawrence, 1996, pp. 62-63). A partir del siglo VII los peristilos son una de las características principales de los templos griegos, René Ginouvès (1989) sostiene que su éxito es el resultado de las necesidades prácticas combinadas con la asociación simbólica de la columna con el cuerpo humano, que parece sostener la cubierta que alberga la imagen de la divinidad.

Figura 4. 110. *Hieron* de Lefkandis, Eubea, 1000 a.C.

Durante el siglo VII, se producen grandes innovaciones en las formas arquitectónicas, tanto en el contexto secular como en el sagrado. Los templos se caracterizan por su monumentalidad, la construcción en piedra, la invención y el uso de las tejas y la adopción del peristilo como norma. El florecimiento de las polis y las nuevas estructuras sociales traen consigo la inversión comunitaria en grandes monumentos (Mazarakis Ainian, 2016, p. 24). No hubo un cambio drástico en las prácticas del culto, sino más bien una intención de monumentalizar, a pesar de que aún existen variaciones regionales, ya se puede hablar de una forma canónica del templo. En un contexto competitivo e individualista, los santuarios se convirtieron en el emblema de la ciudad-estado, en una expresión de la identidad, la manifestación misma de su poder y prestigio. La inspiración para el nuevo modelo de templo llegó del Próximo Oriente y Egipto. Del Próximo Oriente se tomó prestado el esquema templo-altar-imagen de culto, de Egipto, la tecnología y la monumentalidad. (Marinatos, 1999, pp. 179-180).

Construido durante la segunda mitad del siglo VII, el templo de Apolo en Corinto es uno de los primeros en el que se aplican las nuevas técnicas, como los muros de piedra y la cubierta de tejas. Las soluciones técnicas que se dan a la cubierta hacen pensar que era una técnica con la que se había experimentado con anterioridad. Pocos años después se construye en el antiguo santuario de Istmia el templo de Posidón, con muros completos de piedra tallada, columnas y entablamento todavía de madera. La cubierta, de tejas, era de cuatro aguas, como otros templos tempranos contemporáneos: Zeus en Nemea y Apolo en Delfos. El templo de Apolo de Corinto fue reemplazado por un templo dórico a mediados del siglo VI y el de Posidón de Istmia a principios del siglo V a.C. (Lawrence, 1996, p. 66).

Anexo a final de capítulo 4

Figura 4. 111.
Reconstrucción de la del
primer Heraion de Samos,
siglo VIII a.C.

A partir del segundo del siglo VII a.C., con la construcción en piedra de los templos empiezan a desarrollarse los distintos órdenes arquitectónicos que darán la imagen canónica de los templos griegos a inicios del VI. Aunque ciertas características de los órdenes pueden haberse inspirado en formas de construcción en madera, no se produjeron como traducciones directas a la piedra como sostiene Vitrubio (4.1.3-8 y 4.2.1-5). Más bien, los órdenes tal como las conocemos parecen haber sido un desarrollo gradual y relativamente tardío. (Barletta, 2016, pp. 38-39).

Los nuevos modelos sustituyen las antiguas estructuras por toda Grecia: un basamento con tres escalones sustenta un edificio rectangular de piedra con un tejado suavemente inclinado a dos aguas, normalmente de 100 pies de largo *-hekatómpedos-*. Se perfeccionan los órdenes arquitectónicos, el “jónico” en Asia Menor y el “dórico” en Argos y Corinto, cuyas reglas para columnas, entablamento, friso y tímpano dominarán la arquitectura del Mediterráneo durante más de seiscientos años. El centro del templo es la *náos*, donde se sitúa la imagen de culto sobre pedestal; el mobiliario suele incluir una mesa de ofrendas, incensarios y una lámpara permanentemente encendida. El templo se abre normalmente al este, por donde recibe la iluminación a través de una gran puerta. A veces, al fondo de la *náos* se sitúa una puerta que conduce al *ádyton*, donde sólo unos pocos pueden entrar en determinadas ocasiones. Las imágenes de culto pasan de ser toscas tallas en madera a virtuosas esculturas en mármol durante el siglo VII, después en bronce en el siglo VI y finalmente impresionantes estatuas crisoelefantinas en el siglo V. En ese momento, durante la Época Clásica, se llega a la culminación del arte griego con la construcción del templo de Zeus en Olimpia [Fig. 4. 112] –en torno a 460 a.C.– y el Partenón en Atenas –consagrado en 438 a. C.–, con sus correspondientes imágenes crisoelefantinas elaboradas por Fidias.

Las celebraciones de los rituales del sacrificio se realizaban de cara al altar, dando la espalda al templo. Las oraciones se dirigían al cielo, hacia el este, como la entrada al templo, que quedaba detrás. *Así el hombre piadoso se encuentra como si estuviera bajo los ojos de la divinidad*. El interior del templo se reservaba para ofrendas privadas, mientras que los sacrificios de la comunidad se realizaban en el exterior en torno al altar teniendo al templo como fondo. El templo, en su magnitud, representaba el hogar de la divinidad, al que los ciudadanos se podían aproximar, caminar por el deambulatorio o contemplar los rituales que se llevaban a cabo desde un lugar privilegiado (Burkert, 2007, pp. 126-128).

Figura 4. 112. Reconstrucción de la planta, alzado y sección transversal del Templo de Zeus en Olimpia, siglo V a. C.

Elementos secundarios

Otro de los elementos característicos del santuario griego son las ofrendas. Los objetos depositados en el santuario eran la forma principal de expresión de la devoción privada y constatación permanente de la veneración oficial. A partir del siglo VIII, las ofrendas votivas tuvieron un incremento considerable, cambiando su forma y su magnitud con el tiempo, llegando a colmar los santuarios. Inicialmente se trataba principalmente de vestidos y metal, después figurillas de bronce y terracota, que en su forma de animales funcionaba como símbolos de sacrificio, más tarde serán objetos relacionados con éste como espetos, parrillas o calderos. Las

Anexo a final de capítulo 4

figuras antropomórficas representan a los dioses o a sus devotos. A finales de Época Arcaica, se comienza a erigir grandes estatuas de piedra o de bronce normalmente por aquellos que sentían una vinculación espacial con un dios o que le habían servido por un periodo de tiempo. En ocasiones, las ofrendas pasan a ser un acto de ostentación pública, un monumento para el recuerdo del donante.

Las colecciones de ofrendas y monumentos motivaron la creación de edificios específicos para ser expuestas y protegidas, como las “*stoas*” –ya en el Hereo de Samos en el siglo VII y poco después en el oráculo de Dídima– y los “tesoros”, a partir del siglo VI, los pequeños edificios en forma de templo que son en sí mismos una ofrenda, sobre todo en Olimpia y Delfos. Hay autores que sostienen que el Partenón fue principalmente un tesoro monumental (Preissshofen, 1984; Holtzmann, 2003, pp. 105-107).

Por último, otra pieza arquitectónica recurrente en los santuarios fueron los *hestiatória*, que aparecen una vez se abandona el modelo estricto del *mégaron* y el altar se sitúa fuera del templo. Son habitaciones que solían encontrarse dentro del *témenos*, pero también en sus proximidades, en las que las personalidades celebraban los banquetes comunales tras los sacrificios. Excluyendo los especialmente lujosos, como la *pinakothéke* en la Acrópolis de Atenas, las salas de banquetes individuales no difieren significativamente del *andrón* de la arquitectura doméstica (Mylonopoulos, 2015, p. 333).

Los santuarios se desarrollaron a lo largo del tiempo sin un plan preconcebido, fueron continuos los añadidos y las reconstrucciones. Cada templo era una entidad construida de forma autónoma, sólo relacionada de forma más o menos constante con el altar y el espacio de entrada al *témenos*. La imagen del santuario con un diseño proporcionado y simétrico, no llegará hasta Época Helenística con los nuevos grandes santuarios, como es el caso de Pérgamo, cuyos principales monumentos –el altar de Zeus, el Santuario de Atenea o el teatro– se construyen durante la primera mitad del siglo II a.C. (Seaman, 2016, pp. 407-408).

A.4.2.2. Rituales griegos

La vida en Grecia estuvo marcada por los rituales, tanto en el ámbito individual como en el colectivo, que se ejecutaban durante las fiestas de la polis. Ciertos días –junto a la noche precedente– se distinguían de la cotidianidad dejando el trabajo y los roles sociales a un lado, para asumir nuevas funciones en la estructura de la fiesta. El contraste con lo cotidiano se expresaba con adornos, regocijo y alegría, o con sentimiento de amenaza y terror (Burkert, 2007, 136). Todas las festividades tenían sus raíces en el culto de dioses o héroes, y se celebraban con rituales religiosos (Simon, 1983, p. 3). Estos se componían de un número limitado de actos rituales básicos: danzas y cantos, competiciones musicales y atléticas, oraciones, procesiones, ofrendas, libaciones y, lo más importante de todo, sacrificios de animales (Bremmer, 1994, p. 39).

Danzas y cantos

La danza era en sí misma un ritual. *El movimiento rítmico reiterado, sin un fin preciso y presentado colectivamente como un grupo, es por así decirlo, un rito cristalizado en su forma más pura.* (Burkert, 2007, p. 140). La danza y la música eran inseparables de las fiestas griegas. En todas las fiestas se formaban grupos de bailarines, llamados “chorós”, que estaban compuestos por muchachos, por vírgenes o también por guerreros, que bailaban y cantaban en determinados puntos a lo largo del recorrido de las procesiones y también dentro de los santuarios.

Figura 4. 113. Friso de las bailarinas, parte de la decoración del propileo jónico de un antiguo *témenos* dentro del Santuario de los Grandes Dioses, en Samotracia, 340 a.C. (Foto: Marsyas, 2005)

De las danzas y cantos durante las procesiones dedicadas a Dioniso surgieron la tragedia y la comedia, según afirma Aristóteles⁹ (Poética, 4, 10-15). Ya hemos visto, su importancia en la formación del espacio del teatro, en concreto la orquesta habría sido originalmente en lugar de las danzas circulares y los cantos de los coros dedicados a Dioniso.

Dentro del santuario, las danzas se vuelven más específicas, relacionadas con el culto a la divinidad a la que estaba dedicada el santuario. La danza *géranos* o danza de la grulla es una de las más conocidas dentro de los estudios de Grecia. Se trata una danza que formaba parte de los rituales de Delos –la isla santuario donde el mito sitúa el nacimiento del dios Apolo– compuesta de movimientos tortuosos, e interpretada por jóvenes de ambos sexos. Plutarco (Teseo, XXI)¹⁰ vincula la creación de esta danza a Teseo en su desembarco en Delos tras su triunfo en Creta, y representa su lucha dentro del laberinto (Lawler, 1946, p. 112). Durante las Panateneas, como celebración del nacimiento de Atenea, se bailaba una danza pírrica [Fig. 4.114]; es decir, una

⁹ *Habiendo, pues, nacido al principio como improvisación —tanto ella [la tragedia] como la comedia; una, gracias a los que entonaban el ditirambo, y la otra, a los que iniciaban los cantos fálicos, que todavía hoy permanecen vigentes en muchas ciudades—, fue tomando cuerpo, al desarrollar sus cultivadores todo lo que de ella iba apareciendo; y, después de sufrir muchos cambios, la tragedia se detuvo, una vez que alcanzó su propia naturaleza.* (Aristóteles, Poética, 4, 10-15)

¹⁰ *Dando la vela de Creta, navegó a Delos; y haciendo sacrificio al dios, y colgando en su templo la señal amatoria que recibió de Ariadna, danzó con los otros mancebos un baile, el que se dice que todavía conservan los Delios, y es una representación de los rodeos y salidas del Laberinto, que se ejecuta a un cierto son con enlaces y desenlaces por aquella forma; y a este género de baile, según Dicearco, le llaman la Grulla.* (Plutarco, Teseo, XXI)

Anexo a final de capítulo 4

danza guerrera que imita los movimientos de la lucha, como la describe Platón (Leyes, 815a). Las danzas también formaban parte de los misterios, Luciano (*De saltatione*, 15) afirmaba que *No se encuentra ninguna antigua fiesta de iniciación sin danza*. En Eleusis, como parte de los ritos de iniciación, se bailaba ante el pozo *Kallichóron*, siguiendo el mito de Deméter en su búsqueda de su hija Perséfone. En Samotracia, en el santuario de los Grandes Dioses, se encontraba un friso con figuras femeninas danzando [Fig. 4.113] que sugiere que la danza formaba parte de los misterios (Hardie, 2004, p. 19).

Figura 4. 114. Base del monumento votivo de Atarbos hallado en la Acrópolis de Atenas, 323-2 a.C. Erigido por una familia por su doble victoria en las competiciones de danza de las Panateneas, el bloque izquierdo se representa una danza circular, y el izquierdo una danza pírrica (Shear, 2003)

Competiciones

Las competiciones o *agónes* son parte esencial de la cultura griega. Casi cualquier cosa podía ser objeto de competición: el deporte, la poesía, la danza [Fig. 4.113], la música, la belleza o el teatro. Los concursos de belleza eran frecuentes, incluso están recogidos en el mito del juicio de París. En los Juegos Píticos en Delfos se competía por ser el mejor flautista, cantantes con flautista y cantantes con cítara, en honor a Apolo. En las Grandes Dionisias, en Atenas, se competía por los ditirambos, las tragedias y las comedias. Sin embargo, las competiciones más importantes eran las deportivas. No se trataban de fiestas profanas, sino que estaban ligadas a ritos funerarios y también a fiestas dedicadas a los dioses. Los Juegos Olímpicos, celebrados cada cuatro años, marcaban el calendario griego, aunque rivalizaban en importancia los Juegos de Nemea en honor a Zeus, las Píticas en honor a Apolo y las Ístmicas en honor a Posidón. Las Panateneas de Atenas trataron de ganar una posición igual entre las competiciones deportivas panhelénicas, aunque nunca llegaron a tener tanto éxito (Burkert, 200, 145-146).

Procesiones

Pompé, como designaban los griegos a las procesiones, significa literalmente “escolta” o “cortejo”. Podía tratarse de un cortejo fúnebre o nupcial, pero en las fiestas el “cortejo sacrificial” era un fin en sí mismo y suponía una de sus partes fundamentales. La procesión era el momento en el que se hacía más visible la festividad concreta que se celebraba. Los participantes activos, ataviados como debían, formaban la procesión en un lugar con un significado espacial dispuestos a conducir a las víctimas a su sacrificio. Cada uno, con los atributos que correspondían a su papel, se situaba en el orden que le era propio. Así, podía haber “portadores de la cesta”, “portadores del agua”, “portadores del fuego”, “portadores de la patera” y “portadores del ramo”. Las víctimas del sacrificio también formaban parte de la procesión, y era buena señal que se condujeran dócilmente a su destino, como muestra de su consentimiento [Fig. 4.115].

La meta de la procesión era habitualmente el santuario –aunque algunas procesiones consistían en el abandono ritual del santuario como suspensión temporal para su purificación–. El recorrido de las procesiones pasaba por determinados lugares que suponían paradas para realizar oraciones o danzas como parte del culto que se llevaba a cabo, pero también pasaba por los lugares más públicos como el ágora, en el caso de Atenas en las Panateneas, para poder ser contemplada por la multitud. La procesión concluía con la llegada al altar del santuario y la entrega de los elementos para realizar las ofrendas a la divinidad a la que estaba dedicada (Burkert, 2007, pp. 136-139).

Figura 4. 115. Procesión de sacrificio. *Lekythos* –frasco de aceite– hallado en Atenas, 520-510 a. C. (Museum of Fine Arts of Boston)

Las procesiones también era una forma para mostrar las relaciones de poder. Los ciudadanos, los metecos –extranjeros que residían en la polis–, los ciudadanos de las colonias o aliados, o los jóvenes de ambos sexos, cada grupo social tenía un papel específico dentro de la procesión que escenificaba la estructura social (Bremmer, 1994, p. 40).

Oraciones

*Con pureza y santidad, en la medida de tus posibilidades,
haz sacrificios a los dioses inmortales y quema
en su honor espléndidos muslos; otras veces concíliatelos
con libaciones y ofrendas, cuando te vayas a la
cama y cuando salga la sagrada luz del día, para que
te conserven propicio su corazón y su espíritu y puedas
comprar la hacienda de otros, no otro la tuya.*

(Hesíodo, Trabajos y días, 337-342)

Las acciones piadosas para honrar a los dioses – ofrendas de primicias, libaciones, y sacrificios– debían ir acompañadas de las palabras adecuadas, pronunciadas desde el silencio sagrado que los participantes debían guardar. Erguido y con los brazos en alto, quien conduce la acción eleva la oración que consiste en una invocación, un reclamo de atención y una súplica, como cuando Aquiles reza a Zeus en la *Ilíada*¹¹ (Bremmer, 1994, p. 39). La mayoría de las oraciones se debían

¹¹ «¡Soberano Zeus, dodoneo, pelásgico, que habitas lejos,
regidor de la desapacible Dodona, en cuyo contorno moran los selos,
tus intérpretes, que no se lavan los pies y duermen en el suelo!

Anexo a final de capítulo 4

pronunciar en voz alta para que los participantes pudieran escucharla, pero también se podía decir en voz baja o incluso en silencio, como estaba prescrito para los dioses subterráneos. La postura también variaba; normalmente de pie y con los brazos erguidos cuando se dirigían a los dioses celestes, o extendidos cuando se dirigían a los dioses del mar o a una imagen de culto. Sin embargo, cuando se dirigían a los dioses subterráneos o a los muertos, los suplicantes se tumbaban en el suelo y lo golpeaban con los puños.¹²

Ofrendas y libaciones

Parte de los ritos de intercambio en Grecia consistían en la ofrenda de primicias y las libaciones.

La ofrenda de primicias o la ofrenda de los primeros alimentos –pesca, caza, ganaderos o agrícolas– que se otorga a los dioses y a los héroes como reconocimiento de su superioridad, y por tanto deben ser ellos los primeros en consumirlos. El hombre devoto lleva al santuario un poco de todo lo que produce en cada estación: espigas de grano o pan, higos, aceitunas, vino o leche. Los alimentos se depositan en un lugar sagrado donde se dejan para los animales, o se pueden arrojar a un río o al mar. También como parte del sacrificio se pueden depositar en mesas de ofrendas junto al altar, o se queman junto a la víctima.

Las libaciones o el acto de verter líquidos fue una de las formas más comunes de ofrenda desde la prehistoria, y especialmente en la Edad de Bronce minoica y micénica. Los líquidos utilizados podían ser vino, leche, agua, aceite o miel. Podían estar destinadas para honrar a los dioses celestes y del mar, pero también los dioses ctónicos y los muertos.

Al menos desde Homero,¹³ cada vez que se bebía vino se vertía un poco como ofrenda a los dioses. En los simposios, se llega a establecer el orden de los dioses a los que se les debía ofrecer la libación por cada crátera que se consumía. Cuando se embarcaba para un viaje, antes de zarpar,

*Ya una vez antes escuchaste mi plegaria, y a mí me honraste
e infligiste un grave castigo a la hueste de los aqueos.
También ahora cúpleme este otro deseo:
yo me quedaré en el recinto de las naves,
pero envío a mi compañero junto con numerosos mirmidones
a batirse. Haz que la gloria le acompañe, Zeus de ancha voz,
y llena su corazón de osadía en las mientes, para que Héctor
se entere de si también sabe combatir sin mí
nuestro escudero o de si sus inaferrables manos sólo
muestran furia cuando yo entro en el fragor de Ares.
Ojalá tras apartar de las naves la lucha y el clamor
regrese en seguida inmune conmigo a las veloces naves
con todos, armas y compañeros, expertos en la lucha de cerca.»* (Homero, *Ilíada*, II, 233-248)

¹² *A su lado yacía acostado rumiando la ira, que corroe el ánimo,
airado por las maldiciones de su madre, que a los dioses
rogaba con insistencia, afligida por el asesinato de su hermano,
y con insistencia golpeaba con ambas manos la feraz tierra,
invocando a Hades y a la atroz Perséfone, (...)* (Homero, *Ilíada*, IV, 565-569)

¹³ *Los muchachos colmaron cráteras de bebida,
que repartieron entre todos tras ofrendar las primicias en copas.
Y tras hacer la libación y beber cuanto su ánimo apetecía,
salieron uno tras otro de la tienda del Atrida Agamenón.* (Homero, *Ilíada*, IX, 177-178)

se mezclaba vino con agua en cráteras y se vertía desde la popa del barco al mar. También se vertía vino sobre los restos quemados de las víctimas en el altar para finalizar el sacrificio [Fig. 4.33], como oposición al sacrificio de sangre que se ha perpetrado con anterioridad –*la libación es incruenta, dulce, irrevocable y definitiva*–. Lo que distingue la libación de otra forma de ofrendas de alimentos es su carácter irrecuperable: lo que se ha vertido no se puede recoger. Por ello, la libación es la forma más pura de renuncia (Burkert, 2007, pp. 98-101).

La libación también formaba parte del culto a los muertos, ya fuera como alimento, cuando se vertía vino o leche, o como un baño, en el caso del agua.

Figura 4. 116. Libación sobre altar. Fondo de crátera, Atenas, siglo VI a.C.

Sacrificio

Al revisar las categorías del ritual,¹⁴ hemos visto la importancia cultural del sacrificio que, más que cualquier otra forma de ritual, ha sido considerado como un tipo de “institución” casi universal. En Grecia, los sacrificios de animales ocupan una posición central en la práctica ritual; en su forma comunitaria suponían el momento culminante de las fiestas, pero también eran parte de los rituales al comienzo de la batalla, o se practicaban como la conclusión de los juramentos.

En la Antigüedad, el ganado vacuno fue el principal animal sacrificial y fue el tema predominante de los sacrificios típicos representados en el mito y en el arte. Sin embargo, al menos en Ática en el periodo clásico, las víctimas predominantes fueron ovejas y cabras. Las ovejas estaban prohibidas para Apolo y las Ninfas en Tasos. Las cabras eran comunes en los sacrificios a Apolo, Artemisa y Dionisio; los cerdos en los dedicados a Deméter. Tras el sacrificio, la carne era en su mayor parte consumida en un banquete comunal, sólo algunas partes eran quemadas en el altar. Pocos ritos exigían holocausto, la destrucción completa de la víctima (Jameson, 2014, pp. 198-231)

¹⁴ Ver anexo a final de capítulo A.1.3. Ritos de intercambio y comunión.

Anexo a final de capítulo 4

El animal elegido debía ser perfecto, y debía someterse de buen grado. Las víctimas eran conducidas al sacrificio en una procesión que encabezada una virgen portando sobre su cabeza la cesta en la que se escondía el cuchillo sacrificial bajo granos de cebada y tortas. También se acarrearba agua y la marcha se acompañaba con música.

Una vez en el santuario, los participantes formaban un círculo en torno al altar, se pasaba la cesta y el agua uno a uno, se lavaban las manos y después se rociaba con el agua el animal y el altar [Fig. 4.117]. Tras esto, todos tomaban un puñado de granos de cebada de la cesta, quien oficiaba el sacrificio recitaba una oración, tras lo cual los granos de cebada se arrojaban sobre la víctima y el altar. El oficiante, entonces, cogía el cuchillo de la cesta, y escondiéndolo se aproximaba a la víctima, le cortaba algunos pelos y los arrojaba al fuego. Finalmente se mataba al animal, a los más pequeños con el cuchillo sobre el altar y a los más grandes de un hachazo y después se le abría una arteria del cuello, para recoger la sangre y esparcirla sobre el altar.

El animal se despellejaba y descuartizaba, se separa el corazón y el hígado que se asaban en el fuego del altar para ser consumidos por un grupo restringido de participantes. Algunas partes del animal se les entregaban a la divinidad, depositándolas en la pira del altar *en el orden debido*, también se quemaban granos de cebada y tortas, y al final se derramaba vino sobre el fuego (Burkert, 2007. pp. 79-81).

Tras el sacrificio seguía el banquete comunal, en el que la carne se asaba o se cocía, consumiéndose dentro del santuario. El sacrificio y el posterior banquete son la actividad principal dentro del santuario, y por ello el altar es su centro. Al fin y al cabo, comer era la principal actividad de culto en comunidades religiosas tan diversas como las de los minoicos y los primeros cristianos (Marinatos, 1993, p. 179).

Figura 4. 117. Procesión de sacrificio. Tablero de madera de la cueva de Pitsa, Corinto. 540- 530 a.C. Museo Arqueológico Nacional de Atenas N°. 16464

N.4. Notas a final de capítulo

N.4.1. Antropología de los sentidos	501
N.4.2. Laboratorio sensorial y performativo en Grecia	503
N.4.3. Laboratorio sensorial y performativo en Turquía	504
N.4.4. Laboratorio sensorial y performativo en Italia	505
N.4.5. “Cleaning the House” y el Método Abramović	506
N.4.6. Taller y performance “Modelando audiencias” –Koinó Poísi–	507
N.4.7. Técnica de composición “Viewpoints”	508
N.4.8. Calendario ático	510
N.4.9. Fiestas de disolución y retorno del año nuevo	511

Notas a final de capítulo 4

N.4.1. Antropología de los sentidos

En la década de 1980, se desarrolla otra de las reacciones críticas ante el *textualismo* del posestructuralismo entre una serie de antropólogos que entendió, por oposición al *verbocentrismo*, la necesidad de acercarse a la cultura desde el sentir (Jackson, 1989, cap. 3), desafiando el monopolio que la psicología había venido ejerciendo hasta entonces sobre el estudio de los sentidos y la percepción sensorial. Desde entonces la historia y la antropología han llegado a posicionarse como disciplinas fundamentales de este campo, aunque también todas las ciencias humanas y sociales se han ido interesando en lo sensorial.

En la literatura antropológica e histórica, aparecen algunos autores que se habían interesado con anterioridad en este campo, como por ejemplo Lévi-Strauss en “El pensamiento salvaje”, donde introduce la noción de una “ciencia de lo concreto”, es decir, una ciencia de las cualidades tangibles, o también en “Lo crudo y lo cocido” (1964), en donde trata de descifrar los códigos sensoriales de la mitología amerindia. Los historiadores Johan Huizinga (1872-1945) y Lucien Febvre (1878-1956) fueron precursores en su campo al enfocar en los sentidos su investigación. Huzinga en “El otoño de la Edad Media” (1919) trata de transmitir no solamente la “experiencia histórica”, sino también la “sensación histórica” de la Alta Edad Media. Febvre, por su parte, en “El problema de la incredulidad en el siglo XVI: la religión de Rabelais” (1947), observa que en el siglo XVI se atendía más a los olores y a los sonidos que a la vista, llegando a sugerir que se podría realizar una serie de estudios fascinantes sobre la base sensorial del pensamiento en diferentes periodos.

La antropología de los sentidos se inspira inicialmente por un deseo de explorar los insuficientemente investigados modos no visuales de experiencia. El antropólogo Steven Feld (1949), con su trabajo “*Sound and Sentiment*” (1982) fue pionero en este campo al estudiar la música de los Kaluli, Papua Nueva Guinea. Paul Stoller publicaría poco después su trabajo sobre los Shonghay de Nigeria y Mali “*Sound in Songhay Cultural Experience*” (1984). Ambos autores advierten sobre el *visualismo* del pensamiento y la cultura occidental, señalando la importancia de trascender este sesgo con el fin de acercarse mejor a otras culturas. Más tarde se despertará el interés por las diferentes maneras en las que la vista se configura en distintas culturas, incluyendo las culturas occidentales.

La introducción del concepto de *corporalidad* por Thomas Csordas en “*Embodiment as a Paradigm for Anthropology*” (1990),* junto con la noción de *mímesis sensoriales* por Michael Taussig, desarrollada en “*Mimesis and Alterity*” (1993) la idea de Constance Classen de *modelos sensoriales alternativos* en su artículo “*Sweet Colors, Fragrant Songs: Sensory Models of the Andes and the Amazon*” (1990), y lo que Paul Stoller llama *investigación sensual* en “*The Taste of Ethnographic Things: The Senses In Anthropology*” (1997), ayudaron a impulsar a los antropólogos a investigar en el campo sensorial, respecto a cómo podrían utilizar su propio cuerpo y sus sentidos como medios del análisis etnográfico, y luego analizar y describir su experiencia.

Por otro lado, el desarrollo de los dispositivos audiovisuales ha permitido su fácil uso en el trabajo de campo y a la descripción del trabajo realizado, siendo habituales en la práctica de la Etnología y la Antropología, para el registro sensorial.

Actualmente, se reconoce que le damos sentido al mundo no sólo a través del lenguaje, sino a través de todos nuestros sentidos y sus extensiones en forma de diversos medios, y también que existen determinados lugares y algunos asuntos a los cuales los sentidos, como los medios de comunicación basados en los sentidos, logran acceder mientras que las palabras no pueden hacerlo. Los Estudios de los Sentidos se han expandido a multitud de disciplinas, a lo que David Howes (2014) llama “el giro sensorial”.

* Un paradigma de corporalidad puede ser elaborado para el estudio de la cultura y el yo. Por paradigma Quiero decir, simplemente un punto de vista metodológico coherente que anima al re-análisis de los datos existentes y sugiere nuevas preguntas para la investigación empírica. (...) Este enfoque comienza con la realización del postulado metodológico de que el cuerpo no es un objeto a ser estudiado en relación con la cultura, sino que ha de ser considerado como el tema de la cultura, o en otras palabras, como el suelo existencial de la cultura (Csordas, 1990, p. 5).

Notas a final de capítulo 4

Dentro de la expansión de los estudios de los sentidos, una de las cuestiones básicas es la clasificación de los sentidos. Aristóteles es el primero en clasificar los sentidos en cinco: vista, oído, olfato, gusto y tacto (Aristóteles, *Acerca del alma*). A pesar del uso de esta clasificación a lo largo de la historia ha habido muchos intentos de reconocer otros sentidos, tales como los órganos genitales, el corazón, el sentido de la belleza, el sentido muscular o la cinestesia o el órgano vomeronasal. De acuerdo a las últimas estimaciones científicas, hay por lo menos diez sentidos y posiblemente hasta treinta y tres.

Pero no hay una razón necesaria para preferir las clasificaciones científicas sobre cualquier otra, pues la experiencia sensorial está cultural y físicamente ordenada; además la ciencia de la sensación, como cualquier rama de la ciencia, está en sí misma sujeta a revisión constante. Lo más importante está más bien en reconocer y aceptar la contingencia histórica y cultural de cualquier taxonomía de los sentidos. Esto se hace evidente cuando la ventana sobre el pasado se abre para incluir las representaciones populares de los sentidos –en lugar de concentrarse exclusivamente en el discurso de los filósofos y científicos– (Howes, 2014, 17).

Howes (2014, pp. 20-21) da ocho proposiciones para los estudios de los sentidos:

- Los sentidos no son simplemente receptores pasivos. Son interactivos, tanto con el mundo como con las otras personas.
- La percepción no es únicamente un fenómeno mental o fisiológico. La percepción es cultural y política.
- Los límites del lenguaje de uno no son los límites del mundo de uno, pues los sentidos vienen antes del lenguaje y también se extienden más allá de él.
- Los sentidos colaboran, pero también pueden entrar en conflicto. La unidad de los sentidos no debe presuponerse.
- Los sentidos son comúnmente jerarquizados, por ejemplo, cuando los grupos mejor posicionados continúan siendo asociados con unos sentidos “superiores” y con las que son consideradas unas sensaciones refinadas (o neutrales).
- Ninguna descripción de los sentidos en una sociedad puede ser completa sin haber hecho mención sobre la diferenciación sensorial, por ejemplo, en razón del género, la clase, la etnia.
- “Los sentidos están en todas partes”. Ellos median en la relación entre la idea y el objeto, la mente y el cuerpo, el yo y la sociedad, la cultura y el medio ambiente.
- Cada cultura elabora sus propias formas de entender y usar los sentidos. Ningún modelo sensorial se adecuará para todos.

N.4.2. Laboratorio sensorial y performativo en Grecia. (Abril, 2014)

Los ejercicios que los estudiantes debían desarrollar durante el curso dedicado a Grecia fueron:

Ejercicio de introducción: Escenografía sobre los cantos IX a XII de la Odisea.

Ejercicio principal: Edificio de equipamientos para la Acrópolis de Atenas. El alumno debía decidir el programa.

En el viaje a Grecia se visitaron los palacios minoicos de Cnosos y Festos, Micenas y el Tesoro de Atreo, el Santuario de Asclepio y el teatro en Epidauro, el Santuario de Delfos, el Santuario de Sunio y la Acrópolis de Atenas. Los estudiantes tuvieron la oportunidad de pasar tiempo estudiando con detalle la Acrópolis para el desarrollo de sus proyectos: tuvieron acceso al interior del Partenón y los Propileos, pudiendo así enriquecer la percepción sensorial; además contaron con la presencia de Tassos Tanoulas –arquitecto director de la restauración de los Propileos– y Elena Labrinou –arquitecta y actual directora de la restauración del Partenón–, quienes les relataron todos los pormenores sobre la historia de los monumentos, desde su construcción hasta la restauraciones que se han llevado acabo hasta la actualidad.

Alumnos que asistieron al viaje:

Claudia Alonso Gómez, Pastora Álvarez Junquera, Celia Amorós Cores, Pablo Antuña Molina, Maravillas Astarloa Araluce, Victoria Bellido Moya, Belén Bello Sánchez, Marta Borrás Quirós, Clara Caballero Clavero, Cristina Caballero Jartín, Rocío Canorea Garrido, Carlos Castro Rodríguez, Blanca Caturla Sánchez, Laura Cerpa Marrero, Xiaying Chen, Ángel Cobo Alonso, Eva María Conejero Clavero, Helena Chuin_Wen Crespo Lee, Beatriz Cubells Talavera, Mauro de Cabezón Aguado, Ignacio de Felipe Aguilera, Aida de Miguel Simón, Mónica de la Peña Montero, Álvaro de Diego Mesas, Javier del Pozo Amigo, Javier del Pozo Modrego, Guillermo del Río Cogolludo, Laura de Torres Millán, Cristina de Lucas Fernández, Laura Díaz Vizoso, María Diego Fernández San Julián, Carmen Dufourg Prior, María Escudero García, Alejandra Esteban Macayo, Alba Fernández Rodríguez, Jorge Gabaldón Guzmán, Sandra García Álvarez, Carlota Gómez Touet, Ramiro Granda Lobo, Javier Herce García, Lucía Huerta de Fernando, Clara Hurtado de la Cuesta, Isabel Jaureguizar Oriol, Paula Jiménez Jiménez, Sofía López Parada, Marta Marbán Ortiz, Jennifer Martín Gonzalo, Adriana Martín Leoz, Raquel Martín-Gamero Cabezudo, Inés Martín-Róldan Cervantes, Carlos Matute Bernáldez, Silvia Merladet Uriguen, Antonio Moralejo Nodal, Sandra Núñez Ruiz, Irene Paz Ortega, Carmen Pérez Somarriba Yravedra, Nerlson Hugo Pinto Peralta, Alejandra Raez Sánchez, Carlos Rebolero Maderuelo, Concepción Ribagorda Peytavi, María Risueño Domínguez, Gonzalo Rojas Encinar, Pilar Ruíz Bulnes Sáenz, Miguel Ruíz-Rivas Avendaño, Laura Salgado Barbadillo, Adrián Sánchez Castellano, Ana Sánchez Torrecilla, Beatriz Solera Heredia, Alejandra Tena Ugarte, Gabriela Cieira de Freitas, Daniel Villar Martín, y María Visiers Salinas.

Profesores que asistieron al viaje:

Ángel Alonso Ortiz, Pablo Berzal Cruz, María José Martínez Sánchez, Alberto Morell Sixto, y Eduardo Pérez Gómez.

Notas a final de capítulo 4

N.4.3. Laboratorio sensorial y performativo en Turquía. (Marzo, 2015)

Los ejercicios que los estudiantes debían desarrollar durante el curso dedicado a Turquía fueron:

Ejercicio de introducción: Escenografía sobre el canto XVIII de la Ilíada.

Segundo ejercicio: Micro-oratorio para una persona en el interior de la Basílica de Santa Sofía en Estambul.

Tercer ejercicio: Edificio vertical de alojamiento para arqueólogos dentro del recinto arqueológico de Priene

Cuarto ejercicio: Una instalación arquitectónica que representara una obra de arte universal a elegir por los alumnos, situada en el interior del Templo de Apolo en Dídima.

Los lugares visitados durante el viaje fueron:

Sitio arqueológico de Mileto, santuario de Dídima, sitios arqueológicos de Priene, Éfeso y Pérgamo, y Estambul –la Basílica de Santa Sofía, la Iglesia de Santa Irene, la Mezquita Azul y la Cisterna Basílica, entre otros monumentos–.

Alumnos que asistieron al viaje:

Victoria Bellido Moya, María Bertrán de Lis Sánchez, María Bonilla Rubial, Paula Bozalongo Cornejo, Sofía Bulzaca, José Luis Canfrán Arcones, Maxime Chevalier, Cristina Cardoza Luna, Cristina de Ponte Hernando, Álvaro del Río Barrena, María Gallego Pérez, Cristina Jiménez Egido, Laura Krohn de Diego, Lorena López García Alcaide, Paula López Gámez, Maitane López Pérez, Thibaut Martin, Jacobo Medina Pérez de Ayala, Itziar Mejías luzuriaga, Irene Miguel González, Pilar Miguel Sin Monge, Ana Parra Sánchez, M^a Teresa Pastor Novella, Nuria Pérez Cabrero, Pedro Pérez de Castro, Elena Ramírez Bonevic, Cristina San Martín Puertas, Ignacio Vallejo Almería, Enrique Villa Muelas García, Rocío Canorea Garrido, Antonio Cañellas Peña, Carlos Castro Rodríguez, Laura Cerpa Marrero, Ángel Cobo Alonso, Carolina Collado González, Marta Cotillas Mena, Guillermo del río Cogolludo, Belén de la fuente García, Carlota García del Villar Morán, Ana Gómez Jiménez, Carlota Gómez Touet, Javier Herce García, Blanca Herrero Boton, Carmen Llorente Anaya, Jorge Maqueda Muñoz, Adriana Martín Leoz, Carlos Matute Bernáldez, Ana Navas Pascual, Elena Ocaña Sampedro, Laura Pedrosa Pérez, María José Rodríguez de Vera Guardi, Daniel Ruiz Tejada, Mauro Sáenz de Cabezón Aguado, Adrián Sánchez Castellano, María Visiers Salinas, y Nuño Zapata de Porras.

Profesores que asistieron al viaje:

Ángel Alonso Ortiz, Pablo Berzal Cruz, Héctor Fernández Elorza, Alberto Morell Sixto, y Eduardo Pérez Gómez.

N.4.4. Laboratorio sensorial y performativo en Italia. (Abril, 2017)

Los ejercicios que los estudiantes debían desarrollar durante el curso dedicado a Italia fueron:

Ejercicio de introducción: Diseño de habitáculo en un volcán elegido por el alumno.

Segundo ejercicio: Nuevo edificio de acceso al recinto arqueológico de Pompeya.

Tercer ejercicio: Nuevo museo arqueológico en Paestum.

Cuarto ejercicio: Balneario junto a las termas romanas de Baia.

Los lugares visitados durante el viaje fueron:

Siracusa –e l teatro y l'Orecchio di Dioniso, entre otros espacios–, Estrómboli, Ragusa, Paestum, Pompeya, la Piscina Mirabilis, las Termas de Baia y Nápoles.

Alumnos que asistieron al viaje:

María Arenillas de los Ríos, Nuño Arnaiz Diumenjo, Ángela Barrientos Febrero, Alejandro Barroso Acosta, Elisa Bermejo Arredondo, Celia Blanco Bascudua, Rocío Bou Panizo, Laura Bucero Descalzo, Lucía Buitrago Álvarez, Teresa Cabrera Arzoz, Sara Castro Serrano, Alberto Cobo Sánchez, Santiago Díez-Yanguas Barber, Carlos Escobero Villarrubia, Belén Fe Blasco, Eva Ferrer Hospital, Javier Fidalgo Saeta, Sofía Fierros Daza, Jorge García Maíllo, Guillermo González Gómez, Carmen González Latorre, Adrián González Rincón, Marta Gragera Caballero, Iñigo Andrés Gutiérrez Vélez, Guillermo Gusó García, Jaime Hernández Gómez, Antonio Herrero Fernández, Arantxa Higuera González, Iván Iglesias Palomares, Pablo Jiménez Pérez, Sara Lahoz Mena, Javier Lázaro Tirado, Juan Lobera Martín, Cristina López Gienau, Diego López Quintana, Fernando López Villaescusa, Juan Losas Dávila, Cristina Mañas García, Álvaro Márquez Pozas, Clara Martín Delgado, Mónica Martínez Fernández, Carlos Méndez Moreno, Ramiro Méndez Torres, Luis Mínguez González, David Miranda Labayru, Natalia Muñiz Vallejo, David Navarro López, Rosana Nichita Larisa, Santiago Nonide Mayo, Irene Ortego Fernández, María Ortiz García, Silvia Pajuelo Jiménez, Lucía Pascual Fernández, Laura Pedrosa Pérez, Clara Permuy Romero, Fátima Rodríguez González, Elena Rodríguez Rodríguez, Teresa Romero Luengo, Alejandro Romero Velasco, Almudena Rubio Delgado, Juan Rubio Solo de Zaldívar, Cecilia Ruiz Muñoz, Manuela Sancho Sánchez, Ana Sebastián Puig, Guillermo Solana Vera, Esther Titos Sanz, Carlota Torner del Villar, Sofía Trincado Alonso, Alfredo Urdániz Santos, Luis Valdemoro Arribas, y Rachael Verdugo Peláez.

Profesores que asistieron al viaje:

Ángel Alonso Ortiz, Pablo Berzal Cruz, Antonio Cañellas Peña, Héctor Fernández Elorza, César Jiménez de Tejada Benavides, Antonio Moralejo Nodal, Alberto Morell Sixto, Eduardo Pérez Gómez, y Miguel Ángel Sánchez García

Notas a final de capítulo 4

N.4.5. “*Cleaning the House*” y el Método Abramović

Marina Abramović desarrolló un entrenamiento que llamó “*Cleaning the House*” que enseña en talleres para un grupo reducido de artistas, que se realizan en un retiro de cinco a siete días, en un lugar en el que naturaleza tiene un interés especial. Durante el taller los participantes ayunan hasta el último día, ingiriendo sólo agua, realizando ejercicios de gran esfuerzo físico y concentración, como largas caminatas, o desplazarse hacia atrás durante horas mirando a través de un espejo. El taller refuerza en el participante: la resistencia, la concentración, la percepción, el auto control, la fuerza de voluntad, la confrontación con sus límites mentales y físicos (Abramović, 2003, p. 17).

A través de los talleres “*Cleaning the House*”, Abramović desarrolla su método, que en los últimos años lo ha trasladado a audiencias mayores en Milán (2012), Londres (2014), Sao Paulo (2015), Sídney (2015) o Atenas (2016), como “Método Abramović”. Al igual que los talleres para artistas, el Método Abramović consiste en una serie de ejercicios que la artista ha tomado de distintas disciplinas espirituales de diferentes culturas, que tratan de enfocar la atención dirigiéndola a los sentidos y a la acción.

Abramović (2016) considera que la mente es nuestro mayor amigo y nuestro mayor enemigo, al mismo tiempo: *Es fácil controlar el cuerpo, pero muy difícil controlar la mente. La performance tiene que ver con el equilibrio entre cuerpo y mente.* Y por ello crea un método, que le ha servido como entrenamiento como performer y que lo comparte no sólo con otros artistas, sino que lo ha ampliado al público.

Este método está hecho para todos. No es necesario ser un artista para tomar parte en este proceso. Cualquiera puede tomar parte y aprender de él.

En la presentación del método en Atenas, en el Museo Benaki, dentro de la exposición “*As One*”, la experiencia constaba de dos partes; una primera de introducción, en las que se “despertaba” al cuerpo y a los sentidos mediante ejercicios físicos y de respiración, y una segunda, en las que se podía participar en distintas acciones, planteadas como un circuito, que ayudaban a aquietar la mente y fijar la atención.

Antes de acceder a la primera parte, los participantes debían dejar sus pertenencias y su calzado en taquilleros situados en la sala de recepción. A continuación se pasaba por una serie de salas, en las que, en cada una, un monitor guiaba a los participantes en los ejercicios que debían realizar: movimientos que implicaban todo el cuerpo para activar la circulación, respiraciones profundas, o calentamiento de las cuerdas vocales mediante la emisión de ciertos sonidos. La segunda parte se debía realizar en silencio, llevando puestos protectores auditivos que se entregaban al acceder a la sala, y que aislaban a los participantes auditivamente. Las acciones del circuito incluían: contar un montón de lentejas y granos de arroz por separado que se entregaban a los participantes mezclados, caminar lo más despacio posible en un espacio habilitado para ello [Fig. 4.26], sentarse frente a otro participante y mirarle directamente a los ojos, caminar con los ojos vendados dentro de un espacio segregado en el que caminaban otros participantes también a ciegas, o permanecer erguido sobre una tarima con los ojos cerrados. El tiempo para cada acción, así como el de la permanencia en el interior de la sala, era ilimitado, dentro del horario de la exposición establecido por día.

N.4.6. Taller y performance “Modelando audiencias” –*Koinó Poíisi*–

El taller y la performance “Modelando audiencias” –*Koinó Poíisi*– formaban parte del curso Teatro Antiguo: Espacio Escénico y Escenografía, impartido por María Mikedáki, y del curso Interpretación y Sociedad II: Etnodrama y Drama-Documental impartido por Christina Zoniou, con la colaboración del autor de esta tesis doctoral. Como resultado de la investigación desarrollada durante el taller, se presentó una performance-documento en el pequeño teatro de Epidauro, el 30 de junio de 2018, como parte de la colaboración de la Universidad de Peloponeso con el Festival de Atenas y Epidauro en la acción “La educación del público en el antiguo drama” y el Liceo Epidauro –Escuela Internacional de Verano de Drama Antiguo–.

Dirección:

Maria Mikedaki, profesora asociada, Departamento de Estudios de Teatro, Universidad del Peloponeso

Christina Zoniou, profesora contratada, Departamento de Estudios de Teatro, Universidad del Peloponeso

Pablo Berzal Cruz, científico asociado y doctorando, Programa de Doctorado en Comunicación Arquitectónica. Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, UPM

Concepto - Dramaturgia:

Angelina Alfantaki, Dimitra Didaskalou, Eleni Drivakou, Vera Kitna, Elpida Komianou, Paraskevi Kyriakidou, Maira Menti, Iro Mimosi, Marianna Bounti, Manos Spitalas, Irini Chairетки, Thomais Cheila, Evangeline Bry, Dimitri Fiacre, Hyacinthe Belin

Elenco:

Antropóloga: Dimitra Tzakou

Arqueóloga: Maria Varsou

Dioniso: Kostis Georgakopoulos

Koinó Poíites: Angelina Alfantaki, Dimitra Didaskalou, Vera Kitna, Elpida Komianou, Maira Menti, Iro Mimousi, Marianna Bounti, Manos Spitalas, Irini Chairетки, Evangeline Bry, Dimitri Fiacre, Hyacinthe Belin

Notas a final de capítulo 4

N.4.7. Técnica de composición “Viewpoints”

Viewpoints es una técnica de composición que actúa como un medio para pensar y actuar sobre el movimiento, el gesto y el espacio creativo. Fue desarrollada durante la década de 1970 por la coreógrafa Mary Overlie como método de improvisación en la danza, formando parte principal del plan de estudios de la *Experimental Theater Wing* dentro de *Tisch School of the Arts* de la Universidad de Nueva York desde sus inicios, en 1978. Posteriormente, dentro de la misma universidad, la teoría y técnica de los *Viewpoints* fue adaptada para la actuación en escena por las directoras Anne Bogart y Tina Landau. Originalmente, en su técnica para la improvisación de danza, Overlie consideró seis *Viewpoints* –espacio, historia, tiempo, emoción, movimiento y forma–. Bogart y Landau, en su adaptación de la técnica para actores, consideran principalmente los *Viewpoints* físicos que se dividen en tiempo y espacio, a los que añaden los *Viewpoints* vocales, no consideran que sean los únicos, sino los más útiles para la composición escénica en el trabajo con actores.

Bogart y Landau (2005, pp. 7-11) definen sus *Viewpoints* como:

- *Viewpoints* es una filosofía traducida en una técnica para (1) entrenar a los artistas; (2) construir el grupo; y (3) crear el movimiento para la escena.
- *Viewpoints* es un conjunto de nombres dados a ciertos principios de movimiento a través del tiempo y el espacio; estos nombres constituyen un lenguaje para hablar sobre lo que sucede en el escenario.
- *Viewpoints* son puntos de conciencia que un intérprete o creador utiliza mientras trabaja.

Trabajamos con nueve puntos de vista físicos, dentro de los puntos de vista del tiempo y los puntos de vista del espacio. (...) Los *Viewpoints* físicos son:

Viewpoints del tiempo

TEMPO: La velocidad a la que se produce un movimiento;(...)

DURACIÓN: Cuánto tiempo continúa un movimiento o secuencia de movimientos. La duración, en términos del trabajo de *Viewpoints*, se relaciona específicamente con el tiempo que un grupo de personas que trabajan juntas permanece dentro de una determinada sección de movimiento antes de que cambie.

RESPUESTA CINESTÉTICA: Una reacción espontánea al movimiento que ocurre fuera de ti; el momento en el que respondes a los eventos externos de movimiento o sonido; El movimiento impulsivo que se produce a partir de una estimulación de los sentidos. (...)

REPETICIÓN: La repetición de algo en el escenario. La repetición incluye (1) la repetición interna (repetir un movimiento dentro de su propio cuerpo); (2) repetición externa (repitiendo la forma, el tempo, el gesto, etc., de algo fuera de su propio cuerpo).

Viewpoints del espacio

FORMA: El contorno o contorno del cuerpo (o cuerpos) hace que en el espacio, todas las formas se puedan dividir en (1) líneas; (2) curvas (3) una combinación de líneas y curvas.

Por lo tanto, en el entrenamiento *Viewpoints* creamos formas que son redondas, formas que son angulares, formas que son una mezcla de estos dos.

Además, la forma puede ser (1) estática; y (2) moviéndose a través del espacio.

Por último, la forma se puede generar con: (1) el cuerpo en el espacio; (2) el cuerpo en relación con la arquitectura haciendo una forma; (3) el cuerpo en relación con otros cuerpos que forman una forma.

GESTO: Un movimiento que involucra una parte o partes del cuerpo; El gesto es forma con un principio, medio y final. Se pueden hacer gestos con las manos, los brazos, las piernas, la cabeza, la boca, los ojos, los pies, el estómago o cualquier otra parte o combinación de partes que puedan aislarse. El gesto se divide en:

1. **GESTO DE CONDUCTA:** Pertenece al mundo concreto y físico del comportamiento humano tal como lo observamos en nuestra realidad cotidiana. (...).

2. *GESTO EXPRESIVO*. Expresa un estado interior, una emoción, un deseo, una idea o un valor. Es abstracto y simbólico más que representativo. Es universal y atemporal y no lo es.

ARQUITECTURA

El entorno físico en el que se está trabajando y cómo la conciencia de él afecta el movimiento. (...) La arquitectura se divide en:

1. *MASA SÓLIDA*. Paredes, suelos, techos, muebles, ventanas, puertas, etc.
2. *TEXTURA*. Ya sea que la masa sólida sea madera o metal o tela, cambiará el tipo de movimiento que creamos en relación con ella.
3. *LUZ*. Las fuentes de luz en el espacio, las sombras que creamos en relación con estas fuentes, etc.
4. *COLOR*. Creando movimientos de colores en el espacio, por ejemplo, cómo una silla roja entre muchas negras afectaría nuestra coreografía en relación con esa silla.
5. *SONIDO*. Sonido creado por y desde la arquitectura, por ejemplo, el sonido de los pies en el suelo, el crujido de una puerta, etc.

Adicionalmente, al trabajar con la arquitectura, creamos metáforas espaciales, dando forma a sentimientos (...)

RELACIÓN ESPACIAL: La distancia entre las cosas en el escenario, especialmente (1) un cuerpo a otro; (2) un cuerpo (o cuerpos) a un grupo de cuerpos; (3) el cuerpo a la arquitectura. ¿Cuál es el rango completo de distancias posibles entre las cosas en el escenario? ¿Qué tipo de agrupaciones nos permiten ver una imagen de escenario más claramente? ¿Qué agrupaciones sugieren un evento o emoción, expresan una dinámica? (...)

TOPOGRAFÍA

El paisaje, el patrón del suelo, el diseño que creamos en el movimiento a través del espacio. (...)

Notas a final de capítulo 4

N.4.8. Calendario ático

Meses áticos	Correspondencia con meses actuales
1 Hecatombeón	Junio-julio
2 Metageitneón	Julio-agosto
3 Boedromión	Agosto-septiembre
4 Pyanopsión	Septiembre-octubre
5 Maimakterión	Octubre-noviembre
6 Posideón	Noviembre-diciembre
7 Gamelión	Diciembre-enero
8 Anthesterión	Enero-febrero
9 Elaphebolión	Febrero-marzo
10 Mounichión	Marzo-abril
11 Thargelión	Abril-mayo
12 Skirophorión	Mayo-junio

N.4.9. Fiestas de disolución y retorno del año nuevo

Eliade considera que en todas las culturas existe una concepción del fin y del comienzo de un período temporal, fundado en la observación de los ritmos biocósmicos, que se encuadran en un sistema más vasto, el de las purificaciones periódicas y de la regeneración periódica de la vida. En la mayor parte de las sociedades primitivas, el “Año Nuevo” equivale al levantamiento del tabú de la nueva cosecha, que de tal modo es proclamada comestible e inofensiva para toda la comunidad. “Los cortes del tiempo” son ordenados por los rituales que rigen la renovación de las reservas alimenticias; es decir, los rituales que aseguran la continuidad de la vida de la comunidad entera. Aunque la “versión agrícola” de ese simbolismo goza de inmensa difusión, el origen de este simbolismo se puede encontrar en la mística lunar, siendo posible identificarlo ya en las sociedades preagrarias. Lo primordial y esencial es la idea de regeneración, es decir, de repetición de la Creación. Una regeneración periódica del tiempo presupone, en forma más o menos explícita, y en particular en las civilizaciones históricas, una Creación nueva, es decir, una repetición del acto cosmogónico, en el que el tiempo histórico debe ser abolido.

Determinados temas mítico-rituales se repiten en la renovación del año como son la introducción de periodo de 12 días que prefiguran los 12 meses del año, los ritos entre las sociedades secretas, el apagado de los fuegos y el volver a encenderlos, las iniciaciones, o las luchas rituales entre dos grupos adversos. Estos temas mítico-rituales atestiguan el carácter totalmente excepcional de los días que preceden y siguen al primer día del Año, aunque la abolición del tiempo transcurrido y repetición de la creación no esté explícitamente declarada, se puede descubrir la función de disolver el tiempo como implícita en la abolición de todas las normas y el trastrueque de los valores como en el cambio de condición entre señores y esclavos o el cambio de conducta de las mujeres, como una regresión de todas las formas a la unidad primordial. La extinción ritual de los fuegos pone término a las “formas” ya existentes (y gastadas por el hecho de su propia duración) para dar lugar al nacimiento de una forma nueva, nacida de una nueva Creación. Las luchas rituales entre dos grupos de figurantes reactualizan el momento cosmogónico del combate entre el dios y el monstruo primordial que desencadena la creación. Los rituales de iniciación se producen cuando el año fenecido desaparece para dar lugar a otro año, a otra era; a la época en que, por la reactualización de la Creación, el mundo comienza efectivamente (Eliade, 2010, pp. 35-46).

Burkert (2007, p. 307) encuentra que las Panateneas serían la culminación de un programa ritual de disolución y nacimiento del año. Las celebraciones de los ritos del año nuevo comenzaban 45 días antes con la purificación del santuario de Atenea *Poliás* durante los *Kallyntéria* y los *Plyntéria* (no hay unanimidad en las fechas, pero se podrían haber celebrado el 6 y el 25 de Targelión) y culminaban con los ritos de las Panateneas el 28 de Hecatombeón.

Durante los Kallyntéria y los Plyntéria se llevaba a cabo el lavado y ornato del santuario. Las mujeres de la familia de los Praxiérgidas se encargaban de retirar el antiguo ornato y vestido del xóanon, la imagen más sagrada de la diosa, y lo cubrían con una tela.

Aunque procedían con tan brillante prosperidad las cosas de Alcibíades, a algunos les causó inquietud el momento de la vuelta, porque en el día de su arribo se hacían las purificaciones o lavatorios en honor de la Diosa. Celebran las sacrificantes estas orgías arcanas en el día 25 del mes Targelión, quitando todo el ornato y cubriendo la imagen, por lo que los atenienses cuentan este día de cesación de todo trabajo entre los más aciagos.

(Plutarco, Alcibiades, 34, 1)

Después se llevaban en procesión los vestidos al lavadero, precedidos por un pastel de higo, “*porque éste fue el primer alimento civilizado, que los degustaron*”. Así el orden habitual queda suspendido; ese día la diosa no está a disposición de la ciudad.

Notas a final de capítulo 4

A principios del mes de Esciroforión, probablemente el 3, tenía lugar el ritual nocturno de las *Arrhéphória*. Las Arréforas eran dos o cuatro niñas de siete o diez o doce años, de familias destacadas, que servían durante un año al santuario de Atenea tejiendo el peplo que se ofrendaba a la diosa en su fiesta; en la procesión de las Panateneas llevaban los símbolos de la diosa (Håland, 2004, p 156).

Pero lo que me produjo más admiración no es de todos conocido y escribiré cómo sucede. No lejos del templo de la Políade viven dos vírgenes, que los atenienses llaman Arréforas. Éstas viven durante cierto tiempo junto a la diosa, y cuando llega la fiesta, hacen de noche lo siguiente: se colocan sobre sus cabezas lo que la sacerdotisa de Atenea les da para que lleven, y ni la que lo da sabe qué es, ni lo saben las que lo llevan. Hay un recinto en la ciudad de la llamada Afrodita en los Jardines, y a través de él hay una bajada subterránea natural, y por allí bajan las jóvenes. Abajo dejan lo que llevan, y cogen otra cosa que llevan enteramente cubierta. Entonces a éstas las dejan ya marchar, y llevan a otras jóvenes a la Acrópolis en lugar de ellas.

(Pausanias, I, 27, 3)

Burkert (2007, p. 309) sostiene que las *Arrhéphória* están vinculadas con el mito de las hijas de Cécropes, el primer rey de la ciudadela ateniense; Atenea entregó a Agaluro, a Herse y a Pandroso una cesta con la prohibición expresa de abrirla; por la noche, en ausencia de la diosa, la curiosidad vence a las hermanas y descubren al hijo de Hefesto, Ercitonio, y en ese mismo momento salen dos serpientes de la cesta y las muchachas aterrorizadas se lanzan al vacío desde el lado norte de la Acrópolis. Al pie del despeñadero se encuentra el santuario de Aglauro; Pandroso, que en el mito queda libre de culpa, tiene su recinto delante del Erecteion donde crece el olivo sagrado, que encarna la continuidad de la polis. Según Burkert, las cestas probablemente contenían sólo lana y aceite, los restos de la limpieza de la lámpara de Atenea que permanecía encendida durante todo el año. Con lana la diosa se limpió el muslo del semen de Hefesto y luego la arrojó a la tierra de la que nació Ercitonio.

Burkert (2013, pp. 241-243) argumenta que la ruptura del tabú que suponía la presencia de cabras en la Acrópolis que describe Varrón, se produciría durante la fiesta se sacrificaba una cabra, única vez que se llevaba a la Acrópolis porque es “enemiga” del olivo. El sacrificio de la cabra tendría que ver con lo inaudito y la muerte mítica de las muchachas, que anuncia los sacrificios siguientes que se producirán durante la culminación de la disolución del año.

(...) por el contrario, que a Minerva no se le inmolará nada de ganado caprino a causa del olivo, porque se dice que el que daña la cabra se hace estéril, pues su saliva es veneno para su fruto, por esta misma razón no se la lleva a la acrópolis de Atenas excepto una vez para un sacrificio necesario, para que el olivo que, se dice, brotó allí por primera vez, no pudiera ser tocado por la cabra”.

(Varrón. *Rerum Rusticarum*. 1, 2, 19-20)

El día 12 de Esciroforión, se celebraba la fiesta de las Esciras. En Grecia, este es el tiempo en que el grano se corta y se trilla y por lo tanto Deméter, la dadora de las cosechas, debía tener una festividad en su honor celebrada por mujeres, llevando a cabo ritos secretos, de los cuales sabemos poco (Simon, 1983, p. 22). Durante la fiesta, se realizaba una procesión desde la Acrópolis hasta Esciro, un santuario de héroes situado en el camino a Eleusis. No lejos de allí se situaba un santuario dedicado a Démeter y Core, en donde también se veneraban a Atenea y Posidón. La procesión estaba presidida por la sacerdotisa de Atenea, el sacerdote de Posidón-Erecteo y el sacerdote de Helio, que salen de la Acrópolis bajo palio transportado por los Eteobutades, familia relacionada con Erecteo. Los principales sacerdotes de la ciudad se alejan de ella en dirección a Eleusis, el rey y la diosa abandonan Atenas y el templo se queda huérfano, el orden se rompe produciéndose un ritual de inversión, en el que las mujeres dejan su reclusión y se reúnen en uno de los santuarios especiales para mujeres sacrificando animales y celebrando un banquete en el que comían ajos para volverse repugnantes a los hombres. Aristófanes situó su comedia “Asamblea de mujeres” en esta

fiesta, en la que las mujeres urdían un plan para hacerse con el gobierno de la ciudad (Burkert, 2007, pp. 309-310) (2013, pp. 228-230).

El día 12 de Esciroforión, se celebraba la fiesta de las Esciras. En Grecia, este es el tiempo en que el grano se corta y se trilla y por lo tanto Deméter, la dadora de las cosechas, debía tener una festividad en su honor celebrada por mujeres, llevando a cabo ritos secretos, de los cuales sabemos poco (Simon, 1983, p. 22). Durante la fiesta, se realizaba una procesión desde la Acrópolis hasta Esciro, un santuario de héroes situado en el camino a Eleusis. No lejos de allí se situaba un santuario dedicado a Démeter y Core, en donde también se veneraban a Atenea y Posidón. La procesión estaba presidida por la sacerdotisa de Atenea, el sacerdote de Posidón-Erecteo y el sacerdote de Helio, que salen de la Acrópolis bajo palio transportado por los Eteobutades, familia relacionada con Erecteo. Los principales sacerdotes de la ciudad se alejan de ella en dirección a Eleusis, el rey y la diosa abandonan Atenas y el templo se queda huérfano, el orden se rompe produciéndose un ritual de inversión, en el que las mujeres dejan su reclusión y se reúnen en uno de los santuarios especiales para mujeres sacrificando animales y celebrando un banquete en el que comían ajos para volverse repugnantes a los hombres. (Burkert, 2007, pp. 309-310) (2013, pp. 228-230)

Las Dipolias y Bufonias, celebradas el 14 del mismo mes, completaban a las Esciras continuando la inversión o, como apunta Burkert, invirtiendo la inversión. Durante las Esciras el sacerdote de Posidón-Erecteo y la sacerdotisa de Atenea abandonan la ciudad dirigiéndose a un santuario al límite de Atenas y Eleusis, dos días después durante las Dipolias se celebrarán sacrificios en la Acrópolis en honor a Zeus llevados a cabo por sacerdotes eleusinos, los cérices. El sacrificio que se realiza la *Bouphônia*, “sacrificio de la res” era el más extraordinario que se llevaba a cabo durante el año. El animal debía elegirse a sí mismo para el sacrificio: un grupo de reses son conducidas al altar donde se han colocado ofrendas de grano, la primera res en comer es abatida con un hacha. El verdugo tira el arma y huye; los demás desmiembran la víctima y celebran un banquete. A continuación tiene un juicio en el Pritaneo, en el Ágora, para establecer la culpa de la muerte de la res. Unos echan la culpa a los otros hasta llegar al hacha, y como es muda, es arrojada al mar. La piel de la res se rellena y se unce a un arado, a través de la “resurrección” el asesinato queda anulado.

Atenas y Eleusis participan en un ritual de inversión y disolución, que parece aludir a la batalla entre las dos ciudades, a la lucha entre Eumolpo de Eleusis, y Erecteo de Atenas en el territorio fronterizo de Esciron, en las que Erecteo vence pero muere, según Eurípides en su obra “Erecteo” (Valdés Guía, 2008, p.118). Las Bufonias son las últimas grandes fiestas del año, se celebran coincidiendo con el último plenilunio. Burkert lo interpreta como un acto de disolución del año agrícola, que se representa con la matanza del buey, el compañero del trabajo del campesino. Por ello, el ritual desborda los límites del sacrificio “normal”, poniendo en evidencia el horror de la destrucción de la vida y la necesidad “sagrada”, pues la afirmación de la vida se produce tomando alimentos de la vida, consumidos en el banquete comunal (Burkert, 2013, p. 227).

Con el inicio del año nuevo, el mes de Hecatombeón trae consigo una serie de fiestas luminosas que acaban con los misterios y la confusión de las fiestas de disolución del año. El séptimo día se celebra la “Hecatombe”, que da nombre al mes, dedicada a Apolo y vinculada al regreso de Teseo a Atenas. El 12 se celebran las *Krónia*, la fiesta de Crono. Se trata de una fiesta de inversión, en la que orden social queda suspendido; los esclavos son invitados a un banquete por sus señores y pueden deambular libremente por las calles haciendo ruido. Se le dedica un sacrificio oficial a Crono, dios anterior al orden establecido por los dioses olímpicos.

El 16 de Hecatombeón se celebra la fiesta de la Synoíkia, que celebran la unificación, *synoikismós*, del Ática llevada a cabo por Teseo. Se celebra un sacrificio en la Acrópolis en honor a *Eiréne*, la paz.

Finalmente el orden se restituye el 28 de Hecatombeón con la celebración de las Panateneas.

5

CONCLUSIONES / *CONCLUSION*

Introducción

5.1. Resultados	517
5.1.1. Aspectos formales y funcionales del ritual	518
5.1.2. La ritualización del entorno	521
5.1.2.1. El ritual en el desarrollo de la cognición espacial	522
5.1.2.2. La construcción del espacio sagrado	523
5.1.2.3. El Centro del Mundo	524
5.1.3. Perspectivas metodológicas para el estudio de los mecanismos de ritualización	525
5.1.3.1. Corporalización	525
5.1.3.2. Performance	527
5.1.4. Desarrollo de herramientas sensoriales y performativas para el estudio de los mecanismos arquitectónicos de ritualización	528
5.1.4.1. Herramientas sensoriales y performativas	529
5.1.4.2. La performance dramática en el estudio del espacio ritual	531
5.1.4.3. Proyecto de investigación performativo fenomenológico-cognitivo sobre los mecanismos arquitectónicos de ritualización de la Acrópolis ateniense	533
5.2. Conclusiones generales	535
5.2.1. Preguntas de investigación	536
5.2.2. Conclusiones	539
5.2.2.1. Involucrarse con el cuerpo	540
5.3. Futuras investigaciones	543
5. CONCLUSION	545

5

CONCLUSIONES

Introducción

Los edificios y las ciudades proporcionan el horizonte para la comprensión y la confrontación de la condición existencial humana. En lugar de crear meros objetos de seducción visual, la arquitectura relaciona, media y proyecta significados. El significado último de cualquier edificio está más allá de la arquitectura; dirige nuestra conciencia de regreso al mundo y hacia nuestro propio sentido del ser y de nosotros mismos. La arquitectura profunda nos hace experimentarnos a nosotros mismos como seres encarnados y espirituales completos. De hecho, esta es la gran función de todo arte significativo.

(Pallasmaa, 2005a, p. 13)

El ritual tiene sus orígenes en las acciones ritualizadas presentes en muchas especies del reino animal en forma de determinadas conductas altamente estereotipadas, como el cortejo, el apareamiento o la crianza. La transmisión entre individuos de la misma especie de la mayoría de las conductas ritualizadas es genética. Pero una especie entre la subtribu de los homínidos que había heredado de una especie anterior de su mismo género la capacidad de darle a elementos que encontraba en su entorno usos para su supervivencia, el *Homo erectus*, descubrió que las conductas altamente estereotipadas se podían utilizar con un propósito: con ellas podía transmitir técnicas, advertir de peligros o dónde hallar alimentos y materiales. Los signos que configuraban la comunicación básica entre los individuos de esta especie, fueron perdiendo a lo largo de más de un millón de años su relación directa con los objetos que denotaban, transformándose en los primeros símbolos, cuya interpretación era sólo posible al grupo de individuos que los utilizaba, surgiendo así una primera forma de ritual. La nueva forma de comunicación y de transmisión cultural resultó tan ventajosa que una especie poco dotada entre las que competían por su supervivencia fue capaz de sobrevivir a depredadores y climas adversos. Sin embargo, no sería hasta la aparición de una nueva especie con una mente especialmente capacitada para el desarrollo de símbolos que nacería el ritual con todo su potencial. Esta nueva especie, el *Homo sapiens*, transformó una rudimentaria forma de comunicación y de cohesión social en una herramienta capaz de educar, de entrenar, de elaborar ideas abstractas, de transmitir conocimientos y costumbres, de preparar psicológicamente a los individuos del grupo y de transformar el entorno desconocido y amenazante en “su mundo”.

Conclusiones

Esta investigación trata de arrojar un poco de luz sobre este fenómeno que nos caracteriza como especie, en concreto en su función sobre la construcción del entorno. Al tratarse de un fenómeno con raíces tan profundas, muchas veces no somos conscientes de que estamos ejecutando un ritual, como no somos conscientes de que el entorno en el que nos encontramos es un entorno ritual. De la misma manera que, como profesionales, cuando diseñamos un espacio no advertimos que las convenciones sociales y culturales que influyen en nuestras decisiones también tienen un origen ritual.

5.1. Resultados

El objetivo principal que tratamos de alcanzar con esta tesis es aportar un marco teórico y metodológico específicos para el estudio del proceso circular de la ritualización del espacio y de los individuos. Para alcanzar nuestro objetivo principal nos marcamos como objetivos específicos: distinguir los aspectos formales y funcionales del ritual, establecer los aspectos claves en la ritualización del entorno, elaborar una perspectiva metodológica para el estudio de los mecanismos de ritualización, y, a partir de este enfoque metodológico, desarrollar un conjunto de herramientas sensoriales y performativas.

5.1.1. Aspectos formales y funcionales del ritual

El primer objetivo que nos marcamos en esta investigación fue clarificar en qué consiste el fenómeno denominado “ritual”, incidiendo en los aspectos formales y funcionales que más afectan a la construcción del entorno.

Casi cualquier actividad humana ha sido un ritual en el pasado o cualquier actividad puede llegar a ser un ritual. Para distinguir las actividades a las que, a pesar de compartir buena parte de sus características con los rituales, no podemos considerar como tal, se introduce el concepto de “ritualización”, una manera de actuar diseñada para distinguir la actividad que se está realizando de otras más mundanas. Este concepto también lo podemos aplicar a los procesos por los que una actividad, un individuo, un objeto o un espacio pueden llegar a ser rituales. El proceso de ritualización actúa: en los individuos transformándolos en seres sociales que conocen los códigos compartidos de una sociedad, dentro de la cual pueden interactuar con otros individuos; en los objetos transformándolos en objetos especiales diferentes de otros que tengan el mismo uso; en el espacio separándolo del espacio mundano; y en el entorno reconociéndolo como el hábitat de una sociedad.

A través la ritualización cualquier actividad puede llegar a ser un ritual. Para distinguirlo de otras actividades, dado que no existe una definición consensuada, adoptamos la definición de “ritual” de Kyriakidis (2007b, p. 294), añadiéndole las características principales del ritual:

El ritual es un conjunto de *actividades “etic” establecidas con una intención de acción especial (no normal) y que son específicas de un grupo*, que tienen como características principales: un estado mental específico, el formalismo, el tradicionalismo, la invariancia, que están regidas por reglas, el simbolismo sagrado y la performance.

Las características del ritual configuran sus aspectos formales, y pueden ser consideradas como estrategias para que una actividad se distinga de otras más cotidianas; es decir, como estrategias de ritualización. Mediante estas estrategias se ritualizan no sólo las actividades, sino también todos los elementos que las conforman, como los actores que las llevan a cabo, los espacios donde tienen lugar, los distintos tiempos en los que transcurren, los objetos que se utilizan, o los lenguajes que se hablan. Las estrategias de ritualización, desde el punto de vista de un estudio sobre el espacio ritual, representan un valioso sistema de referencias para su análisis y comprensión.

- El “estado mental”, la intencionalidad especial o el marco mental con el que se lleva a cabo una actividad que la hace distinta al resto, influye en la percepción del entorno –los elementos arquitectónicos en su conjunto o un entorno natural-, pero también el entorno puede influir en generar un determinado estado mental.

- El “formalismo” es una de las estrategias de ritualización más fácilmente reconocibles. Mediante el formalismo se induce a la aceptación y a la complicidad, se da autoridad y confiere una dimensión estética a las acciones y también al marco espacial donde se ejecutan. El “estado mental” o la emoción que produce el espacio ritual, depende en gran medida de su formalidad, de los códigos restrictos que en él se utilizan.

- El “tradicionalismo” en los rituales es la conexión que se establece con el pasado, dándoles autoridad por su pertenencia al *ethos* de la comunidad. El espacio ritual se ve afectado por el tradicionalismo en sus elementos arquitectónicos, guardando formas del pasado o introduciendo nuevas formas que recuerdan a las antiguas.

- La “inmutabilidad” se entiende como el conjunto disciplinado de acciones marcadas por la repetición precisa y el control físico en los rituales. El espacio ritual participa de la inmutabilidad en la rígida distribución del espacio y las dimensiones de sus elementos, que atiende a las necesidades de la precisión con que las acciones deben ser repetidas.

- Las “reglas” que rigen los rituales someten al espacio a distintos tipos de restricciones y normas de uso.

- El “simbolismo sagrado” es constante en los rituales. La acción ritual conforma el lugar, distinguiéndolo de otros lugares al aportarle un carácter simbólico. La relación con el lugar quedaría establecida de dos formas; por un lado, la manera en que se diferencian algunos lugares de otros a través de actos y respuestas distintivas –regidos por reglas– y por otro, la forma en que evocan experiencias de una realidad trascendente.

- La “performance” en el ritual se produce cuando determinadas acciones altamente simbólicas llevadas a cabo por un participante para influir de alguna manera en otros participantes, ya sean estos últimos reales, seres trascendentes o imaginarios. El espacio ritual es fundamentalmente un espacio conformado para la ejecución de la performance ritual.

Conclusiones

La ritualización del resto de elementos que constituyen el ritual también influye en la conformación del espacio, como la situación de los distintos actores que intervienen, los objetos que se emplean, o los tipos de lenguaje que se utilizan.

Aunque los aspectos formales del ritual son esenciales, ya que a través de ellos se distinguen sus distintos elementos de las acciones, espacios u objetos de la vida cotidiana, sin embargo, como es obvio, sus funciones son su razón de ser, aunque estas no son tan evidentes, de hecho deben ser deducidas, ya que ni siquiera los participantes son conscientes de ellas. Los mecanismos arquitectónicos de ritualización constituyen la materialización en el espacio de las funciones del ritual, por lo tanto conocer estas funciones es de especial importancia para nuestro estudio. Podemos agrupar las funciones más importantes del ritual en sociales, estructurales y simbólicas, de transmisión cultural, y modeladoras del cuerpo y el entorno.

Los rituales colectivos son una de las expresiones culturales más reconocibles, por ello han llamado la atención de los antropólogos a lo largo de la historia, encontrando en ellos lo que durante mucho tiempo se ha considerado como las razones de ser del ritual; funciones como la formación y la revitalización periódica de la identidad y la cohesión del grupo, la producción de “euforia” que alimenta los sentimientos de identidad y cohesión, la regulación y estabilización del sistema –ya sea estructural o ecológica– y la comunicación con lo sagrado. Procesiones, desfiles o banquetes comunales asociados a las fiestas, a los ritos calendáricos o a los políticos son frecuentemente ejecutados en los espacios comunes de las poblaciones, adaptándose a las estructuras existentes o introduciendo estructuras efímeras. Estos espacios comunes forman parte del espacio ritualizado; es decir, participan en mayor o menor medida de las estrategias de ritualización. Sin embargo, para nuestro estudio es más fácil detectar en espacios construidos específicamente para albergar rituales colectivos cómo las funciones sociales vinculadas a este tipo de rituales se materializan en el espacio como mecanismos arquitectónicos de ritualización.

Las funciones estructural y simbólica están presentes de forma más evidente en los ritos de paso asociados a las demás formas rituales. Las proyecciones simbólicas entre cuerpo, territorio y sociedad constituyen sistemas que estructuran los grupos humanos, el territorio y las sucesivas etapas de la vida individual y colectiva. Elementos espaciales o arquitectónicos como las fronteras y límites, las puertas, los umbrales, los pórticos y las entradas y salidas estructuran el espacio y las circulaciones que se producen en él como proyecciones simbólicas del transcurso de la vida. Este proceso de proyección simbólica en el espacio ritual, ha sido interpretado por algunos autores como una especie de espacio escénico donde la sociedad se contempla así misma al participar en sus rituales.

La transmisión cultural en los rituales se produce siguiendo dos estrategias que se corresponden con dos formas rituales: por un lado, la forma doctrinal que consiste en rituales en los que se transmite el mismo mensaje, se ejecutan con una alta frecuencia, y dependen de la memoria semántica para su preservación y transmisión; por otro lado, la forma imaginista consistente en rituales de alta excitación sensorial y emocional, que se repiten con poca frecuencia, y dependen de la memoria episódica. Estos dos modos de transmisión cultural implican dos tipos de espacios rituales. Los espacios que se corresponden con los rituales doctrinales son estructuras de uso

frecuente, en los que se reúnen los distintos grupos sociales y se ubican en el espacio reflejando su estructura para atender a la ejecución del ritual. Los espacios que se corresponden con los rituales imaginistas deben provocar una alta excitación sensorial y emocional, ya que el mensaje que se pretende transmitir es la propia experiencia, su uso es excepcional, y en ellos se establece una *communitas* que sólo obedece ante un agente espacial o un agente no humano. Estas dos tipos de espacio a menudo se combinan, siendo excepcionales los espacios puramente doctrinales o imaginistas, aunque solemos reconocer más fácilmente como espacios rituales a aquellos que reúnen las características imaginistas.

El modelado de los cuerpos ha sido considerado como la función más importante del ritual. El modelado se realiza prescribiendo en el cuerpo de los individuos acciones que conllevan movimiento, direccionalidad y orientación espacial, cargadas de intencionalidad y significados que les permiten interactuar en la estructura social como miembros integrantes de ella. Estas acciones se proyectan en el entorno, materializándose en mecanismos arquitectónicos de ritualización, que se integran en el proceso circular de la ritualización. Todas las funciones del ritual confluyen en el modelado del cuerpo para su correcta integración en el marco social, pero este cuerpo modelado transforma necesariamente el entorno, a través de las orientaciones, direcciones y movimientos que los esquemas culturales marcan en él, y también a través de las metáforas primarias cognitivas que se expresan en los mecanismos arquitectónicos de ritualización que constituyen el espacio ritual. Cerrando el proceso circular de ritualización, el entorno ritualizado, estructurado mediante los mecanismos arquitectónicos o espaciales de ritualización, actúa junto a los rituales en el modelado de los cuerpos de los individuos, al corporalizar los esquemas en él proyectados.

Los mecanismos arquitectónicos de ritualización se generaron de forma silenciosa a lo largo de la evolución humana, estableciéndose de forma inconsciente como la naturaleza de la realidad, de manera que sólo a través de las ciencias cognitivas o de la neurociencia podemos empezar a entender por qué determinadas formas espaciales o elementos del lenguaje arquitectónico han ido apareciendo a lo largo de la historia de la arquitectura, priorizándose respecto a otras, transformándose, adaptándose hasta el presente.

5.1.2. La ritualización del entorno

Nuestro segundo objetivo era determinar cómo el ritual interviene en la construcción del entorno.

Los mecanismos arquitectónicos de ritualización se generaron de forma silenciosa a lo largo de la evolución humana, estableciéndose de forma inconsciente como la naturaleza de la realidad, de manera que sólo a través de las ciencias cognitivas o de la neurociencia podemos empezar a entender por qué determinadas formas espaciales o elementos del lenguaje arquitectónico han ido apareciendo a lo largo de la historia de la arquitectura, priorizándose respecto a otras, transformándose, adaptándose hasta el presente.

Conclusiones

5.1.2.1. El ritual en el desarrollo de la cognición espacial

La introducción de las perspectivas de las ciencias cognitivas y la neurociencia en los estudios del ritual ha puesto de relieve la importancia que tuvo la actividad ritual en la evolución de la cognición en los homínidos hasta llegar a la configuración de la mente del hombre anatómicamente moderno. Según estas perspectivas, los rituales arcaicos, como expresión mimética, habrían supuesto la primera forma de representación y de comunicación de nuestros antecesores que les habría permitido configurar las primeras sociedades complejas con la contribución de las funciones del ritual, como la formación de la identidad y la cohesión del grupo, el modelado de la estructura social, o la pedagogía y la transmisión cultural. Por otro lado, el nuevo sistema de representación mimética en los homínidos habría aumentado su nivel de auto-representación, a partir del cual habrían podido desarrollar una nueva percepción del entorno, en la que sus cuerpos eran el centro del sistema de referencias. Paulatinamente, la relación con el espacio habitado cambiará, ordenándolo, dando así el primer paso hacia la ritualización del entorno.

Otra consecuencia de la adquisición de un alto nivel de auto-representación fue el desarrollo de la capacidad de coordinar y sincronizar los movimientos entre distintos individuos. Las acciones coordinadas llevadas a cabo durante los primeros rituales miméticos necesariamente conllevaban direccionalidad y orientación que eran proyectadas en el espacio donde se llevaban a cabo. La práctica ritual habría incrementado la capacidad cognitiva y corporal de la coordinación, fundamental en el desarrollo de las técnicas de la caza de grandes animales o de la industria lítica, a la vez que habría permitido que las funciones sociales del ritual se activaran.

La búsqueda de nuevas fuentes de recursos requería la formación de mapas cognitivos más precisos que permitiera los desplazamientos a través de grandes distancias. La selección de hitos en el territorio y el reconocimiento de escenarios asociados a rutas o fuentes de recursos desempeñaron un papel clave en la construcción de mapas cognitivos estables del entorno. Al inicio, los movimientos migratorios estacionales del *Homo erectus* debieron estar guiados fundamentalmente por marcos de referencias egocéntricos, apoyados por marcos aloécnicos, con el reconocimiento de hitos en el paisaje de alta estimulación sensorial o, en la ausencia de estos, mediante la señalización de los escenarios. El éxito evolutivo del *Homo sapiens* moderno frente a otras especies de homínidos, como el neandertal, tendría que ver en gran medida con su mayor desarrollo de la cognición espacial.

La señalización de los escenarios asociados a rutas o a las fuentes de recursos debió de iniciarse muy pronto, a lo largo del Paleolítico superior, y habría consistido en empalizadas de formas circulares o amontonamientos de piedras y de huesos. Estas señales en el territorio debieron ser transmitidas culturalmente a través de signos miméticos que indicaban la llegada a un hito o a un escenario de referencia, iniciándose así los primeros rituales de bienvenida. Dichos rituales asociados al hecho de haber hallado el camino correcto del que dependía la supervivencia del grupo, habrían causado una excitación emocional que, junto al uso de los marcos de referencia, habrían permitido llegar a generar mapas cognitivos estables, cada vez más precisos. Así los mecanismos mentales implicados en la formación de los mapas cognitivos estables, necesarios para la supervivencia de nuestros antecesores, determinaron la aparición de algunos de los aspectos formales y funcionales más reconocibles del espacio ritual, como son el carácter de hito en el territorio, o la alta estimulación sensorial o la emocional.

Además del desarrollo de las capacidades cognitivas que hemos visto, la actividad ritual elevó también el nivel de intencionalidad y la imaginación que permitieron el desarrollo del pensamiento religioso. A partir de este punto en la evolución del ser humano, podemos hablar del ritual con todas sus características y funciones. Los rituales religiosos conformaron grupos sociales internamente más cooperativos, mejor organizados y con mayores posibilidades de supervivencia, lo que resultó en un éxito evolutivo. El desarrollo de una mayor capacidad simbólica permitió al *Homo sapiens* crear herramientas para la expresión de la identidad social, que a su vez le permitió desarrollar grandes redes sociales y mantener relaciones a grandes distancias. Pero además el pensamiento religioso llevó consigo la transformación de la relación de nuestra especie con el espacio, a través de la intensificación de la identidad con el entorno y la asignación de significados a los elementos del paisaje; es decir, la creación del lugar y del espacio sagrado. Las creencias en entes sobrenaturales también les dio la capacidad de imaginar otros “mundos”. A partir de aquí, el *Homo sapiens* comenzó a modelar el territorio.

5.1.2.2. La construcción del espacio sagrado

Una de las primeras muestras encontradas de organización rudimentaria del espacio de acampada del *Homo erectus*, las encontramos en Gesher Benot Ya'aqov, en Israel, con una antigüedad de 750.000 años. De entre las primeras evidencias que nos han llegado de un espacio organizado con ciertas características rituales se sitúan las de Bilzingsleben, Alemania, de finales del Paleolítico inferior, hace 370.000 años, en donde encontramos un espacio pavimentado y que fue limpiado repetidamente. En ambos yacimientos se han encontrado restos del uso del fuego, pero no parece que fuera un elemento central en la organización del espacio, ni que estuviera relacionado con las posibles prácticas rituales del sitio de Bilzingsleben.

Durante el Paleolítico superior, junto con el *Homo sapiens* moderno, aparecen las primeras evidencias claras del uso del fuego con fines rituales. En Dolní Věstonice, República Checa, con 23.000 años de antigüedad, se han encontrado algunas de las primeras pruebas convincentes del uso del fuego en rituales comunales, y del uso de sus múltiples estímulos sensoriales en la adquisición de un carácter simbólico, aunque es más que posible que el ser humano bailara alrededor de las hogueras antes de Dolní Věstonice. El fuego estará presente frecuentemente en el espacio sagrado, marcando el centro o el lugar más sagrado, como la “hestia” o “vesta” en el espacio ritual griego y romano, o la vela encendida junto a los sagrarios en los templos cristianos. Pero lo que es aún más importante para nuestro estudio es la evidencia de que el fuego comenzó a estructurar el espacio en torno un eje extracorpóreo.

La primera forma de orientación y organización espacial humana es en torno al cuerpo, pero en sitios como el de Dolní Věstonice aparece una nueva forma de organización del espacio colectivo en torno a la centralidad del fuego. Al carácter simbólico inherente al fuego, se le añade un nuevo simbolismo como centro extracorpóreo que derivará en cosmovisiones con un “Centro del Mundo” donde se sostiene el *axis mundi* que une el Cielo con la Tierra, en torno al cual se extiende y se organiza el “Mundo”. El *axis mundi*, como el cuerpo humano, tiene una dimensión vertical y por lo tanto se asociará a elementos verticales del paisaje como árboles o montañas, pero el primer centro alrededor del cual se congrega el grupo en un círculo y que organiza el espacio en torno a él es el fuego.

Conclusiones

El control del uso del fuego permitió explorar las profundidades de las cuevas, el primer gran espacio interior que experimentaba el ser humano, lo que debió producir en él un gran impacto. Las profundidades de las cuevas nunca fueron habitadas, parece que se usaron exclusivamente para la ejecución de rituales de iniciación en sociedades secretas y ritos chamanísticos. El desarrollo de la cognición espacial y del pensamiento simbólico, permitió al *Homo sapiens* moderno utilizar intencionadamente la morfología de las galerías subterráneas y su configuración en varios niveles, en la distribución de usos y símbolos. Con el uso de la pintura y la escultura con fines rituales, el espacio de las cuevas fue articulado simbólicamente, utilizándolo como dispositivo de memoria externa para preservar y transmitir los valores de una comunidad a lo largo del tiempo, de forma tan eficaz que, tras el paso de los milenios, todavía hoy es testimonio de su cultura, sus creencias y su forma de vida.

Simultáneamente al desarrollo del arte rupestre, las sociedades cazadoras-recolectoras empiezan a producir las primeras construcciones de carácter simbólico, vinculadas a los mismos tipos de rituales que los asociados a conceptos del mundo de la vida futura y del espíritu, iniciaciones y rituales extáticos, cultos a los animales, veneración de antepasados y posiblemente chamanismo. El ser humano llega a ser capaz de construir un entorno en el que su centro es un espacio en el que se auto-referencia y simboliza la identidad de una comunidad y de una cultura. Este espacio simbólico adquiere desde muy temprano una serie de características que permanecerán a lo largo del tiempo como propias del espacio ritual, como son la obsesión por la limpieza, la segregación y reserva de las zonas de culto o más sagradas, la jerarquización del espacio y la simetría especialmente marcada por un eje vertical.

5.1.2.3. El Centro del Mundo

A partir del final del Epipaleolítico y principios del Neolítico, las viviendas y los edificios especiales del Creciente Fértil muestran que el ser humano había comenzado a darse cuenta del poder simbólico de la arquitectura. Antes de que comenzara a practicarse la agricultura, las sociedades cazadoras-recolectoras comenzaron a vivir en asentamientos permanentes, dependiendo del territorio accesible. El sedentarismo abrió perspectivas a largo plazo y la continuidad fue una cuestión fundamental, lo que requirió poderosas formas simbólicas que recordaran y transmitieran la forma de la comunidad, sus reglas y sus formas de subsistencia. La construcción del entorno supuso una nueva forma de representación simbólica particularmente adecuada en el contexto de la nueva forma de vida porque, independientemente de lo que la arquitectura en sí misma pueda encarnar, su estructura proporciona un marco dentro del cual se puede alojar otras representaciones materiales, y todo tipo de expresiones inmateriales como los relatos, el canto, la música, la danza y el ritual, que las contextualiza y les da un significado adicional.

Las comunidades de comienzos del Neolítico fueron las primeras en construir sistemas de representación simbólica construyendo edificios como parte de sus rituales sociales y religiosos, con un claro carácter de permanencia. Entendieron que la arquitectura es un modo especialmente poderoso de almacenamiento simbólico externo, ya que el entorno construido constituye nuestra forma de vida, concreta nuestras instituciones sociales, enmarca nuestras percepciones y forma la arena en la que se desarrollan las relaciones sociales. Su nueva forma de vida sedentaria estructuró el “mundo” de manera muy distinta de como lo había hecho la vida nómada. Para los primeros agricultores, “su mundo” era el espacio en que vivían: sus casas, la aldea y los campos

de cultivo y de caza. Pero era necesario establecer un “Centro del Mundo”, un lugar sagrado por excelencia que expresara la identidad común de los distintos grupos pertenecientes a la misma cultura y donde poder comunicarse con los “dioses”. El primer modelo de “Centro del Mundo” parece que se construyó en Göbekli Tepe, al sur de la actual Turquía, a partir de 9600 a.C.

El “Centro del Mundo” fue el lugar sagrado por excelencia, consagrado por los ritos y las plegarias, fue el lugar de oportunidad social central, la expresión de identidad comunitaria y donde poder comunicarse con los dioses. El espacio sagrado se configuró como un lugar dotado de mecanismos para el enfoque de la atención de los participantes durante los rituales, como un espacio liminal, donde se asegura la presencia de la divinidad y la comunidad puede participar en la entrega de ofrendas a los dioses. Es decir, todas las estrategias de ritualización –estado mental, formalismo, tradicionalismo, inmutabilidad, regido por reglas, simbolismo sagrado y performance– se aplicaban ya al espacio a inicios del Neolítico. En concreto el “tradicionalismo” se puede observar en la transición entre los edificios circulares a los rectangulares, entre el Neolítico precerámico A y el B. Este tránsito que supuso un avance tecnológico aplicado en principio a los edificios especiales, finalmente se trasladaría a las viviendas, reservando las formas circulares a edificios con un alto carácter simbólico, en una clara referencia a la tradición; es decir, como un proceso de ritualización.

5.1.3. Perspectivas metodológicas para el estudio de los mecanismos de ritualización

Nos fijamos como tercer objetivo establecer una perspectiva metodológica que se ajuste al estudio de cómo el entorno ritualizado y los mecanismos arquitectónicos de ritualización afectan al individuo.

Podemos distinguir dos estrategias de ritualización que se escapan de las metodologías utilizadas habitualmente en los estudios arquitectónicos; el estado mental y la performance. El estudio el estado mental al que inducen los rituales o el espacio ritual requiere herramientas que permitan la observación directa del cambio de estado mental, cuando se produce. La forma más directa para analizar la performatividad de un espacio es experimentarla mediante la ejecución de performances. Los esquemas culturales que expresan el entorno ritualizado y los mecanismos arquitectónicos de ritualización son absorbidos por el individuo mediante el proceso de la corporalización. Para estudiar este proceso, como sucede con el estado mental, se necesita de un método que nos permita observar los procesos mentales de forma directa, en el momento que suceden.

5.1.3.1. Corporalización

La corporalización es el proceso cognitivo que conecta la mente con el mundo a través de la interacción del cuerpo con su entorno, y es el medio a través del cual los mecanismos arquitectónicos de ritualización actúan sobre los individuos transformándolos. Los procesos de la corporalización han sido estudiados principalmente desde dos perspectivas; la

Conclusiones

fenomenológica y la cognitiva. La fenomenológica está representada por los trabajos de Merleau-Ponty (1993) y entre las numerosas aproximaciones que se han realizados desde las ciencias cognitivas destacan para nuestros propósitos los planteamientos de Lakoff y Johnson (1999).

Merleau-Ponty, basándose en los estudios científicos que disponía en su momento pero también en gran medida en sus propias observaciones e intuiciones, desarrolla una teoría sobre la percepción en la que el cuerpo es el instrumento a través del que se produce el conocimiento del mundo. Afirma que el movimiento del cuerpo es necesario para percibir el espacio, y que la temporalidad se expande hacia el pasado y hacia el futuro en la acción intencional de la percepción. Esta última cuestión es especialmente interesante para nuestro estudio ya que guarda semejanzas con ciertos estados mentales que se producen durante los rituales.

Los trabajos de Merleau-Ponty han ejercido una gran influencia en algunos arquitectos, antropólogos, arqueólogos e incluso coreógrafos. Estas aproximaciones fenomenológicas al espacio en la arquitectura, la antropología o la arqueología, nos ofrecen recursos para entender los elementos fundamentales que componen la experiencia sensorial del espacio, como la importancia de introducir la actividad física en los estudios de la percepción. Pero, como ocurre con los estudios de Merleau-Ponty no nos ofrecen un método para poder realizar observaciones de los procesos de la percepción en el momento en que se producen, dejando como una única opción aplicar la lógica deductiva.

Dentro de la perspectiva cognitiva sobre el estudio de la corporalización, Lakoff y Johnson ofrecen una explicación precisa que nos es de gran utilidad para entender cómo el entorno ritualiza a los individuos. Según su teoría las metáforas primarias que forman parte del inconsciente cognitivo son expresadas en el entorno construido como verdades “naturales” o “lógicas” que la propia experiencia corporal del espacio reabsorbe e interpreta de nuevo inconscientemente a través de la percepción.

Dentro de una tercera aproximación a la corporalización, el enfoque enactivo, Varela, Thompson y Rosch (1993) proponen un método para la observación del proceso que se ajusta perfectamente a nuestras necesidades en el estudio del espacio ritual y los procesos de ritualización. Este método consiste en el uso de la atención enfocada y la meditación como medios para la observación de los mecanismos cognitivos. Las prácticas de atención enfocada desarrolladas en las distintas formas del Yoga nos permiten desarrollar la observación de los sentidos para entender cómo éstos funcionan, cómo se producen los procesos cognitivos a partir de la percepción de los estímulos, qué “imágenes” se producen, qué ideas se forman, cuáles son las respuestas emocionales o cuales son las respuestas corporales.

Mediante la atención enfocada, por un lado, podemos observar las estrategias de ritualización como son el estado mental y la performance en el momento que se producen, y por otro podemos observar cómo afectan los mecanismos arquitectónicos de ritualización a los procesos cognitivos. Pero además, podemos utilizar la meditación como herramienta de estudio de la alteración de la percepción del espacio en los estados mentales especiales que provocan los rituales sin necesidad de reproducirlos o participar en ellos.

5.1.3.2. Performance

Los estudios de la performance, fundados por Schechner (2013), se enfocan en la acción humana de cuatro maneras: estudiando la acción en el momento que se produce, utilizando la performance como medio de investigación, el observador se observa a sí mismo, asumiendo las ideas preconcebidas del observador. Tanto el método propuesto por el enfoque enactivo, como los estudios de la performance, nos permiten observar nuestros propios procesos de percepción y corporalización durante la acción, cuestión fundamental para estudiar los mecanismos arquitectónicos a través de los cuales el espacio ritual ritualiza a los participantes, y que se ajusta a nuestros intereses metodológicos. Adoptamos, por tanto, para nuestro estudio una perspectiva metodológica performativa y fenomenológica-cognitiva, en la que utilizamos la performance y la atención enfocada como herramientas principales de investigación.

Para poder comprobar las posibilidades que tiene la performance como instrumento en el estudio del espacio, revisamos, por un lado, como se ha utilizado la performance por parte de distintas disciplinas artísticas en sus indagaciones sobre el espacio y el cuerpo y, por otro lado, tratamos de encontrar ejemplos entre las performance artísticas que han reflexionado sobre el espacio y que nos puedan servir como inspiración o como estrategias para construir nuestras propias herramientas performativas para el estudio del espacio ritual.

Revisando cómo las distintas disciplinas artísticas han utilizado la performance desde principios de siglo XX, encontramos que, por un lado, el uso que desde las vanguardias le dan a la performance como herramienta que otorga o despoja de significados al espacio, transformando la percepción que de él se tiene, abre la posibilidad de que se cuestionen los conceptos asociados a él. Esto nos permite plantearnos la posibilidad de poder utilizar la performance en el estudio ritual con los mismos fines; es decir, poder introducir pequeños “experimentos” performativos en un espacio para cuestionarlo, despojarnos de cualquier idea preconcebida y permitir que nos revele qué mecanismos de ritualización oculta. Por otro lado, el método de trabajo que plantean Lawrence Halprin (1970) y Anna Halprin (1979) basado en la percepción del cuerpo y sus movimientos en el espacio nos parece especialmente interesante para nuestros propósitos y del que podemos obtener muchas herramientas validadas para el estudio del espacio ritual, especialmente en la formación consciente de mapas cognitivos del espacio objeto de estudio.

En nuestra búsqueda de ejemplos de performance artísticas que hayan reflexionado sobre el espacio y que nos puedan servir como inspiración o como estrategias para construir nuestras propias herramientas performativas para el estudio del espacio ritual, nos enfocamos principalmente en las propuestas que se producen hacia finales de la década de 1960, ya que aún atienden a una clara intención de investigación más que a un discurso formal. Agrupamos las propuestas más interesantes para nuestros fines en torno a cuatro líneas de indagación: el cuerpo como materia de investigación, espacio y tiempo, cuerpo y espacio, y alteraciones espaciales a través de la presencia.

Las investigaciones performativas que se enfocan en el cuerpo nos sugieren nuevas formas para conocer nuestro instrumento de conocimiento del mundo. Las obras que indagan sobre la

Conclusiones

relación espacio y tiempo nos muestran estrategias para descubrir posibles registros de los tiempos rituales en la arquitectura, como también prepararnos para entender las distintas temporalidades del espacio ritual. La mayoría de las performances sobre la relación del espacio y el cuerpo que revisamos, se pueden utilizar como herramientas para la corporalización del espacio, como asumir sus dimensiones y formar mapas cognitivos conscientemente, o también para percibir los mecanismos arquitectónicos de ritualización mediante la imposición de posturas y movimientos o la impresión de simbología e ideologías en el cuerpo. Por último, las reflexiones artísticas sobre la “presencia” nos muestran cómo la presencia consciente y la atención enfocada de un individuo provocan que otros individuos situados en el mismo espacio sean conscientes de su propia presencia y puedan enfocar la atención, y, como hemos visto, sólo en ese estado mental podemos observar los procesos cognitivos que activan los mecanismos arquitectónicos de ritualización.

5.1.4. Desarrollo de herramientas sensoriales y performativas para el estudio de los mecanismos arquitectónicos de ritualización

Nuestro último objetivo era desarrollar un conjunto de herramientas sensoriales y performativas que se ajustaran a nuestra perspectiva metodológica performativa y fenomenológica-cognitiva para el estudio de los mecanismos arquitectónicos de ritualización

La perspectiva metodológica que proponemos para estudiar los mecanismos arquitectónicos de ritualización es una perspectiva empírica; es decir, basada en la experiencia que proporciona estudiar el espacio ritual *in situ*. Para ello, es necesario disponer de herramientas específicas con las que podamos observar los procesos de corporalización o absorción de los esquemas culturales proyectados en el espacio ritual, y como decíamos este proceso ocurre a través de la percepción y la inducción al cuerpo de posturas, posiciones y movimientos, por lo que, como hemos argumentado, las herramientas deben ser sensoriales y performativas. Elegimos como casos de estudio para la aplicación y desarrollo de estas herramientas la arquitectura ritual de la antigua Grecia, por estar situada en un momento de la evolución cultural humana que nos permite entender la procedencia de los sistemas de creencias y sus rituales, así como sus expresiones espaciales. Otro motivo importante para trabajar sobre la arquitectura ritual de este periodo histórico es la abundancia de estudios realizados sobre ella, lo que nos permite conocer en cierta medida de antemano los rituales que se realizaban en las arquitecturas que estudiamos, reduciendo el riesgo de perdernos en divagaciones sobre el uso, pudiéndonos enfocar únicamente en el estudio del espacio.

Para el desarrollo de las herramientas específicas con las que podamos observar los procesos de corporalización de los esquemas culturales proyectados en el espacio ritual, llevamos a cabo numerosas experiencias dentro dos contextos docentes: la Unidad Docente de Alberto Morell Sixto del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAM, UPM, y dentro del Departamento de Estudios de Teatro de la Universidad del Peloponeso. En el primer contexto, nos enfocamos en la corporalización consciente del espacio mediante el desarrollo de

herramientas sensoriales y performativas en diferentes espacios de la cultura griega. En el segundo contexto, aplicamos estas herramientas y las ampliamos en la elaboración consciente de mapas cognitivos y nos enfocamos en detectar y analizar los mecanismos arquitectónicos de ritualización presentes en una determinada tipología arquitectónica; el teatro griego. Por último presentamos un proyecto de investigación a modo de ejemplo de cómo se llevaría a cabo el enfoque metodológico que proponemos en el estudio de un espacio ritual concreto, en este caso la Acrópolis ateniense.

5.1.4.1. Herramientas sensoriales y performativas

Para nuestros objetivos era esencial poder experimentar con las herramientas elegidas durante nuestra investigación en espacios sobre los que no hay duda de su origen ritual, ya que nos permitía ensayar con las herramientas sobre aspectos exclusivos de los espacios rituales, como son los aspectos geométricos –la simetría o la verticalidad–, así como cuestiones sobre la alta estimulación sensorial que deben producir. Durante los viajes de estudios realizados por la Unidad Docente de Alberto Morell Sixto, tuvimos la oportunidad de trabajar en el desarrollo de nuestras herramientas, con grupos de setenta alumnos, en diferentes espacios rituales de la antigua Grecia, aunque también se incluyeron algunos espacios profanos, e incluso no arquitectónicos. Dividimos las experiencias en dos tipos: performativas y sensoriales.

Las experiencias performativas en ocasiones estaban inspiradas en conocidas piezas del *performance art*, en otras nos dejamos llevar por lo que el lugar nos sugería, utilizando la *performance* como una herramienta para la corporalización consciente del espacio. Fundamentalmente seguimos tres de las líneas de investigación que los artistas han utilizado en su aproximación al espacio: performances que utilizan el cuerpo como unidad de medida, performances que consideran el cuerpo como parte del espacio y performances que muestran cómo la percepción del espacio se altera a través de la presencia. Para llevar a cabo estas experiencias performativas, primero la atención debe enfocarse en la propiocepción –es decir, ser conscientes de nuestro cuerpo– y en el caso de que la *performance* implique movimiento, con la atención enfocada en la cinestesia. Siendo conscientes de nuestra propia corporalidad, del espacio que ocupa nuestro cuerpo y de su posición, después ponemos nuestro cuerpo en relación a los demás cuerpos que componen el grupo, percibiendo su posición. A través fundamentalmente de la vista, pero también a través del tacto, el oído o la cinestesia, podemos ampliar nuestra propiocepción incluyendo a los demás cuerpos.

Con las performances que utilizan el cuerpo como unidad de medida, utilizamos a todo el grupo en acciones que buscaban corporalizar el tamaño del lugar formando distintas geometrías –principalmente líneas y círculos– o las dimensiones de elementos concretos de la arquitectura agrupando a todos los participantes ocupando su superficie. Se trataba de medir el espacio con los cuerpos, expandiendo la experiencia corporal propia a la de todos los cuerpos de los participantes que forman el grupo. Ejecutar la misma acción en distintos espacios, con un número constante de participantes permite a los estudiantes corporalizar las dimensiones de los

Conclusiones

espacios, pudiendo contrastar las dimensiones de los distintos espacios visitados o de determinados elementos arquitectónicos.

Respecto a las performances que consideran el cuerpo como parte del espacio, trabajamos con todo el grupo formando distintas configuraciones, como herramienta para corporalizar las formas espaciales, y para observar cuestiones sobre algunas decisiones adoptadas en el diseño del espacio. Como en las experiencias de corporalización de las dimensiones del espacio, aquí la experiencia de corporalidad propia se multiplica al configurar formas que se adaptan a la forma del espacio.

Por último, en las performances que muestran cómo la percepción del espacio se altera a través de la presencia, inducimos al grupo a sostener un estado de atención enfocada en la propiocepción, los participantes eran conscientes de su corporalidad, enfocando después la atención al espacio que ocupaba el grupo y finalmente abriendo la atención a la visión periférica y al oído podían abarcar todo el espacio en el que se encontraban. De esta forma se puede percibir el espacio en un sentido fenomenológico –es decir tal y como se muestra– y simultáneamente los procesos cognitivos que activan los mecanismos arquitectónicos de ritualización.

A grandes rasgos, podemos decir que los tres tipos de experiencias performativas que llevamos a cabo fueron tremendamente eficaces para la corporalización del espacio por parte de los participantes, no sólo por la comprensión directa del espacio, sino también por la memoria clara que de él se conserva.

Las experiencias sensoriales tenían como objetivo la corporalización del espacio a través de los sentidos sin que mediara una acción en la que se pusiera al cuerpo como objeto de referencia. La estimulación sensorial durante los rituales es uno de los medios más importantes a través del cual los participantes se hacen más susceptibles de asimilar y recordar los mensajes que les son transmitidos. Por otro lado la alta estimulación sensorial es clave en la elección de hitos, hecho que llegaría a ser de especial importancia en la elección de los emplazamientos de los espacios rituales. Por todo ello, desarrollar unos instrumentos que nos permitan estudiar el espacio desde una perspectiva sensorial nos parecía de especial importancia. Nos centramos en las experiencias cinestésicas, auditivas y táctiles, ya que las visuales son más habituales en nuestra experiencia cotidiana, aunque no de forma consciente. De cualquier manera, las experiencias visuales quedarían incluidas en las acciones de alteración del espacio a través de la presencia, descritas anteriormente.

Enfocar la atención en los sentidos requiere entrenamiento, se requiere de la práctica básica de un método que disminuya la habitual dispersión de la mente. Se trata de ser capaces de sostener la atención en el presente, “aquí y ahora”, con la atención enfocada en uno de los sentidos, lo que supone sacar la mente de un hábito profundamente arraigado, del que sólo se puede mantener fuera durante unos segundos con entrenamiento. Intentamos solventar la dificultad, entrenando a los participantes en mantener la atención enfocada, durante sesiones planteadas antes de los viajes en los que se realizarían las experiencias, para que contaran con cierta experiencia en sostener la atención enfocada.

Dentro del Laboratorio, utilizamos las experiencias en las que la atención se enfocaba en la cinestesia sólo en el desplazamiento siguiendo una geometría o una línea, caminando a un ritmo marcado o muy despacio. Caminar despacio ayuda a enfocar la atención en la cinestesia, y una vez se ha conseguida cierta calma mental, se puede expandir la atención desde la propiocepción al espacio envolvente. En ese estado podemos percibir cómo el espacio afecta al cuerpo, a su movimiento y a las posiciones que le induce a adoptar, o también las emociones que provoca. Esta herramienta es de gran utilidad en el espacio ritual, ya que seguir los itinerarios marcados para la performance ritual caminando despacio y con la atención enfocada nos permite percibir algunos importantes mecanismos arquitectónicos de ritualización.

Las experiencias auditivas estuvieron dirigidas a incrementar la capacidad de explorar el espacio a través de la audición. Este tipo de experiencias se realizaron en todos los lugares en los que no existían restricciones para ello o reunían las características necesarias para producir “espaciosidad” o había el silencio necesario.

No pudimos desarrollar las experiencias táctiles colectivas durante el Laboratorio, restringiéndose a experiencias de exploración individual de las diferentes texturas de los materiales que componían los espacios sobre los que trabajamos.

En líneas generales, podemos señalar que es sorprendente la diferencia de la calidad de la percepción de las cualidades espaciales utilizando la atención enfocada en los sentidos por la nitidez con la que los participantes perciben detalles que les habrían pasado desapercibidos de otra manera. Las herramientas sensoriales tuvimos oportunidad de desarrollarlas y aplicarlas en el contexto del taller realizado dentro del Departamento de Estudios de Teatro de la Universidad del Peloponeso.

5.1.4.2. La performance dramática en el estudio del espacio ritual

La colaboración con el Departamento de Estudios de Teatro de la Universidad del Peloponeso nos dio la oportunidad de poder aplicar las herramientas desarrolladas durante nuestra investigación en una tipología concreta de arquitectura ritual, el teatro griego, a la vez que las poníamos a prueba con participantes provenientes de otra disciplina. Trabajar con profesores y estudiantes de otras disciplinas cercanas a la perspectiva de estudio que proponemos enriqueció enormemente nuestro trabajo, pero además nos dio la posibilidad de indagar en las posibilidades de introducir la performance dramática como otra herramienta de investigación. Especialmente interesante nos resultó la elaboración de metáforas espaciales en la composición dramática de las pequeñas performance planteadas, ya que en la mayoría de los casos resultaron ser equivalentes a las metáforas conceptuales expresadas en el espacio.

Dentro de este contexto, desarrollamos un taller que se centraba en la relación del público con el espacio del teatro griego desde la Antigüedad hasta nuestros días, centrándose en los testimonios sobre el teatro de Dioniso Eleutero de Atenas, el teatro del santuario de Epidauro y el pequeño teatro de la polis de Epidauro. Nuestra aportación principal en esta experiencia

Conclusiones

multidisciplinar fue determinar cuáles son los mecanismos arquitectónicos de ritualización presentes en los teatros griegos. El proceso fue el siguiente: 1. Partimos de los estudios que describen el teatro como uno de los espacios rituales más importantes de la cultura griega, y determinamos qué elementos arquitectónicos son mecanismos activos en la ritualización del individuo. 2. Desde una perspectiva performativa fenomenológica-cognitiva, aplicamos las herramientas sensoriales y performativas ya ensayadas, añadiendo algunas nuevas, como la formación consciente de mapas cognitivos, para corporalizar el espacio y sus procesos de ritualización. 3. Analizamos la experiencia llevada a cabo y sacamos conclusiones. 4. Dado el contexto en el que se realiza el estudio, realizamos una performance-documento para presentar los resultados, esto nos da la oportunidad de utilizar la performance dramática como herramienta de investigación.

Los principales mecanismos de ritualización que encontramos son: la situación y orientación del teatro, la geometría del *koílon*, y la disposición de los distintos elementos del espacio de representación.

La ubicación de los teatros en la periferia de las zonas urbanas fue probablemente producto del aprovechamiento del espacio libre de topografía poco adecuada para otros usos, pero esta circunstancia se transformó en un mecanismo arquitectónico de ritualización. Por un lado, la situación periférica se adaptaba mejor a los rituales de inversión y disolución dedicados a Dioniso, deidad a la que estaban consagrados la mayoría de los teatros. Por otro lado, el *koílon* quedaba orientado hacia el exterior de la zona urbana, conectando la visión de los espectadores con su comunidad y con su paisaje. El pequeño teatro de Epidauro, es una excepción en cuanto a su ubicación, ya que se situaba en una de las laderas de la antigua acrópolis, como era frecuente, pero se accedía desde el ágora. Sin embargo, se orientaba hacia los campos de Epidauro, concretamente hacia el valle por el que discurría el camino sagrado que conducía al santuario de Asclepio. Actualmente, el pequeño teatro de Epidauro se encuentra a 1,5 km del nuevo centro urbano, por lo que nos servía igualmente como modelo para nuestras experiencias. Realizando el trayecto que los separa con la atención enfocada en los sentidos, pudimos comprobar cómo la atención es capturada por nuevos estímulos, mientras los problemas cotidianos quedan atrás en lo urbano. Esta herramienta la aplicamos como la base para generar micro-acciones que se presentaron como un *happening* inicial en la performance-documento.

La geometría circular del *koílon* es determinante para despertar el sentimiento de comunidad. Como en el caso anterior, también se puede atribuir a razones prácticas la elección de esta geometría pero en este caso, parece que prevaleció su uso como mecanismos arquitectónico de ritualización; es decir, exponer a la comunidad organizada espacialmente por sus estamentos sociales. Sobre este aspecto comenzamos a indagar dentro del Laboratorio Sensorial y Performativo pero en esta ocasión pudimos profundizar más sobre este mecanismo de ritualización, al poder plantear distintos ejercicios de atención sensorial vinculados a las distintas situaciones dentro del *koílon* y su significado social, utilizándolo como metáfora espacial y llevándolo incluso a su expresión dramática durante la performance.

El diseño del asiento de los teatros también es de gran importancia, ya que literalmente modela al cuerpo del espectador, obligándolo a mantener una postura erguida que produce un mayor estado de atención. Como ocurre con otros aspectos, quizás inicialmente se debiera a cuestiones prácticas –el diseño de los asientos a partir del modelo del teatro de Atenas ocupaban menos espacio y producían una mayor inclinación del *koílon*–, pero no cabe duda que se trata también de un mecanismo arquitectónico de ritualización de gran eficacia. El pequeño teatro de Epidauro, está construido con distintos modelos de asiento, por lo que pudimos indagar sobre esta cuestión realizando ejercicios de atención manteniendo distintas posturas en los asientos del teatro, comprobando cuales eran más confortables y con cuales se sostenía mejor la atención.

El espacio de representación –la *orchístra* y la escena con sus distintos elementos– está estructurado a partir de distintas metáforas conceptuales primarias sobre la sociedad y su cosmovisión, en él se representan los dramas sociales para ser cuestionados y comprendidos, pero también es el lugar de la performance ritual cívica o religiosa, y por ello el recinto más sagrado del teatro. Para estudiarlo, aplicamos ejercicios de atención desde el *koílon*, pero también desde la *orchístra* y la escena enfocando la atención en el *koílon*, incluyéndolo como espacio performativo, en el sentido que le da Schechner (2003), es decir, los espectadores también actúan como performers, como expusimos de forma explícita durante la performance.

Por último, la sonoridad del espacio es un mecanismo de ritualización fundamental. El poder evocador del sonido de la voz humana amplificado por las características del espacio es enorme, como pudimos comprobar en distintos espacios dentro del Laboratorio Sensorial y Performativo. Pero las características del teatro griego dan el grado de espaciosidad justo a la voz, que se percibe nítida y real pero a la vez trascendente. Durante el taller tuvimos ocasión de indagar sobre esto llevando a cabo distintas experiencias que en la performance se vieron reflejadas en la acción 8, pronunciando los nombres de los espectadores de hace más de 1.300 años.

Respecto a los avances dentro del desarrollo de herramientas sensoriales y performativas para el estudio del espacio ritual, en primer lugar, tenemos que señalar la gran diferencia que supone poder contar con participantes familiarizados con las técnicas corporales en una investigación que toma como herramienta principal la performance. En las experiencias previas al taller, habíamos desarrollado nuestro trabajo con arquitectos y estudiantes de arquitectura, quienes, en general, no tenemos incorporado un entrenamiento sobre el cuerpo. Sin embargo, en esta ocasión, los estudiantes que participaron en esta experiencia demostraron su capacidad de rápida comprensión y respuesta a cualquier ejercicio o técnica que se les planteaba.

En segundo lugar la disponibilidad de tiempo de entrenamiento y de tiempo dedicado a la exploración sensorial y performativa del lugar fueron fundamentales. Por un lado, nos permitió poder desarrollar la técnica de formación consciente de mapas cognitivos y, por otro, pudimos aplicarla en el lugar estudiado, en este caso el pequeño teatro de Epidauro y su entorno. Además, la disponibilidad de tiempo en el lugar, nos ha permitido explorarlo a lo largo de los meses, a distintas horas del día y con distintas condiciones climáticas.

Conclusiones

En tercer lugar, hay que destacar la ampliación de los recursos performativos para el estudio del espacio que pudimos explorar, del *performance art* a una concepción más abierta de la performance que incluye aproximaciones dramáticas o sociales –como lo plantea Schechner (2013), en sus cuatro maneras de aproximarse a las acciones humanas en los estudios de la performance– con el desarrollo de las performance dramáticas planteadas como metáforas espaciales que, en muchos casos, sirvieron para desvelar metáforas conceptuales expresadas en la arquitectura del teatro.

Finalmente, el proceso de creación del happening inicial en la performance–documento a partir de experiencias de percepción sensorial y performativas ha significado un aporte importante a nuestra investigación. El trabajo de contextualización realizado a través de las micro-acciones es una excelente herramienta de análisis del entorno que esperamos poder continuar desarrollando en próximas experiencias.

5.1.4.3. Proyecto de investigación performativo fenomenológico-cognitivo sobre los mecanismos arquitectónicos de ritualización de la Acrópolis ateniense

Por último, presentamos un proyecto de investigación sensorial y performativo sobre el espacio ritual de la Acrópolis ateniense, cuyos estudios previos se han realizado durante el desarrollo de esta tesis. Con este proyecto pretendemos mostrar cómo se enfocaría una investigación con las herramientas que hemos desarrollado sobre un espacio ritual concreto.

Hasta aquí hemos mostrado las experiencias llevadas a cabo para desarrollar las herramientas sensoriales y performativas necesarias para poder aplicar nuestra perspectiva metodológica en el estudio del espacio ritual. Como hemos expuesto, los resultados obtenidos en ambos contextos fueron muy positivos. Consideramos que la perspectiva metodológica que proponemos, junto al marco teórico que hemos elaborado, pueden ser de gran utilidad en el estudio del espacio ritual, a la vez que suponen una aproximación novedosa y oportuna al estudio del espacio en general. Ahora bien, ¿cómo se aplicaría esta perspectiva metodológica en el estudio de un espacio ritual concreto, sin contar con un numeroso grupo de participantes? Creemos necesario concluir esta tesis presentando un ejemplo de la aplicación de nuestra perspectiva metodológica en el estudio de un espacio ritual específico, con las condiciones habituales en una investigación. Aunque, dada la extensión de esta tesis doctoral, planteamos dicho ejemplo sólo como un proyecto de investigación que esperamos poder desarrollar en el futuro como un trabajo postdoctoral.

Para el proyecto de investigación que planteamos como ejemplo, tomamos como caso de estudio la Acrópolis de Atenas y el ritual principal en torno al que se organizó su espacio, los distintos ritos que componían las Panateneas. A pesar de la enorme cantidad de estudios que se han llevado sobre la Acrópolis y sus rituales, son escasos los conocimientos aportados que se puedan considerar definitivos. Todavía existen multitud de debates acerca de elementos esenciales del santuario y de los ritos asociados a ellos. Desde nuestro punto de vista, consideramos que la aplicación de nuestra perspectiva metodológica performativa y

fenomenológica-cognitiva en el estudio de estos elementos podría despejar algunas incógnitas o aportar más argumentos a favor de algunas de las opiniones vertidas sobre ellos.

El objetivo principal de esta investigación sería detallar los mecanismos arquitectónicos de ritualización presentes en la Acrópolis. Para alcanzar nuestro objetivo nos marcamos los siguientes objetivos específicos, relacionados con algunas de las estructuras principales que componen la Acrópolis –la Vía Panatenaica y los Propileos–, la disposición de los edificios en los ejes longitudinal y transversal, y la explanada del Gran Altar. Analizamos los motivos para la elección del trayecto clásico de ascenso a la Acrópolis siguiendo la Vía Panatenaica, intentamos aclarar cuáles fueron los motivos de las direcciones que se adoptaron en la orientación de los Propileos arcaicos y clásicos, analizamos si la disposición de los edificios en la meseta de la Acrópolis y los recorridos de la procesión de las Panateneas en los dos periodos atendían a razones rituales, y por último objetivo, estudiamos si son rituales las razones por las que se mantiene la gran explanada en torno al Gran Altar.

Establecemos un marco temporal de estudio y elaboramos un marco teórico recabando en los estudios más significativos realizados sobre los elementos que vamos a analizar, y aplicamos nuestra perspectiva metodológica. Para ello programamos una serie de experiencias sensoriales y performativas, objetivas o subjetivas, que siguen las pautas establecidas por las performances rituales de la Antigüedad, y las performances políticas, turísticas y laborales que suceden en la actualidad. Es decir, realizamos el recorrido de la procesión de las Panateneas, desde el Pompeión hasta el Gran Altar, llevando a cabo un análisis sensorial y performativo; estudiamos las acciones y los elementos arquitectónicos que se han utilizado en las performances políticas y las reproducimos; seguimos las rutas de los grupos de turistas como uno de ellos y desde fuera; observamos las acciones ritualizadas de los trabajadores de la Acrópolis. Todo ello se registra con fotografía, vídeo, dibujo y comentarios escritos, anotando las condiciones climáticas en las que se produce cada observación, para un posterior análisis. Finalmente, contrastamos los resultados de nuestros análisis con los estudios previos seleccionados, y sacamos conclusiones.

5.2. Conclusiones generales

Como objeto de investigación de una tesis doctoral, la relación del ritual con el espacio es inabarcable, con este trabajo sólo hemos pretendido elaborar un marco teórico y una perspectiva metodológica que sirviera para futuras investigaciones sobre la ritualización del espacio o sobre los mecanismos arquitectónicos de ritualización.

Como fenómeno formal confiere a las acciones y al marco espacial donde se ejecutan un carácter invariante y repetitivo, frecuentemente tradicional, y reglado. Es un fenómeno simbólico que desvela o concede significado al entorno separándolo del espacio informe, y lo estructura para llevarse a cabo las performances rituales.

Conclusiones

Los rituales han sido el medio a través del cual las sociedades se han cohesionado, regulado, estructurado, han expresado sus modelos culturales, orientado sus comportamientos sociales, y han sido el principal transmisor cultural, modelando a los individuos y su entorno.

Las ciencias sociales han estudiado los rituales llegando a estas conclusiones, entre otras muchas, pero no encontramos estudios específicos sobre cómo se produce la ritualización del entorno y cómo éste a su vez interviene en el proceso de ritualización del individuo. Ambas cuestiones constituyen nuestro objeto de estudio. En esta investigación, hemos tratado de esclarecer cómo se produce el proceso circular de la ritualización, aportando un marco teórico para próximas investigaciones sobre esta materia, y hemos desarrollado una perspectiva metodológica para el estudio de los mecanismos arquitectónicos de ritualización, para ello nos hemos hecho las siguientes cuestiones.

5.2.1. Preguntas de investigación

La primera cuestión que nos hacíamos al inicio de nuestra investigación fue de qué manera las posiciones, las posturas y los movimientos ejecutados en el espacio durante los rituales pueden ritualizar el entorno. Estudiando cómo se inició el proceso circular de la ritualización podemos responder a esta pregunta, y para ello recurrimos a las ciencias cognitivas y a la biología evolutiva, en sus aportaciones sobre cómo afectó el ritual a la cognición humana y qué cambios produjo en la conducta de nuestra especie.

El uso de la mimesis como una primera forma de ritual incrementó el desarrollo de la auto-representación que permite a los primeros homínidos, por un lado, desarrollar una mayor creatividad en las respuestas a las distintas situaciones y, por otro, facilitar la capacidad para conceptualizar una dicotomía entre “yo” y los “otros”, a la vez que aumenta la percepción espacial y temporal. Gracias a estas nuevas capacidades pueden desarrollarse los movimientos rítmicos y, posteriormente, la coordinación y sincronización de estos entre los miembros del grupo. La práctica de los movimientos coordinados y sincronizados tuvo grandes ventajas evolutivas, como el desarrollo de las técnicas de producción de herramientas o las técnicas de caza. Además, los movimientos sincronizados tienen poderosos efectos sociales y emocionales en el grupo; como sentir una mayor unión emocional, más confianza y cooperación, y tolerancia al dolor para alcanzar metas colectivas difíciles.

Para poder sincronizar los movimientos siguiendo un ritmo, la mejor disposición del grupo en el espacio es el círculo, ya que así todos los participantes pueden observar los movimientos de los otros y ajustar los suyos con los demás participantes. Para formar un círculo necesariamente hay que establecer primero un centro, y este punto es también un buen emplazamiento para que un miembro del grupo se destaque y pueda comunicar una nueva técnica, mostrar los resultados de una cacería, o una expedición para recolectar materiales o alimentos. Esto pudo haber sido la primera división de las acciones del grupo entre actores y espectadores. Quizás la audiencia se

situaba en semicírculo para poder atender mejor a lo que se presentaba en el centro, dando direccionalidad a los actos que podemos considerar las primeras performances.

El incremento del nivel de intencionalidad trajo consigo el simbolismo y el pensamiento religioso. La gama de sonidos que acompañaban a los primeros ritmos –probablemente la percusión de piedras, huesos o madera en la elaboración de herramientas– se amplió cobrando significados, acompañados de nuevos gestos, pasos y movimientos. El pensamiento religioso y el simbolismo de las nuevas estructuras sociales más complejas trajeron consigo la direccionalidad y por tanto nuevas configuraciones del grupo, como las alineaciones. El círculo con un eje vertical situado en el centro habría cobrado más importancia como expresión simbólica de lo sagrado, y los movimientos asociados al nuevo círculo serían las formas más primitivas de mostrar subordinación, respeto o adoración ya fuera inclinándose ante el centro, tumbados o con los brazos en alto para dirigirse a los órdenes superiores.

La siguiente cuestión que nos formulábamos fue cómo se pueden imprimir los esquemas culturales en el entorno construido.

Los lugares de ocasión social donde surgieron los primeros tipo de ritual fueron señalizados desde muy pronto, probablemente al principio mediante el cercado con ramas, pero también con el hincado de huesos, piedras o en una etapa más avanzada con la limpieza del suelo o la pavimentación del lugar. Las primeras formas que adquieren los espacios delimitados reflejan la configuración del grupo en círculo y también aparecen alineaciones quizás marcando caminos o direcciones rituales. La configuración del grupo para que cada individuo pudiera ver y ser visto se vuelve más compleja con el desarrollo del simbolismo y las primeras ideas religiosas.

El descubrimiento de los espacios profundos de las cuevas cubiertos por la oscuridad se asocia a ritos secretos, que sólo pueden ser vistos por unos pocos en su interior ante la presencia de seres sobrenaturales, como algunos autores argumentan. Paralelamente o quizás como consecuencia de este descubrimiento, aparecen las primeras construcciones en cuyo interior se producen los rituales secretos para unos pocos, ocultos a la vista del grupo. Los espacios de ritos comunales se sitúan en el centro de los primeros asentamientos y están a la vista de toda la comunidad, mientras que los ritos con las primeras señales de religiosidad –probablemente ligados a ritos de paso, o chamanísticos– se sitúan en espacios especializados alejados los comunales. Con el proceso de sedentarización y la ampliación de las redes sociales, los espacios de mayor carácter simbólico se constituyen como centros regionales a los que las comunidades peregrinan en determinados momentos del ciclo anual. Desde el uso de las cuevas para fines rituales a las primeras construcciones simbólicas, se utilizan la pintura y la escultura para registrar ideas y conceptos culturales en el espacio ritual.

Los espacios rituales conservan su forma circular hasta los cambios sociales que se producen en el Neolítico. Con el sedentarismo las sociedades se especializan y se jerarquizan, como consecuencia en las prácticas rituales aparece una direccionalidad más marcada que atiende al poder de unos sobre otros, así como la distribución más diferenciada de observadores y actores. La aparición de las formas rectangulares rituales atendería a estos cambios estructurales y a las

Conclusiones

nuevas prácticas rituales, las formas circulares se reservarían a cultos antiguos, frecuentemente vinculados a los antepasados o deidades ctónicas. A partir de esta etapa, el entorno construido adquiere un carácter simbólico de “nuestro mundo” frente a lo no ritualizado, lo que no forma parte del “cosmos” o de nuestra cultura, y la arquitectura pasa a ser un poderoso sistema de almacenamiento de memoria externo, donde quedan registrados todos los esquemas culturales.

Sobre el proceso inverso nos preguntábamos qué elementos arquitectónicos pueden producir que los cuerpos de los participantes en los rituales reabsorban los esquemas culturales.

La forma más evidente en la que el ritual modela el cuerpo de los participantes es a través de la inmersión del *sensorium* en un conjunto de estímulos que provoca un estado mental en el que son más receptivos a determinados mensajes. En gran medida, esto sucede por la ejecución de la performance ritual, con el uso de perfumes, vestuario, objetos rituales, la música y los movimientos. Pero el espacio ritual es también una poderosa vía de ritualización, a través, de lo que hemos llamado mecanismos arquitectónicos de ritualización. Un espacio puede provocar un estado mental distinto a través de la luz, la penumbra o la oscuridad, la acústica especial, las sensaciones térmicas, el tacto de los materiales, la forma del espacio o su escala. El espacio puede expresar metáforas conceptuales, evocando un espacio construido o edénico, una estructura de poder piramidal o igualitario, un espacio divino o demoníaco, un lugar altamente regulado o anárquico. La utilización de símbolos en el espacio o la propia simbología espacial conectan a los participantes con los significados de estos símbolos de forma inconsciente, ya que aunque no se observen, la visión periférica tiene una prioridad más alta en nuestro sistema perceptual y mental. Uno de los mecanismos de ritualización más frecuente es la direccionalidad del espacio, cómo se sitúan los participantes en él, y las posturas corporales que adoptan. A través de estos mecanismos los participantes corporalizan los esquemas de organización social.

Por último, nos preguntábamos qué tipo de herramientas son necesarias para el estudio de los mecanismos arquitectónicos de ritualización del espacio ritual.

Los procesos de ritualización son procesos de corporalización; es decir, se absorben literalmente a través del cuerpo, no son procesos racionales ni conscientes, por tanto la manera más directa y, desde nuestro punto de vista, la única realmente útil es la empírica. Hay que experimentar estos procesos para conocerlos, para entender cómo se producen y qué es lo que transmiten. La fenomenología de la percepción o las aproximaciones fenomenológicas en la arquitectura, la antropología o la arqueología, describen el proceso de la corporalización, pero no aportan herramientas o métodos convincentes. Al fin y al cabo, al tratarse de una aproximación subjetiva puede parecer que es sólo necesario describir el resultado y no cómo se ha llegado a él. Lo mismo ocurre con las aproximaciones cognitivas. Sin embargo, la aproximación enactiva trata de cubrir esta carencia proponiendo la práctica de la atención enfocada de las tradiciones budistas o yóguicas. Junto con las propuestas metodológicas que los estudios de la performance aportan y los numerosos ejemplos de investigaciones sobre el espacio realizados por performers, bailarines y coreógrafos, podemos construir herramientas específicas válidas para el estudio de los procesos de ritualización, utilizando los sentidos y la performance, de forma que podemos observar los procesos corporales y mentales que suceden cuando nos exponemos a un espacio ritual.

5.2.2. Conclusiones

El ritual ha sido un fenómeno fundamental en la configuración del entorno humano. Sin embargo, está tan profundamente arraigado en nuestra esencia que no somos conscientes que la ritualización continúa activa en los procesos de la construcción de nuestro espacio. En realidad, los seres humanos nunca hemos sido conscientes de ello, ya que, como señala Bell (2009b), la ritualización es un proceso inconsciente, como lo son las funciones de los rituales (Grimes, 2014), y además una de las características de los rituales, según Rappaport (2001), es que han sido codificados por alguien diferente a sus participantes, por lo tanto los mecanismos internos permanecen ocultos. El lenguaje arquitectónico, como cualquier otro tipo de lenguaje, es un sistema ritual, gran parte de sus elementos se transmiten culturalmente y se asumen de forma análoga al principio que señala Eliade (2000a): *así hicieron los dioses; así hacen los hombres*. Cuando intentamos introducir nuevos elementos arquitectónicos o variar el uso de los ya establecidos, nos encontramos que la sociedad se resiste a asumirlos, cuando no los rechaza abiertamente. El ritual es un mecanismo tan importante en nuestra especie como el ADN y, ya sea como actividad o como mecanismo de modelado del individuo y su entorno, es un objeto de estudio de las ciencias sociales que también debería ser atendido por la arquitectura.

En ese sentido, como citábamos en la introducción, Mallgrave (2015) sostiene que debe abordarse una teoría de la arquitectura centrada en los avances de las últimas décadas en las ciencias cognitivas o neurológicas aplicadas a la antropología y a la sociología, en concreto sobre los procesos de corporalización e inculturación, y ambos procesos suceden principalmente a través del ritual. Pero el continuo uso de dispositivos digitales está alterando los procesos de corporalización. Ante las inciertas consecuencias de las nuevas generaciones de arquitectos que se han educado sin interactuar sensualmente con el mundo físico, Mallgrave advierte de la gran responsabilidad que tienen los arquitectos en la construcción del entorno, ya que *así como alteramos nuestros entornos físicos y culturales, también cambian estos entornos alterando las estructuras genéticas y los patrones de comportamiento de quienes somos*.

El interés desde la arquitectura en el proceso de corporalización se ha canalizado a través de distintas perspectivas fenomenológicas que no han tenido la suficiente repercusión en los modelos de enseñanza y muy poca en la práctica. Quizás esto se deba a que no se han tenido en cuenta los avances de las ciencias cognitivas o la neurociencia en el conocimiento de este proceso, o quizás porque, como afirma Tilley (2010), los estudios fenomenológicos requieren tiempo y no encajan en nuestro mundo apresurado. Pero probablemente, la razón fundamental se encuentra en el carácter oculto de los mecanismos rituales, nuestra naturaleza ritual nos impele a seguir haciendo lo que se hizo *en aquellos tiempos, ab origine* y quizás no queramos descubrir “quienes son los dioses que crearon” el lenguaje arquitectónico.

Conclusiones

5.2.2.1. Involucrarse con el cuerpo

Figuras 5.1 y 5.2. Relieve metrológico de Salamina, siglo IV a. C.
Dibujo y foto en Dekoulakou-Sideris (1990, pp. 446-447)

Hasta finales del siglo XVIII, las distintas medidas de longitud desarrolladas a lo largo de la historia estaban relacionadas con el cuerpo humano [Fig. 5.1 y 5.2] –de hecho, el sistema anglosajón de medidas sigue utilizando algunas–. El desarrollo de las ciencias y la industrialización hicieron necesario la normalización de las medidas. Con la implantación del “metro” como unidad de medida de longitud, la construcción del entorno dejó de estar referida al cuerpo humano. En un momento en el que los estudiantes de arquitectura utilizan herramientas digitales a lo largo de toda su formación, nos parece fundamental buscar nuevas maneras de volver a relacionar en el proceso creativo nuestro cuerpo con nuestro entorno. Pero el entorno y la arquitectura, no se componen sólo de medidas geométricas, sino de múltiples estímulos sensoriales que percibimos a través del cuerpo que desencadenan los estados mentales-emocionales necesarios para desarrollar las actividades para las que un espacio fue creado. Entre los arquitectos era un hábito pararse a contemplar un espacio con todos los sentidos, observar la luz, las texturas, los sonidos, y reflexionar sobre los estados emocionales que producen [Fig. 5.3, 5.4 y 5.5], pero esto empieza a ser una excepción entre las nuevas generaciones. Tomar consciencia de los procesos de corporalización y plantear formas de poder observarlos, nos parece igualmente necesario en estos momentos para los arquitectos, incluso más, teniendo en cuenta los avances de las ciencias cognitivas en el estudio de estos procesos.

Hemos argumentado la necesidad de involucrarse con el cuerpo en el estudio del espacio ritual. Si el espacio objeto de estudio es un espacio antiguo, es obvio que debemos observar su geometría con los sistemas de medida con los que se construyeron, pero lo importante es atender a los efectos que el espacio produce en el cuerpo-mente.

La perspectiva metodológica que aportamos es la base a partir de la cual se pueden desarrollar distintos métodos de estudio del espacio. Las herramientas que hemos desarrollado, inspiradas en distintas disciplinas artísticas performativas y en los estudios de la corporalización fenomenológicos y cognitivos no son ni exclusivas ni definitivas –parafraseando a Bell (2009b)–. Estas herramientas pueden utilizarse en el análisis del espacio sin el propósito de detectar mecanismos de ritualización, y no son las únicas posibles, ya que, como ya hemos comentado, se pueden seguir desarrollando nuevas herramientas que se ajusten a las características del espacio que se va a estudiar o a las condiciones en las que se lleve a cabo el estudio.

Los contextos en los que hemos trabajado han sido de gran utilidad, ya que al actuar con grupos de muchos participantes, por un lado, nos permite reproducir las condiciones de los rituales sociales extendiendo la experiencia de corporalidad individual a la comunal, por otro lado, la subjetividad del estudio se corrige mediante la puesta en común de las experiencias individuales. Cómo corregir la subjetividad es un problema que aún no hemos resuelto para el planteamiento de futuras investigaciones en las que el contexto no conlleve la participación de un grupo, ya que confiar en la consciencia de las propias posturas para poder objetivarlas, como sostiene Schechner (2013), es un desafío del que es fácil no salir victorioso. La solución a este problema, probablemente se encuentra en un aspecto que no tuvimos ocasión de desarrollar que es el registro sistemático de las experiencias individuales. Contar con un sistema de registro de lo percibido y lo experimentado, nos permitiría poder analizar los resultados y establecer de una forma más objetiva los resultados de las experiencias realizadas.

Conclusiones

En el caso del Laboratorio Sensorial y Performativo, en el que los grupos con los que trabajamos eran de unas setenta personas, tiene muchas ventajas para este tipo de experiencias, pero a la vez limita el tipo de acciones que se pueden llevar a cabo, ya que es difícil coordinar a un número tan grande de participantes. Sin embargo, estas experiencias nos han demostrado el alto carácter performativo del espacio ritual, ya que son espacios que invitan a “actuar” en ellos –en el sentido dramático del término–, por lo que se pueden plantear muchos más tipos de experiencias performativas dependiendo del espacio concreto a estudiar. No obstante, tenemos que señalar que la falta de formación de expresión corporal que en general los estudiantes de arquitectura tienen fue un impedimento para profundizar en este tipo de experiencias, especialmente en aquellas que sitúan al cuerpo como parte del espacio. Esto probablemente ocurre con todas las personas que no hayan recibido formación de danza o arte dramático, es una carencia importante en el sistema educativo español que pensamos debería subsanarse al menos en una disciplina como la arquitectura, en la que el cuerpo debería ser la referencia fundamental.

Respecto a la experiencia dentro del Departamento de Estudios de Teatro de la Universidad del Peloponeso, en la que el grupo era más reducido –completaron todo el proceso quince estudiantes–, y los participantes tenían una formación en la expresión corporal, pudimos profundizar en el desarrollo de las herramientas performativas y también, dada la larga duración del taller, las herramientas sensoriales. Además dispusimos de tiempo suficiente para poder aplicar ambos tipos en el estudio del teatro griego. Lo que nos lleva a la misma conclusión que Tilley (2010), este tipo de estudios requiere tiempo. Por un lado, el uso de las herramientas requiere entrenamiento; cuanto mayor sea el entrenamiento mayor será la eficacia de las herramientas. Por otro lado, antes de la aplicación de las herramientas se necesita estudios previos que nos permitan llegar a conocer el lugar y las acciones asociadas a él lo suficiente para plantear en qué aspectos concretos debemos aplicar nuestros análisis. También se requiere tiempo en su aplicación, hay que pasar tiempo en el lugar a distintas horas y con condiciones climáticas distintas para poder desvelar sus “secretos”, cómo actúan los elementos arquitectónicos en el modelado del cuerpo.

Ambas experiencias nos han demostrado que es posible el estudio de los mecanismos arquitectónicos que intervienen en el proceso de la ritualización desde la perspectiva metodológica que planteamos, una perspectiva performativa fenomenológica-cognitiva, uno de nuestros objetivos principales. Pero a la vez, hemos encontrado en el uso de las herramientas que hemos elaborado, una forma de reintroducir la corporalización en la enseñanza y en la práctica de la arquitectura. En un momento de la evolución de nuestra especie en el que nuestra mente híbrida ha conectado con los potentes sistemas digitales que hace que nos parezca más real la representación que nos aportan que la realidad física, los arquitectos debemos entender los procesos de la ritualización del espacio y de los cuerpos, aunque sea para crear entornos virtuales referenciados a un cuerpo, quizás en el futuro el cuerpo de un “avatar”.

Figura 5. 3. (Arriba-izquierda). Mies van der Rohe en la Acrópolis, en 1959

Figura 5. 4. (Arriba-derecha). Le Corbusier en la Acrópolis, en 1911

Figura 5. 5. (izquierda). F. J. Sáenz de Oiza en la Acrópolis, en 1984

5.3. Futuras investigaciones

En esta tesis hemos tratado de elaborar un marco teórico de referencia y una perspectiva metodológica que, como hemos argumentado, consideramos los más oportunos para estudiar aspectos formales y funcionales específicos del espacio ritual, como las estrategias de ritualización del espacio o los mecanismos arquitectónicos de ritualización. Conscientemente, hemos ahondado lo necesario para incluir la información suficiente sobre cada aspecto que tratábamos, aunque, dado su interés, en muchas ocasiones ha sido difícil vencer la tentación de profundizar en ellos, ya que cada tema que hemos tratado podría ser objeto de investigaciones específicas.

En relación a los aspectos formales del espacio ritual, serían de gran interés estudios que trataran cuestiones generales como las respuestas arquitectónicas a las estrategias de ritualización –el formalismo, el tradicionalismo, la invariancia, la reglamentación, el simbolismo sagrado y la performatividad–, pero también cuestiones más particulares como el estudio de la simbología del espacio ritual, el desarrollo de las formas arquitectónicas, la elección del lugar, el desarrollo de la verticalidad y su simbolismo, la ritualización de los espacios comunales, o la ritualización del paisaje.

Respecto a los aspectos funcionales, nos interesaría estudiar qué tipo de mecanismos arquitectónicos de ritualización aparecen en distintas tipologías arquitectónicas, estrictamente rituales –como los distintos tipos de templos, santuarios, mausoleos, o baptisterios–, o sociales –como teatros, bibliotecas, juzgados, escuelas, parques, o plazas–. Los mecanismos arquitectónicos

Conclusiones

de ritualización podrían ser estudiados también siguiendo dos perspectivas, por un lado, mecanismos que afectan a la postura corporal, su situación en el espacio o los recorridos que se realizan dentro de él, y, por otro lado, mecanismos que actúan a través de la estimulación sensorial.

Sobre la corporalización consciente del espacio, en esta tesis hemos mencionado sólo algunos estudios sobre esta materia, pero tanto en la perspectiva fenomenológica como en la cognitiva, existe una enorme cantidad de estudios sobre aspectos específicos que pueden ser de gran utilidad en el desarrollo de esta perspectiva metodológica y de las herramientas necesarias para su aplicación. Lo mismo ocurre con los estudios de la performance o con las indagaciones artísticas en el estudio del espacio, hemos seleccionado determinados autores y determinadas aproximaciones, pero existen muchos más y pueden ser igual o incluso más interesantes como fuente de inspiración o directamente como estrategias para el estudio del espacio ritual.

Estudiar un espacio ritual específico, o una tipología arquitectónica ritual, desde la perspectiva que nos planteamos requeriría de un marco teórico y de un marco metodológico. Como ya hemos comentado, nuestra intención inicial era llegar al detalle en el estudio de un espacio ritual concreto, analizando todos los aspectos posibles para poder avanzar en el conocimiento que se tiene de dicho espacio. Como cierre de esta tesis, planteamos un proyecto de investigación sobre el espacio ritual de la Acrópolis ateniense, como ejemplo de cómo se aplicaría nuestra perspectiva metodológica. Nuestra intención es continuar este trabajo como una investigación postdoctoral, ya que creemos que hay aspectos que pueden ser investigados desde nuestra aproximación que pueden dar nuevas visiones sobre cuestiones largamente discutidas.

Dentro de la cultura griega hay muchos aspectos y lugares sobre los que trabajar. Por mucho que sea una de las culturas más estudiadas, todavía no hay nada definitivo ni concluyente. Pero hay muchas otras culturas a lo largo del desarrollo de la humanidad sobre las que poder aplicar nuestra perspectiva metodológica y estamos convencidos que se puede esclarecer mucho sobre el papel del ritual en la evolución del entorno construido.

También consideramos que nuestra perspectiva sería muy útil en el estudio de los espacios actuales, como en alguna ocasión nos hemos aventurado a hacer en trabajos previos a esta investigación.¹ Al fin y al cabo, como afirma Whitehouse (2012, p. 281), *los humanos somos tan ritualistas hoy como lo hemos sido alguna vez. (...) Cada vez que nace un niño, se crea un nuevo portador de rituales del pasado: otro miembro del Homo ritualis.*

¹ P. Berzal Cruz. (2018). "Changing Perception through Performance Art: Thermopolis" En "Handbook of Research on Perception-Driven Approaches to Urban", Ed. F. Aletta y J. Xiao, pp. 277-298, IGI Global

5

CONCLUSION

Buildings and cities provide the horizon for the understanding and confronting of the human existential condition. Instead of creating mere objects of visual seduction, architecture relates, mediates and projects meanings. The ultimate meaning of any building is beyond architecture; it directs our consciousness back to the world and towards our own sense of self and being. Profound architecture makes us experience ourselves as complete embodied and spiritual beings. In fact, this is the great function of all meaningful art.

(Pallasmaa, 2005a, p. 13)

Rituals have their origins in the ritualized actions present in many species of the animal kingdom in the form of certain highly stereotyped behaviours, such as courtship, mating or breeding. The transmission between individuals of the same species of most ritualized behaviours is genetic. But a species among the subtribe of the hominids that had inherited from an earlier species of its same genus the ability to make useful for their survival the elements found in their environment, *Homo erectus*, discovered that highly stereotyped behaviours could be used with a purpose: with them they could transmit techniques, warn of dangers or where to find food and materials. Over more than a million years, those signs, which formed the basic communication between the individuals of this species, were losing their direct relationship with the objects they denoted, transforming into the first symbols, whose interpretation was only possible to the group of individuals that used them, thus emerging a first form of ritual. The new form of communication and cultural transmission was so advantageous that a species little endowed among those competing for its survival was able to survive predators and adverse climates. However, it would not be until the appearance of a new species with a mind specially trained for the development of symbols that the ritual would be born with all its potential. This new species, *Homo sapiens*, transformed a rudimentary form of communication and social cohesion into a tool able to educate, to train, to elaborate abstract ideas, to transmit knowledge and customs, to psychologically prepare the individuals of the group and to transform the unknown and threatening environment in “their world”.

This research seeks to shed light on this phenomenon that characterizes us as a species, specifically in its function on the construction of the environment. Being a phenomenon with such deep roots, many times we are not aware that we are performing a ritual, as we are not aware that the environment in which we find ourselves is a ritual environment. In the same way that, as

Conclusion

professionals, when we design a space we do not notice that the social and cultural conventions that influence our decisions also have a ritual origin.

5.1. Results

The main objective that we try to achieve with this thesis is to provide a specific theoretical and methodological framework for the study of the circular process of the ritualization of space and individuals. In order to achieve our main objective we set ourselves as specific objectives: to distinguish the formal and functional aspects of the ritual, establish the key aspects in the ritualization of the environment, elaborate a methodological perspective for the study of ritualization mechanisms, and, based on this methodological approach, develop a set of sensory and performative tools.

5.1.1. Formal and functional aspects of the ritual

The first objective that we set ourselves in this research was to clarify what the phenomenon called “ritual” consists of, focusing on the formal and functional aspects that affect the most the construction of the environment.

Almost any human activity has been a ritual in the past, or any activity can become a ritual. To distinguish the activities which, despite sharing many of their characteristics with rituals, cannot be considered as such, the concept of “ritualization” is introduced; a way of acting designed to distinguish the activity that is being carried out from other more mundane. This concept can also be applied to the processes by which an activity, an individual, an object or a space can become rituals. The process of ritualization acts: in individuals, transforming them into social beings who know the shared codes of a society, within which they can interact with other individuals; in objects, transforming them into special objects different from others that have the same use; in space, separating it from mundane space; and in the environment, recognizing it as the habitat of a society.

Through ritualization any activity can become a ritual. To distinguish it from other activities, since there is no consensus definition, we adopt the definition of “ritual” by Kyriakidis (2007b, p.294), adding the main characteristics of the ritual:

Ritual is an etic category that refers to set activities with a special (not-normal) intention-in-action, and which are specific to a group of people. They have as main characteristics: a specific frame of mind, formalism, traditionalism, disciplined invariance, rule-governance, sacral symbolism, and performance.

The characteristics of the ritual shape its formal aspects, and can be considered as strategies for an activity to be set apart from other everyday ones; that is, as strategies of ritualization. Through these strategies are ritualized not only the activities, but also all the elements that make them up,

such as the actors that carry them out, the spaces where they take place, the different times in which they take place, the objects that are used, or the languages that are spoken. The strategies of ritualization, from the point of view of a study on the ritual space, represent a valuable system of references for analysis and understanding.

- The “frame of mind”, the special intentionality or the frame of mind with which an activity is carried out that makes it different from the rest, influences the perception of the environment - the architectural elements as a whole or a natural environment-, but also the environment can influence in generating a proper frame of mind.

- “Formalism” is one of the most easily recognizable strategies of ritualization. Through formalism, acceptance and complicity are induced, authority is given and an aesthetic dimension is conferred to the actions and also to the spatial framework in which they are executed. The “frame of mind”, or the emotion that the ritual space produces depends to a great extent on its formality, on the restricted codes that are used in it.

- The “traditionalism” in rituals is the connection established with the past, giving them authority for their belonging to the *ethos* of the community. The ritual space is affected by the traditionalism in its architectural elements, keeping forms of the past or introducing new forms reminiscent of the old ones.

- “Immutability” is understood as the disciplined set of actions marked by precise repetition and physical control in rituals. Immutability in the ritual space is expressed in the rigid distribution of space and the dimensions of its elements, which responds to the needs of the precision with which actions must be repeated.

- “Rule-governance” in space are fundamentally restrictions of use.

- “Sacral symbolism” is constant in rituals. The ritual action shapes the place, distinguishing it from other places by giving it a symbolic character. The relationship with the place would be established in two ways; on the one hand, the way in which some places are different from others through distinctive acts and responses -regulated by rules- and on the other hand, the way in which they evoke experiences of a transcendent reality.

- “Performance” in rituals occurs when the actions are carried out in a symbolic way, carried out by a participant to influence in some way in other participants, whether these real, transcendent or imaginary beings. The ritual space is fundamentally a space formed for the execution of the ritual performances.

The ritualization of the rest of the elements that constitute the ritual also influences the conformation of the space, such as the situation of the different actors involved, the objects that are used, or the types of language that are used.

Although the formal aspects of the ritual are essential, since through them their different elements of actions, spaces or objects are distinguished from those of everyday life, however, as is obvious, their functions are the *raison d'être*, although these are not so obvious, in fact they must be deduced, since not even the participants are aware of them. The architectural mechanisms of ritualization constitute the materialization in the space of ritual functions,

Conclusion

therefore knowing these functions is of special importance for our study. We can group the most important ritual functions in social, structural and symbolic, cultural transmission, molding of the body and the environment.

Collective rituals are one of the most recognizable cultural expressions, which is why they have attracted the attention of anthropologists throughout history, finding in them what has long been considered the main unconscious purpose of ritual; functions such as the formation and periodic revitalization of the group's identity and cohesion, the production of "euphoria" that feeds the feelings of identity and cohesion, the regulation and stabilization of the system –either structural or ecological– and communication with the sacred. Processions, parades or communal banquets associated with fiestas, calendrical or politic rites are frequently performed in the common spaces of the towns, adapting to existing structures or introducing ephemeral structures. These common spaces are part of the ritualized space; that is, they participate to a greater or lesser extent in ritualization strategies. However, for our study it is easier to detect in spaces built specifically to house collective rituals how the social functions linked to this type of ritual materialize in space as architectural mechanisms of ritualization.

The structural and symbolic functions are more evident in the rites of passage associated with other ritual forms. The symbolic projections between body, territory and society constitute systems that structure human groups, the territory and the successive stages of individual and collective life. Spatial or architectural elements such as borders and boundaries, doors, thresholds, gateways and entrances and exits structure the space and the circulations that take place in it as symbolic projections of the course of life. This process of symbolic projection in the ritual space has been interpreted by some authors as a kind of scenic space where society contemplates itself by participating in its rituals.

The cultural transmission through the rituals takes place following two strategies that correspond with two ritual modes: doctrinal and the imagistic mode. On the one hand, the doctrinal mode that consists of rituals in which the same message is transmitted, they are executed with a high frequency, and they depend of semantic memory for their preservation and transmission. On the other hand, the imagistic mode consisting of rituals of high sensory and emotional arousal, which are repeated infrequently, and depend on episodic memory. These two modes of cultural transmission involve two types of ritual spaces. The spaces that correspond to the doctrinal rituals are structures of frequent use, in which the different social groups meet and are located in the space reflecting its structure to attend to the execution of the ritual. The spaces that correspond to the imagistic rituals must provoke a high sensory and emotional excitement, since the message that is intended to be transmitted is the experience itself, its use is exceptional, and in them a *communitas* is established that only obeys before a spatial agent or a non-human agent. These two types of space are often combined, with the purely doctrinal or imagistic spaces being exceptional, although we tend to recognize more easily as ritual spaces those with imaginative characteristics.

Molding of the body has been considered as the most important function of the ritual. Rituals molde the bodies by prescribing actions that involve movement, directionality and spatial

orientation, loaded with intentionality and meanings that allow them to interact in the social structure as integral members of it. These actions are projected in the environment, materializing in architectural ritualization mechanisms, which are integrated into the circular process of ritualization. All the functions of ritual converge in the molding of the body for its correct integration in the social framework, but this molded body necessarily transforms the environment, through the orientations, directions and movements that the cultural patterns mark in it, and also through of the primary cognitive metaphors that are expressed in the architectural mechanisms of ritualization that constitute the ritual space. Closing the circular process of ritualization, the ritualized environment, structured by the architectural or spatial mechanisms of ritualization, acts together with the rituals in the molding of the bodies of the individuals, to embody the projected schemes in it.

The architectural mechanisms of ritualization were generated silently throughout human evolution, establishing themselves unconsciously as the nature of reality, so that only through cognitive sciences or neuroscience can we begin to understand why certain spatial forms or elements of the architectural language have been appearing throughout the history of architecture, prioritizing with respect to others, transforming, adapting to the present.

5.1.2. The ritualization of the environment

Our second objective was to determine how the ritual intervenes in the construction of the environment.

The architectural mechanisms of ritualization were generated silently throughout human evolution, establishing themselves unconsciously as the nature of reality, so that only through cognitive sciences or neuroscience can we begin to understand why certain spatial forms or elements of the architectural language have been appearing throughout the history of architecture, prioritizing with respect to others, transforming, adapting to the present.

5.1.2.1. Ritual in the development of spatial cognition

The introduction of cognitive science and neuroscience perspectives in ritual studies has highlighted the importance of ritual activity in the evolution of cognition in hominins to the configuration of the anatomically modern man's mind. According to these perspectives, archaic rituals, as mimetic expression, would have represented the first mode of representation and communication of our ancestors that would have allowed them to configure the first complex societies with the contribution of ritual functions, such as identity formation, group cohesion, molding of the social structure, or pedagogy and the cultural transmission. On the other hand, the new system of mimetic representation in the hominins would have increased their level of self-representation, from which they could have developed a new perception of the environment, in which their bodies were the centre of the reference system. Gradually, the

Conclusion

relationship with the inhabited space will change, ordering it, thus giving the first step towards the ritualization of the environment.

Another consequence of acquiring a high level of self-representation was the development of the ability to coordinate and synchronize movements between different individuals. The coordinated actions carried out during the first mimetic rituals necessarily entailed directionality and orientation that were projected in the space where they were carried out. The ritual practice would have increased the cognitive and corporal capacity of the coordination, fundamental in the development of the techniques of hunting big animals or the lithic industry, at the same time that would have allowed the social functions of the ritual to be activated.

The search for new sources of food and materials required the formation of more precise cognitive maps that would allow displacements over great distances. The selection of landmarks in the territory and the recognition of scenarios associated with routes or sources of resources played a key role in the construction of stable cognitive maps of the environment. Initially, the seasonal migratory movements of *Homo erectus* should be guided primarily by frames of egocentric references, supported by allocentric frames, with the recognition of landmarks in the landscape of high sensory stimulation or, in the absence of these, by signalling scenarios. The evolutionary success of modern *Homo sapiens* over other hominin species, such as the Neanderthal, would have to do to a large extent with their greater development of spatial cognition.

The signalling of the scenarios associated with routes or sources of resources must have started very early, along the Upper Palaeolithic, and would have consisted of palisades of circular shapes or piles of stones and bones. These signs in the territory had to be transmitted culturally through mimetic signs that indicated the arrival to a landmark or a reference scenario, thus initiating the first attaching or greeting rituals. These rituals associated with having found the right path on which the survival of the group depended, would have caused an emotional excitement that, together with the use of frames of reference, would have made it possible to generate stable cognitive maps, more and more precise. Thus the mental mechanisms involved in the formation of stable cognitive maps, necessary for the survival of our ancestors, determined the appearance of some of the most recognizable formal and functional aspects of the ritual space, such as the landmark character in the territory, or the high sensory or emotional stimulation.

Besides the development of cognitive abilities we have seen, the ritual activity also raised the level of intentionality and imagination that allowed the development of religious thought. From this point on in the evolution of the human being, we can talk about ritual with all its characteristics and functions. Religious rituals formed internally more cooperative social groups, better organized and with greater possibilities of survival, which resulted in an evolutionary success. The development of greater symbolic capacity allowed *Homo sapiens* to create tools for the expression of social identity, which in turn allowed him to develop large social networks and maintain relationships over long distances but also religious thought carried the transformation of the relationship of our species with space, through the intensification of identity with the environment and the assignment of meanings to the elements of the landscape; that is, the

creation of the place and the sacred space. Beliefs in supernatural entities also gave them the ability to imagine other “worlds”. From here, *Homo sapiens* began to model the territory.

5.1.2.2. The construction of the sacred space

One of the first samples found of rudimentary organization of settlement space of *Homo erectus*, was found in Gesher Benot Ya'aqov, in Israel, with an antiquity of 750,000 years. Among the first evidence found of an organized space with certain ritual characteristics is located in Bilzingsleben, Germany, from the end of the Lower Paleolithic, 370,000 years ago, where a paved space has been found and which was repeatedly cleaned. In both sites, remains of the use of fire have been found, but it does not seem to be a central element in the organization of the space, nor that it was related to the possible ritual practices of the Bilzingsleben site.

During the Upper Paleolithic, with modern *Homo sapiens*, the first clear evidences of the use of fire for ritual purposes appear. In Dolní Věstonice, Czech Republic, with 23,000 years old, some of the first convincing evidence of the use of fire in communal rituals has been found, and of the use of its multiple sensorial stimuli in the acquisition of a symbolic character, although it is more than it was possible for the human being to dance around the fires before Dolní Věstonice. The fire will be present frequently in the ritual space, marking the centre or the most sacred place, as the “Hestia” or “vesta” in the Greek and Roman ritual space, or the lit candle next to the tabernacles in the Christian temples. But what is even more important for our study is the evidence that fire began to structure space around an extracorporeal axis.

The first way of orientation and human spatial organization is around the body, but in places like Dolní Věstonice a new form of collective space organization appears around the centrality of fire. To the symbolic character inherent to the fire, a new symbolism is added as extracorporeal centre that will derive in a worldview with a "Centre of the World" where the axis mundi that connects the Sky with the Earth is held, around which it is extended and organized the “world”. The axis mundi, like the human body, has a vertical dimension and therefore will be associated with vertical elements of the landscape such as trees or mountains, but the first centre around which the group gathers in a circle and organizes the space around it is fire.

The control of the use of fire allowed to explore the depths of the caves, the first great interior space that the human being experienced, which should have produced a great impact on him. The depths of the caves were never inhabited, it seems that they were used exclusively for the execution of rituals of initiation in secret societies and shamanistic rites. The development of spatial cognition and symbolic thought allowed modern *Homo sapiens* to intentionally use the morphology of underground galleries and their configuration at various levels, in the distribution of uses and symbols. With the use of painting and sculpture for ritual purposes, the space of the caves was symbolically articulated, using it as an external memory device to preserve and transmit the values of the community over time, so effectively that, over millennia, still today is testimony of their culture, their beliefs and their way of life.

Conclusion

Simultaneously with the development of rock art, hunter-gatherer societies begin to produce the first constructions of symbolic character, linked to the same types of rituals as those associated with concepts of the world of future life and spirit, ecstatic initiations and rituals, cults to the animals, veneration of ancestors and possibly shamanism. The human being becomes capable of constructing an environment in which his centre is a space for self-reference of the community and its culture. Very early, this symbolic space acquires a series of characteristics that will remain over time as belonging to the ritual space, such as the obsession with cleanliness, the segregation and reserve of the most sacred areas, the hierarchy of space and the symmetry especially marked by a vertical axis.

5.1.2.3. The Centre of the World

From the end of the Epipaleolithic and early Neolithic, the houses and special buildings of the Fertile Crescent show that the human being had begun to realize the symbolic power of architecture. Before agriculture began to be practiced, the hunter-gatherer societies began to live in permanent settlements, depending on the accessible territory. Sedentary opened long-term perspectives and continuity was a fundamental issue, which required powerful symbolic forms that would remember and transmit the form of the community, its rules and its ways of subsistence. The construction of the environment represented a new form of symbolic representation particularly suitable in the context of the new way of life because, independently of what the architecture itself can embody, its structure provides a framework within which other material representations can be accommodated, and all kinds of immaterial expressions such as stories, singing, music, dance and ritual, which contextualizes them and gives them an additional meaning.

The communities of the early Neolithic were the first to build systems of symbolic representation constructing buildings as part of their social and religious rituals, with a clear character of permanence. They understood that architecture is an especially powerful mode of external symbolic storage, since the built environment constitutes our way of life, it specifies our social institutions, frames our perceptions and forms the arena in which social relations develop. His new sedentary way of life structured the “world” in a very different way from what the nomadic life had done. For the first farmers, “their world” was the space in which they lived: their houses, the village and the fields of cultivation and hunting. But it was necessary to establish a “Centre of the World”, a sacred place par excellence that expressed the common identity of the different groups belonging to the same culture and where they could communicate with the “gods”. The first model of “Centre of the World” seems to be built in Göbekli Tepe, south of present-day Turkey, from 9600 BC.

The “Centre of the World” was the sacred place par excellence, consecrated by rites and prayers, it was the place of central social opportunity, the expression of community identity and where to communicate with the gods. The sacred space was configured as a place equipped with mechanisms for focusing of attention during the rituals, as a liminal space, where the presence of the divinity is assured and the community can participate in the offering of offerings to the gods.

That is to say, all the strategies of ritualization -frame of mind, formalism, traditionalism, disciplined invariance, rule-governance, sacral symbolism, and performance- were already applied to the space at the beginning of the Neolithic period. Specifically, “traditionalism” can be seen in the transition between circular buildings to rectangular buildings, between the pre-ceramic Neolithic A and B. This transit, which supposed a technological advance applied in principle to special buildings, would eventually be moved to the dwellings, reserving the circular shapes to buildings with a high symbolic character, in a clear reference to the tradition; that is, as a process of ritualization.

5.1.3. Methodological perspectives for the study of ritualization mechanisms

We set as third objective to establish a methodological perspective that fits the study of how the ritualized environment and the architectural ritualization mechanisms affect the individual.

We can distinguish two strategies of ritualization that escape from the methodologies commonly used in architectural studies; frame of mind and performance. The study of the frame of mind to which the rituals or ritual space induce requires tools that allow the direct observation of the change of frame of mind, when it occurs. The most direct way to analyse the performativity of a space is to experience it by performing. The cultural schemes that express the ritualized environment and the architectural mechanisms of ritualization are absorbed by the individual through the embodiment process. To study this process, as with the frame of mind, we need a method that allows us to observe mental processes directly, at the time it occurs.

5.1.3.1. Embodiment

Embodiment is the cognitive process that connects the mind to the world through the interaction of the body with its environment, and is the means through which architectural ritualization mechanisms act on individuals transforming them. Embodiment processes have been studied mainly from two perspectives; the phenomenological and the cognitive. The phenomenological perspective is represented by the work of Merleau-Ponty (1993) and among the many approaches that have been made since the cognitive sciences highlight for our purposes the approaches of George Lakoff and Mark Johnson (1999).

Maurice Merleau-Ponty, based on the scientific studies available at the time but also to a large extent in his own observations and intuitions, develops a theory about perception in which the body is the instrument through which knowledge of the world is produced. He affirms that the movement of the body is the instrument through which we can know the world. He affirms that through the movement of the body we perceive space, and that temporality expands towards the past and towards the future in the intentional action of perception. This last question is especially interesting for our study since it bears similarities with certain mental states that occur during rituals.

Conclusion

The works of Merleau-Ponty have had a great influence on some architects, anthropologists, archaeologists and even choreographers. These phenomenological approaches to space in architecture, anthropology or archaeology, offer us resources to understand the fundamental elements that make up the sensory experience of space, such as the importance of introducing physical activity in the studies of perception. But, as with the Merleau-Ponty studies, they do not offer us a method to be able to make observations of the processes of perception at the moment they are produced, leaving as a single option the application of deductive logic.

Within the cognitive perspective on the study of embodiment, Lakoff and Johnson offer an accurate explanation that is very useful to understand how the environment ritualizes individuals. According to their theory, the primary metaphors that are part of the cognitive unconscious are expressed in the built environment as “natural” or “logical” truths that the corporal experience of space reabsorbs and interprets again unconsciously through perception.

A third approach to embodiment, the enactive approach, is elaborated by Francisco Varela, Evan Thompson and Eleanor Rosch (1993), in which they propose a method for observing the process that perfectly fits our needs in the study of ritual space and ritualization processes. This method consists of the use of mindfulness and meditation as means for the observation of cognitive mechanisms. Mindfulness practices developed in the different forms of Yoga allow us to develop the observation of the senses to understand how they work, how cognitive processes are produced from the perception of the stimuli, what “images” are produced, what ideas they are formed, what are the emotional responses or what are the corporal responses.

Through mindfulness –or focused attention–, on the one hand, we can observe ritualization strategies such as frame of mind and performance at the time they are produced, and on the other hand we can observe how the architectural mechanisms of ritualization affect cognitive processes. But in addition, we can use meditation as a tool to study the alteration of the perception of space in special frames of mind that provoke rituals without the need to reproduce them or participate in them.

5.1.3.2. Performance

Performance studies, founded by Schchner (2013), focus on human action in four ways: by studying action at the moment it is produced, using performance as a means of investigation, the observer observes himself, assuming the preconceived ideas of the observer. Both the method proposed by the enactive approach and the performance studies allow us to observe our own processes of perception and embodiment during the action, a fundamental question to study the architectural mechanisms through which the ritual space ritualizes the participants, and that fits our methodological interests. We adopt, therefore, for our study a performative and phenomenological-cognitive methodological perspective, in which we use performance and focused attention as main research tools.

In order to verify the possibilities of performance as an instrument in the study of space, we review, on the one hand, how performance has been used by different artistic disciplines in their inquiries about space and body and, on the other hand, we try to find examples among artistic performances that have reflected on space and that can serve as inspiration or as strategies to build our own performative tools for the study of ritual space.

Reviewing how different artistic disciplines have used performance since the early twentieth century, we find that, on the one hand, the use that the avant-garde gives to performance as a tool that grants or strips meaning from space, transforming its perception, opens the possibility that the concepts associated with it may be questioned. This allows us to consider the possibility of using performance in the ritual study with the same purposes; that is, to be able to introduce small performative "experiments" into a space to question it, to strip us of any preconceived ideas and allow us to reveal what mechanisms of ritualization it hides. On the other hand, the method of work proposed by Lawrence Halprin (1970) and Anna Halprin (1979) based on the perception of the body and its movements in space seems especially interesting for our purposes and from which we can obtain many tools validated for the study of the ritual space, especially in the conscious formation of cognitive maps of the space under study.

In our search for examples of artistic performance that have reflected on space and that can serve as inspiration or as strategies to build our own performative tools for the study of ritual space, we focus mainly on the proposals that occur toward the end of the 1960s, since they still serve a clear intention of research rather than a formal discourse. We group the most interesting proposals for our purposes around four lines of inquiry: the body as a matter of investigation, space and time, body and space, and spatial alterations through presence.

Performative research that focuses on the body suggests new ways of knowing our instrument of knowledge of the world. The works that investigate the relationship between space and time show us strategies to discover possible records of ritual times in architecture, as well as prepare ourselves to understand the different temporalities of the ritual space. Most of the performances on the relationship of space and body that we review can be used as tools for the embodiment of space, how to assume its dimensions and consciously form cognitive maps, or also to perceive the architectural mechanisms of ritualization through the imposition of postures and movements or the impression of symbology and ideologies in the body. Finally, the artistic reflections on "presence" show us how the conscious presence and the focused attention of an individual cause other individuals located in the same space to be aware of their own presence and to focus attention, and, as we have seen, only in this mental state can we observe the cognitive processes that activate the architectural mechanisms of ritualization.

Conclusion

5.1.4. Development of sensory and performative tools for the study of architectural ritualization mechanisms

Our ultimate goal was to develop a set of sensory and performative tools that fit our performative and phenomenological-cognitive methodological perspective for the study of architectural ritualization mechanisms.

The methodological perspective that we propose to study the architectural mechanisms of ritualization is an empirical perspective; that is, based on the experience provided by studying the ritual space *in situ*. For this, it is necessary to have specific tools with which we can observe the embodiment processes or absorption of the cultural schemes projected in the ritual space, and as we said this process occurs through the perception and induction to the body of positions, positions and movements, so, as we have argued, the tools must be sensory and performative. We chose as study cases for the application and development of these tools the ritual architecture of ancient Greece, for being located at a moment of human cultural evolution that allows us to understand the origin of belief systems and their rituals, as well as their spatial expressions. Another important reason to work on the ritual architecture of this historical period is the abundance of studies carried out on it, which allows us to know to a certain extent beforehand the rituals that were performed in the architectures we studied, reducing the risk of getting lost in ramblings on the use, being able to focus only on the study of space.

For the development of the specific tools with which we can observe the embodiment processes of the cultural schemes projected in the ritual space, we carry out numerous experiences within two teaching contexts: the Alberto Morell Sixto Teaching Unit of the Department of Architectural Projects of the ETSAM, UPM, and within the Department of Theatre Studies of the University of the Peloponnese. In the first context, we focus on the conscious embodiment of space through the development of sensory and performative tools in different spaces of Greek culture. In the second context, we apply these tools and expand them in the conscious elaboration of cognitive maps and we focus on detecting and analysing the architectural ritualization mechanisms present in a certain architectural typology; the Greek theatre. Finally, we present a research project as an example of how the methodological approach we propose in the study of a specific ritual space, in this case the Athenian Acropolis, would be carried out.

5.1.4.1. Sensory and performative tools

For our purposes it was essential to be able to experiment with the tools chosen during our research in spaces over which there is no doubt of its ritual origin, since it allowed us to rehearse with tools on exclusive aspects of ritual spaces, such as geometrical aspects –symmetry or verticality–, as well as questions about the high sensory stimulation that they should produce. During the study trips carried out by the Alberto Morell Sixto Teaching Unit, we had the opportunity to work on the development of our tools, with groups of seventy students, in different

ritual spaces of ancient Greece, although some profane spaces were also included, and even non-architectural. We divided the experiences into two types: performative and sensory.

The performative experiences were sometimes inspired by well-known pieces of performance art, in others we let ourselves be guided by what the place suggested, using performance as a tool for the conscious embodiment of space. Fundamentally we follow three of the lines of research that artists have used in their approach to space: performances that use the body as a unit of measurement, performances that consider the body as part of the space and performances that show how the perception of space is altered through presence. To carry out these performative experiences, attention must first focus on proprioception –that is, be aware of our body– and in the event that performance implies movement, with attention focused on kinaesthesia. Being conscious of our own corporality, of the space that occupies our body and its position, then we put our body in relation to the other bodies that make up the group, perceiving its position. Through fundamentally sight, but also through touch, hearing or kinaesthesia, we can expand our own perception including the other bodies.

With the performances that use the body as a unit of measurement, we used the whole group in actions that sought to embody the size of the place forming different geometries, –mainly lines and circles– or the dimensions of concrete elements of the studied architecture grouping all the participants occupying its surface. It was about measuring the space with the bodies, expanding the one's corporal experience to that of all the bodies of the participants that form the group. Executing the same action in different spaces, with a constant number of participants allows students to embody the dimensions of the spaces, being able to contrast the dimensions of the different spaces visited or of certain architectural elements.

Regarding the performances that consider the body as part of the space, we work with the whole group forming different configurations, as a tool to embody the spatial forms, and to observe questions about some decisions adopted in the design of the space. As in the experiences of embodiment of the dimensions of space, here the experience of one's own corporality is multiplied by configuring forms that adapted to the shape of space.

Finally, in the performances that show how the perception of space is altered through presence, we induce the group to maintain a state of attention focused on proprioception, the participants were aware of their corporality, focusing attention on the space that he occupied the group and finally opening his attention to the peripheral vision and in his ear they could cover all the space in which they were. In this way, space can be perceived in a phenomenological sense –that is, as it is shown– and simultaneously the cognitive processes that activate the architectural mechanisms of ritualization.

Roughly we can say that the three types of performative experiences that we carried out were tremendously effective for the embodiment of the space by the participants, not only by the direct understanding of space, but also by the clear memory that is preserved from it.

The objective experiences were the embodiment of space through the senses without mediating an action in which the body was placed as an object of reference. Sensory stimulation during

Conclusion

rituals is one of the most important means through which participants become more susceptible to assimilate and remember the messages that are transmitted to them. On the other hand, the high sensory stimulation is key in the choice of landmarks, a fact that would become of special importance in the choice of the locations of the ritual spaces. For all these reasons, developing instruments that allow us to study space from a sensory perspective seemed to us of special importance. We focused on kinaesthetic, auditory and tactile experiences, since visuals are more common in our daily experience, although not consciously. In any case, the visual experiences would be included in the actions of alteration of space through presence, described above.

Focusing attention on the senses requires training, it requires the basic practice of a method that decreases the habitual dispersion of the mind. It is about being able to hold attention in the present, "here and now," with the attention focused on one of the senses, which means taking the mind out of a deep-rooted habit, which can only be kept out for about seconds with training. We try to solve the difficulty, training the participants to keep the attention focused, during sessions set before the trips in which the experiences would be carried out, so that they would have some experience in holding focused attention.

We used the experiences in which attention was focused on the kinaesthetic only in the displacement following a geometry or a line, walking at a marked pace or very slowly. Walking slowly helps to focus attention on the kinaesthetic, and once a certain mental calm has been achieved, attention can be expanded from proprioception to the surrounding space. In that state we can perceive how space affects the body, its movement and the positions that it induces to adopt, or also the emotions it provokes. This tool is very useful in the ritual space, since following the itineraries marked for the ritual performance walking slowly and with focused attention allows us to perceive some important architectural mechanisms of ritualization.

Auditory experiences were aimed at increasing the ability to explore space through hearing. This type of experience was carried out in all the places where there were no restrictions for it or they met the necessary characteristics to produce "spaciousness" or there was the necessary silence.

In this context, we could not develop the collective tactile experiences, restricting ourselves to experiences of individual exploration of the different textures of the materials that made up the spaces on which we work.

In general, we can point out that the difference in the quality of the perception of spatial qualities is surprising, using the attention focused on the senses by the clarity with which the participants perceive details that would have gone unnoticed in another way. The sensory tools had the opportunity to develop and apply them in the context of the workshop held within the Department of Theatre Studies of the University of Peloponnese.

5.1.4.2. The dramatic performance in the study of ritual space

The collaboration with the Department of Theatre Studies of the University of Peloponnese gave us the opportunity to apply the tools developed during our research in a specific typology of ritual architecture, the Greek theatre, at the same time that we put them to the test with participants from another discipline. Working with professors and students from other disciplines close to the study perspective that we propose greatly enriched our work, but also gave us the possibility to explore the possibilities of introducing dramatic performance as another research tool. Especially interesting was the elaboration of spatial metaphors in the dramaturgical composition of the small presented performances, since in the majority of the cases they turned out to be equivalent to the conceptual metaphors expressed in space.

Within this context, we developed a workshop that focused on the relationship of the public with the space of Greek theatre from antiquity to the present day, focusing on the testimonies about the theatre of Dionysus Eleuthereus of Athens, the theatre of the sanctuary of Epidauros and the small theatre of the polis of Epidauros. Our main contribution in this multidisciplinary experience was to determine what architectural ritualization mechanisms are present in Greek theatres. The process was as follows: 1. we started with studies that describe theatre as one of the most important ritual spaces of Greek culture, and we determine which architectural elements are active mechanisms in the ritualization of the individual. 2. From a phenomenological-cognitive performative perspective, we apply the sensory and performative tools already tested, adding some new ones, such as the conscious formation of cognitive maps, to embody the space and its ritualization processes. 3. We analyse the experience carried out and draw conclusions. 4. Given the context in which the study is carried out, we develop a performance-document to present the results, this gives us the opportunity to use dramatic performance as a research tool.

The main mechanisms of ritualization that we find are: the situation and orientation of the theatre, the geometry of the *koílon* and the disposition of the different elements of the space of representation.

The location of the theatres on the periphery of urban areas was probably the result of the use of topography free space not suitable for other uses, but this circumstance was transformed into an architectural mechanism of ritualization. On the one hand, the peripheral situation was better adapted to the inversion and dissolution rituals dedicated to Dionysus, the deity to which most of the theatres were consecrated. On the other hand, the *koílon* was oriented towards the exterior of the urban area, connecting the vision of the spectators with its community and its landscape. The small theatre of Epidauros, is an exception as far as its location, since it was located in one of the slopes of the old acropolis, as it was frequent, but it was acceded from the agora. However, it was oriented towards the fields of Epidauros, specifically towards the valley through which the sacred path that led to the sanctuary of Asclepius ran. Currently, the small theatre of Epidauros is 1.5 km from the new urban centre, so it served us as a model for our experiences. Making the journey that separates them with the attention focused on the senses, we could see the attention is captured by new stimuli, while everyday problems are left behind in the urban. This tool is

Conclusion

applied as the basis to generate micro-actions that were presented as an initial happening in the performance-document.

The circular geometry of the *koilon* is crucial to awaken the feeling of community. As in the previous case, the choice of this geometry can also be attributed to practical reasons, but in this case, it seems that its use as an architectural mechanism of ritualization prevailed; that is, to expose the community organized spatially by its social classes. On this aspect we had begun to investigate within the previous context, but on this occasion we could deepen more about this mechanism of ritualization, to be able to propose different sensory attention exercises linked to the different situations within the *koilon* and its social meaning, using it as a spatial metaphor and taking it even to its dramatic expression during the performance.

The design of the seat of the theatres is also of great importance, since it literally models the spectator's body, forcing it to maintain an upright posture that produces a greater state of attention. As with other aspects, perhaps initially it was due to practical issues –the design of the seats based on the Athens theatre model took up less space and produced a greater inclination of the *koilon*– but there is no doubt that it is also a mechanism architectural ritualization of great efficiency. The small theatre of Epidauros, is built with different seating models, so we could investigate this issue by performing care exercises by maintaining different positions in the seats of the theatre, checking which were more comfortable and with which the attention was better maintained.

The acting space –the orchestra and the scene with its different elements– is structured around different primary conceptual metaphors about society and its worldview, in which social dramas are represented to be questioned and understood, but it is also the place of the civic or religious ritual performance, and for that reason the most sacred enclosure of the theatre. To study it, we apply attention exercises from the *koilon*, but also from the orchestra and the scene focusing attention on the *koilon*, including it as a performative space, in the sense given by Schechner (2003), that is, the spectators also act as performers, as we show explicitly during the performance.

Finally, the sonority of space is a mechanism of fundamental ritualization. The evocative power of the sound of the human voice amplified by the characteristics of space is enormous, as we could see in different spaces in the previous context. But the characteristics of Greek theatre give the degree of spaciousness right to the voice, which is perceived as clear and real but at the same time transcendent. During the workshop we had the opportunity to investigate this by carrying out different experiences that in the performance were reflected in action 8, pronouncing the names of the spectators more than 1,300 years ago.

Regarding advances in the development of sensory and performative tools for the study of ritual space, first of all, we must point out the great difference that implies having participants familiar with body techniques in a research that takes performance as its main tool. In the experiences prior to the workshop, we had developed our work with architects and architecture students, who, in general, do not have a built-in body training. However, on this occasion, the students who

participated in this experience demonstrated their ability to quickly understand and respond to any exercise or technique that was presented to them.

Secondly, the availability of training time and time dedicated to sensory and performative exploration of the place were fundamental. On the one hand, it allowed us to develop the technique of conscious cognitive map formation and, on the other, we could apply it to the place studied, in this case the small theatre of Epidauros and its surroundings. In addition, the availability of time in the place, has allowed us to explore it throughout the months, at different times of the day and with different weather conditions.

Thirdly, we must highlight the expansion of performative resources for the study of space that we could explore, from performance art to a more open conception of performance that includes dramatic or social approaches –as Schechner (2013) puts it, in its four ways of approaching human actions in performance studies– with the development of dramatic performances as spatial metaphors that, in many cases, served to reveal conceptual metaphors expressed in theatre architecture.

Finally, the process of creating the initial happenings in the performance-document based on experiences of sensory and performative perception has made an important contribution to our research. The contextualization work carried out through the micro-actions is an excellent tool for analysing the environment that we hope to continue developing in future experiences.

5.1.4.3. Cognitive-phenomenological performative research project on the architectural mechanisms of ritualization of the Athenian Acropolis

Finally, we present a sensory and performative research project on the ritual space of the Athenian Acropolis, whose previous studies have been carried out during the development of this thesis. With this project we intend to show how an investigation would focus with the tools that we have developed on a concrete ritual space.

So far we have shown the experiences carried out to develop the necessary sensory and performative tools to be able to apply our methodological perspective in the study of the ritual space. As we have explained, the results obtained in both contexts were very positive. We consider that the methodological perspective that we propose, together with the theoretical framework that we have elaborated, can be very useful in the study of the ritual space, at the same time that they suppose a novel and opportune approach to the study of space in general. Now, how would this methodological perspective be applied in the study of a concrete ritual space, without having a large group of participants? We believe it necessary to conclude this thesis, presenting an example of the application of our methodological perspective in the study of a specific ritual space, with the usual conditions in an investigation. Although, given the extension of this doctoral thesis, we propose this example as a research project that, as we were advancing in the introduction, in fact it was our intention to develop as a case study of this thesis.

Conclusion

For the research project that we set as an example, we take as a case study the Acropolis of Athens and the main ritual around which its space was organized, the different rites that composed the Panathenaea. Despite the enormous number of studies that have been conducted on the Acropolis and its rituals, there is little knowledge contributed that can be considered definitive. There are still many debates about essential elements of the sanctuary and the rites associated with them. From our point of view, we consider that the application of our performative and phenomenological-cognitive methodological perspective in the study of these elements could clear up some unknowns or provide more arguments in favour of some of the opinions expressed about them.

The main objective of this investigation would be to detail the architectural ritualization mechanisms present in the Acropolis. To reach our goal we set the following specific objectives, related to some of the main structures that make up the Acropolis –the Panathenaic Way and the Propylaea–, the layout of the buildings on the longitudinal and transversal axes, and the Great Altar esplanade. We analyse the reasons for choosing the classic route of ascent to the Acropolis following the Panathenaic Way, we tried to clarify what were the reasons for the directions that were adopted in the orientation of the archaic and classical Propylaea, we analysed if the layout of the buildings in the plateau of the Acropolis and the routes of the great procession the two periods attended to ritual reasons, and lastly, we studied if rituals are the reasons why the great esplanade is maintained around the Great Altar.

We establish a time frame of study and elaborate a theoretical framework gathering the most significant studies carried out on the elements that we are going to analyze, and apply our methodological perspective. For this, we programmed a series of sensory and performative experiences, objective or subjective, that follow the guidelines established by the ritual performances of Antiquity, and the political, touristic and labour performances that take place at present. That is to say, we carried out the procession of the Panathenaic procession, from the Pompeion to the Gran Altar, carrying out a sensory and performative analysis; we study the actions and architectural elements that have been used in political performances and we reproduce them; We follow the routes of the groups of tourists as one of them and from outside; we observe the ritualized actions of the workers of the Acropolis. All this is recorded with photography, video, drawing and written comments, noting the climatic conditions in which each observation occurs, for a later analysis. Finally, we compare the results of our analyses with the selected previous studies, and draw conclusions.

5.2. General conclusions

As an object of research of a doctoral thesis, the relationship of ritual with space is very ambitious, with this work we have only tried to elaborate a theoretical framework and a methodological perspective that would serve for future researches on the ritualization of space or on the architectural mechanisms of ritualization.

The set of phenomena that we call ritual is as extensive in what refers to human activity as heterogeneous in its forms. All cultures throughout human evolution are rituals, it is a phenomenon inherent to our species. It is present in the individual and collective daily activities, and is the way in which all relevant acts of all societies are produced. As a formal phenomenon, it gives the actions and their spatial framework an invariant and repetitive character, frequently traditional and regulated. It is a symbolic phenomenon that reveals or gives meaning to the environment separating it from the formless space, and structures it to carry out the ritual performances.

Ritual has been the mean through which societies have been cohesive, regulated, structured, have expressed their cultural models, oriented their social behaviours, and have been the main cultural transmitter, molding individuals and their environment.

The social sciences have studied the rituals reaching these conclusions, among many others, but we did not find specific studies on how the ritualization of the environment takes place and how it in turn intervenes in the ritualization process of the individual. Both issues are our object of study. In this investigation, we have tried to clarify how the circular process of ritualization takes place, providing a theoretical framework for future research on this matter, and we have developed a methodological perspective for the study of the architectural mechanisms of ritualization, for this we have made ourselves the following questions.

5.2.1. Research questions

The first question we asked at the beginning of our investigation was how the positions, postures and movements executed in space during rituals can ritualize the environment. Studying how the circular process of ritualization began, we can answer this question, and for that we resort to cognitive sciences and evolutionary biology, in their contributions to how the ritual affected human cognition and what changes it produced in the behaviour of our species.

The use of mimesis as a first form of ritual increased the development of self-representation that allows the first hominins, on the one hand, to develop greater creativity in the responses to different situations and, on the other, to facilitate the ability to conceptualize a dichotomy between “I” and “others”, while increasing spatial and temporal perception. Thanks to these new capacities, rhythmic movements can be developed and, subsequently, the coordination and synchronization of these among the members of the group. The practice of coordinated and synchronized movements had great evolutionary advantages, such as the development of tool production techniques or hunting techniques. In addition, synchronized movements have powerful social and emotional effects in the group; how to feel a greater emotional union, more trust and cooperation, and pain tolerance to achieve difficult collective goals.

To be able to synchronize the movements following a rhythm, the best disposition of the group in the space is the circle, since this way all the participants can observe the movements of the others and adjust theirs with the other participants. To form a circle you must first establish a centre, and this point is also a good place for a group member to stand out and can communicate

Conclusion

a new technique, show the results of a hunt, or an expedition to collect materials or food. This could have been the first division of the group's actions between actors and spectators. Perhaps the audience was placed in a semicircle to better attend to what was presented in the centre, giving direction to the acts that we can consider the first performances.

The increase in the level of intentionality brought with it the symbolism and the religious thought. The range of sounds that accompanied the first rhythms –probably the percussion of stones, bones or wood in the development of tools– was broadened by taking on meanings, accompanied by new gestures, steps and movements. Religious thought and the symbolism of the new more complex social structures brought with them the directionality and therefore new configurations of the group, such as alignments. The circle with a vertical axis located in the centre would have become more important as a symbolic expression of the sacred, and the movements associated with the new circle would be the most primitive forms of showing subordination, respect or adoration either by bowing to the centre, lying down or arms up to address the higher orders.

The next question we asked was how the cultural schemes can be printed in the built environment.

The places of social occasion where the first type of ritual arose were signalled from very early, probably at the beginning by fencing with branches, but also with the kneading of bones, stones or at a more advanced stage with the cleaning of the ground or paving of the place. The first forms acquired by the delimited spaces reflect the configuration of the group in a circle and alignments also appear, perhaps marking pathways or ritual directions. The configuration of the group so that each individual could see and be seen becomes more complex with the development of symbolism and the first religious ideas.

The discovery of the deep spaces of the caves covered by darkness is associated with secret rites, which can only be seen by a few inside them in the presence of supernatural beings. Parallel or perhaps as a consequence of this discovery, the first constructions appear inside which secret rituals are produced for a few, hidden from the view of the group. The spaces of communal rites are located in the centre of the first settlements and are in view of the whole community, while the rites with the first signs of religiosity -probably linked to rites of passage, or shamanistic- are placed in specialized spaces away the communal ones. With the increasing of sedentary lifestyle and the expansion of social networks, the spaces of greater symbolic character are constituted as regional centres to which the communities make pilgrimages at certain moments of the annual cycle. From the use of caves for ritual purposes to the first symbolic constructions, painting and sculpture are used to register cultural ideas and concepts in the ritual space.

The ritual spaces retain their circular shape until the social changes that occur in the Neolithic. With a sedentary lifestyle societies specialize and are hierarchized, as a result of ritual practices there is a more marked directionality that tends to the power of one over others, as well as the more differentiated distribution of observers and actors. The appearance of the ritual rectangular forms would attend to these structural changes and to the new ritual practices, the circular forms would be reserved to ancient cults, frequently linked to the ancestors or chthonic deities. From this stage, the built environment acquires a symbolic character of “our world” versus the non-

ritualized, which is not part of the “cosmos” or “our culture”, and architecture becomes a powerful external memory storage system –external symbolic storage system– where all the cultural schemes are registered.

About the inverse process we asked what architectural elements can produce that the bodies of the participants in the rituals reabsorb the cultural schemes.

The most obvious way in which the ritual shapes the body of the participants is through the immersion of the sensorium in a set of stimuli that causes a mental state in which they are more receptive to certain messages. To a large extent, this happens because of the performance of the ritual performance, with the use of perfumes, costumes, ritual objects, music and movements. But the ritual space is also a powerful way of ritualization, through what we have called architectural mechanisms of ritualization. A space can cause a different frame of mind through light or darkness, special acoustics, thermal sensations, the touch of materials, the shape of space or its scale. The space can express conceptual metaphors evoking a built or Edenic space, a structure of pyramidal or egalitarian power, a divine or demonic space, or a highly regulated or anarchic place. The use of symbols in space or spatial symbolism itself connect participants with the meanings of these symbols in an unconscious way, because even if they are not observed, peripheral vision has a higher priority in our perceptual and mental system. One of the most frequent mechanisms of ritualization is the directionality of space, how participants are placed in it, and the bodily postures they adopt. Through these mechanisms the participants embody the social organization schemes.

Finally, we asked what kind of tools are necessary for the study of the architectural mechanisms of ritualization of the ritual space.

The processes of ritualization are processes of embodiment; that is to say, they are literally absorbed through the body, they are not rational or conscious processes, therefore the most direct way and, from our point of view, the only really useful one is the empirical one. These processes must be experienced to know them, to understand how they are produced and what they transmit. Phenomenology of perception or phenomenological approaches in architecture, anthropology or archaeology, describe the process of embodiment, but do not provide convincing tools or methods to study it. After all, when dealing with a subjective approach it may seem that it is only necessary to describe the result and not how it has been arrived at. The same goes for cognitive approaches. However, the enactive approach tries to cover this gap by proposing the practice of focused attention on Buddhist or yogic traditions. Along with the methodological proposals that performance studies provide and the numerous examples of research on space made by performers, dancers and choreographers, we can construct specific tools valid for the study of ritualization processes, using the senses and performance, so we can observe the bodily and mental processes that occur when we expose ourselves to a ritual space.

Conclusion

5.2.2. Conclusions

Ritual has been a fundamental phenomenon in the configuration of the human environment. However, it is so deeply rooted in our essence that we are not aware that ritualization continues to be active in the processes of the construction of our space. In reality, human beings have never been aware of this, since, as Bell (2009b) points out, ritualization is an unconscious process, as are the functions of rituals (Grimes, 2014), and also one of the characteristics of the rituals, according to Rappaport (2001), is that they have been coded by someone different from their participants, therefore the internal mechanisms remain hidden. The architectural language, like any other type of language, is a ritual system, a large part of its elements are culturally transmitted and assumed analogously to the principle pointed out by Eliade (2000a): *Thus the gods did; thus men do*. When we try to introduce new architectural elements or vary the use of those already established, we find that society is reluctant to assume them, when it does not reject them openly. The ritual is a mechanism as important in our species as DNA and, either as an activity or molding mechanism of the individual and its environment, is an object of study in the social sciences that should also be served by architecture.

In this sense, as we mentioned in the introduction, Mallgrave (2015) argues that a theory of architecture centred on the advances of the last decades in the cognitive or neurological sciences applied to anthropology and sociology, in particular about the embodiment and inculturation processes, should be addressed of, and both processes happen mainly through ritual. But the continuous use of digital devices is altering the embodiment processes. Facing the uncertain consequences of the new generations of architects who have been educated without interacting sensuously with the physical world, Mallgrave warns of the great responsibility that architects have in the construction of the environment, as well *as we alter our physical and cultural environments, so do these changed environments alter the genetic structures and behavioral patterns of who we are*.

The interest from the architecture in the embodiment process has been channelled through different phenomenological perspectives that have not had enough repercussion in the teaching models and very little in practice. Perhaps this is due to the fact that the advances of the cognitive sciences or neuroscience in the knowledge of this process have not been taken into account, or perhaps because, as Tilley (2010) affirms, phenomenological studies require time and do not fit into our world hurried on. But probably, the fundamental reason lies in the hidden nature of the ritual mechanisms, our ritual nature impels us to continue doing what was done in those times, *ab origine* and perhaps we do not want to discover “who are the gods that created” the architectural language.

5.2.2.1. Get involved with the body

Until the end of the eighteenth century, the different measures of length developed throughout history were related to the human body [Fig. 5.1 and 5.2] -in fact, the Anglo-Saxon system of measures continues to use some-. The development of science and industrialization made it necessary to standardize the measures. With the implantation of the metric system for length measurement, the construction of the environment stopped being related to the human body. At a time when architecture students use digital tools throughout their training, it seems fundamental to us to look for new ways of relating our body to our environment in the creative process. But the environment and architecture, are not composed only of geometric measures, but multiple sensory stimuli that we perceive through the body that trigger the mental-emotional states necessary to develop the activities for which a space was created. Among the architects it was a habit to stop and contemplate a space with all the senses, observe the light, the textures, the sounds, and reflect on the emotional states they produce [Fig. 5.3, 5.4 and 5.5], but this is becoming an exception among the new generations. Growing aware of the embodiment processes and suggesting ways of observing them, seems equally necessary at this time for architects, even more, taking into account the advances of cognitive sciences in the study of these processes.

We have argued the need to engage with the body in the study of ritual space. If the space under study is an ancient space, it is obvious that we must observe its geometry with the measurement systems with which it was built, but the important thing is to pay attention to the effects that space produces in the body-mind.

The methodological perspective we provide is the basis from which different methods of studying space can be developed. The tools we have developed, inspired by different performative artistic disciplines and phenomenological and cognitive studies of embodiment, are neither exclusive nor definitive –paraphrasing Bell (2009b)–. These tools can be used in the analysis of space without the purpose of detecting mechanisms of ritualization, and they are not the only ones possible, since, as we have already mentioned, new tools can be developed that adapt to the characteristics of the space that is going to be studied or the conditions under which the study is carried out.

The contexts in which we have worked have been very useful, since by acting with groups of many participants, on the one hand, it allows us to reproduce the conditions of social rituals extending the experience of individual to communal corporality, on the other hand, the subjectivity of the study is corrected through the sharing of individual experiences. How to correct subjectivity is a problem that we have not yet solved for the approach of future research in which the context does not involve the participation of a group, as trust in the awareness of our own positions to be able to objectify them, as Schechner (2013) maintains, is a challenge from which it is easy not to be victorious. The solution to this problem is probably found in an aspect that we did not have the opportunity to develop, which is the systematic recording of individual experiences. Having a system of recording the perceived and the experienced, would allow us to analyse the results and establish in a more objective way the results of the experiences.

Conclusion

In the case of the Sensorial and Performative Laboratory, in which the groups we worked with were about seventy people, it has many advantages for this type of experience, but at the same time it limits the type of actions that can be carried out, since that it is difficult to coordinate such a large number of participants. However, these experiences have shown us the high performative nature of the ritual space, since they are spaces that invite to “act” in them –in the dramatic sense of the term–, so that many more types of performative experiences can be proposed depending on of the concrete space to study. However, we have to point out that the lack of training in body language that architecture students have in general was an impediment to deepening in this type of experience, especially in those that place the body as part of the space. This probably happens with all the people who have not received dance or dramatic art training, it is an important lack in the Spanish educational system that we think should be corrected at least in a discipline such as architecture, in which the body should be the fundamental reference.

Regarding the experience in the Department of Theatre Studies of the University of Peloponnese, in which the group was smaller –the whole process was completed by fifteen students–, and the participants had a training in corporal expression, we were able to deepen the development of the performative tools and also, given the long duration of the workshop, the sensory tools. We also had enough time to be able to apply both types in the study of Greek theatre. Which leads us to the same conclusion as Tilley (2010), this kind of studies takes time. On the one hand, the use of tools requires training; the greater the training, the greater the effectiveness of the tools. On the other hand, prior to the application of the tools, previous studies are needed that allow us to get to know the place and the actions associated with it enough to consider in what concrete aspects we should apply our analyses. It also requires time in their application, you have to spend time in the place at different times and with different climatic conditions to unveil its “secrets”, how the architectural elements mold the body.

Both experiences have shown us that it is possible to study the architectural mechanisms that intervene in the process of ritualization from the methodological perspective that we propose, a performative phenomenological-cognitive perspective, one of our main objectives. But at the same time, we have found in the use of the tools we have developed, a way of reintroducing embodiment in the teaching and practice of architecture. In a moment of the evolution of our species in which our hybrid mind is connected with the powerful digital systems that make us appear more real than the physical reality, we architects must understand the processes of the ritualization of space and bodies, even if it is to create virtual environments referenced to a body, perhaps in the future the body of an “avatar”.

5.3. Future research

In this thesis we have tried to elaborate a theoretical frame of reference and a methodological perspective that, as we have argued, we consider the most opportune to study specific formal and functional aspects of the ritual space, such as the strategies of ritualization of space or the architectural mechanisms of ritualization. Consciously, we have deepened what was necessary

to include enough information on each aspect we were dealing with, although, given their interest, on many occasions it has been difficult to overcome the temptation to delve into them, since each topic we have dealt with could be subject to specific researches.

In relation to the formal aspects of the ritual space, studies that deal with general issues such as architectural responses to ritualization strategies –formalism, traditionalism, invariance, regulation, sacred symbolism and performativity– would be of great interest, but also more specific issues such as the study of the symbolism of the ritual space, the development of architectural forms, the choice of place, the development of verticality and its symbolism, the ritualization of communal spaces, or the ritualization of the landscape.

Regarding the functional aspects, it would be of great interest to study what type of ritual architectural mechanisms appear in different architectural typologies, strictly rituals -like the different types of temples, sanctuaries, mausoleums, or baptisteries-, or social -like theatres, libraries, courts, schools, parks, or plazas. The architectural mechanisms of ritualization could also be studied following two perspectives, on the one hand, mechanisms that affect the body posture, its location in space or the routes that are carried out within it, and, on the other hand, mechanisms that act to through sensory stimulation.

On the conscious embodiment of space, in this thesis we have mentioned only some studies on this subject, but in the phenomenological perspective and in the cognitive perspective, there is a huge amount of studies on specific aspects that can be very useful in the development of this methodological perspective and the necessary tools for its application. The same happens with performance studies or with artistic research in the study of space, we have selected certain authors and certain approaches, but there are many more and they can be equally or even more interesting as a source of inspiration or directly as strategies for the study of the ritual space.

Studying a specific ritual space, or a ritual architectural typology, from the perspective that we set out, required a theoretical framework and a methodological framework. As we have already mentioned, our initial intention was to go into detail in the study of a concrete ritual space, analysing all the possible aspects in order to advance in the knowledge we have of that space. To close this thesis, we propose a research project on the ritual space of the Athenian Acropolis, as an example of how our methodological perspective would be applied. Our intention is to continue that work as a postdoctoral research, since we believe that there are aspects that can be investigated from our approach that can give new insights on issues long discussed.

We also consider that our perspective would be very useful in the study of current spaces, as we have occasionally ventured to do in previous works to this investigation.¹ After all, as Whitehouse (2012, p.281) affirms: *Humans are as ritualistic today as they have ever been. (...) Each time a child is born, a new bearer of rituals from the past is created: another member of Homo ritualis.*

¹ P. Berzal Cruz. (2018). "Changing Perception through Performance Art: Thermopolis" In "Handbook of Research on Perception-Driven Approaches to Urban", Ed. F. Aletta y J. Xiao, pp. 277-298, IGI Global.

BIBLIOGRAFÍA

Contenidos

6.1. Fuentes antiguas	573
6.2. Fuentes contemporáneas	575

6

BIBLIOGRAFÍA

6.1. Fuentes antiguas

ARISTÓTELES

Acerca del alma. (2003). Trad. Tomás Calvo Martínez. Madrid: Editorial Gredos

Constitución de los atenienses. (1984). Trad. Manuela García Valdés. Madrid: Editorial Gredos

Física. (1995). Trad. Guillermo R. de Echandía. Madrid: Editorial Gredos

Metafísica. (2003). Trad. Tomás Calvo Martínez. Madrid: Editorial Gredos

Poética. (1974). Trad. Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos

Problemas. (2004). Trad. Ester Sánchez Millán. Madrid: Editorial Gredos

ESTRABÓN

Geografía. Libros V-VII. (2001) Trad. José Vela Tejada y Jesús Gracia Artal. Madrid: Editorial Gredos

EUCLIDES

Elementos. Libros I-IV. (1991). Trad. María Puertas Castaños. Madrid: Gredos

Elementos. Libros V-IX. (1994). Trad. María Puertas Castaños. Madrid: Gredos

Elementos. Libros X-XIII. (1996). Trad. María Puertas Castaños. Madrid: Gredos

EURÍPIDES

El cíclope, Alcestris, Medea, Los heraclidas, Hipólito, Andrómaca, Hécuba. (1977) Trad. Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez. Madrid. Editorial Gredos

Suplicantes, Heracles, Ion, Las troyanas, Electra, Ifigenia entre los tauros. (1978). Trad. José Luis Calvo Martínez. Madrid: Editorial Gredos

Helena, Fenicias, Orestes, Ifigenia en Áulide, Bacantes, Reso. (1979). Trad. Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado. Madrid. Editorial Gredos

Bibliografía

HERÓDOTO

Historia. Libros I-II. (1977). Trad. Carlos Schrader. Madrid: Editorial Gredos

HESIODO

Obras y fragmentos. (1978). Trad. A. Pérez Jiménez y A. Martínez Diez. Madrid: Editorial Gredos

HOMERO

Ilíada. (1991). Trad. Emilio Crespo Güemes. Madrid: Editorial Gredos

JENOFONTE

Anábasis. (1781). Trad. Diego Gracián. Madrid: Imprenta Real de la Gaceta

JENOFONTE

Helénicas. (1977). Trad. Orlando Guntiñas Tuñón. Madrid: Editorial Gredos

MENANDRO

Proverbios griegos. (1999). Trad. R. M. Mariño Sánchez-Elvira y F. García Romero. Madrid: Editorial Gredos

PAUSANIAS

Descripción de Grecia. Libros I, II, III y IV. (1994). Trad. María Cruz Herrero Ingelmo. Madrid: Editorial Gredos

PLATÓN

Las Leyes. (1872). Trad. Patricio de Azcárate. Madrid: Medina y Navarro

Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro. (1986). Trad. Carlos García Gual (Fedón), M. Martínez Hernández (Banquete) y E. Lledó Íñigo (Fedro). Madrid: Editorial Gredos

PLUTARCO

Vidas paralelas. Alcibiades. https://es.wikisource.org/wiki/Vidas_paralelas:_Alcibiades

PORFIRIO

Sobre la Abstinencia. (1984). Miguel Periargo Lorente. Madrid: Editorial Gredos

TUCÍDIDES

Historia de la Guerra del Peloponeso. (1986). Trad. Diego Gracián. Barcelona: Ediciones Orbis

VARRÓN

Rerum Rusticarum. (2010). Trad. José Ignacio Cubero Salmerón. Sevilla: Junta de Andalucía

6.2. Fuentes contemporáneas

A

ABRAHAM, Roger. (1973). Ritual for fun and profit. Paper prepared for BurgWartenstein Conference, no. 59: Ritual and Reconciliation, July 21-29, 1973. M. C. Bateson and M. Mead (conveners). New York: Wenner-Gren Foundation.

ABRAMOVIĆ, Marina. (2016). Performance Art. As One. Especial Issue 2, pp 2-4. Athens: NEON + MAI

(2014). 512 Hours. London: Serpentine Galleries, Koenig Books

(2013). An Artist's Conduct in his Life. Mono Kultur #35. Berlin: Mono.kultur

(2010). The Artist is Present. New York: Museum of Modern Art Department of Publications.

(2003). Student Body. Workshops 1979-2003. Performances 1993-2003. Milano: Edizioni Charta

(1973) Rhythm 10. [Fecha de consulta: 2 de septiembre de 2016]. Disponible en: <http://www.medienkunstnetz.de/works/rhythm-10-2/images/4/>

ADAMS, Matthew J. (2017). Egypt and the Levant in the Early to Middle Bronze Age Transition. (En "The Late Third Millennium in the Ancient Near East, Ed. F. Höflmayer, pp. 493-515). Chicago: The University of Chicago

ADAMS, Matthew J.; FINKELSTEIN, Israel y USSISHKIN, David. (2014). Great Temple of Early Bronze I Megiddo. American Journal of Archaeology, 118(2), pp. 285-305. <https://doi.org/10.3764/AJA.118.2.0285>

ADOVASIO, James; SOFFER, Olga y KLIMA, Bohuslav. (1996) Upper Palaeolithic Fiber Technology: Interlaced Woven Finds from Pavlov I, Czech Republic, c. 26,000 Years Ago. Antiquity, Vol. 70, pp. 526-534

AGUNDEZ GARCIA, José Antonio. (2006). Wolf Vostell. (En "Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)", Ed. Berta Sichel, pp. 330-343). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

AKKERMANS, Peter M.M.G. y SCHWARTZ, Glenn M. (2003). The Archaeology of Syria: From Complex Hunter-Gatherers to Early Urban Societies (ca.16000-300 B.C.). Cambridge: Cambridge University Press

ALEXANDER, Henry Gavin. (1956). The Leibniz-Clarke Correspondence, Together with Extracts from Newton's Principia and Optiks. Manchester: Manchester University Press

ALPERSON-ALFI, Nira y GOREN-INBAR, Naama (Ed.). (2010). The Acheulian Site of Gesher Benot Ya'akov Volume II: Ancient Flames and Controlled Use of Fire. London: Springer Dordrecht Heidelberg

Bibliografía

- ALPERSON-ALFI, Nira; RICHTER, Daniel y GOREN-INBAR, Naama. (2007). Phantom Hearths and the Use of Fire at Gesher Benot Ya'aqov, Israel. *PaleoAnthropology*, 2007, 1–15.
- ALPERSON-ALFI, N.; SHARON, G.; KISLEV, M.; MELAMED, Y.; ZOHAR, I.; ASHKENAZI, S.; RAVINOVICH, R.; BITON, R.; WERKER, E.; HARTMAN, G.; FEIBEL, C. Y GOREN-INBA, N. (2009). Spatial Organization of Hominin Activities at Gesher Benot Ya'aqov, Israel. *Science*, Vol. 326, N° 18, pp. 1677-1680
- ANDERSON, Michael L. (2003). Embodied Cognition: A Field Guide. *Artificial Intelligence*, Vol. 149, N° 1, pp. 91-130
- ANDRADE CASTRO, Óscar y REYES GIL, Jaime. (2016). A School Made of Acts. *Performance Research*, Vol. 21, N° 6, pp. 13-17
- ARENDT, Hannah (2003). *La condición humana*. Barcelona: Paidós
- ARDREY, Robert. (1966). *The Territorial Imperative*. New York: Atheneum
- ARRANZ-OTAEGUI, A., GONZÁLEZ CARRETERO, L., RAMSEY, M. N., FULLER, D. Q. y RICHTER, T. (2018). Archaeobotanical evidence reveals the origins of bread 14,400 years ago in northeastern Jordan. *PNAS* 16 de julio, 2018. doi.org/10.1073/pnas.1801071115
- ASAD, Talal. (2009). *Genealogies of Religion*. Baltimore: John Hopkins University Press
- ASSMANN, Jan. (1995). Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique* N° 65, pp. 125–133.
- ATRAN, Scott. (2002). In *Gods We Trust: The Evolutionary Landscape of Religion*. Oxford University Press
- ATRAN, Scott y HENRICH, Joseph. (2010) The Evolution of Religion: How Cognitive By-Products, Adaptive Learning Heuristics, Ritual Displays, and Group Competition Generate Deep Commitments to Prosocial Religions. *Biology Theory* 5/1, pp. 18-30.
- AUBERT, M., BRUMM, A., RAMLI, M., SUTIKNA, T., SAPTOMO, E.W., HAKIM, B., MORWOOD, M.J., VAN DEN BERGH, G.D., KINSLEY, L. y DOSSETO, A. (2014). Pleistocene Cave Art from Sulawesi, Indonesia. *Nature*, Vol. 514, pp. 223–227
- AUSTER, Paul. (2005) Prólogo. (En “Hugo Ball. La huida del tiempo”, pp. 7-17). Barcelona: Acanalado.
- AUSTIN, John L. (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press
- AYALA, Francisco. (2014). Human Evolution. Whence and Whither. (En “Evolutionary Biology. Conceptual, Ethical and Religious Issues”, Ed. R. Paul Thompson y Dennis Walsh, pp. 13-28). New York: Cambridge University Press

B

- BABURINA, Nina. (1986). *The Soviet Political Poster: 1917-1980*. London: Penguin Books

- BACHELARD, Gastón. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- BAKHTIN, Mikhail. (1984). *Rabelias and his World*. Bloomington: University of Indiana Press
- BALL, Hugo. (2005). *La huida del tiempo*. Barcelona: Acantilado
- BANNING, Edward B. (2011). So Fair a House: Göbekli Tepe and the Identification of Temples in the Pre-Pottery Neolithic of the Near East. *Current Anthropology*, Vol. 52, N° 5, pp. 619–660.
- BARING, Anne. CASHFORD, Jules. (2005) *El mito de la diosa*. Madrid: Siruela
- BARLETTA, Barbara A. (2001). *The Origins of the Greek Architectural Orders*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2016). Monumentality and Foreign Influence in Early Greek Temples (En “A Companion to Greek Architecture”, Ed. M. Miles, pp. 31-45). Oxford: Blackwell
- BARRETT, Justin L. (2000). Exploring the Natural Foundations of Religion. *Trends in Cognitive Sciences* 4, pp. 29–34
- (2011). Metarepresentation, Homo Religiosus, and Homo Symbolicus. (En “Homo Symbolicus: The dawn of language, imagination, and spirituality”, Ed. C. S. Henshilwood y F. d’Errico, pp. 205–224). Amsterdam: Benjamins
- BARRETT, Louise, HENZI, Peter y RENDALL, Drew Rendall. (2007). Social Brains, Simple Minds: Does Social Complexity Really Require Cognitive Complexity? *Philosophical Transactions of the Royal Society*, Vol. 362, pp. 561-575. doi: 10.1098/rstb.2006.1995
- BAR-YOSEF, Ofer. (1998). The Natufian Culture in the Levant, Threshold to the Origins of Agriculture. *Evolutionary Anthropology*, Vol. 6, N° 5, pp. 159–177
- BATESON, Gregory. (1979). *Mind and Nature. A Necessary Unity*. New York: E. P. Dutton
- (1987). *Steps to an Ecology of Mind*. San Francisco: Jason Aronson Inc
- BAUMAN, Richard. (2011) Commentary: Foundations in performance. *Journal of Sociolinguistics* 15/5, pp. 707–720
- (2012) Performance. (En “A Companion to Folklore”. Ed. Regina F. Bendix Galit y Hasan-Rokem, pp. 94-118) West Sussex: Blackwell Publishing Ltd
- BAUMARD, Nicolas y BOYER, Pascal. (2013). Religious Beliefs as Reflective Elaborations on Intuitions: A Modified Dual-Process Model. *Current Directions in Psychological Science* XX(X) pp. 1–6
- BECKER, N.; DIETRICH, O.; GÖTZELT, T.; KÖKSAL-SCHMIDT, Ç.; NOTROFF, J. y SCHMIDT, K. (2012). Materialien zur Deutung der zentralen Pfeilerpaare des Göbekli Tepe und weiterer Orte des obermesopotamischen Frühneolithikums. *Zeitschrift für OrientArchäologie* 5, pp. 14–43
- BEDNARIK, Robert. (1990). The Cave Petroglyphs of Australia. *Australian Aboriginal Studies*, N° 2, pp. 64–68
- (2003). A figurine from the African Acheulian. *Current Anthropology*, Vol. 44, N° 3, pp. 405-413

Bibliografía

- BÉGOUGËN, Henri y BREUIL Henri. (1958). Les cavernes du Volp: Trois Frères, Tuc d'Audoubert. Paris: Arts et Métiers Graphiques
- BÉGOUGËN, R., CLOTTE, J., FERUGLIO, V. y PASTOORS, A. (2013). La Caverne des Trois-Frères. Paris: Somogy - Association Louis Bégouën
- BÉGOUGËN, Robert; FRITZ, Carole y TOSELLO, Gilles. (2012). Parietal Art and Archaeological Context: Activities of the Magdalenians in the Cave of Tuc d'Audoubert, France. (En "A Companion to Rock Art", Ed. J. McDonald, P. Veth, pp. 364-380). West Sussex: Wiley-Blackwell
- BÉGOUGËN, R., FRITZ, C., TOSELLO, G., CLOTTE, J., FAIST, F., PASTOORS, A., LACOMBE, S. y FOSSE, P. (2007). Les Magdaléniens modelaient aussi l'argile. Les Dossiers d'Archéologie, N° 324, pp. 30-37
- BELL, Catherine. (2009a). Ritual Theory. Ritual Practice. New York: Oxford University Press
- (2009b). Ritual. Perspective and Dimensions. New York: Oxford University Press
- (2007). Response: Defining the need for a definition. (En "The Archaeology of Ritual" Ed. E. Kyriakidis, pp. 277-288). Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology at UCLA
- BENDER, Barbara. (1978). Gatherer-Hunter to Farmer: A Social Perspective. World Archaeology 10, pp. 204-222
- BENGTON, Hermann. (1986). Historia de Grecia. Madrid. Editorial Gredos
- BENÍTEZ, Laura y ROBLES, José Antonio. (2000). El Espacio y el infinito en la modernidad. México: Publicaciones Cruz
- BENZ, Marion. (2006). Zur Bedeutung von Festen während der Neolithisierung im Vorderen Orient. Ethnographisch-Archäologische Zeitschrift, Vol. 47, N° 4, pp. 439-62
- BENZ, Marion y BAUER, Joachim. (2013). Symbols of Power – Symbols of Crisis? A Psycho-Social Approach to Early Neolithic Symbol Systems. Neo-lithics 2/2013. Special Issue on "The Symbolic Construction of Community", pp. 11-24
- BERING, Jesse M. (2006). The Cognitive Psychology of Belief in the Supernatural: A by-product of the ability to reason about the minds of others may offer evolutionary advantage. American Scientist, Vol. 94, N° 2, 142-149
- BERLIN, Isaiah. (1980). Vico and Herder: Two Studies in the History of Ideas. London: Chatto & Windus
- BERNSTEIN, Basil. (1964). Social Class and Psycho-therapy. British Journal of Sociology, 15, pp. 54-64
- (1965). A Socio-Linguistic Approach to Social Learning. (En "Survey of the Social Sciences". Ed. J. Gould) Londres: Penguin
- (1970). A Socio-Linguistic Approach to Socialisation. (En "Directions in Socio-Linguistics". Ed. J. Gumperz, y D. Hymes) New York: Holt, Rinehart & Winston

BERVE, Helmut. (1962). *Storia e culto dei templi e santuari greci*. (En "I templi greci", H. Berve y G. Gruben, pp. 11-110). Firenze: Sansoni Editore

BINFORD, Lewis R. (1993). *Bones for Stones. Considerations of Analogues for Features Found on the Central Russian Plain*. (En "From Kostenki to Clovis, Upper Paleolithic - Paleo-Indian Adaptations", Ed. O. Soffer y N.D. Praslov, pp. 101-124). New York: Springer Science + Business Media

BADDELEY, Alan D. y HITCH, Graham J. (1974). *Working Memory*. (En "Recent Advances in Learning and Motivation", Ed. G. A. Bower, Vol. 8, pp. 47-89). New York: Academic Press.

BADDELEY, Alan D. (2003). *Working memory: looking back and looking forward*. *Nature Reviews Neuroscience*. Vol. 4, N° 10, pp. 829-839

BERMÚDEZ, Julio. (2015). *Le Corbusier at the Parthenon*. (En "Transcending Architecture. Contemporary Views on Sacred Space", Ed. J. Bermúdez, pp. 88-110). Washington: The Catholic University America Press

BLAKOLMER, Fritz. (2008). *Processions in Aegean iconography II: who are the participants?* (En "DAIS. The Aegean Feast", Ed. L. A. Hitchcock, R. Laffineur y J. Crowley (eds.), pp. 257-268). University of Melbourne, Centre for Classics and Archaeology

BLAKOLMER, Fritz y HEIN, Irmgard. (2018). *A "Special Procession" in Minoan Crete as a Ritual of Rulership? A View from Egypt*. (En "Proceedings of the 10th International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East Volume 1", Ed. V. Müller, pp. 195-208). Wiesbaden: Harrassowitz Verlag

BLAUT, J.M., STEA, D., SPENCER, C. y BLADES, M. (2003). *Mapping as a Cultural and Cognitive Universal*. *Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 93, N° 1, pp. 165-185

BLOCH, Maurice. (1974). *Symbols, Song, Dance and Features of Articulation: Is Religion an Extreme Form of Traditional Authority?* *Archives Européennes de Sociologie*, N° 15, pp. 55-81

(1987). *The Ritual of the Royal Bath in Madagascar: The Dissolution of Death, Birth and Fertility into Authority*. (En "Rituals of Royalty: Power and Ceremonial in Traditional Societies". Ed. D. Cannadine and S. Price, pp. 271 – 297) Cambridge: Cambridge University Press

(1989). *Ritual, History and Power: Selected Papers in Anthropology*. London: Athlone Press

BLOOM, Paul. (2004). *Descartes' Baby*. New York: Basic Books

BOARDMAN, John. (1987). *Greek Sculpture: The Classical Period*. London: Thames and Hudson

BODENHAUSEN, Galen V. y HUGENBERG, Kurt. (2009). *"Attention, Perception, and Social Cognition."* (En "Social cognition: The basis of human interaction". Ed. F. Strack y J. Förster, pp. 1-22). New York: Psychology Press

BODET, C. (2011) *The Megaliths of Göbekli Tepe as a Standing Statement of Neolithic Kinship Structures*. *Peneo* 3/1, 1-15. «[http:// www.ifea-istanbul.net/website_2/images/stories/ archeologie/ peneo/gobekli.pdf](http://www.ifea-istanbul.net/website_2/images/stories/archeologie/peneo/gobekli.pdf)» (23.08.2011)

BOGART Anne y LANDAU Tina. (2005). *The Viewpoints Book. A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. New York: Theatre Communications Group

Bibliografía

- BOGNAR, Botond. (1985). A Phenomenological Approach to Architecture and its Teaching in the Design Studio. (En "Dwelling, Place and Environment", Ed. D. Seamon y R. Mugerauer, pp. 183-200). Dordrecht, The Netherlands: Martinus Nijhoff
- BORTOFT, Henri. (1996). The Wholeness of Nature. Great Barrington, MA: Lindesfarne Press
- BOURDIEU, Pierre. (1977). Outline of a Theory of Practice. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1992). The Logic of Practice. Stanford: Stanford University Press
- (1998). La distinción. Criterio y bases sociales del gusto. Madrid: Taurus.
- BOURGUIGNON, L.; SELLAMI, F.; DELOZE, V.; SELLIER-SEGARD, N.; BEYRIES, S. y EMERY-BARBIER, A. (2002). L'Habitat Moustérien de "La Folie" (Poitiers, Vienne): Synthèse des premiers résultats. Paleo, N° 14, pp. 29-48
- BOUTSIKAS, Efrosyni. (2007). Astronomy and ancient Greek cult: an application of archaeoastronomy to Greek religious architecture, cosmologies and landscapes. Tesis doctoral entregada en la School of Archaeology and Ancient History University of Leicester en febrero de 2007
- BOWIE, Fiona. (2000). The Anthropology of Religion: An Introduction. Oxford: Blackwell
- BOYER, Pascal. (1994). The Naturalness of Religious Ideas: A Cognitive Theory of Religion. Berkeley: University of California Press
- (2001). Religion Explained: The Evolutionary Origins of Religious Thought. New York: Basic Books
- BRADLEY, Karen K. (2009). Rudolf Laban. London: Routledge
- BRADLEY, M. M., GREENWALD, M. K., PETRY, M. C., y LANG, P. J. (1992). Remembering pictures: pleasure and arousal in memory. Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition, Vol. 18, N° 2, pp. 379-390
- BRADLEY, Richard. (2000). An Archaeology of Natural Places. London: Routledge
- (2005). Ritual and Domestic Life in Prehistoric Europe. London: Routledge
- BRAIN, C. K. y SILLENT, A. (1988). Evidence from the Swartkrans Cave for the Earliest Use of Fire. Nature, Vol. 336, pp. 464-466. doi: 10.1038/336464a0
- BRANIGAN, Keith. (1993). Dancing with Death. Life and Death in Southern Crete c. 3000 - 2000 BC. Amsterdam: Adolf M. Hakkert Publisher
- BRAUDEL, Fernand. (1972-73). The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II. New York: Harper and Row.
- (2001). The Mediterranean in the Ancient World. London: Penguin Books
- BRAUN, Edward. (1988). Meyerhold. A Revolution in Theatre. Wallington: Methuen Drama
- BREMMER, Jan N. (1994). Greek Religion. Oxford: Oxford University Press

- BREUIL, Abbé H. (1952). *Quatre cents siècles d'art pariétal. Les Cavernes ornées de l'âge du Renne*. París: Reed. Max Fourny
- BRONEER, Oscar. (1965). Notes on Three Athenian Cult Places. *Ιδρυματικό Αποθετήριο Πανεπιστημίου Θεσσαλίας*, Tomo 99, 1960.
- BROWN, Roger, KULIK, James. (1977) Flashbulb Memories. (*Cognition*, Vol 5 nº 1, pp. 73-99). Lausanne: Isevier Sequoia S.A.
- BRUNER, Jerome. (1986). *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press
- BRUIT ZAIDMAN, Louise; SCHMITT PANTEL, Pauline. (2002) *La religión griega en la polis de la época clásica*. Madrid: Ediciones Akal
- BRULÉ, Pierre. (1996). La cité et ses composantes : remarques sur les sacrifices et la procession des Panathénées. *Kernos* 9, pp. 37-63
- BUC, Philippe. (2009). *The Dangers of Ritual: Between Early Medieval Texts and Social Scientific Theory*. New Jersey: Princeton University Press
- BUCCINO, Giovanni; BINKOFSKI, Ferdinand y RIGGI, Lucia. (2004). The Mirror Neuron System and Action Recognition. *Brain and Language*, Vol. 89, Nº 2, pp. 370-376
- BULL, Michael y MITCHELL, Jon P. (2015). *Ritual, Performance and the Senses*. London: Bloomsbury
- BURKE, Ariane. (2012). Spatial Abilities, Cognition and the Pattern of Neanderthal and Modern Human Dispersal. *Quaternary International* 247, pp. 230-235
- BURKE, Brendan. (2005). Materialization of Mycenaean Ideology and the Ayia Triada Sarcophagus. *American Journal of Archaeology*, Vol. 109, Nº. 3, pp. 403-422. Archaeological Institute of America
- BURKE, Kenneth. (1971). *Dramatism and Development*. Heinz Werner Lectures. 21. Worcester, Massachusetts: Clark University Press
- BURKERT, Walter. (1982). *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*. Berkeley: University of California Press
- (1995). *The Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press
- (2007). *Religión Griega. Arcaica y Clásica*. Madrid: Abada Editores.
- (2009). *La creación de lo sagrado. La huella biológica en las religiones antiguas*. Barcelona: Acantilado
- (2013). *Homo necans. Interpretaciones de ritos sacrificales y mitos de la Antigua Grecia*. Barcelona: Acantilado
- BUTLER, Judith. (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.

Bibliografía

BUYTENDIJK, Frederik J.J. (1956). *Allgemeine Theorie der Menschlichen Haltung und Bewegung*. Berlin: Springer Verlag

C

CADUFF, David y TIMPF, Sabine. (2008). On the Assessment of Landmark Salience for Human Navigation. *Cogn. Process.* 9, 249–267. doi: 10.1007/s10339-0070199-2

CAGE, John. (1961). *Silence*. Hanover: Wesleyan University Press

CALLEJA FERNÁNDEZ, Santiago; JIMÉNEZ-SÁNCHEZ, Montserrat y DOMÍGUEZ-CUESTA, María José. (2009). La Geomorfología como contexto del arte rupestre en la Cueva de Tito Bustillo (Ribadesella, Asturias). (En “Cuevas turísticas, cuevas vivas”, Ed. J.J. Durán y J. López-Martínez, pp. 27-39). Madrid: Instituto Geológico y Minero de España, Asociación de Cuevas Turísticas Española

CAMP II, John Mck. (2010). *The Athenian Agora*. Princeton: The American School of Classical Studies at Athens

CAMPBELL, Bernard Grant. (1974). *Storia evolutiva dell'uomo. L'adattamento dell'uomo all'ambiente attraverso l'evoluzione degli apparati*. Milano: ISEDI Istituto Editoriale Internazionale

CAMPBELL, Joseph. (2014). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Madrid: Fondo de la Cultura Económica de España

CAMPO BAEZA, Alberto (2012). Mnemosine vs mimesis. De la memoria en la arquitectura. *Hispania Nostra. Revista para la defensa del patrimonio cultural y natural*, N°. 9

CANNADINE, David. (1983) The Context, Performance and Meaning of Ritual: The British Monarchy and the “Invention of Tradition”. (En “The Invention of Tradition”. Ed. E. Hobsbawn, T. Ranger, pp. 101–164). Cambridge: Cambridge University Press

CÁRAVES SILVA, Patricio. (2007). *La Ciudad Abierta de Amereida. Arquitectura desde la Hospitalidad*. Tesis doctoral entregada en la Universidad Politécnica de Cataluña

CARLILE, Simon. (1996). Auditory Space. (En “Virtual Auditory Space: Generation and Applications”, Ed. S. Carlile, pp. 1-25). R.G. Landes Company

CARLSON, Marvin. (2013). *Performance. A Critical Introduction*. Abingdon: Routledge

CARR, Nicholas. (2008). Is Google Making Us Stupid? What the Internet is Doing to Our Brains. *The Atlantic* (July/August 2008)

CARTLEDGE, Paul. (1997). “Deep plays”: Theatre as Process in Greek Civic Life. (En “The Cambridge Companion to Greek Tragedy”, Ed. P. E. Easterling, pp. 3-35). Cambridge: Cambridge University Press

CASAS, Rosario. (2008). Hegel y la muerte del arte. (En “La nostalgia de lo Absoluto: pensar a Hegel hoy”. Ed. M. R. Acosta y J. A. Díaz, pp. 273-298). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia

CASEY, Edward S. (1998). *The Fate of Place: A Philosophical History*. Berkeley: University of California Press

- CASKEY, John L. (1960). The Early Helladic Period in the Argolid. *Hesperia*, Vol. 29, N° 3, pp. 285-303
- (1964). Excavations in Keos, 1963. *Hesperia*
- CASKEY, Miriam E. (1971). Keos II. The Temple of Ayia Irini: The Statues. American School of Classical Studies at Athens
- CASTLEDEN, Rodney. (1990). The Knossos Labyrinth. A new view of the "Palace of Minos" at Knossos. London: Routledge
- CAUVIN, Jacques. (2000). The Birth of the Gods and the Origins of Agriculture. Cambridge, Cambridge University Press.
- CECCARELLI, Paola, (2004). Dancing the Pyrrhichē in Athens (En "Music and the Muses: The Culture of 'mousikē' in the Classical Athenian", Ed. P. Murray y P. Wilson, pp. 91-117). Oxford: Oxford University Press
- ÇELİK, Bahattin. (2011). Şanlıurfa – Yeni Mahalle. (En "The Neolithic in Turkey 2. The Euphrates Basin", Ed. M. Özdoğan, N. Başgelen y P. Kuniholm, pp. 139-164). Istanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları
- CHANIOTIS, Angelos. (2007). Theatre Rituals. (En "The Greek Theatre and Festivals, Ed. P. Wilson, pp. 48-66). Oxford: Oxford University Press
- CHAPMAN, J.C. (1990). Social inequality on Bulgarian tells and the Varna problem. (En "The Social Archaeology of Houses", Ed. R. Samson, pp. 49-92). Edinburgh, Edinburgh University Press.
- CHILDE, V. Gordon. (1983). Man makes Himself. New York: The New American Library
- CHRISTALLER, Walter (1966). Central Places in Southern Germany. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall
- CLASSEN, Constance. (1990). Sweet Colors, Fragrant Songs: Sensory Models of the Andes and the Amazon. *American Ethnologist*, N° 17, pp. 722-735
- CLOTTE, Jean. (1989). Le Magdalenien des Pyrenees. In *Le Magdalenien en Europe*, pp. 281-360. ERAUL 38.
- CLOTTE, Jean y LEWIS WILLIAM, David. (1996). Los chamanes de la prehistoria, tránsito y magia en las cuevas decoradas. Barcelona: Ariel
- COHEN, Anthony P. (1985) The Symbolic Construction of Community. London: Routledge
- COHEN, E. E. A., EJSMOND-FREY, R., KNIGHT, N., y DUNBAR, R. I. M. (2010). Rovers' high: behavioural synchrony is correlated with elevated pain thresholds. *Biology Letters*, Vol. 6, pp. 106-110
- COLE, Jennifer. (1998). The Work of Memory in Madagascar. *American Ethnologist*, Vol. 25, N° 4, pp. 610-633
- COLLINS, Randall. (2004). Interaction Ritual Chains. Princeton: Princeton University Press

Bibliografía

COMENAS, Gary. (2014). Expanded Cinema. [Fecha de consulta: 30 de julio de 2016]. Disponible en: http://www.warholstars.org/expanded_cinema_jonas_mekas.html

CONNERTON, Paul. (1989). *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press

COULDRY, Nick. (2003). *Media Rituals*. London: Routledge

COULSON, Sheila; STAURSET, Sigrid y WALKER, Nick. (2011). Ritualized Behavior in the Middle Stone Age: Evidence from Rhino Cave, Tsodilo Hills Botswana. *PaleoAnthropology* 2011, pp. 18–61. doi: 10.4207/PA.2011.ART42

COWARD, Fiona y GAMBLE, Clive. (2008). Big brains, small worlds: material culture and the evolution of the mind. *Philosophical Transactions of the Royal Society B*. doi:10.1098/rstb.2008.0004

CRANE, Mary T. (2000). *Shakespeare's Brain: Reading with Cognitive Theory*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press

CROSS, Caroline, LE BON, Laurent, REHBERG, Vivian. (2004). *ORLAN. Carnal Art*. Paris: Éditions Flammarion

CROSS, Ian y MORLEY, Iain. (2010). The Evolution of Music: Theories, Definitions and the Nature of the Evidence. (En “Communicative Musicality: Exploring the Basis of Human Companionship”, Ed. S. Malloch y C. Trevarthen, pp. 61-81). Oxford: Oxford University Press

CSORDAS, Thomas. (1990). Embodiment as a Paradigm for Anthropology. *Ethos* 18, pp. 5-47. *Journal of the Society for Psychological Anthropology*. Hoboken, New Jersey

CUMMINGS, Vicki, WHITTLE, A. (2003). Tombs with a view: landscape, monuments and trees. *Antiquity* N° 77, pp. 255-66

CUMMINGS, Vicki. (2010). Formalising the sacred? The late Mesolithic and early Neolithic monumental landscapes of Britain and Ireland. (En “Landscapes in transition: understanding hunter-gatherer and farming landscapes in the early Holocene of Europe and the Levant.” Ed. G. Warren and B. Finlayson). Amman: Council for British Research in the Levant

D

D'AQUILI, Eugene. (1985). Human Ceremonial Ritual and the Modulation of Aggression. *Zygon* Vol. 20, n° 1, pp. 21-30

DAMASIO, Antonio R. (1999). *El error de Descartes. La razón de las emociones*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello

(2010). *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*. New York: Pantheon Books

DAVIDSON, Iain. (2006). Getting Power from Old Bones: Some Mediterranean Museums and their Importance. 10th Maurice Kelly Lecture. Armidale: University of New England

(2012). Variation in Early Paintings and Engravings. (En “A Companion to Rock Art”, Ed. J. McDonald, P. Veth, pp. 51-68). West Sussex: Wiley-Blackwell

DAVIDSON, J. A. (1958). Notes on the Panathenaea. *The Journal of Hellenic Studies*. Vol. 78, pp. 28-48

DAVIDSON, James. (2000) Private life. (En *Classical Greece 500–323 B.C.* Ed. Robin Osborne, pp. 139-169). Oxford: Oxford University Press

(2005). Theatrical Production. (En “A Companion to Greek Tragedy”, Ed. J. Gregory, pp. 194-211). Oxford: Blackwell Publishing Ltd

DAWKINS, Clinton Richard (1993). *El gen egoísta*. Barcelona: Salvat Editores

DE BALBÍN-BEHERMANN, Rodrigo y ALCOLEA-GONZÁLEZ, José Javier. (1999). Vie quotidienne et vie religieuse. Les sanctuaires dans L'Art Paléolithique. *L'Anthropologie*, Vol. 103, N° 1, pp. 23-49

(2001). Siega Verde et l'art paléolithique de plein air: quelques précisions sur son contenu, sa chronologie et sa signification. *Les premiers hommes modernes de la Péninsule Ibérique. Trabalhos de Arqueología*, Vol. 17, pp. 206-235

DE BALBÍN-BEHERMANN, Rodrigo y BUENO RAMÍREZ, Primitiva. (2001). Le sacré et le profane: notes pour l'interprétation des graphies préhistoriques péninsulaires. *Révue Archéologique de l'Ouest*, supplé, N° 9, pp. 141-148.

DE BALBÍN-BEHERMANN, Rodrigo; BUENO RAMÍREZ, Primitiva y ALCOLEA-GONZÁLEZ, José J. (2003). Prehistoria del lenguaje en las sociedades cazadoras y productoras del sur de Europa. (En *El arte prehistórico desde los inicios del siglo XXI. I Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella*, Ed. P. Bueno y R. De Balbín, pp. 13-22)

DE CERTEAU. (1988). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press

(2000). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

DE COPPET, David. (1992). Introducción. (En “Understanding Rituals”. Ed. D. de COPPET, pp. 1-10). London: Routledge.

DEFRASSE, A. y LECHAT, H. (1895). *Epidaure: restauration et description des principaux monuments du sanctuaire d'Asclépios*. Paris: Librairies-Imprimeries Réunies

DEKOULAKOU-SIDERIS, Ifigenia. (1990). A Metrological Relief from Salamis. *American Journal of Archaeology*, Vol. 94, N° 3, pp. 445-451

DELANNOY, J., DAVID, B., GENESTE, J.M., KATHERINE, M., BAKER, B. y WHEAR, R.L. (2015). The Social Construction of Caves and Rockshelters: Chauvet Cave (France) and Nawarla Gabarnmang (Australia). *Antiquity*, Vol. 87, N° 335, pp. 12-29

DE LA NUEZ PÉREZ, María Eugenia. (2004). Las Panateneas: topografía de una fiesta. *Gerión* Vol. 22, N° 1, pp. 101-120

(2008). Las Panateneas: un ejemplo de relaciones sociales a través de la fiesta. *Gerión*, Vol. 26, N° 1, pp. 255-265

DE LA SOTA, Alejandro. (1989). *Alejandro de la Sota, arquitecto*. Madrid: Pronaos

Bibliografía

- DENNETT, Daniel C. (1983). Intentional systems in cognitive ethology: the “Panglossian paradigm” defended. *Behavioural and Brain Sciences*, Vol. 6, pp. 343-390
- (1992). *La actitud intencional*. Barcelona: Gedisa Editorial
- (1996). *Darwin’s Dangerous Idea. Evolution and the Meanings of Life*. London: Penguin Books
- (2007). *Breaking the Spell. Religion as a Natural Phenomenon*. New York: Penguin Books
- DE POLIGNAC, François. (1995). *Cults, Territory, and the Origins of the Greek City State*. Chicago: The University of Chicago Press
- DIAMOND, Adele. (2013). Executive Functions. *Annual Review of Psychology*, Vol. 64, pp. 135-168
- DIAMOND, Jared. (1998). *Guns, Germs, and Steel: The Fate of Human Societies*. New York: Norton
- DÍAZ, Eva. (2014). *The Experimenters. Chance and Design at Black Mountain College*. Chicago: University Of Chicago Press
- DIDI-HUBERMAN, George. (2016). *Being a Skull: Site, Contact, Thought, Sculpture*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Project MUSE
- DIETRICH, O.; HEUN, M.; NOSTROFF, J., SCHMIDT, K. y ZARNKOW, M. (2012) The Role of Cult and Feasting in the Emergence of Neolithic Communities. New Evidence from Göbekli Tepe, South-eastern Turkey. *Antiquity* 86, pp. 674-695.
- DIETRICH, Oliver y NOSTROFF, Jens. (2015). A Sanctuary, or so Fair a House? In Defense of an Archaeology of Cult at Pre-Pottery Neolithic Göbekli Tepe. (En “Defining the Sacred. Approaches to the Archaeology of Religion in the Near East”, Ed. Nicola Laneri, pp. 75-89). Oxford: Oxbow Books
- DIETRICH, Oliver, NOSTROFF, Jens y DIETRICH, Laura. (2018). Masks and Masquerade in the Early Neolithic: A View from Upper Mesopotamia. *Time and Mind*, Vol. 11, N° 1, pp. 3-21
- DONALD, Merlin. (1991). *Origins of the Modern Mind: Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*. Cambridge, MA: Harvard University Press
- (2001). *A Mind so Rare: The Evolution of Human Consciousness*. New York: W.W. Norton.
- DONLYN, L.; ALINDER, J.; CANTY, D. y HALPRIN, L. (2004). *The Sea Ranch*. New York: Princeton Architectural Press
- DOUGLAS, Mary. (1973). *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Siglo XXI de España Editores
- (1978). *Símbolos naturales. Exploraciones en cosmología*. Madrid: Alianza
- (2007). *Thinking in Circles. An Essay on Ring Composition*. New Haven: Yale University Press
- DOVEY, Kimberly. (1985). The Quest for Authenticity and the Replication of Environmental Meaning. (En “Dwelling, Place and Environment”, Ed. D. Seamon y R. Mugerauer, pp. 33-50). Dordrecht, The Netherlands: Martinus Nijhoff

DUNBAR, Robin I. M. (1996). *Grooming, Gossip, and the Evolution of Language*. Boston: Harvard University Press

(2003). The Social Brain: Mind, Language, and Society in Evolutionary Perspective. *Annual Review of Anthropology*, Vol. 32, pp. 163–81

(2009). The Social brain Hypothesis and its Implications for Social Evolution. *Annals of Human Biology*, 36(5), pp. 562-572

DURANTI, Alessandro. (1997). *Linguistic Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.

DURKHEIM, Émile. (1995). *The Elementary Forms of Religious Life*. New York: The Free Press

DURKHEIM, Emile y MAUSS, Marcel. (1967). *Primitive Classification*. Chicago: University of Chicago Press

Du S. READ, Leslie. (1993). Social Space in Ancient Theatres. *New Theatre Quarterly*, Vol. 9, N° 36, pp 316-328

E

EASTERLING, P. E. (1997). A Show for Dionysus. (En “The Cambridge Companion to Greek Tragedy”, Ed. P. E. Easterling, pp. 16-53). Cambridge: Cambridge University Press

EDELMAN, Gerald M. (1989). *The Remembered Present: A Biological Theory of Consciousness*. New York: Basic Books

(1992). *Bright Air; Brilliant Fire: On the Matter of the Mind*. New York: Basic Books

(1998). Building a Picture of the Brain. *Daedalus*, Vol. 127, N° 2 (Spring 1998).

(2005). *Wider Than the Sky: The Phenomenal Gift of Consciousness*. New Haven: Yale University Press

(2006). *Second Nature: Brain Science and Human Knowledge*. New Haven: Yale University Press

EDDY, Martha. (2009). A Brief History of Somatic Practices and Dance: Historical development of the field of somatic education and its relationship to dance. *Journal of Dance and Somatic Practices*, Vol. 1, N° 1, pp. 5-27

EDELMAN, Gerald M. y TONONI, Giulio (2000). *A Universe of Consciousness: How Matter Becomes Imagination*. New York: Basic Books

ELIADE, Mircea. (1958). *Patterns in Comparative Religion*. New York: Sheed & Ward

(1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós Orientalia.

(1999). *Historia de las creencias y las ideas religiosas I*. Barcelona: Paidós Orientalia

(1994). *Enciclopedia delle Religioni*. Vol. 2. Milano: Jaca Book

Bibliografía

- (2007). Enciclopedia delle Religioni. Vol 12. Milano: Jaca Book
- (2008a). Técnicas del Yoga. Barcelona: Kairos
- (2008b). La búsqueda. Historia y sentido de las religiones. Barcelona: Kairós
- (2000a). El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición. Madrid: Alianza Editorial
- (2000b). Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana. Barcelona: Kairós
- ELSNER, Jaś (2012). Material Culture and Ritual: State of the Question. (En "Architecture of the Sacred. Space, Ritual, and Experience from Classical Greece to Byzantium", Ed. B.D.Wescoast y R.G Ousterhout, pp. 1-26). Cambridge: Cambridge University Press
- EVANS, Arthur J. (1901). The Mycenaean Tree and Pillar Cult and its Mediterranean Relations. London: MacMillan and Co. Limited
- (1921). The Palace of Minos at Knossos. Vol. I. London: MacMillan and Co. Limited
- (1928). The Palace of Minos at Knossos. Vol. II. London: MacMillan and Co. Limited
- (1930). The Palace of Minos at Knossos. Vol. III. London: MacMillan and Co. Limited
- (1935). The Palace of Minos at Knossos. Vol. IV. London: MacMillan and Co. Limited
- EVANS-PRITCHARD, Edward E. (1956). Nuer Religion. Oxford: Clarendon Press
- EVANS, Susan y GOULD, Peter. (1982). Settlement Models in Archaeology. Journal of Anthropological Archaeology 1, pp. 275-304

F

- FARINA, Gabriella. (2014). Some Reflections on the Phenomenological Method. Dialogues in Philosophy, Mental and Neuro Sciences, Vol. 7, N° 2, pp. 50-62
- FAUCONNIER, Gilles. (1997). Mappings in Thought and Language. Cambridge: Cambridge University Press.
- FEBVRE, Lucien. (1959). El problema de la incredulidad en el siglo XVI. La religión de Rabelais. México: UTEHA
- FELD, Steven. (2012). Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression. Durham: Duke University Press
- FERNIE, Eric C. (1994). Stonehenge as Architecture. Art History, Vol. 17, N° 2, pp. 147-159
- FETTERMAN, William. (2010). John Cage's Theatre Pieces. Notations and Performances. New York: Routledge
- FINEGAN, Jack. (1998) Handbook Biblical Chronology. Principles of Time Reckoning in the Ancient World and Problems of Chronology in the Bible. Massachusetts: Hendrickson Publishers

- FIELD, Alice S. (2005). Transformations in Dividuality: Personhood and Palaeoliths in the Middle Pleistocene. (En "The Hominid Individual in Context. Archaeological investigations of Lower and Middle Palaeolithic Landscapes, Locales and Artefacts", Ed. C. Gamble y M. Porr, pp. 29-49). Oxford: Routledge
- FIRTH, Raymond. (1951). Elements of Social Organisation. London: Watts & Co.
- FISCHER, R., CALLANDER, R., REDDISH, P., y BULBULIA, J. (2013). How do rituals affect cooperation? An experimental field study comparing nine ritual types. *Human Nature*, 24, 115-125. doi: 10.1007/s12110-013-9167-
- FISKE, Alan Page. DULANEY, Siri. (1994). Cultural Rituals and Obsessive-Compulsive Disorder: Is There a Common Psychological Mechanism? *Ethos*, Vol. 22, N°. 3 (Sep. 1994), pp. 243-283
- FISKE, Alan Page. (2000). Complementarity theory: Why human social capacities evolved to require cultural complements. *Personality & Social Psychology Review*, 4(1), pp. 76-94
- FLANNERY, Kent V. (1969) The Origins and Ecological Effects of Early Domestication in Iran and the Near East. (En "The Domestication and Exploitation of Plants and Animals", Ed. P. J. Ucko y G. W. Dimbleby, pp. 73-100). London: Duckworth.
- (1998). The Ground Plans of Archaic States. (En "Archaic States", Ed. G.M. Feinman y J. Marcus. Pp. 15-57). Santa Fe: School of American Research
- FONTENROSE, Joseph (1988). *Didyma. Apollo's Oracle, Cult, and Companions*. Berkeley: University of California Press
- FORE, Devin. (2012) VALIE EXPORT. [Fecha de consulta: 19 de julio de 2016]. Disponible en http://www.interviewmagazine.com/art/valie-export#_
- FRAMPTON, Kenneth. (1974). On Reading Heidegger. *Oppositions*, Vol. 4
- (1983). Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance. (En "The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture", Ed. H. Foster, pp. 16-30). Seattle: Bay Press
- (1992). *Modern Architecture: A Critical History*. London: Thames and Hudson
- (1995). *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press
- FRASCARI, Marco. (2011). *Eleven Exercises in the Art of Architectural Drawing: Slow Food for the Architect's Imagination*. London: Routledge
- FRAZER, James. (1944). *La rama dorada*. México D. F: Fondo de Cultura Económica.
- FRIEDLAND, Roger y ZELLMAN, Harold. (2007). *The Fellowship: The Untold Story of Frank Lloyd Wright and the Taliesin Fellowship*. New York: Harper Collins
- FRIEDMAN, Ken. (1984). (En "The Art of Performance. A Critical Anthology", Ed. G. Battcock y R. Nickas, pp. 38-55). New York: E.P. Dutton, INC.
- FREUD, Sigmund. (1993) *Obras completas. Volumen 9 (1906-08)*. Buenos Aires: Amorrurtu Editores.

Bibliografía

- FOUCAULT, M. 1978. *The History of Sexuality*, vol. 1. London: Penguin Books.
- (1979a). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books.
- (1979b). *On Governmentality*. *Ideology and Consciousness* 6, pp. 5–21
- (1982). *The Subject and Power*. (En “Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics”, Ed. H. Dreyfus and P. Rabinow, pp. 208–26). Chicago: University of Chicago Press
- (1984). *Space, Knowledge, and Power*. (En “The Foucault Reader”, Ed. P. Rabinow, pp. 239–56). New York: Penguin Books
- FUSTEL DE COULANGES, Numa Denis. (2003). *La ciudad antigua. Estudio sobre el culto, el derecho y las instituciones de Grecia y Roma*. México DF: Editorial Porrúa

G

- GALATI, Gaspare, LOBEL, Elie, VALLAR, Giuseppe, BERTHOZ, Alain, PIZZAMIGLIO, Luigi, LE BIHAN, Denis. (2000). The neural basis of egocentric and allocentric coding of space in humans: a functional magnetic resonance study. *Exp. Brain Res.* 133, 156–164. doi:10.1007/s002210000375
- GALLESE, Vittorio. (2003). La molteplice natura delle relazioni interpersonali: la ricerca di un comune meccanismo neurofisiologico. *Networks*, N° 1, pp. 24–47.
- (2005). *Embodied Simulation. From Neurons to Phenomenal Experience*. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, N° 4, pp. 23–48
- (2017). *Neoteny and Social Cognition: A Neuroscientific Perspective on Embodiment*. (En “Embodiment, Enaction and Culture”, Ed. C. Durt, T. Fuchs, C. Tewes, pp. 309–332). Cambridge, Massachusetts: MIT Press
- GALLOP, Jane. (1988). *Thinking Through the Body*. New York: Columbia University Press
- GAMBLE, Clive y PORR, Martin. (2005). *From Empty Spaces to Lived Lives. Exploring the individual in the Palaeolithic*. (En “The Hominid Individual in Context. Archaeological investigations of Lower and Middle Palaeolithic Landscapes, Locales and Artefacts”, Ed. C. Gamble y M. Porr, pp. 1–12). Oxford: Routledge
- GAMBLE, Clive. (2001). *Las sociedades paleolíticas de Europa*. Barcelona: Ariel
- (2007). *Origins and Revolutions. Human Identity in Earliest Prehistory*. Cambridge: Cambridge University Press
- GARBER, Daniel. (1995). *Leibniz: Physics and Philosophy*. (En “The Cambridge Companion to Leibniz.” Ed Nicholas Jolley, pp. 270 – 352). Cambridge: Cambridge University Press.
- GARCÉS, Carlos. (2011). *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid: Taurus

- GARNER, Stanton B. (1994). *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. Ithaca, NY: Cornell University Press
- GARFINKEL, Yosef. (2003). *Dancing at the Dawn of Agriculture*. Austin: University of Texas Press
- GARTNER, Georg. (2012). *Putting Emotions in Maps – The Wayfinding Example*. Wellington: New Zealand Cartographic Society.
- GAZZANIGA, Michael S.; IVRY, Richard B. y MANGUN, George R. (1998). *Cognitive Neuroscience. The Biology of the Mind*. New York: W. W. Norton & Company
- GEARY, David C. (2005). *The Origin of Mind: Evolution of Brain, Cognition, and General Intelligence*. Washington, DC: American Psychological Association
- GEBHARD, Elizabeth. (1974). The Form of the Orchestra in the Early Greek Theater. *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, Vol. 43, n° 4 (Oct. - Dec., 1974), pp. 428-440
- GEERTZ, Clifford James. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Editorial Gedisa
- (1980). *Negara: The Theater State in Nineteenth Century Bali*. Princeton, N.J.: Princeton University Press
- GELLHORN, E. y KIELYW. (1972). Mystical States of Consciousness: Neurophysiological and Clinical Aspects. *Journal of Nervous and Mental Disease*, n° 154, pp. 399-405
- GIBBS, Raymond W. (1994). *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding*. New York: Cambridge University Press
- GIBSON, James J. (1986). *The Ecological Approach to Visual Perception*. New York: Psychology Press
- GILMAN ROMANO, David. (2016). Athletics: Stadia, Gymnasia, Palaistrai, and Hippodromes. (En "A Companion in Greek Architecture" Ed. Margaret M. Miles, pp. 314-327). Malden, USA: Wiley Blackwell
- GIMBUTAS, Marija. (1965). *Cultures in Central and Eastern Europe*. The Hague: Mouton & CO
- (1989). *The Language of the Goddess: Unearthing Hidden Symbols of Western Civilisation*. London: Thames and Hudson.
- GINOUVÈS, René. (1989). Colonne et péristasis. (En "Architecture et poésie dans le monde grec: Hommage à Georges Roux", Ed R. Étienne, M. T. Dinahet, y M. Yon, pp. 13-17). Lyon: Maison de l'Orient Méditerranéen.
- GINZBURG, Moisei. (1982). *Style and Epoch*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press
- GIRARD, René (1977). *Violence and the Sacred*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977
- GLADKIH, Mikhail L.; KORNIETZ, Ninel L. y SOFFER, Olga. (1984). *Mammoth Bone Dwellings on the Russian Plain*. *Scientific American*, N° 251, pp. 136-43

Bibliografía

- GLOWACKI, Kevin T. (1998). *The Acropolis of Athens before 566 B.C.* (En "Stephanos: Studies in Honor of Brunilde Sismondo Ridgway", Ed. K. J. Hartswick, M. C. Sturgeon, pp. 79-88). Philadelphia: Museum of the University, University of Pennsylvania
- GLUCKMAN, Max. (1952). *Rituals of Rebellion in South-East Africa*. Manchester: Manchester University Press
- (1962). *Les Rites de Passage*. (En "Essays on the Ritual of Social Relations", Ed. M. Gluckman, pp. 1-88). Manchester: Manchester University Press
- (1963). *Order and Rebellion in Tribal Africa*. London: Cohen & West
- (2007). *Costumbre y conflicto en África*. Lima: Fondo Editorial. UCH
- GOFFMAN, Erving. (1956). *The Presentation of Self in Everyday Life*. University of Edinburgh Social Sciences Research Centre. Monograph, n° 2
- (1963). *Behavior in Public Places. Notes on the Organization of Gatherings*. New York: The Free Press
- (1986). *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press
- (1982). *Interaction Ritual. Essays in Face to Face Behaviour*. Pantheon Books, New York
- (2005). *Interaction Ritual. Essays in Face to Face Behaviour*. New Brunswick: Transaction Publishers
- GOLDBERG, RoseLee. (2011). *Performance Art. From Futurism to the Present*. London: Thames and Houdson Ltd.
- GOLDHILL, Simon. (1997). *The Audience of Athenian Tragedy*. (En "The Cambridge Companion to Greek Tragedy", Ed. P. E. Easterling, pp. 54-68). Cambridge: Cambridge University Press
- GOLLEDGE, Reginald G., DOUGHERTY, Valerie y BELL, Scott. (1995). *Acquiring Spatial Knowledge: Survey versus Route-Based Knowledge in Unfamiliar Environments*. *Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 85, N° 1, pp. 134-158
- GOODY, Jack. (1961). *Religion and Ritual: The Definitional Problem*. *British Journal of Sociology* Vol. 12, N° 2, pp. 142-164
- GORING-MORRIS, Nigel. (2000) *The Quick and the Dead: The Social Context of Aceramic Neolithic Mortuary Practices as Seen from Kfar HaHoresh*. (En "Life in Neolithic Farming Communities: Social Organization, Identity and Differentiation", Ed. I. Kuijt, pp. 103-136). New York: Kluwer Academic/Plenum Publishers
- GOROGIANNI, Evi. (2011). *Goddess, Lost Ancestors, and Dolls. A Cultural Biography of the Ayia Irini Terracotta Statues*. *Hesperia* 80, pp. 635-655
- GOSDEN, Chris. (2008). *Social Ontologies*. *Philosophical Transactions of the Royal Society B*, Vol. 363 (1499), pp. 2003-2010
- GRAHAM, Stephen y HEALEY, Patsy. (1999). *Relational Concepts of Space and Place: Issues for Planning Theory and Practice*. *European Planning Studies*, Vol. 7, N° 5, pp. 623-646

GRANGE, Joseph. (1985). Place, Body and Situation. (En "Dwelling, Place and Environment", Ed. D. Seamon y R. Mugerauer, pp. 71-85). Dordrecht, The Netherlands: Martinus Nijhoff

GREENMAN, Benjamin. (2011). Seedbed and the Wedge of Chastity: The erotic play of interpretation. *Journal of the Scottish Society for Art History*. Vol. 16, 2011-2012

GREGORY, Peter N., BUCKLEY EBREY, Patricia. (1993). The Religious and Historical Landscape. (En "Religion and Society in T'ang and Sung China". Ed. P. Buckley Ebrey y P. N. Gregory, pp. 1-44). Honolulu: University of Hawaii Press

GRESKY, Julia, HAELM, Juliane y CLARE, Lee Clare. (2017). Modified Human Crania from Göbekli Tepe Provide Evidence for a New Form of Neolithic Skull Cult. *Science Advances*. DOI 10.1126/sciadv.1700564

GRIMES, Ronald L. (1982). *Research in Ritual Studies*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press

(1995). *Beginnings in Ritual Studies*. Columbia: University of South Carolina Press

(2008). Performance Theory and the Study of Ritual". (En "New Approaches to the Study of Religion Textual, Vol. 2. Comparative, Sociological, and Cognitive Approaches, Ed. P. Antes, A. W. Geertz y R.R. Warne, pp. 109-38). Berlin: Walter de Gruyter

(2012). Religion, Ritual and Performance. (En "Religion, Theatre, and Performance: Acts of Faith". Ed. Lance Gharavi). Oxon: Routledge

(2014). *The Craft of Ritual Studies*. New York: Oxford University Press

GROPIUS, Walter. (1971). Introduction (En "The Theater of Bauhaus". Ed. W. Gropius, A. S. Wensinger, pp. 7-16). Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press

GRUBEN, Gottfried. (1962). L'architettura dei temple e santuari greci. (En "I templi greci", H. Berve y G. Gruben, pp. 11-110). Firenze: Sansoni Editore

GUTHRIE, Stewart. E. (1993). *Faces in the Clouds: A New Theory of Religion*. Oxford: Oxford University Press.

H

HEDREEN, Guy. (2011). Choral Dance in Theseus's Cretan Adventure on the François Vase. *Hesperia*, Vol. 80, pp. 491-510

HAALAND, Randi y HAALAND, Gunnar. (2011). Landscape. (En "The Oxford Handbook of the Archaeology of Ritual and Religion". Ed. T. Insoll, pp. 115-132). Oxford: Oxford University Press

HAGGIS, Donald (1993). Intensive Survey, Traditional Settlement Patterns and Dark Age Crete: The Case of Early Iron Age Kavousi. *JMA* 6, pp 131-174

HÅLAND, Evy Johanne. (2004). Athena's Peplos: Weaving as a Core Female Activity in Ancient and Modern Greece. *Cosmos* 20, pp. 155-182

Bibliografía

- HALGREN KILDE, Jeanne. (2008). *Sacred Power, Sacred Space: An Introduction to Christian Architecture*. Oxford: Oxford University Press
- HALL, Edward T. (1959). *The Silent Language*. New York: Doubleday & Company
- (1966). *The Hidden Dimension*. New York: The Anchor Books
- HALPRIN, Anna (1979). *Movement Ritual*. San Francisco: Spiral-bound
- HALPRIN, Anna; KAPLAN, Rachel. (1995). *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance*. Hanover: University Press of New England
- HALPRIN, Lawrence. (1970). *The RSVP Cycles: Creative Processes in the Human Environment*. New York: G. Braziller
- HALPRIN, Lawrence y BURNS, Jim Burns. (1974). *Taking Part: A Workshop Approach to Collective Creativity*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press,
- HAMILAKIS, Yannis. (2007). *The Nation and its Ruins: Antiquity, Archaeology, and National Imagination in Greece*. Oxford: Oxford University Press
- (2013). *Archaeology and the Senses. Human Experience, Memory, and Affect*. New York: Cambridge University Press
- HAMILAKIS, Yannis, PLUCIENNIK, Mark y TARLOW, Sarah. (Ed.) (2002). *Thinking Through the Body, in Thinking Through the Body: Archaeologies of Corporeality*. New York: Plenum
- HAMMOND, Nicholas G. L. (1972). *The Conditions of Dramatic Production to the Death of Aeschylus*. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, Vol. XIII, pp. 387-450
- (1998). *The Branchidae at Didyma and in Sogdiana*. *The Classical Quarterly*, 48(02), pp. 339-344.
- HANDELMAN, Don Handelman. (1990). *Models and Mirrors: Towards an Anthropology of Public Events*. Cambridge: Cambridge University Press
- HANNA, Robert. (2005). *Greek and Roman Calendars. Constructions of Time in the Classical World*. London: Duckworth
- HANSEN, Julie y Renfrew, Jane M. (1978). *Palaeolithic-Neolithic seed remains at Franchthi cave, Greece*. *Nature*, N° 271, pp. 349-352
- HARDIE, Alex. (2004). *Muses and Mysteries*. (En "Music and the Muses: The Culture of 'mousikē' in the Classical Athenian City", Ed. P. Murray y P. Wilson, pp. 19-38). Oxford: Oxford University Press
- HARRIES, Karsten. (1982). *Building and the terror of time*. *Perspecta: the Yale Architectural Journal*, n° 19, pp. 59 – 69
- HARRIS, Marvin. (1978). *Cannibals and Kings. The Origins of Cultures*. Glasgow: Fontana-Collins
- (1996). *El desarrollo de la teoría antropológica. Historia de las teorías de la cultura*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores
- (2004). *Antropología cultural*. Madrid: Alianza

- (2007) Teorías de la cultura en la era posmoderna. Barcelona: A&M Gráfico
- (2013). Nuestra especie. Madrid: Alianza
- HARRIS, Paul L. (2000). *The Work of Imagination*. London: Blackwell.
- HARRISON, Jane E. (1908) *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. Cambridge. Cambridge University Press
- (1912) *Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion*. Cambridge. Cambridge University Press
- HART, F. Elizabeth. (2007). Performance, Phenomenology, and the Cognitive Turn. (En “Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn”, Ed. B. McConachie y E. F. Hart, pp. 29-51). London: Routledge
- HASELBERGER, Lothar. (1985), The Construction Plans for the Temple of Apollo at Didyma. *Scientific American*, Vol. 253, N° 6, pp. 126-133
- HAUPTMANN, H. (1993) Ein Kultgebäude in Nevali Çori. (En “Between the Rivers and Over the Mountains. *Archaeologica Anatolica et Mesopotamica Alba Palmieri dedicate*”, Ed. M. Frangipane, H. Hauptmann, M. Liverani, P. Matthiae y M. Mellink, pp. 37-69). Rome: Università di Roma “La Sapienza”
- HAUSER, Marc. (2006). *Moral Minds: How Nature Designed our Universal Sense of Right and Wrong*. New York: Harper Collin
- HAVELKA, Rudolf. (2009). The Significance of Sacred Places: The Contribution and Limits of Cognitive Approaches to Their Research. *Sacra*, vol. 7, n°. 2, pp. 49-61
- HARVEY, David. (1973). *Social Justice and the City*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- (1990). *The Condition of Postmodernity An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge (Massachusetts): Blackwell Publishers
- HAYDEN, Brian. (2003). *Shamans, sorcerers, and saints: A prehistory of religion*. Washington, DC: Smithsonian Books.
- HAZELTON HAIGHT, Elizabeth. (1918). Cumae in Legend and History. *The Classical Journal*, Vol. 13, N° 8, pp. 565-578
- HEALY, Jane. (1999) *Endangered Minds: Why Our Children Don't Think and What We Can Do About It*. New York: Touchstone
- HEATHFIELD, Adrian. (2008). *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*. London and Cambridge (Massachusetts): Live Art Development Agency - MIT Press
- HEIDEGGER, Martin. (1997). *Ser y tiempo*. Santiago, Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS
- HENRINCHS, Albert. (1995). “Why Should I Dance?”: Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, Vol. 3, N°. 1, The Chorus in Greek Tragedy and Culture, pp. 56-111

Bibliografía

HENSEY, Robert. (2008). The Observance of Light: A Ritualistic Perspective on “Imperfectly” Aligned Passage Tombs. *Time and Mind*, Vol. 1, N° 3, pp. 319-329

HERRMANN, Richard A. y SCHMIDT, Klaus. (2012). Göbekli Tepe-Untersuchungen zur Gewinnung und Nutzung von Wasser im Bereich des steinzeitlichen Bergheiligtums. (En “Wasserwirtschaftliche Innovationen im archäologischen Kontext”. Ed. F. Klimesch, R. Eichmann, C. Schuler y H. Fahlbusch, pp. 57-67). Rahden: Verlag Marie Leidorf.

HERTZ, Robert. (1973). The Pre-eminence of the Right Hand: A Study in Religious Polarity. (En “Right and Left: Essays on Dual Symbolic Classification”, Ed. R. Needham, pp. 3-31). Chicago: University of Chicago Press

HEWITT, Joseph W. (1909). The Major Restrictions on Access to Greek Temples. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 40, pp. 83-91

HEYES, Cecilia. (2012). New Thinking: The Evolution of Human Cognition. *Philosophical Transactions of Royal Society B*, N° 367, pp. 2091-2096

HIGGINS, Michael Denis; HIGGINS, Reynold Higgins. (1996). *A Geological Companion to Greece and the Aegean*. Ithaca, New York: Cornell University Press

HILLIER, Bill, HANSON, Julianne. (1984). *The Social Logic of Space*. Cambridge: Cambridge University Press

HIRSCHFELD, Lawrence A. (1986). Kinship and Cognition: Genealogy and the Meaning of Kinship Terms. *Current Anthropology*, Vol. 27, N° 23, pp. 217-242

(1993). Discovering Social Difference: The Role of Appearance in the Development of Racial Awareness. *Cognitive Psychology*, Vol. 25, N° 3, pp. 317-350

HOBBSBAWM, Eric. (1992). Introduction: Inventing Traditions. (En “The Invention of Tradition”. Ed. E. Hobsbawm y T. Ranger, pp. 1-14) Cambridge: Cambridge University Press

HODDER, Ian. (1977). Spatial Studies in Archaeology. *Progress in Human Geography*, Vol 1, n° 1, pp. 33-64

(2001). *Archaeological Theory Today*. Oxford: Blackwell Publishers

(2010). *Religion in the Emergence of Civilization: Çatalhöyük as a Case Study*. New York: Cambridge University Press

HODDER, Ian y MESKELL, Lynn. (2010). The Symbolism of Çatalhöyük in its Regional Context (En “Religion in the Emergence of Civilization: Çatalhöyük as a Case Study”, Ed. I. Hodder, pp. 32-72). New York: Cambridge University Press

HOLLINSHEAD, Mary B. (2012). Monumental Steps and the Shaping of Ceremony. (En “Architecture of the Sacred. Space, Ritual, and Experience from Classical Greece to Byzantium”, Ed. B. Wescoat y R. Ousterhout, pp. 27-65). New York: Cambridge University Press

HOLTZMANN, Bernard. (2003). *L'Acropole d'Athènes: Monuments, cultes et histoire du sanctuaire d'Athènes Polias*. Paris: Picard.

HORVITZ, Robert. (1976) Chris Burden. Artforum magazine, Volume XIV No. 9 (May 1976). Pp. 24-31. Disponible en <http://mujweb.cz/horvitz/burden.html>

HUBERT, Henri y MAUSS, Marcel. (1964). *Sacrifice: Its Nature and Function*. Chicago: The University of Chicago Press

HULTON A. O. (1972). The Women on the Acropolis. A note on the Structure of the Lysistrata. (Cambridge Journals) *Greece and Rome*, Vol. 19, nº. 1, pp. 32-36

HOWES, David. (2014). El creciente campo de los Estudios Sensoriales. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad* [en línea] 2014, 6 (Agosto-Noviembre): [Fecha de consulta: 1 de marzo de 2016] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=273231878002>>

HUTCHINS, Edwin. (2005) Material Anchors for Conceptual Blends. *Journal of Pragmatics* 37, pp. 1555-1577

HUEBNER, Karla. (2003). A Minoan Vase from Zakros, Crete. The Sanctuary Rhyton. Anistoriton P032. [Fecha de consulta 12 diciembre 2016]. Disponible en: <http://www.anistor.gr/english/en-back/p032.htm>

HUGHES-FREELAND, Felicia y CRAIN, Mary M. (1998). Introduction. (En "Recasting Ritual. Performance, media, identity". Ed. F. Hughes-Freeland y M. M. Crain, pp. 1-20). London: Routledge

HUIZINGA, Johan. (1982). *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial

HUMPHREY, Caroline, LAIDLAW, James. (1994). *The Archetypal Actions of Ritual*. Oxford: University Press

HURWIT, Jeffrey M. (1999). *The Athenian Acropolis. History, Mythology, and Archaeology from the Neolithic Era to the Present*. Cambridge: Cambridge University Press

HUXLEY, Julian, (1923). *Essays of a Biologist*. New York: Alfred A. Knopf

(1966) Introduction (En "A Discussion on Ritualization of Behavior in Animals and Man." Ed. J. Huxley, *Philosophical Transactions of the Royal Society*, series B, Vol. 251, nº 772, pp. 247-525)

I

IAKOVLEVA, Lioudmila. (2016). Mezinian Landscape System (Late Upper Palaeolithic of Eastern Europe). *Quaternary International* 412, pp. 4-15

(2015). The Architecture of Mammoth Bone Circular Dwellings of the Upper Palaeolithic Settlements in Central and Eastern Europe and their Socio-symbolic Meanings. *Quaternary International* 359-360, pp. 324-334

(2009). L'art mézinien en Europe orientale dans son contexte chronologique, culturel et spiritual. *L'anthropologie* 113, 691-752

Bibliografía

ILES, Chrissie. (2003). Marina Abramović: Staring at the Ocean. ("The House With the Ocean View."). Milan: Ed. Charta

INDIANA, Gary. (1981). VALIE EXPORT. BOMB - Artists in Conversation nº 3. (3 Spring 1982) [Fecha de consulta: 16 de julio de 2016] Disponible en: <http://bombmagazine.org/article/79/>

INGOLD, Tim. (2000a). The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill. London: Routledge

(2000b). The Poverty of Selectionism. *Anthropology Today* Vol. 16, Nº. 3, pp. 1-3.

(2000c). Evolving Skills. (En "Alas, Poor Darwin: Arguments Against Evolutionary Psychology", Ed. H. Rose and S. Rose, pp. 273-97). New York: Harmony Books.

(2011). Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description. Oxon: Routledge

(2013). Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture. Oxon: Routledge

J

JACKENDOFF, Ray J. (1987). Consciousness and the Computational Mind. Cambridge, Massachusetts: MIT Press/ A Bradford Book

JACKSON, Maggie. (2008). Distracted: The Erosion of Attention and the Coming Dark Age. Amherst, New York: Prometheus Books

JACKSON, Michael D. (1989). Paths toward a Clearing: Radical Empiricism and Ethnographic Inquiry. Bloomington: Indiana University Press

JAQUES-DALCROZE, Emile. (2008). The Eurhythmics of Jaques-Dalcroze. Gloucester: Dodo Press

JAMESON, Michael H. (2014). Sacrifice and Animal Husbandry in Classical Greece. (En "Cults and Rites in Ancient Greece: Essays on Religion and Society", Ed. A. B. Stallsmith, pp. 198-231). Cambridge: Cambridge University Press

JAUBERT, J., VERHEYDEN, S., GENTY, D., SOULIER, M., CHENG, H., BLAMART, D., BURLET C., CAMUS H., DELABY S., DELDICQUE, D., EDWARDS, R. L., FERRIER, C, LACRAMPE-CUYAUBÈR, F., LÉVÊQUE, F., MASKSUD, F., MORA, P., MUTH, X., RÉGNIER, E., ROUZAUD, J.N. y SANTOS, F. (2016). Early Neanderthal Constructions Deep in Bruniquel Cave in Southwestern France. *Nature*, Vol. 534, pp. 111–114. doi:10.1038/nature18291

JENSEN, Adolf E. (1963). Myth and Cult Among Primitive Peoples. Chicago: The Chicago University Press

JEPPESEN, Kristian. (1979). Where Was the So-Called Erechtheion? *American Journal of Archaeology*, Vol. 83, Nº 4, pp. 381-394

JOHNSON, Gregory A. (1972). A Test of the Utility of Central Place Theory in Archaeology. (En "Man, Settlement, and Urbanism", Ed. P. Ucko, R. Tringham y G. Dimbleby, pp. 769 – 785). London: Duckworth

(1973). Local Exchange and Early State Development in Southwestern Iran. *Museum of Anthropology, University of Michigan, Anthropological Papers* 51

JOHNSON, Mark. (1987). *The Body in the Mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*. Chicago: University of Chicago Press

JOSIPOVICI, Gabriel. (1982). *Writing the Body*. Princeton: Princeton University Press

JUNG, Carl. (1967). *Symbols of Transformation*. Princeton, N.J.: Princeton University Press

K

KAGAN, Donald. (2009). *La guerra del Peloponeso*. Barcelona: Edhasa

KALIFF, Anders. (2011). Fire. (En *The Oxford Handbook of the Archaeology of Ritual and Religion*, Ed. T. Insoll, pp. 51-62). Oxford: Oxford University Press

KANT, Immanuel. (1992). Concerning the Ultimate Ground of the Differentiation of Directions in Space. (En “*The Cambridge Edition of the Works of Kant: Theoretical Philosophy 1755–1770*”. Ed. D. Walford, 365 – 372). Cambridge: Cambridge University Press.

KAPFERER, Bruce. (1983). *A Celebration of Demons: Exorcism and the Aesthetics of Healing in Sri Lanka*. Bloomington: Indiana University Press

KÄPPEL, Lutz y POTHOU, Vassiliki. (Ed.) (2015). *Human Development in Sacred Landscapes. Between Ritual Tradition, Creativity and Emotionality*. Goettingen: V&Runipress

KAPROW, Allan. (1988). An Interview with Allan Kaprow. John Held Jr. [Fecha de consulta: 27 de julio de 2016]. Disponible en: http://www.ubu.com/papers/kaprow_held_interview.html

KARKANAS, P., KOUMOUZELIS, M., KOZLOWSKI, J. K., SITLIVY, V., SOBCZYK, K., BERNA, F. y WEINER, S. (2004). The Earliest Evidence for Clay Hearths: Aurignacian Features in Klisoura Cave Southern Greece. *Antiquity*, Vol. 78, N° 301, pp. 513–525

KASPAR, Kai, VENNEKÖTTER, Alina. (2015). Embodied Information in Cognitive Tasks: Haptic Weight Sensations Affect Task Performance and Processing Style. *Advances in Cognitive Psychology*, volume 11(3), pp. 64-76

KAVOULAKI, Athena. (1999). Processional Performance and the Democratic Polis. (En “*Performance Culture and Athenian Democracy*”, Ed. S. Goldhill y R. Osborne, pp. 293-320). Cambridge: Cambridge University Press.

KAVVATHA, Vasili. (2009). *Θέα Επιδαύρου*. Atenas: Φύλλα Τέχνης, Βιβλιοθήκη-Πινακοθήκη

KAZOLIAS, Evángelos. (2009). *Προγράμμα αποκαταστάσης αρχαίου θεάτρου πόλεως Επιδαύρου*. Atenas: Διάζωμα

KELLY, John D. y KAPLAN, Martha. (1990). History, Structure and Ritual. *Annual Review of Anthropology* Vol. 19, pp. 119–150.

Bibliografía

- KENTGENS-CRAIG, Margret. (1999). *The Bauhaus and America: First Contacts 1919–1936*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press
- KING, Glenn E. (1976). Society and Territory in Human Evolution. *Journal of Human Evolution*, Vol. 5, N° 4, pp. 323-331
- KIRBY, Michael, SCHECHNER, Richard. (1965). An Interview with John Cage. (*The Tulane Drama Review*. Vol. 10, n° 2, pp. 50-72). Cambridge: The MIT Press
- KIRCHNER, Horst. (1952). Ein archäologischer Beitrag zur Urgeschichte des Schamanismus. *Anthropos*, Bd. 47, H. 1/2, pp. 244-286
- KITCHIN, Robert M. (1996). Increasing the Integrity of Cognitive Mapping Research: Appraising conceptual schemata of environment-behaviour interaction. *Progress in Human Geography*. N°. 20, pp. 56–84. doi:10.1177/030913259602000104
- KLEIN, Nancy L. (2015). The Architecture of the Athenian Acropolis before Pericles: The Life and Death of the Small Limestone Buildings. (En “*Cities Called Athens*”, Ed. K. F. Daly y L. A. Riccardi, pp. 137-164). Lewisburg, Pennsylvania: Bucknell University Press
- KNIGHT, Chris. (1994). Ritual and the Origins of Language. (En “*Ritual and the Origins of Symbolism*”. Two papers presented to the Human Evolution Interdisciplinary Research Unit conference on ritual and the origins of culture”, Ed. C. Knight y C. Power (eds), pp. 4-19). London: University of East London Sociology Department
- KOSTOF, Spiro. (1995). *A History of Architecture. Settings and Rituals*. Oxford: Oxford University Press
- KRAUSS, Rosalind. (2006). Videoarte: la estética del narcisismo. (En “*Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*”. Ed. Berta Sichel, pp. 43-60). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- KYLE, Donald G. (1993). *Athletics in Ancient Athens*. Leiden: E.J. Brill
- KYRIAKIDIS, Evangelos. (2002). *Ritual and its Establishment. The Case of Some Minoan Open-Air Rituals*. Cambridge: Tesis doctoral entregada en St. John's College
- (2007a). “Finding Ritual: Calibrating the Evidence”. (En “*The Archaeology of Ritual*”. Ed. E. Kyriakidis, pp. 9-22). Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology UCLA publications
- (2007b). *Archaeologies of Ritual*. (En “*The Archaeology of Ritual*”, Ed. E. Kyriakidis, pp. 289-308). Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology UCLA publications
- (2017). *Rituals, Games and Learning*. (En “*Ritual, Play and Belief, in Evolution and Early Human Societies*”, Ed. C. Renfrew, I. Morley y M. Boyd, pp. 302-308). Cambridge: Cambridge University Press
- KUPER, Adam. (1983). *Anthropology and Anthropologist. The Modern British School*. London: Routledge and Kegan Paul

L

- LABAN, Rudolf. (1966). *Choreutics*. (Notas y edición de Lisa Ullmann). London: Macdonald and Evans
- LAKOFF, George. (1987). *Women, Fire and Other Dangerous Things*. Chicago: University of Chicago Press
- LAKOFF, George y JOHNSON, Mark. (1999). *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books
- (2003). *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press
- LAMBRINOUDAKIS, Vasilis; KAZOLIAS, Evangelos y ZONAS, Lukas (2006). Κληνη Κλασικών χρονών στην Αρχαία Επίδαωρος. En: V. K. Lambrinoudakis (ed.), pp. 59-69) Atenas: Melissa Publishing House
- LANE, Belden C. (2002). *Landscapes of the Sacred. Geography and Narrative in American Spirituality*. Baltimore: The John Hopkins University Press
- LANE, Christel. (1981). *The Rites of Rulers: Ritual in Industrial Society—The Soviet Case*. Cambridge: Cambridge University Press
- LANTERNARI, Vittorio. (1976). *Crisi e ricerca d'identità. Folklore e dinamica culturale*. Napoli: Li-guori Editore
- LARTET, Edouard y CHRISTY, Henry. (1865-1875). *Reliquiae Aquitanicae*. (Ed. William and Norgate). London: Williams & Norgate
- LARSEN, Steen F. (1988). Remembering Without Experiencing: Memory for Reported Events. (En *Remembering Reconsidered: Ecological and Traditional Approaches to the Study of Memory*. Ed. U. Neisser and E. Winograd, pp. 326–355). New York: Cambridge University Press
- LARSON, Jennifer. (2007). *Ancient Greek Cults*. New York: Routledge
- LAW, John. (1999). After ANT: Complexity, Naming and Topology. (En “Actor Network Theory and after”, Ed. J. Law y J. Hassard, pp. 1-14). Oxford: Blackwell Publishers/The Sociological Review.
- LAWLER, Lillian Brady Lawler. (1946). The Geranos Dance - A New Interpretation. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 77, pp. 112-130
- LAWRENCE, Arnold Walter. (1996). *Greek Architecture*. New Haven: Yale University Press
- LAWSON, Ernest Thomas. MCCAULEY, Robert. (1993). *Rethinking Religion. Connecting cognition and culture*. New York: Cambridge University Press
- (2002). *Bringing Ritual to Mind. Psychological Foundations of Cultural Forms*. New York: Cambridge University Press
- LEACH, Edmund. (1964). “Ritual.” (En “A Dictionary of the Social Sciences”, Ed. J. Gould y W. Kolk, pp. 607–608). London: Tavistock

Bibliografía

- (1966). Ritualization in Man in Relation to Conceptual and Social Developments. (En "A Discussion of the Ritualization of Behavior in Animals and Man". J. Huxley, Transactions of the Royal Society of London. Series B. Biological Sciences, Vol. 251, n°. 772, pp. 403-408)
- (1968). *Ritual*. (En "International Encyclopedia of the Social Sciences, Vol. 13", Ed. D. L. Sills, pp. 520-26) New York: Macmillan
- (1976). Culture and Communication: The Logic by Which Symbols Are Connected. Cambridge: Cambridge University Press
- (2000). Once a Knight is Quite Enough. *Revista Mana* 6 (1), pp. 31-56
- LEDoux, Joseph. (1996). The Emotional Brain. New York: Simon Schuster
- (2002). Synaptic Self: How Our Brains Become Who We Are. London: Penguin Books.
- LEFEBVRE, Henri. (2013). La producción del espacio. Madrid: Capitán Swiny
- LEÓN, Ana María. (2016). Prisioneros de Ritoque. *ARQ* (Santiago), N° 92
- LEROI GOURHAN, André. (1971). Préhistoire de l'art occidental. Paris: Mazenod
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (1965). El totemismo en la actualidad. México: Fondo de Cultura Económica
- (1968). Mitológicas. Lo crudo y lo cocido. México: Fondo de Cultura Económica
- (1969). The Elementary Structures of Kinship. Boston: Beacon Press, 1969
- (1987). Antropología estructural. Barcelona: Paidós
- (1997). El pensamiento salvaje. Bogotá: Fondo de Cultura Económica
- LEWIS-WILLIAMS, David. (2002). The Mind in the Cave: Consciousness and the Origin of Art. London: Thames & Hudson
- LIÉNARD, Pierre y SØRENSEN, Jesper. (2014). Tools for Thought: The Ritual Use of Ordinary Tools. (En "Origins of Religion, Cognition and Culture. Ed. A. W. Geertz, pp. 341-364). London: Routledge
- LITTLE, Michael A. (2010). "History of the Study of Human Biology". (En "Human Evolutionary Biology". Ed. Michael P. Muehlenbein, pp. 29-47). New York: Cambridge University Press
- LLINÁS, Rodolfo R. (2001). The I of the Vortex. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- LOCK, Margaret y FARQUHAR, Judith. (Ed.) (2007). Beyond the Body Proper. Reading the Anthropology of Material Life. Durham: Duke University Press
- LORENZ, Konrad. (2002). On Agression. London: Routledge
- LOW, Setha M. y ALTMAN, Irwin. (1992). Place Attachment: A Conceptual Inquiry. (En "Place Attachment", Ed. I. Altam y S. Low, pp. 1-12). New York: Plenum Press
- LUYSTER, Robert Luyster. (1965). Symbolic Elements in the Cult of Athena. *History of Religions*, Vol. 5, N° 1, pp. 133-163

LYNCH, Kevin. (2008). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili

LYNDON, Donlyn y ALINDER, Jim. (2004). *The Sea Ranch*. New York: Princeton Architectural Press

M

MAISCH, R. POHLHAMMER, F. (1931). *Instituciones griegas*. Barcelona: Editorial Labor

MALETIC, Vera. (1987). *Body-Space-Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*. Berlin: Mouton De Gruyter

MALINOWSKI, Bronislaw K. (1963). *Sex, Culture and Myth*. New York: Harcourt, Brace & World, INC.

(1989). *Diario de campo en Melanesia*. Barcelona: Ediciones Júcar

(1993). *Magia, ciencia y religión*. Barcelona: Planeta-Agostini

MALLGRAVE, Harry Francis. (2010). *The Architect's Brain. Neuroscience, Creativity, and Architecture*. West Sussex: John Wiley & Sons

(2013). *Architecture and Embodiment. The Implications of the New Sciences and Humanities for Design*. Oxford: Routledge

(2015). *Embodiment and Enculturation: The Future of Architectural Design*. *Frontiers in Psychology*. Vol. 6, art. 1396, doi.org/10.3389/fpsyg.2015.01398

MALPAS, Jeff E. (1999). *Place and Experience. A Philosophical Topography*. Cambridge: Cambridge Univ. Press

(2007). *Heidegger's Topology: Being, Place, World*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press

MANIA, Dietreich y MANIA, Ursula. (2005). *The Natural and Socio-cultural Environment of Homo Erectus at Bilzingsleben, Germany*. (En "The Hominid Individual in Context. Archaeological Investigations of Lower and Middle Palaeolithic Landscapes, Locales and Artefacts", Ed. C. Gamble y M. Porr, pp. 98-114). Oxford: Routledge

MANNIKKA, Eleanor. (1996). *Angkor Wat: Time, Space, and Kingship*. Honolulu: University of Hawaii Press.

MARAVITA, Angelo y IRIKI, Atsushi. (2004). *Tools for the Body (Schema)*. *TRENDS in Cognitive Sciences*, Vol. 8, N° 2, pp. 79-86

MARCONI, Clemente. (2009). *The Parthenon frieze. Degrees of visibility*. *Res: Anthropology and Aesthetics*, Vol. 55-56, pp. 156-173

MARE, Estelle Alma. RAPANOS, Athanasios. (2007). *The Sacred and Profane Symbolism of Space in Classical Greek Architecture: the Temple Complex of Apollo at Delphi and the Athenian Acropolis*. *SAJAH*, Vol 22, N° 1, pp. 117-133

Bibliografía

- MARINATOS, Nanno. (1993). What Were Greek Sanctuaries? A synthesis. (En "Greek Sanctuaries. New approaches". Ed. N. Marinatos y R. Hägg, pp. 179-183). London: Routledge
- (1995). Minoan Religion. Ritual, Image and Symbols. Columbia: South Carolina University Press
- MARINETTI, Tommaso. (1913). Destrucción de la sintaxis – Imaginación sin límites – Palabras en libertad
- (2009a). The founding and manifesto of futurism (1916). (En "Futurism. An Anthology", Ed. L. Rainey, C. Poggi y L. Wittman, pp. 49-53). New Haven: Yale University Press
- (2009b). Dynamic and Synoptic Declamation (1916). (En "Futurism. An Anthology", Ed. L. Rainey, C. Poggi y L. Wittman, pp. 219-223). New Haven: Yale University Press
- MARK, D.; FREKSA, C.; HIRTLE, S.; LLOYD, R. y TVERSKY, B. (1999). Cognitive Models of Geographical Space. International Journal of Geographical Information Science, Vol. 13, N° 8, pp. 747-774
- MARK, Ira S. (1993). The Sanctuary of Athena Nike in Athens: architectural stages and chronology. Princeton: American School of Classical Studies at Athens
- MARKO, Vladimir. (1968). Russian Futurism. A History. Berkeley, Los Ángeles: California University Press
- MARSHACK, Alexander. (1972). The Roots of Civilization. New York: Weidenfeld and Nicolson
- MARTIN, Emily. (1994). Flexible Bodies: Tracking Immunity in American Culture from the Days of Polio to the Age of AIDS. Boston: Beacon Press
- MARTINEZ SANCHEZ, María José. (2015) Cartografías dinámicas. Cuerpo y movimiento en el espacio arquitectónico. Tesis entregada en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la E.T.S.A.M. Universidad Politécnica de Madrid.
- MATLUCK BROOKS, Lynn. (1993). Harmony in Space: A Perspective on the Work of Rudolf Laban. Journal of Aesthetic Education, Vol 27, N° 2, pp 29-41
- MAUSS, Marcel. (1973). Techniques of the Body. Economy and Society, Vol. 2, N° 1, pp. 70-88
- MAZARAKIS AINIAN, Alexander. (2016). Early Greek Temples. (En "A Companion to Greek Architecture", Ed. M. Miles, pp. 15-30). Oxford: Blackwell
- MCCAULEY, Robert N. (2014). Putting Religious Ritual in its Place: On Some Ways Humans Cognitive Predilections Influence the Locations and Shapes of Religious Rituals. (En "Locating the Sacred: Theoretical Approaches to the Emplacement of Religion", Ed. C. Moser y C. Feldman, pp. 144-163). Oxford: Oxbow Books
- MCCAULEY, Robert N. y LAWSON, E. Thomas. (1990). Rethinking Religion. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2002). Bringing Ritual to Mind: Psychological Foundations of Cultural Forms. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2007). Cognition, Religious Ritual and Archaeology. (En "The Archaeology of Ritual", Ed. E. Kyriakidis, pp. 209-54). Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology at UCLA

- MC DOWELL, Jennifer. (1974). Soviet Civil Ceremonies. *Journal for the Scientific Study of Religion*, Vol. 13, N° 3, pp. 265-279
- MC NEILL, David. (1985). So You Think Gestures Are Nonverbal? *Psychological Review*, Vol. 92, nº 3, pp. 350-371
- MC ENROE, John C. (2010). *Architecture of Minoan Crete. Constructing Identity in the Aegean Bronze Age*. Austin: University of Texas Press
- MC MAHON, Augusta. (2013) Space, Sound, and Light: Toward a Sensory Experience of Ancient Monumental Architecture. *American Journal of Archaeology*, Vol.117, N° 2, pp. 163-179
- MEGAW, Arthur Hubert Stanley. (1964). Archaeology in Greece. 1963-1964. *Archaeological Reports* N°. 10, pp. 3-30
- MEIGNEN, L.; BAR-YOSEF, O.; BELFER-COHEN, A.; SPETH, J.D. y VANDERMEERSCH, B. (2017). Kebara Cave. (En "Archaeology of Human Evolution", Ed. Y. Enzel y O. Bar-Yosef, pp. 241-250). Harvard, Massachusetts: Cambridge University Press
- MEIGNEN, Liliane, GOLDBERG, Paul, y BAR-YOSEF, Ofer. (2007). The Hearths at Kebara Cave and their Role in Site Formation Processes. (En "The Middle and Upper Paleolithic Archaeology of the Kebara Cave, Mt Carmel, Israel", Ed. O. Bar-Yosef y L. Meignen, pp. 91-122). Cambridge, MA: Peabody Museum, Harvard University
- MELFI, Milena. (2007). I santuari di Asclepio in Grecia. Roma: "L'erma" di Bretschneider
- (2010a). Ritual Spaces and Performances in the Asklepieia of Roman Greece. *The Annual of the British School at Athens*. N°. 105, pp. 317-338
- (2010b). Rebuilding the Myth of Asklepios at the Sanctuary of Epidauros in the Roman Period. (En "Roman Peloponnese III. Society, Economy, and Culture under the Roman Empire". Ed. A. Rizakis, C. Lepenoti, pp. 329-339). Atenas: The Nationale Hellenic Research Foundation. Institute for Greek and Roman Antiquity
- MELLARS, Paul. (2006). Archeology and the Dispersal of Modern Humans in Europe: Deconstructing the "Aurignacian". *Evolutionary Anthropology* Vol. 15. N°. 5, pp. 167-182
- MELLARS, Paul y GIBSON, Kathleen R. (Ed.) (1996). *Modelling the Early Human Mind*. Cambridge: McDonald Institute for Archaeological Research
- MELLART, James. (1966). Excavations at Çatal Hüyük, 1965, Fourth Preliminary Report. *Anatolian Studies*, Vol. 16, pp. 165-191
- (1967). *Çatal Hüyük: A Neolithic Town in Anatolia*. London: Thames and Hudson
- MERLEAU-PONTY, Maurice. (1967). *The Structure of Behaviour*. Boston: Beacon Press
- (1968). *The Visible and the Invisible*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press
- (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini

Bibliografía

- MEYER, Helge. (2008) Performance Art and its Art-Historic Origins. [Fecha de consulta: 25 de julio de 2016]. Disponible en: http://www.performance-art-research.de/texts/performance-and-its-origins_helge-meyer.pdf
- MICHON, Jean-Louis. (2006). Sacred Music and Dance in Islam. (En “Sufism: Love and Wisdom”, Ed. J.L. Michon y R Gaetani, pp. 153-178). Bloomington, Indiana: World Wisdom
- MIKALSON, Jon D. (2010). Greek Popular Religion. Oxford: Oxford University Press
- (2010b). Ancient Greek Religion. Oxford: Blackwell Publishing
- MIKEDAKI, Maria. (2015). Τα σκηνικά τοθ θεάτρου της ελληνιστικής εποχής. Atenas: Βίλντισι
- MILISAUSKAS, Sarunas. (2011). Early Neolithic, the First Farmers in Europe, 7000–5500/5000 BC. (En “European Prehistory: A Survey”, Ed. S. Milisauskas, pp. 153–222) New York: Springer Science - Business Media, LLC.
- MILLER, George A., GALANTER, Eugene y PRIBHAM, Karl H. (1970). Plans and the Structure of Behavior. London: Holt, Rinehart and Winston
- MILLER, Stephen G. (1978). The Prytaneion Its Function and Architectural Form. Berkeley: University of California Press
- (1994) Architecture as Evidence for Identity of Early Polis. (En Sources for the Ancient Greek City-State. Acts of the Copenhagen City Centre II. Ed. M. H. Hansen. pp. 201–244). Copenhagen: The Royal Danish Academy of Science and Letters
- MINER, Horace. (1956). Body Ritual among the Nacirema. American Anthropologist 58, pp. 503–507
- MITCHELL, J. P. (1998). Performances of Masculinity in a Maltese festa. (En “Recasting Ritual. Performance, media, identity”, Ed. F. Hughes-Freeland y M. M. Crain, pp. 69-94). London: Routledge
- MITHEN, Steven. (1996). The Prehistory of the Mind: The Cognitive Origins of Art, Religion and Science. London: Thames and Hudson
- (2006). After the Ice. Global Human History 20,000–5000 BC. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press
- MONEO, Rafael. (2002). The Freedom of the Architect, Raoul Wallenberg Lecture. Ann Arbor: University of Michigan
- MONTAGU, Ashley. (1986). Touching: The Human Significance of the Skin. New York: Harper & row
- MOORE, Carol-Lynne. (2009). The Harmonic Structure of Movement, Music, and Dance According to Rudolf Laban: An Examination of His Unpublished Writings and Drawings. New York: The Edwin Mellen Press
- MOORE, Charles. ALLEN, Gerald. (1978). Dimensiones de la arquitectura. Espacio, forma y escala. Barcelona: Gustavo Gili

MOORE, Henrietta L. (1986). *Space, Text and Gender. An Anthropological Study of the Marakwet of Kenya*. Cambridge: Cambridge University Press

MORETTI, Jean-Charles. (2014). The Evolution of Theatre Architecture Outside Athens in the Fourth Century. (En "Greek Theatre in the Fourth Century B.C." Ed. CSAPO, Eric. GOETTE, Hans Rupprecht. GREEN, J. Richard. WILSON, Peter, pp. 107-140). Berlin: Walter de Gruyter

MORGAN, Catherine. (1993). The Origins of Pan-Hellenism. (En "Greek Sanctuaries. New approaches". Ed. N. Marinatos y R. Hägg, pp. 14-33). London: Routledge

(2003). *Early Greek States Beyond the Polis*. London: Routledge

MORGAN, Lewis Henry. (1985). *Ancient Society or Researches in the Lines of Human Progress from Savagery through Barbarism to Civilization*. Chicago: H. Kerr Ft. Company

MORGAN, John D. (1996). The Calendar and the Chronology of Athens. *American Journal of Archaeology*, Vol 100, N° 2, pp. 337-407

MORPY, Howard. (1989). From Dull to Brilliant: The Aesthetics of Spiritual Power Among the Yolngu. *Man, New Series*, Vol. 24, N°. 1, pp. 21-40

MOSS, Cynthia J. (1988). *Elephant Memories: Thirteen Years in the Life of an Elephant Family*. Chicago: The university Chicago Press

MOURE ROMANILLO, Alfonso. (1999). *Arqueología del arte prehistórico en la Península Ibérica*. Madrid: Síntesis

MUELLER, Roswitha. (1994). *Valie Export: Fragments of the Imagination*. Bloomington: Indiana University Press

MUNN, Nancy D. (1973) Symbolism in a Ritual Context. (En *Handbook of Social and Cultural Anthropology*. Ed. John J. Honigmann). Chicago: Rand McNally

MUNTAÑOLA THORNBERG, Josep. (2002). *Arquitectura, modernidad y conocimiento*. Barcelona: Ediciones de la Universidad Politécnica de Cataluña

MÜLLER-WIENER, Wolfgang; VON GERKAN, Armin. (1961). *Das Theater von Epidauros*. Stuttgart: W. Kohlhammer

MYERHOFF, Barbara G. (1977). We Don't Wrap Herring in a Printed Page: Fusion, Fictions and Continuity in Secular Ritual. (En "Secular Ritual", Ed. S. Moore y B. Myerhoff, pp. 199-223) Amsterdam: Van Gorcum & Comp.

MYERHOFF, Barbara G. (1984). A Death in Due Time. (En *Rite, Drama, Festival, Spectacle*. Ed. John J. MacAloon, pp. 149-178.) Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues

MYLONOPOULOS, Joannis. (2006). Greek Sanctuaries as Places of Communication through Rituals: An Archaeological Perspective. *Kernos*, N° 16, pp. 69-110

(2015). Buildings, Images, and Rituals in the Greek World. (En "The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture". Ed. Clemente Marconi). New York: Oxford University Press

Bibliografía

N

NAIDEN, Fred S. (2013). *Smoke Signals for the Gods. Ancient Greek Sacrifice from the Archaic through Roman Periods*. New York: Oxford University Press

NAUMANN, Francis. (2012). *The Recurrent, Haunting Ghost: Essays on the Art, Life and Legacy of Marcel Duchamp*. New York: Ready-made Press

NEEF, Reinder. (2003) *Overlooking the Steppe-Forest: A Preliminary Report on the Botanical Remains from Early Neolithic Göbekli Tepe*. *Neo-Lithics* 2, 13–16

NEILS, Jenifer. (1996). *Pride, Pomp and Circumstance: The Iconography of Procession*. En “*Worshipping Athena. Panathenaia and Parthenon*”, Ed.J. Neils, pp. 177-197). Madison: The University of Wisconsin Press

NEILS, Jenifer y SCHULTZ, Peter. (2012). *Erechtheus and the Apobates Race on the Parthenon Frieze (North XI–XII)*. *American Journal of Archaeology*, Vol. 116, N° 2, pp. 195-207

NELSON, Jimmy. (2013). *Before They Pass Away*. Kempen: teNeues

NEUTRA, Richard. (1954). *Survival through Design*. New York: Oxford University Press

NIKOLIC, Sanela. (2014). *The Bauhaus Theater – Oskar Schlemmer’s Design-in Motion Concept*. *S.A.J.* 2014, N° 6, pp. 43–62

NILSSON, Martin P. (1927). *The Minoan-Mycenaean Religion and its Survivals in Greek Religion*. London: Humphrey Milford. Oxford University Press

(1961). *Historia de la religión griega*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires

NOË, Alva. (2012). *Varieties of Presence*. Boston: Harvard University Press.

NORBERG-SCHULZ, Christian. (1965). *Intentions in Architecture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press

(1971). *Existence, Space and Architecture*. London: Praeger Publishers

(1979). *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli

NOSTROFF, Jens DIETRICH, Oliver y SCHMIDT, Klauss. (2014). *Building Monuments – Creating Communities. Early Monumental Architecture at PrePottery Neolithic Göbekli Tepe*. (En “*Approaching Monumentality in the Archaeological Record*”. Ed. J. Osborne, pp. 83-105). Albany: SUNY Press

NOSTROFF, J.; DIETRICH, O.; DIETRICH, L.; LELEK TVETMARKEN, C.; KINZEL, M.; SCHLINDWEIN, J.; SÖNMEZ, D. y CLARE, L. (2017). *More than a Vulture: A Response to Sweatman and Tskritsis*. *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*, Vol. 17, N° 2, pp. 57-74

O

OBERAUER, Klaus. (2009). *Design for a Working Memory. Psychology of Learning and Motivation*, Vol. 51, pp. 45-100

OBRIST, Hans Ulrich, ABRAMOVIĆ, Marina. (2010). Hans Ulrich Obrist & Marina Abramović: The Conversation Series. Köln: Walther König.

O'BRYAN, C. Jill. (2005). Carnal Art: Orlan's Refacing. Minnesota: University of Minnesota Press

OAKLEY, David A. (1983). The Varieties of Memory: A Phylogenetic Approach. (En "Memory in animals and humans". Ed. A. Mays). Wokingham: Van Nostrand Reinhold.

(1985). Cognition and Imagery in Animals. (En "Brain and Mind". Ed. D. Oakley, pp 1-42). London: Methuen.

ONIAN, John. (2012). Home Sweet Mammoth: Neuroarchaeology and the Origins of Architecture. (En "Architecture and Interpretation: Essays for Eric Fernie", Ed. J.A. Franklin y T.A. Heslop, C. Stevenson, pp. 146-162). Suffolk, UK: Boydell & Brewer

ORTNER, Sherry B. (1973). On Key Symbols. *American Anthropologist* 75, pp. 1338-1146

ORLAN. (2012). MesurAGES. Video. Arttube. [Fecha de consulta: 19 de julio de 2016] Disponible en <http://arttube.nl/en/video/MuHKA/ORLAN>

OSBORNE, Robin. (1987). Classical Landscapes with Figures. The Ancient Greek City and its Countryside. London: University College

(1990). The Demos and its Divisions in Classical Athens. (En *The Greek City From Homer to Alexander*, Ed. Oswyn Murray y Simon Price. Pp. 265 – 194). Oxford: Clarendon Press

(2009). Greece in the Making. 1200 – 479 B.C. Oxford: Routledge

OTTE, Marcel. (2012). The Management of Space during the Paleolithic. *Quaternary International*, Vol. 247, pp. 212-229

OTTO, Rudolf. (1923). The Idea of the Holy. London: Oxford University Press

OTTO, Walter Friedrich. (2003). Los dioses de Grecia. Madrid: Siruela

OUBRÉ, Alondra Yvette (1997). Instinct and Revelation: Reflections on the Origins of Numinous Perception. Amsterdam: Gordon and Breach Publisher

P

PAGA, Jessica. (2017). Contested Space at the Entrance of the Athenian Acropolis. *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 76 N° 2, pp. 154-174

(2016a). Attic Sanctuaries. (En "A Companion in Greek Architecture" Ed. Margaret M. Miles, pp. 178-193). Malden, Massachusetts: Wiley Blackwell

(2016b). The Greek Theatre. (En "A Companion in Greek Architecture" Ed. Margaret M. Miles, pp. 370-373). Malden, Massachusetts: Wiley Blackwell

PAGEL, Mark. (2012). *Wired for Culture. Origins of the Human Social Mind*. New York: W. W. Norton & Company

Bibliografía

- PAIVIO, Allan. (1986). *Mental Representations: A Dual Coding Approach*. New York: Oxford University Press
- PALLASMAA, Juhani. (1994). *An Architecture of the Seven Senses*. (En "Questions of Perception: Phenomenology of Architecture", Ed. S. Holl, J. Pallasmaa y A. Pérez-Gómez, a+u, Architecture and Urbanism, special issue, pp. 27-38). San Francisco: William Stout Publishers
- (2005a). *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. West Sussex: John Wiley & Sons Ltd
- (2005b). *Encounters: Architectural Essays*. (Ed. Peter Mackeith). Helsinki: Rakennustieto Oy
- (2011). *The Embodied Image*. Chichester, West Sussex: Wiley & Sons Publishers
- PALMIERO, Massimiliano y PICCARDI, Laura. (2017). The Role of Emotional Landmarks on Topographical Memory. *Frontiers in Psychology*. Published online 2017 May 10. doi: 10.3389/fpsyg.2017.00763
- PANERA, Javier. SOMZE, Katherine. (2007). *10 Insects to Feed + Mixed Emotions*. Sevilla: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía
- PAPASTAMATI-VON MOOCK, Christina. (2014). The Theatre of Dionysus Eleuthereus in Athens: New Data and Observations on its 'Lycurgan' Phase. (En "Greek Theatre in the Fourth Century B.C." Ed. CSAPO, Eric. GOETTE, Hans Rupprecht. GREEN, J. Richard. WILSON, Peter, pp. 15-76). Berlin: Walter de Gruyter
- (2015). The Wooden Theatre of Dionysos Eleuthereus in Athens: Old Issues, New Research. (En "The Architecture of the Ancient Greek Theatre", Ed. R. Frederiksen, E. R. Gebhard y A. Sokolicek. Monographs of the Danish Institute at Athens, Vol.17, Acts of an International Conference at the Danish Institute at Athens 27-30 January 2012). Aarhus: Aarhus University Press
- PARKER, Robert. (2005). *Polytheism and Society at Athens*. Oxford: Oxford University Press
- (2011). *On Greek Religion*. Ithaca. NY: Cornell University Press
- PARKER PEARSON, Michael y RICHARDS, Colin. (1994). *Architecture and Order. Approaches to Social Space*. New York: Routledge
- PARKIN, David. (1991). *Sacred Void. Spatial Images of Work and Ritual among the Giriama of Kenya*. Cambridge: Cambridge University Press
- (1992). Ritual as Spatial Direction and Bodily Division. (En "Understanding Ritual", Ed. D. Coppet, pp. 11-25). London: Routledge
- PASCUA TURRIÓN, Juan Francisco. (2005). El arte paleolítico: Historia de la investigación, escuelas interpretativas, y problemática sobre su significado. *ArqueoWeb - Revista sobre Arqueología en Internet*
- PAWLOWSKY, Tadeusz. (1982). From Happening to Performance. *Philosophica* 30, (2), pp. 61-74.
- PEDLEY, John Pedley. (2005). *Sanctuaries and the Sacred in the Ancient Greek World*. Cambridge: Cambridge University Press

- PETRIDOU, Georgia. (2015). *Divine Epiphany in Greek Literature and Culture*. Oxford: Oxford University Press
- PETTITT, Paul. (2000). Neanderthal Lifecycles: Development and Social Phases in the Lives of the Last Archaics. *World Archaeology* 31, pp. 351-66
- (2011a). Religion and Ritual in the Lower Middle Palaeolithic. (En *The Oxford Handbook of the Archaeology of Ritual and Religion*, Ed. T. Insoll, pp. 329-343). Oxford: Oxford University Press
- (2011b). *The Palaeolithic Origins of Human Burial*. London: Routledge
- PEZZOLI, Federica. (2009). El oráculo de Apolo en Dídima: un caso de consulta en la época helénica (Milet I 3.33). *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, N° 22, pp. 341-350
- PHELAN, Peggy. (2004). Marina Abramović: Witnessing Shadows. *Theatre Journal*. Vol. 56, n° 4, pp 569-576. Johns Hopkins University Press
- PICKAR-CAMBRIDGE, Arthur W. (1968). *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford: Clarendon Press
- PIERCE, Charles Sanders. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión
- PIETTE, Edouard. (1907). *L'Art pendant l'Âge du Renne*. Paris: Masson
- PIKE, A.W.G. Pike, HOFFMANN, D.L., GARCÍA-DÍEZ, M., PETTITT, P.B., ALCOLEA, J., DE BALBÍN, R., GONZÁLEZ-SAINZ, C., DE LAS HERAS, C., LASHERAS, J. A., MONTES, R. y ZILHÃO, J. (2012). U-Series Dating of Paleolithic Art in 11 Caves in Spain. *Science*, Vol. 336, N° 6087, pp. 1409-1413
- PLÁCIDO, Domingo. (2006). Ocupación del espacio, santuarios y mitos de Etolia. *Dialogues d'histoire ancienne*, Vol. 32, N° 32-2, pp. 13-25
- PLAGNES, V., CAUSSE, C., FONTUGNE, M., VALLADAS, H., CHAZINE, J.M. y FAGE, L.H. (2003). Cross Dating (Th/U-14C) of Calcite Covering Prehistoric Paintings in Borneo. *Quaternary Research*, Vol. 60, pp. 172-179
- PLUMMER, T.W., DITCHFIELD, P.W., BISHOP, L.C., KINGSTON, J.D., FERRARO, J.V., y otros. (2009) Oldest Evidence of Toolmaking Hominins in a Grassland-Dominated Ecosystem. *PLOS ONE* 4(9): e7199. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0007199>
- POCOCK, J. G. A. (1964). *Ritual, Language, Power: An Essay on the Apparent Meanings of Ancient Chinese Philosophy*. *Political Science* N°. 16, pp. 3-31
- PREISSHOFEN, F. (1984). Zur Funktion des Parthenon nach den schriftlichen Quellen. (En "Parthenon-Kongress Basel", Ed. E. Berger, pp. 15-18). Mainz: Philipp von Zabern.
- PRESTON, David L. Preston. (1988). *The Social Organization of Zen Practice: Constructing Trans-cultural Reality*. Cambridge: Cambridge University Press,
- PRICE, Simon. (1999). *Religions of the Ancient Greeks*. Cambridge: Cambridge University Press
- PROTONOTARIOU-DEILAKI, E. (1972). Το θέατρον της πόλεως της Επιδαύρου. *Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών* 5, pp. 347-358
- PRYOR, Francis. (2016). *Stonehenge. The Story of a Sacred Landscape*. London: Head of Zeus Ltd

Bibliografía

PSARRAS, Sotirios. HATZIANTONIUO, Panagiotis. KOUNTOURAS, Mercury. TATLAS, Nicolas-Alexander. MOURJOPULOS, John N. SKARLATOS, Dimitrios. (2012). Measurements and Analysis of the Epidaurus Ancient Theatre Acoustics. *Acta Acustica United with Acustica*. Vol. 98

R

RACKHAM, Oliver. (1990). Ancient Landscapes. (En “The Greek City From Homer to Alexander”, Ed. Oswyn Murray y Simon Price, pp. 85-112). Oxford: Clarendon Press

RADCLIFFE-BROWN, Alfred R. (1945). Religion and Society. *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 75, pp. 33 – 43

(1952) *Structure and Function in Primitive Society*, London: Cohen and West

RANK, Otto. (1914). “The Myth of the Birth of the Hero. A Psychological Interpretation of Mythology”. *Nervous and Mental Disease Monograph Series*, nº.18

RAPOPORT, Amos. (1990). *The Meaning of the Built Environment*. Tucson: The University of Arizona Press

(1990). *History and Precedent in Environmental Design*. New York: Plenum Press

RAPPAPORT, Roy A. (1979). *Ecology, Meaning, and Religion*. Richmond, Calif.: North Atlantic Books

(1987). *Cerdos para los antepasados: El ritual en la ecología de un pueblo en Nueva Guinea*. Madrid: Siglo XXI

(2001). *Ritual y Religión en la formación de la humanidad*. Madrid: Cambridge University Press

RAQUEJO, Tonia. (2001). *Land art*. Hondarribia: Editorial Nerea

RASMUSSEN, Steer Eiler. (1962). *Experiencing Architecture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press,

RAUBAL, M. y WINTER, S. (2002). Enriching wayfinding instructions with local landmarks. (En “Geographic Information Science”, Ed. M. J. Egenhofer y D. M. Markpp, pp. 243–259). Berlin: Springer

RAYMOND, Firth. (1972). Verbal and Bodily Rituals of Greeting and Parting. (En “The Interpretation of Ritual”, Ed. J. S. La Fontaine, pp. 1-38). London: Tavistock Publications

REHM, Rush. (1992). *Greek Tragic Theatre*. London: Routledge

(2002). *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press

REINACH, Salomon. (1903). L´art et la magie á propos des peintures et des gravures de l´age du renne. *L´anthropologie*, Vol. XIV, pp. 257-266

- RELPH, Edward. (1985). Geographical Experiences and Being-in-the-world: The Phenomenological Origins of Geography. (En "Dwelling, Place and Environment", Ed. D. Seamon y R. Mugerauer, pp. 15-32). Dordrecht, The Netherlands: Martinus Nijhoff
- RENFREW, Colin. (1985) The Archaeology of Cult. London: Thames and Hudson
- (1994) The Archaeology of Religion. (En "The Ancient Mind. Elements of Cognitive Archaeology". Ed. C. Renfrew y E. B. W. Zubrow, pp. 47, 54). Cambridge: Cambridge University Press.
- (2001). Symbol before Concept: Material Engagement and the Early Development of Society. (En "Archaeological Theory Today", Ed. I. Hodder, pp. 122-140). London: Polity Press
- (2007) The Archaeology of Ritual, of Cult, and of Religion. (En "The Archaeology of Ritual". Ed. E. Kyriakidis, pp. 109.122). Los Angeles: The Cotsen Institute of Archaeology Press.
- (2008a). Prehistory. The Making of Human Mind. New York: Random House Publishing Group
- (2008b). Neuroscience, Evolution and the Sapient Paradox: The factuality of value and of the sacred. Philosophical Transactions of the Royal Society B Biological Sciences 363 (1499) pp. 2041–2047
- (2012).The Oldest Maritime Sanctuary? Dating the Sanctuary at Keros and the Cycladic Early Bronze Age. Antiquity 86, pp. 144–160
- (2013).Centres of Congregation. NEO-LITHICS 2/13. The Newsletter of Southwest Asian Neolithic Research Special Topic on the Symbolic Construction of Community, pp. 30-34
- RENFREW, Colin y BAHN, Paul. (1991). Archaeology, Theories, Methods and Practice. London: Thames and Hudson
- RICHARDS, Colin y THOMAS, J. (1984). Ritual Activity and Structured Deposition in Later Neolithic Wessex. (En Neolithic Studies: A Review of Some Current Researches, Ed. R. Bradley and Gardiner, pp. 189-218). Oxford: British Archaeological Reports
- RICHERSON, Peter J. (2014). Was Territoriality Important in the Pleistocene? The Evolution Institute. [Fecha de consulta: 25 de septiembre de 2016] Disponible en: <https://evolution-institute.org/commentary/peter-j-richerson-was-territoriality-important-in-the-pleistocene-a-commentary-on-johnson-and-toft/>
- RICHMOND, Susan. (2013). Lynda Benglis. Beyond Process. London: I. B. Tauris
- RIVERA ARRIZABALAGA, Ángel. (2009). Arqueología del lenguaje. Madrid: Akal
- RIVERA ARRIZABALAGA, Ángel y MENÉNDEZ, Mario. (2011). Las conductas simbólicas en el paleolítico. Un intento de comprensión y análisis desde el estructuralismo funciona. Espacio, Tiempo y Forma. Serie I Prehistoria y arqueología. Nueva época nº 4, pp. 11-41
- RIZOLATTI, Giacomo; FADIGA, Luciano; GALLESE, Vittorio y FOGASSI, Leonardo. (1996). Premotor Cortex and the Recognition of Motor Actions. Cognitive Brain Research, Nº 3, pp. 131-141
- RIZOLATTI, Giacomo y SINIGAGLIA, Corrado. (2008). Mirrors in the Brain. How Our Minds Share Actions and Emotions. Oxford: Oxford University Press

Bibliografía

- ROBERT, Fernand. (1991). *La Religión Griega*. México: Publicaciones Cruz O.
- ROBERTSON, Noel. (1985). The Origins of Panathenaea. (RhM n° 128, pp. 231–295). *Rheinisches Museum*
- (1998). The City Center of Archaic Athens. *Hesperia*, Vol. 67, N° 3, pp. 283-302
- (1996). Athena Shrines and Festivals. (En “Worshipping Athena. Panathenaia and Pathernon. Ed. Jenifer Neils, pp. 27 – 77). Wisconsin: University of Wisconsin Press
- ROBERTSON SMITH, Walter. (1889) *Lecture on the Religion of the Semites*. New York. D. Appleton and Company.
- ROBBINS, Lawrence H.; CAMPBELL, Alec C., BROOK, George A., MURPHY, Michael L. (2007). World’s Oldest Ritual Site? The “Python Cave” at Tsodilo Hills World Heritage Site, Botswana. NYAME AKUMA, the Bulletin of the Society of Africanist Archaeologists N°. 67
- ROEBROEKS, Wil. (2001). Hominid Behaviour and the Earliest Occupation of Europe: An Exploration. *Journal of Human Evolution*, 41(5): pp. 437–461
- ROEBROEKS, Wil y VILLA, Paola. (2011). On the Earliest Evidence of Habitual Fire Use in Europe. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, Vol. 108, N°. 13, pp. 5209–5214. doi: 10.1073/pnas.1018116108
- ROLLEFSON, Gary O. (2005). Early Neolithic Ritual Centers in the Southern Levant. *Neo-Lithics* 2/05, pp. 3-12
- ROSENBACH, Ulrike. (1982). *Videokunst, Foto, Aktion/Performance, Feministische Kunst*. Frankfurt: Köln
- ROSSANO, Matt J., VANDEWALLE, Benjamin. (2015). Belief, Ritual, and the Evolution of Religion. (En “The Oxford Handbook of Evolutionary Psychology and Religion.” Ed. James R. Liddle and Todd K. Shackelford). Oxford: Oxford University Press
- ROSSANO, Matt J. (2007). Supernaturalizing Social Life: Religion and the Evolution of Human Cooperation. *Human Nature*, 18, pp. 272–294. doi: 10.1007/s12110-007-9002-4
- (2009). Ritual Behaviour and the Origins of Modern Cognition. *Cambridge Archaeological Journal*, Vol. 19, N° 12, pp. 243–256. doi: 10.1017/S0959774309000298
- (2010). *Supernatural Selection: How Religion Evolved*. New York: Oxford University Press
- ROSE, Barbara. (1993). ORLAN: Is it Art? ORLAN and Transgressive Act. *Art in America* 81, 2, pp. 83-125
- ROSELLI, David K. (2011). *Theater of the People: Spectators and Society in Ancient Athens*. Austin: University of Texas Press
- ROSENTHAL, Stephanie. (2014) *Ana Mendieta: Traces*. London: Hayward Gallery
- ROUZAUD, François; SOULIER, M. y LIGNEREUX, Y. (1996). La Grotte de Bruniquel. *Spelunca*, Vol. 60, pp. 27–34

ROZIK, Eli. (2002). *The Roots of Theatre: Rethinking Ritual and Other Theories of Origin*. Iowa City: University of Iowa Press

RUBIN, David C. (1995). *Memory in Oral Tradition: The Cognitive Psychology of Epic, Ballads, and Counting-out Rhymes*. New York: Oxford University Press

RUGGLES, Clive. (2005). *Ancient Astronomy: An Encyclopedia of Cosmologies and Myth*. Santa Barbara, California: ABC-CLIO, Inc.

RUNNELS, Curtis y MURRAY, Priscilla. (2001). *Greece before History. An Archaeological Companion and Guide*. Stanford, California: Stanford University Press

RUSSEL, Nerissa y MCGOWAN, Kevin J. (2003). Dance of the Cranes: Crane Symbolism at Çatalhöyük and Beyond. *Antiquity*, Vol. 77, N° 297, pp. 445-455

S

SAGE, Bev Sage, SPANNER, Huw. (2014). Marina Abramović Interview. *High Profiles*. [Fecha de consulta: 19 de julio de 2016] Disponible en: <http://highprofiles.info/interview/marina-abramovic/>

SAHLINS, Marshall D., SERVICE, Elman R. (Ed.) (1960). *Evolution and Culture*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

SAINT JOHN, Graham (Ed). (2008). *Victor Turner and Contemporary Performance*. New York: Berghahn Books

SANDGATHE, D. M., DIBBLE, H. L., GOLDBERG, P., MCPHERRON, S. P., TURQ, A., NIVEN, L., y HODGKINS, J. (2011). On the Role of Fire in Neandertal Adaptations in Western Europe: Evidence from Pech de l'Azé IV and Roc de Marsal, France. *PaleoAnthropology*, pp. 216-242. doi: 10.4207/PA.2011.ART54

SANT'ELIA, Antonio. (2009). Futurist architecture (1914). (En "Futurism. An Anthology", Ed. L. Rainey, C. Poggi y L. Wittman, pp. 198-202). New Haven: Yale University Press

SAX, William. (2010). Ritual and the Problem of Efficacy. (En "The Problem of Ritual Efficacy" Ed. W. Sax, J. Quack & J. Weinhold, Oxford Ritual Studies Series, pp. 3-16). New York: Oxford University Press

SEAMAN, Kristen. (2016). Pergamon and Pergamene influence. (En "A Companion in Greek Architecture" Ed. Margaret M. Miles, pp. 406-423). Malde. USA: Wiley Blackwell

SANSONE, David. (2011). *Ancient Greek Civilization*. Malde. USA: Wiley-Blackwell

SEBEOK, Thomas A. (1994). *Signs: An Introduction to Semiotics*. Toronto: University of Toronto Press

SCHAMA, Simon. (1996). *Landscape and Memory*. New York: Vintage Books.

SCHECHNER, Richard. (1966). Approaches to Theory/Criticism. *The Drama Review* 10(4), pp. 20-53

Bibliografía

- (1993). *The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance*. New York: Routledge.
- (2003). *Performance Theory*. New York: Routledge Classics
- (2013). *Performance Studies. An Introduction*. New York: Routledge.
- SCHECHNER, Richard y HALPRIN, Anna. (1989). Anna Halprin: A Life in Ritual. An Interview. *TDR*, Vol. 33, N° 2, pp. 67-73, The MIT Press, DOI: 10.2307/1145925
- SCHLEMMER, Oskar. (1971a). Man and Art Figure. (En "The Theater of Bauhaus". Ed. W. Gropius, A. S. Wensinger, pp. 17-48). Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press
- (1971b). Theater (Bühne). (En "The Theater of Bauhaus". Ed. W. Gropius, A. S. Wensinger, pp. 81-104). Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press
- SCHMIDT, Klaus. (1998a). Beyond Daily Bread: Evidence of Early Neolithic Ritual from Göbekli Tepe. *Neo-Lithics* 2/98, pp. 1-5
- (1998b). Frühneolithische Tempel: ein Forschungsbericht zum präkeramischen Neolithikum Obermesopotamiens. *Mitteilungen der deutschen Orient-Gesellschaft* 130, pp. 17-49
- (2000). Zuerst kam der Tempel, dann die Stadt: vorläufiger Bericht zu den Grabungen am Göbekli tepe und Gürcütepe 1995– 1999. *Istanbuler Mitteilungen* 50, pp. 5-41
- (2001). Göbekli Tepe, Southeastern Turkey: A Preliminary Report on the 1995-1999 Excavations. *Paléorient*, Vol. 26, N°1. pp. 45-54
- (2007). Carved Creatures from the Dawn of Agriculture: Göbekli Tepe, Turkey. (En "Discovery! Unearthing the New Treasures of Archaeology", Ed. B. M. Fagan, pp. 180-183). London: Thames and Hudson
- (2010) Göbekli Tepe-the Stone Age Sanctuaries. New Results of ongoing excavations with a special focus on sculptures and high reliefs. *Documenta Praehistorica* 37, pp. 239-256
- (2011). Göbekli Tepe: A Neolithic Site in South-eastern Anatolia. (En "The Oxford Handbook of Ancient Anatolia: (10,000-323 BCE)", Ed. S.R. Steadman y G. McMahon, pp. 917-933). Oxford: Oxford University Press
- SCHNEEMANN, Carolee. (1994). From More than Meat Joy. (En: *Happenings and Other Acts*. Ed. Mariellen R. Sanford, pp. 246-267). London: Routledge
- SHAW, Joseph W. (1978). Evidence for the Minoan Tripartite Shrine. *American Journal of Archaeology* Vol. 82, N°. 4, pp. 429-448
- SHEAR, Julia Lousie. (2001). *Polis and Panathenaia: The history and development of Athena's festival*. Pennsylvania: University of Pennsylvania
- (2003). Atarbos' Base and the Panathenaia. *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 123, pp. 164-180
- SHELMERDINE, Cynthia W. (1997). Review of Aegean Prehistory VI: The Palatial Bronze Age of the Southern and Central Greek Mainland. *American Journal of Archaeology*, Vol. 101, N. 3 (Jul., 1997), pp. 537-585

- SIMON, Erika. (1983). *Festivals of Attica. An Archaeological Commentary*. Madison: Wisconsin University Press
- SKORUPSKI, John. (1976). *Symbol and Theory: A Philosophical Study of Theories of Religion in Social Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press
- SMITH, Adam T. (2003). *The Political Landscape. Constellations of Authority in Early Complex Polities*. Berkeley: University of California Press
- SMITH, Jonathan Z. (1987). *To Take Place. Toward Theory in Ritual*. Chicago: Chicago University Press
- SNOEK, Jan. (2006). Defining "Rituals". (En "Theorizing Rituals: Issues, Topics, Approaches, Concepts", Ed. J. Kreinath, J. Snoek y M. Stausberg, pp. 3-14). Leiden: Brill
- SOAR, Kathryn. (2010). Circular Dance Performances in the Prehistoric Aegean. (En "Body, Performance, Agency, and Experience" Ed. Silke Leopold and Hendrik Schulze). Wiesbaden: Harrassowitz Verlag
- SOFFER, Olga. (1993). Upper Paleolithic Adaptations in Central and Eastern Europe and Man/Mammoth Interactions. (En "From Kostenki to Clovis, Upper Paleolithic - Paleo-Indian Adaptations", Ed. O. Soffer y N.D. Praslov, pp. 31-49) New York: Springer Science + Business Media
- SOKOLWSKI, Franciszek. (1969). *Lois Sacrées des Cités Grecques*. Paris: Éditions E. de Boccard
- SORROWS, Molly E. y HIRTLE, Stephen C. (1999). The Nature of Landmarks for Real and Electronic Spaces. (En "Spatial Information Theory: Cognitive and Computational Foundations of Geographic Information Science, International cNference COSIT '99". Ed. C. Freksa y D.M. Mark, pp. 37-50). Berlin: Springer
- SOSIS, Richard. (2004). The Adaptive Value of Religious Ritual. *American Scientist*, Vol. 92, N° 62, pp. 166-172
- SOURVINOU-INWOOD, Christiane. (1993). Early sanctuaries, the eighth century and ritual space Fragments of a discourse. (En "Greek Sanctuaries. New approaches", Ed. N. Marinatos y R. Hägg, pp. 1-13). London: Routledge
- SPAWFORTH, Tony. (2007). *Los templos griegos*. Madrid: Akal
- SPERBER, Dan. (1996). *Explaining Culture: A Naturalistic Approach*. Oxford: Blackwell
- STAAL, Frits. (1968). The Sound of Religion: Parts IV-V. *Numen* 33, N° 2, pp. 185-224
- (1975). The Meaninglessness of Ritual. *Numen* 26, N° 1, pp. 2-22.
- (1989), *Rules Without Meaning; Ritual, Mantras and the Human Sciences* (Toronto Studies in Religion 4), Bern: Peter Lang
- (2001). *Agni: The Vedic Ritual of the Fire Altar*. Delhi: Motilal Banarsidass
- STANFORD, Michael. (1998). *An Introduction to the Philosophy of History*. Oxford: Blackwell

Bibliografía

STARR, Chester G. Starr. (1962). *Origins of Greek Civilization 1100-650 BC*. London: Jonathan Cape

(1997) *Storia del mondo antico*. Roma: Editori Riuniti

STAVRIANOPOULOU, Eftychia. (2006). *Ritual as Communication: Changes in Ritual and their Impact on Communication*. (En “Communication as Ritual. Ritual and Communication in the Graeco-Roman World”. Ed. E. Stavrianopoulou, pp. 5-18). Liège: Presses universitaires de Liège

STEVENS, Gorham Phillips. (1936). *The Periclean Entrance Court of the Acropolis of Athens*. *Hesperia*, Vol. 5, N° 4, pp. 443-520

(1940). *The Setting of the Periclean Parthenon*. *Hesperia supplement III*

STEWART, Julian. (1972). *Theory of Culture Change*. Urbana: University of Illinois Press.

STEWART, John Q. (1947). *Suggested Principles of Social Physics*. *Science* N° 106, pp 179 – 180

STEWART, Pamela, STRATHERN, Andrew. (2014). *Ritual: Key Concepts in Religion*. London: Bloomsbury

STOLLER, Paul. (1992). *The Taste of Ethnographic Things. The Sense in Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press

STORDEUR, D.; BRENET, M.; DERAPRAHAMIAN, G. y ROUX, J.C. (2000). *Les bâtiments communautaires de Jerf el Ahmar et Mureybet, horizon PPNA (Syrie)*. *Paléorient*, Vol. 26, N° 1, pp. 29-44

STRASSER, Thomas F. (2010). *Stone Age Seafaring in the Mediterranean. Evidence from the Plakias Region for Lower Palaeolithic and Mesolithic Habitation of Crete*. *Hesperia. The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, N° 79, pp. 145-190

STRAUGHN, Ian B. (2014a). *The Aptitude for Sacred Space*. (En “Locating the Sacred: Theoretical Approaches to the Emplacement of Religion”, Ed. C. Moser y C. Feldman, pp. 164-178). Oxford: Oxbow Books

(2014b). *Other Monumental Lessons*. (En “Of Rocks and Water: An Archaeology of Place”, Ed. Ömür Harmanşah, pp. 93-97). Oxford: Oxbow Books

STRAUS, Erwin W. (1966). *Phenomenological Psychology*. New York: Basic Books

STRINGER, Chris. (2012). *What makes a modern human*. *Nature*, Vol. 485, pp. 33-35

SULLIVAN, Lawrence E. (1990). *Body Works: Knowledge of the Body in the Study of Religion*. *History of Religions* Vol. 30, N° 1, pp. 86-99

SUTTON, David E. (2004). *Ritual Continuity and Change: Greek Reflections*. *History and Anthropology*, Vol. 15, N° 2, pp. 91-105

SVOBODA, Jiří. (2001). *Gravettian Mammoth Bone Deposits in Moravia*. (En “The World of Elephants: proceedings of the 1st International Congress”, Ed. G Cavarretta, pp. 359-362). Roma: Consiglio Nazionale delle Ricerche

(2017). On Landscapes, Maps and Upper Palaeolithic lifestyles in the Central European Corridor: The Images of Pavlov and Předmostí. *Veleia*, N° 34, pp. 67-74

SVOBODA, Jiří; LOŽEK, Vojen y VLČEK, Emanuel. (1996). *Hunters between East and West. The Paleolithic of Moravia*. New York: Springer Science + Business Media

SWEATMAN, Martin B. y TSIKRITSIS, Dimitrios. (2017). Decoding Göbekli Tepe with Archaeoastronomy: Whats Does the Fox Say? *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*, Vol. 17, N° 1, pp. 233-250

T

TARLOW, Sarah. (1999). *The Familiar Past: Archaeologies of Late-Historical Britain*. London: Routledge

TAUSSIG, Michael. (1993). *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. London: Routledge.

TAYLOR, Diana. FUENTES, Marcela. (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica

TAYLOUR, William. (1969). Mycenae, 1968. *Antiquity*. Vol. 43, N°. 170, pp. 91-97

(1970). New Light on Mycenaean Religion. *Antiquity*, Vol. 44, N°. 176, pp. 270-280

THEODOROU, A. (2010) Defining Ritual Action. *Paris: BCH 52, Mesohelladika*, pp. 521-533

THOMPSON, Evan. (2007). *Mind in Life: Biology, Phenomenology, and the Sciences of the Mind*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

THOMPSON, Evan y VARELA, Francisco J. (2001). Radical Embodiment: Neural Dynamics and Consciousness. *Trends in Cognitive Sciences*, Vol. 5, N° 10, pp. 418-425

THOMPSON, Homer A. y WYCHERLEY, R. E. VOLUME XIV. (1972). *The Agora of Athens. The History, Shape and Uses of an Ancient City Center*. Vol. XIV. Princeton: The American School of Classical Studies at Athens

THOMPSON, John B. (1989). The Theory of Structuration. (En "Social Theory of Modern Societies: Anthony Giddens and His Critics". Ed. D. Held and J.B. Thompson, pp. 56 – 76). Cambridge: Cambridge University Press.

TILLEY, Christopher. (1989). Excavation as Theatre. *Antiquity*, Vol. 63, N°. 239, pp. 275-280

(1994). *A Phenomenology of Landscape: Places, Paths and Monuments*. Oxford: Berg Publishers

(2004). *The Materiality of Stone. Explorations in Landscape Phenomenology*. Oxford: Berg Publishers

(2010). *Interpreting Landscapes: Geologies, Topographies, Identities. Explorations in Landscape Phenomenology 3*. Walnut Creek: Left Coast Press

Bibliografía

- TIMMERMANN, Axel y FRIEDRICH, Tobias. (2016). Late Pleistocene Climate Drivers of Early Human Migration. *Nature*, Vol. 538, pp 92-95. doi: 10.1038/nature19365
- TOBLER, R., ROHRLACH, A., SOUBRIER, J., BOVER, P., LLAMAS, B., TUKE, J. (2017). Aboriginal Mitogenomes Reveal 50,000 Years of Regionalism in Australia. *Nature*. Nature Publishing Group
- TOBOLCZYK, Marta. (2016). The World's Oldest Temples in Göbekli Tepe and Nevalı Çori, Turkey in The Light of Studies in Ontogenesis of Architecture. *Procedia Engineering* 161, pp. 1398- 1404
- TOMASELLO, Michael. (1999). *The Cultural Origins of Human Cognition*. Cambridge, MA: Harvard University.
- (2008). *Origins of Human Communication*. Cambridge, Massachusett: The MIT Press
- (2014) *A Natural History of Human Thinking*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- TOMLINSON, Richard. (1990). The Sequence of Construction of Mnesikles' Propylaia. *The Annual of the British School at Athens*, Vol. 85, pp. 405-413
- (1992). *From Mycenae to Constantinople. The Evolution of the Ancient City*. London: Routledge
- TRAVLOS, John. (1980). *Pictorial Dictionary of Ancient Athens*. New York: Hacker Art Books
- (1981). Athens after the Liberation: Planning the New City and Exploring the Old. *Hesperia* Vol. 50, N°. 4, pp. 391-408
- TREMLIN, Todd. (2006). *Minds and Gods: The Cognitive Foundations of Religion*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- TRIGGER, Bruce G. (1996). *A History of Archaeological Thought*. Cambridge: Cambridge University Press
- TSOUKALAS, Ioannis. (2010). *Conceiving God: Perversions and Brainstorms; A Thesis on the Origins of Human Religiosity*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing
- TULVING, Endel (1983). *Elements of Episodic Memory*. Oxford: Clarendon Press
- TURNER, Mark. (1995). *The Literary Mind*. New York: Oxford University Press
- TURNER, Victor W. (1967). *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. New York: Cornell University Press
- (1974). Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology. *Rice Institute Pamphlet - Rice University Studies*, 60, N°. 3, pp. 53-92
- (1975). Ritual as Communication and Potency: An Ndembu Case Study. (En "Symbols and Society: Essays on Belief Systems in Action", Ed. C. E. Hill, pp. 58-81). Athens, Georgia: University of Georgia Press
- (1978). *The Making of Psychological Anthropology*. (Ed: George D. Spindler). Los Angeles: University of California Press
- (1982). *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications

- (1983). *Carnaval in Rio: Dionysian Drama in an Industrializing Society*. (En "The Celebration of Society: Perspectives on Contemporary Cultural Performance". Ed. Frank E. Manning, pp. 103-124). Bowling Green, OH: Bowling Green Univ. Popular Press
- (1987). *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications
- (1988). *El proceso del ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus
- (1991). Are There Universals of Performance in Myth, Ritual, and Drama? (En "By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual". Ed. R. Schechner y W. Appel, pp. 8-18). Cambridge, Mass.: Cambridge University Press
- (1996). *Schism and Continuity in an African Society. A Study of Ndembu Village Life*. Oxford: Berg
- (2008). *Dramas, campos y metáforas*. Niterói: EdUFF Editora da Universidade Federal Fluminense
- TYLOR, Edward B. (1871). *Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Costume*. Vol 1 y 2. London: John Murray

U

- UCKO, Peter y ROSENFELD, André. (1967) *Arte Paleolítico*. Madrid: Ediciones Guadarrama
- URO, Risto. (2012). *Cognitive and Evolutionary Approaches to Ancient Rituals*. (En *Mystery and Secrecy in the Nag Hammadi Collection and Other Ancient Literature*. Ed. Christian H. Bul, Liv Ingeborg Lied and John D. Turner). Leiden: Brill
- UTRILLA, P., MAZO, C., SOPENA, M.C., MARTÍNEZ-BEA, M., DOMINGO, R. (2009). A Palaeolithic Map from 13,660 cal BP: Engraved Stone Blocks from the Late Magdalenian in Abauntz Cave (Navarra, Spain). *Journal of Human Evolution*, Vol. 57, N° 2, pp. 99-111

V

- VAILATI, Ezio. (1997). *Leibniz and & Clarke. A Study of Their Correspondence*. New York: Oxford University Press
- VALDÉS GUÍA, Miriam. (2008). El nacimiento de la autoctonía ateniense: cultos, mitos cívicos y sociedad de la Atenas del s. VI a. C. 'Ilu. *Revista de Ciencias de las Religiones*. Anejo XXIII. Madrid: Universidad Complutense
- VALDESOLO, P., y DeSTENO, D. (2011). Synchrony and the social tuning of compassion. *Emotion*, 11, 262-266. doi: 10.1037/a0021302
- VALLVERDU, J., VAQUERO, M., CÁCERES, I., SALADIE, P., CHACÓN, G., OLLÉ, A. y CARBONELL, E. (2010). Sleeping Activity Area within the Site Structure of Archaic Human Groups: Evidence from Abric Romani Level N Combustion Activity Areas. *Current Anthropology*, 51, pp. 137-145.

Bibliografía

- VANCE WATROUS, Livingstone. (1982). *Lasithi. A History of a Settlement on a Highland Plain in Crete*. Princeton, New Jersey: American School of Classical Studies at Athens
- VAN BAAL, Jan. (1976). Offering, Sacrifice and Gift. *Numen*, nº 23, pp. 161-78
- VAN BAAREN, T.P. (1964). Theoretical Speculations on Sacrifice. *Numen* nº 11, pp. 1-12
- VAN DER LEEUW, Gerardus. (1975). *Fenomenología religiosa*. Madrid: Ediciones Cristiandad
- VANDIVER, Pamela, SOFFER, Olga, KLIMA, Bohuslav y SVOBODA, Jiří. (1989). The Origins of Ceramic Technology at Dolni Vestonice, Czechoslovakia. *Science*, Vol. 246, pp. 1002-1008
- VAN GENNEP, Arnold. (2008). *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza editorial
- VARELA, Francisco J.; THOMPSON, Evan T. y ROSCH, Eleanor. (1993). *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press
- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. (2008). Joseph Beuys “Cada hombre, un artista”; Los Documenta de Kassel y el concepto de Arte ampliado. *Revista MARGEN CERO*, nº 37
- VEGA TOSCANO, L.G., RAPOSO, L., y SANTONJA, M. (1994). Environments and Settlements in the Middle Palaeolithic of the Iberian Peninsula. (En “The Middle Palaeolithic Occupation of Europe”, Ed. W. Roebroeks y C. Gamble, pp. 23-48). Leiden: Universitiy of Leiden.
- VELASCO MAÍLLO, Honorio M. (2007). *Cuerpo y espacio: Símbolos y metáforas, representación y expresividad en las culturas*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces
- VERDONE, Mario. (1997). “Futurismo”. Bogotá: Editorial Norma
- VERHOEVEN, Marc. (2004). Beyond Boundaries: Nature, Culture and a Holistic Approach to Domestication in the Levant. *Journal of World Prehistory*, Vol. 18, Nº 3, pp. 179-282
- (2005). The Centrality of Neolithic Ritual. *Neo-Lithics* 2/05, pp. 40-42
- (2011). The Many Dimension of Ritual. (En “The Oxford Handbook of the Archaeology of Ritual and Religion”, Ed. T. Insoll, pp. 115-132). Oxford: Oxford University Press
- VESELY, Dalibor. (2004). *Architecture in the Age of Divided Representation: The Question of Creativity in the Shadow of Production*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press
- VETH, P., STERN, N., MCDONALD, J., BALME, J. y DAVIDSON, I. (2011). The Role of Information Exchange in the Colonisation of Sahul. (En “Information and its Role in Hunter - Gatherer Bands”. Ed. R. Whallon, W.A. Lovis y R.K. Hitchcock, pp. 203-220). Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology Press
- VOGELSANG, R., RITCHER, J., JACOBS, Z., EICHHORN, B., LINSEELE, V. y ROBERTS, R.G. (2010). New Excavations of Middle Stone Age Deposits at Apollo 11 Rockshelter, Namibia: Stratigraphy, Archaeology, Chronology and Past Environments. *Journal of African Archaeology* 8/2/2010, pp. 185-218
- VOLK, Gregory. (2006). Vito Acconci's Archives. (En “Vito Acconci. Diary of a Body. 1969-1973”, Vito Acconci, pp. 9-14). Milano: Edizioni Charta

VON GELDERN, James. (1993). *Bolshevik Festivals, 1917–1920*. Berkeley: University of California Press

VON GERKAN, A. von y MÜLLER-WIERNER, W. (1961). *Das Theater von Epidauros*. Stuttgart: W. Kohlhammer

W

WAARDENBURG, Jean Jacques (1973) *Classical Approaches to the Study of Religion*. The Hague: Mouton.

WACE Alan J. B. (1924) *The Report of the School Excavations at Mycenae, 1920-1923*. The Annual of the British School at Athens, Vol. 25 (1921/1922 - 1922/1923), pp. 1-434. London: British School at Athens

WADLEY, Lyn. (2001). Preliminary report on excavations at Sibudu Cave, KwaZulu-Natal. *Southern African Humanities* Vol. 13, pp. 1–17

WALEY, Arthur. (1949). *The Life and Times of Po Chü-I (772-846 A.D.)*. London: Allen & Unwin

WALLACE, Anthony F. C. (1966). *Religion: An Anthropological View*. New York: Random House

WALLACE, B. Alan y SHAPIRO, Shauna L. (2006). Building Bridges Between Buddhism and Western Psychology. *American Psychologist*, Vol. 61, N° 7, pp. 690-701

WALTER, V. J. y WALTER, William G. (1949). The Central Effects of Rhythmic Sensory Stimulation. *Electroencephalography and Clinical Neurophysiology* Vol. 1, n° 1, pp. 57-85

WARD, Frazer, TAYLOR, Mark C., BLOOMER, Jennifer. (2002). *Vito Acconci*. London: Phaidon.

WARK, Jayne. (2006). *Radical Gestures: Feminism and Performance Art in North America*. Quebec: McGill-Queen's University Press.

WARREN, Peter. (1984). Circular Platforms at Minoan Knossos. *The Annual of the British School at Athens*. Vol. 79. Noviembre, pp. 307 – 323. London: British School at Athens

WATKINS, Trevor. (2004a). Architecture and “Theatres of Memory’ in the Neolithic of Southwest Asia. (En “Rethinking Materiality. The Engagement of Mind with the Material World”. Ed. E. DeMarrais, C. Gosden y C. Renfrew, pp. 97-106). Cambridge: McDonald Insitute

(2004b). Building Houses, Framing Concepts, Constructing Worlds. *Paléorient*, Vol. 30, N° 1, pp. 5-23

(2006). Architecture and the Symbolic Construction of New Worlds (En “Domesticating Space: Construction, Community, and Cosmology in the Late Prehistoric Near East”, Ed. E. B. Banning y M. Chazan, pp. 15-24). Berlin: ex oriente

(2010). Changing People, Changing Environments: How Hunter-Gatherers Became Communities that Changed the World. (En “Landscapes in Transition”. Ed. B. Finlayson y G. Warren, pp. 106-114). Oxford: Oxbow Books

Bibliografía

(2015). Ritual Performance and Religion in Early Neolithic Societies (En "Defining the Sacred. Approaches to the Archaeology of Religion in the Near East", Ed. Nicola Laneri, pp. 153-170). Oxford: Oxbow Books

(2017). From Pleistocene to Holocene: the Prehistory of Southwest Asia in Evolutionary Context. HPLS (2017) 39, 22, pp. 1-15

WEBER, Alfred. (1957). Theory of the Location of Industries. Chicago: University of Chicago Press

WEBER, Max. (1999). Sociología de la Religión. www.elaleph.com

WESCOAT, Bonna D. y OUSTERHOUT, Robert G. (Ed.) (2012). Architecture of the Sacred. Space, Ritual, and Experience from Classical Greece to Byzantium. New York: Cambridge University Press

WESCOT, James. (2010). When Marina Abramović Dies. Boston: MIT Press

WHITE, David Gordon. (2014). The "Yoga Sutra of Patanjali: A Biography. Princeton, New Jersey: Princeton University Press

WHITE, Leslie A. (1949). The Science of Culture: A Study of Man and Civilization. New York: Grove Press

(1976). The Concept of Cultural Systems: A Key to Understanding Tribes and Nations. New York: Columbia University Press

(2007). The Evolution of Culture: The Development of Civilization to the Fall of Rome. Walnut Creek, California: Left Coast Press

WHITE, L. Michael. (1990). Building God's House in the Roman World. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press

WHITE, Randall. (2007). Systems of Personal Ornamentation in the Early Upper Palaeolithic: Methodological Challenges and New Observations. (En "Rethinking the Human Revolution: New Behavioural and Biological Perspectives on the Origin and Dispersal of Modern Humans", Ed. P. Mellars, K. Boyle, O. Bar-Yosef y C. Stringer, pp. 287-302). Cambridge: McDonald Institute for Archaeological Research

WHITE HOPKINSON, Leslie. (1918). Greek Leaders. Boston: Houghton Mifflin Company

WHITEHOUSE, Harvey. (1995). Inside the Cult: Religious Innovation and Transmission in Papua New Guinea. Oxford: Clarendon Press

(1996). Rites of Terror: Emotion, Metaphor, and Memory in Melanesian Initiation Cults. Journal of the Royal Anthropological Institute, 4, pp. 703-715

(2000). Arguments and Icons: Divergent Modes of Religiosity. Oxford: Oxford University Press

(2008). Cognitive Evolution and Religion; Cognition and Religious Evolution. Issues in Ethnology and Anthropology n. s. Vol. 3. N° 3, pp. 35-47

(2012). Ritual, Cognition and Evolution. (En "Grounding the Social Sciences in the Cognitive Sciences", Ed. R. Sun, pp. 265-284) Cambridge, Mass: MIT Press

WHITEHOUSE, Harvey y LANMAN, Jonathan A. (2014). The Ties That Bind Us. Ritual, Fusion, and Identification. *Current Anthropology*, Vol. 55, N° 6, pp. 674-695

WHITLEY, David S. (2006). *Cave Paintings and the Human Spirit: The Origin of Creativity and Belief*. New York: Prometheus Press.

WHITTAKER, Helene. (1997). *Mycenaean Cult Buildings. A Study of their Architecture and Function in the Context of the Aegean and the Eastern Mediterranean*. Bergen: The Norwegian Institute at Athens

WILES, David. (2000). *Greek Theatre Performance. An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press

WILCOX, George y STORDEUR, Danielle. (2012). Large-scale Cereal Processing Before Domestication During the Tenth Millennium Cal BC in Northern Syria. *Antiquity*, Vol. 86, N° 331, pp. 99-114

WILSON, Edward O. (1975) *Sociobiology. The New Synthesis*. Boston: The Belknap Press of Harvard University Press

WILSON, Monica. (1954). Nyakyusa Ritual and Symbolism. *American Anthropologist*, Vol. 56, N° 2. 195

WILTERMUTH, S. S., y HEATH, C. (2009). Synchrony and cooperation. *Psychological Science*, 20, 1-5. doi: 10.1111/j.1467-9280.2008.02253.x

WINKLER, John J. (1985). The Ephebes' Song: *Tragôidia* and Polis. *Representations*, N° 11, pp. 26-62

WOLF, Maryanne. (2017). *Proust and the Squid. The Story and Science of the Reading Brain*. London: HarperCollins

WORTH, Libby; POYNOR, Helen. (2004). *Anna Halprin*. New York: Routledge

WRIGHT, James C. (1994). The Spatial Configuration of Belief: The Archaeology of Mycenaean Religion. (En "Placing the Gods: Sanctuaries and Sacred Space in Ancient Greece", Ed. R. Osborne y S. E. Alcock, pp. 37-78). Oxford: Clarendon Press

X

XANTHUIDES, Stephanos A. (1924). *The Vaulted Tombs of Mesará: An Account of Some Early Cemeteries of Southern Crete*. London: University Press of Liverpool. Hodder and Stoughton

Y

YALOURI, Eleana. (2001). *The Acropolis: Global Fame, Local Claim*. Oxford: Berg Publishers

Bibliografía

YEROULANOU, Marina. (2012). Architecture in City and Sanctuary. (En "A Companion in Greek Art. Vol. I", Ed. T. J. Smith y D. Plantzo, pp. 132-152). Oxford: Wiley-Blackwell

YESHURUN, Reuven; BAR-OZ, Guy; KAUFMAN, Daniel y WEINSTEIN-EVRON, Mina. (2014). Purpose, Permanence, and Perception of 14,000-Year-Old Architecture. Contextual Taphonomy of Food Refus. *Current Anthropology*, Vol. 55, N° 5, pp. 591-618

Z

ZAHAVI, Amotz (1975). Mate Selection—A Selection for a Handicap. *Journal of Theoretical Biology*, Vol. 53, N° 1, pp. 205-214

ZECCHETTO, Victorino. (2002). La danza de los signos. Quito: Ediciones Abya-yala

ZERUBAVEL, Eviatar. (1981). Hidden Rhythms: Schedules and Calendars in Social Life. Berkeley: University of California Press

(1992). Time Maps. Collective Memory and the Social Shape of the Past. Chicago: The University of Chicago Press

ZEUSSE, E.M. 1987. Ritual. (En "The Encyclopedia of Religion". Vol. 12. Ed. Mircea Eliade, pp. 405–422). London: Macmillan

ZUMTHOR, Peter. (2006). Thinking Architecture. Basel: Birkhäuser