

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial

del 3 de abril de 1981



“LA TEATRALIDAD EN EL RITO”

TESIS

Que para obtener el grado de
MAESTRA EN FILOSOFÍA

Presenta

ANA VALERIA TORRES SANDOVAL

Director

Dr. JOSEBA BUJ CORRALES

Lectores: Dr. Ángel Francisco Méndez Montoya

Dr. Edwin Culp Morando

Ciudad de México

2019

A mis padres, que jamás han dejado de creer en mí.

A mi hermana, que permanece como una luz.

El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre.

-Federico García Lorca

Ahora bien, el totemismo es actor, pues se mueve y fue creado para actores; y toda cultura verdadera se apoya en los medios bárbaros y primitivos del totemismo, cuya vida salvaje, es decir enteramente espontánea, yo quiero adorar.

-Antonin Artaud

INDICE

INTRODUCCIÓN	1
EL RITUAL: EL CARÁCTER PERFORMATIVO EN EL ENTUSIASMO RELIGIOSO COLECTIVO	¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
El mito y el concepto de lo sagrado	13
El rito como puente con lo sagrado	21
NEXO ENTRE EL RITUAL Y LAS PRIMERAS REPRESENTACIONES TEATRALES	¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.
Japón	48
Indonesia	54
India	60
LO TEATRAL: EL CARÁCTER PERFORMATIVO DEL ARTE ESCÉNICO	67
Experiencia teatral	75
Performatividad en el rito	83
CONCLUSIONES	94
BIBLIOGRAFÍA	98

LA TEATRALIDAD EN EL RITO

Introducción

Un caballero águila levanta la mirada hacia el cielo. Agita los brazos y mueve las piernas; respira con profundidad mientras cierra los ojos. Saluda a los cuatro puntos cardinales con una música de flauta y percusión en el fondo, ante la atenta mirada de los presentes. Los cascabeles siguen el mismo ritmo de los tambores, los corazones se alzan en sacrificio silencioso.

Resulta complicado saber dónde acaban los dioses y dónde empieza el escenario. Cuando hay un entusiasmo, donde hay una inspiración intangible que guía los pies y la lengua, ahí mismo hay música, danza, poesía. Con los elementos artísticos al servicio de los dioses, ¿cómo pintar la línea entre rito y espectáculo? No pasa completamente inadvertida la forma en la cual el rito, tras la modernidad, se ha vuelto casi solamente un atractivo turístico. En la plancha de zócalo podemos ver al mismo danzante rodeado de extranjeros que graban su ritual, que se hacen una limpia, que entran al Temazcal. ¿Qué poder conferimos al chamán o a la curandera sino el de entretener? Lo que algún día fue sagrado, hoy es casi una obra de teatro.

A pesar de sus palpables diferencias, parece necesario reconocer que existen elementos en común entre lo ritual y lo escénico teatral. ¿A qué nos referimos cuando decimos “teatro”? O, mejor aún, ¿de qué estamos hablando cuando mencionamos “lo teatral”? A primera vista parece ser algo sencillo de responder: personas en un escenario diciendo diálogos y contando una historia. Sin embargo, el problema de la teatralidad va mucho más allá y resulta mucho más profunda, involucrando distintas aristas que pretendo exponer en las siguientes páginas.

¿De qué debemos hablar, entonces, en esta discusión? Hablar de teatro es discutir la vida estéticamente. Esto tiene, naturalmente, diversas implicaciones.

Quisiera, para empezar, matizar ciertas cuestiones que tal vez ayuden esclarecer este concepto.

Primero, me interesa extender la comprensión de lo teatral para sacarlo del contexto exclusivamente escénico. Si bien es verdad que la escena no necesariamente se reduce al espacio físico del teatro, y también es posible argumentar que el espectáculo no se reduce a la escena, es oportuno aclarar que no pretendo contradecir dichas respuestas. Hay una premisa fundamental: teatral es todo aquello que refiere a la *teatralidad*, y no únicamente al teatro como tal. En el capítulo tercero habrá momento de aclarar lo que debemos entender por teatralidad. Por lo pronto, basta saber que la teatralidad es un instrumento que logra impresionar al espectador de una forma que trasciende al lenguaje hablado, y que logra conectar con el de manera no exclusivamente racional.

En segundo lugar, me interesa hablar de esta teatralidad a la par que hablamos de la ritualidad humana. ¿Qué es lo que conecta -si acaso- lo teatral con lo ritual?

Parece que hay razones suficientes para sospechar que la teatralidad del ser humano tiene ciertas similitudes con el comportamiento ritual. Hay irracionalidad; parece que el actor es guiado por algo superior que le dice qué hacer y cuándo, como si prestara sus labios a voces distintas. No obstante, es menester abordar el tema de la ritualidad para lograr entender qué es lo que en ella sucede y poder establecer similitudes propias y diferencias oportunas. La pregunta en este caso sería, ¿qué hay en el teatro que nos remite al ritual?

El francés Antonin Artaud, filósofo y director escénico, desarrolla una teoría teatral que descentraliza las formas de teatro occidental en favor de un teatro *distinto*. Esto lo hace mediante al análisis de la violencia que, afirma, es necesario que tenga lugar en escena, la cual jugará un papel crucial en el *hecho teatral*¹. Por *violencia*, Artaud entiende la fuerza de la representación y la forma en la cual esta azota al espectador, y no -necesariamente- escenas sangrientas.

¹ La definición del hecho teatral se tratará ampliamente en el cuerpo de la tesis.

En su obra “El teatro y su doble”, Artaud se propone realizar una crítica a la civilización a la cual se ha sometido al teatro en el mundo occidental. Dirá que el hombre occidental se ha dado cuenta de que su funcionalidad en sociedad está sujeta a su observación de formas, sistemas y comportamientos; no obstante, esto lo tiene como maniatado. El hombre tiene necesidades subyacentes llenas de *crueledad*, una fuerza vital que lo embiste y deseos que lo arrastran, pero que decide reprimir para lograr su lugar en la sociedad.

Dirá el francés que el teatro cumple con una función de válvula de escape para todos estos excesos que se deslizan bajo la piel del hombre, de modo que la represión cotidiana no obligue a que esos instintos salgan a modo de crímenes. El teatro representará, pues, un regreso a la verdadera cultura, es decir, el totemismo y el arrebató de pasiones. Vitalidad pura.

Así, Artaud apuesta por un regreso a lo ritual:

Las múltiples vueltas de la serpiente de Quetzalcóatl son armoniosas porque expresan el equilibrio y las fluctuaciones de una fuerza dormida; y la intensidad de esas formas sólo se da allí para seducir y captar una fuerza que provoca, en música, un acorde desgarrador².

Parece que el teatro, en el fondo, es el único arte que no ha cedido ante las limitaciones de la civilización, lo cual no significa, sin embargo, que no sea susceptible de hacerlo.

“Ante todo importa admitir que, al igual que la peste, el teatro es un delirio, y es contagioso”³. El teatro crea atmósferas de mística irrepetible y donde el espectador es azotado y sacudido para regresar a la vida y la fascinación. El teatro debe causar en el espectador, mediante su lenguaje particular, algo tan fuerte como una plaga. Debe impactar y transformar a las masas.

En las cartas sobre la crueldad, de la misma obra de Artaud, se comienza por decir que con “crueldad” no se refiere a violencia, sangre, desmembramientos o

² Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble* (México: Grupo Editorial Tomo, 2009), 13.

³ Artaud, *El Teatro y su Doble*... 30.

tortura solamente. La crueldad es acción inmediata y violenta, es percepción que lleva a la sensibilidad. Toda escena será cruel, entrará a través de los sentidos del espectador y sacudirá toda su estructura para darle un despertar frenético. El lenguaje que el teatro utilice entonces deberá ser capaz de morder el espíritu y los sentidos a la vez con una fuerza tal que deje una huella impresa en el público.

El sentido en el cual Artaud usa la palabra “crueldad” es, explica, en su sentido más amplio y original: un teatro que está crudo; un teatro no cocido por la civilización sino en su estado más sanguinario, es decir, puro y original. Quiere romper con el significado usual del lenguaje; se refiere a la crueldad en estado primero, que es la decisión implacable y la determinación que rodea al ser humano cada segundo de su vida.

Este sentido de crueldad, donde la violencia se centra en el espectador, es la que trazará la línea de Artaud y su investigación con miras hacia la creación del lenguaje que logre impactar a los participantes del *hecho teatral*, y así crear el hecho teatral mismo.

Partiendo de esta manera de entender al teatro, nos vienen a la mente imágenes mucho más amplias que un simple escenario. Esta concepción de un teatro *crudo* que no ha pasado por los fuegos de la civilización, la añoranza por un teatro *original*, el *acontecimiento* que busca el *despertar frenético* del espectador y demás elementos de la teoría teatral de Artaud nos llevan a pensar en lo ritual.

Basta pensar en danzas tribales, entusiasmos religiosos colectivos, episodios de clarividencia bajo el influjo de estupefacientes y demás elementos que han formado parte del universo de lo ritual a lo largo de la historia. Como ejemplo concreto inicial podemos tomar las famosas *haka*⁴, que los equipos de rugby de Nueva Zelanda presentan siempre al iniciar el partido. Lo que hoy ha recorrido el mundo como un dato curioso sobre los equipos de rugby, es en realidad una danza de guerra de la tribu maorí con la finalidad de intimidar al enemigo o determinar cuáles son las intenciones de un intruso. No obstante, pasó a ser de gran

⁴ En el lenguaje maorí, el término *haka* es tanto sustantivo como verbo, y abarca tanto canto como danza.

significación para dichas tribus, ya que los cánticos versan sobre la fuerza y el valor de sus miembros, simbolizando así la unión de la tribu y la honra a sus ancestros. Las *haka* son presentadas también para honrar y dar bienvenida a invitados especiales, para eventos vitales como bodas y funerales, para celebrar logros importantes y en general para mostrar la valía de alguna ocasión⁵.

Estas *haka* no son una danza cualquiera: en pocos minutos los participantes dan fuertes pisadas, golpean su pecho, dan palmadas en sus piernas, levantan los brazos al cielo y al frente; sacan la lengua de forma prominente al igual que abren los ojos en una mueca de ira que raya con la locura, resoplan e hiperventilan. Todo esto se hace de forma rítmica, mientras un líder canta la melodía principal y a tiempos el resto responde en coro con fuertes gritos. Esta es la violencia de la que habla Artaud. No violencia en tanto que cántico de guerra, sino en tanto que todos los participantes dejan la civilización a un lado y se entregan a esta herencia, al ritual originario de su gente, gritan, cantan y se olvidan de sí mismos en un éxtasis que juega en el limbo que existe entre lo religioso y lo estético.

Artaud nos habla específicamente del teatro balinés, que fusiona el arte escénico con la música y la danza en Bali, Indonesia.

El espectáculo del teatro balinés, que participa de la danza, del canto, de la pantomima -y en algo del teatro, tal como aquí lo entendemos- restituye el teatro mediante ceremonias de probada eficacia, y nos lo presenta como una combinación de todos esos elementos, fundidos en una perspectiva de alucinación y temor (...) En suma, los balineses realizan, con el rigor más extremado, la idea del teatro puro, donde todo, concepción y realización, vale y cobra existencia sólo por su grado de objetivación *en escena*⁶.

Cuando uno observa el teatro balinés, saltan a la vista los numerosos colores, lo dramático de los vestuarios, lo agresivo de las máscaras, los dragones con bordados de oro. Todo se mueve al ritmo de percusiones y flautas. Esto es lo que el francés tiene en mente cuando habla de crueldad, y no en vano llama al teatro

⁵ Cfr. Suzanne Youngerman, "Maori Dancing since the Eighteenth Century." *Ethnomusicology* 18, no. 1 (1974): 75-100.

⁶ Artaud, *El teatro y su doble...* 61.

balinés el teatro puro; son ellos quienes realmente se han mantenido impermeables a la civilización que entorpece y silencia.

Todos esos gestos, en esas actitudes angulosas y bruscamente abandonadas, en esas modulaciones sincopadas del fondo de la garganta (...) hay algo realmente curioso: por medio de ese laberinto de gestos, actitudes y gritos repentinos, por medio de esas evoluciones y giros que no dejan de utilizar porción alguna de espacio escénico se revela el sentido de un nuevo lenguaje físico basado en signos y no ya en palabras (...), tales signos espirituales tienen un sentido preciso, que sólo alcanzamos intuitivamente, pero con suficiente violencia como para que cualquier traducción a un lenguaje lógico y discursivo nos parezca inútil⁷.

Al representarse sin diálogo, en una forma más similar a la danza que al teatro como lo conocemos, y hacer uso de sonidos guturales y desgarradores para impactar al público, el teatro balinés se vuelve paradigmático para Artaud.

Podemos notar claramente una tendencia orientalista, a la vez que rechaza la cultura occidental casi sistemáticamente. El teatro oriental, dirá, tiene una tendencia metafísica que contrasta con las tendencias occidentales, y que calan en el espectador en su dimensión espiritual⁸.

Es así como logramos entender a *la teatralidad* como parte del rito. De alguna manera, estas expresiones casi animales exteriorizan una parte quizá oculta del ser humano, la cual es reprimida -diría Artaud- para la funcionalidad en la vida cotidiana, pero que acecha latente y busca momentos para salir. Parece haber una conexión entre estos instintos y el éxtasis del rito. Asimismo, se abre la pregunta en dirección contraria; parece que hay también cierta ritualidad en lo teatral. ¿Dónde está la línea divisoria? ¿En qué dirección se da la influencia entre ambos?

Para efectos de esta tesis, lo interesante es este limbo entre lo religioso y lo estético. La línea que separa -o no- a los mecanismos humanos del placer en la representación y aquellos que lo unen con lo sagrado. Parece que hay una conexión

⁷ Artaud, *El teatro y su doble...* 62.

⁸ Artaud, *El teatro y su doble...* 84.

entre el teatro original al que aspira Artaud y la ritualidad del hombre. ¿Existe entonces en lo teatral algún elemento ritual que de suyo permite al hombre conectarse con su propia naturaleza?

Cuando nos centramos en el estudio de lo ritual, la reflexión no se vuelve más sencilla. No sólo hay diversos elementos que hay que tomar en cuenta, sino que queda la duda central de esta tesis: ¿qué papel toman los elementos teatrales en el ritual?

Encontramos rituales que celebran ciclos -como nacimientos, muertes y las etapas de la cosecha-, rituales que buscan un beneficio -como pedir por abundancia o por los enfermos-, rituales de transición -como matrimonios o el paso a la edad adulta- o rituales que sencillamente obedecen a la adoración de las fuerzas naturales que así lo requieren. Parece que el ritual es la manera en la cual el ser humano incluye de cierta manera a lo sagrado en su propia vida y se acerca a ello.

Cuando nos encontramos con una teoría del teatro como la de Artaud, que sitúa al teatro tan cerca del ritual, es necesario establecer un terreno en común para poder entender ambas cosas de forma paralela. No es, de cualquier manera, arriesgado decir que en Artaud la línea entre ellos es sumamente difusa. No obstante, ¿en virtud de qué sucede esto? A pesar de que la diferencia esté desdibujada, no tendría mucho sentido hablar de teatro y de ritual si fueran exactamente lo mismo. El teatro tiene sus elementos y el ritual otros distintos: sin embargo, ambos tienen en sí mismos la capacidad de sacudir al hombre y marcarlo profundamente.

Es por esto menester entender primero, de manera separada, qué es el ritual y cuáles son sus dinámicas, para posteriormente abordar el tema de la teatralidad y posibilitar la construcción de puentes entre uno y otro. Lo que busco argumentar es que el ritual se mueve en términos teatrales, en cuyo caso sería justamente la teatralidad lo que posibilita la conexión del hombre con lo sagrado dentro del rito.

Para esto, será necesario hacer un recorrido que nos lleve a través del rito, sus formas y sus presupuestos, para posteriormente extraer de ahí la definición de

lo ritual. Una vez identificado, habrá que encontrar la definición de *lo teatral*, para así poder entender ambas categorías en un contexto en común y realizar un análisis conjunto que permita observar puntos de encuentro entre ellas. Así, será posible proyectar a lo teatral como parte esencial del rito, constituyendo el puente entre el hombre y lo sagrado.

Hago aquí una aclaración que a lo largo de la tesis será relevante. En el texto, me propongo no hablar de teatro como arte, sino de *teatralidad*. Es importante anotarlo, ya que la mirada retroactiva que esta tesis supone a los rituales primigenios y a formas muy arcaicas de entusiasmo religioso puede sentar un terreno donde sea fácil caer en la tentación del anacronismo.

Resulta particularmente importante hacer una pequeña distinción de la era arcaica y la modernidad, pues representa no sólo un cambio de paradigmas sino también de cosmovisión, lo cual termina por permear el discurso del rito y, por ende, de las formas de teatralidad que podemos encontrar hoy en día.

Lo central en este primer fenómeno moderno está en la confianza, que se presenta en el comportamiento cotidiano, en la capacidad del ser humano de aproximarse o enfrentarse a la naturaleza en términos puramente mundanos y de alcanzar, mediante una acción programada y calculada a partir del conocimiento matematizado de la misma, efectos más favorables para él que los que podía garantizar la aproximación tradicional a lo otro, que era una aproximación de orden mágico. En la confianza en una técnica eficientista inmediata (“terrenal”), desentendida de cualquier implicación mediata (“celestial”) que no sea inteligible en términos de una causalidad racional-matemática⁹.

Vemos a la sociedad moderna completamente separada de aquella tradición apegada a sus rituales y creencias; ahí donde el hombre tradicional buscaba conectar con lo sagrado y mediante dicha conexión lograr cambiar su entorno, el hombre moderno busca cuantificar y modificar sus alrededores con base científica.

⁹ Bolívar Echeverría, “Pensar y resistir la modernidad capitalista”, *El Jarocho cuántico*, noviembre 2014.

A pesar de que en ambas concepciones el hombre busca dominar, en la cosmovisión moderna hay una pretensión de *predominar* que lo secciona, opuesto al hombre tradicional que, a pesar de poder manejar las fuerzas naturales a su favor, sigue inserto en el mundo y es parte importante de él.

Hace algunos años, caminando por París, escuché a un hombre de raza negra tocando un instrumento de percusión en la plaza, sin pedir dinero a cambio, ni cantar o algo similar. André, que estudió africanística en Alemania, se acercó a mí diciendo “¿Sabes algo? En África, las percusiones se han utilizado desde hace cientos de años. Para festejos, para funerales, para rituales de caza y para anunciar peligro. Por eso entienden su sonido como un lenguaje. Ellos no sienten la música de los tambores; ellos los escuchan hablar”. Recuerdo entonces haber entendido que hiciera lo que hiciera, yo jamás lograría escuchar la percusión desde los oídos de ese hombre, ni de ningún otro. No importa cuánto trate, estoy situada en un lugar donde el tambor, más que hablar, canta. Hay una barrera insuperable que, a lo más, puedo disminuir, mas no eliminar del todo.

Es importante, para la lectura de esta tesis, entender tal barrera. Sí: planteo a la teatralidad como el puente que conecta al hombre con lo sagrado dentro del marco del rito. No obstante, me parece fundamental para este planteamiento entender una sola cosa: cuando hablamos del *simbolismo* en el ritual, no necesariamente se está utilizando como sinónimo de *representación*. El ritual -como veremos al hablar de su carácter performativo- no es un *hacer como si*, sino más bien un *hacer mágico* que en verdad tiene la capacidad de transfigurar la realidad. No estamos ante una obra de teatro, sino ante algo que *de hecho* está sucediendo.

La barrera situacional hace complicado dos cosas: en un inicio, entender al ritual como un hecho real y no como un conjunto de representaciones repetitivas o conmemorativas -o en su defecto como formas llenas de significación, pero vacías de poder transformativo-, y en un segundo lugar, entendernos como parte de un todo en vez de un sistema, donde tenemos partida tanto en lo profano como en una dimensión sagrada con la cual nos podemos comunicar.

Esta falta de visión de conjunto se debe a la modernidad.

Sería excesivo, por otro lado, afirmar que por esta inevitable distancia no se puede abordar el tema con cierta objetividad. Esto, empero, es falso. Es pertinente abordar los temas, y al hacerlo es menester estar conscientes del sesgo. Así, es posible tener un acercamiento prudente al tema, lo cual es mi objetivo en esta tesis.

De este modo, comenzaré analizando el ritual mediante definiciones y relaciones con lo sagrado y el mito. Esto con la finalidad de entender a qué nos referimos cuando hablamos de ritual, para que, a lo largo del resto de la tesis, se puedan establecer nexos con este terreno común.

En segundo lugar, abordaré distintos tipos de teatro, que, a mi juicio, tienen una conexión notable con los elementos rituales. Es importante aclarar que no son ni las únicas formas antiguas de teatro ni las más relevantes en un sentido técnico, así como mencionar que el criterio no es necesariamente geográfico, a pesar de que coincidentemente la mayoría son originarias de Asia. Las formas de teatro que expongo en el segundo capítulo destacan por su fuerte conexión con la ritualidad y la sacralidad, y muestran un paso verdaderamente sutil y natural entre el rito como tal y el teatro como lo conocemos. Así, resulta evidente el paso -no necesariamente cronológico- entre uno y otro, y se puede hacer notar la incidencia de los elementos que me interesa resaltar.

Como tercer capítulo, expondré la categoría de lo teatral, haciendo énfasis en la performatividad de lo teatral, que será, en última instancia, uno de los elementos más importantes de conexión entre teatralidad y ritual.

Orgánicamente, se dará paso al último capítulo, que buscará cerrar la investigación hablando de la experiencia o hecho teatral, que tiene como objetivo interpretar paralelamente lo ritual con lo teatral, dando así paso a la conclusión.

Así, comenzaré por abordar el ritual desde un punto de vista teórico.

Ritual: la presencia de lo sagrado

Si hay aún algo infernal y verdaderamente maldito en nuestro tiempo es esa complacencia artística con que nos detenemos en las formas, en vez de ser como hombres condenados al suplicio del fuego, que hacen señas sobre sus hogueras.

-Antonin Artaud

Parece sencillo entender al ritual como una mera representación, ya que a fin de cuentas su realización tiene cierto sabor escénico, y cumple una función de perpetuar la tradición, lo que en diferentes sentidos nos sugiere una conexión entre el ritual y el teatro como lo conocemos. No obstante, el ritual tiene una serie de consideraciones importantes que me interesa exponer a continuación, con la finalidad de tener más elementos para mi planteamiento. En la medida en que se logre entender lo que es el ritual y sus implicaciones, será posible insertar a la teatralidad en sus dinámicas, y postularla como el puente que lo posibilita.

Para este efecto, es importante establecer las bases de lo que, de aquí en adelante, entenderemos cuando hablemos del ritual, ya que, como he dicho, parece ser un concepto particularmente complicado de situar correctamente, al ser un fenómeno tanto religioso como social, que involucra interioridad y exterioridad, y que desdibuja los límites entre el mundo sagrado y el de lo profano.

El ritual se ha decantado como un *hacer mágico*; se rodea de un aura que nos indica que lo que está sucediendo no es *únicamente* lo que está sucediendo, cargado de un simbolismo profundo que no sólo *cambia los actos y los hechos*, sino también los lugares, los tiempos e incluso a los individuos mismos. Es decir, el ritual, aunque utilice elementos que nos puedan sugerir representación -ya que, como se verá más adelante, es una repetición del mito-, no es *hacer como que*, sino

verdaderamente hacer. En el marco de referencia del rito, este no es un simulacro, sino que es el acto mismo que se está realizando.

La entrada a los templos sintoístas en Japón la marcan los *Torii*, arcos con forma cuadrada que delimitan el paso entre lo mundano y lo sagrado. Posteriormente uno entra al *Sandō*, que es el camino que nos llevará al *Honden*, el edificio más importante del recinto, ya que ahí habita la divinidad de éste¹⁰. Cuando caminamos sobre el *Sandō*, no debemos hacerlo por el centro, ya que es el camino reservado para la divinidad. A un costado encontraremos el *Temizuya*, una tinaja con agua donde habremos de realizar el ritual del *temizu*, la debida purificación previa a la visita al templo.

Para ello existen pasos muy específicos: se toma un recipiente de madera con la mano derecha y se vierte agua en la mano izquierda para lavarla. Posteriormente se repite el proceso en la mano derecha, se vacía agua en la mano izquierda y se lleva a la boca para enjuagarla. La mano izquierda se limpia una vez más y finalmente se limpia el propio cuenco. A pesar de que probablemente realicemos estas acciones diariamente antes de ir a la cama en nuestro sanitario, el hacerlas con la secuencia mencionada y en el lugar adecuado lo convierten en un ritual de purificación tan poderoso que nos hace dignos de presentarnos ante la divinidad. El ritual toma acciones y las provee de un significado distinto por la manera en la cual se realizan, la secuencia, intensidad, el momento del día o del año, o la frecuencia con que se llevan a cabo.

La conducta ritual humana se basa en este tipo de acciones que, de acuerdo con un sistema de creencias, deben repetirse cuidadosamente para lograr un objetivo deseado, llámese purificación, iniciación, adoración, o la obtención de beneficios de parte de la divinidad. Parece que en efecto se puede hablar de una “conducta ritual” en el hombre, puesto que es posible observar ciertas similitudes en los ritos a lo largo del mundo y de la historia. Hay constantes en la forma en la cual

¹⁰ En sintoísmo, a las divinidades se les denomina *Kami*, refiriendo a una especie de fuerza natural personalizada, de modo que hay un extenso número de *Kami* además de los que forman parte de la cosmogonía japonesa, y que pueden ser “encerrados” y protegidos en un templo para que habiten en él.

los seres humanos nos comunicamos con aquello que está fuera de nuestra cotidianidad, ajeno a nosotros pero que de alguna forma influye en nuestras vidas.

Resulta por ello interesante comenzar el análisis acerca del rito con una visión general de la conducta religiosa humana que nos lleve a comprender la esencia del rito y sus distintas formas.

El mito y el concepto de lo sagrado

Para realmente entender el contexto de la conducta ritual humana resulta en principio relevante, me parece, abordar el mito. Dirá Eliade que el mito tiene “el sentido de proporcionar modelos a la conducta humana y conferir por eso mismo significación y valor a la existencia”¹¹. Esto es relevante porque el mito no se limita a relatos fantásticos o a la tradición oral, sino que el mito es un lente a través del cual se entiende el mundo de forma distinta, y le brinda a la vida una dimensión religiosa que a su vez permeará los actos realizados en ella, es decir, los actos rituales que nos interesa comprender.

Eliade refiere al mito como una *realidad cultural*, y afirma que “los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado en el mundo”¹². Entendido así, el mito es un cisma en la temporalidad del mundo, una historia completamente verdadera surgida en un tiempo distinto al nuestro, pero no por ello menos real o menos causal de nuestra realidad. Así surgen paradigmas de comportamiento ritual: el ser sobrenatural que tiene parte en el mito actúa de una forma o pide una forma de actuar, la cual se instaura y ha de replicarse cuidadosamente en el ritual para conservar su cualidad sagrada.

¹¹ Mircea Eliade, *Aspectos del mito*, (Buenos Aires: Paidós, 2000), 14.

¹² Eliade, *Aspectos del mito...* 17.

Esta réplica no tiene como meta una representación artística ni una finalidad meramente comunicativa, sino que de alguna manera tiene la capacidad de transformar la realidad. Dirá Eliade:

Se ve, pues, que la “historia” narrada por el mito constituye un “conocimiento” de orden esotérico no sólo porque es secreta y se transmite en el curso de una iniciación, sino también porque este “conocimiento” va acompañado de un poder mágico-religioso. (...) Pero esto no es todo; al recitar o al celebrar el mito de origen, se deja uno impregnar de la atmósfera sagrada en la que se desarrollan esos acontecimientos milagrosos. El tiempo mítico de los orígenes es un tiempo “fuerte”, porque ha sido transfigurado por la presencia activa, creadora, de los seres sobrenaturales. Al recitar los mitos se reintegra este tiempo fabuloso y, por consiguiente, se hace uno de alguna manera “contemporáneo” de los acontecimientos evocados se comparte la presencia de los dioses o de los héroes (...) se podría decir que, al “vivir” los mitos, se sale del tiempo profano, cronológico, y se desemboca en un tiempo cualitativamente diferente, un tiempo “sagrado”, a la vez primordial e indefinidamente recuperable¹³.

Así podemos entender al mito como una pretensión de conocimiento real acerca del mundo y sus orígenes, de modo que, al poseerlo, el hombre puede dominar ese mundo. Resulta interesante observar cómo de hecho parece que lo que confiere al hombre ese poder es la *recreación* del mito de origen. El *actuar como* lo hicieron los héroes, los dioses y los antepasados es la puerta entre la temporalidad profana y el mundo de lo sagrado: es *reinsertarnos* en lo sagrado.

A lo largo de *Aspectos del mito*, Eliade alude en repetidas ocasiones al hecho de que el mito es cosmogónico y explica comienzos, y en virtud de ello es que habla de los ritos iniciáticos. En este tipo de ritos tendrá primordial importancia el simbolismo que encierra la repetición del mito original, que más que repetición es *reiteración*, reinstauración. Este simbolismo es, al parecer, lo que nos permite ir y

¹³ Eliade, *Aspectos de mito...* 24.

venir cruzando la barrera entre la temporalidad real y el tiempo de lo sagrado, tiempo que tiene una dimensión creadora justo por gozar de la presencia de lo sobrenatural.

El rito iniciático es tan poderoso que tiene la capacidad de cambiar a la persona que participa en él. Es uno antes y otro después del rito; entra siendo niño y sale siendo hombre. Hay algo en él, hasta el tuétano de sus huesos, que el ritual cambia por completo y le da una vida distinta. La vida de miembro de una sociedad distinta; quizá le ha conferido poderes que el hombre de a pie no posee. Es un ritual que cambia, de hecho, una realidad.

Entendemos así que el rito es a la vez la manifestación y la causa de aquella magia originada en el mito: es la misma recreación la que cambia la temporalidad, es el mismo poder sobre el mundo natural que confiere el contacto con lo sagrado, es repetición y nuevo comienzo. El rito mismo configura la realidad de igual forma que lo hizo en un principio en aquella temporalidad etérea de los orígenes del mundo.

Si bien no todo ritual tiene como finalidad la creación -como podríamos decir de los rituales para la cosecha o la lluvia-, parece que sí podemos afirmar que siempre insta un nuevo comienzo -como los rituales de iniciación y de año nuevo.

Resulta interesante notar, además, que el ritual tendrá siempre algo de violento. Podemos no estar hablando -necesariamente- de rituales que conlleven sacrificios o mutilaciones, pero el ritual tiene una connotación de dominación, que ya es, en sí misma, violenta. Ya Girard había adelantado que lo sagrado y la violencia van siempre de la mano.

Lo religioso tiende siempre a apaciguar la violencia, a impedir su desencadenamiento. Los comportamientos religiosos y morales apuntan a la no-violencia de manera inmediata en la vida cotidiana, y de manera mediata, frecuentemente, en la vida ritual, por el intermediario paradójico de la violencia¹⁴.

¹⁴ René Girard, *La violencia y lo sagrado* (París: Anagrama, 1972), 27.

Naturalmente que Girard tiene en mente, principalmente, el tema del sacrificio y la víctima ritual. Esta violencia se remonta al mito, razón por la cual seguirá permeando, en menor o mayor medida, al ritual. Incluso si pensamos al ritual desde el punto de vista estético, se recibe de manera violenta. Es muy cercano a la crueldad de Artaud: la vista de un ritual nos azota e impresiona de una u otra forma, como si nos exigiera que lo contempláramos a la vez que permitimos que cale muy profundo de nuestro ser.

En *Lo santo*, podemos encontrar esta sensación causada por la fuerza del ritual que reside no sólo en sus formas, sino en su participación de lo sagrado. Rudolf Otto habla acerca de la experiencia de *lo numinoso*. Comienza el texto con una cita de Goethe: “El estremecimiento es la parte mejor de la humanidad. Por mucho que el mundo se haga familiar a los sentidos, siempre sentirá lo enorme profundamente conmovida”¹⁵. No es casualidad que comience de esta forma; cuando describe lo numinoso hace una advertencia: si el lector no se ha visto jamás en una experiencia religiosa, puede dejar de leer su texto, pues su lectura no le será de manera alguna provechosa.

El texto explica que la categoría de *lo santo* –a la par de lo que en esta tesis se presenta como lo sagrado- surge exclusivamente en la esfera religiosa y en ella se mueve. Versar sobre lo santo resulta difícil en extremo, dado que esta categoría tiene un elemento que siempre escapa a la razón y que no puede ser abarcada por ella: lo inefable. Es así que para hablar de lo santo recurrimos, necesariamente, a la descripción de su experiencia. Así, cuando tomamos lo santo y lo inefable, y lo apartamos de la carga moral que tiene, nos queda *lo numinoso*.

Otto describe lo numinoso como una experiencia única dentro de lo religioso, y que sólo se da en este ámbito. Parte de la definición que da Schleiermacher: el sentimiento de absoluta dependencia¹⁶. A este primer momento, Otto hace dos especificaciones: primero, es un sentimiento de dependencia radicalmente distinto

7. ¹⁵ Rudolf Otto, *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, (Madrid: Alianza, 2005),

¹⁶ Rudolf Otto, *Lo santo...* 17.

al natural, más cercano al sentimiento de criatura consciente de su propia pequeñez. En segundo lugar, apunta que este sentimiento de criatura es concomitante a la verdadera experiencia de lo numinoso, pues no conocemos la divinidad a partir de nosotros mismos, sino que ese sentimiento es un efecto subjetivo de la experiencia de algo fuera de mí, es decir, lo numinoso¹⁷.

Lo numinoso termina siendo definido como “aquello que aprehende y conmueve el ánimo con tal o cual tonalidad”¹⁸, y Otto continúa diciendo:

Consideremos lo más hondo e íntimo de toda conmoción religiosa intensa, por cuanto es algo más que fe en la salvación eterna, amor o confianza; consideremos aquello que, prescindiendo de estos sentimientos conexos, puede agitar y henchir el ánimo con violencia conturbadora (...) en los arrebatos y explosiones de la devoción religiosa, en todas las manifestaciones de la religiosidad, en la solemnidad y entonación de ritos cultos, en todo cuanto se agita, urde, palpita en torno a templos, iglesias, edificios y monumentos religiosos. La expresión que más próxima se nos ofrece para compendiar todo esto es la de *mysterium tremendum* (...) Puede penetrar con suave flujo el ánimo, en la forma del sentimiento sosegado de la devoción absorta. Puede pasar como una corriente fluida que dura algún tiempo y después se ahíla y tiembla, y al fin se apaga, y deja desembocar de nuevo el espíritu en lo profano. Puede estallar de súbito en el espíritu, entre embates y convulsiones. Puede llevar a la embriaguez, al arrobó, al éxtasis. Se presenta en formas feroces y demoníacas. Puede hundir al alma en horrores y espantos casi brujescos. Tiene manifestaciones y grados elementales, toscos y bárbaros, y evoluciona hacia estadios más refinados, más puros y transfigurados. En fin, puede convertirse en el suspenso y humilde temblor, en la mudez de la criatura ante... -sí, ¿ante quién?-, ante aquello que en el indecible misterio se cierne sobre todas las criaturas¹⁹.

En estos párrafos Otto aclara mucho más lo que busca con su descripción de lo numinoso. El misterio tremendo parte del *tremor*, dice Otto, muy distinto del

¹⁷ Cfr. Rudolf Otto, *Lo santo...*, 18.

¹⁸ Rudolf Otto, *Lo santo...*, 21.

¹⁹ Rudolf Otto, *Lo santo...*, 21.

atemorizarse. El *tremor* no paraliza; es provocado por lo numinoso, es un sentimiento de maravilla y un “pavor peculiar”. Un pavor ante aquello que nos hace conscientes de nuestro estatus de criatura.

Cuando el hombre se enfrenta a lo que concibe como sagrado, experimenta el misterio tremendo; es esta la médula de la experiencia religiosa que busco situar como el origen –o punto de llegada- de la conducta ritual humana. Eventualmente, la experiencia religiosa adquirirá mayor sofisticación e incluirá otros elementos, pero en su raíz más cruda y rudimentaria, consistirá en la sensación que se produce en el hombre al saberse vulnerable y comprender en algún grado lo numinoso: no su totalidad ni su naturaleza, desde luego; pero sí el contraste que forma con el hombre mismo. Es esta experiencia religiosa lo que le da a aquello el carácter de sagrado, y lo que fungirá como motor para la conducta ritual humana.

Esta experiencia de lo numinoso está fuertemente presente en el ritual. Incluso al presenciar rituales ajenos a nuestro propio sistema de creencias, hay algo, *algo*, que llega a lo más hondo de nosotros y nos hace ver esa pequeñez frente a lo sagrado. Dentro del Temazcal, en el vientre de la Madre Tierra, escuchando los tambores, sintiendo la asfixia que provoca la alta temperatura, escuchando los cantos en una lengua tan distinta y tan íntima a nosotros, inhalando los vapores herbales, sentimos dentro de nosotros ese principio creador, entendemos que somos una parte ínfima en el Universo. Naturalmente, si un ritual nos pone en presencia o relación con algo sagrado, lo numinoso estará presente.

A la par de lo inefable podemos hablar de lo *sublime*, que Edmund Burke asegura es “la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir”²⁰. Más adelante, describe la sensación de lo sublime de la siguiente manera:

La pasión causada por lo grande y lo sublime en la *naturaleza*, cuando aquellas causas operan más poderosamente, es el asombro; y el asombro es aquel estado del alma, en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror. En este caso, la mente está tan llena de su objeto, que no

²⁰ Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, (Madrid: Alianza, 2005), 66.

puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe. De ahí nace el gran poder de lo sublime, que, lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebatada mediante una fuerza irresistible²¹.

Así, podemos pensar en la experiencia de lo sublime cuando nos hallamos ante un incendio y escuchamos el crepitar de las llamas al consumir todo a su paso, cuando observamos el mar abierto mientras lo cruzamos en una lancha, rodeados de agua que no podemos beber y sin alcanzar a ver la orilla, maravillados ante su gran inmensidad, mientras buceamos, dosificando nuestro oxígeno y sintiendo el frío del agua que nos presiona, o al asomarnos a un paisaje abierto que dejamos de ver por la lejanía, sin que nuestra mente logre entender lo que nuestra vista abarca. Todas estas experiencias nos hacen extrañamente conscientes de nuestra pequeñez; no necesariamente por su tamaño, sino porque nos hacen quizá entender que nuestra vida, nuestra mente, nuestros recuerdos y nuestra misma esencia son demasiado cercanos a no ser. La conciencia de esto no es enteramente agradable, pero es verdad que hay cierto placer en ella. El abismo nos aterroriza, si acaso, porque sabemos que nos está llamando.

Además de su primera descripción de lo sublime, Burke agrega que todo lo análogo al terror -o al *tremor*-, o que provoca sensaciones de dolor o peligro, es fuente de lo sublime, con lo cual tenemos más puntos en común entre ambas concepciones. El miedo siempre llevará a lo sublime; algo que nos provoca terror no nos pasa desapercibido ni nos es indiferente. Es lo *terrible*.

Es interesante ver la concepción de lo sublime a la luz del misterio tremendo de Rudolf. Ambos afectos provocan en el hombre una sensación de abandono y de que aquello a lo que se enfrenta le supera; no obstante, es importante recalcar que mientras que el misterio tremendo es una categoría religiosa, lo sublime es una categoría estética. No pretendo más que interpretar ambas categorías en paralelo, lo cual será útil más adelante, puesto que, como sabemos, mi intención es

²¹ Burke, *Indagación filosófica...*, 85.

establecer puentes entre lo ritual, que pertenece al mundo de lo religioso, y lo teatral, que pertenece al dominio estético.

La forma en la que Otto habla del misterio tremendo no puede sino recordarnos a lo que Artaud justamente busca provocar con su teatro de la crueldad, y lo que a fin de cuentas sucede en el rito:

Nos encontramos, repentinamente, en plena lucha metafísica, y el rígido aspecto del cuerpo en trance, endurecido por el asedio de una manera de fuerzas cósmicas, es expresado admirablemente con esta danza frenética, tiesa y angulosa a la vez, donde se siente de pronto que el espíritu cae a pico. Como si olas de materia se precipitaran unas sobre otras, hundiendo sus crestas en el abismo, y acudiendo desde todos los puntos del horizonte para incorporarse por fin a una porción ínfima de estremecimiento, de trance, y cubrir así el vacío del miedo²².

El rito presupone que hay una categoría de lo sagrado y que podemos tener experiencia de ello, y es por eso que busca abrir la comunicación entre lo sagrado y lo profano. Con sus elementos, el rito exalta la experiencia del misterio tremendo, y crea una atmósfera sagrada a la mitad del mundo de lo profano. Un estado de excepción, un oasis. Por otro lado, en el análisis que hace Burke acerca de lo sublime, nos vamos encontrando con las características que Artaud propone incluir para su teatro de la crueldad: el terror, la luz y la oscuridad, la vastedad y la infinitud. “Un ruido excesivo por sí solo es suficiente para subyugar el alma, para suspender su acción y para llenarla de terror”²³. La brusquedad, los gritos, e incluso el dolor, todos son fuentes de lo sublime. ¿Por qué busca Artaud incluir estos elementos en su teatro de la crueldad? O, más bien, ¿por qué estos elementos rituales destacan tanto para Artaud?

El rito, en este sentido, es fuente de lo sublime porque enfrenta al hombre con algo verdaderamente terrible: la infinitud. Este es el verdadero puente entre lo sublime y lo numinoso: el hombre, al conectar con aquello que le es desconocido y

²² Artaud, *El teatro y su doble...*, 75.

²³ Burke, *Indagación filosófica...*, 114.

a lo cual atribuye lo sagrado, se siente atónito. Toma conciencia de su finitud en contraste con aquello que es infinito. La experiencia, además, es realizada por los demás elementos rituales, que a fin de cuentas buscan exaltar y magnificar esta experiencia de lo sublime.

Es en este sentido que podemos hablar de una dimensión estética del ritual. El ritual, además de ser un hecho o una acción, es una *experiencia*, provocada por la concatenación de sus elementos -practicantes, espectadores, lugar y tiempo sagrados, objetos rituales, etc.-; y no es cualquier experiencia. El ritual abre la experiencia de lo numinoso.

Podemos ver, en resumen, que el rito busca en el fondo aquello que es sagrado, que se mueve en una temporalidad distinta a la nuestra pero que de alguna forma puede llegar a nosotros bajo el supuesto de reiteración de los mitos originales. En este sentido, el rito es una pretensión de dominio de lo sobrenatural y sagrado: no sólo mediante el conocimiento de lo otro, sino también mediante acciones predeterminadas, podemos participar de lo sagrado y de alguna manera canalizarlo hacia el mundo de lo profano. Sin embargo, ¿qué es lo que confiere al rito este poder?

El ritual como puerta a lo divino

Partiendo de lo dicho, nos es posible afirmar que el rito, dadas sus circunstancias y los elementos que conlleva, cumple una función mágica dentro de la sociedad. A fin de cuentas, es mediante éste que podemos participar de lo sagrado, y es esto lo que tienen como propósito las primeras manifestaciones que, desde la modernidad, ya llamamos artísticas.

El límite parece difuso entre una representación y un ritual, pues, entendiendo los elementos de ambos, es posible establecer una relación muy cercana entre ellos. Es por esto que las primeras pinturas, esculturas e incluso representaciones que podemos llamar teatrales tienen tintes profundamente religiosos, y son, a fin de

cuentas, manifestaciones del mito. Observamos representaciones de dioses y héroes, escenas de sus guerras y hazañas. Lo que llamaríamos “arte” tiene, en este momento histórico, una función mágico-ritual, no de exposición.

Al respecto, Eliade dirá que el mundo desacralizado es algo más bien reciente; no es complicado darnos cuenta que el hombre primitivo estaba en búsqueda constante de lo sagrado y hasta hace no muchos años se daba por sentado una serie de principios indudables acerca del funcionamiento de lo sobrenatural. En contraste, el hombre moderno ha “asumido una existencia profana”: hay tal desconexión entre nosotros y nuestros antepasados que cada vez nos resulta más complicado imaginar su visión de lo sagrado y los orígenes, así como insertarnos en las categorías a través de las cuales concebían el mundo y su propia vida. No hay que olvidar aquí lo ya mencionado: el ritual, como tal, no tiene intenciones de ser representación, sino que busca ser un eje de comunicación con lo sagrado en virtud del cual se pueda generar un cambio en la temporalidad profana.

J.R. Goody define el ritual como “una categoría de comportamientos estandarizados (costumbres) en la cual la relación entre medios y fines no es intrínseca”²⁴. Eli Rozik explica que, en ese contexto, con “intrínseco” Goody refiere a lo *racional*. No obstante, parece que en este rubro el observador tiene un peso importante:

En efecto, para el no creyente, o el creyente de otra religión, el ritual puede parecer alejado de una adecuación intrínseca para su propósito (...) para el creyente, el ritual presupone que la relación entre medios y fines es intrínseca, y su “eficacia” está, pues, asegurada²⁵.

Este presupuesto resulta problemático al momento de pensar el ritual. Es importante tomar en cuenta que el ritual, en efecto, se debe entender en el marco

²⁴ J. R. Goody, *Religion and Ritual: The Definitional Problem*, (British Journal of Sociology, 1961) *apud*. Eli Rozik, *The roots of theatre: rethinking ritual and other theories of origin*. (Iowa: University of Iowa press 2002), 6.

²⁵ Eli Rozik, *The roots of theatre: rethinking ritual and other theories of origin*, (Iowa: University of Iowa press 2002), 6.

de una creencia. No obstante, es menester enfatizar que no por ello el ritual pierde su peso fuera del marco de dicha creencia; el ritual tiene una coherencia interna que termina por independizarse del mundo profano, siendo, de hecho, algo distinto a él. A este respecto, Edmund Leach afirma que “los actos rituales han de ser interpretados en el contexto de la creencia: significan lo que los actores dicen que significan”²⁶. Naturalmente, el ritual parte del presupuesto de la creencia. Uno no ejecuta rituales para matar el tiempo; es condición de posibilidad para el ritual el creer que este tiene un sentido: ya sea la creencia en una divinidad que escucha y solicita ese ritual, ya sea en las fuerzas sobrenaturales que pueden ser veneradas y apaciguadas por ese ritual, o en que hay algo especial en un momento de transición que merece que se lleve a cabo un ritual a su alrededor.

Es por esto que debemos hablar de acciones llevadas a cabo de un modo predeterminado: son las acciones cotidianas hechas en cierto orden o con especial ceremonia las que constituyen el ritual. En el rito no hay acciones nuevas: se lava la boca, se bebe agua o vino, se levantan las manos, se generan sonidos. No obstante, no es el *qué* se hace sino el *cómo* y *dónde* se lleva a cabo en presencia de lo sagrado lo que va a instaurar el carácter ritual.

Al igual que la recreación del mito nos inserta en su misma temporalidad rompiendo con el continuo del mundo profano, este lenguaje simbólico del rito tiene la capacidad de abrir la ventana entre ambos mundos. Eliade utiliza la palabra *hierofanía* para describir aquellas manifestaciones de lo sagrado en el mundo profano que nos muestran lo “completamente otro”. Cuando un objeto se convierte en objeto ritual, cambia su esencia por completo. Explica Eliade que “al manifestar lo sagrado, un objeto cualquiera se convierte en otra cosa sin dejar de ser él mismo, pues continúa participando del medio cósmico circundante”²⁷.

De cualquier manera, la propuesta no es que el ritual sea arbitrario; obedece, sí, a la creencia y a los símbolos de una comunidad dada, pero al surgir de las

²⁶ Edmund Leach, “Ritual.” In *International Encyclopedia of the Social Sciences*, (New York: Macmillan and Free Press, 1968) apud. Rozik, *The roots of theatre: rethinking ritual and other theories of origin*, 6.

²⁷ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, (Barcelona: Paidós 1998), 15.

tradiciones y de la cosmovisión mítica de las personas termina siendo también una parte arraigada en la comunidad.

El debate de los siglos XIX y XX sobre la magia, la religión y la ciencia ha sucesivamente definido a la actividad como una forma de comunicación ritual como irracional, luego como racional dadas sus premisas, y finalmente como una forma de comunicación fundamentalmente simbólica, lo que significa que es irracional con respecto a la ciencia pero racional en términos de su propósito y coherencia interna²⁸.

Así, independientemente de qué tipo de ritual se realice, o en dónde se realice, tenemos plena seguridad de que podemos hablar ciertas categorías humanas que operan en el rito y son siempre las mismas, de modo que dar una definición de este resulta pertinente y realizable, sin que se objete que el rito es cambiante entre una comunidad y otra.

En efecto, el rito es una acción llevada a cabo por un sujeto o varios iniciados, es decir, personas que, mediante otro ritual, han sido incluidas dentro de la comunidad que realiza dicho ritual. Por tanto, va a tener siempre ejecutantes, que serán quienes de forma directa realicen la acción o la dirijan, y participantes, que pueden ser activos o pasivos. Habrá rituales donde los participantes únicamente observen al ejecutante, otros donde el ejecutante lleve a los participantes a tomar un lugar bajo su instrucción y otros donde todos los presentes sean ejecutantes. En todo caso, el ejecutante será quien de alguna manera permita la conexión con lo sagrado de primera mano, quien reciba el éxtasis o quien vea más claramente lo que aquellas fuerzas veneradas quieren expresar.

Por supuesto, el ritual tiene una finalidad, es decir, se realiza *para* algo. Este “algo” tiene dos direcciones. Por un lado, es un encuentro del hombre con lo sagrado. No utilizo “reencuentro” porque esto supondría que ha habido una ruptura, lo cual no me parece pertinente ya que es propenso a una falsa generalización; si bien hay rituales y mitologías que parten, en efecto, de una ruptura entre el hombre

²⁸ Catherine Bell, *Ritual: Perspectives and Dimensions*, (Oxford: Oxford University Press, 1997) apud. Rozik, *The roots of theatre: rethinking ritual and other theories of origin*, 7.

y lo sagrado, me parece arriesgado asumir que todo ritual parte del mismo presupuesto. Cuando el hombre participa en el rito, se encuentra con aquellas fuerzas que percibe como sagradas y puede comunicarse con ellas. En una segunda dirección, el rito permitiría al ser humano transformar la realidad a partir de este encuentro; ya sea que este poder con el que se está comunicando influya en el mundo de forma favorable a quienes realizan el ritual, o que el ritual por sí mismo dé inicio o fin a una realidad dada –pensemos en ritos de iniciación, matrimonio o purificación-.

Para lograr el efecto deseado y verdaderamente desplegar sus cualidades mágicas, el ritual se realiza de una manera *predeterminada*, es decir, se basa cuidadosamente en una metodología y un lenguaje profundamente simbólico. Es justamente este punto el central en lo que pretendo abordar en esta tesis: parece que es esta cualidad simbólica la que confiere al rito la calidad de nexo entre el mundo profano y el sagrado.

A pesar de que en un primer momento esto puede aparecer como contradicción a la verdadera cultura de Artaud, en realidad esta manera predeterminada sugiere más el contexto que el texto. Artaud será crítico de occidente eminentemente en virtud de sus formas, que, según sostiene, son unos grilletes que impiden que demos rienda suelta a nuestras verdaderas pulsiones y los deseos ocultos -pero comunes- de nuestra parte más oscura. Entonces, ¿por qué podemos decir que el rito tiene una forma predeterminada de suceder?

El ritual, como es de suponerse, genera sus propias formas, y en este sentido también genera sus propias dinámicas de significación.

La efectividad de los signos (en el ritual) es mejorada si son fáciles de distinguir de actos técnicos ordinarios. Entre más extraordinario sea un movimiento o una postura ritual, será reconocido más fácilmente como un signo y no como un acto físicamente eficaz (...) Lugares y momentos especiales, al igual que posturas y gestos extraordinarios, pueden distinguir palabras y actos rituales de palabras y actos ordinarios. En el tiempo o el lugar del ritual las palabras y los actos que

pueden ser indistinguibles de los cotidianos a veces adquieren un significado especial²⁹.

Notamos entonces que el ritual implica también un momento especial designado para llevarse a cabo. El ritual, a fin de cuentas, es congregación. Habrá rituales, señala Rappaport, que se realicen a solas. No obstante, en estos casos la congregación y la comunicación serán entre el ejecutante y lo que conciba como sagrado.

No se trata únicamente de pasos a seguir -aunque de alguna manera implica secuencia o modo-, sino de una atmósfera específica que el ritual crea para sí mismo. Cuando se realiza un ritual, entendemos la necesidad de comportarnos de manera diferente, al mismo tiempo que aprendemos a reconocer un lenguaje que opera de manera distinta al cotidiano. Es justamente esto el cambio de temporalidad a la que se refiere Eliade: el tiempo profano es distinto del tiempo sagrado. En el tiempo sagrado está lo sobrenatural, está aquella fuerza creadora de universo que vemos reflejada en los mitos originales. A pesar de que influye directamente en el mundo de lo profano, no se mueven dentro de la misma atmósfera. Nuestra temporalidad tiene corrupción mientras que lo sagrado es eterno. En el rito se abre la puerta entre ambas temporalidades y los mitos originales coexisten en un mismo tiempo con los que de él participan.

El ritual no se propone simplemente representar: el ritual de hecho *presenta* y lo que sucede en él es una realidad de primera mano, y no imagen de algo más. El rito trae *de facto* la temporalidad sagrada a nosotros. Parece que el rito tiene, en efecto, pasos importantes a seguir y elementos que tener en cuenta. Pero es la concatenación de los participantes, los pasos, los tiempos y los lugares lo que convierten al rito en algo más que una coreografía, sino en una ventana de comunicación con lo sobrenatural.

²⁹ Roy Rappaport, *Ritual and religion in the making of humanity*, (Cambridge: University Press, 1999), 50-51.

Durkheim, al hablar del rito, divide el mundo en el dominio de lo sagrado y de lo profano, mostrando pertinentemente los matices que involucran:

Pero por cosas sagradas no hay que entender simplemente esos seres personales que se llaman dioses o espíritus; una piedra, un árbol, una fuente, un guijarro, un trozo de madera, una casa, en una palabra, cualquier cosa puede ser sagrada. Un rito puede tener ese carácter; no existe siquiera rito que no lo tenga en algún grado³⁰.

Nos damos cuenta, entonces, de que el ritual debe mantener una relación sumamente estrecha, si no es que necesaria, con lo sagrado. Es decir, que difícilmente podríamos hablar de un ritual que no se ligue a esta categoría de una u otra forma.

Al tratar de definir lo sagrado, Durkheim menciona características que se le pueden atribuir, como la jerarquía frente a lo común y la intensidad, asegurando que no todo lo sagrado lo es en el mismo grado y de la misma forma. Finalmente, admite que sólo queda definirlo en contraste con lo profano, ya que son dos categorías completamente distintas:

Esta heterogeneidad es aún tal que degenera a menudo en un verdadero antagonismo. Los dos mundos no solamente se conciben separados, sino hostiles y celosamente rivales uno del otro. Ya que no se puede pertenecer plenamente a uno sino a condición de haber salido enteramente del otro³¹.

Así, termina aseverando que el rito es un fenómeno religioso: un modo de acción determinado que se distingue por la naturaleza especial de su objeto³². No obstante, ¿qué tipo de acción es la ritual? ¿Por qué se lleva a cabo? Más específicamente, habría que preguntarnos qué características tiene la conducta ritual que le permiten modificar radicalmente el mundo, o siquiera si eso es lo que se propone.

³⁰ Emile Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa*, (México: Colofón, 2007), 52.

³¹ Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa* ... 55.

³² Cfr. Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa* ... 51.

Como más adelante se abordará en el texto, la conducta ritual humana parece tener pretensiones más allá de la manifestación de la conducta religiosa o de arraigo de las creencias en la sociedad: cuando un ser humano participa de un ritual –ya sea comunitario o de forma individual- lo que busca es crear un espacio donde se genere una diferencia. Como afirmó Durkheim, lo sagrado y lo profano son estrictamente distintos, y es por esto que los espacios de comunicación con lo sagrado generados por el rito serán la cuna del cambio que se busca.

En principio, dado que existe una separación tajante entre el mundo de lo sagrado y el mundo de lo profano, podríamos pensar que la principal finalidad del rito es, si bien no unir, tal vez acortar la distancia entre un mundo y otro, y suscitar el paso entre uno y otro. Cuando algo forma parte de lo profano, es posible que mediante un rito deje atrás esa naturaleza profana y pueda unirse a lo sagrado, ya hablemos de objetos, lugares o individuos. Pensando, por ejemplo, en los ritos de iniciación, llegamos a entender que la naturaleza del iniciado se modifica drásticamente, de modo que a partir de ese nuevo nacimiento donde su esencia ha cambiado y se acerca más a lo sagrado, se le permite tomar parte en la comunidad como un nuevo individuo. Esta es la radicalidad de la influencia ritual en el mundo.

¿Cómo es, entonces, que el ritual tiene la capacidad de hacer que algo cambie en el mundo? O, dicho de otra forma, ¿cuál es la forma que adopta el ritual para los cambios que realiza?

Durkheim aborda dos tipos de rito: el positivo y el negativo. El rito negativo serán aquellas prohibiciones o abstenciones que el imperativo religioso suscita, y dará paso al rito positivo, ya que dichas abstenciones acercan de hecho al individuo a lo sagrado y lo alejan de lo profano. Así, Durkheim aborda distintos tipos de ritos negativos ascéticos para darse cuenta que la raíz del ascetismo es el desapego, y el desapego causa dolor.

El culto negativo es, pues, en un sentido, un medio en vista de un fin: es la condición del acceso al culto positivo. No se limita a proteger a los seres sagrados contra los contactos vulgares; actúa sobre el fiel mismo cuyo estado modifica positivamente. El hombre que se ha sometido a las interdicciones

prescritas no es después de ello lo que era antes. Antes, era un ser común que, por esta razón debía permanecer a distancia de las fuerzas religiosas. Después está más en un pie de igualdad con ellas; pues se ha aproximado a lo sagrado por el solo hecho de que se ha alejado de lo profano; se ha depurado y santificado por la única razón de que se ha desprendido de las cosas bajas y triviales que pesaban en su naturaleza³³.

Los ritos que buscan provocar dolor, naturalmente, no se detienen en el dolor del desapego emocional o temporal –como podríamos identificar en los retiros espirituales o en la finalidad de las prácticas de meditación en el budismo-; Durkheim trata principalmente ritos encontrados en Australia, que van desde el paso de niño a adulto mediante una temporada solitaria y de supervivencia en la mitad de la selva, hasta mutilación corporal del iniciado. Esto resulta verdaderamente interesante, ya que no sólo en Australia, sino en todo el mundo, el dolor parece ser una figura recurrente cuando se habla del ritual. Pensemos en la mutilación genital, en el castigo corporal o en el concepto de penitencia: el dolor nos puede llevar de una situación de pecado a una situación de gracia, pues parece que hay algo intrínseco al dolor que puede expiar y purificar. De igual forma, y sin irnos a situaciones que nos puedan parecer extremas, pensemos en prácticas como la abstinencia sexual, el no comer carne en ciertas fechas o en el ayuno. La incomodidad, a fin de cuentas, es dolor, y es un dolor que nos llevará a un estado con un impacto religioso positivo.

Esto es porque se confiere al dolor características altamente deseables: el dolor genera un cambio real cuando es buscado voluntaria y artificialmente. El dolor deja atrás para el hombre el mundo profano, y representa la verdadera renuncia a él. El culto negativo necesariamente causa sufrimiento, y es mediante éste que el culto positivo de cambio que se busca en un principio realmente puede tener lugar.

Pero, en una y otra parte, el principio es el mismo. Aquí y allá se admite que el dolor es generador de fuerzas excepcionales (...) En efecto, es por el modo en que desafía al dolor que se manifiesta mejor la grandeza del hombre. Nunca se

³³ Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa* ... 443.

eleva más por encima de sí mismo que cuando domina su naturaleza hasta el punto de hacerle seguir una vía contraria a la que tomaría espontáneamente (...) El dolor es el signo de que ciertos vínculos que lo ataban al medio profano se han roto; atestigua pues que está parcialmente liberado de ese medio y, en consecuencia, es considerado justamente como el instrumento de la liberación. Por eso quien está así liberado no es víctima de una pura ilusión cuando se cree investido de una especie de dominio sobre las cosas: se ha elevado realmente por encima de ellas, por el solo hecho de que ha renunciado a ellas; es más fuerte que la naturaleza ya que la hace callar³⁴.

El dolor entonces no sólo purifica –que es la connotación a la que de hecho estamos acostumbrados- sino que cambia esencialmente: el dolor es la puerta entre lo sagrado y lo profano, entre lo natural y lo ritual, entre nuestra humanidad y nuestra divinidad. Resulta interesante preguntarse si hay una cualidad intrínseca en el dolor que lo convierta en esta especie de herramienta de paso, o si es debido a una analogía entre la vida y la muerte –asumiendo, claro, que la muerte causa en cierto sentido dolor- y la doctrina del desapego que se traslada a lo físico que damos al dolor un lugar tan importante dentro de lo ritual. Durkheim atribuye este hecho a la cualidad formativa del dolor, ya que es mediante éste que adquirimos las virtudes propiamente religiosas. El dolor es el medio a través del cual nos rebelamos ante nuestra propia naturaleza –profana- y podemos superarla para abrir paso a lo espiritual.

Vemos entonces la importancia, por ejemplo, del rito sacrificial: para servir a los dioses, el hombre necesita renunciar a sus intereses profanos, y es sólo mediante este sacrificio que se abre paso al rito positivo. Durkheim, al hablar de sacrificio, tiene en mente un acto que describe con dos elementos: un acto de comunión y un acto de oblación³⁵. El sacrificio siempre implicará que el hombre renuncie a algo en favor de la divinidad.

Pero, ¿de dónde nace la necesidad del sacrificio? Por un lado, Durkheim se decanta por afirmar que el hombre nota cierto comportamiento caprichoso de la

³⁴ Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa* ... 453.

³⁵ Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa* s... 491.

naturaleza: al no estar seguro si habrá una buena cosecha, si la flora y la fauna renacerán tras el invierno o si después de la enfermedad vendrá la salud, asume la responsabilidad de realizar ritos sacrificiales para asegurar que así sea. No obstante, ¿es esta teoría suficiente para explicar el *mecanismo* del sacrificio? Utilizo la palabra *mecanismo* de forma deliberada e incluso provocativa, haciendo un claro guiño a René Girard.

El mecanismo del chivo expiatorio de René Girard apunta a un lugar cercano al fenómeno del sacrificio. Cuando los problemas de una sociedad (principal, si no es que únicamente causados por el deseo mimético entre sus integrantes) llegan a un punto donde la misma sociedad no puede sostenerse sin que la violencia causada encuentre un escape, los integrantes de esta sociedad encuentran a una víctima inocente y le imputan crímenes que no cometió, pero que reflejan los problemas mismos de la sociedad, y la culpan de todas sus desgracias. Así, cuando la víctima es unánimemente elegida y posteriormente ejecutada, la sociedad puede volver a la vida cotidiana.

Norbert Elias, en *El proceso de la civilización*, nota cómo hay placeres crueles que la sociedad permite, y que con el paso de los años pasan a ser inaceptables (como la quema de gatos en las fiestas de San Juan en el siglo XVI)³⁶, pero que en su momento sirven como un desahogo del deseo de violencia que tiene la gente en cada periodo. Se quemó gatos para dejar de quemar brujas. Es justamente la quema de brujas la que mejor retrata, opino, el mecanismo de chivo expiatorio: se toma a una mujer cualquiera y se le culpa de desastres naturales, muerte y pestes, sequía y cosechas arruinadas, y se quema para expiar pecados no cometidos, pero que traen finalmente la paz por un tiempo a las tierras que assolaba.

En la mecánica de chivo expiatorio *parece* que hay también cierta indiferencia en el sujeto victimario –de ahí la importancia de resaltar que es inocente de lo que se le imputa-, mas lo interesante es que el sacrificio no se realiza como una oblación o como ofrenda a la divinidad, sino que se hace como método de expiación social.

³⁶ Cfr. Norbert Elias, *El proceso de la civilización*, (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1987), 242.

La multitud, por definición, busca la acción, pero no puede actuar sobre causas naturales. Busca, por tanto, una causa accesible y que satisfaga su apetito de violencia. Los miembros de la multitud siempre son perseguidores en potencia pues sueñan con purgar a la comunidad de elementos impuros que la corrompen, de los traidores que la subvierten³⁷.

Vemos sin duda reflejado el elemento de depuración a través de la violencia que en Durkheim se juega mediante el dolor. Un acto doloroso y violento es aquél que logra cambiar radicalmente un hecho: para Girard, es lo que puede reestablecer el orden social que se concibe como perdido. Girard ha utilizado cuidadosamente la expresión *chivo expiatorio*: el mecanismo es un rito sacrificial a la usanza de las Escrituras. Falta que entendamos el por qué.

El chivo expiatorio, a pesar de no ser necesariamente inmolado por la sociedad, tiene un carácter sagrado. A diferencia de Durkheim, donde dicho carácter es previo al sacrificio, para Girard se desprende del sacrificio mismo: nos encontramos nuevamente con el poder transformador y radical que tiene la violencia dentro de la conducta ritual.

Lo interesante del mecanismo que propone Girard es que la víctima del sacrificio es elegida por todos los participantes y espectadores para morir en medio de la plaza, a ojos de la multitud enardecida que, al terminar el espectáculo, llega a casa. Como le ha visto morir, poco le importa lo que haya sucedido en su propia vida, y no lo recreará. Tenemos, pues, una víctima de suplantación; víctima de la desviación de la violencia y la agresividad del hombre para no descargarla contra otro hombre. No obstante, si comparamos el status de la víctima del sacrificio en Durkheim y en Girard, encontramos distintos puntos de desacuerdo. En primer lugar, no queda claro que para Durkheim se pueda hablar de una víctima; es verdad que hay un sujeto del sacrificio, pero lejos de imputársele culpabilidad o inocencia se le hace parte del ritual mediante la oblación: se ofrece, se lleva frente a la divinidad para su recibimiento, mas no necesariamente importa si el sujeto es este

³⁷ René Girard, *El chivo expiatorio*, (París: Anagrama, 1982), 26.

o aquél. Lo que hay que notar, en principio, es el mecanismo de fondo: la violencia y el sacrificio como elemento de transición.

Resulta importante en este punto señalar que la violencia ritual tiene sus propias dinámicas, ya que no es una violencia cualquiera: se desarrolla en términos *teatrales*. El sacrificio es profundamente violento en más de un sentido; además del evidente, al sacrificio, como ritual que es, le subyace una lógica de dominación.

Girard y Durkheim no están hablando del mismo proceso. Cuando Durkheim habla de sacrificio, se refiere a una conducta ritual humana donde se busca influir en la divinidad y en las fuerzas sobrenaturales para modificar el mundo natural en algún grado –no tanto dominio como comunicación-. Por otro lado, Girard está claramente abordando una temática de *persecución*, lo cual tiene implicaciones distintas. Al chivo expiatorio se le imputará culpa –real o no- como primer paso para llegar al sacrificio que tiene una función social, no ritual. El sujeto sacrificial de Durkheim es parte del rito.

¿Por qué, entonces, cabe la presente comparación? Ambas posturas, si bien en distintos contextos, nos ofrecen una visión de la violencia que nos lleva a lo mismo: la violencia es un mecanismo de purificación, tanto en el ámbito profano, con Girard, como en el ámbito religioso y ritual.

En *El origen de la tragedia*, Nietzsche habla de lo apolíneo y lo dionisíaco. Lo apolíneo, que refiere al dios griego Apolo, será sinónimo de lo onírico, mientras que lo dionisíaco, naturalmente refiriendo a Dionisio, será lo que ahora llamamos ritual.

Si a este horror le agregamos el agradable éxtasis que se eleva de lo más profundo del hombre y aun de la Naturaleza al romperse el mismo *principium individuationis*, comenzamos entonces a entrever en qué consiste el estado dionisíaco, que comprenderemos mejor aún por la analogía de la embriaguez. Merced al poder del brebaje narcótico (...) se despierta esta exaltación dionisíaca, que arrastra en su ímpetu a todo el individuo subjetivo hasta sumergirlo en un completo olvido de sí mismo. Aun durante la Edad Media alemana, bajo el soplo de este mismo poder dionisíaco, las muchedumbres más

o menos numerosas cantaban y danzaban de plaza en plaza; (...) pasa delante de ellos el huracán de vida ardiente de los ensueños dionisiacos³⁸.

En el concepto que Nietzsche introduce de lo dionisiaco podemos ver el exceso desbordante de vida del que habla Artaud. El hombre tiene impulsos naturales que son reprimidos para vivir en sociedad, y sólo cuando transgrede esta dimensión puede el hombre verdaderamente dejarse arrastrar por ellos y llenarse de vida.

Es interesante, además, la manera en la cual el alemán habla de lo dionisiaco como vía de reconciliación:

Bajo el encanto de la magia dionisiaca no solamente se renueva la alianza del hombre con el hombre: la naturaleza enajenada, enemiga o sometida, celebra también su reconciliación con su hijo pródigo, el hombre. El carro de Dioniso desaparece bajo las flores y las coronas, tirado por tigres y panteras. (...) Cantando y bailando, el hombre se siente miembro de una comunidad superior: ya se ha olvidado de andar y de hablar, y está a punto de volar por los aires, danzando. Sus gestos delatan una encantadora beatitud. Del mismo modo que ahora los animales hablan y la tierra produce leche y miel, también la voz del hombre resuena como algo sobrenatural: el hombre se siente dios; su actitud es tan noble y plena de éxtasis como las de los dioses que ha visto en sus ensueños. El hombre no es ya un artista, es una obra de arte: el poder estético de la naturaleza entera, por la más alta beatitud y la más noble satisfacción de la unidad primordial, se revela aquí bajo el estremecimiento de la embriaguez³⁹.

Vemos, naturalmente, la cercanía de la descripción que Nietzsche ofrece de lo dionisiaco con lo ritual. Aquellos elementos como la danza o la música, la congregación, el éxtasis y la explosión de vitalidad, podemos, sin duda, encontrarlos en diversos rituales, e incluso en la verdadera cultura de la que habla Artaud.

Con esto entramos a la siguiente parte de nuestra definición: todo acto que se lleve a cabo de forma predeterminada *y que tenga por objeto realizar una*

³⁸ Friederich Nietzsche, *El origen de la tragedia*, (Madrid: Austral 2007) p. 51.

³⁹ Friederich Nietzsche, *El origen...* p. 52.

conexión entre los ejecutantes y lo que conciben como sagrado. La elaboración de Nietzsche donde el hombre renueva alianzas consigo mismo y con lo natural nos abre el panorama a entender la verdadera naturaleza del rito.

Como se dijo anteriormente, el ritual no solamente se dirige a entidades personales divinas, sino que todo es susceptible de ser sagrado en la medida en que el hombre dote mediante el rito a dichos objetos -materiales o no- del aura distintiva ritual. Aquí podemos encontrar la conexión que genera el ritual. En algunos casos, su práctica conectará, en efecto, al hombre con la divinidad. En otros, la conexión se dará entre el hombre y las entidades naturales o sobrenaturales, y en algunos otros casos el ritual será ocasión para que el hombre conecte consigo mismo en virtud de su propia naturaleza, que jugará el papel de lo sagrado:

Tomando en cuenta el punto hasta el cual varias partes de la *psyche*, ordinariamente inaccesibles entre sí, pueden ponerse en contacto, y dado el punto hasta el cual las emociones de los participantes pueden responder a los estímulos de sus propios actos rituales, es razonable concebir al ritual como auto-comunicativo (...) La auto-comunicación, defenderé, es de prioritaria importancia incluso en rituales públicos⁴⁰.

Aquí se muestra la vital importancia del rito dentro de la comunicación no sólo comunitaria sino hacia uno mismo como miembro de la comunidad. A fin de cuentas, estamos tratando de esclarecer la definición anteriormente establecida de ritual, y parte de ella es la capacidad que tiene de conectar al hombre con lo sagrado. Como dijimos antes, todo es susceptible de ser sagrado, pues esta calidad depende de que el hombre mire aquello que es sagrado como tal y que lo dote del aura de sagrado a partir de sus propias acciones y comportamiento ante tal cosa.

Es por esto que cuando decimos que el ritual conecta no hablamos únicamente de su nivel social, sino que también permite hacer conexiones espirituales personales. No obstante, la dimensión social del rito también tiene vital importancia en el tema, puesto que las acciones preestablecidas de las que también

⁴⁰ Rappaport, *Ritual...* 51.

hablamos con anterioridad son las que, generadas en sociedad, forman la atmósfera ritual.

Hay circunstancias donde es particularmente manifiesta esta acción reconfortante y vivificante de la sociedad. En el seno de una asamblea donde arde una pasión común, llegamos a ser susceptibles de sentimientos y de actos de los que somos incapaces cuando estamos reducidos a nuestras solas fuerzas; y cuando la asamblea se disuelve, cuando, encontrándonos solos con nosotros mismos, recaemos a nuestro nivel ordinario, podemos medir entonces toda la altura a la que nos habíamos elevado por encima de nosotros mismos⁴¹.

Entendemos entonces que el ritual tiene también una dimensión de transformación. ¿A partir de qué surge dicha transformación? A partir de la misma comunicación que facilita. Cuando el hombre tiene una conexión con lo sagrado - incluso si esto se encuentra en sí mismo- hay ruptura en su vida: algo hay de distinto, algo nuevo en su cotidianidad. El hombre que inicia un ritual es distinto de aquél que sale de él. En este sentido quizá podría decirse que todo ritual es un ritual de transición.

Aquí resulta interesante y pertinente abrir un nuevo cuestionamiento. El ritual, como he dicho hasta este punto, comunica al hombre con lo que considera sagrado. El cuestionamiento que quiero introducir surge de la universalización de esta premisa. ¿Hay algo de hecho universal en el rito? ¿Existe alguna especie de constante respecto a qué es algo sagrado para el hombre? O más aún, ¿podemos, mediante el rito, llegar al centro de la naturaleza humana, y captar aquello más íntimo y oculto que simplemente no podemos traducir a palabras?

Es posible ver ciertas constantes en el rito que el hombre lleva a cabo. Cuando el hombre está en el acto ritual me parece que la primera característica que salta a la luz y que parece trascender fronteras terrenales y temporales es justamente la violencia, seguida, quizá, de la congregación y de la transformación.

⁴¹ Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa* ... 301.

El ritual por sí mismo es, como ya se ha afirmado, una forma de comunicación. No obstante, es importante explorar el hecho de que, según parece, no sólo es una comunicación entre el hombre y lo que percibe como sagrado, sino que también cumple una función social. Durkheim adelanta muy pronto en su texto que la religión es algo eminentemente social, ya que surge en el seno de una comunidad con la finalidad de expresar realidades colectivas, así como de suscitar, rehacer o mantener estados mentales en los miembros de dicha comunidad⁴². Así, el ritual tomaría un papel de evento colectivo que transforma y eleva al individuo, y, por tanto, a la comunidad.

Durkheim está hablando desde el totemismo australiano, donde, afirma, la vida religiosa tiene momentos de completa calma en contraste con momentos de hiperexcitación. A propósito de esto, se pregunta si tal vez la violencia de este contraste es lo que ayuda a hacer surgir la sensación de lo sagrado, así como a hacer al hombre consciente de la doble naturaleza de la que participa. Volvemos aquí a encontrarnos la idea de lo sublime y lo numinoso: este encuentro mediante el *tremor* con lo sagrado es lo que hace que el hombre se vea a sí mismo. En el ritual, esta experiencia sucede de forma colectiva; no es un individuo enfrentándose a la inmensidad del espacio exterior mientras mira las estrellas, sino una parte de su comunidad que se concibe como tal y se suscribe a ella.

Es así que el ritual se sigue realizando, en primer lugar, porque los antepasados lo han instituido. En esta instancia, “se lo celebra para permanecer fiel al pasado, para conservar la fisonomía moral de la colectividad, y no a causa de los efectos físicos que pueda producir”⁴³. Como ejemplo de esto, habla de ritos donde exclusivamente se conmemora el pasado y se realiza como un drama, con la diferencia de que este drama particular influirá en la naturaleza y en su realidad.

Todo transcurre en representaciones que no puede destinarse más que a hacer presente a los espíritus el pasado mítico del clan (...) Lo que expresan las tradiciones cuyo recuerdo ella perpetúa es la manera en la que la sociedad se

⁴² Cfr. Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa* ... 15.

⁴³ Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa* ... 531.

representa al hombre y al mundo; es una moral y una cosmología al mismo tiempo que una historia. El rito no sirve, pues, y no puede servir más que para mantener la vitalidad de esas creencias, para impedir que se borren de las memorias, es decir, en suma, para revivificar los elementos más esenciales de la conciencia colectiva. Por él, el grupo reanima periódicamente el sentimiento que tiene de sí mismo y de su unidad; al mismo tiempo, los individuos se reafirman en su naturaleza de seres sociales⁴⁴.

Lo primero que notamos en esta definición es que, de hecho, se parece bastante a lo que llamaríamos mera representación, pero carga con una significación especial que nace de la tradición y de la conciencia colectiva. No obstante, el rito, afirma Durkheim, puede o no tener pretensiones de influir en la naturaleza. Lo medular en él es lo que provoca en el individuo y en la comunidad.

Estas son, pues, todo un conjunto de ceremonias que únicamente se proponen despertar ciertas ideas y ciertos sentimientos, relacionar el presente con el pasado, el individuo con la colectividad. No solamente, de hecho, no pueden servir para otros fines, sino que los fieles mismos no le piden nada más. Es una nueva prueba de que el estado psíquico en el cual se encuentra el grupo reunido constituye la única base, sólida y estable, de lo que podría llamarse la mentalidad ritual. En cuanto a las creencias que atribuyen a los ritos tal o cual eficacia física, son cosas accesorias y contingentes, ya que pueden faltar sin que el rito se altere en lo que tiene de esencial⁴⁵.

En este momento Durkheim se permite hablar del teatro, afirmando que tanto las representaciones dramáticas como estos ritos conmemorativos tienen fines *similares*: se alejan de cualquier fin utilitario y buscan únicamente separar al hombre del mundo real. Habré de separarme de esta afirmación: no solamente me atrevo a decir que el separar al hombre del mundo real es ya en sí un fin utilitario, el distraer, sino que, si tenemos en mente la teoría de Artaud, la representación dramática busca la catarsis.

⁴⁴ Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa* ... 537.

⁴⁵ Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa*... 542.

En un segundo momento, con lo que se ha expuesto acerca del rito, me parece importante plantear una pregunta: ¿realmente podemos afirmar que una representación únicamente conmemorativa, por más anclada que esté a un mito, sea conducta ritual? El mismo Durkheim afirma que están ya en el límite de lo sagrado y lo profano, y que su carácter tendría que ver más bien con el terreno donde se realiza y el público que admite, de modo que el teatro como diversión simple para las masas bien podría derivar de rituales que eventualmente perdieron su calidad de tales. Así, termina concluyendo que “las fronteras entre esos dos tipos de ceremonias son tan flotantes que es, pues, imposible decir con precisión a cuál de los dos géneros pertenecen”⁴⁶.

Así, nos hace ver que un rito que busque únicamente la distracción del mundo real o la interrupción de la temporalidad profana no es un rito como tal, sino que hay una separación entre ritual y mera representación. El arte sería, pues, algo distinto.

Las representaciones que tienen por función despertar y mantener en nosotros no son vanas imágenes que no responden a nada en la realidad, que evocamos sin objeto, por la sola satisfacción de verlas aparecer y combinarse ante nuestros ojos. Son tan necesarias para el buen funcionamiento de nuestra vida moral como los alimentos para el mantenimiento de nuestra vida física; pues por ella el grupo se afirma y se mantiene, y sabemos hasta qué punto esto es indispensable para el individuo. Un rito es, pues, algo distinto que un juego; forma parte de la vida seria (...) Entra por una parte en ese sentimiento de bienestar que el fiel obtiene del rito cumplido; pues la recreación es una de las formas de esta refacción moral que es el objeto principal del culto positivo. Una vez que hemos cumplido con nuestros deberes rituales, volvemos a la vida profana con más coraje y ardor, no solamente porque nos hemos puesto en relación con una fuente superior de energía, sino también porque nuestras fuerzas se han fortalecido viviendo, durante algunos instantes, una vida menos tensa, más suelta y más libre. Por eso, la religión tiene un encanto que no es uno de sus menores atractivos⁴⁷.

⁴⁶ Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa...* 545.

⁴⁷ Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa...* 548.

Habermas, cuando habla del rito, toma en cuenta estas dos dimensiones, a saber, lo social –que abarca lo comunicativo, organizativo y simbólico- y lo sagrado. Explica que, si bien en la práctica ya no necesariamente sucede de esa manera, el mito y el rito van de la mano. El rito será, para Habermas, la clave de interpretación del mito, pues el rito es una representación de este. No obstante, le da una prioridad –al menos temporal- al rito, asegurando que este se dio en la historia con anterioridad, puesto que forma un lenguaje simbólico no verbal que es capaz de comunicar un contenido semántico que tiene sentido dentro de una sociedad.

En el medio del lenguaje plenamente formado, los relatos míticos albergan algo del sentido que los ritos ya expresan de una manera *performativa* en las propias formas icónicas de representación de la música, de la danza, de la pantomima y de la pintura corporal, es decir, en gestos e imágenes perceptibles⁴⁸.

Dirá Habermas que el sentido original de la conducta ritual es “la proscripción de la desgracia y la conjuración de la prosperidad”⁴⁹. Y es que, en efecto, podemos entrever en el rito cierta pretensión humana de dominación de lo que, por definición, no puede dominar.

Esto, a su vez, abre preguntas que posteriormente abordaremos. No obstante, hasta el momento tenemos ya una visión bastante general de lo que es el ritual y cuáles son sus elementos, así como las implicaciones que tiene el abordarlo teóricamente. Es así que, en conclusión, podemos entender al rito como un elemento medular en el comportamiento religioso -e incluso no religioso- del ser humano, profundamente relacionado con el signo y moviéndose en sus términos.

No obstante, surge a la discusión una pregunta que nos abrirá la puerta a la siguiente parte de la investigación: la categoría de lo teatral. ¿Cuáles son los signos del arte escénico?

Digo “signo” porque, como hemos visto, dentro del ritual el lenguaje es profundamente simbólico, y dicho lenguaje, empero, se mueve en los mismos

⁴⁸ Jürgen Habermas, *Mundo de la vida, política y religión*, (Madrid: Trotta, 2015), 73.

⁴⁹ Habermas, *Mundo de la vida, política y religión...* 73.

términos que la teatralidad. Si el arte escénico teatral se mueve, al igual que el rito, en términos del signo, es necesario entender cuáles son esos signos y en qué medida, de ser el caso, se relaciona con el ritual.

El teatro en tiempos de los dioses

Pero por mucho que necesitemos de la magia, en el fondo tememos a una vida que pudiera desarrollarse por entero bajo el signo de la verdadera magia.

-Antonin Artaud.

La magia del ritual ha acompañado al ser humano durante gran parte de su existencia, y es lo que ilumina, en sentidos muy diversos, su inevitable vida profana. No obstante, el arte ha desempeñado un papel similar durante un largo tiempo, pues la experiencia estética logra, según ciertos autores, la catarsis en el espectador, y de esta forma ayuda a que este evada la misma existencia en el mundo de la mortalidad.

Una vez entendido qué es el ritual, sus condiciones y sus implicaciones, me parece pertinente continuar por lo que, quizá, es el supuesto principal de esta tesis: la conexión que existe entre el teatro y el ritual.

Parece, hasta ahora, que el ritual y lo teatral están muy cercanos y a la vez muy separados. El ritual tiene una finalidad de trascendencia y cambio de la temporalidad profana, pero a la vez tiene elementos que, en principio, llenan nuestros sentidos y nos hacen querer ver más. Más percusiones, más danza, más voces. ¿Existe algo que una, en algún grado, al teatro con el ritual? ¿En qué sentido se unen y en cuál se separan?

Para este efecto, cabe hacer ciertas aclaraciones previas. Es importante, me parece, hacer notar que al hablar de teatro no me refiero únicamente a la tragedia. En esta tesis busco primordialmente hablar de *lo teatral*, que no es únicamente una categoría, sino que se comporta, empero, eminentemente como signo.

Es importante tener esta aclaración presente, ya que la tragedia entendida a partir del mundo griego es un constructo muy específico con categorías propias que

no coinciden en todos los casos expuestos en esta tesis. Si bien la tragedia está, naturalmente, dentro de lo que más adelante llamaremos *hecho teatral*, este no se limita únicamente a ella, sino que abarca un terreno mucho más amplio. Esto nos brinda un mayor margen teórico para entender la conexión existente con el rito, ya que *lo teatral*, si bien es quizá la parte más importante del hecho teatral mismo, no se queda encerrado en él, sino que logra trascender sus límites y de esta manera toca muchos otros ámbitos del hacer humano, incluido el rito.

En segundo lugar, es quizá necesario decir que el análisis acerca de esta conexión no es necesariamente -ni eminentemente- histórico. El abordaje del tema que pretendo realizar no busca situarse en una línea del tiempo definida, o en hechos históricos medibles, sino que más bien intenta comprender las dinámicas y relaciones entre el campo de lo estético y lo religioso, que, en el ritual, postulo, se entrecruzan. Propongo al *hecho teatral* como posterior al rito, pero no con una relación únicamente filogenética, sino, más propiamente, ontológica.

Es así que la propuesta central es, a fin de cuentas, de carácter antropológico: en la teatralidad podríamos encontrar un *hacer* que nos permite comunicarnos no sólo entre nosotros, sino incidir en nuestro entorno físico y metafísico. Hay quizá algo en la teatralidad que nos conecta con nuestro propio origen y nos permite conocernos a nosotros mismos a través del reconocimiento de nuestra naturaleza en el escenario, pero que también puede retirar las capas de la civilización y descubrir el núcleo de lo que significa ser humano. Es el lenguaje de nuestros ancestros, de nuestros dioses y de nuestro interior.

Al pensar en teatro, automáticamente lo relacionamos con la tragedia y el esplendor que encontró en la antigua Grecia: máscaras, túnicas y coro. No obstante, encontramos en la historia humana formas teatrales bastante más antiguas, que tienen la misma capacidad de hablar que Orestes y Electra. Resulta, además, bastante curioso el hecho de que dichas formas apenas sean distinguibles de distintos rituales, y que conserven en sí mismos muchas formas que se relacionan íntimamente con la religión y la sacralidad.

Nietzsche habla de lo dionisiaco en la tragedia griega, situándolo como algo completamente intempestivo, que irrumpe y desencadena todos los afectos humanos. Lo dionisiaco contrasta con lo apolíneo, que es más luminoso y onírico.

De esta manera la antigua edad de los titanes es sacada a la luz otra vez, desde el Tártaro, de una manera retrospectiva. La filosofía de la naturaleza salvaje y desnuda mira, con el gesto franco de la verdad, los mitos del mundo homérico, que desfilan ante ella bailando: tales mitos palidecen, tiemblan ante el ojo relampagueante de esa diosa - hasta que el puño poderoso del artista dionisiaco los obliga a servir a la nueva divinidad. La verdad dionisiaca se incauta del ámbito entero del mito y lo usa como simbólica de sus conocimientos, y esto lo expresa en parte en el culto público de la tragedia, en parte en los ritos secretos de las festividades dramáticas de los Misterios, pero siempre bajo el antiguo velo mítico⁵⁰.

Vemos, posiblemente, un pensamiento muy similar en Artaud, cuando habla de la verdadera cultura opuesta a las formas represoras occidentales. Lo dionisiaco es éxtasis, embriaguez y pulsión que, en última instancia, nos lleva a un conocimiento distinto. De igual forma, llamará a retomar el papel de lo dionisiaco, que se ha dejado fuera de la ecuación pero que es una parte fundamental de la vida. La tragedia sería una manifestación, pues, de lo dionisiaco.

Podemos interpretar lo dionisiaco de forma muy cercana a nuestro entendimiento del ritual, que es, justamente, la embriaguez, el entusiasmo y el ímpetu. De cualquier forma, Gerald Else afirma que, históricamente, hablar de lo dionisiaco en conjunto con lo teatral no tendría mucho sentido.

No hay ninguna prueba sólida de que la tragedia haya sido dionisiaca en cualquier sentido, excepto en el de que era originaria del Ática y representada en las fiestas Dionisias ciudadanas de Atenas... No hay ninguna razón para creer que la tragedia se desarrolló a partir de cualquier tipo de posesión o de éxtasis, dionisiaco u otro.⁵¹

⁵⁰ Friederich Nietzsche, *El origen de la tragedia...* p. 101.

⁵¹ Gerald Else, *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, (Cambridge: Harvard University Press, 1965) p. 45.

Respecto de esa afirmación me parece importante señalar un par de cosas. En un inicio, me parece natural concordar con Else. Pensando en la tragedia griega y sus características, no termina de comulgar el ímpetu y el arrebató del ritual con el héroe trágico o la voz del pueblo.

La tragedia griega parece ser mucho más racional, y, a pesar de tratar temas sumamente íntimos a la naturaleza humana, no parece, en ningún momento, sugerir al actor un éxtasis o una inspiración divina que lo lleve a un arrebató de ningún tipo. Más bien, el arte dramático griego parece buscar una representación cuya base descansa mayoritariamente en la trama, y sólo secundariamente en la técnica.

Como ya señaló R. Cantarella en su libro sobre Esquilo, en 1941, y como ha vuelto a subrayar más recientemente Else, ni los protagonistas ni el coro trágico aparecen poseídos por ningún tipo de sentimiento místico. Más bien sucede lo contrario, el héroe trágico griego posee, incluso en el error y en la situación más catastrófica, una apasionada lucidez. Intenta comprender y resolver su conflicto con plena conciencia de su individualidad, en una expresión precisamente formalizada y lógica. La tragedia se aproxima, por su claridad de exposición, a la épica griega, tan afanosamente objetiva⁵².

No obstante, me parece también importante señalar que la tragedia griega no es en ningún sentido la única expresión teatral humana, ni tampoco el culmen de ésta, de modo que, a mi parecer, difícilmente podemos negar categóricamente un origen ritual de la tragedia con base en esta distinción que, a pesar de ser acertada, es muy particular.

Por otro lado, es menester recordar que la relación que intento sostener entre teatralidad y ritualidad no es, necesariamente, de carácter filogenético. A pesar de que, en efecto, existe evidencia suficiente para sugerir una relación cercana entre rito y teatro, lo que de hecho hace falta preguntarnos, empero, no es si una nace de la otra, sino el por qué parecen estar tan íntimamente relacionadas en su simbología y sus formas. Es por esta razón que en esta tesis me limito a hablar no de rito y

⁵² Carlos García Gual, "Dioniso en la tragedia", *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea*, Tomo 26, (Nº 79-81, 1975): 185-198.

teatro, sino de *ritualidad* y *teatralidad*. Lo que parece ser un matiz ligero es en realidad la línea que delimita la discusión. Es aquel principio intangible que mueve al hombre en ambas esferas, teatral y ritual, donde establezco las similitudes. No es si una da paso a la otra, sino cómo se entrelazan y parecen moverse en el mismo plano.

De esta forma, si existe una relación de origen entre rito y tragedia, pasa a segundo plano. Es la dinámica de simbología y las posibilidades que desenvuelven en el mundo lo que llama la atención. El rito se mueve en claves de teatralidad, mientras que dicha teatralidad involucra, a su vez, un dejo de sacralidad. Es entender esta comunicación, y no un análisis histórico, lo que realmente busco.

Es de vital importancia mencionar también, previo al análisis de los elementos rituales en el teatro -y los elementos teatrales en el rito, aunque en menor medida-, que, naturalmente, la pretensión de dicho recorrido no es, en ninguna medida, la de universalizar o sugerir una teoría general de la cercanía teatro-rito. Resulta poco prudente afirmar, a partir del análisis de tres casos, que todo rito contiene elementos teatrales o, en su defecto, que todo teatro surge invariablemente del rito.

Lo que se busca, empero, es abrir a discusión la cercanía entre teatralidad y rito, y encontrar elementos en común que, dada su naturaleza, parecen ser medulares en la expresión ritual humana y que prevalecen, por esta misma naturaleza, en la ejecución teatral. Es por esto que resulta pertinente tratar de encontrar estos elementos en expresiones teatrales especialmente cercanas, histórica y discursivamente, a rituales primigenios.

Tras la exposición de dichas expresiones teatrales, rescataremos elementos aparentemente rituales, como el espacio que se crea en la representación, la dinámica de la máscara como receptáculo de *inspiración*⁵³, la completa apertura del actor al *espíritu* -si así se quiere- del personaje que se a representar, de los

⁵³ Utilizo *inspiración* como un terreno medio entre lo puramente ritual, que sería la posesión, y lo puramente mundano, que sería la creación de quien ejecuta. En este sentido, *inspiración* podría entenderse como aquello que es dado, que llega al actor desde una dimensión distinta a la puramente material, pero eliminando el elemento de sacralidad para efectos de la comparación.

ancestros y de la tradición. Si bien, insisto, no es posible inferir a partir de esto que dichos elementos estén presentes en toda representación teatral, cabe decir que tampoco hace falta hacerlo. La repetición de dichos elementos, tal vez en distintas formas -ya máscara, ya percusiones, ya posiciones corporales, ya palabras- a lo largo de distintas formas de representación teatral, abre la pregunta que atañe al siguiente capítulo: ¿qué es lo medular en el ritual humano que lo separa de la representación?

Hasta este punto, al menos en sus formas, ritual y representación parecen estar mezclados. ¿Qué diferencia, a fin de cuentas, a los giros de la danza mística *sufi*⁵⁴ o del danzante azteca, de los giros del actor en *Orochi*, la obra Kabuki? Para entender esto, primero es debido establecer los puentes necesarios a partir de una diferenciación clara entre rito y representación.

De este modo, resulta natural comenzar hablando de los inicios del teatro para tratar de entender este punto vinculante con la conducta ritual humana. Más adelante habrá tiempo de hablar de la teatralidad, el hecho teatral y su capacidad transformativa. Por el momento, habrá que avocarnos a lo pertinente.

⁵⁴ Sufismo islámico.

Japón

Al pensar en estética, Japón resulta sumamente icónico por la cantidad y diversidad de su arte. A lo largo del tiempo, el teatro japonés se ha decantado como una de las formas de teatro más distinguidas. La forma quizá más conocida es el teatro Kabuki, que resulta sumamente estético por su particular combinación y detalle entre música, teatralidad, danza, canto y vestuario.

Una puesta en escena de Kabuki conlleva muchos elementos. El actor de Kabuki debe ser instruido desde muy temprana edad para dominar la danza y la tragedia, desarrollar un oído musical preciso y aprender los movimientos exactos, para así lograr ejecutar este arte tan fino.

Las artes escénicas japonesas se encuentran íntimamente relacionadas, dado que el Kabuki, a pesar de ser eminentemente dramático, incluye música, danza y canto, elementos que desde el inicio de la historia japonesa se han utilizado en la comunicación con los dioses. No obstante, el Kabuki es ya una forma mucho más estilizada y cercana a la contemporaneidad de muchas otras ramas de arte escénico japonés. La primera, tal vez, de aquellas formas, es el teatro Noh.

El teatro Noh puede contarse entre las formas escénicas más antiguas no sólo en Japón, sino también en el mundo. Surgido, se sospecha, en algún lugar del siglo VII, parece derivar de danzas y comportamientos rituales de festivales en los templos sintoístas para entretener a los dioses, así como de danzas de influencia budista traídas desde China y Corea. Puntualmente, el Noh que actualmente conocemos -y que no ha cambiado en aproximadamente 1,500 años- se le atribuye a un actor de Nara llamado Kan'ami y a su hijo Zeami. Más adelante en el periodo Muromachi, a partir del 1,300 d.C., este tipo de actuaciones se volvieron más comunes y estuvieron más al alcance de la gente del pueblo, estando anteriormente subsidiadas y monopolizadas por la nobleza y la corte, lo que las fue desvistiendo

de la carga ritual y religiosa, ganando así mayor terreno las historias donde la acción se centra en la emoción y la vida del hombre⁵⁵.

Si observamos teatro Noh, podemos ver que posee elementos profundamente crueles desde una perspectiva artaudiana. El vestuario, eminentemente tradicional y cuidadoso; la música es envolvente y repetitiva, marcada por un tempo claro que llevan las percusiones. Los movimientos del *actor*⁵⁶ son estilizados y elaborados, no aleatorios. Las máscaras y los peinados nos recuerdan a aquellas pinturas tradicionales japonesas que, con expresiones contorsionadas, protagonizan los *kami*⁵⁷ y los espíritus del folklore japonés. Los instrumentos musicales, profundamente tradicionales, crean la atmósfera precisa para el hecho teatral.

El teatro Noh incorpora elementos que fácilmente podemos ubicar en un lugar cercano a la conducta ritual humana: intencionalidad y energía que azota a quien lo vea. El escenario se convierte en un espacio distinto, al modo de los espacios sagrados, donde el teatro *sucede*. Utilizo esta frase no de forma aleatoria: lo que sucede es el teatro, no una representación cualquiera. Más adelante habrá tiempo de avocarnos más cuidadosamente al hecho teatral, pero me parece importante recalcar en este momento que estas formas de teatro no buscan una simple representación imitativa, sino que en efecto hay un *hecho teatral* donde lo que está en escena no está ni enteramente en la esfera de lo natural ni enteramente en la esfera de lo representado: hay una tercera realidad, que es lo escénico, donde las cosas *sucedan*. Es aquí donde reside la magia del actor: por eso es *actor*; el teatro no se basa en un *hacer-como-que*, sino que *se hace*. A pesar de que el actor no muere en escena, tenemos al personaje, encarnado, muriendo frente a nosotros.

⁵⁵ Solrun Hoaas, "Noh masks: The legacy of possession", *The Drama Review: TDR*, Vol. 26, No. 4, *Masks* (Winter, 1982), (MIT Press) Recurso electrónico en: <http://www.jstor.org/stable/1145522>.

⁵⁶ Parece prudente acotar el uso de la palabra "actor" a su significado más próximo: aquél que actúa, es decir, que realiza una acción. Para efectos de esta tesis, el actor será, pues, el mismo que el del inglés *performer*, abarcando así no sólo actuación entendido como arte dramático, sino también danza, canto, o aquellos elementos que el arte escénico, o en su caso, el ritual, conlleven y descansen en sus hombros.

⁵⁷ En el sintoísmo, el *Kami* es una figura espiritual de divinidad. Siendo naturalista, el *kami* no es un dios, sino un espíritu personal.

Así, la energía de los actores secundarios, los músicos y los miembros del coro se enfoca y dirige intencionalmente hacia el actor principal. Por su parte, el actor tiene una máscara alrededor de la cual va a configurar su actuación. Estas máscaras, íntimamente relacionadas con la estética japonesa tradicional, están hechas para guiar y formar la actuación, así como para ser vehículo de diversas emociones humanas que parten de la neutralidad. A fin de cuentas, la máscara del teatro Noh es un arquetipo humano que el actor deberá manejar para su actuación. Tanto las máscaras como los kimonos se han pasado de generación en generación por siglos, de modo que son testimonio de cada actor y cada escenificación por las que han pasado. Tienen un espíritu propio.

El teatro Noh busca mostrar la naturaleza humana, y para esto se sirve de un profundo simbolismo en sus movimientos, cantos e historias. Si bien el Noh no es, de suyo, un ritual -ni pretende serlo-, el lenguaje utilizado es similar: a través de este simbolismo se crea una atmósfera distinta, un espacio sagrado y la tercera realidad del hecho teatral. Es interesante, además, la forma en la que las historias del Noh están tan íntimamente relacionadas con folklore y la religión endémica japonesa, utilizando figuras como los *oni*, los *yōkai*, y en general espíritus que no han alcanzado descanso por diversas situaciones⁵⁸. Esto nos habla de un teatro que surge de la mano de representaciones eminentemente religiosas⁵⁹, y cuyas historias continúan versando acerca de estos temas. Hay danzas de espíritus y también danzas de los *kami*⁶⁰.

No es accidente que los tipos más tempranos de máscaras Noh que se desarrollaron fueron las de dioses y demonios. El Sarugaku y el Dengaku comúnmente se presentaban en santuarios y templos como parte de las ceremonias religiosas, a menudo incluyendo magia y exorcismos (...) En este periodo formativo, el demonio tenía una posición prominente en el Noh. Las

⁵⁸ Cfr. Michael Dylan Foster, *The Book of Yōkai*, (California: University of California Press, 2015).

⁵⁹ No olvidemos que el sintoísmo es la religión endémica de Japón, eminentemente naturalista y espiritual, sin textos sagrados y transmitida por tradición oral.

⁶⁰ *Kamimai*.

primeras obras Noh eran las *waki-no* (obras de los dioses) y las *kiri-no* (obras de demonios)⁶¹.

Resulta además interesante entender los gestos utilizados en la generalidad de las artes escénicas japonesas: muchos de los movimientos de manos y cabeza son simbólicas para los dioses, pidiendo su favor y agradeciendo sus bendiciones. Estos gestos sobreviven no sólo en el Noh y el Kabuki, sino también en las danzas típicas de la isla de Okinawa y el teatro Kumi Odori. De este modo, la danza que se realiza en el Noh es denominada *mai*, y tendrá un prefijo distinto dependiendo del tipo de danza, la trama de la historia y el carisma del personaje. Hay *mai* para hombres y mujeres, jóvenes y ancianos, guerreros, esposas, realeza, dioses y espíritus enojados. Es interesante notar que la palabra *mai* tiene ya de suyo una connotación ritual:

“*Mai*” es originalmente asociado con la danza que una *miko*⁶² realiza al acompañamiento del coro de sacerdotes; la *miko* hace círculos y se balancea de izquierda a derecha hasta que cae en un trance. No obstante, una vez poseída su danza se convierte en saltos y brincos incontrolables, denominada “*odori*”. Así, *mai* es entendido como la preparación para el trance, comenzando en una acción consciente (...)⁶³.

Dentro del Noh también se lleva a cabo ocasionalmente la danza *kagura*, que originalmente -y hasta la fecha- es realizada por las *miko* o sacerdotisas en los templos sintoístas como una danza ritual. La danza *kagura* puede rastrearse hasta el mito de la diosa Ame-no-Uzume, quien, como poseída, realiza una danza para los demás dioses con la finalidad de atraer a la diosa sol, Amaterasu, quien se escondía en una cueva. Este tipo de danza que realizan las sacerdotisas sintoístas implica aún una posesión espiritual de los *kami*⁶⁴.

⁶¹ Solrun Hoaas, “Noh masks: The legacy of possession”... 83.

⁶² Sacerdotisa.

⁶³ Irit Averbuch, “Shamanic Dance in Japan: The Choreography of Possession in Kagura Performance”, *Asian Folklore Studies*, Vol. 57, No. 2 (1998), pp. 293-329. Recurso electrónico en: <http://www.jstor.org/stable/1178756>. P. 297.

⁶⁴ Averbuch, “Shamanic Dance in Japan...”. P. 295.

No obstante, a pesar de la relativamente reciente adición o transformación del *kagura* en el santuario de Sada, la evidencia documental sugiere que las formas tempranas del Noh, que se alimentan de o son paralelas a sus primas urbanas sofisticadas, también se presentaban en contextos tempranos del *kagura*. En particular, Iwata sugiere una conexión entre la pieza del dios de la montaña⁶⁵ y ejemplos rurales de presentaciones *Okina* (...) las presentaciones *Okina* en el Noh generalmente ocurren al inicio del año nuevo como una forma de bendecir o rezar para tener un año de abundancia⁶⁶.

Es de sumo interés mencionar la estrecha relación entre la religiosidad y ritualidad, con la danza. Es verdad que el ritual es una concatenación, como vimos anteriormente, de diversos elementos y finalidades, pero es imposible ignorar la presencia de la danza en la ritualidad humana. La danza tiene, de suyo, una dimensión profundamente ritual. Como si el cuerpo quisiera regresar a lo sagrado, la danza lo eleva a lo divino mediante movimientos entre el rapto y la técnica. ¿No es esto, finalmente, teatralidad?

No sólo podemos ver esta relación con la ritualidad temprana en estas formas de presentación, sino incluso en los papeles que los actores asumen dentro de ellas. En el Noh, tenemos al *shite*, el actor principal, y al *waki*, que sería un rol de apoyo. La dialéctica entre *shite* y *waki* se da también en las presentaciones *Okina*, lo que sugiere no sólo una dialéctica de posesión espiritual⁶⁷, sino también un paso más hacia el drama teatral que ofrece el Noh.

La profunda espiritualidad del Noh puede también verse en el *kagami-no-ma*, o el cuarto del espejo. Esta es la sala anterior al puente que lleva al actor al escenario, y se dice que cuando el actor entra al *kagami-no-ma*, el Noh ha iniciado. Es aquí donde el actor se pone la máscara, concentrando toda su espiritualidad en ella con la finalidad de deshacerse de su *ego* para dejar que el espíritu que ha de representar pueda entrar a su cuerpo. De este modo, el actor Noh es una especie

⁶⁵ *Yama no Kami*.

⁶⁶ Terence Lancashire, "From Spirit Possession to Ritual Theatre: A Potential Scenario for the Development of Japanese Kagura", *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 36 (2004), p. 98. Recurso electrónico en: <http://www.jstor.org/stable/20058793>.

⁶⁷ Terence Lancashire, "From Spirit Possession to Ritual Theatre...", p. 99.

de *médium* entre nuestro mundo y el crear artístico, y no simplemente un técnico de la representación. Con la máscara se marca el inicio de este hecho teatral. Así, el *shite*, el actor principal, adquiere un *status* distinto al del coro y de los actores secundarios. Cada movimiento realizado en el escenario del Noh está milimétricamente pensado; los pies y la cabeza se mueven al ritmo de las percusiones y los cantos guturales. Durante toda la actuación se mantiene una tensión palpable por el manejo de los tiempos: una actuación puede durar hasta dos horas a pesar de la simpleza de la trama de las historias. Esto es porque lo importante no es avanzar en la trama, sino realmente crear un espacio y una atmósfera que permita el fluir de la emoción humana y sus implicaciones.

Lo verdaderamente medular en el teatro Noh es eso: la emoción humana llevada a sus últimas consecuencias. Eventualmente, el Noh deriva en lo que hoy conocemos como Kabuki, que es mucho más dramatizado que el Noh y tiene gestos más abiertos. El Noh es más contenido; por esto usa máscaras.

La máscara del Noh, además de mostrar arquetipos y contener la emoción humana para de cierta forma dosificar su exteriorización, es también un elemento de vital importancia para este arte que delata su íntima relación con la ritualidad sintoísta:

En los antiguos rituales de exorcismo y plantación de arroz que preceden al Noh, cuando un actor se ponía una máscara de demonio, se convertía en demonio. Cuando se ponía una máscara de dios, se convertía en un dios. La máscara era una encarnación de algo “completamente otro”; su apariencia artística y perfección eran de menor importancia a su función ritual⁶⁸.

Así, podemos ver en la máscara del Noh un elemento que juega las veces de receptáculo del espíritu que se presenta; ya no es un *kami*, sino la emoción humana. La máscara del Noh sigue siendo tratada y utilizada con un profundo cuidado y respeto, como un objeto sagrado perteneciente a los *kami*, lo que recuerda el lazo tan cercano a la ritualidad sintoísta de sus orígenes.

⁶⁸ Solrun Hoaas, “Noh masks: The legacy of possession”, 82.

Es posible decir, entonces, que el teatro Noh encuentra su cuna en rituales japoneses de la religión sintoísta a la par de la influencia budista, religiones que hoy en día siguen estando íntimamente relacionadas con el *modus vivendi* japonés, así como con su historia. Es importante notar en este punto la gran influencia del sintoísmo en el día a día del japonés. El sintoísmo es la religión endémica de Japón; es en esta tierra donde habitan los dioses. Al ser una creencia tan ligada a su nación y de corte naturalista, permea la vida del japonés hasta la médula: es por esto que hay una relación tan clara entre el Noh y los rituales primigenios japoneses. El japonés simplemente es así; el sintoísmo está en su forma de comer, en sus modales, en su lenguaje, en su culto por los ancestros y ancianos, en sus gestos. Así, influye en su arte igual de profundamente.

El Noh nace de la mano del ritual y se va formando por su parte a lo largo de la historia y los distintos contextos que atraviesa en 1,500 años. Una obra Noh es una ventana al pasado, y los elementos rituales que en él permanecen son aún capaces de sacudirnos de la misma forma que el trance de las *miko* en el templo, y nos hace salir de la cueva como Ame-no-Uzume lo logra con Amaterasu.

Indonesia

En un espacio abierto, comienza a sonar la música. Es una combinación de profundos tambores, metales de percusión y alientos de madera. El ritmo es a ratos acelerado, y en ocasiones grave. De las puertas sale un personaje, no se sabe si es persona o animal, con ropas que aumentan su volumen considerablemente entre tela, ornamentos y pelo. Una máscara cubre su faz, máscara que va cobrando vida mientras el personaje se mueve al ritmo de la música de forma sutil pero contundente, como si cada extremidad, incluyendo la cabeza, tuviera vida independiente del resto del cuerpo. La música se acelera, y el personaje corre alrededor, salta y gira, y es ahí donde se resaltan las facciones grotescas de la

máscara: los colmillos afilados, los ojos desorbitados, la nariz redonda y la mueca indescifrable.

El teatro balinés es el que más llama la atención de Artaud. Los elementos crueles están presentes de una manera, como él mismo lo pone, *cruda*; el espectáculo verdaderamente azota al espectador con su multitud de elementos, todos ellos llenando los sentidos mientras el teatro sucede. Es así que me parece menester analizarlo, puesto que es este arte escénico el que cambia el paradigma y da pie a pensar no sólo que existe un origen ritual en el teatro, sino que además es deseable regresar a él.

Resulta complicado hablar de algo como “el teatro” en Bali; es quizá más acertado hablar de “artes dramáticas”. Esto es así porque la danza, el teatro, el canto e incluso el lenguaje están entrelazados:

Actuar es bailar y cantar. La misma palabra, *progina*, denota tanto al bailarín como al actor (no hay diferenciación, excepto en géneros o personajes específicos). *Masolah* es lo que hace un *progina*, y significa "actuar"⁶⁹ o "caracterizar", aunque en su uso cotidiano, *ngigel* (de la raíz "doblar") denota la actividad de la danza. Y aunque algunos personajes no son vocales, se espera que cualquier actor⁷⁰ experimentado pueda vocalizar, en diálogo, canciones y discursos estilizados⁷¹.

Es interesante que el arte dramático en Bali tenga una exigencia integral tan marcada. No obstante, resulta natural entender que a fin de cuentas el arte dramático es, en varios sentidos, totalizante. Es justamente por esto que, a los ojos de Artaud, resulta tan cruel: los elementos, a pesar de ser variados, son igualmente impactantes y desbordan estímulo; el espectador es totalmente patético, indefenso ante lo que ante él se desdobla. La facilidad con la que música, voz, danza y caracterización comulgan y fluyen entre sí añade a este espacio que se crea con la

⁶⁹ "To perform".

⁷⁰ "Performer".

⁷¹ Edward Herbst, et al. "Voices in Bali: Energies and Perceptions", *Vocal Music and Dance Theater*, (Wesleyan, 2012), 9.

actuación. Espacio que, como es posible prever, es el espacio de algo otro que sucede únicamente en la concatenación de estos elementos.

El aspecto realmente activo es la experiencia directa de energías sutiles, un proceso de transmisión más profundo, más claro; no en imagen, representación o sugestión, sino en una cualidad interna. Hay una prioridad de los artistas balineses por estar abiertos a las energías penetrantes (y visitaciones ancestrales), y no sólo “crear” o “usar la imaginación” (...) ⁷²

Notamos aquí, nuevamente, la ambivalencia del actor, donde por un lado es receptivo a la inspiración y, por otro lado, tiene movimientos increíblemente calculados y que no dejan espacio a la interpretación o a la improvisación. No obstante, esta precisión de los movimientos e incluso de los sonidos no niega la dimensión superior del teatro balinés. Lo interesante es aquel limbo de control y arrebató en el cual se encuentra el actor, puesto que los movimientos no surgen de su propia creatividad.

Desde luego, estos espacios no surgen únicamente en el ritual. El arte genera también lugares donde hay una comunicación íntima entre espectador y obra; estos lugares son parte importante del hecho teatral -razón principal por la cual llamarle “hecho teatral” y no simplemente “teatro” o “espectáculo”: en el hecho teatral convergen elementos que lo hacen único e irrepetible, lo cual puede casi palpase en tanto sucede.

No sólo podemos encontrar la cercanía con el rito en los espacios generados, sino que es también posible encontrar similitudes entre el arte dramático balinés con el Noh japonés y los elementos rituales que esconden:

Una sintonía más personal y misteriosa debe tener lugar también entre un actor y su máscara. La máscara carga su propio pasado, el cual debe ser integrado en el presente físico, espiritual e intelectual de quien la usa. Uno de los sentidos del *kala*⁷³ es el de tender puentes entre diferentes tiempos y diferentes

⁷² Edward Herbst, et al., “Voices in Bali...”, 23.

⁷³ Tiempo.

esferas⁷⁴. Herbst asocia la palabra con *kalangen*, un tipo de raptó estético en el cual uno pierde el sentido fuerte del yo. Ya sea asociado con el trance o no, ya sea en ensayo, frente a una audiencia, en una clase, en privado o en una actuación para las deidades, la alegría incomparable de la ejecución impregna las artes balinesas⁷⁵.

Se repite el elemento de la máscara: a pesar de que el teatro balinés no es expresamente un teatro que represente mitos o que nazca necesariamente de forma directa de ritual, es innegable que la máscara tiene una connotación sagrada y que, al igual que en el Noh, trasciende los distintos mundos. La máscara como elemento de conexión entre lo físico y lo espiritual nos sugiere, en efecto, la pérdida del yo que sufre el actor en el momento de la ejecución.

Vamos entonces visualizando una serie de elementos comunes a prácticas teatrales sumamente antiguas, pero que parecieran tener comunicación entre sí al compartir elementos tan puntuales, y los cuales podemos incluir dentro de lo teatral.

Existe también el *wayang*, teatro de sombras balinés incluso más antiguo, pero que está igualmente relacionado de manera íntima con el ritual; “hay un consenso que sostiene que algún tipo de ritual dramático conectado con magia exorcista o creencias ancestrales muy probablemente tuvo lugar en las sociedades de la Indonesia prehistórica”⁷⁶. Así, el *wayang* podría ser, incluso, un antecesor del teatro balinés como tal.

El *wayang* consta de una pantalla en la cual se proyectan las sombras de las marionetas, manejadas por el intérprete llamado *dalang*. El *wayang* tiene una connotación mucho más espiritual, incluyendo ofrendas a los espíritus de la representación y un carácter de comunidad muy marcado. Notamos aquí la dimensión ritual del *wayang* y, posteriormente, del teatro balinés. Hay un paso orgánico entre representación y ofrenda, entre arrebató y técnica; entre ritual y teatro.

⁷⁴ “Realms”.

⁷⁵ Edward Herbst, et al., “Voices in Bali...”, X.

⁷⁶ Mary Sabine Zurbuchen, *The Language of Balinese Shadow Theater*, (Princeton: Princeton University Press, 2014), 115.

Independientemente de si da pie al teatro balinés o si surgen al mismo tiempo, los elementos crueles se mantienen: los arquetipos, la música, los sonidos. A estos se le agrega un elemento completamente distinto y sumamente imponente: el juego de luz. Las marionetas se acercan y se alejan a la fuente de luz, dando así distintas modulaciones y efectos a lo largo de la representación que afectan de diversas formas a los espectadores, que sólo ven cómo los personajes crecen y decrecen. Esto es la crueldad de Artaud fuertemente manifestada.

Artaud pone especial énfasis en el teatro balinés, no sólo por los elementos crueles que, como he mencionado, contiene, sino porque la forma de teatralidad balinesa tiene formas inusitadas y un trasfondo completamente otro, que retrata a la perfección lo que Artaud quiere comunicar al hablar de su teatro de la crueldad:

Los temas son vagos, abstractos, extremadamente generales. Sólo les dan vida la fertilidad y complejidad de todos los artificios escénicos, que se imponen a nuestro espíritu como la idea de una metafísica derivada de una utilización nueva del gesto y la voz. Y en todos esos gestos, en esas actitudes angulosas y bruscamente abandonadas, en esas modulaciones sincopadas del fondo de la garganta, en esas frases musicales que se interrumpen de pronto (...) hay algo realmente curioso: por medio de ese laberinto de gestos, actitudes y gritos repentinos, por medio de esas evoluciones y giros que no dejan de utilizar porción alguna del espacio escénico se revela el sentido de un nuevo lenguaje físico basado en signos y no ya en palabras⁷⁷.

La idea de un teatro completamente cruel y errático que Artaud retrata en este pasaje nos da elementos interesantes para pensar la teatralidad desde el signo. Regresaremos a este punto al hablar de teatralidad; en este momento es interesante notar cuáles son esos elementos teatrales que no parecen derivar de una técnica, sino que más bien aparentan seguir una lógica de corte más ritual. Gestos, voces, interrupciones inesperadas, modulaciones guturales, palabras musicales, gritos. ¿No describen estos elementos un éxtasis?

⁷⁷ Artaud, *El teatro y su doble...*, 62.

Es importante matizar que Artaud no dirá que todos estos elementos del teatro Balinés son un éxtasis; contrariamente, describe el espectáculo balinés como producto de una técnica obsesivamente precisa, tan excesivamente calculada que se convierte en mecanicidad. Eso no resta, por otro lado, la similitud entre los elementos crueles del teatro balinés y los elementos de éxtasis ritual -o que, incluso, lo producen.

¡Todo se corresponde como a través de raros canales abiertos en el espíritu mismo! Hay aquí una serie de gestos rituales cuya clave no poseemos, y que parecen obedecer a indicaciones musicales, extremadamente precisas, con algo más que no pertenece generalmente a la música y parece destinado a envolver el pensamiento, a perseguirlo, a apresarlo (...) Nada queda librado a la casualidad o a la iniciativa personal. Es una especie de danza superior, donde los bailarines fueran ante todo actores (...) Una especie de terror nos sobrecoge cuando pensamos en esos seres mecanizados, con alegrías y dolores que aparentemente no les pertenecen, que están al servicio de antiguos ritos, y aparecen dictados por inteligencias superiores⁷⁸.

A pesar de que Artaud describe al teatro balinés como no sagrado, pues no es un ritual de hecho, es verdad que nota los elementos de similitud entre uno y otro. No quiere decir esto, naturalmente, que el teatro balinés sea producto de una inspiración del más allá -ni que no lo sea-; tampoco quiere decir que Artaud establezca una línea de procedencia desde el rito hacia las formas de teatro balinés. Pero es verdad que los elementos rituales están ahí, y que parece que el impacto en el ánimo que produce el teatro balinés se da en los mismos términos que el impacto que provoca en ritual.

Es este impacto en el ánimo lo que para Artaud tiene mayor importancia del teatro balinés. Dice incluso que en las obras “hay algo de la cualidad ceremonial de un rito religioso”⁷⁹; el teatro balinés no busca entretener sino hablar de la vida. Vemos aquí una clara distinción de la función ritual (que se definirá más adelante),

⁷⁸ Artaud, *El teatro y su doble...*, 66.

⁷⁹ Artaud, *El teatro y su doble...*, 69.

pero también vemos la diferencia con el teatro europeo que Artaud critica en su obra.

Entendiendo la importancia que tiene para Artaud la experiencia del teatro balinés, nos será posible identificar en el resto de las formas teatrales -no sólo las expuestas aquí- los elementos de crueldad que impactan nuestro ánimo por la fuerza que contienen. Incluso más allá, abre la pregunta: ¿existen estos elementos en el ritual?

India

Las grandes historias del hinduismo nos dan un ejemplo de la crueldad artaudiana de manera sumamente amplia. Las figuras de los dioses en posiciones sumamente complejas, con varias extremidades; algunos incluso con la piel azul. Largas cabelleras, manos en diversos *mudras*, una simbología profunda y ojos que pareciera que esconden algo de nosotros y quieren dejárnoslo saber.

Al igual que en Japón, la mitología hindú ha llegado a permear esferas que trascienden a la religión, como la práctica física y espiritual del yoga, la música, la pintura, la escultura y, naturalmente, el arte dramático.

El teatro Kathakali es una de las formas de representación más antiguas en la India, que versa acerca de la mitología hindú retratada, entre otros, en el Ramayana y el Mahabarata. Observar una pieza de teatro Kathakali no sólo es una experiencia sumamente estética, sino que también nos puede dar diferentes perspectivas tanto de la crueldad de Artaud como de las relaciones entre ritual y representación teatral.

Una de las primeras cosas que notamos en el teatro Kathakali es la fuerza implacable con la cual golpea nuestros sentidos desde el momento inicial. Ante nosotros se desdobra una escena con diversos estímulos visuales y auditivos: el

vestuario tradicional, colorido y profundamente elegante, el maquillaje, que se asemeja a una máscara, acentuando las características faciales y haciendo que el actor cobre vida como la pintura de un dios; la música, con un ritmo lento pero firme, utiliza instrumentos con sonidos que sólo pertenecen a la India.

Con una voz que explora escalas musicales tradicionales indias, el cantante explica la historia que, a su vez, los actores van interpretando. Sin embargo, algo llama la atención: el Kathakali involucra una danza con los ojos.

Al modo de aquellas representaciones pictóricas de los dioses y la mitología, el actor de Kathakali mueve las cejas y los ojos para dar vida a las imágenes que conocemos. Cada movimiento se ejecuta con una precisión perfecta, incluso la respiración está sincronizada con los movimientos de las manos, las cejas, el girar de los ojos, la curvatura de la boca, la posición de los dedos y el girar de la cabeza.

El *Nāṭyaśāstra*, o Natya-shastra, es un compendio de sabiduría antigua acerca de las artes dramáticas que parte de la tradición oral, y donde se establecen las bases del teatro sánscrito. En este texto, que bien podría haber sido escrito por más de un autor a lo largo de los años, podemos entender más a fondo lo que el arte dramático sánscrito busca, así como las formas que utiliza para sus fines.

En dicho texto, se ofrece una descripción del drama (*Nāṭya*) que nos da una idea bastante general de lo que será el resto del texto, así como de la razón por la cual reúne los elementos de la forma en que lo hace. “Una mímica de las hazañas de los dioses, los Asuras⁸⁰, reyes y jefes de familia de este mundo, es llamado drama”⁸¹. Esta descripción es increíblemente amplia a la vez que precisa, pues no sólo señala el trabajo específico del teatro, sino que también hace evidente la cercanía que tiene con el ritual al hablar de los dioses, y su dimensión propia, al hablar de los hombres.

⁸⁰ En hinduismo, dioses menores o semidioses con características negativas y relacionadas con el afán de poder.

⁸¹ Bharata-Muni, *The Nāṭyaśāstra*, trad. Manomohan Ghosh, (Calcuta: Bibliotheca Indica, 1951), I.120, p. 16.

El drama hindú, como otras formas similares de arte y poesía antiguas, parece haber tenido un origen religioso, y probablemente se desarrolló a partir de danzas y canciones en honor a una deidad como Shiva, quien posteriormente fue llamado “el gran danzante-actor”. Conforme pasó el tiempo, la danza con canciones fue asumiendo gradualmente la forma de espectáculos dramáticos, y el rango de temas tratados se fue expandiendo más allá de las leyendas conectadas con las hazañas de una deidad en particular. Es posible que este desarrollo del aspecto religioso fuera parcialmente detenido en el curso del tiempo, y las obras empezaron a ser compuestas con un carácter puramente secular. Y este cambio debilitó su conexión original con las deidades populares⁸².

Por esta relación original con lo sagrado, los temas del teatro sánscrito a menudo llevan temáticas morales, de héroes y divinidades. También relacionado con su origen encontramos el hecho de que el drama hindú jamás se convierte, como sucede en occidente, o con el teatro Kabuki, en un entretenimiento de la vida cotidiana. Por el contrario, la representación de una obra estaba ligada a eventos importantes como matrimonios, coronaciones o fiestas religiosas⁸³, con lo cual logramos ver ese carácter *diferente* que guarda la representación teatral.

Podemos, además, observar el punto exacto entre conciencia y arrebató, inspiración y técnica, en el que, según Artaud, debe encontrarse el actor para una ejecución teatral, pues el Natya-shastra incluye un apartado donde se reúnen todos los movimientos que el actor debe hacer, explicando en qué consiste cada uno, dándoles un nombre, desde el asentimiento hasta los movimientos oculares, y asignándolos a un tipo de emoción para representar en la escena.

Parece, además, que la representación teatral hindú crea un ritual en sí mismo. Otro hecho que parece reforzar este carácter de la representación dramática hindú es que para cada tipo de obra existía un momento del día para representarse. A pesar de que esto se puede explicar fácilmente con simple disposición del carácter

⁸² Bharata-Muni, *The Nāṭyaśāstra...* p. LV.

⁸³ Bharata-Muni, *The Nāṭyaśāstra...* p. LV.

en cada hora del día⁸⁴, es verdad que este comportamiento nos deja entrever que el teatro, a fin de cuentas, tiene una temporalidad distinta y que genera espacios de formas especiales. Esta creación de espacio y de tiempo adquiere notas profundamente religiosas, al igual que en el Noh, con el actor.

En el teatro propicio construido con todas las características [mencionadas], las vacas y brahmanes recitando [mantras apropiados] deben habitarlo por una semana. Después el maestro del arte dramático que ha sido iniciado [para este propósito] y se ha puesto ropas nuevas, ha ayunado por tres días, vivido lejos de su habitación, ha mantenido sus sentidos bajo control y [por lo tanto] se ha purificado, salpicará sus extremidades con agua sobre la cual se hayan recitado mantras purificadores, y consagrará el teatro (...) Habiendo hecho homenaje a ellos, y a otros sabios divinos, deberá invocar con las manos juntas a todos los dioses a sus respectivas posiciones y decir, "Ustedes, benditos, deben tomarnos bajo su protección durante la noche, y con sus seguidores ofrecernos asistencia en este espectáculo dramático"⁸⁵.

Así, se describe una serie de normas que se deben seguir para lograr consagrar el teatro e instalar en él a los dioses, con la finalidad de que la obra tenga éxito y el rey tenga buena suerte. De igual forma, el fallar en esta consagración tendrá como consecuencia la mala suerte.

Vemos un aura ritual sumamente evidente y con un carácter fuertemente instaurado, no sólo en las formas sino en las implicaciones de seguir o no dichos rituales. El carácter ritual está tan presente, que incluso se habla del maestro del arte dramático como un *iniciado*, lo cual, naturalmente, tiene implicaciones rituales y religiosas, al igual que los ritos de purificación que debe pasar antes de poder consagrar el teatro como tal.

En el teatro *Kutiyattam*, que data de hace más de 2.000 años, el actor debe ser sometido a rituales de purificación, pero lo que resalta de manera más evidente el carácter sagrado que permanece en el teatro en que en todo momento brilla en el escenario una lámpara de aceite, que señala la presencia divina. Para este tipo

⁸⁴ Bharata-Muni, *The Nāṭyaśāstra*... p. LVI.

⁸⁵ Bharata-Muni, *The Nāṭyaśāstra*... III, 1-8, p. 33.

de teatro, el actor debe tener una formación sumamente rigurosa durante cerca de quince años, pues la exigencia de este tipo de representación es alta. Los gestos de los ojos y de las manos, al igual que en el teatro Kathakali, son un reflejo importante de lo que el personaje debe transmitir y deben ser milimétricamente controlados. Una obra de Kutiyattam puede durar hasta cuarenta días⁸⁶.

Es interesante ver, además, cuántos elementos comparte el Kutiyattam no sólo con el Kathakali, sino con el teatro Noh y el teatro balinés. Los gestos marcados e impresionantemente controlados, el aura sagrada del escenario y la escena como acontecimiento, el papel prominente del actor, la concatenación de drama, música, danza y voz. En el Kutiyattam, al igual que en el Kathakali y el teatro balinés, se utilizan sonidos metálicos que provienen tanto de instrumentos como de las mismas ropas de los actores, llenas de monedas y colgantes, que atraen nuestra atención de una manera particular. Es un espectáculo que reúne prácticamente todos los elementos de los que habla Artaud, y que a su vez parecen conducirnos invariablemente al ritual.

Es necesario, además, prestar atención a la corporalidad hindú y su relación con distintas áreas, desde la práctica del yoga, hasta las artes dramáticas y la danza. En el Natya-shastra, muchos movimientos, en efecto, proceden -y permanecen- en la danza, y en el arte dramático se utilizan no sólo para formar cuadros sumamente estéticos, sino también para mostrar ciertas emociones.

Los pasos de danza también son controlados casi obsesivamente, descritos con suma precisión, cómo el cuerpo debe posicionarse parte por parte, e incluso hablando de los instrumentos que deben acompañar cada tipo de danza, al igual que los ritmos de cada uno de ellos. Así, a pieza de arte dramático hindú se convierte en algo que incluye danza, teatro y música al mismo tiempo, generando una atmósfera muy distinta a la del teatro que conocemos hoy en día.

Vemos así al drama hindú como un arte intensamente integral, con una dimensión ritual rica en elementos simbólicos y corporales, y que, naturalmente,

⁸⁶ "Kutiyattam, sanscrit theatre", UNESCO, consultado el 10 de abril de 2019, <https://ich.unesco.org/en/RL/kutiyattam-sanskrit-theatre-00010>.

ejemplifica la crueldad artaudiana con mucha fuerza. No me parece arriesgado afirmar que esta crueldad se imprime en el teatro hindú, como un diferenciador, en los gestos manuales y faciales.

El acento en el teatro sánscrito está indudablemente puesto en el actor. Parece que todo lo que está presente en la representación está hecho para llevarnos al actor, para seducir nuestros sentidos y atraerlos directamente a él. No habría, en principio, mucha diferencia entre la representación Noh, la balinesa y la hindú, pues muchos elementos coinciden. Pero cuando vemos al actor de teatro sánscrito vemos la exageración del maquillaje -que en el Noh podría traducirse en la máscara- y de los gestos. Es en este teatro que el actor termina siendo el *iniciado*, el ejecutante, a cuyo ritmo va, como hipnotizado, el espectador.

De este modo, me parece que podemos llegar a distintas conclusiones que, si bien no llegan, como adelanté, a sentar bases para una teoría general del ritual o del arte dramático, ni a establecer una relación clara del ritual como el origen del teatro, abren la puerta a preguntas y respuestas acerca de lo que es esencial a ambos dominios.

Tras este recorrido por apenas tres cunas del arte dramático, sin llegar a reducir el arte dramático antiguo a sólo estas tres regiones, podemos señalar elementos en común: percusiones, música, danza, gestos, drama, espacio, tiempo, dioses y sacralidad. Naturalmente, podemos observar que este arte dramático tan íntimamente relacionado con el ritual y lo sagrado poco a poco se va secularizando, eliminando a los dioses y al carácter ritual del lugar y el actor, y sustituyéndolo con tramas muy distintas.

No obstante, empero, la cualidad del teatro no cambia del todo, incluso hasta el teatro contemporáneo occidental. Tal vez no hablemos ya de dioses, ni nuestros actores ayunen, ni purifiquemos el escenario. Pero al teatro le subyace aún la capacidad interrumpir el tiempo y crear un espacio.

Al ser espectadores de una obra de teatro, en efecto, el tiempo cambia por completo. Más allá de eso, el teatro nos da, a diferencia del cine, por ejemplo, un

espacio completamente delimitado donde sucede la magia. Es así que dentro de este espacio vamos a aceptar cualquier cosa que se proponga en escena. No cuestionamos si el actor es un técnico y no el personaje, ni nos preguntamos si en verdad ha pasado el tiempo que la trama sugiere. Simplemente nos dejamos llevar y participamos, somos azotados una y otra vez por la interpretación y seguimos la trama. Así, dirá Artaud, mediante los estímulos crueles del teatro que propone, el espectador llegará a la catarsis.

¿No es esto una dimensión de lo sagrado? Guardando, naturalmente, la respectiva proporción, el espacio creado en el teatro, que nada tiene qué ver con el lugar sino con el momento⁸⁷, es similar al espacio creado en el ritual. Hay algo en el arte dramático que lo hace en sí mismo un objeto casi sagrado. Este elemento se crea a partir de la teatralidad.

Pero, entonces, ¿qué es la teatralidad? Es necesario, para continuar el planteamiento, explicar qué es lo teatral y qué le es esencial, para así poder entender el papel central que ocupa tanto en lo ritual como, evidentemente, en el teatro.

⁸⁷ El tema se esclarecerá más adelante, al hablar de la experiencia teatral.

Teatralidad: el puente entre lo sacro y lo mundano

El teatro, como la peste, es una crisis que se resuelve en la muerte o en la curación (...) hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía del mundo, sacude la inercia asfixiante de la materia que invade hasta los testimonios más claros de los sentidos; y revelando a las comunidades su oscuro poder, su fuerza oculta, las invita a tomar, frente al destino, una actitud heroica y superior que nunca hubieran alcanzado de otra manera.

-Antonin Artaud.

¿Qué es lo que conecta al ser humano con lo que le resulta más íntimo? Hay un elemento especial que se encuentra en la atmósfera creada por la representación dramática y que nos cala los huesos, pero que no es completamente evidente. Hay que reflexionar acerca del hecho teatral para poder atinar a definir ese *je ne sais quoi* que le da al teatro su cualidad distinta.

Hasta este punto, hemos tratado de entender la relación que existe entre las formas rituales y las primeras representaciones teatrales, que a su vez dan paso a las formas de arte escénico que conocemos hoy en día. Tras hacer un breve recuento de dichas formas arcaicas, así como de definir y entender el ritual como tal y su relación con lo sagrado, resulta natural avocarnos a definir aquello a lo que nos referimos cuando hablamos de *lo teatral*.

Si bien, en un primer momento, nos puede seducir la idea de vincularlo esencialmente con el teatro - ¿Por qué no habríamos de hacerlo? -, es importante recalcar que, así como *lo natural* no es sinónimo de *la naturaleza*, cuando hablamos de lo teatral nos referimos no a un sustantivo – mucho menos a un sujeto -, sino a un predicado.

Con *lo teatral* no me refiero meramente a lo referente al teatro, sino a aquello que le es esencial; lo teatral es la cualidad que encierra el arte escénico y que lo convierte en tal, lo que confiere a los símbolos y los gestos una realidad distinta: la tercera realidad que fluctúa entre verdad y fantasía, que convierte al teatro en algo que, sin ser real, sucede.

Conviene aquí preguntarse si lo teatral, además de ser esencial del arte escénico, le es exclusivo. La respuesta, tajantemente, es no.

Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto. Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer a todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado (...) Me parece más urgente determinar qué es ese lenguaje físico, ese lenguaje material y sólido que diferenciaría al teatro de la palabra⁸⁸.

Podemos ver en este texto varios elementos que me interesa retomar. Para empezar, es notable el interés de Artaud por encontrar la médula de aquello que permite que el teatro afecte al espectador. Recordemos aquí que Artaud no está pensando en el teatro occidental tradicional; naturalmente, el teatro occidental comunica, podríamos decir, mediante la trama, el personaje, y demás artificios. No obstante, Artaud busca el teatro crudo, el teatro incivilizado que poco se preocupa por una trama cuidadosa que busque dejar una moraleja. El teatro de la crueldad es justamente lo opuesto: es un teatro que azota y golpea, y aun así, logra inscribirse dentro de un lenguaje.

Este lenguaje, dice Artaud, no es un lenguaje lógico o un lenguaje cotidiano. Es una forma de comunicar a los sentidos; podríamos decir, de forma tal vez impropia, que impresiona el ánimo. Pero si no son las palabras, como dice Artaud, ni demás elaboraciones civilizatorias, las que causan esta impresión en el ánimo,

⁸⁸ Artaud, *El teatro y su doble...*, 41.

¿qué es lo que está hablando a nuestro núcleo? ¿Qué nivel o qué terreno está entrando en juego en este intercambio -de poder llamarle tal?

Ese lenguaje es todo cuanto ocupa la escena, todo cuanto puede manifestarse y expresarse materialmente en una escena, y que se orienta primero a los sentidos en vez de orientarse primero al espíritu, como el lenguaje de la palabra (...) Ese lenguaje creado para los sentidos debe ocuparse ante todo de satisfacerlos. Lo que no le impide desarrollar luego plenamente su efecto intelectual en todos los niveles posibles y en todas las direcciones⁸⁹.

En efecto: todo lo que forma parte de lo que estamos percibiendo (luz, color, formas, gritos, silencios, pisadas, risas) colaboran en la impresión que recibe el espectador. Artaud hablará de la pantomima en un sentido distinto al tradicional, del cual dice que es una forma reducida y burda. Dirá que cada elemento tiene “su propia poesía” con la cual la escena forma una totalidad que azota. Resulta interesante que, más adelante en el texto, Artaud afirme que a partir de estos elementos -y más particularmente la pantomima-, los gestos “podrían representar cualquier idea abstracta o actitud del espíritu”⁹⁰.

El lenguaje al que se refiere Artaud, mediante el cual el teatro logra su cometido de morder al espectador, debe ser un lenguaje vivo. Un lenguaje que surge de forma espontánea, que no necesita de las palabras porque su dimensión es más directa, más eficaz. No requiere de las formas civilizatorias que tan sólo lo ahogarían: es un lenguaje que expresa, que se siente.

Podemos encontrar aquí una base sólida de lo que debe entenderse al hablar de lo teatral. No es sólo lo referente al teatro, no es el texto. Lo teatral es ese lenguaje vivo, es la concatenación de estímulos que apelan directamente a la sensación, que busca imprimirse en el espíritu, que no pasa por el tamiz de la palabra o la lógica. Lo teatral es aquella hebra que alcanza el tuétano de los huesos de quien participa del arte escénico.

⁸⁹ Artaud, *El teatro y su doble...*, 42.

⁹⁰ Artaud, *El teatro y su doble...*, 44.

Pero, ¿qué es lo teatral? ¿Qué es, específicamente, la teatralidad? Parece que hasta este punto no se ha tratado como algo claro, a pesar de todas las referencias hechas.

Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente, la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización. No existe gran teatro sin una teatralidad devoradora, en Esquilo, en Shakespeare, en Brecht, el texto escrito se ve arrastrado anticipadamente por la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones; la palabra se convierte enseguida en sustancias⁹¹.

En esta definición, Barthes parece establecer una conexión indisoluble entre teatro y teatralidad, con lo que, francamente, no concuerdo. Pero me parece una definición importante, pues resalta puntos clave sobre la teatralidad: el signo, la sensación y su exterioridad.

El cuerpo del actor es artificial, pero su duplicidad es profunda de un modo muy distinto al de los decorados pintados o de los falsos muebles del teatro; el maquillaje, la adopción de los gestos o de las entonaciones, la disponibilidad de un cuerpo expuesto, todo eso es artificial, pero no ficticio, y así enlaza con ese ligero exceso, de sabor exquisito, esencial, con el que Baudelaire definió el poder de los paraísos artificiales: el actor lleva en sí la ultraprecisión misma de un mundo excesivo, como el del hachís, en el que nada es inventado, pero en el que todo existe con una intensidad multiplicada (...) [la teatralidad] constituye al teatro como el lugar de una ultraencarnación, en la que el cuerpo es doble, a la vez cuerpo viviente procedente de una naturaleza trivial, y cuerpo enfático, solemne, helado por su función de objeto artificial⁹².

⁹¹ Roland Barthes, *Ensayos críticos*, trad. Carlos Pujol, (Barcelona: Planeta, 2003) p. 54.

⁹² Roland Barthes, *Ensayos críticos* ... p. 56.

Es notorio cómo incide la dimensión sagrada en esta descripción. Es verdad; ya no estamos hablando de dioses, de la sacralización y purificación del escenario o del teatro. Ya no estamos pidiendo a un iniciado que haga nada previo o posterior a la obra, no rezamos, no hacemos del espectáculo algo exclusivo de ocasiones religiosas. Sin embargo, es verdad que ese pequeño espacio entre lo ficticio y lo real, donde lo que pasa en escena es muy tangible y sin embargo no deja de ser sólo una escena, ese exceso del que habla Barthes, tiene un fuerte dejo de sacralidad que no debemos ignorar.

En el ritual no sólo tenemos la experiencia estética de los elementos que llegan a nuestros sentidos, como la música o los recursos vocales, sino que encontramos un excedente, *algo* distinto de la experiencia estética cuando escuchamos música u observamos una pintura. Ese algo es, justamente, el espacio sagrado y la presencia de lo divino. Esta presencia nos excede y trasciende cualquier elemento que esté presente en el ritual.

Cuando hablamos de teatro, tenemos también un excedente, pero no uno que refiere a lo sagrado. Es un excedente de pura significación, de apelación a los sentidos y las emociones. Un excedente de realidad en la ficción; ese mismo excedente del que habla Artaud: lo que ya no cambie en el diálogo, el lenguaje verdaderamente vivo del teatro.

Una mesa empleada en una representación dramática usualmente no difiere en ningún material o modo estructural del mueble en el cual los miembros de la audiencia comen, y sin embargo es transformada en un sentido: adquiere, por decir así, unas comillas. Es tentador ver la mesa del escenario como si cargara una relación directa con su equivalente dramático -el objeto ficticio que representa- pero este no es estrictamente el caso; el objeto material de la escena se convierte, más bien, en una unidad semiótica que ocupa el lugar no directamente de otra mesa (imaginaria), sino de del intermediario "mesa"⁹³.

El objeto, en escena, se transforma por completo. En efecto, todo lo que está en la escena es signo, y busca, valga la redundancia, significar. ¿No es esto lo que

⁹³ Keir Elam, *The semiotics of theatre and drama*, (Londres: Routledge, 1987) p. 6.

sucede con el objeto ritual? En el ritual, cada objeto utilizado se deshace de su existencia profana y se reviste de un aura nueva y distinta, capaz de convivir con lo sagrado, y su misma función, en ocasiones, cambia de significado. Así, un cuchillo sirve para cortar alimentos, pero en un ritual neopagano tiene la función de eliminar energías negativas. Es, empero, el signo lo que cambia en ambos casos, y es en este sentido que podemos entender a lo teatral y lo escénico como un ritual, si cabe la expresión, secularizado.

Así, podemos también entender a la teatralidad como la cualidad que reviste a los elementos escénicos de esa existencia distinta, o bien, que les otorga un significado diferente a su rol cotidiano. El nuevo signo que adquiere el objeto escénico, a diferencia del ritual, no refiere ya a lo sagrado, sino a otras esferas de la existencia humana⁹⁴.

Se trata pues de hacer del teatro, en el sentido cabal de la palabra, una función; algo tan localizado y tan preciso como la circulación de la sangre por las arterias, o el desarrollo, caótico en apariencia, de las imágenes del sueño en el cerebro (...) Se advierte por lo tanto que ese lenguaje desnudo del teatro, lenguaje no verbal sino real, debe permitir, próximo a los principios que le transmiten su energía, y mediante el empleo del magnetismo nervioso del hombre, transgredir los límites ordinarios del arte y de la palabra, y realizar secretamente, o sea mágicamente, en *términos verdaderos*, una suerte de creación total donde el hombre pueda recobrar su puesto entre el sueño y los acontecimientos⁹⁵.

Este sueño que refiere Artaud, sin duda, es el teatro, y el lenguaje al que se refiere es justamente la teatralidad. Es un lenguaje vivo, que hace que las cosas sucedan y que apela directamente a nuestra intimidad más escondida, pero no lo hace mediante palabras, pues las rebasa por completo.

Resulta evidente que el teatro balinés -que por lo mismo llama en especial la atención del francés-, el teatro Noh y el teatro sánscrito se mueven en estos términos. Es interesante cómo Artaud llama lenguaje *real*, lejos de llamarle

⁹⁴ Keir Elam, *The semiotics of theatre and drama...* p. 7.

⁹⁵ Antonin Artaud, *El teatro y su doble...* p. 104.

simbólico, a ese excedente de significado de la teatralidad. Pero, en efecto, al ser espectadores de estas formas de drama que son casi música, casi danza, podemos entender que en la escena se está desarrollando algo bien distinto a lo que sucede en nuestro mundo profano. Son, verdaderamente, transgresores.

Una armonía de articulaciones, el ángulo musical del brazo con el antebrazo, un pie que cae, una rodilla que se dobla, dedos que parecen separarse de la mano, todo es como un juego perpetuo de espejos, donde los miembros humanos parecen emitir ecos, músicas (...) Nuestro teatro nunca imaginó esta metafísica de gestos, nunca supo emplear la música con fines dramáticos tan inmediatos, tan concretos; nuestro teatro puramente verbal ignora todo cuanto es teatro, todo cuanto existe en el aire de la escena (...)⁹⁶.

El componente teatral es, pues, medular al momento de hacer teatro. No obstante, podemos darnos cuenta de que ese excedente de significación sigue teniendo un símil ritual importante. No es, cabe aclarar, que el teatro siga teniendo un componente ritual; el teatro, en efecto, se ha secularizado como expuse anteriormente. Ya no hay temporadas paralelas a las fiestas religiosas, ni sacralización del espacio, ni iniciación del actor. Se trata, empero, de visualizar cómo a pesar de que el contenido religioso o sagrado se haya diluido en la representación, lo que queda, justamente, es la teatralidad. Ese excedente de significado que ya no se puede explicar mediante los dioses, es la teatralidad.

Esta teatralidad, pues, es lo que, en última instancia, construye al teatro. No es sólo el texto, ni la música, ni el movimiento. Es todo lo que se construye alrededor de la concatenación de todos estos elementos, es lo que ya no se puede expresar con palabras, lo que no alcanzamos a entender sino anímicamente, pues se nos escapa de las manos. Y esta teatralidad, en fin, será el elemento clave para la *experiencia teatral*.

Vemos, pues, claramente lo que Artaud busca con su teatro de la crueldad: hay una acción -teatral- comunitaria que sacude profundamente a los participantes, y tras esta sacudida de la que ha sido agente pasivo es capaz de volver a la realidad

⁹⁶ Antonin Artaud, *El teatro y su doble...* p. 64.

renovado. Ha realizado su catarsis, pero también ha ennoblecido su alma. Esta catarsis será alcanzada mediante elementos crueles, tal como se han dado en las representaciones dramáticas expuestas que, además, son sumamente cercanas al ritual, y los elementos llegan a ser crueles mediante un excedente de significación denominado teatralidad.

¿Es entonces el teatro de la crueldad un ritual o una representación dramática? Parece que, al final, los elementos rituales son también los elementos de la teatralidad: aquellos elementos que general el *tremor* y nos enfrentan cara a cara con lo sublime. Este elemento último, esta teatralidad, sería en última instancia el puente entre lo profano y lo sagrado. Si bien, como aventuré anteriormente, no es posible afirmar que en efecto hay en todo ritual elementos comunes que nos lleven a pensar en una especie de naturaleza ritual humana -puesto que para una aseveración de ese talante habría que hacer una investigación mucho más amplia y que atendiera otro tipo de cuestionamientos-, creo que a partir de lo expuesto se puede concluir, a partir de ciertos elementos que lo sugieren, que es la teatralidad lo que abre esa línea de comunicación entre el hombre y lo sagrado.

Naturalmente, habrá que fundamentar tal afirmación. Asimismo, es importante tratar de esclarecer varios conceptos previo a dicha fundamentación, como entender a qué nos referimos al decir *experiencia teatral*, *éxtasis ritual*, *comunicación con lo sagrado*, entre otros. Abro este capítulo con la siguiente interrogante: ¿qué es inherente a la teatralidad que le permite comunicar al hombre con lo sagrado?

Podría decirse que, en efecto, la teatralidad es ese eslabón que convierte una acción cualquiera en una acción ritual. No es el único elemento, claro está; deben coincidir participantes, ejecutante, creencia, tiempo sagrado y demás. Pero parece que la teatralidad es el elemento de cohesión que logra manifestar todo en un instante y de hecho concreta al ritual como una acción tomada en un lugar y en un momento precisos, al igual que, en el arte dramático, logra crear la atmósfera teatral. La teatralidad reviste de realidad al ritual, de *aquí y ahora*. De modo que

sería justamente la teatralidad el punto clave de comunicación entre el hombre y lo sagrado.

Es así que, cabe matizar, no hablaré de la teatralidad como una ritualidad secularizada -como bien podría entenderse-, sino más bien como aquél excedente de significación incommunicable mediante palabras, que, naturalmente, ocurre primariamente en el ritual. Si bien la teatralidad no adopta exactamente las mismas formas en teatro y en ritual, pues en este último se reviste de sacralidad y nos enfrenta con lo numinoso, y en el teatro nos lleva a lo sublime, es verdad que podemos intuir que lo que nos lleva a lo numinoso en el ritual no es sólo la presencia de lo sagrado, sino todo aquello *previo* a dicha presencia que, parece, la posibilitan: los *Kami* no van a presentarse en el *Kamidana*⁹⁷ hasta que el japonés se incline dos veces, aplauda dos veces y se incline una vez más.

Pero, ¿qué es lo que de hecho sucede? ¿Por qué tiene la teatralidad la capacidad de comunicar dos mundos no sólo distintos sino aparentemente opuestos? La respuesta reside, empero, en la experiencia teatral.

Experiencia teatral y atmósfera ritual

Hemos dicho ya en repetidas ocasiones a lo largo de esta investigación que es menester distinguir entre *teatro* y *teatralidad*. De la mano de esto último introduzco lo *teatral*, es decir, todo aquello referente a la teatralidad. ¿Por qué no referente al teatro? Porque, como hemos visto, teatro es una categoría mucho menos amplia que lo teatral. El teatro incluye únicamente el arte escénico, mientras que lo teatral puede extenderse también a la sociedad y, en otra instancia, al ritual.

Es así que la experiencia teatral será, en pocas palabras, aquella experiencia estética derivada de los elementos de la teatralidad. Si bien, en efecto, la encontraremos primariamente derivada de la contemplación del arte dramático, bajo

⁹⁷ Altar de casa sintoísta.

esta definición podríamos también vivir la experiencia teatral fuera del teatro, como en el ritual.

Parece, además, que la experiencia teatral se vuelve no sólo un tema recurrente en el ritual, sino también una parte fundamental de este. Notamos que el ritual suele estar cuidadosamente dispuesto de modo que, además de cumplir con su función social y sagrada, de cierta forma influya en el ánimo de los espectadores, participantes y ejecutantes. Martha Toriz nos explica cómo “los recursos escénicos en las dramatizaciones rituales eran cuidadosamente ordenados y preparados bajo criterios estéticos para una transmisión cultural e ideológica percibida emotivamente”⁹⁸. En efecto, el ritual no es percibido sino a través de impresiones anímicas; ¿qué diferencia al desayuno de la comunión sino la presencia de Dios en las bóvedas eclesiásticas, en el coro que canta, en el convite de la comunidad y las palabras que el sacerdote pronuncia al ofrecer la hostia? La atmósfera ritual se genera, sostengo, justamente en la predisposición y ordenación de la que nos habla Toriz.

Ese ordenamiento de los recursos se materializa en formas simbólicas que surgen de un ámbito cultural y están presentes en él (por tanto son parte de la cultura), pero también la alimentan mediante la selección de aquellos aspectos culturales que quieren resaltar y que van a modelar y a conformar la misma cultura (...) La teatralidad de las fiestas rituales, *i.e.*, los códigos sensibles y significativos, desde la perspectiva que se ha expuesto aquí, es ella misma consecuente con la cultura que la produce⁹⁹.

Vemos entonces que en el ritual toman parte diversos elementos que se relacionan con el espectador de forma inminente, y es así que el ritual genera dinámicas culturales y de cohesión social. Esto es gracias a la carga simbólica que tiene todo aquello que forma parte del rito, desde las palabras hasta la ropa, los utensilios y el lugar. El símbolo, naturalmente, está provisto de una carga cultural que genera algo en el espectador y el participante: aquello realmente tiene un

⁹⁸ Martha Toriz, *Teatralidad y poder en el México antiguo*, (México: INBA 2011).

⁹⁹ Martha Toriz, *Teatralidad...*

significado único que difícilmente podría ser entendido *fuera de su contexto cultural*. Nos encontramos a menudo con malas interpretaciones de distintos rituales, como -nuevamente- la *haka*, que puede percibirse como un acto violento, o el estupor del conquistador al observar los rituales de sacrificio en el México antiguo. Si en una primera instancia nos resulta algo incomprensible, una vez que nos hemos instalado en la selva simbólica que rodea estos actos rituales podemos cambiar dramáticamente nuestra interpretación de ellos.

Este conjunto de símbolos y significados contribuye, pues, a la experiencia que tienen tanto espectadores como participantes. Una vez que nos hemos cargado de significados y nos movemos dentro de los mismos presupuestos -o, de menos, estamos al tanto de ellos-, podemos formar parte de la danza. Es entonces que los símbolos empiezan a hablarnos personalmente, y que al fin el ritual puede *conmovernos*. Naturalmente el ritual no sólo nos comunica -o golpea nuestro ánimo- mediante una carga histórica que es menester conocer previamente; es que todo lo que forma parte del ritual materializa esa carga histórica y cultural. Cada movimiento tiene un por qué y un origen, cada palabra está escogida minuciosamente. El ritual es una coreografía cuidadosa y personal a la vez que intempestiva y comunitaria.

Es de esta forma, y no otra, como propongo que entendamos la experiencia teatral en el contexto ritual. Si migramos el término, además, del ámbito puramente estético al social, nos damos cuenta de que en realidad la teatralidad logra permear muchos ámbitos de lo humano. No está ahí únicamente cuando Hamlet habla ceremoniosamente al cráneo del pobre Yorick; está en el caminar de un rey, en la mirada de un líder político, en la solemnidad de los santos óleos, en la canción del adviento. La teatralidad nos regala un tiempo bien distinto del profano, aunque no esté en el límite de lo ritual. Desde la primera línea hasta que cae el telón, nuestra propia temporalidad pasa a segundo plano; esa misma experiencia teatral nos envuelve en el ritual, que abre la puerta entre lo sagrado y lo profano y da paso a esa temporalidad otra.

Cabe aquí preguntar, ¿por qué llamar *experiencia teatral*, y no de otra forma, a esta atmósfera prácticamente ritual? Respondo: porque los elementos que nos

llevan a dicha experiencia son, empero, de corte estético y están permeados por esta teatralidad que hemos tratado de definir a lo largo de esta investigación. Sería poco útil hablar de una *experiencia ritual* porque, además de plano y redundante, resultaría estéril y poco explicativo, pues difícilmente nos abriría la puerta a distintas preguntas que nos indiquen la naturaleza subyacente de dicha experiencia. No obstante, podemos hacer la distinción entre *experiencia teatral* y *atmósfera ritual*, donde la diferencia está, naturalmente, en la ausencia y presencia de lo sagrado, respectivamente, pero a las cuales llegamos, indistintamente, mediante elementos de teatralidad.

Es por esto que me interesa definir los lugares tanto del ritual como del teatro: para lograr entender las diferencias entre uno y otro a la luz del problema de la modernidad. Así, es posible plantear que las similitudes entre ambos se deben a que la experiencia teatral, entendida como aquella experiencia puramente estética derivada de la teatralidad y que puede llevar a la catarsis, es la experiencia de la atmósfera ritual en el mundo secularizado.

Para esto, es necesario abrir una pregunta: ¿de qué manera la atmósfera ritual puede compararse con la experiencia teatral? Dicho de otro modo, ¿qué sobrevive de la atmósfera ritual una vez que se ha secularizado y trasciende a las pretensiones de predominación y racionalización del paso a la modernidad? La respuesta a estas preguntas puede entrecruzarse si hablamos del afecto.

El comprender es siempre un comprender afectivamente. Esto lo podemos entender también desde Artaud:

Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independientemente de la palabra, debe satisfacer a todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado (...) Ese lenguaje, que evoca en el espíritu imágenes de una intensa poesía natural (o espiritual),

nos ayuda a entender lo que podría ser para el teatro una poesía en el espacio independiente del lenguaje hablado¹⁰⁰.

En efecto, podemos hablar de un entendimiento independiente de la interpretación racional o que no sea proveniente únicamente de la razón. Ese lenguaje del que habla Artaud es justamente lo recibido afectivamente: el francés explica cómo el teatro debe *azotar* y *sacudir* al espectador para poder lograr en él la catarsis. No obstante, recordemos que la noción de catarsis no es enteramente pasiva: requiere de un reconocimiento por parte del sujeto. Este reconocimiento, en efecto, surge de la afección del sujeto, de modo que podemos ver que el afecto no sólo recibe, sino que también participa.

Convendría, por supuesto, preguntarnos entonces cuál es la finalidad del teatro -si la tuviere- y si las dinámicas que adquiere sirven para tal propósito. Hablar de una finalidad del arte me parece impropio y estéril, pues implica una instrumentalización de éste. No obstante, hablando más de efecto que de finalidad, es verdad que podemos tocar el tema de la catarsis. En este sentido, es posible decir que, en efecto, la afectividad nos puede conducir a la catarsis. Así, hablar de la afectividad nos abre una nueva puerta a pensar a la experiencia teatral como la secularización de un discurso donde el ritual nos ofrece, mediante dinámicas de afección, un conocimiento o participación de lo sagrado. El teatro, naturalmente, no traza la misma línea; sin embargo, se mueve en dinámicas similares.

Si la catarsis es capaz de producir conocimiento o no es un debate sumamente fértil que en este momento no conviene tratar de abarcar. Lo que resulta importante de la catarsis no es su nivel de discurso sino su existencia como acontecimiento: la catarsis es aquello que sucede tras cierto afecto. Es aquella “purga” del alma con cierto elemento curativo¹⁰¹. Tiene un cariz inesperado, aristas ocultas que en un momento se despliegan ante nosotros y, también afectivamente, nos cambian.

¹⁰⁰ Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble...* 45.

¹⁰¹ Siguiendo la línea de interpretación de Artaud.

Es así, en su fuerza que impresiona anímicamente, que el ritual podría también generar catarsis. Hay que subrayar aquí el carácter de *acontecimiento* o, si se quiere, de *experiencia* que tiene la ritualidad como algo que percibimos. Resulta relevante tratar de entender de qué manera, por ejemplo, la mirada se condiciona a partir del objeto al que se enfrenta cuando dicho objeto carga una significación que trasciende al sujeto que lo mira; en el ritual esta carga de significación sería, naturalmente, la mirada dirigida hacia lo sagrado.

Dentro del mundo de experiencias trascendentes que podemos mirar, como la muerte, el nacimiento, el error trágico, etc., está el enfrentamiento de la mirada con aquello que concebimos como sagrado. Lo sagrado representa, en sí mismo, algo completamente otro, algo separado mas no contradictorio, algo que nos supera y que, sin embargo, podemos tocar de distintas maneras. Si queremos entender de qué forma podemos “tocar” y formar parte del mundo de lo sagrado a partir de la mirada, es menester, en primer lugar, saber qué es lo sagrado y de qué forma se presenta -o no- ante nosotros, y en qué medida es que la mirada nos puede -o no- ofrecer conocimiento de ello.

Es así que cuando nos enfrentamos a lo sagrado, la experiencia reconfigura toda nuestra manera de observar. Sabemos que, cuando observamos el rito -o el objeto ritual-, estamos mirando de cerca lo sagrado. ¿Cómo podríamos mirarlo fijamente? Si en sus formas están las formas sagradas, si en sus rostros están los dioses, ¿podemos mirarlo? Mirar algo sagrado sobreviene distintos ámbitos de la experiencia que merece la pena notar.

Es este regreso de nuestra mirada cargada ya con un significado distinto el que hace que mirar el ineludible fin de la propia vida sea una experiencia completamente distinta que observar algo simplemente cotidiano. Observar lo sagrado es, nuevamente, enfrentarnos con nuestra propia pequeñez. Como mirar a los ojos de la muerte, u observar un vacío que nos aterra a la vez que nos llama sordamente como la luz a las moscas, la mirada se refracta y nos muestra nuestro propio rostro sin carne: lo numinoso.

Didi-Huberman pone como un ejemplo a *La Verónica*, o el Velo de la Santa Faz, paño que, se sostiene en Evangelios apócrifos, Santa Verónica dio a Jesucristo durante el viacrucis para limpiar su rostro, en el cual milagrosamente quedó impreso el rostro de Jesús.

Todo en ella, en efecto, parece responder a los caracteres reconocidos hasta aquí en la visualidad aurática. Para el cristiano de Roma la Verónica es sin duda esa “trama singular de espacio y tiempo” que se da a él en un espaciamiento obrado, en un *poder de la distancia*: pues habitualmente le resulta invisible (...) Pero esta ostensión de lo lejano no deja de constituir, empero, un fantástico *poder de la mirada* que el creyente presta al objeto dado que, en lo poco que ve, llegará a ver a su dios mismo -Jesucristo en su milagroso retrato- *alzar los ojos hacia él*; entonces, cuando la imagen se inclina literalmente hacia los fieles, a éstos no les queda sino arrodillarse en masa y *bajar sus ojos*, como tocados por una mirada insostenible¹⁰².

Podemos ver aquí cómo la experiencia de lo numinoso se condensa en la mirada: yo veo un objeto, que ante todo es un objeto *sagrado*, santísimo, irremplazable... y lo que hago es, en una instancia -dice Didi-Huberman- desear, puesto que el objeto se encuentra oculto. Y es que los objetos sagrados tienen, además, un lugar específico; gran parte del aura sagrada de los objetos rituales o las reliquias es justamente su inaccesibilidad y la permanencia en lo oculto, en lo cerrado.

Pero en un segundo momento, lo que hacemos ante un objeto sagrado que ya salió de ese lugar escondido y se muestra ante nosotros, es bajar la mirada. Es como si sintiéramos vergüenza de nuestra propia y precaria condición, como si con la sola mirada ultrajáramos la sacralidad del objeto en cuestión. ¿Qué tan poderosa concebimos nuestra propia mirada que necesitamos cierta autorización -moral, si acaso, u ontológica- para poder mirar fijamente al objeto sagrado?

Cuando el hombre se enfrenta a lo que concibe como sagrado, experimenta el misterio tremendo. Eventualmente, la experiencia religiosa adquirirá mayor

¹⁰² Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, (Buenos Aires: Manantial, 1997), 97.

sofisticación e incluirá otros elementos, pero en su raíz más cruda y rudimentaria, consistirá en la sensación que se produce en el hombre al saberse vulnerable y comprender en algún grado lo numinoso: no su totalidad ni su naturaleza, desde luego; pero sí el contraste que forma con el hombre mismo. Es esta experiencia religiosa lo que le da a aquello el carácter de sagrado, y lo que fungirá como motor para la conducta ritual humana.

¿No es acaso toda esta carga, toda esta significación, la que provoca ese *tremor*? ¿No es, como dice Didi-Huberman, ese poder de la memoria que trae a nosotros una infinidad de, como él dice, imágenes virtuales que lo engrandecen ante nuestros propios ojos? Entendemos entonces que la mirada, frente al objeto sagrado, tiene un lugar primordial. No sólo nos permite conocer al objeto sagrado, que sería el primer acercamiento al problema.

¿Qué pasa en el hombre cuando siente el tremor, cuando se siente criatura, cuando experimenta lo numinoso? O, más específicamente, ¿qué opera en nosotros cuando dirigimos la mirada a algo que hace tan evidente nuestra calidad de criatura dependiente e insignificante en comparación con algo que todo lo contiene, que todo lo es?

La mirada frente al objeto sagrado es la mirada que se sabe intrusa, que se esconde por saber que está viendo “de más”. Es una mirada cautelosa y respetuosa, temerosa incluso, que carga de significación religiosa, moral, mítica y ritual al objeto en sí. El objeto es investido de todo esto justamente por la mirada. Cuando nos enfrentamos al objeto sagrado es que sucede la concatenación de imágenes virtuales que proyectamos en una sola, y ese objeto se vuelve receptáculo de adoración y temor.

¿No es entonces afectivamente que el ritual nos azota? ¿No es un momento de luz divina, cuando el corazón palpita fuera del pecho al ritmo de las percusiones y al aspirar el humo de las hierbas, cuando nuestra alma queda limpia? Es posible ver una similitud en los términos en los que se mueven teatro y ritual: no sólo en los elementos de teatralidad, sino en el momento culmen, la experiencia teatral donde presenciamos lo sublime y la atmósfera religiosa donde sentimos lo numinoso. Y

después, la calma; el descanso anímico posterior al *tremor*, la sensación de que, después de la tormenta, podemos mirar al cielo con nuevos ojos.

Así podemos realizar una comparación entre experiencia teatral y experiencia ritual: ambas tienen un carácter de acontecimiento que recibimos afectivamente, y que en principio nos podría entregar un conocimiento. El ritual, claro está, nos daría cierto conocimiento sobre lo sagrado y lo divino, mientras que la experiencia teatral dejaría detrás cierta luz para un conocimiento sobre el hombre mismo.

Lo verdaderamente importante reside en el entendimiento de que tanto la experiencia teatral como la experiencia ritual tienen la capacidad de estimular afectivamente al espectador a partir de la misma teatralidad. ¿No es en términos teatrales que se establece el lugar sagrado, que se dicen las palabras correctas y se santifican los objetos sagrados para poder, de hecho, dar la bienvenida a lo sagrado?

Naturalmente, lo que logra azotar los afectos del espectador es, en última instancia, la participación misma de lo sagrado que tiene lugar en el ritual. No obstante, entender a la teatralidad como un elemento del ritual que da paso a dicha participación me parece sumamente importante para el planteamiento. En resumen, la experiencia teatral y la experiencia ritual parten de la teatralidad para lograr llegar al espectador o participante y verdaderamente conmoverlo, de modo que el estado afectivo que se causa en él es aquel donde puede establecer un contacto con lo sagrado, en el caso del ritual, o alcanzar la catarsis, en la experiencia teatral.

Teatralidad, ritual y violencia

Cuando el ser humano despliega su conducta ritual, no sólo busca aquella comunión con lo sagrado de la que he hablado, sino que quiere provocar o manifestar un cambio en el mundo a partir de estas categorías que concibe como

sagradas. Es en este sentido que podemos afirmar que el rito es, a diferencia del mito, performativo.

Cuando John Austin habla de los enunciados performativos, los describe como enunciados que no describen, no tienen una categoría gramatical evidente, y se frasean como una acción.

El término [performativo] deriva, por supuesto, de “*perform*”, el verbo usual con el sustantivo “acción”: indica que la emisión del enunciado es el hacer de una acción -normalmente no se piensa como sólo decir algo (...) el enunciar las palabras es, en efecto, usualmente un, o incluso *él*, incidente primordial en el hacer de la acción (...) pero está lejos de ser por lo general, o quizá en su totalidad, el *único* elemento necesario si el acto se considera hecho¹⁰³.

Es así que al hablar de actos performativos podemos pensar, por ejemplo, en el nombramiento o la guerra, pero también, naturalmente, en el ritual. El matrimonio, el bautizo, la iniciación o la santificación se cumplen en su totalidad mediante la palabra. Pero, a diferencia de los actos performativos seculares que no parecen necesitar más que el enunciado, los actos performativos rituales requieren, al parecer, de la teatralidad.

Vemos una constante: el rito suele tener una pretensión de cambio. O busca a partir de él transformar su mundo, o describir con él un cambio que de hecho está ocurriendo para que suceda de la mejor manera. Parece que el rito no es aleatorio, sino que nos habla de transición, pertenencia, iniciación, finalización y proceso.

Pero, naturalmente, y como tal vez diría El Estagirita, “performatividad” se dice de muchas maneras. Cuando Schechner habla de *perform*, señala que puede (y suele) entenderse también como el *mostrar* una acción, o realizarla de acuerdo a cierto estándar. Dice Schechner, “‘Ser’ es la existencia por sí misma. ‘Hacer’ es la actividad de todo lo que existe, desde los quarks y seres sintientes hasta cuerdas supergalácticas. ‘Mostrar el hacer’ es ejecutar¹⁰⁴: señalar lo subyacente, y exhibir

¹⁰³ John Austin, *How to do things with words*, (Londres: Oxford University press, 1962) p.7.

¹⁰⁴ *Perform*.

el hacer”¹⁰⁵. Así, Schechner definirá el *performance* como “comportamientos reestablecidos”, es decir, “acciones ejecutadas para las cuales las personas entrenan y ensayan”¹⁰⁶. Es claro que los rituales son acciones ensayadas, incluso más de lo que podemos decir del arte dramático. Las acciones rituales son minuciosas, y su repetición trasciende generaciones. Para Schechner el ritual es, de hecho, un performance.

No debemos pasar por alto la cercanía de ambas acepciones de *perform*; a fin de cuentas, ambas tienen una similitud central: el acento en el *hacer*. En efecto, la performatividad sería no sólo un hacer mediante la palabra, sino además un hacer exaltado y señalado para su exhibición. No digo con esto, naturalmente, que el ritual tenga una finalidad de exposición; más bien trato de mostrar que la acción ritual es, al fin y al cabo, una acción mayoritariamente comunitaria, y que sus elementos están dispuestos, como ya vimos, de modo que impresionen el ánimo de los presentes. Aquí podemos tener una visión general de los elementos rituales que tienen relevancia no sólo para la experiencia religiosa, sino que también tienen una dimensión estética. Música, danza, pantomima, canto; el ritual se desarrolla con los elementos que desencadenan lo numinoso y lo sublime, de modo que tienen una influencia directa en la experiencia humana de lo sagrado.

Cuando Artaud incluye estos mismos elementos en el teatro de la crueldad, lo que busca es detonar lo sublime y mediante esto lograr la catarsis. Los elementos del temor, el enfrentar al espectador con lo terrible, el dolor y el peligro, hacen surgir en él aquella conciencia de uno mismo y de lo infinito; el misterio tremendo se desenvuelve como en la experiencia ritual. La violencia de la práctica, la sacudida que provoca el espectáculo en él es justo lo que necesita para exorcizarse. El actor es un chivo expiatorio.

Cuando Benjamin habla de la violencia, hace énfasis en que su análisis sólo tendrá relevancia cuando se la trata desde su *sentido*. Más allá de preocuparse sobre si la violencia está o no ligada necesariamente a la materialidad o a la

¹⁰⁵ Richard Schechner, *Performance studies: an introduction*, (London: Routledge, 2002), 28.

¹⁰⁶ Richard Schechner, *Performance studies: an introduction...* 28.

corporalidad, Benjamin buscará hablar de la legitimidad que hay en la violencia, no como condición de posibilidad de ella sino como su apreciación. En efecto, la violencia de la que habla Benjamin está más ligada a la concepción tradicional de la palabra; no obstante, a lo largo del texto habla de dinámicas como el contrato o la huelga que, si bien no constituyen una clara referencia al tipo de violencia de corte artaudiano, tampoco están completamente inclinadas a la violencia corporal.

En el mismo texto, Benjamin aborda la violencia mítica y la violencia divina, lo cual resulta de vital importancia para el abordaje del ritual. Cuando hablamos de ritual, estamos estableciendo un nexo directo con la sacralidad, lo cual nos lleva inevitablemente al mito. Cuando Benjamin habla de violencia mítica en contrapunto con la violencia divina, nos abre la puerta a pensar en dos aristas de la violencia que, en momentos, nos pueden permitir hablar del rito en términos más cercanos a la crueldad de Artaud sin dejar a un lado los demás lugares de la violencia.

Lo principal acerca de la violencia mítica, dirá Benjamin, es que no es una violencia que se utiliza como medio, pero tampoco es un fin en sí mismo. La violencia mítica es, acaso, una manifestación de los dioses. Es una violencia fundadora; establece un orden coercitivo que eventualmente puede ser roto por otro acto violento. Si bien Benjamin habla de la violencia en términos de derecho, la violencia mítica trasciende estos límites, lo cual nos invita a pensar la violencia desde un lugar distinto al orden de lo meramente humano.

No olvidemos, además, que la violencia mítica es fundadora también del rito. Es posible ver ciertas constantes en el ritual que el hombre lleva a cabo. Cuando el hombre está en el acto ritual, la primera característica que salta a la luz y que parece trascender fronteras terrenales y temporales es la violencia. Es menester señalar que la violencia ritual tiene sus propias dinámicas, ya que no es una violencia cualquiera. El sacrificio, por ejemplo, es profundamente violento en más de un sentido; como ritual que es, le subyace una lógica de dominación.

El ritual por sí mismo es una forma de comunicación. No obstante, es importante explorar el hecho de que, según parece, no sólo es una comunicación entre el hombre y lo que percibe como sagrado, sino que también cumple una

función social. Durkheim afirma que la religión es algo eminentemente social, ya que surge en el seno de una comunidad con la finalidad de expresar realidades colectivas, así como de suscitar, rehacer o mantener estados mentales en los miembros de dicha comunidad¹⁰⁷. Así, el ritual tomaría un papel de evento colectivo que transforma y eleva al individuo, y, por tanto, a la comunidad.

Resulta interesante pensar que esa comunidad religiosa surge, en gran medida, de la violencia ritual. Nuevamente aclaro: no se habla necesariamente de una violencia sanguinaria, pero sí de una violencia totalizante y autoritaria, proveniente de su propia violencia mítica fundadora del derecho posterior a ella. El mismo Durkheim se pregunta si tal vez la violencia es lo que ayuda a hacer surgir la sensación de lo sagrado, así como a hacer al hombre consciente de la doble naturaleza de la que participa. Este encuentro mediante el *tremor* con lo sagrado es lo que hace que el hombre se vea a sí mismo. En el ritual, esta experiencia sucede de forma colectiva; no es un individuo enfrentándose a la inmensidad del espacio mientras mira las estrellas, sino una parte de su comunidad que se concibe como tal y se suscribe a ella.

La violencia mítica es, entonces, una violencia completamente radical que instituye un orden y un poder que termina por ser la punta de la pirámide; el poder instituido es ahora el paradigma de lo legítimo y puede ser destituido únicamente por otro acto violento. Esta es, por ejemplo, la dinámica del sacrificio y de ritos de iniciación incuestionables y obligatorios para la pertenencia.

Por su parte, la violencia divina, dirá Benjamin, es un contrapunto a la radicalidad de la violencia mítica:

De la misma forma en que Dios y mito se enfrentan en todos los ámbitos, se opone también la violencia divina a la mítica; son siempre contrarias. En tanto que la violencia mítica es fundadora de derecho, la divina es destructora de derecho. Si la primera establece fronteras, la segunda arrasa con ellas; si la mítica es culpabilizadora y expiatoria, la divina es redentora; cuando aquella amenaza, ésta golpea, si aquella es sangrienta, esta otra es letal, aunque

¹⁰⁷ Cfr. Emile Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa...* 15.

incruenta (...) Aquí alcanza esta violencia a privilegiados, levitas, y los alcanza sin anuncio previo, sin que medie amenaza; golpea y no se detiene ante la aniquilación. Pero no deja de percibirse que esta violencia es en sí misma redentora, ni oculta la profunda relación entre su carácter incruento y esa cualidad redentora. Y es que la sangre es símbolo de mera vida (...) La violencia mítica es violencia sangrienta sobre aquélla, en su propio nombre, mientras que la pura violencia divina lo es sobre todo lo viviente y por amor a lo vivo. Aquélla exige sacrificios, ésta los acepta¹⁰⁸.

Mientras la violencia mítica instituye un orden, la violencia divina destituye de una manera violenta, mas no sangrienta, que no cae en la dinámica de monopolización de la violencia al no instaurarse como legitimidad. La violencia mítica es, a fin de cuentas, la violencia ritual que termina por ser coercitiva: si no se respetan sus dinámicas, lo sagrado se oculta y nos da la espalda, perdemos su favor y nos hacemos deudores con ello.

Es así posible entender la violencia ritual como una vertiente de la violencia mítica: es parte del derecho fundado por ésta, que ha de respetarse y observarse, y que representa en sí misma un orden comunitario que, a su vez, afirma. No obstante, esta dinámica, profundamente violenta, no necesariamente depende de dinámicas como el sacrificio o el derramamiento de sangre: la violencia del ritual no está, a grandes rasgos, demasiado alejada de la crueldad artaudiana.

Al pensar en las dinámicas rituales entendemos que su violencia está en dos lugares: en su instauración, partiendo de la violencia mítica y constituyendo un orden comunitario, y en su desarrollo, enfrentando al ser humano con lo sagrado y conmoviendo su ánimo de forma profundamente cruel: es posible, en estas palabras, encontrar la crueldad artaudiana. El acto violento ritual -más allá de lo sacrificial- es violento en términos de teatralidad. ¿Qué hay más violento que lo sagrado, que lo numinoso? Ahí reside la violencia verdadera del rito. Si hay sacrificio, mutilación o teofagia es indiferente: el ritual es violento por la dominación que pretende, por el acto performativo de la realidad que se logra mediante clave

¹⁰⁸ Benjamin Walter, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, (Taurus: Bogotá, 2001), 16.

de teatralidad. Lo mismo es acontecimiento la circuncisión como el baile, la antropofagia como las velas encendidas en el rezo. La violencia está latente desde la pretensión de poder sobre el sacrificado hasta la inocente dominación de las peticiones donde buscamos que lo divino actúe como nos es conveniente.

Difícilmente podríamos esclarecer si la violencia ritual tiene una finalidad o si es más bien, como diría Benjamin, una manifestación de lo sagrado. Aunque sería interesante entender a la violencia como síntoma y no como medio, es verdad que Artaud, probablemente, diría que la finalidad de la crueldad es la de estremecer al espectador -o participante, de ser el caso- para causar algo en él. En otro sentido, podríamos hablar, siguiendo tal vez a Girard y a su dinámica del chivo expiatorio, de un poder transformador inherente a la violencia, por lo cual el ritual tendría, de ser el caso, una finalidad intrínseca a sus dinámicas.

Además, es menester señalar la importancia de hablar de la legitimidad de la violencia a propósito de la violencia ritual. Si hablamos de una violencia legitimada por lógicas de poder o incluso lógicas jurídicas, como quizá podría plantearse desde una primera lectura al texto de Benjamin, el problema se reduce a la pura constitucionalidad. No obstante, cuando la legitimidad es de carácter sagrado, se abren distintas puertas a problemas sumamente fértiles, puesto que cambian las reglas del juego. ¿Es posible decir que la violencia ritual tiene una legitimación divina? O, si se quiere, ¿la sacralidad de la violencia ritual justifica sus medios? En esta interrogante, la violencia vuelve a entenderse como medio para llegar a un fin: el favor de lo sagrado.

Con la justificación divina, volvemos al mismo lugar donde iniciamos: la violencia es fundadora de otro orden, de otra divinidad. Sólo cambiamos la roca sacrificial. Lo que subyace a estas dinámicas violentas que parecen ser tan inherentes al ritual es que el cambio que generan en la realidad podría partir de la irrupción violenta en la continuidad de lo cotidiano.

Es así que, pensando en rituales como la mutilación y el sacrificio, donde la violencia es muy directa y evidente, esta llega como mecanismo de irrupción, como

acontecimiento. Hay *algo* que sucede de una forma tan intempestiva que el mundo sencillamente no puede continuar siendo el mismo tras ese suceso particular.

¿Dónde, entonces, reside el poder performativo del ritual si no es en su teatralidad, su crueldad y su violencia? La realidad cambia verdaderamente mediante el ritual con la imposición de las manos, con las frases imperativas, con la danza de invocación; es en la concatenación de ejecutante, espectador, lugar y tiempo específicos donde lo sagrado realmente se cuela en el mundo de lo profano. Es en el acontecimiento donde el ritual se ve completamente actualizado. Esa experiencia ritual, esa teatralidad encarnada con fines sacros, es lo que permite que el mundo profano verdaderamente sea afectado por el rito que se realiza.

Cuando Artaud piensa en Teatro de la crueldad, está pensando en el mecanismo de chivo expiatorio de Girard; parte de que el ser humano tiene una sed violenta interna que debe proyectar para su catarsis. Pero también tiene en mente los elementos rituales de los que habla Durkheim: el hombre no puede exorcizar dichos impulsos sin violencia y dolor.

En el capítulo El teatro y la peste de su obra, Artaud comienza por hacer un análisis de la peste, figura recurrente a lo largo de la historia de la humanidad y que termina comparando con el teatro:

Pues el teatro es como la peste y no sólo porque afecta a importantes comunidades y las trastorna en idéntico sentido. Hay en el teatro, como en la peste, algo a la vez victorioso y vengativo (...) un desorden orgánico tan misterioso, ese desbordamiento de vicios, ese exorcismo total que acosa al alma y la lleva a sus últimos límites, indican la presencia de un estado que es además una fuerza extrema, y en donde se redescubren todos los poderes de la naturaleza, en el momento en que va a cumplirse algo esencial (...) rehace la cadena entre lo que es y lo que no es, entre la virtualidad de lo posible y lo que ya existe en la naturaleza materializada¹⁰⁹.

Esta comparación que hace Artaud tiene, en principio, distintos niveles. Me parece que la figura de la peste es exitosa al explicar lo que busca: como el teatro,

¹⁰⁹ Artaud, *El teatro y su doble...*, 30.

la peste es contagiosa, y surge de una especie de atrofia que impide al cuerpo funcionar correctamente, de modo que la cura debe ser evacuar dicha atrofia, para lo que se requiere justamente esta violencia. Este mecanismo es lo que permitirá a Artaud asegurar que es necesario un teatro de la crueldad donde los elementos, que están estrechamente ligados a la conducta ritual humana, sacudan al espectador –y en todo caso también al actor, de modo tal que se abran estos espacios comparables a los espacios distintos de lo profano que resguarden a lo sagrado y permitan la conexión entre dichos ámbitos.

Los cambios no son solamente de matices y de grados; el hombre se hace otro. Las pasiones que lo agitan son de tal intensidad que sólo pueden satisfacerse con actos violentos, desmesurados: actos de heroísmo sobrehumano o de barbarie sanguinaria. Es esto lo que explica, por ejemplo, las cruzadas y tantas escenas, sublimes o salvajes, de la Revolución francesa¹¹⁰.

Este fragmento nos remonta, invariablemente, a la violencia que, para Artaud, es necesaria en escena. Cuando Durkheim habla de los *corrobbori*¹¹¹, describe escenas de gritos, aullidos, danza, cantos y saltos que sin duda podemos relacionar con lo que Artaud relata en *El teatro y su doble*. Los rituales impresionan anímicamente al espectador lo mismo que el teatro balinés y sus dragones girando en escena, si no es, acaso, mucho más.

No resulta extraño, pues, que Artaud incluya las categorías que Burke señala como detonadores de lo sublime en su propuesta de teatro de la crueldad. En su obra señala:

No se trata, por otra parte, de poner directamente en escena ideas metafísicas, sino de crear algo así como tentaciones, ecuaciones de aire en torno a estas ideas (Creación, Devenir, Caos) (...) Es evidente que utiliza movimientos, armonías, ritmos, pero sólo en cuanto concurren a una especie de expresión central sin favorecer a un arte particular (...) Trata de exaltar, de entorpecer, de encantar, de detener la sensibilidad. Libera el sentido de un nuevo lirismo del

¹¹⁰ Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa*... 303.

¹¹¹ Cfr. Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa*... 309.

gesto que por su precipitación o su amplitud aérea concluye por sobrepasar el lirismo de las palabras. Rompe en fin la sujeción intelectual del lenguaje, prestándole el sentido de una intelectualidad nueva y más profunda que se oculta bajo gestos y bajo signos elevados a la dignidad de exorcismos particulares¹¹².

Vemos aquí algo medular. El teatro de la crueldad que propone Artaud busca causar en el espectador la sensación de lo sublime: mediante las luces, los sonidos, los alaridos y demás elementos *crueles*, el espectador tiene una impresión tal que entra en la sensación de lo sublime, y es por esto que puede, en primer lugar, abarcar aquello que las palabras parecen ser insuficientes para contener, y, en un segundo momento, liberarse de ese lenguaje para utilizar uno completamente nuevo, gestual y simbólico: la teatralidad.

¿No es, en el fondo, lo que hace el rito? Parece que los elementos rituales buscan exaltar al participante con la finalidad de sumergirlo en un estado separado de su cotidianidad, para lograr entonces la comunicación que busca con lo que concibe como sagrado. Artaud además concluye:

Pues todo este magnetismo y toda esta poesía y sus medios directos de encanto nada significarían si no logran poner físicamente el espíritu en el camino de alguna otra cosa, si el verdadero teatro no pudiera darnos el sentido de una creación de la que sólo poseemos una cara, pero que se completa en otros planos (...) Lo importante es poner la sensibilidad, por medios ciertos, en un estado de percepción más profunda y más fina, y tal es el objeto de la magia y de los ritos de los que el teatro es sólo un reflejo¹¹³.

Sin duda Artaud tiene en mente la conducta ritual humana y la capacidad de los elementos de la teatralidad para conectar al hombre con aquellos otros planos. Tal vez no sea, específicamente, una unión con lo sagrado como tal, pero el hecho de que use la palabra *magia* nos da pie a pensar que, para él, el teatro abre la puerta a una realidad distinta de nuestra existencia profana.

¹¹² Artaud, *El teatro y su doble...* 102.

¹¹³ Artaud, *El teatro y su doble*, 103.

Recordemos cuando Artaud habla de lo teatral y el lenguaje que le es propio al arte escénico, independiente del lenguaje hablado: “hay aquí toda una serie de gestos rituales cuya clave no poseemos, y que parecen obedecer a indicaciones musicales, extremadamente precisas”¹¹⁴. Eso mismo sucede, como adelanta el francés, en el ritual. Si bien Artaud especifica en muchas oportunidades que, en el teatro de la crueldad, cada movimiento está minuciosamente calculado, es también cierto que no busca respaldarse con ciencias como la psicología para ver qué sonido producirá qué efecto en el espectador. Artaud no está tirando los dados: lo que sucede en escena es preciso, sí; no obstante, parece que surge en escena de forma fluida, y su precisión depende más bien de una especie de *estado* del actor, y no tanto de un cálculo previo.

En el rito, empero, sucede esta misma dinámica: encontramos el equilibrio entre la precisión y la exactitud de los movimientos que se realizan, los sonidos, los aullidos, y la fluidez y espontaneidad con que suceden. Es como si cada rito fuera completamente nuevo, único y nunca antes visto, y, sin embargo, se palpa su propia repetición remontada a siglos atrás.

Podemos entonces, finalmente, entrever la relación que existe entre rito y teatralidad: es, en efecto, la creación del espacio sagrado mediante la teatralidad y la violencia significativa que dicha teatralidad emana, lo que permite que el ritual sea performativo; pero también encontramos que esa misma teatralidad es lo que, una vez secularizado el ritual, sigue generando la atmósfera de acontecimiento, es decir, la experiencia teatral.

¹¹⁴ Artaud, *El teatro y su doble...*, 66.

Conclusiones

Esa especie de servidumbre obligada de un mundo donde la piedra se anima porque ha sido golpeada de modo adecuado, el mundo de los hombres orgánicamente civilizados, es decir con órganos vitales que salen también de su reposo. Ese mundo humano nos penetra, participa en la danza de los dioses, sin mirar hacia atrás y sin volverse, pues podría transformarse, como nosotros, en estériles estatuas de sal.

-Antonin Artaud

Es verdad que el ritual es un tema sumamente vasto y cuyas implicaciones son muy amplias. Hablar de ritualidad es hablar del hombre, de lo sagrado, de ruptura, de reconciliación, de anacronismo, de espiritualidad y arrebató. Asimismo, la complejidad de la temática del arte escénico no sólo tiene tintes históricos que resultan muy problemáticos, sino que, filosóficamente, involucra una serie de consideraciones que he tratado de no dejar atrás.

No obstante la dificultad del tema, creo que es posible, en efecto, abrir discusiones acerca de la comunicación entre teatro y rito que vayan más allá de un análisis histórico filogenético, sino que busquen la esencia de los términos rituales y teatrales y los pongan a dialogar.

Hablemos de violencia como la crueldad de Artaud. ¿Tiene, acaso, todo rito una dosis de crueldad? ¿Es necesariamente violento? Parece que para lograr mover los ánimos de los participantes el rito debe, en efecto, hablar en términos violentos o crueles. No obstante, ¿en qué recae este carácter? Es posible sospechar que dicha violencia recae principalmente en la percepción de lo sagrado. El hecho de

encontrarse frente a lo sagrado representa para hombre todo un imaginario virtual que se actualiza frente a él, y esto sin lugar a dudas lo sacude de muchas maneras. Es la presencia de lo sagrado en el mundo y dentro de la temporalidad profana lo que confiere al ritual el poder de conmover al espectador y al participante. Cuando el hombre, en su sencillez, pequeñez y condición mortal, se enfrenta a lo complejo, magno y eterno, irremediablemente experimentará lo numinoso, que lo azotará con toda su violencia valiéndose de los diversos elementos, insisto, de corte teatral: máscaras, flautas, percusiones, ademanes, todo en el marco de una presencia sagrada.

Así, el tema de la teatralidad en relación con la ritualidad nos invita a pensar en los elementos rituales y teatrales de la contemporaneidad. El valor de lo sagrado, empero, no desaparece, sino que se traslada de acuerdo con las dinámicas de las sociedades. Entendiendo el centro de la sacralidad y las dinámicas teatrales que lo envuelven, podemos acaso desentrañar problemáticas actuales que llevan, en el fondo, un mensaje similar.

Es así que entender al ritual en términos de teatralidad y sacar, por fin, dicho término del teatro, nos cambia la forma de interpretar los rituales que podríamos llamar seculares. Sería el caso, por ejemplo, de la *dramatis persona* que vemos en la política y los medios de comunicación; el objeto de culto de la fama y el arte, e incluso las relaciones interpersonales, dependiendo del ambiente en que se desarrollan, incluyendo relaciones de poder. La relación ritualidad-teatralidad trasciende los límites del templo y del escenario para permear una manera de comunicarnos y de vivir de acuerdo con lo que llamamos sagrado. Entender dicha relación abre la puerta a repensar las formas teatrales que empleamos y aquello que con dichas formas sacralizamos.

Podría recapitular diciendo lo siguiente: la crueldad de la que nos habla Artaud a lo largo de su obra está sentada en una violencia que poco tiene que ver con lo físico, sino que azota y golpea al ánimo del espectador con la finalidad de hacerlo llegar a la catarsis.

Para lograr esto, se valdrá de elementos de la teatralidad, es decir, elementos no hablados por su propia naturaleza, pues corresponden a un excedente de significación que no alcanza a asir el lenguaje mismo, y que, por ende, necesita constituir un lenguaje independiente, vivo, y que hable directamente a las emociones y a los sentidos. Estos mismos elementos, además de exorcizar la violencia inherente al hombre, crearán, para su mismo propósito, una atmósfera especial mediante la concatenación de música, danza y pantomima, de modo que constituirán la experiencia teatral con un carácter de acontecimiento.

Por su parte, el ritual busca conectar al ser humano con lo sagrado, con la finalidad, generalmente, de manifestar un cambio mediante la intervención divina. Así, el ritual será la reiteración del mito, y mediante elementos repetitivos logrará a su vez este diálogo con lo sagrado y su presencia en el mundo profano, una interrupción del tiempo profano y, por último, dicho cambio.

Es por esta razón que llamamos *performativo* al acto ritual: porque tiene el poder de cambiar la realidad únicamente mediante la palabra o un acto simbólico - como la imposición de manos. El ritual, para lograr su cometido, se vale también de términos de teatralidad: encontramos en él la crueldad artaudiana concretamente, pues los mismos elementos de aquella se manifiestan de igual forma: hay danza, música y pantomima, con la diferencia, quizá, de que el ritual tiene una pretensión totalmente real, mientras que el actor sabe que está interpretando.

Así, mediante estos elementos, el ritual genera también su propia atmósfera, la experiencia ritual, que parte también de la presencia de lo sagrado y, finalmente, pone al participante en presencia de lo numinoso. Podríamos decir, quizá, que mediante la teatralidad el ritual se hace escénico, a la vez que el teatro se hace performativo.

De esta forma, entendemos que el puente que une al ser humano con lo sagrado y con la magia, con lo sublime y con lo numinoso, es la teatralidad. Ese excedente de significado que, al final, termina por significar mucho más que la palabra misma, pues habla directamente al ánimo y a las emociones, e impresiona íntimamente.

Finalmente, todo lo que nos rodea es teatro. Y como tal, se mueve en signos, en teatralidad. Aprendiendo a ver esos signos y a interpretarlos, aceptando cada estímulo con la violencia con la que llegan y aceptando la impresión que deja en nosotros cada parte del acontecimiento, es como podremos, en verdad, experimentar lo sagrado en otros términos.

La teatralidad tiene, pues, un lugar clave en la comunicación con lo sagrado. Todos sus elementos nos susurran al oído, nos gritan desde lejos; cada palabra no dicha significa algo más que no atinamos a entender, pero que al final del día nos pone en presencia de lo más íntimo y lo divino, y permite que, en ese momento, suceda la verdadera magia.

Bibliografía

- Artaud, Antonin. *El Teatro y su Doble*. Barcelona: Edhasa, 2001.
- Austin, John. *How to do things with words*. Londres: Oxford University press, 1962.
- Averbuch, Irit. "Shamanic Dance in Japan: The Choreography of Possession in Kagura Performance", *Asian Folklore Studies*, Vol. 57, No. 2, pp. 293-329. 1998.
- Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Traducido por Carlos Pujol. Barcelona: Planeta, 2003.
- Bell, Catherine. *Ritual: Perspectives and Dimensions*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Benjamin, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Bogotá: Taurus, 2001.
- Bharata-Muni. *The Nāṭyaśāstra*. Traducido por Manomohan Ghosh. Calcuta: Bibliotheca Indica, 1951.
- Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza, 2005.
- Cossío, Óscar. *La tensión espiritual del teatro Nô*. México: UNAM, 2001.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- Durkheim, Emile. *Las formas elementales de la vida religiosa*. México: Colofón, 2007.
- Echeverría, Bolívar. "Pensar y resistir la modernidad capitalista", *El Jarocho cuántico*, noviembre 2014.
- Elam, Keir. *The semiotics of theatre and drama*. Londres: Routledge, 1987.

- Eliade, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Eliade, Mircea. *Aspectos del mito*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Elias, Norbert. *El proceso de la civilización*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Else, Gerald. *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*. Cambridge: Harvard University Press, 1965.
- Foster, Michael Dylan. *The Book of Yōkai*. California: University of California Press, 2015.
- García Gual, Carlos. "Dioniso en la tragedia", *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea*, Tomo 26, (Nº 79-81, 1975): 185-198.
- Girard, René. *El chivo expiatorio*. París: Anagrama, 1982.
- Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. París: Anagrama, 1972.
- Goody, J. R. *Religion and Ritual: The Definitional Problem*. *British Journal of Sociology*, 1961.
- Habermas, Jürgen. *Mundo de la vida, política y religion*. Madrid: Trotta, 2015.
- Herbst, Edward, Rene T. A. Lysloff, y Judith Becker. *Voices in Bali: Energies and Perceptions in Vocal Music and Dance Theater*. Middletown: Wesleyan, 2012.
- Hoas, Solrun. "Noh Masks: The Legacy of Possession." *The Drama Review: TDR* 26, no. 4 (1982): 82-86.
- Kaula, David. "On Noh drama." *The Tulane Drama Review*, Vol. 5, No. 1 (Sep., 1960), pp. 61-72.

- Lancashire, Terence. "From Spirit Possession to Ritual Theatre: A Potential Scenario for the Development of Japanese Kagura", *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 36, pp. 90-108.
- Leach, Edmund. "Ritual." In *International Encyclopedia of the Social Sciences*. New York: Macmillan and Free Press, 1968.
- Nietzsche, Friederich. *El origen de la tragedia*. Madrid: Austral, 2007.
- Otto, Rudolf. *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza, 2005.
- Rappaport, Roy. *Ritual and religion in the making of humanity*. Cambridge: University Press, 1999.
- Rozik, Eli. *The roots of theatre: rethinking ritual and other theories of origin*. Iowa: University of Iowa Press, 2002.
- Schechner, Richard. *Performance studies: an introduction*. London: Routledge, 2002.
- Toriz, Martha. *Teatralidad y poder en el México antiguo*. México, INBA, 2011.
- UNESCO. "Kutiyattam, sanscrit theatre". Consultado el 10 de abril de 2019. <https://ich.unesco.org/en/RL/kutiyattam-sanskrit-theatre-00010>.
- Youngerman, Suzanne. "Maori Dancing since the Eighteenth Century." *Ethnomusicology* 18, no. 1 (1974): 75-100.
- Zurbuchen, Mary Sabine. *The Language of Balinese Shadow Theater*. Princeton Legacy Library. Princeton: Princeton University Press, 2014.