

La vanguardia teatral y la nostalgia del teatro sagrado

Gladys Alzate

Licenciada en Lingüística y Literatura de la Universidad de Medellín. Licenciada en Artes Representativas de la Universidad de Antioquia, Colombia. Profesora de actuación en la Escuela de Artes Escénicas, UNA.

RESUMEN

En el presente artículo se determina cómo se presenta el recurso de lo sagrado en el teatro de la crueldad y cómo este influye en el teatro de vanguardia hasta constituirse en motor de la creación escénica que ha llegado hasta nosotros. Por otro lado, se establecen caminos para vincular nuestra propia tradición teatral precolombina con los modelos propuestos por Antonin Artaud como una manera futura de revitalizar la práctica escénica propia.

Palabras clave: Vanguardia • Orientalismo • Teatro de la Crueldad • Teatro Sagrado.

ABSTRACT

This article examines how operates the sacred on the Theatre of Cruelty and how this influenced the Theatre of the Avant-Garde and became a fundamental resource for performing arts until today. At the same time, this paper explores paths to connect our own Pre-Columbian Tradition with the model proposed by Artaud, as a way to renovate or current scenic activity.

Key Words: Avant-Garde • Orientalism • Theatre of Cruelty • Sacred Theatre.

Los movimientos de vanguardia, en sus múltiples manifestaciones, estuvieron alimentados por corrientes de pensamiento definidas que generaron influencias en las diferentes disciplinas artísticas. Es innegable que toda la ola de pensamiento orientalista tuvo una fuerte influencia en la visión del mundo que los occidentales habíamos construido de nosotros mismos y nos obligó a reevaluar posiciones y formas de pensamiento que respondían a una ideología dominante y que permitían la legitimación de modelos artísticos alineados con los intereses de las clases dominantes, como el realismo y el naturalismo.

El Oriente había sido "orientalizado" por Occidente dándole un valor de exotismo, lo cual permitía mantener la hegemonía sobre ese mundo idealizado. Como plantea Gramsci (1979), *"la hegemonía cultural que profesa occidente es la que hace que se mantenga el concepto de orientalismo y lo hace funcional"*. Sin embargo, la visión de los vanguardistas permitió, en muchos casos, replantear el concepto de "otredad" entendido como diferente e inferior. Dice Edward Said (s.f.): *"La visión que se construye de oriente obedece no a una realidad empírica sino a un grupo de deseos, represiones, inversiones y proyecciones"*¹, por ello, incluso en

oposición a la postura general que se construye sobre oriente, surge una producción individual de autores que se identifican con oriente. Uno de los elementos fundamentales de este orientalismo fue la incorporación de modelos para asumir el hecho artístico desde lugares innovadores que, en muchos casos, significaban una vuelta a los orígenes. Esto sucede, particularmente, con el teatro de vanguardia, cuyo modelo básico fue aportado por Antonin Artaud con su propuesta del "Teatro de la crueldad", la cual consideramos fundamental para el desarrollo de la teatralidad del siglo XX y en cuyo modelo, que promueve una clausura de la representación en el sentido tradicional, centraremos este análisis para determinar las características de su ritualidad e intentar establecer CÓMO SE PRESENTA EL RECURSO DE LO SAGRADO EN EL TEATRO DE LA CRUELDAD Y CÓMO INFLUYE EN EL TEATRO DE VANGUARDIA, para constituirse en motor de la creación escénica que ha llegado hasta nosotros.

El conocido TEATRO ALQUÍMICO, de Antonin Artaud, logra, como el mismo autor lo había manifestado, "*verter fuego sobre la escena teatral*"² reprochándole al teatro clásico el exceso de preocupación por los conflictos humanos, la separación entre público y escenario y el predominio del texto sobre el cuerpo y su gestualidad. Según el autor "*el teatro debe ser el altar vibratorio donde el hombre se reúna con fuerzas cósmicas divinas*"³.

Para construir su imagen de lo que sería el modelo de teatro sagrado vuelca su mirada sobre el teatro oriental, balinés, donde el cuerpo expresa, por medio del gesto y el color, el encuentro entre lo humano y un mundo mítico y divino, universal y ancestral que le permite establecer las afinidades profundas entre el auténtico teatro arquetípico y la alquimia como un intento por descifrar las fuerzas sagradas del universo para actuar como defensa de la teatralidad sagrada.

El TEATRO DE LA CRUELDAD responde a un momento histórico y no es una casualidad que su manifiesto haya sido publicado en los años treinta

en pleno auge de los movimientos de vanguardia, ya que propone devolver al teatro una concepción de la vida apasionada y convulsiva, liberando los mitos del hombre y de la vida moderna, pero oponiéndose a la tendencia económica, utilitaria y técnica del mundo, para recuperar las grandes pasiones esenciales y renunciar al hombre psicológico, al carácter y los sentimientos. "*El Teatro de la Crueldad se dirigirá al hombre total y no al hombre social sometido a leyes y deformado por preceptos y religiones*"⁴. El teatro tiene que igualarse a la vida, pero no a la individualidad en donde triunfan los caracteres sino a una especie de vida liberada en la cual el hombre es solo un reflejo. En esta concepción se aleja radicalmente la idea de mimesis de la estética aristotélica en la que se ha llegado a reconocer el modelo de occidente: "*El arte no es la imitación de la vida, sino que la vida es la imitación de un principio trascendente con el que el arte nos vuelve a poner en comunicación*"⁵.

Pero esta comunicación no se logra por medio de las palabras; encuentra su traducción en un impulso psíquico secreto, anterior a las palabras, que parte de la necesidad del habla pero sin el sometimiento a la transmisión y la repetición, porque el lenguaje deviene fuerza material en la que aflora su dimensión sensorial, en oposición a la tradición de la modernidad en la que es esencialmente un canal para la circulación de significados. Por el contrario, el teatro de la crueldad aboga por la restitución al lenguaje de su fuerza física, vibratoria, material, capaz de liberar la centralidad vital de lo terrenal y que alimenta el apetito de lo sagrado en el teatro de Artaud.

Desde esta perspectiva, Artaud propone un regreso a los orígenes rituales, ceremoniales y sacros que se había disipado en Occidente desde Eurípides, al constituir un modelo antropocéntrico que se recluyó en la transmisión de un discurso intelectualizado mediante la palabra. Para él, el modelo de teatro balinés recupera algo que se ha perdido radicalmente en Occidente:

“En un espectáculo como el teatro balinés hay algo que no tiene ninguna relación con el entretenimiento, esas ideas de una diversión artificial e inútil, de pasatiempo nocturno que caracteriza a nuestro teatro. Las obras balinesas se forman en el centro mismo de la materia, en el centro de la vida, en el centro de la realidad. Hay en ellas algo de la cualidad ceremonial de un rito religioso, pues extirpan del espíritu del espectador toda idea de simulación, de imitación irrisoria de la realidad”⁶.

Su punto de vista actúa como defensa de la teatralidad sagrada en la cual es posible expresar esas fuerzas invisibles con una poderosa energía, y esto, según el autor, solo es posible por medio del rito en el cual se produce el salto de lo profano a lo sagrado. *“Para un teatro sagrado el rito es indispensable, y también lo es la liberación del lenguaje como comunicación horizontal entre los hombres”*⁷.

Artaud intuye, con una capacidad visionaria, que la escena teatral necesita ser renovada y vivificada y que esto no puede llevarse a cabo sin realizar algunas rupturas fundamentales que conduzcan el proceso artístico de la escena hacia la búsqueda de una nueva esencia, y esa esencia él la visualiza en el modelo oriental, dado que en dicha cultura permanece el componente sagrado de lo teatral y, esencialmente, una actitud de la cual el hombre occidental y moderno está desprovisto: la pulsión sagrada del teatro. El teatro de la crueldad es un teatro hierático y en él debe producirse una nueva epifanía de lo sobrenatural y de lo divino, pero esto y sobre todo gracias al despojo de Dios y a la destrucción de la maquinaria teológica del teatro: *“Pues lejos de creer que lo sobrenatural, lo divino han sido inventados por el hombre, pienso que es la intervención milenaria del hombre la que ha terminado corrompiéndonos lo divino”*⁸.

Tenemos, entonces, siguiendo las tesis de Artaud, tres elementos claves:

- Un teatro cuyo efecto sobre el espectador sea análogo al de la peste, de terror y purificación.
- Un teatro sagrado, fundado en la ceremonia y el ritual de las comunidades primitivas donde prevalezca la danza, la pantomima y el canto.

- Un teatro no verbal, donde la escena sea superior al texto, donde la puesta en escena prevalezca sobre el texto. El texto pasa a un segundo plano o incluso desaparece.

Quizás podemos preguntarnos ahora cuáles son esos aspectos fundamentales de la teatralidad que corresponden a ese modelo sagrado, y cómo pueden ser asimilados por la escena moderna para producir los efectos buscados por el autor. Según Mircea Eliade (1995), existen lo que él denomina las constantes antropológicas entre pueblos de los más diversos lugares y estas son independientes de las características culturales de cada grupo.

Un elemento esencial de las culturas primitivas es que fueron profundamente religiosas; tenían centrada su existencia en una concepción politeísta del mundo. Por ello, el elemento ritual es fundamental en su apropiación del entorno y su control de la naturaleza. Toda su vida estaba acompañada de una ritualidad que le confería sentido más allá de su manifestación como hecho concreto. Todos aquellos actos que definían etapas fundamentales en la vida de los hombres estaban provistos de una ritualidad especial donde participaba la comunidad. Este sistema de valores mágico-religioso estaba profundamente vinculado con su necesidad de controlar las fuerzas de la naturaleza; los númenes cumplían ese papel mediador entre la imponente, la grandiosidad y lo sublime de la naturaleza, por ello, los rituales pretendían agradecerlos con sus tributos para percibir su beneficio en hechos concretos; así, *“lo que era favorable a la subsistencia material del hombre, fue placentero o bello”*⁹.

Según Juan Acha (1993), este sistema de valores mágico religioso estaba profundamente ligado al sistema de valores estético, el cual generó sistemas de producción de imágenes, objetos y acciones. Dentro de este sistema de valores lo sublime fue la categoría estética principal, seguida por la dramaticidad, aunque en las manifestaciones profanas también estuvo presente la comicidad.

Esta sacralización incesante del cosmos, mediante de las manifestaciones carnavalescas y orgiásticas en las que se invoca el poder de la transgresión para reinventar el mundo, tiene un sentido en su búsqueda de trascendencia de lo histórico y de lo individual, por ello se manifiesta en las fastuosas ceremonias en las que la colectividad era espectadora y partícipe; justo en este encuentro se produce ya la vocación teatralizante donde unos cuerpos miran otros cuerpos con sus intensidades, sus ritmos, y los convierten en productores de sentido, en objetos estéticos y, por lo tanto, políticos pues, en este acto mismo se revelaba la esencia de la relación con lo sagrado:

“El baile, la música, la danza y la plasticidad pantomímica que acompañan a las creaciones poéticas líricas, épicas o dramáticas, es una muestra de esa necesidad de conferirle a la palabra una ritualidad permanente”¹⁰.

Para comprender la esencia de este pensamiento primitivo es muy valioso el análisis propuesto por Mircea Elíade (1995), en el libro *El mito del eterno retorno*, en el cual este autor, para el hombre primitivo no existe ningún acto que no haya sido planteado y vivido anteriormente por otro que no era un hombre; su vida es la repetición de gestos paradigmáticos inaugurados por otros; es decir, su realidad depende de que participa de una realidad trascendente que renueva una acción primordial arquetípica. De acuerdo con este mecanismo de pensamiento tradicional, el autor establece tres grupos de hechos tomados de diversas culturas que permiten reconocer las estructuras de esa ontología arcaica:

1. “Los elementos cuya realidad es función de la repetición, de la imitación de un arquetipo celeste”.

2. “Los elementos: ciudades, templos, casa, cuya realidad es tributaria del simbolismo del centro supraterrrestre que los asimila a sí mismo y los transforma en centro del mundo”.

3. “Los rituales y los actos profanos *significativos*, que solo poseen el sentido que se les da porque repiten deliberadamente tales hechos planteados *ab origine* por dioses, héroes o antepasados”¹¹.

En el tercero de estos grupos se plantea la visión arquetípica según la cual todo rito presupone un origen extrahumano, porque fue creado en una época mítica por un antepasado, un animal totémico, un dios o un héroe:

“(…) el mundo arcaico ignora las actividades “profanas”: toda acción dotada de un sentido preciso –caza, pesca, agricultura, fuegos, conflictos, sexualidad, etc.– participa de un modo u otro en lo sagrado. (es decir) Toda actividad responsable y con una finalidad definida constituye para el mundo arcaico un ritual”¹².

Esto significa una concepción de lo real muy singular. Lo real de un objeto o un acto depende de la imitación de un arquetipo, es decir, que lo que no tiene un modelo ejemplar carece de realidad para el hombre primitivo, lo cual implica que no se reconoce a sí mismo como real sino en la medida que deja de ser él mismo para imitar y repetir los actos de otro. Subyace en esta idea una concepción profundamente teatralizada del mundo, dentro de la cual la mimesis es una necesidad vital que da origen a un teatro ceremonial el cual obedece a cánones muy diferentes de las formas antropocéntricas del teatro occidental. Es un teatro objetivo en el sentido que persigue fines definidos que le permitan conjurar las fuerzas del universo. El tiempo profano se suspende durante el rito por la imitación; el hombre es proyectado a la época mítica y es, durante esos intervalos, cuando el hombre es verdaderamente él mismo, por eso siente la necesidad de volver con toda la frecuencia posible a ese tiempo mítico para regenerarse; de ahí la variedad y la cantidad de manifestaciones rituales; el resto de su vida es un tiempo profano desprovisto de significación: “(…) esa suspensión del tiempo profano corresponde a una necesidad profunda del hombre arcaico”¹³.

Hay un elemento esencial dentro de esta concepción ontológica del hombre arcaico que circunscribe su visión del mundo y es su visión del tiempo; es un ser ahistórico que vive en un presente continuo al repetir las acciones de otro, y, en ese sentido, no comprende la irreversibilidad del tiempo porque vive en un eterno retorno: *"El tiempo se limita a hacer posible la aparición y la existencia de las cosas. No tiene ninguna influencia decisiva sobre esa existencia, puesto que también él se regenera sin cesar"*¹⁴. Su comportamiento está dominado por la creencia en una realidad absoluta, la de los arquetipos, que se opone al mundo profano de las irrealidades. El mito, entonces, es el que cuenta la verdad en oposición a la historia que se convierte en mentira; el mito le concede a la historia un tono más profundo y le revela un destino trágico, en el cual se evidencia la fascinación natural hacia la teatralización de los acontecimientos; por ello, se genera la necesidad de ritualizar el mito para intensificar la vivencia, cargando la representación de otros valores estéticos que potencien la experiencia religiosa, como la danza, la música, la recitación para constituirse en una puesta en escena al servicio de la ejecución efectiva de lo sagrado.

Según Mircea Eliade (1995) existe una resistencia del pensamiento popular frente a lo histórico, lo cual implica dar un carácter secundario a la individualidad

humana frente a una preponderancia de lo colectivo, rasgo este esencial de las culturas arcaicas que las diferencia del hombre moderno, quien se siente menoscabado por la supervivencia impersonal. En las manifestaciones rituales *"(...) aparece subordinado el concepto de destino individual, ya que es el hombre transformado en numen, y no Dios convertido en hombre, el protagonista del teatro primitivo"*¹⁵. Para acercarnos a esta concepción del pensamiento mítico, es necesario precisar que el mito está relacionado con un sistema temporal que se transmite según una visión colectiva:

*"Un mito se refiere siempre a acontecimientos pasados: "antes de la creación del mundo" o "durante las primeras edades" o en todo caso "hace mucho tiempo". Pero el valor intrínseco atribuido al mito proviene de que estos acontecimientos, que se suponen ocurridos en un momento del tiempo, forman también una estructura permanente. Ella se refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro"*¹⁶.

Podemos decir que el pensamiento mítico absorbe, tanto la realidad de los hechos históricos como al hombre mismo y ofrece un gran campo para la imaginación y la fantasía creativa que posibilita el desarrollo del simbolismo en la inmortalización tanto de héroes y de dioses como de una gesta épica. Este es el camino que sigue la creación ritual o escénica arcaica, con una predisposición natural frente a la exaltación de lo épico, y en la que, a nuestro modo de ver,

coincide el origen ritual del teatro en diferentes culturas tanto en Oriente como en Occidente, aunque varíen las cosmogonías de las que se nutre. Según Facundo Tomás, *"El pensamiento mágico es el correlato necesario de todo sistema de ideas que liga el mundo visible y tangible a fuerzas espirituales de cualquier índole"*¹⁷.

Esta intuición de la liberación de las imposibilidades mágicas y creativas en la ritualidad es la que lleva a Artaud a plantear la necesidad de volver a los orígenes, para liberar a la escena teatral y recuperar el espacio de la representación originaria: *"Representación como auto-representación de lo visible e incluso de lo sensible puros"*¹⁸. Es decir de la representación visible en imágenes y no dependiente de la palabra y la oralidad, en la que se produzca un verdadero triunfo de la puesta en escena pura, donde todo se enciende y se intensifica, y trasciende hasta llegar a la esfera mágica y poética.

En su propio proceso de secularización, el teatro fue perdiendo su carácter mágico y adquiriendo el apego a la escritura, en cuyo proceso tuvo una fuerte influencia la religión cristiana, *"precisamente por su tajante apego a la escritura y su combate a las imágenes, es un empuje de racionalidad frente a la magia dominante"*¹⁹. Frente a la preponderancia de los sentidos, la iglesia opone una disciplina hacia el espíritu

que los niega:

“Ese es el contexto ideológico y vital en el que el cristianismo se enfrenta radicalmente a la idolatría y, con absoluta consecuencia, a la producción de imágenes divinas, al culto a la materia y al valor de los sentidos”²⁰.

Definitivamente, este sistema de pensamiento escritural-racional-espiritualista, logocéntrico, se opone a un sistema de pensamiento mágico y está en concordancia con el sistema de pensamiento racionalista propio de los movimientos artísticos vanguardistas.

El teatro de la crueldad propone, precisamente, una ruptura con el modelo racionalista-escritural mediante de la preponderancia de la figura del actor; el principal propiciador de esta manifestación de lo sagrado es el cuerpo del actor y su gestualidad que rompe las barreras entre público y escena para abarcar la totalidad del espacio compartido, en una vivencia total en la que puedan acercarse al centro creador del que ambas partes participan activamente.

“los actores con sus vestimentas son como verdaderos jeroglíficos vivientes y móviles. Y en esos jeroglíficos tridimensionales se ha bordado a su vez un cierto número de gestos, signos misteriosos que corresponden a no se sabe qué realidad fabulosa y oscura que nosotros, gente occidental, hemos reprimido definitivamente”²¹.

Este es, quizás, uno de los elementos esenciales de lo que reconocemos como el teatro de vanguardia; esta necesidad de

romper los límites entre actor-espectador y crear un mundo imaginativo que irrumpa en el espacio del público y en el que su papel no sea el de simple espectador sino participe de la magia que genera el espectáculo, para contribuir incluso con él, como en los más tradicionales rituales religiosos.

Según Artaud (1980), en la ceremonia sagrada fluye una intensidad que es la que desea para el espectáculo teatral, es lo que en su lenguaje equivale a la crueldad, es decir, la demolición de todas las formas habituales de percepción, por ello avoca por un espacio de luces, de colores, de oscuridad, de movimientos y de ruidos que mantengan esa intensidad; es un apetito de vida y de vigor que permite la creación de ambientes vibratorios que invaden el cuerpo de sensaciones y de una verdadera potencia sagrada:

“Empleo la palabra crueldad en el sentido de apetito de vida, de rigor cósmico y de necesidad implacable, en el sentido gnóstico de torbellino de vida que devora las tinieblas, en el sentido de ese dolor, de ineluctable necesidad, fuera de la cual no puede continuar la vida (...). Una pieza donde no interviniera esa voluntad, ese apetito de vida ciego y capaz de pasar por encima de todo, visible en gestos, en los actos, y en el aspecto trascendente de la acción, sería una pieza inútil y malograda”²².

Para el hombre primitivo, el teatro es la vida misma, es su manera de relacionarse y entender el mundo que le rodea ya

que toda su actividad vital constituye un pretexto para instituir lo ritual y producir una comunión mística, una vivencia de conjunto en la que el individuo se identificaba con la vida emocional suprapersonal y espontánea del grupo, produciendo una verdadera catarsis.

Esta posibilidad de instaurar un significado trascendente desde la escena es la que justifica la aparición de toda una tradición estética ceremonial en la que se inscriben los múltiples espacios arquitectónicos y urbanísticos diseñados para experiencias comunitarias y públicas que encontramos en diferentes culturas. Sin embargo, esta experiencia difiere en algo fundamental en relación con lo que significa para nosotros el hecho teatral: en nuestra concepción de la representación es necesario que quien mira tenga la clara convicción de que lo representado es ficción. Para el hombre primitivo la demanda consiste en la convicción de que lo representado es real, más real que la vida misma.

Esta diferencia es sustancial y, quizás, sea un elemento insuperable para el hombre moderno, y aunque muchos de los planteamientos de Artaud fueron profundamente revolucionarios y produjeron en su momento una real transformación de la manera de hacer teatro, incluso, en muchos casos, por una mala lectura de sus propuestas y, en

muchos otros, por la tergiversación del concepto mismo de teatro de la crueldad, entendido como agresión física, destrucción, violencia o flagelación de la vida; es real que su visión de la escena desde la perspectiva sacralizante ya no es posible para el hombre moderno y muchos de sus planteamientos esenciales son irrealizables en la cotidianidad del teatro, sobre todo porque la visión colectiva y la vivencia de lo colectivo se oponen radicalmente al modelo individualista de la modernidad. Las majestuosas ceremonias religiosas priorizaban una visión objetiva del mundo, en la que el mito era la realidad y el hombre el protagonista que veneraba a los dioses para garantizar su perpetuación por medio de ellos y lograr una simbiosis perfecta entre la realidad y la fantasía. Pero, el hombre moderno ha transformado este sentido mágico y religioso de una manera radical e irrecuperable, como lo ha planteado Wálter Benjamín, retomado por José Luis Brea (2006):

“El mayor impacto causado por los medios de distribución técnica en el sentido de la experiencia artística necesariamente se refiere a su desplazamiento desde una significación simbólica, heredera de sus precedentes sentido mágico y religioso, hacia una nueva e ineluctable significación política”²³.

Sin embargo, lo más sorprendente es que de toda esta riqueza esencial del rito se ha nutrido nuestro plástica escénica contemporánea, no solo el teatro sino las artes escénicas en general, a partir de los movimientos de vanguardia de los cuales surgirá una nueva mirada de la “otredad” y una profunda vocación experimental. Podemos decir que uno de los elementos centrales de esta ruptura con el modelo tradicional será la necesidad de romper las barreras entre la ficción y la realidad, en lo que estaba basado todo el andamiaje de la “representación”, y romper todos los límites que establecía la teatralidad clásica: representado/representante, significado/significante, autor/director, actores/espectadores, escena/sala, texto/interpretación. Uno de los puntos claves de la teoría de Artaud: romper con la idea de que algo tiene que ser representado; algo muy importante, porque la

vida no es suficiente. La inclusión de la realidad en el escenario tuvo que ver con una limpieza que el teatro necesitaba hacer de sí mismo. Dice Artaud (1980): “No hay ya espectador ni espectáculo, hay una fiesta. (...) La fiesta debe ser un acto político. Y el acto de revolución política es teatral”²⁴.

Por otro lado es interesante la lectura de este autor considerando que desde nuestra propia formación teatral eurocéntrica hemos dejado de lado la riqueza que la cultura precolombina nos ofrece con sus múltiples rituales. Seguimos pensando que el teatro tuvo un solo origen, desconociendo que existe un capítulo realmente fascinante sobre el origen del teatro en América que no podemos seguir ignorando para potenciar el surgimiento de un teatro propio que responda a una visión social y política nuestra:

“Si los teatristas latinoamericanos incorporaran las tradiciones indígenas (o elementos de ellas) a nuestro teatro, no se trataría (...) de la creación de un teatro indio mestizo, como tampoco la de negar la rica tradición del teatro existente. Todo lo contrario, significaría su enriquecimiento, remozarlo, devolverle una de sus funciones originales con frescura. Es decir se estaría gestando un teatro original y necesariamente nacional y latinoamericano, o lo que se debería llamar lo latinoamericano nacional”²⁵.

Se abre un camino muy interesante de estudio, ya que es muy placentero descubrir estos espacios que potencian la investigación porque nos permiten entender que lo teatral no es patrimonio de un pueblo o una cultura, está en las manifestaciones más populares, han sido las estructuras culturales jerarquizadas las que nos han impuesto modelos teatrales que lo distancian de lo popular, pero no podemos desconocer que existe un vínculo muy estrecho entre la religiosidad y lo ritual independientemente del dogma que se profese y que los recursos teatrales como lo planteó Antonin Artaud han sido y siguen siendo un fuerte mecanismo para generar un estado anímico que permita una vivencia más intensa de la experiencia estética. Lo teatral está vinculado con las manifestaciones populares más tradicionales: los ritos, las ceremonias, las fiestas, los carnavales y cualquier otra

forma de expresión colectiva. Por ello, podemos concluir que la teatralidad se nutre profundamente de lo ritual y su gran riqueza en la producción de imágenes poéticas y que esta ha sido una búsqueda defendida por las vanguardias en su descubrimiento de "la carencia de realidad en la realidad"²⁶ que ha permitido revitalizar la escena. El teatro es una realidad virtual, no deja detrás de sí ninguna huella, ningún objeto que llevarse, sino una energía y, en ese sentido, es el único arte de la vida.

Notas

1. Edward Said. *Orientalismo*. Pág 138.
2. Jacques Derridá. *El Teatro alquímico de Antonin Artaud*. Pág. 1.
3. *Íbid.* Pág. 1.
4. *Íbid.* Pág. 2.
5. Jacques Derridá. *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*. Pág. 2.
6. Antonin Artaud. *El teatro y su doble*. Pág. 61-62.
7. Esteban Ierardo. *Brook, Artaud y la nostalgia del teatro sagrado*.
8. Jacques Derridá. *El Teatro de la crueldad y la clausura de la representación*. Pág 5.
9. Juan Acha. *Las culturas estéticas de América Latina*.
10. César Valencia. "Teatro precolombino: el ritual y la ceremonia". Pág. 2.
11. Mircea Eliade. *El mito del eterno retorno*. Pág. 15-16.
12. *Íbid.* Pág. 34.
13. *Íbid.* Pág. 42.

14. *Íbid.* Pág. 86.
15. César Valencia. *Teatro precolombino*. Pág. 2.
16. Claude Levi-Strauss. *Antropología estructural*. Pág. 232.
17. Facundo Tomás. *Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*. Pág. 62.
18. Jacques Derridá. *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*. Pág. 3.
19. Facundo Tomás. *Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*. Pág. 62.
20. *Íbid.* Pág. 64.
21. Antonin Artaud. *El teatro y su doble*. Pág. 61-62.
22. *Íbid.* Pág. 102.
23. José Luis Brea. *Nuevos dispositivos del arte*. Pág. 3.
24. Jacques Derridá. *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*. Pág 6.
25. Ricardo Blanco. *Hacia un Teatro latinoamericano nacional, o la Actualidad del teatro indígena*. Pág 3.
26. Nicholas Mirzoeff. *Una introducción a la cultura visual*. Pág. 26.

Bibliografía

- ACHA, JUAN
1993 **Las culturas estéticas de América Latina**. UNAM: México.
- ARTAUD, ANTONIN
1980 **El teatro y su doble**. Editorial Edhasa: España.

- BLANCO, RICARDO
1988 **Hacia un teatro latinoamericano nacional, o la actualidad del teatro indígena.** Ponencia UNA. CIDEA. San José.
- BREA, JOSÉ LUIS
2006 *Nuevos dispositivos del arte.* **Revista digital Telos.**
- CLAP, LUCIÉRNAGA
(s.f.) **La voluntad de concebir teatralidad.** Artículo. Fotocopia.
- DERRIDÁ, JACQUES
El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. http://personales.ciudad.com.ar/Drrida/_1.htm
- ELIADE, MIRCEA
1995 **El mito del eterno retorno.** Ediciones Altaza: Barcelona.
- GAUTIER, GUY
Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido. Editorial Cátedra: Madrid.
- GRAMSCI, ANTONIO
1979 **Cuadernos de la Prisión.** Editada y traducida por Quintin Hoare y Gofrey Nowell Amith. Editorial Lawrence and Wishart. Londres.
- IERARDO, ESTEBAN
Brook, Artaud y la nostalgia del teatro sagrado. **Revista digital Temakel.**
- LEVI-STRAUSS, CLAUDE
1994 **Antropología estructural.** Ediciones Altaza: Barcelona.
- MIRZOEFF, NICHOLAS
2003 **Una introducción a la cultura visual.** Editorial Paidós: Barcelona.
- PAZ, OCTAVIO
1989 **Los privilegios de la vista.** Fondo de Cultura Económica: México.
- SAID, EDWARD
(s.f.) **From orientalism.** Fotocopias de clase.
- TOMÁS, FACUNDO
Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo. Editorial Visor: Argentina.
- VALENCIA, SOLANILLA CÉSAR
2000 **Teatro Precolombino: El ritual y la ceremonia.** Revista de Ciencias Humanas No 17. Colombia.
- VELA, DAVID
1983 **Plástica maya.** Tipografía Nacional: Guatemala.