



Plures. Artes y Letras

ISSN: 1853-6212

pluresunlp@gmail.com

Universidad Nacional de La Plata

Secretaría de Asuntos Académicos

Prosecretaría de Asuntos Académicos

Bachillerato de Bellas Artes, "Prof. Francisco A. De Santo"
Argentina

Lo ritual y lo sagrado en el teatro¹

Cáceres Delgadillo, Carolina

Lo ritual y lo sagrado en el teatro

Plures. Artes y Letras, núm. 10, 2019

Universidad Nacional de La Plata

Secretaría de Asuntos Académicos

Prosecretaría de Asuntos Académicos

Bachillerato de Bellas Artes, "Prof. Francisco A. De Santo"

Argentina

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Lo ritual y lo sagrado en el teatro¹

The ritual and the sacred in the theater

Carolina Cáceres Delgadillo

Licenciado en Filosofía y letras Universidad Santo Tomás-Colombia. Magistra en Literatura Pontificia Universidad Javeriana-Bogotá. Doctorando en Español: investigación avanzada en lengua y literatura Universidad de Salamanca. Investigadora Centro de Investigaciones San Alfonso (CISA)-Bogotá, Colombia
carolina.caceres@usanalfonso.edu.co

Recepción: 20 Agosto 2019
Aprobación: 26 Agosto 2019
Publicación: 15 Octubre 2019

RESUMEN:

El teatro, al igual que el arte en general, se ha constituido, desde sus orígenes más primitivos, en herramienta ritual que religa al hombre con lo sagrado. El presente artículo se centra en el estudio del desarrollo y evolución de dicha característica. Para ello llevamos adelante una investigación sobre los modelos rituales de los cuales se apropia la dramaturgia. Cabe aclarar que los ejemplos que nos remitimos forman parte del corpus del teatro occidental.

PALABRAS CLAVE: Arte, Teatro, Ritual, Lo sagrado.

ABSTRACT:

The theater, like art in general, has become, from its most primitive origins, a ritual tool that relieves man with the sacred. This article focuses on the study of the development and evolution of this characteristic. For this we carry out an investigation on the ritual models of which the dramaturgy is appropriated. It should be clarified that the examples we refer to are part of the corpus of western theater.

KEYWORDS: Art, Theater, Ritual, Sacred.

1. INTRODUCCIÓN

Para J.D

Las preguntas sobre el mundo y esencialmente sobre nosotros mismos, están intrínsecamente ligadas al desarrollo de la cultura y el arte. Posibles respuestas a estas preguntas se condensan en los mitos, cuyas estructuras reposan en intuiciones originales, conceptos, categorías, verdades de la razón, axiomas y símbolos. Todos estos factores crean una red semántica que se materializa en ceremonias y ritos, aspectos esenciales a toda comunidad humana. Desde el paleolítico, los enterramientos, por ejemplo, surgen no solo como una respuesta ante el dolor, sino ante el estupor de la muerte como fenómeno inherente a nuestra naturaleza, a nuestra propia existencia, la ceremonia y el ritual se hicieron ya presentes para entonces, convirtiéndose en actos no solo simbólicos sino paliativos frente a nuestras más profundas inquietudes.

Hablar de cultura, implica hablar de mito. Ello en tanto vigencia y manifiesto de un conjunto de creencias fundadoras. De tal manera se hace imprescindible la inserción de un sistema lúdico representado en el arte, dispuesto en función de dichas creencias, y con el propósito de materializarlas y mantenerlas vivas. No cabe duda que, en un primer momento, los dibujos, los sonidos, los gestos, las palabras, fueron algo más que fórmulas para abstraer la realidad, cada uno se convertiría en un intento desesperado de atisbar un palpito superior, un sentido trascendente, un acercamiento a lo sagrado.

El ritual sería entre muchas cosas, la síntesis viva y vinculante de toda expresión (dibujo, sonido, gesto, palabra) que pretenda develar o descubrir lo sagrado. De ahí, que en el ritual se entrelacen expresiones artísticas como el canto, la danza, la poesía, etc. En el ritual, se emplea un lenguaje no representativo sino metafórico, lo que amplía su poder de expresión dentro de un campo íntimo y místico en el que se propicia una expansión sensorial, a la que se le denominan experiencia, sea esta de carácter religioso o estética; de igual manera, el individuo, como depositario de dicha experiencia, asume la responsabilidad de ayudar a mantener el orden primigenio del universo y sus ciclos, mediante su participación en ésta.

Del ritual surgen estructuras más complejas que determinan la evolución de la comunidad. A partir de las formas de este juego cultural, se desarrolla el orden de la primitiva vida estatal (Huizinga, 1996, p. 28). El rito permite concretizar la subjetividad, a través de una puesta en escena, donde se conjuga lo espiritual y lo corpóreo en un solo espacio, en un tiempo primordial e inmediato (el *Uhr Zeit* de Gilbert Durand) y cuyo primer propósito, es permitirle al hombre hacer parte de acontecimientos metafísicos que determinan el rumbo de la vida en comunidad.

En el rito, el hombre logra transformar su temporalidad y límites vitales en catalizadores del destino universal, se hace eterno, omnipotente y responsable de todo cuanto acontece en el mundo. El rito es la representación de acciones sacras (Huizinga, 1996, p. 25) y, en consecuencia, es por naturaleza, la primera expresión del arte. En palabras de Johan Huizinga:

La representación sacra es algo más que una representación aparente, y también algo más que realización simbólica, porque es mística. En ella algo invisible e inexpresado reviste una forma bella, esencial, sagrada. Los que participan en el culto están convencidos que la acción realiza una salvación y procura un orden de las cosas que es superior al orden corriente en que viven. Sin embargo, la realización mediante representación lleva también, todos sus aspectos, los caracteres formales del juego. Se “juega”, se lleva a cabo la representación, dentro de un campo de juego propio, efectivamente delimitado como fiesta (y yo agregaría como ritual), es decir, con alegría y libertad. Para ello se ha creado un mundo de temporada. Su efecto no cesa con el término del juego, sino que su esplendor domina el mundo de todos los días y proporciona al grupo que ha celebrado la fiesta seguridad, orden y bienestar, hasta que se vuelve de nuevo la temporada de los juegos sagrados (1996, págs. 27-28).

Hablar de mito, rito y cultura, sería un problema de carácter metafísico si no existiera el arte para materializarlos; además, gracias a éste, los saberes y creencias populares primigenios, se objetivaron. La ruta de resolución de enigmas propuesto por las artes constitutivas del rito, surca por un universo paralelo al frío mundo de la ciencia. Esta dialéctica descrita por la historia de las culturas es simultánea, inversa y complementaria: se mueve del mito al arte, y del arte al mito. Una consolidación de la consciencia de la dimensión metafísica y trascendente del hombre a través del arte, en un primer momento, garantizaría dicha consciencia, y su permanencia dentro de la vida de la comunidad. Sin el arte la experiencia mística se disolvería en los hombres sólo y apenas conmocionados. Su peso, materia y corporeidad, concretaron la experiencia mística a través del ritual.

2. EL RITO Y LA TRAGEDIA, EL TEATRO CLÁSICO GRIEGO

George Lukács afirma que: “cada manifestación artística es hija de su contexto social” (1986), en otras palabras, en el arte se evidencia el ethos de una sociedad, en una época determinada. Por tal motivo, la historia del teatro, que es el caso particular que nos convoca, está íntimamente ligada al cambio de mentalidad del creyente al espectador.

Es en la *polis* griega donde por primera vez se emplea la palabra “tragedia”, para designar una competencia donde el máximo galardón era un cabro (*tragos*) (Medina Vicario, 2000, p. 17). La evolución de tales competencias desarrollaría todo el género dramático.

La fuerza ritual de la tragedia clásica tiene su origen, en al menos cuatro vertientes rituales de la antigua Grecia: las tesmoforias, los misterios de eleusinos, las fiestas de Adonis y las fiestas dionisiacas.

Richard Sennett en su libro *Carne y Piedra* describe la celebración de las *Tesmoforias* como actos sagrados preparatorios de las siembras del otoño, que eran llevados a cabo por mujeres. Las mujeres eran consideradas “cuerpos fríos” en contraposición a los “cuerpos cálidos” de los hombres, y ellas tratarían con la fría Demeter, la diosa de la tierra y la agricultura. Al comienzo de la primavera debían sacrificar algunos cerdos, ofrecidos a Hades en pozos dispuestos para ello, ya en otoño, tiempo de la siembra, y durante las fiestas ponían diferentes semillas en los pozos donde se había dejado podrir el cerdo sacrificial, el acto ritual se componía de llanto y maldiciones por la muerte de Perséfone, porque volvió con su esposo al inframundo, cumpliendo el trato que su madre Deméter ha hecho con Hades para que éste cada seis meses, por primavera y verano, le deje salir a la luz y al sol. De todas formas, es su esposa, muy a despecho del rapto y todo lo demás. Por eso las mujeres del gineceo maldicen y lloran. Al tercer y último día de la fiesta, siembran esa mezcla de los cerdos y las semillas. Ya volverá, y gracias al poder del ritual, la diosa y sus brotes para la primavera.

De los célebres ritos eleusinos, influencia directa de la tragedia, se sabe que poseen un profundo contenido ascético, que reposan en la base de una preparación “interpretativa”, también destinada, pero esta vez de forma directa a la diosa de la agricultura Deméter, estos ritos, producían el equilibrio del universo, permitiendo que las vidas de sus dioses siguieran sucediendo, y con ellas los ciclos del mundo natural:

Desde remota antigüedad se celebraban unos ritos en la localidad de Eleusis, cerca de Atenas. Según el *Himno Homérico a Deméter* (siglo VII a.C), fue la diosa quien instituyó los ritos eleusinos cuando llegó a aquella ciudad en búsqueda de Perséfone. El ritual, que se celebraba anualmente, era muy complicado y servía para inculcar a los iniciados el sentimiento de participación en unos misterios divinos que les comunicaban con los dioses y les ayudaban a superar los problemas de la vida y de la muerte. (...) (...) Aunque se desconoce bastante sobre el contenido de estos ritos, se sabe que la iniciación comprendía tres etapas y se prolongaba durante dos años. La etapa final incluía una revelación con la que culminaba todo el proceso.

Por otro lado, en las fiestas de Adonis, las mujeres compensan el ascetismo de las tesmoforias con una expansión de fiesta en duelo y evocación a Adonis, el bello, el mejor amante. Públicamente, en las terrazas de sus casas y durante la noche, quemaban inciensos de mirra cuya virtud afrodisiaca era por todos conocida. El más joven y sensual Dios, ha muerto asesinado por un jabalí, y en la flor de la vida. En su vigilia las mujeres “invocarían” su derecho a admirar al dios. Vuelve él a ser el más bello, para luego volver a morir en su plena virilidad (Sennett, 1994, p. 80).

El cuarto y último ritual sagrado a considerar, son todas las comparsas y despliegues de las danzas dionisiacas, dedicadas al placer de los sentidos y la sensualidad a través de los ditirambos. Mucho se ha hecho tema recurrente e inevitable, desde aquella fuerza de lo salvaje y ventripotente, que como “dionisiaco”, puso en boca de todo el mundo, al final del siglo XIX y durante todo el siglo XX, el filósofo alemán Federico Nietzsche.

Las cuatro celebraciones rituales tenían en su más profundo centro, la representación metafórica de los ciclos de la vida: el placer sensual, la fertilidad y la muerte, revertidos en la vida humana, pero también en la naturaleza, que se expande y se contrae en eterno movimiento de retorno al embrión y a la simiente, en palabras de Huizinga: “El culto era, en un primer momento, una exposición, una representación dramática, una figuración, una realización vicaria. En las fiestas sagradas, la comunidad celebra los grandes acontecimientos de la vida de la naturaleza en representaciones sacras” (Huizinga, 1996, p. 26). Como natural consecuencia de estas celebraciones rituales y itúrgicas, nace el teatro en sus formas principales (comedia y tragedia), cuya función original sería la de encarnar o representar lo sagrado y sus ciclos, permitiendo que el espectador, participase en ellos de forma indirecta, porque precisamente: “En un ritual, un “espacio de metáfora” es un lugar en que la gente pueda juntar elementos dispares. Esto ocurre en virtud de la manera en que utilizan sus cuerpos, más que mediante explicaciones”. Este mismo efecto, Sennett continúa explicándolo de la siguiente manera:

Las palabras de las que son responsables las personas (no de las que son responsables relatos previos instaurados por las vidas épicas de los héroes y los dioses) crean desconfianza recíproca y deben ser desviadas y manipuladas (...) (...). Las palabras de las que los oradores no son responsables (las palabras de dioses y héroes que no son sus intérpretes) crean un

vínculo de confianza (...). Los espacios dedicados a los rituales crearon zonas mágicas de afirmación mutua. Y todos estos poderes del mito afectaron el cuerpo celebrante dotándolo de un nuevo valor. En el ritual las palabras son consumadas por gestos corporales: bailar, agacharse o beber juntos se convierten en signos de confianza recíproca, en actos profundamente vinculantes (1994, p. 88).

Muchos aspectos, ya estudiados por la crítica, nos dan luces sobre la relación, entre el teatro griego y los rituales paganos, por ejemplo, que estas representaciones solo se hacían en el marco de una festividad ya establecida en la sociedad griega. La teoría estética de Aristóteles, en torno a las formas teatrales, específicamente la tragedia, es muy clara al respecto: el teatro surge esencialmente de las fiestas en honor a Dionisos, es por esto que, en ella, al menos en sus formas más primitivas, existía un contenido moral y unas directrices de conducta instaladas, o corregidas, durante el curso del ritual. Otro elemento esencial, que relaciona a la tragedia clásica con lo ritual y lo sagrado, son sus temas recurrentes basados en su intrincado sistema cosmogónico y teogónico, la representación de mitos o, de un apartado de la vida de los dioses, permitía la participación activa del creyente, en la puesta en escena, e indirectamente en el ritual cuyo propósito central era la purificación o catarsis, tal como afirma Aristóteles:

Una tragedia es una imitación (mimesis) de una acción buena, completa y de una cierta longitud, llevada a cabo mediante el uso del lenguaje, y haciéndolo agradable en cada una de sus partes, por separado; se basa en la acción y no en la narrativa, y, mediante la compasión (eleos), y el temor (phobos), produce la purificación (catarsis) de dichas emociones (1974).

En su sentido original, el teatro, al igual que todos los rituales, buscaba restauraciones espirituales, profecías, oráculos o purificaciones, ir al teatro, así como puede significar ir hoy a la liturgia, era una forma de considerarse, parte de un sistema restaurativo del orden universal y divino, en otras palabras, a ser parte de los misterios y las historias del inmenso universo, de sus dioses su sentido y su trascendencia. Ello terminaría siendo una forma de “hacerse consciente”, “participar” y “volverse mejor” con relación a lo grande y a lo sagrado. Muy similar, por no aseverar “idéntico”, a asistir al culto, ir a misa, o marchar en masa en torno de la Kaba en la Meca.

3. EL TEATRO RITUAL EN LA EDAD MEDIA

Escapando del lugar común que denomina “oscurantismo” a todo el amplio periodo en cuestión, es inevitable sin embargo saber que el teatro griego, como una representación sagrada, se apagó para entonces.

George Steiner escribe: “la corrupción o extinción del teatro en una nación donde en otro tiempo floreciera, es una señal de corrupción de las costumbres y una extinción de las energías que sustentan el alma de la vida social” (Steiner, 1991, p. 93). Karl Jaspers tendría una postura diametralmente opuesta (1960). Si se tiene en cuenta que el teatro nace del desequilibrio de las fuerzas primigenias, que precisamente restauran las energías del ritual, no sería la armonía de plenitud social lo que lo inspira, y sería precisamente, ese panorama de caos social y de corrupción de costumbres la savia del teatro trágico.

Aceptar a la ciega radical cualquiera de estas dos posiciones no es juicioso. Si bien el auge del teatro griego en pleno gozo de Pericles, o el Isabelino del siglo XVI próspero y conquistador, fueron los mejores tiempos para aquellas sociedades, no podríamos afirmar lo mismo con figuras del talante de Ibsen, Chejov, Artuad, Brecht o Pirandello, instaladas en la teratológica primera mitad del siglo XX europeo. Aunque sea lamentable para el alma y la belleza que en el medioevo desapareciera el teatro sagrado griego, no será ello, en todo caso, un síntoma que sitúe a tal periodo en inquietante oscuridad.

Pero Steiner deja muy claro el proceso discontinuo del teatro, tal cual lo entendían los griegos, y del que hoy apenas atisbamos sus ecos (1991, p. 91). Particularmente en el medioevo, factores como la nueva visión del mundo impuesta por la tradición judeocristiana, dificultaron la proliferación de cultos paganos, y con ellos toda aquella explícita relación entre éstos y el teatro; ello sumado a “la culpa”, como sello antropológico

del “pecado original”, hicieron del ciudadano promedio del medioevo, un terreno prácticamente infértil para el teatro ritual (Jaspers, p. 91).

Estaríamos frente a una “conquista” de la intimidad de la personalidad, frente a una hegemonización de los poderes del estado religioso que imperaba en la época. Y es entonces, en ese marco, que el teatro pierde su vínculo esencial con lo sagrado. Sin sentido de participación en el misterio, menos que como “salvado”, como “actor” o “refrendador” de la historia sagrada, no hay tragedia. La liturgia, de ahora en adelante, parecería no alterar en forma alguna los movimientos del alma. No habría más remedio que dedicarse a la aventura, si de la connatural búsqueda espiritual se tratase. Una aventura dónde jamás se pondría en juego el alma. En palabras de Lukács: “Una aventura dónde se desconocía la verdadera fuente de la búsqueda y el peligro real del hallazgo” (1986, p. 298). No obstante, los dramas litúrgicos y los autos sacramentales serían mencionables como formas teatrales devenidas del clero mismo en la Edad Media. Formas teatrales que buscaban la representación de la vida de los santos, con el único propósito de adoctrinar feligreses y de establecer las normas morales del buen creyente.

4. LAS RUTAS Y DESENCUENTROS DEL TEATRO SAGRADO TRAS LA MUERTE DE LA TRAGEDIA (s. XVII-XXI)

Para entrar en materia, es preciso mencionar cinco figuras que son el espíritu del resurgimiento del teatro durante el siglo XVI, e incluso de otra forma de tragedia que marcó en adelante la voz dominante: Marlowe, Shakespeare, Jonson, Calderón y Racine.

Calderón y Racine, revelarían en su dramaturgia el tema de la naturaleza humana frente a lo trascendente. Harto se apoyan en inquietudes trascendentes las líneas de estos dramaturgos, basadas en la noción de pecado y providencia, del conocimiento de la divinidad y de los cuestionamientos metafísicos del hombre. Su estudio y disfrute, es importantísimo en el análisis de los movimientos contextuales del teatro ritual – religioso, para marcar claras diferencias con las pretensiones del teatro “religioso medieval”.

Considerando las otras tres insoslayables referencias del canon, y en un más amplio contexto general, hay que decir que sus vidas están situadas en el centro de uno de los momentos de mayor lucidez, ambición y esplendor, no sólo de la cultura, sino de la política, la económica y la sociedad, que corresponde a época isabelina. Durante este periodo, la cultura y el pensamiento inglés, supera al de los países continentales. Con figuras como Sir. Francis Bacon, Inglaterra lidera el un nuevo orden mental, a través de una nueva forma de medir el mundo y la realidad.

Es en este panorama, se hace posible el resurgimiento del teatro trágico, que ya desde otros marcos de referencia, se aleja como nunca y para siempre, de las formas primigenias del teatro ritual clásico. Vertiginosos fueron su ascenso, injerencia e incidencia, en el nuevo orden cultural, así como también lo fue su decadencia. Se logró desarrollar un tipo de escenario muy particular y funcional, que impulsó la elaboración de poderosos y más complejos argumentos, y que consiguió disparar la imaginación de miles de espectadores, de todas las condiciones y clases congregados alrededor del lanzamiento de una pieza teatral.

Pero Steiner (1991, p. 128) nos recuerda que, aquella tradición teatral isabelina, no sólo se encargó de alimentar el renacimiento del teatro, sino que logró oprimir de tal manera a las siguientes generaciones, que solo buscaban con afán imitarla, que destruyó, por completo cualquier intento de evolución posterior. Los dramaturgos isabelinos, no sólo inauguraron nuevas formas teatrales, nuevos argumentos, nuevos temas, nuevas relaciones lúdicas con el espectador, sino que también, desacralizaron el teatro, hasta su profundo rompimiento con lo sagrado. El público ya no sería jamás un creyente más, acaso sería un crítico en ejercicio de su espíritu inteligente, pero sólo y nada más la mayoría de las veces, disfrutaría de lo que, de ahora en adelante, será un espectáculo.

De los isabelinos no sólo heredamos la profunda consciencia de la naturaleza humana, mutable y melancólica, sino también la mala costumbre de hacer del teatro una empresa rentable. Y como lo sabe

Medina Vicario, aquella “empresa rentable” siempre dirigida a la complacencia del público, vulgarizando el teatro produjo con el pasar del tiempo, la industrialización de lo melodramático, en detrimento de lo sagrado (2000).

La necesidad de reflejar la realidad, ya fuese inmediata o histórica, impuesta por los isabelinos, trajo consigo la rivalidad entre el arte y el mundo circundante (la realidad). El dramaturgo tenía que atrapar la atención del espectador, pero ello sería cada vez más difícil. El nuevo espectador “llegaba al teatro con un diario en su bolsillo. En este podía haber noticias más angustiosas y sentimientos más provocadores que en muchos de los que un dramaturgo se interesaba en presentar. En el seno del público ya no había un don de silencio, sino un exceso tumultuoso de emociones” (Steiner, 1991, p. 99). El respeto ceremonioso del creyente, se convirtió, las más de las veces, en chiflido o tomatazo de un cliente insatisfecho.

Pero no sólo fue la euforia de un público nuevo la que ultimó al teatro ritual. Después los poetas románticos idealizaron de tal manera la cultura clásica e isabelina, que limitaron su propio campo de acción. Pudo haber allí una oportunidad para un verdadero nuevo teatro ritual y trágico. Pero da la impresión como si su única intención (la de los poetas románticos), fuese exclusivamente la de imitar, tratando de encontrar de nuevo el ideal del teatro, en las cenizas de glorias ya muy lejanas.

Karl Jaspers profundiza sobre el papel que tuvieron los movimientos sociales en el cambio de mentalidad del espectador, y la respectiva muerte del teatro como liturgia. Es imposible negar la influencia de la Revolución Francesa en la consciencia social: la imaginación se liberó de una lógica milenaria, recién dilapidada. Por eso el individuo rompió el yugo de las jerarquías preestablecidas de posición social y castas (1960, p. 79).

Luego Steiner avanza a la segunda mitad del siglo XIX: “El romanticismo agitó y puso en movimiento los átomos del espíritu y la sociedad cansados por la decadencia del antiguo régimen y el ocaso de la vitalidad imaginativa del racionalismo clásico” (1991, p. 105). En realidad, las consecuencias de este periodo de prolongado y sospechoso optimismo en la razón y el espíritu, no se hicieron esperar. Los correlativos psicológicos de esta visión rousseauiana produjeron que, de la culpa irredenta, se pasase a la justificación de los actos, en palabras de Steiner “un hombre podía cometer un crimen ora porque su educación no le había enseñado a distinguir entre lo bueno y lo malo, ora porque la sociedad lo había corrompido. La responsabilidad dependía de su crianza o de su medio ambiente, pues el mal no puede ser congénito” (1991, p. 107). El infierno se había cerrado para siempre, y con él, la posibilidad de crear alguna forma ritual en el teatro.

Ya en las vanguardias, como menciona Christopher Innes, en su estudio a cerca del carácter ritual y mítico del teatro contemporáneo, renace un interés por lo irracional y por lo primitivo. Tal interés posee dos núcleos complementarios: “La exploración de los estados oníricos o los niveles instintivos y subconscientes de la psique, y un enfoque casi religioso en el mito y la magia, la experimentación con pautas rituales y ritualistas de actuación” (1995, p. 11). Cuando se presumía haber alcanzado un total y pleno estado de dominio racional de la realidad (propósito claramente establecido desde el renacimiento), el arte hace un último intento por volverse a conectar con lo divino y ritual. Se ansía regresar a los orígenes, ratificando las ideas Junguianas de que lo “espiritual – simbólico”, antecede al lenguaje y a la misma razón discursiva.

No obstante, en esta vanguardia, la mayoría de los intentos se convirtieron en complejos constructos mentales, que obligaban a pensar críticamente el mito, eliminando su sentido primordial, mágico y religioso. También sucedieron casos, en los que los mitos eran empleados como simples guisas alegóricas que permitiesen el tratamiento indirecto de temas contemporáneos (como es el caso de figuras como O’neill, Guide, Sartre o Anouihl), o para ilustrar pensamientos y teorías filosóficas de marcado talante antirreligioso (como es el caso de Sartre).

La deconstrucción de los filamentos espirituales que unían al teatro con la liturgia, ha promovido rutas alternativas para la sobrevivencia del género que, como arte, aún se sigue cultivando en sus múltiples acepciones, entre otras, el clown y el performance, y como ritual, se intenta revivir al teatro desde su aspecto terapéutico y sanador a través de modelos alternativos como el psicodrama y la dramaterapia, que desde

el universo de la psicología holística insiste en las cualidades curativas del teatro, pero alejado de todo marco litúrgico, lo que implica el abandono radical de lo sagrado. No obstante, cabe mencionar que, pese al panorama, el arte, y el teatro como manifestación reina, sigue siendo vehículo de consolidación comunitaria, un enriquecido escenario para la terapéutica social. El arte y las lúdicas que exige, promueven relaciones profundas, diálogos culturales, lenguajes simbólicos y formas inéditas de poner en marcha el contrato social.

Quizás, hoy estamos asistiendo al verdadero fin del teatro sagrado, y en su sentido más profundo, del teatro como herramienta de religación del hombre con lo divino, cediendo paso a la inevitable sociedad del espectáculo. Urgidos de remedios mágicos, de experiencias totales, eso sí, alejadas de cualquier esfuerzo, de cualquier riesgo o responsabilidad; la hipersensibilidad y los medios de comunicación nos prometen nuevos lenguajes, nuevos sistemas de creencias, afianzados en la publicidad y el consumo y de los cuales, vale decirlo, participamos todos, lo que impulsa a una evidente aridez estética, que nos impide someternos nuevamente a la dura experiencia catártica del teatro ritual.

5. BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles. (1974). *La Poética*. Madrid: Gredos.

Huizinga, J. (1996). *Homo Ludens*. Barcelona: Alianza.

Innes, C. (1995). *El teatro sagrado: el Ritual y la Vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica.

Jaspers, K. (1960). *La muerte de la tragedia*. Buenos Aires: SUR.

Medina Vicario, M. (2000). *Los géneros dramáticos*. Madrid: Editorial Fundamento.

Sennett, R. (1994). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza.

Steiner, G. (1991). *La muerte de la tragedia*. Caracas: Monte Ávila.

NOTAS

- 1 El presente artículo hace parte de la investigación financiada por la Fundación Universitaria San Alfonso sobre filosofía estética, arte, literatura y ciudad. Adscrita al grupo de Investigación Interdisciplinaria en Teología y Filosofía (FUSA).

CC BY-NC-SA