

La teoría ritual del teatro

Abstract: From its very beginnings theatre has been tied to other activities that make difficult to understand well its origins, between these actions can be mentioned religious ceremonies, the idea of the Aristotelian mimetic stimulus, the theory of the art and the theory of rituals. The aim of this investigation is to try to explain and to analyze the origins of the ritual theory of theater, for which it was necessary to undertake a documentary revision of the conceptual approaches that have taken place on the subject either by the School of Cambridge, the sacrifice rituals, and that of the shamanism. It is concluded emphasizing the importance of this theory on theatre, underlying the difficulty to arrive with certainty to its precise objective, as well as the influence that these approaches have had on the modern theater, as much in the Artaudiana re-ritualization version, and the Brechtian de-ritualization.

Keywords: ritual, theater, shamanism, mimesis.

Resumen: El teatro desde sus inicios se ha visto vinculado a otras actividades que han dificultado entender bien sus orígenes, entre las cuales se pueden mencionar las ceremonias religiosas, el estímulo mimético aristotélico, la teoría del arte y los rituales. Esta investigación tiene como objetivo intentar explicar y analizar el origen de la teoría ritual del teatro, dentro de la cual se efectuará una revisión documental de las aproximaciones conceptuales que se han efectuado sobre el tema por la Escuela de Cambridge, la de los rituales de sacrificio y la del chamanismo. Se concluye resaltando la importancia de esta teoría en el teatro y la dificultad subyacente de llegar a una certidumbre sobre su objetivo preciso, así como también se analiza brevemente la influencia que ha tenido en el teatro moderno, tanto en sus variantes de re-ritualización artaudiana y de-ritualización brechtiana.

Palabras claves: ritual, teatro, chamanismo, mimesis.

Introducción

El teatro, como cualquier otro arte, tiene difusos sus inicios teóricos, y éste siempre se intenta buscar en relación con otras cosas externas a él. En este caso, para muchos investigadores parece haber estado relacionado, de alguna forma, con lo religioso. Esta idea deriva, por una parte, de la teoría de Aristóteles quien en su obra *Poética*, opinó

que el teatro se habría originado en el goce que experimentan los seres humanos en torno a la mimesis. Ésta, a su vez, en sus primeros estados habría sido muy brutal, impía, casi instintiva y por tanto, lejos de un arte que con el tiempo sería el teatro. Por tanto, estas manifestaciones miméticas ancestrales debieron haber pasado por varias etapas evolutivas intermedias hasta finalmente convertirse en un arte dramático.

Por otra parte, se estima, igualmente, que la fusión del espectáculo mimético con lo religioso habría dado como resultado el ritual y, éste a su vez, se habría transformado en teatro. En los rituales, la mimesis dramática y la ceremonia religiosa conformarían una unión indiferenciada, complicado enlace que permitiría que la mimesis desarrollara un alto grado de elaboración que llevaría a conformar un arte tan complejo como es el teatro. Esta relación aparentemente clara que explica la conexión del teatro con el ritual, sin embargo, tiene sus inconvenientes, especialmente desde el punto de vista metodológico.

Siguiendo las ideas antes expresadas, se podría buscar esta huella ritualista en obras teatrales ancestrales para ver hasta dónde se extiende. Lo más antiguo que se puede ir es hasta la propia tragedia griega clásica. Originada en los festivales religiosos hechos en honor de Dionisio y ofrecidos (actuados) como parte de los cultos dionisiacos, las dionisiacas, la tragedia griega se ve como muy cercana a sus orígenes rituales, lo cual pondría en evidencia patente esta relación.

Sin embargo, y de aquí surge una dificultad evidente, la revisión de todas las tragedias griegas conocidas (incluyendo los argumentos de aquellas obras perdidas), con la sola excepción de *Las bacantes* de Eurípides y *La lykurgia* (Lykurgeia, perdida) de Esquilo, revela que ninguna de ellas tiene relación alguna con aquellas fiestas dionisiacas. Es más, el carácter no dionisiaco de la tragedia griega ha sido transmitido por el mismo Esquilo, quien ha revelado en sus obras que corresponderían a temas tratados en la épica de Homero, con lo cual algunos críticos han llegado a pensar que tanto los temas como la noción misma del héroe mítico de las obras eran no dionisiacos, pudiendo llegarse incluso hasta lo anti-dionisiaco (Friedrich, 1983, p. 159).

Por esto, la teoría ritual del teatro es como un enigma que siempre ha interesado a los investigadores del teatro y que, desde distintas perspectivas intenta dilucidar este origen. Esta investigación documental recoge esta inquietud a la luz de lo estudiado por distintas escuelas que han intentado explicarla, examinando textos antiguos que incluyan justificaciones del ritual, así como las aproximaciones efectuadas por la Escuela de Cambridge en los años veinte del siglo XX, la de los rituales de sacrificio y el fenómeno del shamanismo, todas las cuales

han tenido un significativo efecto en diversas corrientes teatrales a lo largo de la historia y, muy especialmente en la vanguardia teatral que clama, basado en esto, ser el verdadero teatro.

El concepto del ritual en el teatro

La palabra ritual tiene su origen del griego *drömenon* (de *draomenon*) que significa “una cosa hecha”, diferenciándose del término *legomenon*, que significa “una cosa dicha”, el cual hace referencia directa al mito. Es oportuno también explicar que el término original *draomenon* comparte su raíz (*dra*) con la palabra *drama*, lo cual apunta también hacia una cierta afinidad lingüística entre ritual y teatro.

El ritual más elemental sería, por tanto, el *drömenon*, sin *legomenon*. Esto ritual sería, como revela James A. Harrison (1927), una cosa “re-hecha y/o pre-hecha”, efectuada colectivamente a intervalos regulares. Lo interesante de esta visión es que no sólo es sencilla, sino que también lleva implícita la noción de la mimesis dramática, lo cual se podría evidenciar con los referentes de las danzas de cacería en tribus antiguas. En ellas, la tribu utiliza la mímica para representar una caza exitosa de temporadas anteriores, es decir, aplican las dos nociones ya mencionadas, efectúan “una cosa re-hecha” al desarrollar la representación de experiencias pasadas y, a la vez, la danza correspondería también a “una cosa pre-hecha”, como es la ceremonia mágica por medio de la cual se anticipa la caza futura a través de una simulación o pantomima con el objeto de predisponer sus resultados.

En correspondencia con la creencia mágica que aquí impera, todo estaría relacionado entre sí, en virtud de la omnipresencia de la vida, lo cual permite que sea actuada. Esta creencia mágica refuerza significativamente al elemento mimético. La comunidad tribal espectadora se encuentra en fuerte tensión emocional porque de la cacería depende su alimento (o mejor dicho, su supervivencia), por lo que aquí entrarían en juego el deseo de éxito, el temor a un fallo y la agresividad que se comparte para efectuar la cacería, todo lo cual iría *in crescendo* mientras se desenvuelve la danza y se precipita la acción mimética, con lo cual los participantes sentirán directamente los efectos de una descarga catártica. El ritual se completa con los elementos de tensión emocional y con el agrupamiento colectivo, ambos factores ineludibles.

La mimesis, por tanto, en este cuadro se encuentra inserta en tres componentes del ritual: la imitación (su objetivo), la representación (la acción) y la expresión (catarsis). Sin embargo, a pesar de que esta ilustración se acerca a lo que es el teatro, el ritual aún se encuentra lejos de convertirse en un género dramático.

También debe reconocerse que el uso del término ritual condujo a una cierta ambigüedad, especialmente por la aparición de la concepción de Friederich Nietzsche y su explicación como el eterno retorno a lo idéntico, implicando atributos implícitos de ahistoricidad y de pensamiento cíclico. Estas dos concepciones del ritual condujeron a dos explicaciones diferentes de la relación teatro-ritual, que en el tiempo no han sido bien estudiadas y esto produjo una nueva búsqueda, porque ya no fue tan importante explicar genéticamente los orígenes rituales del teatro, sino que ahora se pasó a intentar dilucidar la esencia ritual del teatro.

El modelo del ritual de la Escuela de Cambridge

Durante las dos primeras décadas del siglo XX investigadores como J. G. Frazer (1915), J. A. Harrison (1927), F. Cornford (1914) y A. B. Cook (1940) desarrollaron una explicación de cómo del ritual se pasó al teatro. De acuerdo con Frazer, la influencia de la obra de Nietzsche en esto fue significativa, de hecho su libro *El nacimiento de la tragedia* (1956) se constituyó en el origen real de la teoría ritual.

El centro de esta noción se encuentra en el enlace de dos fuerzas naturales opuestas: lo Dionisiaco y lo Apolíneo, de cuya tensión surgiría el nacimiento de la tragedia griega. Es decir, se pasaría del ritual primario de Dionisio al arte dramático. En términos teatrales, aquí se resumirían y asociarían los diálogos, personajes y escenografía con el rito primitivo que constaba sólo del coro de sus sátiros y en donde lo Apolíneo aportaría lo erudito, lo cual habría ayudado a constituirse en arte. Es por esta razón que muchos críticos esperaban encontrar en las obras griegas un predominio de elementos apolíneos, pero la realidad ha mostrado que no fue así y si, por ejemplo, se esperaba que Dionisio hablara el lenguaje de Apolo, en definitiva resultó que "Apolo habló como Dionisio" (Ibid, p. 161).

En el capítulo X de su obra, es en donde Nietzsche describe la tragedia en términos rituales. Aquí desde el inicio se presenta sólo el sufrimiento de Dionisio, que es el único personaje en escena y que de acuerdo con este esquema, incluso en las piezas de Esquilo y Sófocles, seguiría siendo el único personaje dramático central, y todos los otros famosos personajes conocidos (como Edipo o Prometeo) serían máscaras de este héroe original.

Esta es en resumen, la teoría ritual de la tragedia de la Escuela de Cambridge, que tomó esta visión nietzscheana del ritual natural e intentó darle veracidad científica. En su enunciado se expresa que el drama griego ha debido derivar de un ritual altamente desarrollado, como

son los de la vegetación o la fertilidad, basados en ciclos estacionales, y concebidos como uno de los tipos del ritual de Ur, considerado uno de los más completos y originales del mundo antiguo. El patrón estaría, por tanto, dado por el ritmo estacional que puede ser reducido al repliegue de la vida en otoño e invierno y a su florecimiento en primavera y verano (de donde se intuye podría derivar probablemente el origen del teatro religioso o de los misterios medievales, en los cuales las obras se actuaban y las ceremonias se performaban, pero éstas no eran con el fin de adoctrinar o de entretener a su público, sino que intentaban reproducir los efectos encubiertos del mito, es decir, correspondían a ceremonias mágicas cuya forma de actuación era la mímica o la empatía).

Este patrón estacional irreductible puede ser generalizado a varios patrones de rituales generales como los del tipo muerte y re-nacimiento, destrucción y renovación, expulsión y re-establecimiento, envejecimiento y rejuvenecimiento, y contaminación y purgación. De esta abstracción T. H. Gaster (1950) derivó un modelo de patrón ritual básico, del cual se podría derivar el teatro, que es el siguiente:

muerte(mortificación)→purificación(purgación)→rejuvenecimiento→júbilo

Reconstruyendo el ritual de cacería, se podría decir que, siendo estacional, como rito de primavera, también tendría originalmente un propósito mágico. Su realización (actuación o performance) efectuada a fines del invierno o comienzos de primavera era para ayudar a la naturaleza a sobrellevar su mortificación y a inducir una nueva vida para todos los seres humanos. Muchos ritos siguen este modelo ritual estacional. En la fase de mortificación, se ubicarían las fiestas parroquiales o comunales, como también los combates rituales en el verano, o la aparición de la vida o el Año nuevo en el invierno. En la tercera fase estaría la muerte o el año viejo, pero cuando se acompañan con elementos de promiscuidad sexual corresponderían a la cuarta fase, de júbilo, que usualmente culminan con una comida o celebración ceremonial de todos.

Los llamados ritos de paso o pasaje, como los del cambio de la niñez hasta la adultez, expresados como muerte y re-nacimiento, muestran todas las fases, y por esta razón son considerados rituales complejos.

El ritual estacional, centrado en la muerte de un año y en su renacimiento como el año nuevo, tuvo que pasar por muchas otras etapas de desarrollo antes de convertirse en teatro. Primero, el año fue personificado como el Dios-año. En otros contextos culturales será la

divinidad real o el héroe divino. Luego, a este Dios-año se le dio un nombre: Dionisio, en Grecia (Osiris en Egipto). La tercera etapa fue la más decisiva, una vez individualizado, se completó con una historia de su vida, incorporándose el mito. Y fue esta fusión del ritual con el mito la que pone al ritual en el camino del teatro, porque aquí ya existiría una intriga de drama. En la Grecia clásica, esta historia de vida fue la de Dionisio, dios del año y de la vegetación. De este ritual básico, Murray y Cornford derivan dos secuencias rituales con proyecciones dramáticas, la de tragedia y la de comedia. La secuencia trágica sería la siguiente:

Agon→Pathos→Rhesis (mensajero)→Thrēnos→Teofanía

En esta secuencia, Dionisio lucha (*agōn*) y sufre la muerte (*pathos*) y, puesto que la muerte de un dios no se puede mostrar ni actuar, ésta es anunciada en forma no dramática por un mensajero (*rhesis*), luego de lo cual es velado (*thrēnos*) y, finalmente, vendría la *teofanía* que comprende tanto el descubrimiento de la muerte del dios (*anagōrisis*), su resurrección y su gloriosa celebración (*teofanía*).

A su vez, la secuencia cómica, se atendería más al ritual básico:

Nacimiento(crecimiento) del año→Agōn→Pathos→Resucitar→Matrimonio sagrado

En la secuencia cómica se mantiene un ritmo alegre con sus movimientos entre vida y muerte, y de tristeza a goce, culminando en un final feliz.

La pregunta clave de cómo se produjo este paso del ritual al teatro según esta versión clásica, se explica diciendo que el elemento mágico del ritual tradicional se fue debilitando cuando la creencia en su eficacia decayó, al mismo tiempo que el elemento de la mimesis dramática se fortaleció y creció por lo atrayente que luce, lo cual pudo llevar a la división entre aquellos que prefirieron participar directamente en el ritual como actores y a aquellos otros que sólo quisieron ser espectadores y, finalmente, el mito del dios-año, Dionisio, fue reemplazado por una gesta heroica, que conformó el mito o intriga de la nueva forma de teatro que emergía.

El problema con esta formulación radica en tres hechos fundamentales: (1) que el elemento mágico del Dios-año no posee referentes en fuentes antiguas factuales; (2) tampoco se conoce con exactitud cómo era el patrón ritual dionisiaco. Al respecto, los estudios indican que la utilización de patrones generales es convincente, pero escasa en el caso

de Grecia, y esto aparecería sólo como un buen recuento empírico; y (3), algunos críticos sugieren que los rituales estacionales no serían suficientes para explicar las bases de un género teatral, dándosele demasiada importancia al elemento mágico como portador de la mimesis.

Aún así, esta teoría ha tenido gran influencia en el desarrollo del teatro, a tal punto que a casi todas las obras dramáticas se les ha ido encontrando una base ritual, bien fueran estas isabelinas o de vanguardia. De esta forma esta teoría se convirtió en un término muy profundo y significativo, convirtiéndose en la práctica en un verdadero manifiesto sobre el origen ritual del teatro.

Los rituales de sacrificios

Dentro de la críticas a la teoría clásica, la de W. Burkert (1966) parece haber sido la más fuerte, al considerar que los rituales estacionales no tendrían el alcance ni la profundidad de los antiguos rituales de Ur, al cual considera fundamental. Este es caso de los sacrificios, que incorpora la muerte, los cuales entregarían mayor información sobre el origen del teatro. Igualmente, el derramamiento de sangre también se encuentra en el centro de todas las religiones pre-cristianas, por lo que Burkert expresa que su tesis fundamental es la del "*homo religiosus*", quien actúa y es consciente de ser un "*homo necans*".

Su punto de partida se encuentra en una particular característica del antiguo sacrificio griego, cual es que las mejores partes del animal sacrificado eran consumidas por la piadosa congregación, dejando los huesos, grasa y otros desechos para alimentar el fuego que se encendía a los dioses, lo que ha llevado a redefinir a estos y llamarlos más bien rituales de sacrificios, en los cuales se mataban animales para comerlos en el marco de una ceremonia religiosa.

Por esta razón este autor prefiere llamar a este ritual en la forma más general como de sacrificios o rituales de muerte. Mirado desde este punto de vista la pregunta a contestar sería entonces, ¿por qué se ritualizaba la muerte de animales que se comían? Para dar una respuesta, primero debe observarse que en esta acción las partes a calentar primero se ordenaban, en el "correcto orden" según la tradición griega: los huesos primero, de modo de visualizar la forma del animal, luego la grasa y otras piezas que se colocaban sobre los huesos rellenando las partes vacías. En síntesis, este ordenamiento simbolizaba, en general, la hechura de un animal completo. Lo importante de esto es la forma en que estas partes que se quemaban eran presentadas a los dioses, porque esta era una restitución del animal muerto que se

ofrecía a los dioses, los señores de la vida, para su purificación por las llamas del altar sagrado.

Era esa, en efecto, una costumbre griega de la cual se encuentran calaveras y huesos que testimonian las ceremonias desde el inicio de la época del paleolítico que, incluso, todavía persisten en las tribus de caza siberianas. Su significado es claro: el animal no era desintegrado completamente cuando se lo comía el hombre; y su vida se restituía para ofrecerla al Señor de la vida.

Un análisis más profundo podría indicar que con esta clave se llega al pasado y a la evolución del hombre, incluso se podría inferir que el ritual de un acto natural como este, con fines de alimentación, muestra también al hombre por primera vez trascendiendo su estado natural, lo que marca el comienzo de la civilización.

De esto se podría deducir que la ritualización de un acto de matar es una toma de decisión. Primero, porque le permite dar salida a sus tensiones emocionales creadas en este mismo acto. Segundo, porque al ser el centro de una ceremonia sagrada, puede ser entendido ahora como causado por un deseo superior y hecho con la finalidad general de asegurar la continuidad de la vida. Tercero, el ritual convierte el matar en parte de un proceso que culmina con la restauración de la criatura sacrificada, vale decir, que este acto lo restituye. Finalmente, al realizarse este ritual el hombre restituye el equilibrio del orden universal trastocado por su propio acto destructivo, y al mismo tiempo restaura el equilibrio en su propia alma.

¿Cómo se produce la transición desde este ritual de los sacrificios hacia el teatro? La palabra *tragedia* es la clave. Este término, *tragōidia* en griego, etimológicamente en la actualidad significa canto (*ōidē*) entonado por un macho cabrío (*tragos*), o bien, la canción que se entonada en el sacrificio de una cabra, ambas referidas a un festival Dionisiaco, la cual sería sacrificada en honor del dios. Otros investigadores han señalado que este canto se referiría más bien a “canción de cabras”, que por ejemplo podrían haber entonado danzantes vestidos como cabras.

En cualquier caso, existe evidencia suficiente sobre el sacrificio de un macho cabrío relacionado con el culto a Dionisio. Por otra parte, también existe la evidencia de que el centro de la *orkēstra* en el teatro griego era una plataforma llamada *timele* (del griego *thyein*, sacrificar), que se utilizaba también cuando la acción lo requiriera, como un altar. Igual se puede decir de la relación entre la cabra y Dionisio, aunque realmente no se sabe la naturaleza de ella.

Por tanto, el origen ritual de la tragedia griega se explicaría a través de la *tragōidia*, es decir, centrado en el sacrificio de un macho ca-

brío, antecedente cierto de la tragedia. En este sacrificio grupos de hombres utilizando máscaras, los *tragōidoi*, performaban el sacrificio de un macho cabrío en primavera. Ellos eran acompañados por lamentos, canciones y murmullos con los cuales celebraban esta fiesta. Rudimentos de *agōn* surgieron primero bajo la forma de competencia entre los grupos. Al final, los bailarines brindaban con vino de un odre (*askos*, bota de cuero), hechos del cuero de cabras (¿símil de una resurrección?). En esta celebración se utilizaban máscaras, canciones, bailes, lamentos corales, música de flautas, rudimentos de *agōn*, y el mismo sentido de la tragedia: el hombre enfrentado a la muerte.

El paso decisivo al teatro fue la inclusión del mito heroico. Al adoptar estas epopeyas heroicas al ritual, el *tragōidia* se emancipa del *tragos*, cesa el sacrificio del macho cabrío y se transforma en el arte del teatro, lo cual no queda bien explicado por esta teoría porque, según esto, cada héroe debería tener su propio culto y sacrificio. Pero, justamente, el sacrificio podría ser el punto en el cual el mito heroico y el *tragōidia* se encuentran.

El chamanismo

Tal vez, el más crítico a la teoría clásica fue E. T. Kirby (1975), quien propuso una teoría alternativa. Este autor rechazó la idea del dios-año, puso en duda el supuesto de que este ritual estacional fuera un antecedente del teatro (en realidad, de la tragedia griega) y, en general, hizo *tabula rasa* de los anteriores conceptos, argumentando que carecían de referentes y evidencias que confirmaran la teoría, con lo cual abrió espacio a su propia teoría: que la tragedia griega se habría originado de un ritual chamanístico.

El chamanismo y su ritual contienen, en realidad, un fuerte contenido mimético. Todo lo que hace un chamán (curar enfermos, poseer y transportar almas al más allá, efectuar magia, predecir el futuro y comunicarse con el mundo espiritual) lleva consigo un intenso factor histriónico y requiere de muchos elementos teatrales como máscaras, ropaje, pintura del cuerpo y uso de efectos visuales e ilusionistas. Más aún, Kirby puntualiza que en las religiones, el ritual y el culto se conectan a través del *éxtasis* que se produce cuando los participantes entran en estado de trance.

En su ceremonia de iniciación el chamán sufre el *pathos* dionisiaco de la muerte: el hombre escogido para ser el nuevo chamán parece enloquecer, adopta el espíritu del mundo en donde muere, luego es cocinado y comido por los espíritus. Al final, resucita bajo la forma de

Dionisio y es reconocido como el nuevo chamán. De acuerdo con la versión de Kirby, Dionisio habría sido originalmente un chamán.

El problema de esta teoría es que en la Grecia antigua hay pocos antecedentes de chamanismo (y si los hubo, fue en su período arcaico), y mucho de lo que se habla está en plena discusión. Otros piensan que es difícil ver que el teatro surgiera de un ritual chamanístico tan rudimentario, sin importar lo teatral o histriónico que éste fuera. Por esto, se podría considerar válido como un antecedente primario del teatro, y es este hecho también el que han adoptado tendencias modernas del teatro que asumen que lo primitivo, sino mejor que lo elaborado, es más verdadero, potente y auténtico. Este mismo argumento, expresado en forma inversa, es el que expresa que esta cualidad sólo oscurece su explicación al reducirla a lo simple.

De todas formas, esta visión de Kirby ha abierto una nueva dimensión de lo escénico, una nueva categoría de actividad teatral, como él mismo señala, para incluir en el teatro una explicación para todos aquellos tipos de *performance* que parecen sin conexión teórica ni práctica con el teatro, como son las marionetas, los magos, los payasos, los traga-cuchillos, los espectáculos musicales y, en general, los denominados entretenimientos populares. Como expresa su autor, todos ellos estarían relacionados en sus orígenes con el espiritismo chamánico o con el exorcismo, con lo cual se establecerían, igualmente, otros principios estéticos alejados de la imitación de la realidad o del instinto para jugar, tan clásicos en el teatro, los cuales según esta visión no tendrían validez. Como expresa Kirby (1974), "at their origins, popular entertainments are associated with trance and derive from the practices of trance, not of childhood play or imitation. They do not seek to imitate, reproduce or record the forms of existent social reality" (p. 14).

En esto, el arte dramático que deriva del trance chamánico se podría caracterizar como una manifestación o conjura de una realidad verdadera e inmediata. El chamán incorpora el *ilusionismo*, que busca romper la superficie de la realidad para dejar al descubierto una *super-realidad*, más real que la normal. Sería, en síntesis, una *realidad virtual*, más real que la que surge de la imitación.

Como conclusiones, se podrían señalar los siguientes aspectos de interés:

- (1) El ritual ofrece una vía para explicar el teatro, pero esta visión al mismo tiempo da una imagen pretérita del hombre, en la cual los rituales rememoran la relación del hombre con la naturaleza y con su medio social, es decir, evoca una visión prístina e inocente de

épocas pre-reflexivas. El teatro, en cambio obedece a una visión cultural, que se encuentra más allá de una visión simple, incorporando pensamientos racionales y decisiones éticas. Por esta razón, una explicación convincente no es fácil de encontrar.

- (2) En la práctica teatral se ha dado a esta teoría dos usos que marcan también dos hitos en la polaridad que ha tenido el teatro contemporáneo: la versión del teatro de la crueldad de Artaud y la del teatro épico de Brecht. Muy pronto estas teorías fueron captadas por la gente de teatro, apareciendo por ejemplo, directores que parecen seguir las ideas chamanes como Peter Brook, los Becks, Grotowski, Stein o Schechner; o bien, grupos que practicaron la teoría ritual original como el Living Theatre o el San Francisco Mime Troupe.
- (3) Indudablemente, Artaud y Brecht en este aspecto son la encrucijada alterna del teatro del siglo XX. El primero, pregonando un teatro de *éxtasis* y, el segundo, el del teatro *no-aristotélico*. Ambos, no obstante, son no aristotélicos. Para Artaud, el teatro debía volver a lo *pre-aristotélico*, al retorno más allá de los griegos, a los orígenes rituales del teatro y así recuperar sus sustancia perdida, "le théâtre est d'abord ritual et magique" (Cit. por Redmond, 1983, p. 207). Para Brecht, en cambio, el teatro épico debía ir hacia lo *post-aristotélico*, un teatro que recuperara su emancipación del ritual, sobrepasando sus residuos, "altogether it is a matter of taking the old religious institution and secularizing it" (Willett, 1964, p. 66). En síntesis, uno intentaba la *re-ritualización*, y el otro la *de-ritualización* o decodificación del teatro.

Referencias

- Burkert, W. "Greek Tragedy and Sacrificial Ritual". *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 7, 1966, pp. 113-5.
- Cook, Arthur Bernard. *Zeus: A study in Ancient Religion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1940.
- Cornford, F. *The Origins of Attic Comedy*. London: Edward Arnold, 1914.
- Frazer, James G. *The Golden Bough*. London: Macmillan, 1912/1915.
- Friedrich, Rainer. "Drama and Ritual". In: James Redmond, ed., *Themes in Drama*, nº 5 (Drama and Religious). Cambridge: Cambridge University Press, 1983, pp. 159-224.
- Gaster, Theodor Herzl. *Thespis: Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East*. New York: Gordian, 1950.

- Harrison, Jane Ellen. *Themis: a study of the social origins of Greek religion*. New York: Meridian Books, 1927.
- Kirby, Ernest Theodore. *Ur-Drama: The Origins of Theatre*. New York: New York University Press, 1975.
- . "The Shamanistic Origins of Popular Entertainments". In: *The Drama Review*, vol. 18, n° 61 (n° 1, T-61), 1974, pp. 5-15.
- Murray, G. "Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy". In: Jane Ellen Harrison (1927). *Themis*. New York: New York University Press, 1946, pp. 341-63.
- Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy*. New York: Anchor Books. 1956.
- Redmond, James (ed.). *Themes in Drama*, n° 5 (Drama and Religious). Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Willett, John (ed.). *Brecht on Theatre*. New York: Hill and Wang, 1964.