

ANTONIN ARTAUD: EL FIN DE LA REPRESENTACION

Juan Carlos Segura

*Lo que habéis tomado por mis
obras no eran más que/Los despojos
de mí mismo, aquellas raspaduras del/
Alma que el hombre normal no acoge.*

Antonin Artaud (1896-1948)

*Liberar a la historia del pensamiento
de su sujeción a la trascendencia ...,
limpiarla de todo narcisismo
trascendental y liberarla del círculo del
origen perdido.*

Michel Foucault

La exploración que presento aquí es la búsqueda de zonas de resonancia entre el teatro, desde la perspectiva de Antonin Artaud, y el ritual, visualizados simultáneamente en el horizonte de la problemática de la representación.¹

Más allá de este objetivo, y a partir de este escrito, pretendo ubicar en el espacio común del ritual, el teatro y la representación, una dimensión compleja de la significación que tiende a cerrarse sobre la corporalidad. Este trabajo es un primer acercamiento en el que trato de diseñar algunos parámetros de lectura para una reflexión centrada en la relación entre cuerpo y ritual, tema central de mi tesis en curso.

Debo, sin embargo, aclarar que evocar a Antonin Artaud no lo convierte necesariamente

en el centro de esta exploración, es más bien un pretexto para introducir una dimensión crítica peculiar de la representación.² Dos razones me impulsan a llevar a cabo este tipo de desarrollo: en primer lugar, el objetivo fuerte de empezar a definir preguntas y establecer parámetros para una lectura del ritual desde la perspectiva crítica de la representación. En segundo lugar, las dificultades que presenta acercarse a Antonin Artaud, a su pensamiento y obra sólo podrían resolverse, no digamos superarse, internándonos en los abismos de su pensamiento. Una reflexión directa nos pondría en el límite de nuestra costumbre académica, nos expulsaría del horizonte que nos reúne ahora, porque Artaud se resiste expresamente a un ejercicio de crítica como éste; lo pone en el centro de sus sospechas y lo somete a un acoso en el cual sólo asumiendo el vértigo podemos, quizá, desactivar la complacencia de nuestros comentarios.³ Es por esto que escribir acerca de Antonin Artaud, no puede ser más que un desplazamiento, un merodeo casi aséptico en torno a un horizonte poético que inevitablemente nos estalla en la cara. Es en definitiva, a pesar de nuestras tentaciones académicas, un transitar entre el aserto y el espasmo.

Ahora bien, recojo sólo algunos planteamientos de Antonin Artaud sobre la representación y el teatro para desplazarlos hacia el ámbito del ritual, no con la intención de sostener simetrías o analogías entre el teatro y el ritual,⁴ sino más bien al contrario, preguntarme sobre la pertinencia de las críticas de la representación en la antropología, respecto a la calidad comunicativa y de representación que atribuimos al ritual.⁵

² Ya Derrida y Blanchot han dedicado sugerentes artículos al pensamiento y obra de Antonin Artaud. Es especialmente a Derrida a quien se debe buena parte de las ideas que aquí expongo. Véase Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989.

³ Derrida, tratando de superar ciertos territorios analíticos bordeados por Foucault y Blanchot, respecto a la consideración de Antonin Artaud y Hölderlin como ejemplos, sea de la locura o de la inspiración, asume que la dinámica misma del discurso clínico o crítico y para nuestro caso el comentario no puede evitar caer en el reduccionismo del caso del ejemplo no ser "destruyéndose a sí mismo como comentario al exhumar la unidad en la que se enraizan las diferencias (de la locura y de la obra, de la psique y del texto, del ejemplo y la esencia, etcétera) que sostienen implícitamente la crítica y la clínica", Derrida, *op. cit.*

⁴ Jean Duvinnaud, *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973.

⁵ E. Leach, *Cultura y comunicación*, Siglo XXI Editores, México, 1982; Pietro Scarducci, *Dioses, espíritus y ancestros. Elementos para la comprensión de sistemas rituales*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

¹ La noción de representación en la actualidad supera con mucho los campos en los que tradicionalmente se ha demarcado. Aquí no pretendo hacer una exposición de su alcance, tarea por demás imposible. El trabajo de David Papineau, *Reality and Representation*, publicado en 1987, es, dentro de la filosofía contemporánea, una aproximación seria al tema.

Para realizar tal cuestionamiento creo conveniente, por razones de espacio, trasladarnos de los planos usuales del estudio del ritual como forma de representación de la cultura—entre otras funciones—⁶ y entrar directamente al reconocimiento de la crítica de la representación.

Cabe señalar que las bases de esta crítica se han estado desarrollando desde diversos lugares. Es especialmente en la filosofía y en las críticas a la epistemología donde se han advertido la presencia constante de un substrato metafísico sobre el cual se pretende sostener una noción de esencia o verdad trascendental. Uno de los operadores fuertes de esta condición de realidad trascendente en el conocimiento es la representación. Considero pertinente, dadas estas condiciones históricas en el conocimiento occidental, preguntarse por los alcances de esta operación de representación en los temas y parámetros de análisis de la antropología.

La crítica de la representación ha tenido uno de los más radicales inicios en el teatro con Antonin Artaud,⁷ por un lado, y en la filosofía, después de Kant, con Nietzsche especialmente, por otro. A su vez, la filosofía del presente siglo ha renovado esta discusión con especial énfasis en los mecanismos de poder y de significación que subyacen al pensamiento en la esfera del lenguaje, la historia y la representación,⁸ incluyendo trabajos recientes que han intentado abrir espacios de discusión normalmente problemáticos como es el de la relación entre filosofía y antropología.⁹

⁶ T. J. Scheff. *La catarsis en la curación, el rito, y el drama*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986; Duvignaud. *op. cit.*

⁷ Antonin Artaud. *El teatro y su doble*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1964.

⁸ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, Siglo XXI Editores, México, 1970; Foucault, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI Editores, México, 1984; Gilles Deleuze, *Repetición y diferencia*, Anagrama, Barcelona, 1972; Derrida. *op. cit.*; Derrida, *De la gramatología*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 1971; Derrida, *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, 1989.

⁹ James Clifford. "Partial Truths", en *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. University of California Press, Berkeley, 1986; Paul Rabinow, "Representations Are Social Facts: Modernity and Postmodernity in Anthropology", en *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. University of California Press, Berkeley, 1986; E. Said, *Orientalism*, Random House, Nueva York, 1979; Hayden White, *El contenido de la forma: Narrativa, discurso y representación histórica*. Paidós, Barcelona, 1992.

Al plantear la noción de representación junto con los de verdad y lenguaje sabemos que estamos tentado una zona de riesgo, sin embargo debemos hacerlo al menos superficialmente, porque es hacia estos conceptos, junto con el de realidad y pensamiento, a los que Artaud apunta directamente desde su experiencia crítica. Para él, la representación es ante todo un problema de lenguaje, un desencuentro radical con el pensamiento. Artaud sostiene de entrada que "destruir el lenguaje para alcanzar la vida es recrearlo, recrear el teatro".¹⁰

No obstante la aparente imposibilidad de semejante proyecto, Artaud quiere enfrentar el desplazamiento de la realidad que opera en la dinámica de la representación, ir contra la mediación del lenguaje, e incluso del mismo pensamiento que opera en todo teatro de representación. De ahí que al pugnar por un teatro sin mediaciones pugne por la búsqueda de un lenguaje que no refiera a algo que le es externo, sino que refiera a sí mismo como pura inmediatez.

A partir de esta concepción de la realidad como inmediatez y no como repetición, Artaud puede proponerse la "idea de una pieza creada directamente en escena. [y] que choca directamente con los obstáculos de la realización y la interpretación", y que a su vez exige "el descubrimiento de un lenguaje activo, anarquía que supere los límites habituales de los sentimientos y las palabras".¹¹

Artaud sostiene que los obstáculos de la realización de la obra teatral no son de orden estructural o técnico, sino metafísico; es decir, aquellos que se gestan detrás de la experiencia del teatro, la obra antes de que ella misma se realice; desde allí dirigen el sentido antes de que éste tenga razón de ser. El "respeto al texto", que en Jaques Copeau se volvió central,¹² para Artaud no es más que el respeto a lo muerto. Lo que quiere para el teatro no son textos sino lenguajes, gestos sin mediación: "recurrir a lo imprevisto del objeto",¹³ "no crear o imitar, sino encontrar un gesto y llevarlo al lugar de la significación deseada, o al paroxismo".¹⁴ Es en este punto donde Artaud se pregun-

¹⁰ Artaud, *op. cit.*, p. 13.

¹¹ *Ibidem*, p. 41.

¹² Artaud, *México*, UNAM, México, 1962, p. 65.

¹³ *Ibidem*, p. 43.

¹⁴ *Ibidem*, p. 31.





ta por un teatro inmediato, aquel en donde "un actor que no repite dos veces el mismo gesto, pero que gesticula, se mueve, y por cierto *maltrata las formas* y por su *destrucción* recobra *aquello que sobrevive a las formas*"¹⁵ que sin embargo usa, es un actor vivo, de un teatro presente, que no representa ni es eco de un lenguaje "anterior".

Si Artaud rechaza el lenguaje teatral es porque en pocas palabras es una reiteración vacía de tiempo, donde el acontecimiento teatral está de antemano *despojada*, y como representación sólo muestra la ausencia de un sentido que le ha sido "robado", *sustraído* como señala Derrida.¹⁶ En tanto *imitación* o *mimesis*, el accionar del actor, de la escena, del lenguaje, es el resultado de una *reflexión* que, como reflejo, ha perdido su espesura, su vida.¹⁷

Es una *reflexión* que viene despojada de su propia voz, de su escritura en el espacio, en el tiempo. En su lugar, se ha instalado un sentido que se pretende primigenio, anterior al acto, trascendente. Sobre el cuerpo del actor, en su carne, se ha instaurado un sentido que lo oscurece como cuerpo y lo presenta como puro signo de otro signo, cuerpo vacío para la representación. Su palabra le ha sido robada, desplazada antes de ser consumida y a cambio otra le ha sido inscrita

soplada [en palabras de Derrida], esto es, entendamos al mismo tiempo, inspirada a partir de otra voz, que lee ella misma un texto más antiguo que el poema de mi cuerpo. La inspiración es, con diversos personajes, el drama del robo, la estructura del teatro clásico en que la invisibilidad del apuntador o "soplador" asegura la diferencia y el relevo indispensables entre un texto escrito ya por otra mano y un intérprete desposeído ya de aquello mismo que recibe.¹⁸

Por esto, sostener que la continuidad y correspondencia entre el texto teatral y la puesta en escena es una forma de adecuación del lenguaje para representar en otro código un horizonte de verdad, y que esta verdad sólo puede ser *mostrada*, *representada* desactivando la contingencia de los cuerpos, es, para Artaud, la manifestación opresiva del sentido, de la trascendencia. Detrás de esta mecánica del robo y del soplo de la palabra, se manifiesta la tiranía de la representación.

La representación, entonces, resuena como el efecto especular de una labor de reflexión, de una proyección mediada y trascendente, que pretende ser la expresión adecuada, transparente de *un sentido anterior, verdadero*: "Para mí, insiste Artaud, las ideas claras en el teatro como en todas partes, son ideas acabadas y muertas".¹⁹ Aceptar la tiranía de la "claridad", del *buen sentido*, de la *moral esclava* y *humilde de la repetición*, del *puro reflejo*,²⁰ es aceptar la tiranía de la esencia, aceptar "el juicio de Dios", "metafísica de los desastres", como señala Artaud.

Un teatro así no puede "devolverle al lenguaje su capacidad de producir un estremecimiento físico",²¹ de hacerlo *actual, vivo*: "no concibo obras alejadas de la vida".²² Artaud quiere restituir al gesto su sentido, no el dictado por una metafísica desde la cual *el buen sentido* se proyecta, sino el del lenguaje presente que se desintegra mientras se despliega. Por eso afirma, categórico, en una de sus cartas que "todo verdadero lenguaje es incomprendible", incomprendible más allá del acontecimiento.

Un lenguaje sin preconceptos salta por encima del *buen sentido*, de la repetición

¹⁵ Derrida, *La escritura y la diferencia*, p. 242. Para una aclaración sobre el uso del término *differance*, propuesto por Derrida, véase su entrevista con Henri Ronsbo (6-12 de diciembre de 1976), en Jacques Derrida, *posiciones*, Pretextos, Valencia, 1977.

¹⁶ Artaud, *El teatro y su doble*, p. 41.

¹⁷ Richard Rorty, en *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, desarrolla la crítica de la concepción metafísica de la representación y la deriva hacia la noción de reflejo. Hace distinción entre representaciones privilegiadas y representaciones internas necesarias (do orden somático). Las primeras son afirmaciones que apelan a su legitimidad desde una realidad trascendente, incuestionada, y tienen dentro de la filosofía y la religión la dimensión de postulados a partir de los cuales se preside lo que es y debe ser la realidad como si se tratase de un "tribunal de la razón pura". Rorty, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1983, p. 134.

¹⁸ Artaud, *El teatro y su doble*, p. 46.

¹⁹ Artaud, *L'Ombligo des Limbes*, seguido de *Fragments d'un Journal d'Enfer*, Editions Les Cahiers de Sud, Marseille, 1925.

¹⁵ *Ibidem*, p. 13.

¹⁶ Derrida, *La escritura y la diferencia*, p. 239.

¹⁷ Vida que para Blanchot es la experiencia del *imponder*, de esa imposibilidad esencial de Artaud para pensar separado de la vida: "Pues nunca acoplará Artaud, el escándalo de un pensamiento separado de la vida, incluso cuando está entregado a la experiencia más directa y más salvaje que nunca se haya hecho de la esencia del pensamiento entendido como separación de esa imposibilidad que afirmará el pensamiento contra sí mismo como límite de su potencia infinita", Blanchot, *El libro que vendrá*, Monte Avila editores, Caracas, 1959.



La subversión de la metafísica, de la representación, libera al actor y al teatro de la "profundidad originaria", de su pretensión de ser expresión de una verdad y se proyecta hacia

*Un teatro multiplicado, poliescénico, simultaneado, fragmentado en escenas que se ignoran y se hacen señales, y en el que sin representar nada (copiar, imitar) danzan máscaras, gritan cuerpos, gesticulan manos y dedos ... [donde] toda posible filosofía de la representación, de lo original, de la primera vez, de la semejanza, de la imitación, de la fidelidad, se disipa.*²⁵

El rechazo a *lo originario* es también el rechazo de la posibilidad de representarlo. No hay nada que representar, ni siquiera sobre Artaud mismo, "no tendríamos recursos ante una existencia que se rehúsa a significar, ante un arte que se ha pretendido sin obra, ante un lenguaje que se ha pretendido sin huella, es decir sin diferencia".²⁶

La síntesis de este rechazo, de este dislocamiento, es el *Teatro de la Crueldad*. Allí, "sea cual sea el sentido hacia el que te vuelvas todavía no has comenzado a pensar".²⁷ Artaud, en el Teatro de la Crueldad, evita instalarse en la pura negatividad, porque ante todo ésta es su opción afirmativa, y aunque nos dice que "la danza —y por consiguiente, el teatro— no han empezado a existir",²⁸ es expreso cuando sostiene que "el Teatro de la Crueldad no es el símbolo de un vacío ausente" sino "la afirmación de una terrible y por otra parte ineluctable necesidad",²⁹ la de *devolver al cuerpo su cuerpo*, su inmediatez, su obra y lengua activa. En esta medida, el Teatro de la Crueldad es la proyección "de la vida misma en lo que tiene de irrepresentable" y "la vida es el origen no representable de la representación", dice Derrida crípticamente.³⁰

La importancia, en definitiva, de Artaud, a pesar de la dificultad intrínseca de su obra, de su inmediatez, es la fuerza con la que anuncia el fin de la representación, el fin de la dimen-

*que en el concepto [como dice Foucault] no era más que la vibración impertinente de lo idéntico, se convierte en la representación, en el principio de ordenación de los semejantes. ¿Pero quién reconoce lo semejante, y luego lo menos semejante —lo mayor y lo menor, lo más claro y lo más sombrío—? El buen sentido. Es quien reconoce, quien establece las diferencias, quien asimila y reparte. El buen sentido es la cosa del mundo mejor repartida, él es quien reina sobre la filosofía de la representación.*²³

En esta medida, la pieza teatral de Artaud, no reactualiza ni representa nada porque no obedece a una metafísica de la verdad. Así, Artaud se lanza contra toda forma de representación en tanto "huella" de una esencia que le es ajena. Pero ello, siguiendo a Derrida,

*al perseguir una manifestación que no fuese una expresión sino una creación pura de la vida, que no cayese nunca lejos del cuerpo hasta perderse en signo o en obra, en objeto, Artaud ha querido destruir una historia, la de la metafísica dualista [...]: la del alma y el cuerpo que sostiene secretamente, sin duda la de la palabra y la existencia, del texto y del cuerpo, etcétera.*²⁴

²³ Foucault, *Theatrum Philosophicum*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1972, p. 30. Los subrayados son míos.

²⁴ Derrida, *La escritura y la diferencia*, p. 240.

²⁵ Foucault, *Theatrum Philosophicum*, p. 15.

²⁶ Derrida, *La escritura y la diferencia*, p. 240.

²⁷ Antonin Artaud, *L'Art et La Mort*, Editions Denoël, Paris, 1924.

²⁸ Artaud, *El teatro y su doble*, p. 122.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Derrida, *La escritura y la diferencia*.

sión metafísica que encubría al teatro en la autoridad de un sentido ausente.

Artaud, ha querido la conflagración de una escena en la que era posible el apuntador y el cuerpo estaba a las órdenes de un texto extraño. Artaud ha querido que fuese soplada la maquinaria del apuntador. Hacer volar en pedazos la estructura del robo. Para eso hacia falta, en un único y mismo gesto, destruir la inspiración poética y la economía del arte clásico, singularmente del teatro. Destruir del mismo golpe la metafísica, la religión, la estética, etcétera, que soporaban a aquellas y abrir así al Peligro [con mayúscula] un mundo en el que la estructura de su sustracción no ofrece ya ningún abrigo. Restaurar el Peligro despertando la escena de la Crueldad: esta era, al menos, la intención declarada de Antonin Artaud.³¹

Nos encontramos frente a un impulso vertiginoso contra la representación, contra toda expresión que pretenda decir algo que no es ella misma. De allí que cuando Rorty escribe que "la afirmación central de la filosofía desde Kant hasta nuestros días ha sido que la que necesitaba explicación era la "posibilidad de representar la realidad"³² no podamos menos que instalarnos en la sospecha de que la

³¹ *Ibidem*, p. 242

³² Rorty, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, p. 130.

representación, tal y como la hemos acotado, se desplaza furtivamente como una de las dimensiones epistemológicas que sostienen los postulados de nuestras disciplinas.

En este sentido, cabe preguntarse si las aproximaciones al ritual y al cuerpo no están también centradas en un presupuesto de representación que al tratar de responder por el fenómeno ritual no nos muestra más que el reducto de nuestra mirada reflejada.

En esta dimensión se descubre, al poner en el mismo horizonte al teatro y al ritual, una superficie de semejanza entre los dos: semejanza en la calidad de sus representaciones, en la estructura que los define. Sin embargo, a pesar de que ligeramente hemos reconocido un espacio de crítica, no podemos evitar la tentación de visualizar al ritual como una forma más de representación, no sólo en la calidad y estructura de la escena, sino también en la mecánica de desplazamiento del sentido, en la dimensión originaria de las narraciones que el mismo soporta y proyecta. Debemos entonces dilucidar cuidadosamente si las semejanzas obedecen a una misma estructura de robo del sentido, como en el teatro según Artaud, o reconocer que la crítica de la representación adolece de generalidad cuando se extiende al fenómeno ritual y lo considera como una forma de teatro, (o al teatro como una forma de ritual).

Si asumimos desde otro nivel el universo crítico que señalamos arriba y consideramos al ritual no sólo como representación teatral sino también como un mecanismo de representación cultural, ¿podemos entonces criticar al propio fenómeno ritual por operar como un desplazamiento de la realidad cultural de un grupo a través de sistemas de representación? Si partimos de esto, cabe preguntarse si es adecuado analizar el mecanismo de representación en el ritual como un mecanismo de poder en el cual el régimen de las significaciones constriñe el sentido al desplazarlo por un lenguaje reiterativo e institucional como puede serlo el del ritual.

Por otro lado, aunque no cuestiono aquí la función e instancia de acción del ritual dentro de los procesos de configuración y estabilización de un grupo, cuando apelamos a la calidad comunicativa-expresiva del cuerpo entramos de lleno en la mecánica de la representación. ¿Podemos, en este punto, recoger las críticas de la representación señaladas y dirigir las hacia nuestra perspectiva representacional del ritual?

Si damos lugar a la sospecha, tenemos que preguntarnos si el ritual realmente es la reiteración y reactualización de horizontes narrativos superiores y normativos de un grupo, y si esta operación es del orden de la representación. Lo contrario nos llevaría a suponer que el ritual es una inmediatez del signo nunca repetido.

Sin duda, en esta especie de diálogo forzamos a elementos diversos a concatenarse, y nos encontramos frente a una suerte de incompatibilidad entre la representación ritual y teatral desde la mirada crítica de la filosofía y, especialmente, de Artaud.



Esta incompatibilidad nos lleva a dos conclusiones divergentes. Por un lado, la crítica de la representación teatral desplazada hacia la representación ritual no es plausible porque ésta presenta diferencias, en cuanto a sus motivaciones internas —procesos comunicativos, dispositivos de poder, actualización de los cambios sociales o sujeción de los mismos a narraciones preestablecidas, etcétera—, y por tanto, si queremos extender la solicitud crítica de la filosofía contemporánea, debemos atender al ritual como un caso especial de representación no vinculado a la tensión del conocimiento occidental y si reducido a ella por nuestras aproximaciones.

Si, por otro lado, hacemos caso omiso de la crítica de la representación, debemos reconocer que el horizonte cultural del cual extraemos el material de los estudios antropológicos del ritual está sumergido también en una red de representaciones y preconcepciones propias de Occidente y no podemos hacer ninguna referencia "real" del ritual por la impotencia germinal que se despliega cuando reconocemos que el trabajo antropológico es una modalidad compleja de representación.³³

Sin duda el pensamiento occidental ha extendido sus preocupaciones al terreno de los grupos no occidentales. La búsqueda de esencias y orígenes superiores permea los estudios antropológicos. Ya sea que inscribamos el acontecer de un grupo en nuestras escalas, ya sea que vindiquemos tal arbitrariedad y reslituyamos al Otro al horizonte de una ciencia "democrática", ya sea que hablemos claramente de la extrañeza que el Otro nos depara y despleguemos toda su cultura, siempre seremos nosotros mismos el resultado refractado de la mirada, el fin e inicio de la búsqueda. El Otro, como ahora, seguirá siendo el pretexto de nuestras incertidumbres.

Bibliografía

- Artaud, Antonin, *L'Art et La Mort*, Editions Denoël, Paris, 1924.
 —*L'Ombilic des Limbes*, seguido de *Fragments d'un Journal d'Enfer*, Editions Les Cahiers de Sud, Marseille, 1925.
 —*México*, UNAM, México, 1962.
 —*El teatro y su doble*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1964.
 Blanchot, Maurice, *El libro que vendrá*, Monte Avila editores, Caracas, 1959.
 Clifford, James, "On Ethnographic Authority", en *Representations*, volumen I, número 2, 1983, pp. 118-146.
 —"Partial Truths", en *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley, 1986.
 Deleuze, Gilles, *Repetición y diferencia*, Anagrama, Barcelona, 1972.
 Derrida, Jacques, *De la gramatología*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 1971.
 —*Jacques Derrida: posiciones*, Pretextos, Valencia, 1977.
 —*La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989.
 —*Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, 1989.
 Duvignaud, Jean, *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973.

- Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, Siglo XXI Editores, México, 1970.
 —*Theatrum Philosophicum*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1972.
 —*Las palabras y las cosas*, Siglo XXI Editores, México, 1984.
 Leach, E., *Cultura y comunicación*, Siglo XXI Editores, México, 1982.
 Rabinow, Paul, "Representations Are Social Facts: Modernity and Postmodernity in Anthropology", en *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley, 1986.
 Rorty, Richard, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1983.
 Said, E., *Orientalism*, Random House, Nueva York, 1979.
 Scardueli, Pietro, *Dioses, espíritus y ancestros. Elementos para la comprensión de sistemas rituales*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
 Scheff, T. J., *La catarsis en la curación, el rito, y el drama*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
 White, Hayden, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Paidós, Barcelona, 1992.



³³ Clifford, *op. cit.*; Rabinow, *op. cit.*; Said, *op. cit.*