

19
2 ej^o

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE FILOSOFÍA

EL TEATRO RITUAL
DE ANTONIN ARTAUD:
LA REALIDAD OMITIDA

TESINA QUE PARA OBTENER EL TÍTULO
DE LICENCIADA EN FILOSOFÍA
PRESENTA

MÓNICA MIROSLAVA SALCIDO MACÍAS

ASESORA: DRA. MERCEDES GARZÓN BATES



CIUDAD UNIVERSITARIA

1996

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS

COMPLETA

A Teresa y Joaquín
In Memoriam

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN I

I. EL SENTIMIENTO DE LO SAGRADO

1.1 El espectáculo sangriento y la alienación de la conciencia	1
1.2 El cruce del umbral	8
1.3 El centro fijo del origen	14
1.4 La vuelta al vacío	18

II. ANTONIN ARTAUD Y EL TEATRO SAGRADO:

METAFÍSICA DE LA FUERZA VITAL

2.1 El teatro y la fuerza vital	21
2.2 Teatro y Metafísica	24

III. ANTONIN ARTAUD Y EL REPLANTEAMIENTO DEL ESPÍRITU

3.1 La enfermedad de Occidente y la cura	35
--	----

CONCLUSIÓN 51

BIBLIOGRAFÍA 59

Agradecimientos:

Quiero agradecer a mis padres por su inapreciable ayuda y apoyo incondicional para que yo llevase a cabo mis estudios universitarios. Esta tesis es resultado también de su esfuerzo por lo que una parte de ellos está inscrita en ella. Doy las gracias y mi cariño a Armando Martín por su lealtad y cercanía desde el principio hasta el final de mis dificultades. A mis hermanos por sus constantes aventones. Agradezco a la Dra. Mercedes Garzón el haber aceptado ser mi asesora, ello me brindó la oportunidad de acercar un proceso de trabajo a una persona con la que comparto ideas y actitudes por lo cual fue en este momento la más adecuada. Quiero también dar las más sinceras gracias a Carmelita Díaz por su infinita ayuda y colaboración para la impresión de esta tesina, a José Luis Carbonell por su paciencia cuando necesité una paciencia de santo, a Amparo Cejudo por ser el punto de vista del filósofo y a todos los innumbrables, es decir, aquellos cuyos nombres olvido o prefiero no mencionar, que por permanecer en el silencio despiertan la sospecha de ser los maestros que sembraron en mí el germen de la Filosofía. Por último, y no por ello en orden de importancia agradezco a la Facultad de Filosofía y Letras, a la Coordinación del Colegio de Filosofía y a Servicios Escolares por lo que aportaron a mis estudios.

INTRODUCCIÓN

Desde el primer encuentro con la filosofía comencé a modificar el cuestionamiento y, antes de responder a nada, puse como horizonte la duda. Cualquier actitud distinta al síndrome de la desconfianza me parece una total pérdida de tiempo. Con desconfianza me refiero a esa actitud que rompe con lo trivial y la superficialidad de la tibieza. Desconfianza me suena a reflexión y ésta, al abandono de toda posición de creyente.

Mi intención con este estudio es acercarme al teatro con las herramientas de la filosofía. Para mí la filosofía es un estado de la conciencia, la posición necia que se atreve a agotar en la pregunta lo inagotable, diría Heidegger. A través de ella el escenario (digamos de soslayo que mi estar en la filosofía es más reciente a mi estar en el hacer teatro) me revela que hay en el suceso teatral una ruptura en la relación con el mundo que introduce la mutación de lo que contiene, descalificando lo admitido y cercano. Podría hacer teatro sin dudar de la naturaleza del oficio pero, honestamente, no soporto la comodidad. Quizás la pregunta ontológica parezca innecesaria al títere, pero me pregunto (y esta duda quizás aportará nada o muy poco al trabajo escénico de un actor "hecho y derecho") cómo es posible transmitir una idea a través de emociones físicas si ellas no responden a un estado del pensamiento que se conmociona ante el extraño presentimiento de que esto implica una transformación. En el suceso escénico se experimenta lo absolutamente vivo, la existencia, lo abierto a toda posibilidad, y hay en esta determinación una ruptura con lo lineal, que es expresión única

de una alteración ontológica. Es obvio y constatable que no todo teatro se define en estos términos, pero aquí sólo nos referimos al teatro que responde en y con la PROVOCACIÓN.

Mi reflexión suena a manifiesto: creo en el teatro que provoca el pensamiento, el suceso que baja a tierra sólo hasta el momento de su aparición y en el que, en la representación y más allá de ella, el hombre escapa a los límites estrechos de la criatura aislada. Si lo sagrado se establece en la ruptura con lo cotidiano y con las formas establecidas de pensamiento, todo verdadero teatro es sagrado y, por sagrado, violento.

En esta intuición del teatro desemboqué en Artaud, o de hecho, y con más verdad, su temprana lectura marcó en mi concepción *la línea del antes y el después*. Y como esto es una introducción, y no me es posible escapar a cierto protocolo, doy lugar a una somera descripción del marco circunstancial de este autor.

El momento de Antonin Artaud, nacido en Marsella en 1896 y muerto en 1948, es un momento de auge pero, al mismo tiempo, la guerra denuncia la fragilidad de las estructuras falsamente moralizadoras. El hombre en la guerra sufre de neurosis e incomunicación y de la mano de la angustia camina ansioso al abandono de las estructuras y hacia una sed por el ocultismo. Frente a la civilización moderna, en la expansión de imperios industriales y militares, la revuelta contra sus bases y su lógica adquiriría la forma de lo absurdo y lo grotesco. Época de transición, la manifestación artística se divide entre la conmoción o la distracción de la conciencia. Fueron varias las conciencias que proponen un teatro capaz de conmocionar los márgenes de una razón distraente y que se lanzan a la búsqueda de un teatro de lenguaje puro, estrictamente propio, que afirme la cercanía de alientos entre actor y espectador. Y es en esta concepción de un Espectáculo Total en donde Artaud aparece para añadir una marcada violencia. Pero esta violencia —apliquemos nuestra desconfianza— no responde a la acción agresiva directa sino al espíritu que busca el derrumbamiento absoluto del teatro entendido como ilusión y engaño y, más profundamente, la noción de vida occidental.

Artaud no busca independientemente de la renovación del teatro la de los fundamentos del hombre. Su pensamien-

to responde, como un autor de entreguerras, no solamente a una Europa dispuesta a la muerte sino a una actitud reflexiva en contra de la superstición del progreso. Artaud se declara traidor al espíritu racionalista que ya Nietzsche y Heidegger conciben como la decadencia de Occidente. Estos dos filósofos son a lo largo de mi escrito una luz iluminadora frente a la crítica de lo que se torna oscuro e invidente. La afirmación de Artaud, "Sobre Europa cae una sombra"; la de Nietzsche, ". . . el influjo de Sócrates se ha extendido sobre la posteridad como una sombra que se hace cada vez mayor en el sol del atardecer"¹ y la afirmación de Heidegger de un "Oscurecimiento del espíritu" son los síntomas de un fracaso de la cultura racionalista, un mundo que en la idolatría cristaliza el pensamiento y debilita el espíritu.

Esta época, limitada en uno y otro lado por la guerra y la pérdida, contiene diversos brotes que claman por la recuperación de un estado interior y el planteamiento de nuevas perspectivas que en el ámbito artístico se traducen en una vanguardia anarquista donde la inversión del bien y el mal crítica y reacciona ante las demandas morales no cuestionadas de un cristianismo ya de por sí enrarecido. La reacción contra el naturalismo, contra la presentación del significado aparental, se hace clara en el expresionismo, padre del dadaísmo y del surrealismo, corrientes todas que implican el rechazo de las suposiciones filosóficas y artísticas de la civilización occidental en donde la vida moderna sufre los extremos del hastío.

Artaud pertenece al momento en el que ciertas conciencias, que vienen ya nutridas de la visión del romanticismo del siglo XIX, vislumbran que toda estructura sometida al racionalismo niega el verdadero ser del hombre y que es sólo a través de una oposición a los principios convencionales de la realidad como se alcanza una existencia que se libera.

Si él afirma que el teatro es el laboratorio de la conciencia en el que se puede llevar a cabo la transformación, penetré en la comprensión del espacio cerrado en el que se introduce toda la ruptura de la que lo cotidiano es susceptible. Intento

¹ Nietzsche, Friederich. *El nacimiento de la tragedia*, Ed. Alianza, Madrid, 1994, p. 25.

en este estudio entrometerme filosóficamente —agotar lo inagotable de la pregunta— con las afirmaciones de Artaud sobre la recuperación de la conciencia mítica y el ritual. No me interesa la afirmación de los altares móviles, pero sí su sentido: aquél que me revela la visión trágica de los actos, el ímpetu en el origen de la vida y la realidad como puente hacia lo Otro.

Reflexionar acerca de la propuesta del Teatro Total de Antonin Artaud implica ir más allá del teatro para desembocar en un terreno de diversidades que se abren a cierto cuestionamiento en el que resuena la preocupación filosófica por la recuperación de una actitud profunda del espíritu, llámesele ontología fundamental o como se le quiera llamar.

No pretendo desentrañar el significado de una obra que toca profundamente mi pensamiento. Desentrañar lo que por ser del espíritu es ambiguo, me parece una tarea idiota. Enfoco la provocación de la lectura de Artaud a la luz de mi experiencia sin escapar a propósito a la voz artodiana, y esto no lo digo como confesión sino como advertencia.

Este escrito es una reflexión sobre el pensamiento de Artaud en relación con el teatro, pero no me limité a tomar el asunto a secas. Esto me llevó a desentrañar posibilidades que van más allá del suceso escénico y que desembocan en la crítica a una cultura. El hombre es cultura, y aún ahora, en la supuesta conciencia unitaria con la naturaleza, no ha logrado superar su ambición de dominio, misma que provoca en su espíritu la división inalienable.

Filosofía es despedazar y unificar. Y, más allá de los retazos, pretendo encontrar la cohesión de lo fragmentado. Divido el estudio en tres capítulos. En el primero, introduzco elementos que me parecen necesarios para la lectura de Artaud, como el sentimiento de lo sagrado frente al mundo profano, es decir, el sentimiento de la continuidad como la conciencia poética que resurge en y contra la razón. En el segundo capítulo trataremos ya propiamente de la concepción teatral de Artaud como acto poético que despedaza a la forma y, en el tercero, desembocaremos en la afirmación del teatro de la crueldad como la crítica de la cultura y la búsqueda del replanteamiento del espíritu a través de la provocación.

Se encontrarán muchas resonancias, términos y conceptos que seguramente han sido utilizados con mayor rigor, pero aquí todo se conjuga en una química personal. Lo siento, a veces la luz interior es fortuita.

Considero, y mostrarlo es una de mis pretensiones, a Artaud un pensador —y aquí es donde saltan los profesionales del pensamiento contra el oficio del poeta— en el que se expresa el teatro en un cuestionamiento filosófico que socava toda forma de pensar instituida. Teatro ritual o sagrado nos revierte a una forma de pensamiento, libertad poética que habla del mundo sin trabas en el espíritu de la destrucción. La actitud que dilapida, la realidad que nos es más íntima a través de la violencia, como la voluntad de abrir los ojos, de ver frente a frente lo que es y lo que pasa, de ponerse al tú por tú con la realidad que en la afirmación de la seguridad es omitida y rechaza todo movimiento del pensamiento, movimiento que, por cruel que éste y sus consecuencias sean, es la permanencia en el movimiento vivo de la existencia.

El teatro ritual de Antonin Artaud es la delectación del estado de ser como enfrentamiento con el vacío. Manifestación de una actitud que busca sustituir al hombre enajenado por el que se abre a la posibilidad. Quizás este escrito no sea más que la delectación de mi propia visión angustiada del mundo pero, en estrecha relación con la opinión de George Bataille:

No pienso que el hombre tenga la oportunidad de arrojar un poco de luz sobre sí mismo antes de dominar lo que le horroriza.²

² Bataille, George. *El erotismo*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1982, p. 15.



I

EL SENTIMIENTO DE LO SAGRADO

En el ardor de vida, en el apetito de vida, en el irracional impulso de vida, hay una especie de maldad inicial: el deseo de Eros es crueldad en cuanto se alimenta de contingencias; la muerte es crueldad, la resurrección es crueldad, la transfiguración es crueldad, ya que en un mundo circular y cerrado no hay lugar para la verdadera muerte, ya que toda ascensión es un desgarramiento, y el espacio cerrado se alimenta de vidas, y toda vida más fuerte se abre paso a través de las otras, consumiéndolas así en una matanza que es una transfiguración y un bien. En la manifestación del mundo y metafísicamente hablando, el mal es la ley permanente y el bien es un esfuerzo, y por ende, una crueldad que se suma a la otra.

Antonin Artaud
El teatro y su doble

1.1 El espectáculo sangriento de la continuidad y la alienación de la conciencia

Más allá de los fines inmediatos que el hombre asigna a las fuerzas que pone en acción, se halla el cumplimiento inevitable e infinito del universo.

Hay un juego de la energía que ningún fin particular limita. El hombre es parte de este movimiento general por lo

que su soberanía en el mundo es sólo cumplimiento de su especie.

La tierra, sepámoslo o no, es un campo de destrucciones multiplicadas. La vida invariablemente se abre paso ejerciendo presión en todos los sentidos, ocupando todo espacio disponible. Como imagen de *res extensa*, conforma en el principio una boca que devora, de ahí al arrojamiento para volver al principio. La vida es un espectáculo de devoradores y devorados; así, su carácter más importante es la muerte. La vida sólo se abre paso a través del espacio dejado por la muerte. Esta idea de mantenimiento se basa en la depredación como el poder de consumo intenso de la vida. La vida consume más de lo que produce y parte de la muerte para la producción de nuevos seres.

El mundo es acción fisiológica uniforme. La vida es nutrición: invasión del espacio ajeno para habitarlo; el ocupante se ha internalizado en forma de bolo alimenticio, de bocado. Pero aún cuando la vida inclina el equilibrio móvil hacia el reposo, no tiende a destruir el ímpetu vital que es manifestación del vivir. Es una reforma constante que obedece en lo viviente a la expansión, al acaparamiento y a la transformación de lo externo en lo propio.

La vida se sostiene en el acto violento. No se concibe sin recurrir a la idea de fin, no en el sentido de una teleología, sino en el sentido de la necesidad intrínseca de lo vivo que conlleva la corrupción de la naturaleza de los órganos que forman parte de la materia y las fuerzas físicas. La fuerza directora es un perpetuo movimiento nutricional que ejerce tiranía hacia lo externo para poder ser.

En esta violencia, el todo es continuo y la autonomía apenas sería vislumbrada si pudiésemos abandonar la relación fundamental de la nutrición en donde "nada viene a romper una continuidad en la que el miedo mismo no anuncia nada que pueda ser distinguido antes de estar muerto".¹

Hablamos de un estado de animalidad: inmediatez, inmanencia. No hay configuración del objeto como lo hecho otro. La continuidad del mundo señala que no hay nada distinto

¹ Cfr. BATAILLE, GEORGE. *Teoría de la religión*, Ed. Taurus, España, 1991.

antes de la muerte. En esta inmediatez, afirma Bataille, "el animal está como el agua en el agua."

De acuerdo con esta interpretación, el animal atraviesa la continuidad sin quejarse, apenas la queja es la insatisfacción de una pulsión que está subordinada al mantenimiento. Por ello, no hay oposición, no hay apertura hacia otras posibilidades. El hombre surge como apertura a la experiencia del mundo. Principio determinante: el mundo como totalidad de los entes que pueden ser ante una mirada. El universo ante la mirada del hombre es el deslizamiento de las cosas al mundo lleno de sentido. Quien se abre al ser lleva al mundo consigo, por lo que es la condición universal presupuesta de todo fenómeno. Pero la relación con el mundo no se caracteriza por ser a través de todas las épocas la misma. Comencemos por decir que cada época tiene un fundamento que sostiene su forma esencial. Siguiendo a Heidegger, la metafísica funda una manera de estar en el mundo, una época, en tanto que reflexión sobre la esencia de lo existente y decisión sobre la esencia de la verdad. Y en ello va el hombre. La edad moderna es esencialmente distinta de toda época anterior. La ciencia, como su fenómeno fundamental, establece una relación particular entre el hombre y la naturaleza. En el rigor del proceder de la ciencia como investigación se elaboran las reglas en donde constan los hechos y la ley se vuelve fundamento. El conocimiento de la naturaleza se transforma en lo dominable por el cálculo, a la tierra se le toma sin retribución y el cultivador de la sabiduría es sustituido por el técnico. En consecuencia, el carácter moderno de la ciencia forja otro tipo de hombres: el hombre se transforma en sujeto y su esencia se transforma a la par que la percepción del ser. Si en la Edad Media lo existente es en el *ens creatum* y todo corresponde como causado a la causa de la creación, el hombre se enfrenta como creatura a lo creado y no como creador, es decir, que lo que es a la par que él, no le es disponible de manera absoluta. Del Helenismo la Edad Moderna es aun más distante: en él, toda percepción de lo existente pertenece al ser. Lo existente es lo que nace y se manifiesta, lo que llega al hombre como aquél que se abre a sí mismo a lo presente al percibirlo. De una manera tajante, el hombre moderno se separa de la tierra. Lleva lo existente

en sí como un opuesto al que se domina. Se ha convertido en sujeto, en la escena en la que lo existente para ser debe representarse; según Heidegger, ser IMAGEN. Sobreviene una FRACTURA: lo existente está a disposición del representar y así se modifica toda su concepción. Lo existente se vuelve objeto, ese opuesto, lo que está enfrente. Sólo lo que es objeto es, y el ser humano sólo es en tanto que sujeto, el que se haya presente, el que como fundamento lo concentra todo en sí. El objeto es lo ya conocido en carácter de exactitud, totalmente analizable y susceptible de estar enfrente cuando el sujeto se asegura de lo existente y como potencia humana se abre al ámbito de medida y ejecución que domina a la totalidad. Así, el mundo sólo es ante la mirada del hombre, sólo en tanto objeto, en tanto representación. Es comprendido como imagen y el sujeto es la posición privilegiada, el medio de referencia. El ser de lo existente deviene lo representado de lo existente. Representar no es ya percibir lo presente, afirma Heidegger, a cuyo desocultamiento pertenece el percibir mismo como clase peculiar de presencia. Representar no es un desocultarse sino el captar y el comprender. El ser es la decisión de lo que pueda considerarse como objeto. Con ello comienza el ataque, la conquista del mundo sin retribución. Todo lo que existe no existe más que para el sujeto. Las cosas no están al descubierto sino que se hallan cobijadas por la conciencia pues a ella se adhieren. No son concebibles sin ser reflejo de aquello que refleja. De esta manera podemos decir que hay una exégesis del mundo que se basa en el ser de los entes que son "ante los ojos", que no están al descubierto sino que son por lo que se les antepone y les hace un modo determinado de su ser en el mundo. El hombre, como conciencia que se separa de la continuidad, está en el mundo referido a sus propias posibilidades. Es proyecto. En la relación con el todo en el que las cosas se configuran como objetos, todo sujeto trata de sacar provecho. Este todo entra en el proyecto de lo usado, lo producido y lo que se encuentra en trance de producción. El objeto es el fin al que se atiende, sólo "es" en caso de hallarse provisto de un valor particular.

El silencio que imaginamos sin el sentido que damos a las cosas, es el sin sentido que nos aterra. Aquello que no es re-

flejo de la conciencia se convierte en silencio que desemboca en un abismo.

La mirada es un detonador. Según Tournier:

El sujeto se separa del objeto despojándole de una parte de su calor y de su peso. Algo se ha tambaleado en el mundo y todo un lado de las cosas se desmorona al devenir yo. Cada objeto es descalificado en provecho de un sujeto correspondiente. La luz se convierte en ojo y ya no existe como tal: no es más que excitación de la retina.²

El surgimiento del hombre es la detonación. Es la racionalización del mundo, resquebrajamiento de la continuidad, ruptura del "estar como el agua en el agua".

Aparición del mundo, mundo de objetos creados, producidos por la relación del hombre con el mundo. Para Heidegger, el útil es la forma naciente del no yo. Subordinado al hombre, el objeto es empleado con un fin determinado. Toda cosa se presenta provista de significado si se coloca en un contexto de referencias, en una totalidad de significación. Un objeto por sí mismo no "es" pues al ser del útil es inherente un todo de útiles en el que es "algo para". Así, la relación práctico-utilitaria es un "ver en torno" donde las cosas no valen por sí mismas sino que se inscriben a partir de esta mundanidad, círculo de su significado expreso. Existe así una cadena infinita de justificaciones cuyo fin sólo puede buscarse en el plano de la utilidad. Es la visión de un juego de espejos: el significado se separa de su significante y atiende a otro significado, y así infinitamente.

Desde este punto de vista todo "está a la mano", en términos de Heidegger. La naturaleza se descubre sólo a la luz de los productos: transformación de la naturaleza. Ella sólo se desvela en el mundo circundante. De ahí que en *El ser y el tiempo* afirme:

De este modo, habiendo determinado cosas estables, sencillas y que es posible hacer, los hombres han determinado en el plano en que esas cosas han aparecido, como si fuesen comparables al garrote, a la piedra tallada, elementos que estaban y permanecían pese a ello en

² TOURNIER, MICHEL. *Viernes o los limbos del pacífico*, Ed. Fin de Siglo, México, 1993, p. 107.

la continuidad del mundo, como los animales, las plantas, otros hombres, y finalmente, el sujeto mismo que determina.³

Pero así como se dice que todo se parece a su dueño, el útil no sólo se refiere a su "para qué" sino que también hace referencia al utilizador, pues "... él mismo es el nacer de la obra".

Percibimos cada aparición (sujeto, animal, mundo) desde fuera y desde dentro, por relación a nosotros mismos y como objetos. El útil puede ser considerado un sujeto-objeto pues recibe los atributos del sujeto. En el retirarle del *continuum* lo inscribe en la trascendencia y así el objeto transpuesto no difiere de la imaginación de quien lo concibe, de lo que es él mismo. Nos referimos a una proyección de la razón en las cosas, a un esbozo de nuestra lógica en la materia.

En el prestar el sujeto sus virtudes a la cosa, la existencia apersonal e indistinta de lo continuo se pierde; sólo en el límite de lo humano aparece la trascendencia de las cosas con relación a la conciencia. La animalidad nos está cerrada en la medida en que no vemos en ella un poder de trascendencia. La posición separada de cualquier elemento permanece confusa en el sentido de que guarda a la vez todos los atributos de un objeto y de un sujeto. Pero el mundo sigue siendo en su fundamento inmanencia sin límite, inmanencia a la cual huimos pues somos incapaces de fundarnos sobre un orden unitario que rebasa, en tanto que es su origen, los límites de la razón. No hacemos más que omitir una realidad básica y de principio.

Es por el trabajo —entendido como la creación de objetos en el lugar en el que la razón lleva a cabo su administración— como el ser humano se desprende de la animalidad y se dispara hacia lo contenido, apartándose de la fluidez. La conciencia es el orden real que neutraliza la vida íntima* y la sustituye por el individuo en la sociedad del trabajo; esto constituye el mundo profano en el que todo apunta hacia la utilización y el beneficio fundado en la oposición sujeto-obje-

³ HEIDEGGER, MARTIN. *El ser y el tiempo*, Ed. FCE, México, 1971, p. 84.

* íntimo en el sentido de aquéllo que permanece en la inmanencia y se refiere a la voracidad del ímpetu vital.

to. Pero si la constitución del mundo profano, el de los límites, crea el muro que nos separa de lo continuo, crea también la angustia: el oponerse a las cosas es temblor; para la conciencia la muerte no es un aspecto de la continuidad sino su propia cesación. La muerte nos significa la negación de la duración individual y la confusión de los objetos distintos. Afirmar en la discontinuidad un principio perdurable a toda descomposición es afirmar la propia sobrevivencia y la duración de la conciencia en el transcurso del tiempo. Pero si bien para la muerte no puede existir ni resistencia ni defensa, la duración no es más que la delectación enfermiza de la angustia. Para dar a entender profundamente esta idea, cito a Bataille:

Más allá del aniquilamiento por venir, que dejará sentir todo su peso sobre el ser que soy, que espera ser aún, cuyo sentido propio, más que ser es esperar ser (como si no fuera la *presencia* que soy, sino el porvenir que espero, que sin embargo no soy), la muerte anunciará mi retorno a la purulencia de la vida. Así, puedo presentir —y vivir en la espera de— esa purulencia que por anticipado celebra en mí el triunfo de la náusea.⁴

La inmortalidad traducida en los actos heroicos y demás construcciones que prevalecen en el tiempo y en la memoria son la omisión protectora de una verdad innegable pues al darle a la duración el carácter de constitución de la verdad, la muerte adquiere el carácter de irreal. Sin embargo, la muerte traiciona esta impostura no sólo porque la ausencia de la duración devela la mentira sino porque es la gran afirmadora de la vida.

Sin embargo, quizás el animal abra una profundidad que nos atrae y nos es familiar, que siendo íntimamente parte del sujeto, a la vez le es lejano y escapa de su posición.

Generalmente nos rehusamos a admitir dentro de nosotros mismos la fiebre incitante, carnívora y lasciva de la célula orgánica. Nos mentimos imaginando escapar al exuberante movimiento del que no somos más que la forma aguda. Acomodamos todo conforme al rigor de la voluntad llevada

⁴ BATAILLE, GEORGE. *El erotismo*, p. 80.

al extremo riguroso de la conciencia, pero nuestros puntos de vista sobre lo que la vida debería ser raramente coinciden con lo que realmente es. La continuidad, que para el animal es la única manera de ser, es opuesta al mundo de los útiles, de los objetos, de los hombres. El animal está inmerso en ella y, aunque el hombre teme en la fluidez a lo que se dispersa y marchita, prolonga en lo hondo de su ser esas tinieblas animales cuya intimidad aún vela.

1.2 *El cruce del umbral*

El hombre entendido como ser racional es una definición de Occidente que dista de la originaria manifestación de la esencia del ser humano. La fractura sobreviene con la cosa definida, atrapada, determinada. El ser racional se opone a la manifestación como el "estado auroral"* de las cosas en el que se desenvuelve el misterio como la esencia de lo real que es la fluidez de la vida. Se ha separado lo que estaba unido en la comprensión originaria de los albores de Occidente en Grecia. El momento originario del mito se quiebra en la racionalidad que se abre con Platón y Aristóteles. El *logos*, considerado como razón, se transforma en el tribunal del ser, se torna prioridad del pensar y adquiriendo una posición sobresaliente instauro su imperio. Velar el momento originario, la unidad de *physis* y *logos*, es considerado por Heidegger el "principio del fin del gran inicio". El predominio de la razón, que celebra la deducción en la claridad y la conciencia, se expande en el desarrollo de Occidente. A partir de Platón, la interpretación del ser como *idea* domina el pensar, la *idea* aparece como la única interpretación del ser. Si *physis* fue primeramente el imperar naciente, el sostenerse en sí, *idea* se comprende como el aspecto, como determinación de lo estable pero sólo frente a la mirada. Siendo la *idea* el ser del ente, al descender el ser del ente a la materia, se desfigura la *idea*. El aparecer, pues, no es lo emergente, el mostrarse del aspecto, sino el surgimiento de una copia que

* Cfr. PAVESE, CESARE. *Diálogos con Leuco*, Ed. Siglo Veinte, Argentina, 1968.

no iguala a su prototipo y que, por tanto, se constituye como defecto. La verdad se convierte en semejanza, el percibir en representación. La separación entre *physis* y *logos* y su enfrentamiento determina la historia de Occidente que se concreta en el nacimiento del hombre racional para el cual el *logos* es manipulable: estado de posesión de lo materialmente existente y disponible. Así, una realidad que escape a los límites de la comprensión es absurda .

Pero es la resistencia opuesta a la inmanencia la que ordena su rebote. Si la conciencia ha llegado a ser "clara", en un sentido totalitario, "occidental", es porque se ha apartado de lo íntimo, pero esta intimidad no es algo que le sea ajeno, pues es de la parte oscura de la conciencia de lo que la conciencia clara se aparta.

El hombre siempre está a la búsqueda de lo íntimo perdido: el principio de lo sagrado se funda en esta búsqueda. Abandonar el mundo profano, el de los resultados y proyectos, para entrar en el mundo divino, el de la añoranza y el enigma, constituye el encuentro con la verdad que le es propia al mundo íntimo donde todo vale para sí mismo y no en relación a su utilidad.

La experiencia mística, como experiencia de lo continuo, surge paradójicamente de las construcciones propias de un racionalismo exacerbado que identifica su razón con el mundo. La negación del orden real favorece la aparición del orden mítico. Este niega al objeto como elemento discontinuo, como entidad mutilada. El sacrificio, práctica religiosa por excelencia, restituye el valor perdido a las cosas exponiendo su valor profundo. El sacrificio no espera nada a cambio en el sentido utilitario. Es la destrucción del mundo de la producción, mutación catastrófica de la vida social en el enfrentamiento con la continuidad del ser, con las fuerzas de la creación que son también las fuerzas de la destrucción.

El hombre en la conciencia clara se somete a una imagen del mundo en el ejercicio de la técnica como visión universal. Pero el sometimiento a la homogeneización de todo pensar a través del cálculo, el planeamiento y el cultivo de lo existente es limitado.

No tener miedo a la oscuridad no es humano. A la oscuridad se le teme desde el poder engendrante de la imagina-

ción que en el miedo nos hace quedarnos callados frente al vacío o gritarle al silencio para que nos reintegre.

El hombre cumple con su especie en el miedo. La angustia es la reacción visceral del yo que se siente distinto de lo otro. Nos separamos de las cosas y no nos es posible reintegrarnos al movimiento general del universo sin conciencia, pues esa separación nos rebota en la cara cuando tratamos de volver a estar "muertos" —unificados—. Sólo la religión abre ese espacio. Apenas el rito intenta devolvernos a lo perdido, al movimiento circular.

El ser racional avanza en línea recta, histórica. En el rito este ver hacia el frente se enrosca en sí mismo. Símbolo de la serpiente Ouroboros: el círculo eterno que se traga a sí mismo en el eterno reflujo de la conservación, la destrucción y la regeneración. En la búsqueda por el origen, el principio se topa con el ocaso y el sueño individual se trastorna en un sueño sin medidas, en la percepción de un movimiento universal que sólo puede experimentarse cuando penetramos en el sueño que es un despertar al vacío.

Zona de sombra. El entregarse a un ritual para un retorno a la inmanencia tiene como condición una conciencia obnubilada. Retorno a lo íntimo, la experiencia religiosa es el *arrebato de la ausencia*.^{*} Acto violento: el individuo va hacia lo interno, pero en esa ida se destruye a sí mismo.

Incansablemente la humanidad se dice a sí misma: "no somos animales" y opone la cultura a la naturaleza adjudicándose un destino espiritual. Pero la violencia subyace a la razón, ésta se encuentra en la carne y la condena. El miedo a la muerte se vincula con el aniquilamiento del ser. La violencia se apodera del cuerpo muerto y le hace participar del desorden, de la fuente profusa de la vida.

Ante esta perspectiva el hombre vive asustado. Por medio de la idea de prosperidad, el individuo glorioso (que ha logrado trascender a la muerte) se enfrenta a la desintegración y el desmembramiento. La cultura, afirma Ernest Becker,⁵ ofrece al hombre un *alter organismo* a través de las ins-

^{*}Cfr. BATAILLE, GEORGE. *Teoría de la religión*.

⁵ Cfr. BECKER, ERNEST. *La lucha contra el mal*, Ed. FCE, México, 1993.

tituciones y los símbolos culturales que no mueren. La historia parece ser la carrera de un animal asustado que debe mentirse para poder vivir a la manera que le impone su naturaleza. La cultura encarna la trascendencia de la muerte asegurando la perpetuación de sus miembros a través de las instituciones y los símbolos. Es un "proyecto invisible" cuyo mensaje silencioso es asegurar un poder vital a cada persona. Por ello, para Becker, toda sociedad es una estructura del poder de la inmortalidad.

Pero la realidad del mundo profano, el social, el del límite y la medida, se contraponen a un mundo mítico, el de lo sagrado, en el que todo es posible pues se fundamenta en la transgresión. El pensamiento mítico responde a una violencia cuyo principio es desbordar el pensamiento racional. Añoranza: horror mezclado de atracción ante lo inestable en donde el hombre se enfrenta a su intimidad animal con el mundo negando el imperio de la razón.

Sin embargo, el hombre no puede abandonarse a la inmanencia más que a riesgo de negarse a sí mismo. No puede más que añorarla y experimentarla momentáneamente. El problema radica en escapar a los límites de la cosa sin caer en la inconciencia, conciliar necesidades incompatibles satisfaciendo la aspiración de una conciencia despierta que quiere concordar con el desenfreno en la reserva de las necesidades del mundo profano.

Experimentar lo sagrado se limita por el signo de lo contrario. El desenfreno se encauza hacia lo ordenado y limitado. Para Duvignaud, la cultura se vincula a la separación entre "lo duro y lo blando", creando el simbolismo en el que se refleja la preocupación por la corrupción de la carne. Un ejemplo: el acto mortuario sirve de asiento a la vida común para mantener su propia conservación, el enterramiento es así una lucha contra la instancia destructora:

Como la momia, el esqueleto, el cráneo sobremoldeado, las cenizas reunidas en una vasija representan entonces mediante su contrario, esa parte invisible e impalpable, las creencias, los valores, el pensamiento: ¿no estamos en presencia de la práctica de la metáfora o del símbolo?, ¿no aparece el primer simbolismo con el esfuerzo de invertir la muerte en la vida de la comunidad, por sustituir las partes

mediante su representante opuesto aunque analógico, las partes duras, el hueso?⁶

Es decir, lo sólido como lo inalterable, lo que sobrevive, sustituye a lo blando, aquello corruptible, lo que la muerte destruye. El desenfreno limitado a los límites de una realidad de la cual es negación. La intimidad se resuelve en una posición real e individualizada, limitada a aquello que se juega en el rito. El rito, hecho social, pues reubica a la sociedad humana en un encuentro con la naturaleza y el cosmos, se resuelve en una comunidad que opera en vista a un porvenir. Es decir, que el rito y el sacrificio tienen un poder operatorio. Aunque el ejecutante se enfrente a las instancias naturales, al dominio de las fuerzas de una naturaleza no acabada, no racionalizada, lo hace en beneficio propio. Para los pueblos primitivos el rito es una técnica religiosa para la producción de la vida. Por medio de esta técnica los hombres imaginaban que podían tener un dominio firme del mundo material y que al mismo tiempo se le trascendía.

A través del acontecimiento ritual, que se enfrenta con las fuerzas subyacentes, fuerzas que existen y funcionan independientemente del individuo, se alcanza un estado de gran poder impulsor de la vida. Poder del *maná*, del *tabú*, como las fuerzas que residen en las cosas, energías latentes e inmanentes a la materia, independientes de las ideologías científicas, religiosas, técnicas o mágicas que los hombres forman en torno a los objetos.

La vida no puede ser reparada más que por un retorno a la fuente. Y la FUENTE por excelencia es el brote de la energía de la vida que tuvo lugar durante la creación del mundo, en el lenguaje mítico-simbólico. Pero no es posible ingresar a ella en el anquilosamiento de las formas racionales sino sólo aceptando el salvajismo de las fuerzas materiales, desviándonos hacia otro entorno que escapa al discurso. En el mundo primitivo RITO y MAGIA son los ayudantes y los ordenadores principales de la vida cuya forma operatoria tiene como fin los productos del trabajo, la fertilidad de la tierra y de las hembras. Pero esta técnica no se apoya en la máquina. El univer-

⁶ DUVIGNAUD, JEAN. *El sacrificio inútil*, Ed. FCE, México, 1994, p. 81.

so del que el rito habla o al que se enfrenta no es el que es commensurable sólo mediante la razón humana en donde el encuentro puro con la materia ha perdido su sentido. Más bien es un cosmos incierto en el que el hombre se enfrenta a fuerzas que no domina.

En lo profano, considerado como el mundo del trabajo ordenado en la racionalidad, la intimidad se considera desde el lado de la cosa, a la manera de la individualidad. La duración, que le es ajena a la intimidad, le es dada como fundamento a la cosa en la operación del trabajo.

El primado del orden de lo real, la administración de la razón, ordena a toda presencia en un proyecto de conquista que se considera a sí mismo el orden de las cosas. Aquí lo religioso, y con religioso me refiero al sentimiento de lo sagrado como experiencia de la continuidad, resulta peligroso, pues lo sagrado destruye todo aquello a lo que se aproxima. Nos hallamos ante la separación de un mundo profano y de un mundo mítico en el que la palabra errante es la metáfora que en la dilapidación de los signos deviene MOVIMIENTO DE VACILACIÓN donde todo es posible y todo puede ser destruido. El mundo profano, organizado en relación a la utilidad, supone la sanción de lo divino reduciendo la violencia al orden de la razón. Aquí lo divino es racionalizado dando lugar a la espiritualidad opuesta a la materia, es decir, al dualismo. Lo divino se transforma en la trascendencia de la materia: la espiritualidad es la afirmación de un elemento que sobrevive a la destrucción y niega el movimiento continuo de la vida hacia la muerte.

La intimidad es para la razón lo nefasto porque es el ser en irrupción, el ser como lo continuo, lo indiferenciado entre la vida y la muerte, la caída en el abismo . . .

Pero arrancar al hombre del orden de los objetos implica una renuncia necesaria a las obras. Si la ciencia nace de la condición de una conciencia clara y distinta, bajo las determinaciones míticas, esta conciencia se desvía de los modos racionales. Si se reduce la vida al orden de lo real, sólo se balbucea una semi-intimidad que no es más que un jirón de lo íntimo comprometido con los principios de autoridad y autenticidad de la cosa. En tanto que las verdades de la ciencia son comunicables por hipótesis demostrables y fundamen-

tadas, el ritual y la mitología no son guías sino para llegar a una iluminación distinta de la conciencia. Lo divino es una especie de caída del conocimiento discursivo. No podemos, por lo tanto, dar la autenticidad de la ciencia a lo divino si no queremos anularlo, pues si bien lo racional exige suspensión y espera, el conocimiento de lo íntimo atiende a lo inmediato, a las formas de pensamiento deslizante. Ubicarnos en este terreno nos sitúa en relación a las cosas en transformación. Es una especie de subversión ante la razón que ajusta al mundo para apostar por la vacilación y el desorden. En el enfrentamiento con lo desconocido, se puede encontrar una expresión más general y proliferante: aquello que subyace y constituye la trama de los sueños y la imaginación.

1.3 *El centro fijo del origen*

Según Duvignaud, el símbolo no es cuestión de lingüística sino que es un hecho de la experiencia, un acto social que constituye una tarea universal. Los sistemas míticos no son construcciones intelectuales, sino que se hallan vinculados a la vida cotidiana y sufren los cambios que su variación les impone. Constituyen, como afirma Jean Duvignaud, una:

... práctica humana universal desde que la especie humana existe como grupo (...) Trabajo común al que ninguna civilización escapa y que, en esa colaboración entre la naturaleza y la vida común es propia, materialmente, la práctica de la metáfora . . .⁷

Pero aún vinculado a la vida cotidiana como principio de regeneración y redistribución del poder de la vida mediante el rito, lo que cuenta el mito no pertenece al mundo cotidiano. Hablamos de aquella forma de conocimiento que escapa a la razón, que expresa lo anterior a toda construcción intelectual y que se vacía en la vivencia pura como redistribución del poder de la vida.

El mito reactualiza, rememora los tiempos en que todo lo actual fue determinado. Es una transportación al ámbito de

⁷ DUVIGNAUD, JEAN. *Ibid.*, p. 107.

lo absoluto, primigenio e intemporal. Rompiendo con la realidad cotidiana produce una transfiguración que revela más allá de la apariencia " . . . y al mismo tiempo transfigura al hombre haciéndole perder su identidad de criatura limitada."⁸

Abrimos nuestra existencia a lo posible a través de la suspensión de los modelos culturales establecidos. Efecto de alejamiento, capacidad de ser otra cosa: la connotación de las cosas se hace infinita pues "la palabra acostumbrada cede el sitio al intercambio de lenguaje cuyo apoyo está en el ademán o la mirada"⁹

Sin embargo, aunque el mito marca una especie de dirección originaria al contar una historia sagrada, la irrupción de lo divino en lo mundano, justifica el comportamiento y la actividad humanas y precisamente porque es la manifestación de los poderes sagrados se convierte en el modelo de las actividades humanas significativas.

Irrupción de lo sagrado, reactualización de un tiempo *illo tempore* que sale del mundo profano. Llamemos a esta salida EL CRUCE DEL UMBRAL, el misterio de la transfiguración, un rito, un paso espiritual, el equivalente de una muerte y de un renacimiento que amenazan los viejos conceptos y que es el primer paso en la zona sagrada de la fuente universal. Una vez dentro, se abandona todo como una serpiente que abandona su piel. Abandono del sí mismo, se muere para el tiempo y se regresa al vientre del mundo. Es este el principio de la regeneración.

Lo sagrado dentro de la concepción mítica es la potencia y realidad absoluta, lo sagrado está saturado de SER. El hombre participa de ello para saciar su sed ontológica. Es la persecución del SENTIDO, aunque mediante el ritual no existe más que la destrucción de ese sentido, la apertura a la diversidad que amplifica.

A través del acontecimiento ritual, cuya máxima expresión es el sacrificio, se alcanza un estado de gran poder cuyo misterio es invisible y sólo puede ser conocido experimentándolo. El rito hace que el ejecutante se relacione con las

⁸ CROSS, ELSA. *La realidad transfigurada*, Ed. UNAM, México, 1985, p. 23

⁹ DUVIGNAUD, JEAN. *Ibid.*, p. 81

cosas no como objetos sino con su intimidad y se apodera de lo que se cree desposeído, más aún, que participe de ellas.

Nada que no pertenezca a la esfera de lo sagrado, participa del ser. Lo profano no tiene el fundamento ontológico del mito, pues no lleva a una apertura original. El conocimiento profano, en relación a los mitos, es opaco e insignificativo porque no tiene el modelo ejemplar de la creación divina que estalla de plenitud. **DESBORDAMIENTO, RUPTURA DEL LIMITE.** El hombre religioso aspira a algo distinto de lo profano y se enlaza al tiempo primordial, que es un instante, un eterno presente indefinidamente recuperable. Vivir los mitos es una experiencia de participación en la unidad. Si el yo nace de la experiencia social, es por medio del ritual como el hombre logra deshacerse por unos momentos de las implicaciones de ser "uno mismo". En ese momento no existe la mirada del "otro" y por ello se experimenta la apertura hacia una posibilidad indefinida, una libre espontaneidad existencial en la que se existe sin la exigencia de ser algo. La experiencia colectiva en la que se desenvuelve la posición del individuo adopta la forma de un aparente desorden, pues se desprende de las actitudes establecidas que constituyen el repertorio de la vida práctica. Se deja al cuerpo, unificado con sus posibilidades, actuar libremente en el frenesí de lo procreativo.

Al transmitir el mito, el oficiante no se enfoca a satisfacer una curiosidad sino que responde a una necesidad profunda, a coacciones e imperativos de orden social(aunque claro está que estos imperativos son muy distintos de los que una cultura racionalista puede exigir). En las civilizaciones primitivas el mito desempeña una función indispensable pues resalta, expresa y codifica las creencias.

Los mitos revelan que el mundo, el hombre y la vida tienen un origen y una historia sobrenatural. Rememorarla es repetir las acciones de los dioses. Así, conocer los mitos es conocer el secreto del origen de las cosas, saber dónde encontrarlas y cómo hacerlas aparecer cuando desaparecen. La historia narrada por el mito es un conocimiento transmitido en el curso de una iniciación que va aunada a un poder mágico-religioso. Y ya que la vida religiosa consiste en la rememoración del acto de creación, no es posible "olvidarlo", pues es deber de la memoria recordar lo que sucedió en el princi-

pio. Para el *homo religiosus* la existencia auténtica se inicia cuando recibe la comunicación de esta historia primordial y asume sus consecuencias. Las ceremonias religiosas se constituyen como fiestas del recuerdo. "Saber" es aprender el mito central y esforzarse en no olvidarlo. Saber es ejercer PODER al conocer las fuentes de la potencia y del objeto, una conexión misteriosa entre el que sabe y lo sabido.

El hombre sabio percibe que lo esencial precede a la existencia. Percibe al espacio como algo no homogéneo sino como una ruptura entre el espacio sagrado y el profano. El espacio sagrado es, antes que nada, un "centro" o "punto fijo". Lo profano no es un "mundo" sino un universo roto, una masa amorfa de lugares no significativos en los que se mueve el hombre.

Siendo que en el rito el transcurso de las cosas es alterado, se define una duración original que implica una aprehensión también original del espacio. Todo espacio sagrado tiene por efecto destacar un territorio del medio cósmico y hacerlo cualitativamente diferente del estado larvario del espacio circundante. Pero la irrupción de lo sagrado no sólo limita un punto fijo dentro de la fluidez sino que efectúa una ruptura de nivel que abre la comunicación entre los niveles cósmicos del cielo y de la tierra haciendo posible un tránsito ontológico de un modo de ser al otro. Si en el rito se vive la reinscripción del tiempo sagrado es porque en su naturaleza está el ser reversible. Es recuperable pues no transcurre. No constituye una duración sino que, según Mircea Eliade, es un tiempo "parmenídeo", que es siempre igual a sí mismo, que no cambia ni se agota. Es el tiempo ontológico por excelencia porque como el tiempo del origen en él aparece la realidad más vasta. Según Duvignaud:

... prevalece todavía el tiempo absolutamente prehistórico, el tiempo por naturaleza indivisible, absolutamente idéntico, el cuál, consiguientemente, sea cuál fuere la duración que se atribuya, hay que considerarla como momento, es decir, como un tiempo en el que el final es el comienzo y el comienzo como el final, una especie de eternidad ...¹⁰

10 DUVIGNAUD, JEAN. *Ibid.*, p. 20.

Si bien el principio racional informa la realidad empírica, en el rito todo apunta a una tempestad orgánica en la que se recrean las fuerzas internas que aseguran la continuación de la vida. Exteriorización de un fondo de violencia latente, precipitación en un sentido profundo que rompe con la voz colectiva de la razón y que provoca actuaciones insólitas cuya aparente crueldad posee una justificación mítica, por no decir un principio elemental que subyace a toda vida que responde en el paroxismo. De acuerdo con Felipe Reyes Palacios:

La meta del mito es despejar de la necesidad de esa ignorancia de la vida efectuando una reconciliación de la conciencia del individuo con la conciencia universal. Y esto se efectúa a través de una valoración entre los fenómenos pasajeros del tiempo con la vida imperecedera que vive y muere en todos.¹¹

Celebración de la aniquilación, repetición de la expansión dionisiaca que pierde y sumerge a la identidad en el poder del "ahora" palpitante. El grupo delirante de los que participan en el ritual despierta el sentimiento del pavor y de lo maravilloso que la sociedad moderna y mecanicista ha negado, coartando la existencia total del hombre. Ritual: agotar la duración recorriéndola hacia atrás para desembocar finalmente en el NO TIEMPO, lo cual implica recuperar el estado no condicionado que precede a la caída en la rueda del tiempo y las existencias. Si percibimos en el mito una "movilidad" del origen del mundo, traducimos la esperanza del hombre de que su mundo siempre estará ahí, aún cuando deba ser periódicamente destruido.

1.4 *La vuelta al vacío*

Para que algo sea renovado es necesario el caos. En las imágenes del mito el universo es precipitado por un pasado intemporal en el cual reposa y se disuelve de nuevo. Todo se resuelve en un fuego primario, el ciclo cosmogónico va hacia

¹¹ REYES PALACIOS, FELIPE. *Artaud y Grotowski: ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, Ed. UNAM, México, 1991, p. 56.

la manifestación y retorna a la no-manifestación. Este está impregnado por el silencio. El mito es la revelación de este silencio, de este último misterio.

Hablo de un finalismo, de una conflagración cíclica en la que todo tiende a un fin que no es distinto del principio.

El fin es la causa total de todo, de la continuidad, del apogeo al derrumbamiento y de ahí al retorno. Este sentido del fin me parece esencial a toda mitología. Sin embargo, cuando el perfil escondido se intuye, el mito es sólo la penúltima palabra, pues luego sólo está el silencio.

El fin es el principio. Lo que es flota sobre lo que no es. "Desde el vacío que está por encima de todos los vacíos surgen las emanaciones que sostienen al mundo, como plantas misteriosas."¹²

Del vacío, que es la residencia de lo asimétrico, puede surgir el movimiento, así se unen en Shiva lo masculino y lo femenino, lo que construye y lo que destruye. La gracia del universo es también el aniquilamiento, pues así como el calor del sol es la incubación del organismo, es su misma combustión, DESECACIÓN DEL INSTANTE. El fuego está vivo porque consume y, según Artaud, "Mantiene la eternidad de las fuerzas por medio de las cuales la vida se conserva bajo el amontonamiento de la destrucción y merced a la destrucción misma."¹³

En todo hay catástrofe pues la forma galopa hacia la destrucción y la disolución. La eternidad está a la base del nacimiento y de la muerte. Todo nace de la eterna fuente del vacío, todo lo que viene al orden regresa al caos.

¹² CAMPBELL, JOSEPH. *El héroe de las mil máscaras*, Ed. FCE, Argentina, 1991, p. 128.

¹³ ARTAUD, ANTONIN. *México*, Ed. FCE, México, 1992, p. 86.



II

ANTONIN ARTAUD

Teatro sagrado: metafísica de la fuerza vital

El teatro es un arte del espacio que cayendo sobre los cuatro puntos cardinales corre el riesgo de tocar la vida. Es en el espacio encantado por el teatro que las cosas encuentran sus figuras y, bajo ellas, el ruido de la vida.

Antonin Artaud
El teatro y los dioses

2.1 *El teatro y la fuerza vital*

Y ahora, a través del estudio elaborado en el capítulo anterior, dispongámonos a usar las ideas precedentes como preparación y apertura hacia la teoría del teatro ritual de Antonin Artaud.

Para Artaud todo verdadero teatro es la ruptura de un orden que simboliza una crisis. El teatro está inscrito en la fuerza vital. Tropieza con la vida misma, con el origen, con la fuente de la que surgen las fuerzas que irrumpen en la vida. Es el instrumento para hacer nacer y reaparecer lo que la vida vista impávidamente no revela en la superficie de los hechos: el acontecimiento puro, inexplicable, inevitable.

Artaud quiere un teatro que recupere la relación mítica con el origen a través de la eficacia directa, origen y eficacia que encuentran su apoteosis en la Crueldad. ¿A qué se refiere Artaud cuando nos habla de crueldad y qué entendemos aquí por ella? Primero que nada: la crueldad hacia sí mismo

en el dolor del pensamiento. Pero en los fondos dionisiacos la crueldad del despedazamiento y la visión del vacío. Para Artaud, crueldad y acción extremas son el inicio y la violación de los principios, la afirmación del mal como el extremo orgánico y, en el teatro, es la imagen de la peste, el caos y la tempestad. La crueldad en el teatro es la peste extendiéndose en el escenario con la fuerza de una epidemia.

El teatro no es posible sin un fundamento de crueldad y, si bien es el proceso de renovación por el cual se asegura la continuidad de la vida, del espíritu a través de la carne en la traducción de la pulsación innata de la vida, la crueldad, para Artaud, no es el cultivo sistemático de lo horroroso ni el rigor sangriento del suplicio, sino que, antes bien, nos habla de un rigor en el sentido de disciplina moral absoluta e íntegra; capacidad de sufrimiento, que en el plano cósmico equivale al desencadenamiento de las fuerzas ciegas por las cuales la vida se abre paso. La crueldad del Teatro Total es la sumisión a la necesidad y no la necesidad referida a las pulsiones, sino la de la conciencia aplicada en donde lo caótico es sólo la imagen externa de movimientos geométricos que responden, según Artaud, a resúmenes abstractos del mundo material.

La crueldad, fondo latente, es en el teatro la superación de las relaciones habituales, la ruptura de los comportamientos admitidos.

Artaud quiere revelar lo que la modernidad escatima. ENAJENACIÓN. La sociedad, el espíritu y la conciencia están enfermos, el orden corrompido y alterado en el congelamiento. Todo se cierra y se subordina al ámbito humano del instrumento, de lo disponible.

Hasta diré que esta infección de lo humano contamina ideas que debían haber subsistido como divinas, pues lejos de creer que el hombre ha inventado lo sobrenatural, pienso que la intervención milenaria del hombre ha concluido por corromper lo divino.¹

Pero la recuperación del mito no se sintetiza en la mera imitación de las formas rituales, sino que para ello es nece-

¹ ARTAUD, ANTONIN. *El teatro y su doble*, Ed. Edhasa, Barcelona, 1982, p. 20.

sario recrearse un sentido renovado de la vida, ampliar las fronteras de la realidad para que el hombre se adueñe de lo que aún no existe y lo haga nacer fuera del desorden espiritual, de la máquina de registro, que se traduce en "la fisonomía espiritual de un mal". El teatro, pues, debe ocupar el lugar del mito: rescatar la eficacia de las fuerzas subyacentes en su operar con sustancias concretas que liberan fuerzas esenciales que despedazan a las formas. Lo sagrado destrozando a lo profano. Así, la vida está asegurada por el proceso de renovación. Pero como en el mito, es preciso retornar al caos para ordenar. Las imágenes de la peste son, para el poeta, las imágenes de una fuerza espiritual que se agota y que necesita ser renovada y es al mismo tiempo la imagen de la vida en el extremo desgarramiento, la vida triturando. Artaud considera la crueldad en el sentido de que:

... no se trata en absoluto de la crueldad como vicio, de la crueldad como brote de apetitos perversos que se expresan por medio de sanguinarios ademanes, como excrecencias enfermizas en una carne ya contaminada; sino al contrario, de un sentimiento desinteresado y puro, de un verdadero impulso del espíritu basado en los ademanes de la vida misma; y en la idea de que la vida metafísicamente hablando, y en cuanto admite la extensión, el espesor, la pesadez y la materia, admite también como consecuencia directa el mal y todo lo que es inherente al mal, al espacio, a la extensión y a la materia. Y todo esto culmina en la conciencia, y en el tormento, y en la conciencia en el tormento. Y a pesar del ciego rigor que implican todas estas contingencias, la vida no puede dejar de ejercerse, pues si no no sería vida; pero ese rigor, esa vida que sigue adelante y se ejerce en la tortura y el aplastamiento de todo, ese sentimiento implacable y puro es precisamente la crueldad.²

Y si todo acontecimiento, al pasar al ámbito del teatro, se descarga al espectador "con la fuerza de una epidemia", si es un delirio contagioso, es porque nos recuerda la relación íntima en la que se establece la capacidad de enfrentamiento con la corrupción, el desastre y, por tanto, con el sufrimiento. La peste, el teatro, y la crueldad son, afirma Artaud, el triunfo de las fuerzas oscuras. La destrucción, el caos, la disolución, son la afirmación de la vida "Y si esas posibilidades

² *Ibid.*, p. 129.

y esas fuerzas son oscuras, no son el teatro o la peste los culpables, sino la vida."³

Crueldad es el sentir trágico. Crueldad es el mal permanente, el acto de creación en el torbellino de habitar los espacios a cualquier precio. El teatro es cruel y semejante al mal porque obedece a esta necesidad, a esa fuerza ciega capaz de pasar por encima de todo. La creación y la vida se definen sólo por su rigor y por su crueldad fundamental. Así, en la manifestación del mundo el mal es la ley permanente y el bien un esfuerzo y, por ende, una crueldad que se suma a la otra. El mal es el ejercer violencia sobre las cosas, el fundamento de la existencia.

El teatro se funda en la crueldad y en tanto que es un acto de emanación y de creación sus principios son los principios de lo viviente. Como la peste, es una invocación a los poderes que llevan al espíritu a la fuente misma de sus conflictos, perturbando el reposo de los sentidos en un precipitarse a la vida con un vigor y una fuerza siempre renovados.

2.2 Teatro y Metafísica

Por más que los seres tratan de mascullar que las cosas son tan cual y que no hay más que buscar, yo, yo vi que perdieron pie y que desde hace mucho tiempo ya no saben lo que dicen porque no saben ya a donde fueron a buscar los estados en que se distienden la ola de ideas y en que se obtienen las palabras para hablar.

Antonin Artaud

Viaje al país de los tarahumaras

El mito y el rito, como estructuras íntimas del teatro, implican que vivir no es sólo vivir la experiencia cotidiana. RUP-TURA, TRANSFIGURACIÓN, APERTURA DE CANALES. El teatro,

³ *Ibid.*, p. 23.

espacio alquímico que opera sobre el cuerpo y el espíritu, es el ejercicio de un acto terrible y peligroso que acosa al espíritu por los canales físicos y lo lleva hasta sus últimos límites en la "atmósfera de matanza, de tortura, de sangre derramada" propia de los grandes mitos en los que por primera vez aparecen las esencias.

El teatro del mito tiene esta característica: hacer aparecer.

"Como la peste rehace la cadena entre lo que es y lo que no es, entre la virtualidad de lo posible y lo que ya existe en la naturaleza materializada."⁴

El teatro es una batalla de símbolos que comienza en el momento en que se inicia lo imposible. Parte de los actos hostiles a lo cotidiano, al entendimiento funcional de la realidad que no sintetiza las cosas en un todo sino que todo lo dispersa. En esa forma de comprensión nos hemos asegurado la individualidad y el secreto de nuestros conflictos internos. Habitamos en ese pacto en el que nos alejamos de lo putrefacto, de la transformación general y constante de la vida, es decir, de nuestra propia muerte. No sentimos a la vida como un todo que no admite teorías.

Afirmar que la vida es una unidad nos hace intuir en Artaud la referencia a la fuente de la que todo brota. La cosa "es" pero el ser no puede estar determinado como lo que subyace a la cosa, como algo separado, sino como ese brotar mismo que ofrece infinitos aspectos en el mostrarse y en el ocultarse.

Brotar. Aparecer. La verdad no se sostiene, no es la certidumbre del representar. El ser es lo huidizo, no la idea detrás de la cosa; lo que constantemente se desliza pero que es lugar de aparición; lo que se mueve pero se sostiene: principio de polaridad, los dos aspectos de una misma cosa. Según Heidegger "ser es apertura al infinito, potencia hacia lo ilimitado, atmósfera de luz en que todo se hace visible, sin que la luz sea directa y propiamente visible a solas del todo; es simple lugar de aparición, con esa función justamente: hacer aparecer lo demás sin aparecer ella."⁵

⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁵ HEIDEGGER, MARTIN. *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Ed. Anthropos, España, 1989, p. 56.

Un verdadero encuentro con el ser, un contacto más cercano con la cosa, sólo puede experimentarse a través del proyecto poético como DESARRAIGO, ELEVACIÓN y DESFIJACIÓN de lo concreto. La poesía como metafísica, idea de Heidegger que aquí utilizamos para nuestra lectura de Artaud, es poner a la cosa más allá, *plus ultra*, del afinamiento y la fijación trasladándola de una cosa a otra sin que en nada se establezca firmemente. La poesía nos acerca al estado abierto del ser: lo posible. Y para abarcar la poesía, en este caso, provocarla en el espacio como puesta en escena, hay que penetrar en las regiones de la violencia y lo pavoroso que tan bien describe Heidegger:

Entendemos lo pavoroso (*Un-heimlich*) como aquello que nos arranca de lo familiar (*Heimlich*), es decir, de lo doméstico, habitual, corriente e inofensivo. Lo pavoroso no nos deja permanecer en nuestra propia tierra (*Einheimlich*).⁶

El teatro es lugar de aparición. En los términos propuestos por Artaud, metafísica en el espacio, poesía espontánea que produce algo objetivo, concreto y material, y de presencia activa. Poesía en el espacio que se resuelve a través del lenguaje signo que representa y expresa ideas y actitudes del espíritu que la palabra no alcanza a decir. El teatro, como el rito, rompe con lo real como convención. A través de lo que Mircea Eliade* llama *axis mundi* —centro fijo distinto cualitativamente del espacio profano en el que se entabla una relación directa con el circuito del orden universal— se penetra en la región del *mysterium fascinans*, el misterio de lo real que provoca el miedo metafísico en el que el espíritu no ve sino un espacio lleno que parte del vacío, el enfrentamiento con las cosas abiertas en toda su significación.

Para el poeta francés, sustituir a las formas rígidas por formas vivas e intimidantes, da nueva realidad al sentido de la antigua magia ritual. La poesía del espacio es la del lenguaje-signo en donde el gesto alcanza toda su eficacia, moviliza, altera y destruye definitivamente las formas. Los ges-

⁶ HEIDEGGER, MARTIN. *Introducción a la metafísica*, Ed. Gedisa, España, 1993, p. 139.

* Cfr. ELIADE, MIRCEA. *Mito y realidad*, Ed. Labor, España, 1985.

tos adquieren un valor ideográfico y se convierten en las actitudes del espíritu o en un aspecto de la naturaleza. El gesto y la palabra, sostiene Artaud, se acrisolan en una oscura materia de la que surgen recién creados, emergiendo apenas del caos original, plenos de energía como la palabra mágica de la creación que funda el principio del mundo. Regreso al caos. Inicio. Hablamos de una reviviscencia: "volver a vivir algo en su género y especie de vida primigenia, sólo que reconcentrado, reducido a su esencia, en 'extracto' "

Artaud pretendió un teatro que sustituyera a los mitos que ya no escuchamos, que fuese una apertura a lo sagrado, como "... el permanecer unido a los principios con una fuerza de identificación sombría"⁷ en la que se asegura la continuidad del aspecto de lo supremo como acto creador. Si el teatro y, como veremos después, el espíritu y la cultura están en decadencia, es porque han roto con la gravedad y con la eficacia dolorosa, es decir, con el peligro. Este peligro consiste en que si el teatro debe, como el rito, excavar en la realidad arquetípica el retorno al tiempo primigenio —o a los instintos atávicos bajo la superficie de lo racional— esto implica la crisis total, ya que el comienzo es lo más violento, la abundancia excesiva en donde todo está en transgresión simultánea.

Y es este espíritu de anarquía profunda, en donde se cuestionan las relaciones entre objetos y entre forma y significado, lo que para Artaud es la raíz de toda verdadera poesía. Poesía y anarquía en tanto que obedecen a un orden que se acerca más al caos. Anarquía es el final de las contradicciones, el juntar lo que está junto, dar nuevo sentido a lo que está separado, es decir, poesía. Asimismo, poesía es el final de las contradicciones, de la guerra, de la anarquía pero por la guerra, el desorden y la contradicción de la anarquía, como poesía materializada.

En toda poesía hay una contradicción esencial. La poesía es la multiplicidad machacada y que lanza llamas. Y la poesía, que devuelve el

⁷ HEIDEGGER, MARTIN. *Hölderlin y la esencia de la poesía*, p. 56.

⁸ ARTAUD, ANTONIN. *Heliogábalo o El anarquista coronado*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1982, p. 48.

orden, resucita primero el desorden, el desorden de los aspectos inflamados; hace que se entrecorquen aspectos que reduce a un punto único: fuego, gesto, sangre, grito.

Devolver la poesía y el orden a un mundo cuya existencia es un desafío al orden significa devolver la guerra y la permanencia de la guerra; significa traer un estado de crueldad aplicada, significa provocar una anarquía sin nombre, la anarquía de las cosas y de los aspectos que se despiertan antes de hundirse de nuevo y fundirse en la unidad. Pero quien despierta esa anarquía peligrosa es siempre su primera víctima.⁹

Existe pues una palabra errante, aquélla que no fue atrapada por la semiología exasperada sino que es nómada en un mundo salvaje. El mundo extraviado de la vida imaginaria en la que el hombre participa de una vida que no se sustrae a la identificación del universo con una máquina que hace huir a las diversas "fuerzas mágicas". La producción metafórica en lo imaginario nómada es un acto subversivo de dilapidación en el que la cosa se enfrenta al ser de la materia y de la naturaleza en la que se extenúa la existencia.

Mundo de la libertad poética, lugar de la profusión de la metáfora que impunemente invoca sus propios códigos sacudiendo al ser para abrirlo al campo de lo posible, a la región no dominada de lo virtual. La apertura, en la que se da nada a la nada, es ponerse frente a frente con lo absoluto, como lo posible, con una mirada severa que exaspera a la particularidad o a la diferencia, mezclándolas en el fondo cruel de la naturaleza. Todo ocurre como si se tratara de mantener una zona reservada en que sobreviviera la imagen abolida del cosmos. Si el rito es la representación del mito, (el hacer visible la palabra que ha quedado errante), en el escenario deviene metáfora, símbolo. Hicimos referencia a que el círculo cerrado de lo sagrado elimina al individuo. En el teatro, la tortura se convierte en complacencia artística. El escenario, de acuerdo con Duvignaud:

. . . si precipita al hombre trágico en el absoluto implacable que lo conduce a la muerte y hace que el "límite vital" de toda vida trágica "se funde siempre con la muerte", es porque el teatro converge, sin saberlo (o justificado mediante la filosofía) en la obsesión cruel . . .¹⁰

⁹ *Ibid.*, p. 90.

¹⁰ DUVIGNAUD, JEAN. *El sacrificio inútil*, p. 203.

Para Artaud lo importante es el regreso a la unidad, por eso la poesía es una fuente que involucona: del concepto a la inflamación de dicho concepto, en la materia densa en la que todo se reduce al mismo grito y en donde las cosas comienzan a invadir espacios que no les corresponden. La poesía del espacio, el teatro, es la conciencia de esta caída, "... ese corte espantoso en que todo lo que existe se comprime y acaba en lo que no existe."¹¹

La fijación individual en el "éste", el "aquí", lo "señalado con el dedo", escapa a los principios de la metafísica, de la poesía, que no se sostienen más de un instante para desaparecer nuevamente. Si bien para la ciencia el mundo se vacía en fenómenos, desde el punto de vista de la poesía, todo es palabra que apenas se abre, que no pretende señalar lo máximo y últimamente definido. La poesía que Artaud asimila al espacio, precisamente al espacio porque en él se materializa y se vuelve objetiva y capaz de afectar directamente en el suceso escénico, recurre a lo imprevisto, pero no sólo de las situaciones sino de lo anterior a las situaciones, de las cosas mismas en transición intempestiva, como en el sueño en el que la realidad se presenta desde todos los ámbitos insólitos de la alucinación. Artaud habla del sueño, afectando al mundo material con su profunda dimensión poética.

Hay que abandonar, nos dice, el significado del teatro como imitación de la realidad y reencontrar su significado religioso y místico, el de la experiencia interior:

El verdadero teatro sólo podrá ser nuevamente el mismo, ser un medio de auténtica ilusión, cuando proporcione al espectador verdaderos precipitados de sueños, donde su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de las cosas y hasta su canibalismo desborden en un plano no fingido e ilusorio sino interior.¹²

Restituido a sus orígenes rituales el teatro puede realmente alcanzar el secreto de la fascinación en la realidad de lo virtual. Es la simulación que más se acerca a la verdad.

El teatro es lugar de reserva, de expectación y, por ello, el lugar de todas las posibilidades. Imágenes en estado puro:

¹²ARTAUD, ANTONIN. *El teatro y su doble*, p. 33.

anacronismo del gesto, espacio y tiempo de dioses. Se trata de transferir la existencia en un puente que provoca un área oscura, el área de transición en el enrarecimiento de la atmósfera en la que los objetos son nuevos. La materia dramática comienza a surgir de su propio espacio, caldero alquímico que produce a partir del escenario su propia obra. El objeto ha cambiado de cualidad. Su manejo se refiere a lo que es él mismo y se sume en perfecta quietud, sólido en su mismidad y en su individuación erguida que de un momento a otro puede ser aniquilada para ser otra cosa. Nos referimos a un prestigio único de los objetos y, según Artaud, de la materia mostrándose como revelación, del escenario como LO MANIFIESTO. Desde esta perspectiva, el espíritu participa de una operación mágica en la que "se liberan los signos retenidos primero y luego arrojados súbitamente al aire". Todo es HERVOR DE SEÑALES. El teatro hace del espacio poesía al devolver a la cosa su sentido secreto y profundo, "El estado espiritual energético y masivo que les corresponde".¹³

Para Artaud, hacer que el lenguaje exprese lo que comúnmente no expresa es hacer metafísica, es devolverle la capacidad de desgarrar y manifestar algo, volverse contra sus fuentes utilitarias. Si el mundo no es atrapable en el universo del discurso lógico, entonces no hay nada permanente sino que todo permanece en huida constante. Lo que está centrado en los principios y que va en pos del transcurso en la duración, puede ser que no subsista más de un instante. Si bien la palabra científica señala lo máximo y últimamente definido, la poética inaugura a la cosa desarraigándola de lo singular. Esto es metafísica: poner a las cosas más allá de su afinamiento. El mundo se traslada de un lado a otro sin posarse ni prenderse en nada sino que todo es aire, transportación.

Nos remitimos al estado espiritual del hombre cuya actitud hacia la existencia desafía a los aficionados al realismo, a los lenguajes lógicos y discursivos que se desenvuelven en la herencia lineal que se aparta del círculo cerrado del mito como gesto divino de creación. La repetición ciega de la herencia racional despoja a todo acto y cosa de su contenido poético. En este alejamiento somos incapaces de sacar de una

¹³ *Ibid.*, p. 47.

palabra todas sus consecuencias, incapaces de la síntesis y la analogía de un universo en donde la vida se interrumpe continuamente en el conflicto perpetuo y en el espasmo.

Sólo cuando las formas regulares se derrumban, las cosas hablan y nos muestran sus propiedades por entero . . .

Así pues, es con la pérdida de sus cualidades singulares que los objetos nos muestran la realidad; y la conciencia, mostrándonos lo que es, no hace más que matar las cosas que hablan; porque es preciso siempre que un objeto cese de ser sí mismo para mostrarnos en realidad lo que es. Las palabras absurdas de los sueños son las palabras de la realidad en viaje, es decir, que ella acaba de comenzar a hablar.¹⁴

Contra el mundo moderno, Artaud identifica en el espíritu primitivo la conciencia capaz de conocer la variedad de los objetos por medio de su metamorfosis y en lo sagrado la cualidad de insuflar un mundo de cualidades infinitas, es decir, metafísicas.

El teatro es, pues, un acontecimiento donde la impulsión de lo extraordinario y la expulsión de lo habitual "ofrendan" a lo real. Es la desocultación de los objetos, los gestos y las actitudes; se funda todo por primera vez, actitud mítica y ritual que se enfrenta al origen en la primera obra y el ejemplo de los dioses. El suceso teatral que es, según Artaud, poética pura, atrae hacia sí las diversas fuerzas mágicas. Y vemos en la magia esta capacidad de hacer aparecer, de darle ser a lo que no es en un sentido original y único. Es la libertad poética en la que se fraguan los símbolos. Ser y esencia son libremente creados. Atribuimos a Artaud la idea del teatro como un lugar en el que las cosas se ponen en el estado de "ser" en el espacio de la aparición.

El ser es apertura a lo infinito, transustantación y transfiguración.

POBLAR EL VACÍO: El teatro sale de la nada, como proyección poética nunca toma su ofrenda de lo corriente y ya ocurrido. Salta por encima de lo venidero y en ese comienzo, afirma Heidegger, ". . . contiene siempre la plenitud no abierta de

¹⁴ARTAUD, ANTONIN. *México*.

lo prodigioso, es decir, la lucha con lo seguro."¹⁶ El teatro es también LA ANGUSTIA ANTE EL VACÍO: toca los canales en que nos abrimos al misterio del origen en un plano que la conciencia protectora no alcanza. Es el doble de una realidad arquetípica que se oculta. En él se expresa el misterio del origen, el drama esencial. Invocar a la metafísica no es separar a la vida de un mundo que la sobrepasa, sino volver a introducir en ella la fuerza del misterio, el hervidero de materia. Como el rito, el teatro es, expresa Artaud, la reiteración del origen, pero no en el sentido de la imitación de las formas rituales sino en el sentido de provocación, habitación del espacio en un centro que cubre el vacío pero que parte del vacío mismo y que apunta hacia la inmensidad de una virtualidad infinita.

El Teatro Total ejerce, para el poeta francés, un estado físico y poético en todos los niveles de la conciencia e induce al pensamiento a adoptar actitudes profundas que podrían llamarse "metafísica en acción". Exaltación vital originaria. El lenguaje como forma de encantamiento, ejerciendo efectos físicos donde el tiempo y el espacio se abren apoteósicos hacia los cuatro puntos cardinales. El teatro es el ejercicio del cuerpo y del espíritu en un acto terrible. Es el lenguaje concreto en donde se expresa el pensamiento en un lenguaje físico. Como señala Susan Sontag, "Artaud imagina al teatro como el lugar en el que el cuerpo puede renacer como pensamiento y el pensamiento como cuerpo."¹⁶

PERTURBACIÓN. EL ESTADO DE COSAS QUE VIVIMOS DEBE SER DESTRUIDO CON APLICACIÓN EN TODOS LOS PLANOS EN LOS QUE SE OPONE AL LIBRE EJERCICIO DEL PENSAMIENTO.

Teatro: *Opus Alchemico* en el que se realiza el tránsito entre lo material y lo espiritual, imagen de poder y operancia absolutos. Artaud y la idea del teatro puro, necesidad primordial de la exteriorización de un fondo de crueldad latente cuyos principios orientados contienen la perspectiva de todo conflicto. En la capacidad de sufrimiento Dionisio se ve despedazado a sí mismo pero por la crueldad se encuentra rein-

¹⁶ HEIDEGGER, MARTIN. *Arte y poesía*, Ed. FCE, Argentina, 1992, p. 116.

¹⁶ SONTAG, SUSAN. *Aproximación a Artaud*, Ed. Lumen, Barcelona, 1976, p. 34.

tegrado. El teatro es ante todo trágico, en el sentido nietzscheano de intuición de la unidad. Se relaciona con el fundamento en el que la naturaleza retrotrae todas las cosas a su centro en la destrucción. Se emparenta al rito en la sabiduría primaria que hace posible conocer a las cosas en su "horrenda verdad", lo que Nietzsche llamó el "ver sin velos los trazos grandiosos de la naturaleza"* . La sabiduría es, pues, el abandono del optimismo teórico que cree poder escrutar en el incognoscible misterio de la vida.

De acuerdo con Artaud, el teatro es una virtualidad que nos revela algo más allá de la puesta en escena. Nos da el sentido de una creación de la que sólo poseemos una cara. Es un espejismo que se completa en otros planos, el "Doble" de una apariencia que revela aspectos terribles de la naturaleza y el espíritu.

Mediante jeroglíficos vivientes, ideas materializadas, sostiene Artaud, el teatro balinés (en el cual encuentra la idea total de teatro no sólo por sus motivos claramente religiosos, por el uso restringido de la palabra en favor del gesto, sino también por NO ser occidental), semejante a un rito, revela la impresión de una vida superior en la ebullición de símbolos que apuntan hacia el misterio y que se basan en un lenguaje físico. Y esto no es sólo la manifestación escénica por ella misma, sino que es el signo de una espiritualidad, un estado mental abierto a la riqueza en el que el deslizamiento es la posibilidad ilimitada de las cosas y de nosotros mismos, deslizamiento cuya conciencia y espíritu Occidente ha dejado en el olvido y que, en la omisión de la realidad, ha sido la causa fundamental de su enfermedad.

* NIETZSCHE, FRIEDERICH. *El nacimiento de la tragedia*.

III

ANTONIN ARTAUD Y EL REPLANTEAMIENTO DEL ESPÍRITU

Sufro que el Espíritu no esté en la vida y que la vida no esté en el Espíritu, sufro del Espíritu-órgano, del Espíritu-traducción, o del Espíritu-intimidación-de-las-cosas para hacerlas entrar en el Espíritu.

Antonin Artaud
El ombligo de los limbos

3.1 *La enfermedad de Occidente y la cura*

Un fantasma recorre Occidente. La confusión general responde a la ruptura entre las cosas y las palabras cuando la palabra ha perdido su sentido. El decaimiento del lenguaje es el estado de nuestra existencia en el que nada se MANIFIESTA. Lo que se entiende por la palabra "cultura" es, para Artaud, la mejor prueba de que el sentido de las palabras se pierde en el estado de confusión y decadencia de lo que llamamos moderno. Si la edad moderna se caracteriza por el predominio del ser racional que funda todo lo existente a la manera de su ser, como *imagen acabada*,* toda fundación pierde su sentido de proceso emergente. Lo existente instalado por y sólo ante el hombre muestra la omisión de las elevadas referen-

* Cfr. HEIDEGGER, MARTIN. "La época de la imagen del mundo" en *Sendas Perdidas*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1960.

cias que nunca son conquistables sino incalculables e indis-
puestas siempre a caer entre las redes de la certidumbre.

Artaud esboza una idea de la cultura que califica de protesta: sólo artificialmente pueden orientarse hacia ella pensamientos vueltos nada más hacia el hombre. La vida no puede ser afectada por los innumerables sistemas de pensamiento. Contemplamos nuestros actos y nos perdemos en sus consideraciones, nada nos adhiere a la vida. La cultura, critica Artaud, ha sido reducida a panteón, a idolatría por sí misma. La cultura se convierte en una idea separada de la vida, cuando ella misma es el modo de comprenderla y ejercerla. Y es que en el deterioro del poder manifestador del lenguaje reside nuestra flaca referencia al ser y a nosotros mismos. Artaud señala que:

... existe una significación rigurosa de las palabras, y no se puede arrancar a la palabra cultura su sentido profundo, su sentido de modificación integral y aún podía decirse que mágica, ya no del hombre sino del ser en el hombre, por lo que el hombre verdaderamente cultivado lleva su espíritu en el cuerpo y obra sobre el cuerpo por la cultura, lo cual equivale a repetir que obra al mismo tiempo sobre el cuerpo.¹

Hay una unidad del cuerpo y el espíritu, un sólo movimiento en el que se responden uno a otro. En lucha contra las nociones jerárquicas o dualistas, para Artaud la mente absoluta es absolutamente carnal. En estos términos, cuando el espíritu ha roto con la vida, (lo cual equivale a decir que la conciencia ha dividido lo que está unido), las células del organismo, carente de un principio vital, se desecan. Y todo ello se manifiesta en una forma colectiva de enfermedad. Cuando la vida se convierte en un espejo ciego que devuelve su reflejo en forma de extensión y número, todo termina por situarse en el mismo plano de desintegración.

Artaud afirma que la conciencia europea "vive desde hace cuatrocientos años sobre un inmenso error de hechos."² La razón ha separado lo que está unido y, en ello, al hombre moderno le está vedado reflexionar al ser como aparecer y

¹ ARTAUD, ANTONIN. *México*, p. 136.

² *Ibid.*, p. 114.

vivir el despliegue del mundo como una experiencia radical, poética. La objetivación de lo existente en la representación pone a lo existente en posición de ser adquirido, prostituido, es decir, poseído a cambio de la certeza. El ser humano entendido sólo como ser racional, tal como lo comprende Occidente, se ve alejado de su esencia.

Si Artaud entiende por cultura un estado determinado del hombre frente al mundo y frente a sí mismo, cuando por cultura sólo se recibe la respuesta de la alienación, es que el espíritu ha huido y dejado un ídolo en su lugar. Lejos de ser sagacidad lógica, intelectualismo, ingenio y hasta razón universal, su propia alucinación, el espíritu, dice Heidegger, es fuerza verdadera, autenticidad y creatividad del pensamiento en el que toda época encuentra su dignificación o su decadencia. Pensar no es igual a calcular sino un movimiento interno que determina las formas y cuyo espíritu no deja de respirar y de sentirse vivir en el espacio. Cultura, para Artaud, es **COMPRESIÓN PROFUNDA** que elimina la Idea, que roture, como lo indica ella misma, el *humus* del ser profundo del hombre y que es el conocimiento del destino interno y dinámico del pensamiento.

Quizás el pensar que se atiene a las leyes de la lógica tradicional sea incapaz de conducirnos a todas las respuestas, y ni siquiera a todas las preguntas. Cuando hablamos de conciencia alienada nos referimos a aquélla que en la búsqueda de un fundamento absoluto (fin supremo al servicio del autoaseguramiento del hombre como sujeto) niega todo movimiento y en esa negación rechaza a su vez la vida. Todo lo inmóvil es la imagen de lo que está muerto. Y como bajo todo escombros descansan siempre vapores (¿valores?) malsanos, el sepulturero está siempre propenso a contraer enfermedades. Este hombre ausente de la vida es una especie de hombre carroña que no va más allá de la sentencia y que, rechazando todo preguntar auténtico, todo proyecto que se abre a la vida como inacabable y emergente, se desliza a un universo tan profundo como su propia tumba en donde prevalecen la destrucción, la masificación y la mediocridad. Si bien para Artaud el hombre del progreso sobrevive es sólo afianzándose a su propio cadáver. El hombre moderno ha creado un mundo ante el que se arrodilla, opina Nietzsche, ha abando-

nado el terror del espíritu y en ese cansancio le es incluso difícil morir. La figura de Sócrates se cierne como una sombra sobre las cabezas doloridas de tedio. La aniquilación de la tragedia es la negación de la sabiduría allí donde está el reino más propio de ésta. Sócrates, nos dice el filósofo alemán, pertenece a un mundo al revés y en la omisión de la verdad, en esta herencia, nos apartamos del abismo: "Todos los suelos quieren abrirse, mas la profundidad no quiere tragarnos".*

Dice Artaud:

El mundo moderno está en plena derrota porque desprecia los trabajos del espíritu, y hasta puede afirmarse que ha perdido el espíritu; pero éste a su vez se ha vuelto inútil pues ha roto con la vida.³

La conciencia se separa del sentido de la tierra. El descuido de la conciencia es a la vez la pérdida del cuerpo, la desecación del conocimiento poético que es interno, pero que se precipita con una fuerza sexual hacia la tierra. Si la conciencia unitaria es la que ve la circularidad de la vida y la muerte, del ser y la nada, en la que todo problema filosófico sufre el vértigo del abismo, la cultura unitaria otorga el poder de las fuerzas al ente como tal y el hombre quema las formas para ganar la vida. Si "cada vez que la vida es tocada reacciona mediante el sueño y la lágrima", afirma Artaud, la conciencia es la que otorga a todo ejercicio de vida su matiz sangriento y cruel. El espíritu sólo es espíritu cuando se tasaja a sí mismo en vida.

Si el hombre debe alcanzar su conciencia arriesgándola y arriesgándose a sí mismo en ella, es necesario un replanteamiento no sólo de los aspectos del mundo objetivo, externo, sino también del interno, "del hombre considerado metafísicamente". Para ello es necesario el inicio de una METAFÍSICA TOTAL, y metafísica no como la manera antipoética y trunca de considerar los principios, sino como el estado espiritual enérgico que en la visión de la unidad y a fuerza de poblar el espacio se encuentra con la visión cruel del vacío. Si no es posible abandonar sin más el destino que nos hace esencial-

* NIETZSCHE, FRIEDERICH. *Así habló Zaratustra*, p. 197.

³ ARTAUD, ANTONIN. *México*, p. 187.

mente modernos, (pues esto sería como saltar nuestra propia sombra), el hombre puede meditar que el ser sujeto no es su única posibilidad. A menos que decida ser lo que Artaud llama:

... un autómata inerte, generador de tedio y de locura, abandonado por toda conciencia y del que el alma aún pura ha huido porque siente llegar el momento en que ese Automata va a parir una Bestia, y la Bestia un demonio obscuro.⁴

Así pues, el replanteamiento comienza con una reforma en la manera de entender el espíritu. La forma colectiva de lo que Artaud considera la enfermedad de Occidente es el extravío del espíritu que otorga el poder a las fuerzas del ente; ya dijo Heidegger que cuando el hombre cae fuera del ser en el acoso del ente, acarrea en sí la decadencia; el espíritu muerto deseca la realidad y deseca al mismo tiempo la posibilidad de ser del hombre. Y esto no huele más que a la Peste que ataca primeramente al cerebro y los pulmones, los lugares de la voluntad y la conciencia en los que se establece el juego del pensamiento. La Peste es, en el pensamiento de Artaud, la imagen del hombre petrificado.

El replanteamiento, o redefinición, del ser humano responde a las condiciones básicas para un despertar que niegue la idolatría que debilita al intelecto. Y un intelecto activo es aquél en cuyo desierto ha abandonado la búsqueda de los oasis y lo que Nietzsche llama el *corazón venerador de ídolos*. Artaud hace referencias constantes a la necesidad de reavivar el pensamiento como experiencia interna que nos arroja a la visión trágica del mundo: la horrenda verdad de lo absurdo, de lo espantoso en la transformación constante. Visión del devenir como cambio continuo que alterna entre lo sufriente y lo contradictorio, la destrucción y la crueldad. Así, piensa Artaud, el hombre conciente no retrocede ante sus consecuencias pues ha hecho parte de sí mismo la crueldad de la existencia.

La conciencia es un estado abierto al ser, pero cada vez que ésta quiere aprehenderlo es como si asiera el vacío. El

⁴ ARTAUD, ANTONIN. *Viaje al país de los tarahumaras*, Ed. FCE, México, 1992, p. 332.

ser es como la nada. Proyectar un nuevo espacio a través de las cosas es ver en ellas su oscilación. Una nueva cultura supone un espíritu que vislumbra que todo orden proviene del caos. Si nada supera la posibilidad de no ser, en eso la conciencia profunda toca los fondos de la crueldad. Todo hombre cuya existencia se arraiga en el conocimiento del círculo eterno de creaciones y destrucciones se encuentra situado en el sentir trágico en donde la verdad es la antesala de la angustia y el desgarramiento. El que se abre al ser se abre a la nada y esto conlleva no respetar la regla fundamental de todo pensamiento pues la nada sólo puede concebirse en lo ilógico. Sosteniéndonos en la afirmación de Heidegger, el que se pone del lado de la nada:

... fomenta manifiestamente el espíritu de la negación y se pone al servicio de la descomposición. El hablar de la nada no sólo es contrario al pensamiento sino que socava toda cultura y toda fé.*⁵

Hay enfermedad en la absoluta deslimitación del dominio de la certidumbre en la que el hombre occidental se asegura a sí mismo. Hay enfermedad en el optimismo latino que retrocede ante las consecuencias de la conciencia. Y hay enfermedad cuando el vasto ácido de la pura sagacidad lógica sumerge a la nada y la desvincula del ser.

Pero cuando hablamos de la superación de la lógica y de la derogación del pensamiento calculador no afirmamos, como tampoco lo hace Artaud, el imperio del mero sentimiento, del vómito emocional como mera intuición y, mucho menos, el irracionalismo pues siendo éste la manifestación de la debilidad de lo racional no puede ser superado mediante una mera negación.

Superación es dar espacio a lo profundo, al carácter misterioso del comienzo cuyo vacío nunca puede ser llenado por la ciencia. Para Artaud el comienzo es lo más misterioso; su desorden es sólo aparente, pues obedece en realidad a un orden que se elabora en un terreno que la conciencia normal no alcanza más que a través de la anarquía. El misterio es el origen de toda poesía, pero toda verdadera poética:

⁵ HEIDEGGER, MARTIN. *Introducción a la metafísica*, p. 31.

... no consiste sólo en escribir poemas, sino que afirma las relaciones del ritmo poético con el aliento del hombre, y por medio del aliento, con los movimientos puros del espacio, del agua, del aire, de la luz, del viento.⁶

La razón sabe a dónde va y a dónde no quiere ir: a dónde no puede ir sin zozobrar. Adopta pensamientos y sentimientos sin peligro que son nefastos para el ejercicio de su libertad. ¿Pero debe la razón hacer suyo sólo el horizonte de su comprensión porque se ve inmersa en él y porque le es habitual y evidente o debe mejor cuestionar ese horizonte habitual porque podría ser que éste no señale en la dirección de aquello de lo que se trata de ver?

Por lo tanto, es necesario un replanteamiento del espíritu, lo que para Heidegger es el despliegue de nuevas fuerzas históricas y espirituales desde el centro originario de los poderes del ser. Del mismo modo afirma Artaud que:

Si la magia es una comunicación constante del interior al exterior, del acto al pensamiento, de la cosa a la palabra, de la materia al espíritu, se puede decir que hemos perdido desde hace mucho esa forma de inspiración fulminante, de iluminación nerviosa, y que tenemos la necesidad de sumergirnos en fuentes vivas y no alteradas.⁷

La cultura no está sino en la receptividad total, en el temblor vivo del pensamiento. Pero un nuevo comienzo no consiste en la vuelta atrás como lo conocido e imitable, sino que todo debe recomenzar de una manera originaria asumiendo lo extraño, lo oscuro e inseguro de todo comienzo que sea verdadero. No nos parece que Artaud asuma sólo una nostalgia por un pasado muerto, sino el sentimiento de una actitud profunda del espíritu al que le parece de vital importancia el volver a encontrar. La desocultación de los sentidos interiores, la búsqueda de lo inexplorado que podría conducir "hasta ese vértigo donde hierve la inmaterialidad de la vida"⁸

⁶ ARTAUD, ANTONIN. *México*, p. 182.

⁷ *Ibid.*, p. 234.

⁸ *Ibid.*, p. 111.

Si para éste no es posible separar el cuerpo del espíritu y los sentidos de la inteligencia, la fatiga de los órganos necesita fuertes sacudidas que renueven el entendimiento. La vida fragmentada es la del hombre fragmentado que no puede experimentar la totalidad y hacerse vivir en y a través de ella. Imagen nietzscheana* del lisiado al revés: un hombre pequeño pegado a una gran oreja que se mueve entre otros trozos de hombres que viven desperdigados entre pedazos del mundo. Si en el humanismo el hombre reduce el mundo a su tamaño, se le descubre pequeño por su talla y débil por su rumor.

El desorden interno del hombre es el desorden del universo. Hay, afirma Artaud, una descomposición general que subyace a todo pensamiento y manifestación del espíritu, una infección de lo humano.

El teatro es como la peste, "el límite extremo de un bubón" por donde deben fluir las secreciones con la más absoluta libertad. Todo apunta hacia una tempestad orgánica que arriesga al mismo tiempo al cuerpo y la conciencia en la alteración esencial de sus tejidos. Hay formas mórbidas que se pueden aplicar al espíritu: las formas de la peste en donde "todo indica un desorden fundamental de las secreciones" y "los desórdenes más sangrientos, donde las materias alcanzan un grado inaudito de putrefacción y de petrificación".⁹

Es necesario revolucionar la conciencia para curar la vida y para ello hay que rechazar las limitaciones para ampliar las fronteras de la realidad. Es el teatro el que para Artaud puede asegurar el proceso de renovación operando con sustancias concretas que despedazan a las formas. Si el teatro, como el mito, busca renovar la vida EFICAZMENTE, necesita retornar al caos, adentrarse en la forma más grave del mal que desgarrar y socava la vida.

Cuando la peste se establece, todas las formas regulares se derrumban. Todo acontecimiento exterior, al pasar al ámbito del teatro, se descarga a sí mismo con la fuerza de una epidemia. El teatro y la peste son, para Artaud, un delirio contagioso que flagela todas las formas admitidas y que

* Confr. NIETZSCHE, FRIEDERICH. *Así habló Zaratustra*, p. 203.

⁹ ARTAUD, ANTONIN. *El teatro y su doble*, p. 21.

en una especie de exorcismo vital hace afluir nuestros demonios hacia la gratuidad inmediata y hacia los actos inútiles y sin provecho. El espíritu es llevado a la fuente de sus conflictos en la posibilidad perversa:

Los sobrevivientes se exasperan, el hijo hasta entonces sumiso mata a su padre; el continente sodomiza a sus allegados. El lujurioso se convierte en puro. El avaro arroja a puñados su oro por las ventanas. El héroe guerrero incendia la ciudad que salvó en otro tiempo arriesgando la vida. El elegante se adorna y va a pasearse por los osarios. Ni la idea de una ausencia de sanciones ni la muerte inminente bastan para motivar actos tan gratuitamente absurdos en gente que no creía que la muerte pudiera nada. ¿Cómo explicar esa oleada de fiebre erótica en los enfermos curados, que en lugar de huir se quedan en la ciudad tratando de arrancar una voluptuosidad criminal a los moribundos o aún a los muertos semi-aplastados bajo la pila de cadáveres donde los metió la casualidad?¹⁰

Existencia propuesta, no admitida. Ruptura con la voz colectiva de la razón para renovar el sentido de la vida y apuntar hacia la existencia total. Y si el verdadero teatro es trágico es porque todo lo que hunde su mirada en la vida la hunde otro tanto en el sufrimiento. Todo verdadero teatro no omite, no evade, sino que se enfrenta.

La teoría teatral de Artaud va más allá del teatro, expresa la necesidad de replantear al hombre y en ello expresa la necesidad, que se manifiesta ya en pensadores como Nietzsche y Heidegger, de reconducir la existencia:

Por eso los antiguos poseían todo un instrumental trágico: coturnos, maniqués, máscaras; simbolismo de las máscaras, las líneas y los ropajes. Y no era para que se les viera de lejos; era para superar, para matar la estatura del hombre.¹¹

En la conservación de los límites que salvaguardan al individuo en contra de sus propios instintos de barbarie y de extralimitación, la única verdad se convierte en náusea y lo que se desliza en la garganta es el hastío. El teatro es la desintegración del cuerpo social en un azote vengador, una epidemia redentora contra la resignación, la modestia, la laborio-

¹⁰ *Ibid.*, p. 25.

¹¹ ARTAUD, ANTONIN. *México*, p. 144.

sidad y la cordura, contra todo aquello a lo que Nietzsche llamó "las pequeñas virtudes". El teatro no puede ser un teatro de conformistas, de camellos. La fatiga necesita de una intensa sacudida que renueve el entendimiento, una terapia aplicada de shock donde en el teatro la crueldad y el terror confronten todas nuestras posibilidades. De acuerdo con la propuesta de Artaud, todo teatro que no sea igual a la vida y que no exprese aún impulsos más fuertes que ella, que no apunte hacia la transformación en la suspensión de los valores de la civilización y la experiencia histórica es "... un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas y de positivistas, es decir, occidental."¹²

Si Artaud escoge el teatro como arma e instrumento de revolución, es porque ve en él una imagen de poder, fuerza y operancia absolutas que afectan a la conciencia en sensaciones físicas concretas. La propuesta de un espectáculo que gire en torno al espectador y lo ataque desde todas las alturas posibles, el acribillamiento total que deje indefensa a la individualidad y la arrastre en la afirmación de un yo genérico como el único viviente que en éxtasis es traspasado por el tormento y la aniquilación es, en nuestra interpretación, la imagen metafísica del hombre abierto a la posibilidad cuya alma poderosa corresponde a un cuerpo elevado. "Es la cruz del hombre descuartizado, del hombre invisible que tiene los brazos abiertos y que está clavado hacia los cuatro puntos cardinales."¹³

Si la experiencia radical del ser va más allá de la experiencia empírica, remontándose a lo metafísico en una percepción poética que va más allá de lo aparente, el teatro es una concepción de tránsito entre lo material y lo espiritual, una experiencia vital del ser y, por tanto, un acontecer, un enfrentamiento a una forma superior de conocimiento que rebasa en capacidad creadora a la razón cuya sabiduría desconfiada procede de manera crítica y disuasiva frente a la cara oscura de la vida.

¹² ARTAUD, ANTONIN. *El teatro y su doble*, p. 44.

¹³ ARTAUD, ANTONIN. *Viaje al país de los tarahumaras*, p. 280.

El teatro es el medio de la RUPTURA, de la TRANSGRESIÓN donde el ser humano se enfrenta a la unidad del devenir y se arroja hacia su destino de cabeza y con los ojos cerrados.

El teatro es, asimismo, un diagnóstico de la sociedad, del nivel intelectual de un pueblo. Para Artaud, un teatro que se sostiene en la palabra, en el texto, que no nace del espacio vivo de la escena, es un teatro de hombres que se limitan al palabreo. Un teatro que no rompe con los órdenes adecuados es un teatro de hombres alejados de toda voluntad de reflexión y de cuestionamiento. Si el teatro mide la inanidad cultural, ésta última revela un espíritu paciente que no va más allá del servilismo.

Contra ello, la expansión de la conciencia es la posibilidad del juego. Y si bien toda categorización y jerarquías son abolidas, se abre una fisura en lo ordenado, un espacio negro en el que la verdad sólo sobrevive como pregunta y lucha. Y es que cuando Artaud propone prolongar el sentido de las cosas, no niega lo ordenado: lo ordinario mismo no se presenta como meta, sino como puente. El teatro es perturbación analógica, no lleva su último sentido en sí mismo, sino que apunta a "realidades más altas". Es Doble. Revelación, corriente subterránea de impresiones, de correspondencias. Hablamos de la realidad como trampolín. Del teatro total en donde, para el poeta, los gestos, las palabras y los sonidos son un puente entre lo eternamente separado.

Cuando nos referimos al teatro ritual queremos decir que éste contribuye, como el rito, a una apertura que interrumpe lo cotidiano y, en ello, afirmamos fundamentalmente el aspecto de lo supremo como acto creador. El mito como repetición es todo menos la continuación de lo habido. Es proyección de un nuevo espacio en el que el hombre se proyecta también hacia lo posible. Este tipo de hombre, el que sostiene este tipo de teatro, que es, digámoslo más abiertamente, la idea de todo teatro posible, es el que crea formas, perspectivas, y que, yendo más allá de sí mismo, se proyecta hacia lo posible. Toda verdadera cultura, de acuerdo con Artaud, es aquella que quema formas. Es la cultura del creador que inventa sin trabas su mundo de imágenes y se permite quedar absorto ante ellas.

Si el creador taladra lo seguro abriendo el estado de in-

certidumbre en donde la ignorancia deja un margen para la manifestación de lo misterioso, abre un vacío que no puede ser llenado por la ciencia y en donde sólo "... la poesía concebida como un medio útil y racional de adivinación puede servirnos para echar las bases que nos permitan avanzar."¹⁴

La ignorancia es la posición inocente en donde se gesta toda voluntad de engendrar y es sólo a partir de ésta como el hombre puede determinar hacia dónde ir.

Poesía en ver el infinito, apertura al ser, conciencia del devenir en donde la superación de la lógica no acarrea la derogación del pensar sino un pensar que origine. Teatro es poesía en el espacio que PROVOCA. El mundo sentido en su espontaneidad originaria. Y, si debe crear mitos, es para traducir la vida a su aspecto universal, inmenso. La idea más alta del teatro es aquélla que nos reconcilia filosóficamente con el devenir.

El pensamiento, al igual que la vida, es móvil, poético, es decir, anárquico. Y si la poesía ha abandonado el teatro es porque antes ha abandonado al hombre. Si es necesaria una revolución de la cultura, es "el teatro el que puede impulsar a esa transformación profunda de las ideas, de las costumbres, de las creencias, de los principios en que reposa el espíritu de la época . . ." ¹⁵

La verdadera poética y el verdadero pensamiento son una desintegración de lo real por la poesía. El poeta posee un espíritu que se hiere a sí mismo en vivo: el tormento del creador que lo aparta de la medianía. Para Artaud, el hombre que quema formas y hace señas desde su propia hoguera, se acerca a lo divino como lo engendrante. Se expone a sí mismo y a las cosas en la transfiguración y afronta el peligro. La verdad aquí no es más que la interrogación del pensamiento, y nombra a todo en su problematicidad: todo busca conservarse, pero sobre todo aumentarse, la totalidad de las cosas sobrevive a través de la sangre, la crueldad, la guerra, es decir, de las fuerzas que sostienen a la vida.

La pura sustracción a lo lógico abandona a Dios y sólo el misticismo adorador de ídolos se resguarda de él en concep-

¹⁴ ARTAUD, ANTONIN. *México*, p. 85

¹⁵ ARTAUD, ANTONIN. *El teatro y su doble*, p. 30.

tos e imágenes vacías. Artaud ve el gran alcance de las posibilidades humanas cuando se ha conservado el sentimiento de Dios: la conciencia de la cosa temida, de las cosas en las que el infinito habla y se expresa. Como afirma Heidegger, el estado de indecisión sobre Dios y los dioses ha transformado en vivencia religiosa la relación con los dioses y "cuando se ha llegado a este punto, los dioses han huido".*

Más allá de la idolatría está el sentido de la unidad profunda. Los hechos de Heliogábalo, en los que Artaud ve una escenificación viviente del teatro de la crueldad, son el ejemplo del hombre que sustenta sus actos en una forma del espíritu que, por concreta, es violenta. En él, lo celeste no se separa de lo terrestre, sino que uno y otro aspecto confluyen en el punto central de la piedra sacrificial. Todo aquello que es verdadero, piensa Artaud, tiene su doble arriba. El espíritu que ha perdido el Doble se reduce a la idolatría de sí mismo y "... el Dios queda reducido a una especie de palabra que cae."¹⁰

Cuando se ha perdido el doble no hay principio de correspondencia, es decir, que en todo no hay puente sino meta y todo aquello que no busca sino conservarse a sí mismo inamovible es el síndrome de la decadencia.

A los dioses sólo se les puede comprender por su aspecto terrible; mientras más cerca están de la creación, de la batalla en el caos, más terribles son las figuras que representan y los principios que están en ellos. Sólo detrás de lo terrible pueden el mito y el teatro tener su aspecto efectivo. Y el ardor hacia el desorden no es sino la aplicación de una idea metafísica del orden. La anarquía es para nuestro autor la aplicación de un rito poderoso que adornado con el teatro hace surgir la poesía: deseo de desmoralización, perversión y destrucción de valores.

El teatro encarna el pensamiento, la conciencia traducida en ritmos escénicos, rompiéndose a través de sí misma en la violencia sensorial como forma de inteligencia incorporada. Artaud afirma que el estado social debe ser destruido y si

* Cfr. HEIDEGGER, MARTIN. "La época de la imagen del mundo" en *Sendas perdidas*, p. 69.

¹⁰ ARTAUD, ANTONIN. *Heliogábalo o El anarquista coronado*, p. 48.

esto atañe al teatro "atañe mucho más a la metralla". Pero a toda transformación material de las cosas corresponde una idea de purificación. Si el teatro se asemeja a la conciencia, se presta a transformarse en un laboratorio en el que se lleven a cabo los experimentos para transformarla. Entramos así en una de las concepciones más importantes de Artaud: el teatro es como la alquimia.

Opus Alchimico, perfeccionamiento y transmutación de la materia. Teatro y alquimia tienen entre sus principios una identidad esencial: perfección y transmutación en una eficacia análoga al proceso de obtener oro. Cuando Artaud escribe:

Asistimos a una alquimia mental que transforma el estado espiritual en un gesto: el gesto seco, desnudo, lineal que podrían tener todos nuestros actos si apuntaran hacia el absoluto.¹⁷

quiere decir que ni el teatro ni la alquimia tienen en ellos su fin ni su realidad, sino que apuntan hacia otra cosa, como espejismos, como puentes en el que se realiza una Gran Obra.

La alquimia es el hombre frente a la materia, la aventura espiritual en el cambiar el modo de ser de las sustancias. Es la transmutación, el arte de transformar las condiciones del universo. Pero esta redestilación esencial evoca en el espíritu una pureza absoluta, "la transfusión ardiente de la materia por el espíritu."¹⁸

Alquimia y teatro suponen aniquilar los conflictos nacidos entre el antagonismo del espíritu y la materia y así fundir todas las apariencias en una expresión única: la del oro espiritualizado. Pero la búsqueda de la transmutación de los metales en oro corresponde en realidad a la perfección y la transmutación del hombre. Pensamos que es allí donde principalmente Artaud encuentra en el teatro el principio alquímico. Y si este principio lleva en sí el proceso de la purificación éste se identifica con la curación. Pero, y es que, como en el rito, toda purificación representa una ida hacia atrás, un despojamiento progresivo a partir del cual reconstruir, repensar. Para Artaud el espíritu no puede tomar im-

¹⁷ ARTAUD, ANTONIN. *El teatro y su doble*, p. 75.

¹⁸ *Ibid.*, p. 57.

pulso alguno sin pasar por los fundamentos de lo existente, sin CAER. La curación implica el regreso simbólico al origen, el contacto con la materia prima. Implica también una experiencia interior en donde el alquimista alcanza el estado caótico de la conciencia que penetra —según Eliade— “en la morada más secreta del ser, en un espacio de una pulgada en cuadrado y en redondo.”¹⁹

Se rompe el principio de individuación, expansión de la conciencia que se diluye en la corriente única de la vida en el que en la voluntad rota prorrumpe el sollozo por las cosas perdidas, grito del espanto ante la pérdida insustituible. La visión de Artaud supone la embriaguez profunda que restituye los elementos del éxtasis en donde nos reconciliamos con el devenir. El fenómeno dramático primordial es la transformación mágica de uno mismo en el “estar fuera”. El éxtasis es el “hallarse-fuera-de-sí”, la vacilación de lo estable en el que se encuentra el terreno en el que se explotan los símbolos y los juegos de significado. VIDA LIBERADA en la que el ser humano es sólo reflejo. Si el verdadero objeto del teatro es crear mitos, es porque el mito posee una universalidad y una verdad que tienen su mirada fija en el infinito.

Alquimia y teatro son, en el contexto artaudiano, experiencias cuyas consecuencias espirituales son decisivas: experiencia dramática de la materia como sufrimiento, muerte y resurrección. Visión de la tragedia como hecho vivo que se relaciona con las posibilidades vitales del hombre.

La transmutación de la conciencia en el proceso alquímico del teatro propone una intelectualidad más profunda, reconciliada con el devenir como conflicto eterno, transgresión de todo límite ordinario donde el hombre recobre su puesto.

Si la poesía ha huido del teatro, no es un simple accidente sino una consecuencia que parte de un error de principio. Un teatro que sólo sirve para encantar ocios es muestra de “nuestra capacidad de castración”. El teatro, para curar la conciencia, para renovarla y para fundamentar las bases de una nueva cultura, debe ser eficaz y eso significa que debe ser capaz de hacer pensar y no de precisar pensamientos en un sentido único y concluido. Proyectar un nuevo espacio,

¹⁹ ELIADE, MIRCEA. *Herreros y alquimistas*, Ed. Alianza, México, 1995, p. 108.

sobre y a través de todas las cosas, no es por negación la imprecisión ni el extremo vomitivo, pues CURA implica no exceder la dosis. El misterio de la acción terapeuta está ligado a la proporción y exceder lo necesario es estragar la operación. El teatro intelectualmente eficaz es concreto y en ello abre también perspectivas; es conciencia que pregunta e inaugura la manifestación del ente en su oscilación. Pensar es en ello una posición fundamental que despliega preguntas, que destruye. El fenómeno dramático, como apertura al ser, implica la reflexión como estado no acabado del pensamiento.

La cultura, pues, debe tener como base a la poesía como espontaneidad originaria. En este sentido, Artaud no busca la imitación de rituales o formas religiosas si éstas no se realizan con un espíritu veraz que abandona la veneración de lo dado y se dirige a realizar el cambio profundo hacia una nueva forma de cultura en donde el ser humano sea capaz de experimentar la totalidad en lo que Nietzsche llama un "querer- ver- más- allá".

Crear posibilidades es el punto avanzado de toda verdad posible, la experiencia demiúrgica. Si estar con los dioses es hacer poesía, crear mundos es poetizar. Todo poeta se expone a los rayos de dios. Todo poeta es niño porque puede destruir su propio juego. Vivir el pensamiento deslizante es capacidad de habitar en lo posible y capacidad para sufrir, pues crear es enfrentarse también al vacío en el que todo se sostiene, donde ser es la lucha constante contra la posibilidad de no ser en absoluto.

CONCLUSIÓN

El teatro "Nos venga de los sueños de nuestra mala vida. Del mismo modo, si tratamos de crear un mito *con todos los horrores* en el teatro, es para cargar a este mito con todos los horrores de un siglo que nos hace creer que hemos fallado en la vida"¹

Si toda grave enfermedad se resuelve en la cura o en la muerte, todo equilibrio no se alcanza sin la destrucción. El teatro, según la visión de Artaud, es capaz de modificar la derrota del mundo moderno. A través de la crueldad, el teatro afecta eficazmente, tambaleando al hombre en el mundo y en sus máscaras. Idea superior de la poesía que eleva el valor de la vida y que Artaud identifica como curación a la desesperación del hombre moderno, enajenado.

Cuando Artaud nos habla de una cultura profunda, sostiene una frecuencia del espíritu que no es extraña al ser; pero, acceder a este secreto, no se da sino por la violencia. Incluso arriesguémonos a afirmar que es la violencia el movimiento del ser en nosotros mismos. El ser, en estos términos, no es una categoría, como tal es lo que Nietzsche llama "el último vapor de la realidad evaporada". Ser es, como hemos visto, apertura al infinito, elusividad pura en la que nada se sostiene ni nada pertenece completamente a sí mismo. Considerarlo así es fundamentar la existencia que se abre más allá de los límites: la definición se debilita ante la manifestación y el hombre juega, abre su espacio.

¹ ARTAUD, ANTONIN. *México*, p. 155.

La idea superior de la poesía persigue la vida, es el nombrar fundador. Artaud, a la base de sus estudios del hermetismo, busca la apertura del Verbo, el acto de nombrar, el poder de la nominación que provoca y trae a existencia a través del aliento para reconciliar al hombre con su esencia y a ésta con el Cosmos.

Alterar, traspasar, acribillar los esquemas de realidad es la desatadura de un nudo que estrangula a las cosas en su posibilidad extrema. La disolución de lo individual, ese vapor protector, conduce a un punto en el que confluyen todos los tiempos y todos los espacios. Ahí, en el juego de significados, se abre el abismo que despedaza los límites; el cosmos ordenado de la razón es sumergido en la energía vital en que se expresan las verdades secretas que destruyen la apariencia y que, para Artaud, se elevan a los más alto del espíritu. En este sentido, la verdad abre una fisura que nos inserta en lo manifiesto y nos saca de lo habitual transformando las referencias. Transfigurar la cosa es abrir en ella la posibilidad del ser para que nazca y surja en totalidad: un juego donde la singularidad de la sucesión provoca lo que casi podría no ser. Al intuirse las condiciones de posibilidad de armar otra realidad, nos topamos con esa ruptura "en donde la vida puede perderlo todo y el espíritu ganarlo todo".² Nos adentramos en el peligro, en la expansión del ser. Se revela el gran misterio de la existencia, el acceso al sentido de lo mounstroso en el que pueden tomarse todas las libertades frente a lo real porque el hombre se compromete impávidamente con lo que aún no existe para hacerlo nacer. En esta idea se conjugan el teatro alquímico, espacio en donde se entrelazan el tiempo y la acción absolutamente necesarias para transformar los sucesos en oro, es decir, en consecuencias espirituales decisivas.

El ser humano que escapa a los límites estrechos de la identidad, pone en juego a la crueldad en ese ir hacia sí mismo en un aquí y un ahora palpitantes que se consumen al mismo tiempo con y en el universo. Así, el teatro persigue a la vida y es, en su esencia, la vida entrando en el espacio a base de la crueldad como forma de ocupación y allanamiento.

² ARTAUD, ANTONIN. *El teatro y su doble*, p. 35.

to. Todo se dirige a HACERSE SENTIR VIVO EN EL ESPACIO, respiración manifiesta en la que se fundamenta toda unidad orgánica.

Lo que de manera desarticulada no sería más que un vapor, en el suceso teatral se acrisola en un círculo perfecto en el que todo lo que acontece adquiere una resignificación que despedaza el ocultamiento. Hacer poesía, comenta Heidegger, es desocultar al ente y en ello acontece un juego de la verdad distinto al de la deducción, la adecuación o la comprobación. Desocultar no es definir, inmovilizar, sino la constante impulsión que desgarrar al objeto que propone. Teatro de la Crueldad: el hombre desgarrado respira desde la herida y, como todo aquello que se expone en una poética, mientras más esencialmente se manifiesta, más luminosa se hace su singularidad.

El teatro va en pos del ser, del estar que se deja sentir vivo en el espacio y cuya respiración, en el sentido artaudiano, crea un sentido renovado de la vida que sustituye a las formas rígidas por manifestaciones intimidantes. Ir en pos del ser es PROCESO, nunca algo terminado. Apertura a lo posible en el acto creativo que nunca busca agotar lo que produce sino que lleva al espíritu a la fuente inagotable de sus conflictos.

La cura del Teatro Total de Antonin Artaud irrumpe como acción espiritual benéfica en la que hombres creativos se enfrentan a sí mismos, a la esencia contradictoria del ser como la eterna pugna, el desgarramiento, el juego de crear y destruir mundos. Y es que la creatividad no se da en la máscara cotidiana sino en situaciones excepcionales, incluso todo aquello que se considere grandioso sólo lo es cuando se topa con el sentido de lo grave y de la ruptura. Mas ruptura no es el accidente y el abandono azaroso. Más allá de lo espontáneo, Artaud plantea un teatro eficaz y científico en el sentido de la precisión que busca la actitud profunda de reflexión en la que la palabra no es un estado acabado del pensamiento sino una fuerza activa que aleja todo aquello que tiende al reposo y a la estabilidad. Sólo así, manifiesta Artaud, el teatro puede dejar de considerarse engaño e ilusión y, en la realidad de lo virtual, adquirir un sentido de verdad y, sobre todo, de modificación.

El teatro es operación sobre la conciencia y, por ello, necesariamente cruel. Crueldad es también poner al ser en cuestión y con ello los sistemas de comprensión y de representación. Crueldad es enfrentamiento y en enfrentamiento es SUPERACIÓN. Todo responde a una necesidad del espíritu para manifestarse en la que la violencia es el camino hacia lo interno y la conciencia un estado abierto enfrentándose al ser más allá del ente. Cuando Heidegger afirma que "Estamos en camino hacia todas partes en medio del ente y ya no sabemos que pasa con el ser"³, una parte del pensamiento de Artaud se despliega, si no de la misma manera, sí en el mismo sentido: el sentido de la pérdida, de la omisión, del desviacionismo. Sólo abriendo una visión que va más allá del ente puede superarse el olvido del ser, la pérdida del Doble; en fin, superar el olvido, en el enfrentamiento, de LA REALIDAD OMITIDA.

Preguntarse por el ser, cuestionar la omisión, es salir de todo juego de palabras y de toda cobertura de la existencia. Este exponerse exige la fuerza espiritual que rompe con lo detenido, con lo que se defiende, e inaugura así un pensar que abre caminos y perspectivas en la proyección de un nuevo espacio sobre y a través de todas las cosas. El teatro es provocación y, como tal, alteración de las estructuras. La visión de Artaud, en la que el teatro es inseparable de la vida y en la que, en nuestra interpretación, una concepción distinta de la verdad es la manifestación de otro tipo de ser humano, se sostiene en la idea de que las reglas fundamentales del pensamiento se deben a un malentendido y son insostenibles. Experimentar las cosas no como son de manera anticipada, en el sentido matemático de lo *ya conocido*, supone aproximarse a lo inefable, llámesele vacío, no ser o silencio fundamental. La esencia contradictoria del ser se manifiesta: SER ES LA SUPERACIÓN DE LA NADA.* Todo queda suspendido y la existencia se sostiene por sí misma en esta suspensión. "El teatro, dice Artaud, ha nacido de las tinieblas como la luz del caos y como ésta surge para vencer las tinieblas del caos"⁴

³ HEIDEGGER, MARTIN. *Introducción a la metafísica*, p. 182.

* Cfr. HEIDEGGER, MARTIN. *Introducción a la metafísica*.

⁴ ARTAUD, ANTONIN. *El teatro y su doble*, p. 52.

El todo se disuelve para volver a su punto de partida. El vacío es el principio y la generación un acto de violencia que rompe el silencio que está a la base de lo que existe. Artaud apela profundamente al origen misterioso, casi tambaleante, del todo. Y es ahí en donde sitúa al teatro y en él al hombre que se enfrenta al mundo como la manifestación y el doble de un misterio.

Tratar de aprehender al ser es como si asíéramos el vacío, sentenció Heidegger. El origen de todo lo que existe es oscuro. Y es absolutamente necesario dejar el margen para la manifestación de la oscuridad. Sólo a partir de este *no saber* es posible determinar a donde ir. La superación de las redes del ente sólo es posible cuando lo situamos frente a la nada y nos situamos en una inocente ignorancia pues, como dice Artaud:

El verdadero secreto no será revelado, porque forma parte de lo inefable. En el fondo de toda cultura verídica, existen, precisamente, secretos inefables porque proceden de ese margen de vacío en donde nuestra eterna ignorancia nos obliga a situar los orígenes de la verdad.⁶

Se rompe la idea del progreso. El punto más avanzado de toda cultura se sitúa en el conocimiento, y no la certeza, de que todo se sumerge y parte del vacío: punto culminante de toda verdad posible.

La cura es enfrentamiento. Ante el oscurecimiento del espíritu y contra la verdad cartesiana, la verdad supone la interrogación del pensamiento que como pensamiento del ser lo nombra en su problematicidad. Revolucionar la conciencia para curar la vida es el abandono de lo corriente, la reconducción de la existencia cuando la reflexión abre nuevas perspectivas frente a un sistema considerado como norma. Unir lo manifiesto a lo no manifiesto, lo llama Artaud. Así, el soporte de la cultura y, por tanto, del hombre, es la poesía como ese poder fundador que abre caminos y que es, en su fondo latente, la revelación de un mundo vivo. La vida verdadera es móvil, y lo mismo pasa con el pensamiento. Sólo la reflexión, el pensamiento móvil, puede hacernos caer en la

⁶ ARTAUD, ANTONIN. *México*, p. 193.

cuenta de la decadencia que se cierne como una sombra sobre nosotros mismos. Por ello, felizmente para nosotros, Artaud afirma que:

los intelectuales deben volver sus esfuerzos del lado en que el espíritu toca los ritmos de la vida enferma y, como en los tiempos en que reinó la gran cultura unitaria de donde salieron todas las civilizaciones, volver a ser los curadores, los terapeutas de las altas funciones de la vida en el hombre.⁶

Reaccionar frente a la vida, frente a lo real como puente. Sólo ahí, el espectador de los sentidos agotados, como lo llamó Nietzsche, será sustituido por el creador que ve el mundo como un juego en donde aún hay infinidad de senderos por recorrer. Y aunque para Artaud no es posible entender la esencia del juego, dadas las restringidas posibilidades humanas frente a lo no manifiesto, es necesario dejarse conducir por el juego como iluminación interna para resolver en el mundo occidental la contradicción entre el ser humano y el universo. El hombre integrado a lo absoluto como posibilidad absoluta: el círculo pequeño se integra al círculo inmenso del cosmos y de una nueva conciencia en donde no sobrevive únicamente lo decisivo del sujeto sino la apertura del existente que se abre paso como ser ante la nada. Existente que ante este misterio, construye su propio destino.

EL ETERNO RETORNO

Todo va, todo vuelve, eternamente rueda
la rueda del ser. Todo muere, todo
vuelve a florecer, eternamente corre el
año del ser.

Todo se rompe, todo se recompone;
eternamente la misma casa del ser
se construye a sí misma. Todo se
despide, todo vuelve a saludarse;
eternamente permanece fiel a sí
el anillo del ser.

En cada instante comienza el ser;
en torno a todo 'aquí' gira la
esfera 'allá'. El centro está en
todas partes. Curvo es el sendero
de la eternidad.

Friederich Nietzsche
Así habló Zaratustra

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

BIBLIOGRAFÍA

ARTAUD ANTONIN. *México y Viaje al país de los tarahumaras*, Ed. FCE, 2da. reimp. México, 1922.

— *El teatro y su doble*, Ed. Edhasa, 2da reimp., Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelanga, Barcelona, 1982.

— *Heliogábalo o El anarquista coronado*, Ed. Fundamentos, ed. 4ta, Trad. Carlos Manzano, Madrid, 1982.

— *El ombligo de los limbos y El pesanervios*, Lopéz Crespo Editor, Trad. Antonio López Crespo, Argentina, 1977.

BATAILLE, GEORGE. *Teoría de la religión*, Ed. Taurus, 1ra. reimp., Trad. Fernando Savater, España, 1991.

— *La parte maldita*, Ed. Icaria, ed. 1ra., Trad. Francisco Muñoz de Escalona, Barcelona, 1987.

— *El erotismo*, Ed. Tusquets, ed. 3ra., Trad. Toni Vicens, Barcelona, 1982.

BECKER, ERNST. *La lucha contra el mal*, Ed. FCE, ed. 3ra., México, 1993.

BREYER, GASTÓN. *Teatro: el ámbito escénico*, Centro editor de América Latina, Buenos Aires, 1968.

CAMPBELL, JOSEPH. *El héroe de las mil máscaras*, Ed. FCE, 1ra reimp., Trad. Luisa Josefina Hernández, Argentina, 1992.

CASSIRER, ERNST. *Kant, vida y doctrina*, Ed. FCE, ed. 2da., Trad. Wenceslao Roses, México, 1968.

CASO, ANTONIO. "La existencia como economía, desinterés y caridad" en *Antología Filosófica*, Ed. UNAM, ed. 3ra., México, 1978.

CROSS, ELSA. *La realidad transfigurada*, Ed. UNAM, ed. 1ra., México, 1985.

DUVIGNAUD, JEAN. *El sacrificio inútil*, Ed. FCE, México, 1994.

ELIADE, MIRCEA. *Mito y realidad*, Ed. Labor, ed. 6ta., Trad. Luis Gil, España, 1985.

— *Lo sagrado y lo profano*, Ed. Guadarrama, ed. 2da., Trad. Luis Gil, Madrid, 1973.

— *Herreros y alquimistas*, Ed. Alianza, 5ta. reimp., Trad. ET, México, 1995.

GROTOWSKY, JERZY. *Hacia un teatro pobre*, Ed. Siglo XXI, ed. 9na., Trad. Margo Glatz, México, 1971.

Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*, Ed. FCE, ed. 4ta., Trad. José Gaos, México, 1971.

— *Introducción a la metafísica*, Ed. Gedhisa, ed. 1ra., Trad. Angela Ackermann Pilari, España, 1993.

— *El origen de la obra de arte y Arte y poesía*, Ed. FCE, 1ra., reimp. Trad. Samuel Ramos, Argentina, 1992.

— *Hölderlin y la esencia de la poesía*, Ed. Antrhopos, ed. 1ra., Trad. Juan David García Bacca, España, 1989.

— "La época de la imagen del mundo" y "La frase de Nietzsche Dios ha muerto", en: *Sendas perdidas Ed. Losada, Trad. José Rovira Armengo, Buenos Aires, 1960.*

— *¿Qué es metafísica?*, Ediciones Siglo Veinte, Trad. Xavier Zubiri, Argentina.

INNES, CRISTOPHER. *El teatro sagrado: el ritual y la vanguardia*, Ed. FCE, de. 1ra., Trad. Juan José Utrilla, México, 1992.

NIETZSCHE, FRIEDERICH. *El origen de la tragedia*, Ed. Alianza, ed. 12va. Trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, 1994.

— *Así habló Zaratustra*, Ed. Alianza, de. 4ta., Trad. Andrés Sánchez Pascual, México, 1994.

PAVESE, CESARE. *Diálogos con Leuco*, Ed. Siglo Veinte, Trad. Marcella Milano, Argentina, 1968.

REYES PALACIOS, FELIPE. *Artaud y Grotowski: ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, Ed. UNAM, Col. Escenología, México, 1991.

SONTAG, SUSAN. *Aproximación a Artaud*, Ed. Lumen, Barcelona, 1976.

TOURNIER, MICHEL. *Viernes o los limbos del Pacífico*, Ed. Fin de siglo, México, 1993.

TRES INICIADOS. *El Kybalión*, Ed. Orión, Argentina, 1968.

USTATESCU, GEORGE. *Teatro occidental contemporáneo*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1988.

VAN DER LEUW, GERARDUS. *Fenomenología de la religión*, Ed. FCE, ed. 1ra., Trad. Ernesto de la Peña, México, 1964.

WELLWARTH, GEORGE. *Teatro de protesta y paradoja*, Ed. Alianza, Barcelona, 1974.

Witkiewickz, Stanislaw. *La forma pura del teatro*, Ed. UNAM, Colegio de Letras, Trad. Juan Patula, México, 1982.

WRIGHT, EDWARD A. *Para comprender el teatro actual*, Ed. FCE, ed. 2da., Trad. Celia Haydeé Pacheco, México, 1988.

ZORRILLA, OSCAR. *Antonin Artaud: Una metafísica de la escena*, Ed. INBA, Trad. Rosa García Mora, México, 1968.