

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**



**Cuatro preguntas corporales al pensamiento: Antonin Artaud y el Teatro de la Crueldad**

**T E S I S**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO**

**P R E S E N T A**

**Emma Guadalupe Hernández Ascencio**

**ASESORA:**

**Dra. Ana María Martínez de la Escalera Lorenzo**

**SINODALES:**

**Dr. Felipe Reyes Palacios  
Lic. Fidel Monroy Bautista  
Mtro. Lech Gorzyński Hellwig  
Lic. Oscar Martínez Agíss**

**FEBRERO DE 2011**



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.



## Índice

### Capítulo I. ¿Qué es un(os) cuerpo(s)?

1.1. Concepción de cuerpo en la tradición occidental: El cuerpo	14
1.1.1. Dios	14
1.1.2. El Intelecto	17
1.1.3. Lo Humano	18
2. Concepción de cuerpo para Antonin Artaud: <i>un(os) cuerpo(s)</i>	20
2.1. Transmutación del cuerpo de: Él, a su, a un y unos	23
2.2. Un cuerpo escénico	25
2.3. Unos cuerpos: cosas vacías que resuenan	28
2.4. El actor: sólo una cosa vacía resonante	31
3. Características de un(os) cuerpo(s)	32
3.1. Materialidad de un cuerpo: <i>afección</i>	33
3.2. Materialidad	34
3.3. Integralidad divergente	36
3.4. Extensiones o fronteras de un(os) cuerpo(s)	37
3.5. Dimensiones corporales	41
3.6. Percepción corporal	41
3.7. Multiplicidad de planos preceptuales en la materia	43
3.8. Conclusión de materialidad	45
4. Cuerpos posibles para Antonin Artaud	45
4.1. <i>Cuerpo sin órganos</i>	46
4.2. <i>Pesa- nervios</i>	47

4.3. Un cuerpo de la crueldad	48
5. Importancia de tener un(os) cuerpo(s)	50
6. “¿Qué es un(os) cuerpo(s) para Antonin Artaud?” Farsa didáctica en tres escenas	53

## Capítulo II. ¿Qué o quién actúa?

2.1. ¿Quién actúa?	61
2.2. ¿Por qué pensar qué o quién actúa es importante?	62
2.3. Lo Humano y lo deshumano	62
2.4. Lo otro, la tierra del <i>doble</i>	63
2.5. Las <i>fuerzas</i>	66
2.6. El espectro material del doble: ‘ <i>La peste y el apestado</i> ’	68
2.6.1. Ejemplos pestíferos de nuestro mundo	69
2.7. La vida	72
2.7.1. La vida, un mundo en movimiento	73
2.8. La <i>crueldad</i> en el flujo de la vida y la sensación carnal del <i>terrible en suspenso</i>	75
2.9. Función de la conciencia en el camino mortal de la crueldad	76
2.10. La <i>metafísica</i>	78
2.10.1. La intensidad en lo metafísico	83
2.11. El terror de lo desconocido	84
2.12. El placer de lo desconocido	86
2.13. El rito y el mito	86
2.14. La metafísica en escena	89
2.15. ¿Por qué preguntarnos acerca de lo que actúa, acerca de <i>lo otro</i> ?	90
2.16. Ejemplificaciones teatrales	92
2.16.1. Un ejemplo artaudiano: <i>Edipo Rey</i> de Sófocles	93

2.16.2. <i>Línea de fuga</i> , Compagnie Phillip Genty con la colaboración de Mary Underwood, Francia, en el xxxiii Festival Internacional Cervantino, Guanajuato, México, 2005	94
2.16.3. <i>Los ciegos</i> , paráfrasis libre de la obra de Maurice Maeterlinck, grupo de teatro ciego “Ciegos con Luz”, dirigidos por Emma Guadalupe Hernández Ascencio, espectáculo multisensorial	96

### Capítulo III. ¿Qué es la acción y qué es actuar?

3.1. ¿Qué es la acción para Antonin Artaud?	101
3.2. ¿Qué es actuar?	104
3.3. La acción de la crueldad en la carne humana	107
3.4. El actuar como hecho escénico	111
3.5. Apuntes de entrenamiento escénico actoral	111
3.5.1. Primer eje: suicidio de lo humano	112
3.5.2. Segundo eje: estrategia <i>uterino-fecal</i>	113
3.5.3. Tercer eje: la <i>alquimia</i>	115
3.5.3.1. Cuerpo humano: una materia evidente para el trabajo alquímico teatral	116
3.5.3.2. Interior-exterior	118
3.5.3.3. Inicio del proceso alquímico teatral: la fuerza de lo extremo	120
3.5.3.4. Desgarramiento de un cuerpo humano	124
3.5.3.5. La <i>respiración</i>	126
3.5.4. <i>Pensamiento y conciencia afectiva</i>	129
3.5.5. La <i>nota única</i> del cuerpo puro	133
3.5.6. Del entrenamiento a la escena	136
3.6. ¿Por qué es importante replantear lo que es actuar?	137
3.7. Una imagen actual para el actor cruel	138

## Capítulo IV. ¿Qué es la acción escénica?

4.1. La Cultura	142
4.2. El Arte	145
4.3. Una experiencia sensible	146
4.4. Corporalidad de la escena guiada por un <i>director</i>	149
4.5. Una partitura escénica es necesaria	151
4.6. Dirección del director: 'la fiesta'	152
4.7. Muerte de la representación occidental moderna: la <i>presentación</i>	154
4.8. El teatro una realidad virtual	156
4.9. El lenguaje	159
4.9.1. ¿Tiene el teatro un lenguaje? literatura dramática y teatro	159
4.9.2. El lenguaje más allá de sus muros	161
4.9.3. ¿Cuál es el <i>lenguaje teatral</i> ?	163
4.9.4. La corporalidad del texto hablado en la escena	165
4.9.5. Impacto mental del lenguaje teatral: su valor de conocimiento frente al lenguaje escrito	168
4.9.6. Otro lenguaje, la actualidad del lenguaje y el meta lenguaje	170
4.10. Descrear, postura antihumana y anticapitalista del arte	173
4.11. Crónica de una escena de crueldad	177
Conclusiones	180
Bibliografía	190

## Introducción

Lo primero que tal vez se cuestione al leer el título de este trabajo de investigación será: ¿por qué otra vez Artaud, después de 70 años de su muerte?, ¿qué puede transmitirnos hoy en día un teórico teatral del siglo pasado?, ¿por qué elaborar una tesis sobre Antonin Artaud, a quien se le dedica un pequeño apartado en la historia académica del teatro?, ¿cuál puede ser su vigencia, si es que la tiene? y finalmente, ¿por qué desde una perspectiva filosófica si él no fue un filósofo?

Antonin Artaud, teórico y dramaturgo francés, ha sido en la historia del teatro un autor misterioso, algunas veces retomado por grandes maestros del teatro y otras olvidado, relegado. Teatralmente en la práctica, en el reconocimiento y el reporte de hechos logrados con respecto a la creación del Teatro de la Crueldad, Artaud no dejó vestigios suficientes para generar fórmulas exactas de reproducción de su teatro. Tampoco comprobó físicamente en la realidad escénica sus postulados. Sus escritos acerca del hacer del actor son propuestas posibles sin confirmación. Su hacer como actor, director y dramaturgo no logra concretar nada, linealmente hablando. Entonces, ¿por qué recurrir a Antonin Artaud para preguntar acerca del teatro?

Simplemente, porque la pregunta que Artaud se formuló y respondió de múltiples maneras, sin llegar a una conclusión cerrada a lo largo de su vida, es la pregunta fundamental para todo teatrero: ¿para qué hacer teatro?

O nos mostramos capaces de retornar por medios modernos y actuales a esa idea superior de la poesía, y de la poesía por el teatro que alienta en los mitos de los grandes trágicos antiguos, capaces de revivir una idea religiosa del teatro (sin meditación, contemplación inútil, y vagos sueños), de cobrar conciencia y dominio de ciertas fuerzas dominantes, ciertas ideas que todo lo dirigen; y (pues las ideas cuando son eficaces llevan su energía consigo) de recobrar en nosotros esas energías que al fin y al cabo crean el orden y elevan el valor de la vida; o sólo nos resta abandonarnos a nosotros mismos sin protestas e inmediatamente, reconociendo que sólo servimos para el desorden, el hambre, la sangre, la guerra y las epidemias.<sup>1</sup>

Los tiempos de Artaud y nuestros tiempos se parecen porque coinciden en un mismo

---

<sup>1</sup> Antonin Artaud, “No más obras maestras”, en *El teatro y su doble*, p. 89. Todos las referencias textuales presentados en este trabajo provienen de traducciones al español previamente cotejadas y autorizadas.

punto: la repetición y estancamiento de la vida, características fundamentales del mundo humano, de la civilización humana. Nuestra posibilidad de movimiento, de vida, de asombro, de curiosidad, de inventiva, de creatividad, de imaginación; nuestra posibilidad de re-crear el mundo para tocar otros mundos infinitos<sup>2</sup> ha sido extinguida poco a poco a lo largo de la historia de la humanidad.<sup>3</sup>

El pensamiento de Artaud no busca establecer fórmulas.<sup>4</sup> Pretende abrir el teatro al nacimiento constante de la expresión escénica. Por eso vuelve a cuestionar, por el carácter efímero de la escena, por la representación, el lenguaje, el cuerpo, lo virtual, la acción. Cuestiona la pérdida de peso metafísico<sup>5</sup> en la escena; se pregunta ¿dónde quedó la luz escénica que hacía visible lo invisible?,<sup>6</sup> ¿dónde está eso otro que aparece cuando un cuerpo está en acción?, ¿a dónde se fue esta magia que construía el teatro?

¿Por qué retomar a Antonin Artaud y sus pensamientos? Por la misma razón que él lo preguntó en su tiempo y por la misma razón que el teatro debió de haber nacido: para

---

<sup>2</sup> “Todas las preocupaciones arriba enumeradas hieden increíblemente a hombre, un hombre provisorio y material, hasta diría un *hombre-carroña*. A mí esas preocupaciones me disgustan, me repugnan sobremanera, como todo en teatro contemporáneo, tan humano como antipoético, y en el que me parece sentir, exceptuadas tres o cuatro piezas, el hedor de la decadencia y el pus”. Antonin Artaud, “La puesta en escena y la metafísica”, *op. cit.*, p. 45.

<sup>3</sup> “Shakespeare y sus imitadores nos han insinuado gradualmente una idea del arte por el arte, con el arte por un lado y la vida por el otro, y podíamos conformarnos con esta idea ineficaz y perezosa mientras, afuera, continuaba la vida. Pero demasiados signos nos muestran ya que todo lo que nos hacía vivir ya no nos hace vivir, que estamos todos locos, desesperados y enfermos. Y yo *nos* invito a reaccionar”. Antonin Artaud, “No más obras maestras”, *op. cit.*, p. 86.

<sup>4</sup> Hace pocos días asistí a una discusión sobre teatro [...] Nadie determinó nada, y en ningún momento se discutió el verdadero destino del teatro, es decir, aquello que por definición y esencia el teatro está destinado a representar, ni los medios de que dispone para realizar ese destino. En cambio el teatro se me apareció como una especie de mundo helado, con artistas endurecidos en actitudes que nunca les servirán otra vez, con quebradizas entonaciones que ya caían en pedazos, con músicas reducidas a una especie de aritmética, de cifras cada vez más borrosas; como luminosas explosiones, también congeladas, y que eran unas vagas huellas de movimiento, y alrededor, un parpadeo extraordinario: hombres vestidos de negro que se disputan unos recibos en el umbral de una taquilla calentada al rojo. Como si el mecanismo teatral hubiese quedado reducido a todo su exterior; y porque ha sido reducido a lo exterior, y porque el teatro ha sido reducido a cuanto no es teatro, la gente de gusto no soporta el hedor de su atmósfera”. Antonin Artaud, “La puesta en escena y la metafísica”, *op. cit.* p. 49.

<sup>5</sup> “[Las hijas de Lot] su patetismo, en todo caso, es visible aun desde lejos; afecta al espíritu con una especie de armonía visual fulminante, es decir, con una intensidad total, que se organiza ante la primera mirada. Aun antes de alcanzar a ver de qué se trata, se presiente ya que ocurre allí algo tremendo, y podríamos decir que la tela conmueve al oído al mismo tiempo que al ojo. Parece que en ella se hubiese concentrado un drama de alta importancia intelectual [...] Esto se debe, como dice René Guénon, ‘a nuestra manera puramente occidental, a nuestra manera antipoética y truncada de considerar los principios (independientemente del estado espiritual energético y masivo que les corresponde)’” *Ibid.*, p. 35, 48.

<sup>6</sup> Como repetirá Peter Brook en nuestro tiempo.

interrogarnos por nosotros los humanos, por nuestro mundo, por nuestra realidad y nuestra vida; para evidenciar que hay algo más que lo establecido por las mentes de la historia.

Indudablemente, estas preguntas son filosóficas, ya que cuestionar lo humano es preguntar filosóficamente por el ser del ser humano y su mundo. La filosofía nace con la conciencia; el teatro de Artaud no sólo pregunta desde la conciencia, sino cuestiona a la conciencia. El mundo que existe hoy en día y la variedad de mundos que han existido a lo largo de la historia de la humanidad son mundos producidos por una cierta manera de tomar conciencia, una cierta manera de percibir conscientemente las relaciones entre los humanos para consigo mismos y para con su entorno. La filosofía genera humanidades específicas, existan los manifiestos de estas filosofías o no. El teatro cuestiona estos mundos, estas relaciones, estas manifestaciones libremente sin frontera alguna; sin embargo, para preguntar con cierto peso, con cierta fuerza, hay que saber preguntar. Por eso esta tesis pretende hacer un estudio del pensamiento de Artaud desde un ángulo filosófico, ya que ello nos permitirá formular preguntas que encaminen rutas nuevas al pensamiento para abrir la posibilidad de cuestionar los cimientos en los que nos hemos constituido como humanidad y, por lo tanto, como teatreros.

En mi experiencia al redactar este trabajo, aprendí que realmente no se puede entender lo que verdaderamente dice Artaud si no nos adentramos en el campo de la filosofía, ya que sus palabras aparentemente coloquiales se encuentran cargadas de un pensamiento de profundo análisis. Si conocemos a Artaud de pasada como solemos estudiarlo en las escuelas, pareciera un hombre de dudosa confiabilidad científica: la imagen o idea que aparece en la mente acerca de él es la de un poeta maldito, místico, metafísico, espiritual, un hombre cuyo camino se erigió en la locura, lo incognoscible, los ritos, las drogas, el ocultismo y el electrochock; tal vez, en la historia teatral, el menos comprobable de los poetas, el más efímero, borroso y poco real de los hombres de teatro; no obstante, él es un teatrero total y pragmáticamente material, sin duda alguna. Un hombre que cuestionó lo más evidente de nuestro mundo: ¿qué es la materia teatral? Al cuestionarla generó una ruptura en el pensamiento ahí donde el pensamiento se consideraba más sólido.

Al final de su vida, Artaud no logró exponer una solución única a sus interrogantes, porque no era esa su búsqueda: el camino artaudiano consiste en forjar aberturas constantes en

el pensamiento para encontrar no una sola respuesta, una sola fórmula, método o línea de trabajo. Su postura teatral es la del movimiento, destrucción y construcción constante del teatro para abrir la realidad, cuestionar el mundo y permitir el avance del humano rumbo a tierras nunca pisadas.

Artaud encarnó hasta el último momento el sueño de todo gran revolucionario: ver un mundo otro, una vida otra, una realidad otra, una humanidad otra, un cuerpo otro. Darle otra posibilidad al humano y que esta otra posibilidad sea una posibilidad radical, un *in humano*, un *des humano*, un mundo y un humano desde otro lugar, desde otro punto de partida.<sup>7</sup>

Para Artaud, ese otro punto de partida es su teatro de la crueldad: un teatro que presenta el quehacer teatral como un hacer del humano que se pone totalmente en juego, un hacer que pone en escena la conciencia cruel de la vida humana. Otra perspectiva desde donde se toma conciencia, otra articulación del pensamiento. Esta articulación del pensamiento es en sí misma cuerpo; este cuerpo consciente es vida y esta vida es llevada a la escena para su presentación tal cual es. El teatro de la crueldad es la vida en escena; una vida re-generada, un actor re-nacido, un teatro que re-plantea al hombre orgánicamente.<sup>8</sup> Esta es la importancia escénica de Antonin Artaud en la actualidad humana. Un teatro donde el humano cuestiona su misma humanidad incansablemente, es decir, un teatro de la realidad, de la apertura, de las fisuras, del entre dos: un teatro del movimiento y el cambio. Un teatro que más que un espejo reflector de una vil copia de lo que se ve a simple vista, es un espejo que genera un doble: engendra no sólo una imagen de lo que se ve de la vida, sino una encarnación de la vida sin fronteras establecidas.<sup>9</sup>

Lo más importante de Artaud no es que haya dejado obras teatrales maestras o fórmulas exactas de cómo hacer un otro teatro. Lo más importante de él es que no concluye lo que debe ser el teatro. Artaud se plantea el problema teatral: lo abre, nada responde, todo lo cuestiona; crea una profunda interrogante sobre qué es teatro, sin importarles que ya otros hayan respondido

---

<sup>7</sup> Antonin Artaud, “Segunda carta de lenguaje”, *op. cit.*, p. 124.

<sup>8</sup> Antonin Artaud, “El teatro de la crueldad primer manifiesto”, *op. cit.*, p. 104.

<sup>9</sup> “Creo que he encontrado para mi libro el título conveniente. Será: *El teatro y su doble*, pues si el teatro dobla a la vida, la vida dobla al verdadero teatro [...] Este título responderá a todos los dobles del teatro que he creído encontrar desde hace tantos años: la metafísica, la peste, la crueldad... es en la escena donde se reconstituye la unión del pensamiento, del gesto, del acto”. Antonin Artaud, “Carta a J. Paulhan (25 de enero de 1936)”, en *Cartas de Antonin Artaud a Jean-luis Barrault*.

esta pregunta. Lo que la vida de Artaud viene a mostrarnos es que cada humano que hace teatro debería sentirse con ese mismo derecho para poder hacer crecer al teatro en vez de sólo repetirlo.

¿Y por qué es importante preguntarse esto? Posiblemente, porque dentro de todas las artes, el teatro es el más estrechamente vinculado al humano y la vida: es el único arte hecho exclusivamente con las especificidades humanas; tal vez el arte más artificioso dentro de todos, o tal vez no, pero sí el que pone en juego al humano mismo. Es un arte hecho por humanos, accionado por humanos: el arte que hace del humano el instrumento de acción y recepción. El teatro es el único arte que se comunica con otro humano en su propio idioma. Siendo el humano el creador del lenguaje consciente (según lo que creemos) es justo cuestionar eso que nos hace ser humanos y es también lo que parece ser la razón del nacimiento del teatro. El lugar en que el humano se cuestiona directa y corporalmente.

Tal vez solamente por eso sea interesante cuestionar una vez más a un teatrero loco que ha aparecido en la historia del teatro como un misterio: a veces engrandecido, otras veces guardado en un cajón, pero siempre vuelve a emerger, esta ahí, haciendo ruido en el espacio vacío del teatro.

Las cuatro preguntas desde donde esta investigación teatral acerca del *cuerpo sin órganos* planteado por Antonin Artaud como lugar de expresión de lo otro humano desde una perspectiva filosófica ejercerá su derecho a preguntar acerca del teatro, apoyándose en Artaud, maestro escéptico del teatro, son las siguientes:

- ¿Qué es un(os) cuerpo(s)?
- ¿Qué o quién actúa?
- ¿Qué es la acción y qué es actuar?
- ¿Qué es la acción escénica?

Ahora bien, apuntemos un par de detalles importantes para comprender la concepción de este trabajo: en primer lugar, el orden en que presentamos estas preguntas simplemente responde a encontrar la ruta viable de entrada a estos pensamientos, no tienen un orden específico.

Podríamos iniciar por cualquiera de los temas, ya que estas cuatro preguntas se pertenecen y relacionan unas con otras debido a que poseen una relación simbiótica: su universo no está fragmentado, sino en constante movimiento y transformación, es fluido. Dependen y se retroalimentan una de otra; por lo tanto, pensarlas aisladamente para después unir las contradiría su propia naturaleza y nos impediría comprenderlas en toda su extensión.

En segundo término, este texto está escrito a semejanza de un ejercicio de expresión oral, con libertad narrativa: se procurará cohesión, coherencia, claridad y sencillez en el texto con el fin de que estas disertaciones sean accesibles a cualquier persona. Finalmente, aclararemos que el presente trabajo no pretende con sus cuestionamientos abarcar el pensamiento artaudiano entero ni esclarecerlo para una comprensión total ni intentar la creación de un modelo de lo que ES EL TEATRO DE LA CRUELDAD. Esta exposición es una interpretación personal hecha a partir del tejido de pensamiento que Artaud desarrollo en sus escritos y el acercamiento a algunos de los estudios filosóficos contemporáneos que de él se han hecho, para proponer -dentro de las infinitas posibilidades que puede tener su pensamiento- una manera práctica de hacer este otro teatro desde mi propia realidad como directora escénica. Estas preguntas se han elaborado simplemente con el deseo de inquirir, de abrir el pensamiento y volver a cuestionarnos ¿Qué es lo que podrá ser el teatro? ¿Cuál podría ser su hacer? ¿Para qué hacer teatro aún? Esto es lo que desea interrogar esta tesis, este es el camino de *Cuatro preguntas corporales al pensamiento: Antonin Artaud y el Teatro de la Crueldad*.

## Capítulo 1. ¿Qué es un(os) cuerpo(s)?

“Artaud  
el cual sabía que no hay espíritu  
sino un cuerpo  
que se repara como el engranaje del cadáver dentelleado,  
en la gangrena  
del fémur  
adentro”  
Antonin Artaud, “Y todos ellos, se las piraron”.

El punto de partida de este capítulo será plantear la siguiente pregunta: ¿Qué es un cuerpo? Aparentemente, la respuesta al cuestionamiento anterior es fácil, ya que un cuerpo es, tal vez, lo más evidente de nosotros mismos y nuestro mundo; sin embargo, en nuestro mundo humano, todo ha sido analizado y definido, incluso nuestro cuerpo. Nuestra sociedad actual atraviesa un momento único en la historia, donde se observan los enfrentamientos de pensamiento entre los estatutos de la tradición y las nuevas tendencias del conocimiento: si antes el matrimonio era el estado óptimo, la cantidad de divorcios actuales perfilan como mejor opción la unión libre; si la religión católica era la imperante, ahora aparecen multitud de doctrinas paralelas; si en otros tiempos se valoraba el conocimiento del anciano, ahora la inmadurez del joven adolescente dicta las acciones. En este momento de la historia humana casi todas las visiones del mundo son ambiguas: lo que antes era bueno, hoy es malo; lo que antes era malo, hoy es bueno; lo que antes era una certeza, hoy presenta dudas, por ejemplo, los estudios de física cuántica nos evidencian una clara perspectiva de lo anterior al crearnos dudas sobre la solidez de una pared, de un árbol o de nuestro propio cuerpo. Por consiguiente, el mundo inamovible que conocíamos hoy se resquebraja.

Antonin Artaud – a pesar de no ser una persona de nuestro tiempo, sino un ser humano de los años 30 y 40– percibió estas diferencias entre el mundo civilizado y el mundo natural. Este estudio gira en torno a dicho problema. La crítica que el teórico y dramaturgo francés realizó a la civilización occidental con su *teatro de la crueldad* es una crítica al establecimiento del mundo

humano como una imagen inamovible, es decir, examina y juzga al mundo humano que ha establecido sistemas, comportamientos, psicologías, estructuras, pensamientos, religiones, culturas a tal grado que se ha transformado tan sólo en una estampa terminada donde cada elemento tiene un lugar preciso, definido e inmutable. La principal característica del teatro de la crueldad es el movimiento y la transformación imparables; por lo tanto, este teatro es un ataque directo a la civilización humana occidental.

En este sentido nos obliga plantear a Artaud varias preguntas, una de ellas es el título de este capítulo: ¿Qué es un(os) cuerpo(s)? Este trabajo iniciará con el tema del cuerpo, pues pensar que es un cuerpo permitirá exponer desde un inicio la problemática referida en el párrafo anterior acerca de nuestro mundo, es decir, cuestionar la materialidad sobre la que se ha fundado el universo evidente que conocemos. Entender la materialidad de un cuerpo permitirá descifrar fácilmente los posteriores cuestionamientos de este estudio.

Ahora bien, ¿Por qué es importante un análisis acerca de lo material para el teatro? ¿Por qué toda la concepción teatral de Antonin Artaud gira en torno al problema de un cuerpo como lugar de partida y llegada en sus postulados escénicos? Porque si lo humano generó un empobrecimiento de lo material, este empobrecimiento afecta directamente al teatro, ya que el teatro es la puesta en escena de la fuerza viva de la materia. De modo que al preguntar qué es un cuerpo cuestionaremos qué es la materia. En consecuencia, si nuestro mundo está edificado sobre lo que creemos que es la materia y el teatro es la materia misma expuesta en un escenario, resulta fundamental interrogarnos seriamente, más allá de lo ya respondido, qué es lo material, qué es un cuerpo.

## 1.1. Concepción de cuerpo en la tradición occidental: El cuerpo

En el siguiente apartado, empezaremos por reflexionar sobre el significado de El cuerpo.<sup>10</sup> En principio, nuestro punto de referencia será la definición de cuerpo elaborada por la tradición occidental, la que se ha considerado como verdad absoluta. Esta ley fue construida en tres diferentes momentos de la historia humana:

### 1.1.1. Dios

El filósofo francés Jacques Derrida se expresa así sobre Dios: “El otro, el ladrón, el gran Furtivo tiene un nombre propio: Dios”.<sup>11</sup> En el mundo Europeo Occidental, las verdades absolutas inician con el surgimiento de Dios: es el primer usurpador de un cuerpo porque es el primer creador de lo establecido. Con su creación despoja a un cuerpo de su propiedad desde antes de nacer, asesinando con ello al portador de dicho cuerpo para suplantarlos por una extensión de Dios.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Los conceptos puestos con mayúscula inicial indicarán que están siendo utilizados desde la perspectiva absolutista de la tradición occidental europea; más adelante, algunas de estas palabras tomarán una diferente configuración al ser parte de un contexto artaudiano, donde se vuelven más flexibles y dúctiles. En esos casos, las indicaremos con minúsculas. Se utilizarán cursivas para hacer notar los conceptos *re-significados* por Artaud ó bien los términos que nosotros estamos utilizando para analizar y explicar dichos conceptos. Esto se hará únicamente en el subtema en que este es analizado, a partir de ese momento deberá entenderse que hablamos del término artaudianamente re-significado. Las cursivas también tendrán su uso habitual de resaltar al lector los conceptos que no deben pasar desapercibidos

<sup>11</sup> Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*, p. 248.

<sup>12</sup> “¿Y quién puede ser el ladrón sino ese gran Otro invisible, perseguidor furtivo que en todas partes *me dobla*, es decir, me repite y me sobrepasa, llegando siempre antes que yo allí donde he elegido ir, como ‘ese cuerpo que me perseguía’ (iba tras de mi) ‘y no que seguía’ (me precedía), quien puede ser sino Dios? ‘¿Y QUÉ HAS HECHO DE MI CUERPO, DIOS?’ *Ibid.*, p. 108. “Y he aquí la respuesta: desde el agujero negro de mi existencia, Dios me ha ‘*chapeado vivo* / durante toda mi existencia / y esto / sólo a causa del hecho / de que soy *yo* / quien era Dios, / verdaderamente Dios, / yo, un hombre / y no el que a sí se llama espíritu / que no era más que la proyección en las nubes / del cuerpo de un hombre distinto a mi, / el cual / se denominaba el / Demiurgo / Pero la horrorosa historia del Demiurgo / es bien conocida / Es la de ese cuerpo / que *perseguir* (y no que seguía) al mío / y que para pasar primero y nacer / se proyectó a través de mi cuerpo / y nació( por un reventar de mi cuerpo / del que guardó sobre sí un pedazo / a fin / de hacerse pasar / por mi mismo. / Pero no había nadie más que yo y él, / él, / un cuerpo abyecto / al que no querían los espacios, / yo / un cuerpo en trance de hacerse / por consiguiente sin haber llegado todavía al estado de acabamiento / pero que evolucionaba / hacia la pureza integral / como el del que se llama a sí Demiurgo, / el cual, sabiéndose inaceptable / y queriendo aun así vivir a cualquier precio / no encontró nada mejor / para *ser* / que

¿Qué quiere decir esto? Primeramente, que el mundo humano está reglamentado, definido y establecido desde antes de nuestra aparición; por lo tanto, todo humano llega a un orden hecho, a un orden *ya-antes*. Este orden ya fundado es dispuesto con anticipación por un creador previo: *Dios*, el creador del mundo y de la humanidad. Esta primera creación de lo humano nace por el deseo de ser apartado de su ser natural. Decimos: el humano es el hijo de Dios, el separado de los animales, la criatura hecha a imagen y semejanza, el hijo primogénito, el heredero del mundo.<sup>13</sup>

En segundo término, ser hijo de Dios tuvo un costo: el humano necesitaba encontrar algo que lo convirtiera en jerárquicamente superior, para así ser verdaderamente diferente a todos los otros; en consecuencia, fue preciso que el humano encontrara *algo más*, algo que le fuera único y demostrara su divinidad como hijo elegido: su auto regalo creado fue un alma. Esta alma hacia a los humanos hijos directos de un creador todopoderoso otorgándoles derechos y poder sobre la otredad.

Se origina así la primera creación del mundo, una creación dispuesta para *ser y estar* fuera del mundo natural primitivo, naciendo también con ella la primera escisión del hombre: la división *cuerpo / alma*. Esta división convierte al cuerpo en un refractario, un traje inferior que nos recuerda nuestro origen denigrante como animales, así como nuestra condición de seres destinados a morir. Por el contrario, el *alma* es lo que habita en ese traje. Un alma es la cualidad distintiva de ser Ser humano, ser una definición, una abstracción trascendente; el verbo ser y el adjetivo Ser no son la misma cosa: ser es el verbo como tal, Ser es una definición. El alma es un orgullo que, por su calidad trascendente, al estar unido al Dios creador no morirá.

Dios es el poseedor de todas las almas; en consecuencia, de todos los humanos. La humanidad completa se tornó materia dispuesta al servicio de la posesión divina desde el

---

nacer al precio de / mi asesinato. / Mi cuerpo se ha rehecho a pesar de todo /contra / y a través de mil asaltos del mar / y del odio / que cada vez lo deterioraban / y me dejaban muerto. / Y es así como a fuerza de morir / he acabado ganando una inmortalidad real / Y / esta es la historia verdadera / tal como ha pasado realmente / y / no / como si fuera vista en la atmósfera legendaria de los mitos / que escamotean la realidad” *Ibid.*, pp. 248-249.

<sup>13</sup> “Dijo Dios: ‘Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza. Que mande a los peces del mar y a las aves del cielo, a las bestias, a las fieras salvajes, y a los reptiles, que se arrastran por el suelo’. / Y creó Dios al hombre / a su imagen / A imagen de Dios lo creó. / Macho y hembra los creó / Dios los bendijo, diciéndoles: ‘Sean fecundos y multiplíquense. Llenen la tierra y sométanla. Manden a los peces del mar, a las aves del cielo y a cuanto animal viva en la tierra’”. *La Biblia*, “Génesis” (cap. 1, versículos 26-28), p. 49.

momento mismo de ser engendrada; por eso, en la apertura de este subtema, se ha señalado que las características específicas y únicas propias de cada cuerpo son usurpadas desde antes de nacer y suplantadas por lo que *debe ser*; es decir, cada cuerpo humano es un Dios *en la carne*. La promesa que Dios efectúa a cambio de este Ser es que el cuerpo morirá porque es parte de un ciclo natural, pero el alma ganará una salvación eterna futura. La moneda de cambio en este contrato es una ingeniosa inmortalidad para lograr la obtención de dicho premio: el humano deberá sacrificar su presente, su singularidad y su cuerpo en aras de un futuro tranquilizador y eterno.

En consecuencia, Dios es el primer creador del mundo después de que el mundo estuvo ahí; el primer eslabón desde que el humano empezó a erguirse y a establecer su diferencia con el entorno; el primer contaminador de un cuerpo al separarlo de su ser natural y propio. Debemos comprender el punto anterior a cabalidad: permitir que un cuerpo sea desde su naturalidad no implica que sea un animal, deberá comprenderse que como ser humano tiene ciertas características propias, características que no están negadas con la naturaleza, sino que forman parte de ella:

[...] desde que la historia es historia, el espíritu es el que ha dirigido el baile, y no el cuerpo, ese mismo cuerpo del baile / El espíritu tiene valores y cosas / y remueve los valores de las cosas / como si existiesen ideas o cosas, y enrejase al cuerpo / y principios e ideas / y un cuerpo que sea una idea. El idealismo (dios) nos escamotea nuestro cuerpo, “sensualizándolo” y reprimiéndolo históricamente en su teatro de padre-madre, canalizando las fuerzas hacia la maquinaria socio-familiar destinada a reproducir infinitamente sujetos sumisos.<sup>14</sup>

Entonces, Dios es una idea viviente en el cuerpo humano: la idea de el *Ser, el Espíritu, el Alma*, la Inteligencia.<sup>15</sup> La primer idea sobre la que el humano sustentó su esencia superior, su Ser diferente a la otredad.

---

<sup>14</sup> Guy Scarpetta, “La dialéctica cambia de materia”, en *La sociedad reposa sobre un crimen cometido en común*, pp. 220-249

<sup>15</sup> “Dios, ¿es un ser? / Si lo es, es la mierda./Si no lo es/ no existe” Antonin Artaud, *la búsqueda de la fecalidad en “Para acabar con el juicio de dios”*, p. 22.

### 1.1.2. El Intelecto

Después de que la primera creación del mundo fue terminada, el hijo de Dios realizó su primera hazaña obedeciendo la orden paterna: “nombrar todo lo que existía en la tierra”.<sup>16</sup> Al desempeñar con fidelidad su tarea, el ser humano aprendió a nombrar, controlar, definir, esclarecer y acomodar todo en este mundo desconocido. Con estas acciones, el hijo de Dios se transforma paulatinamente en *El Hombre*; *El hombre* no como sexo masculino, sino como símbolo de la humanidad que se yergue y sojuzga su entorno. Este Hombre comienza a desarrollar ideas, concibe a su razón como una herramienta más con la que define, organiza, planea, sistematiza e instituye todo sobre la tierra.<sup>17</sup> El Hombre logra la dominación de su mundo gracias a su razón ensimismada hacia la abstracción matemática: *la Ciencia*. Con tal poder, el hijo va deseando matar al padre para convertirse el mismo en Dios y suplantarlo en el trono de lo absoluto.

En consecuencia, el Intelecto fuera de sí se obsesiona por ser el conocedor de todo; y el cuerpo, materia natural, no es la excepción. El cuerpo es tratado de la misma manera que el resto de la naturaleza: es diseccionado para ser analizado y volverlo sólo un conjunto de órganos conectados generadores de diferentes tipos de organismos con funciones bien delimitadas y definidas. Al cuerpo le es aplicado el mismo método científico que cualquier estudioso utiliza con toda materia en la naturaleza, haciendo del cuerpo sólo un objeto de estudio.

Así, el cuerpo fue designado hasta su más mínimo detalle para proporcionarle una organización; esclarecer sus formas, comportamientos, funciones; controlar sus reacciones y movimientos. El cuerpo se convirtió en un organismo funcional hecho de materia científica y analizable, donde nada ha quedado al azar de la naturaleza.<sup>18</sup> El pensamiento de este Hombre

---

<sup>16</sup> “Yavé entonces formó de la tierra todos los animales del campo y todas las aves del cielo, y los llevó ante el hombre para que les pusiera nombre. Y cada ser viviente había de llamarse como el hombre lo había llamado”. *La Biblia*, “Génesis” (cap. II, versículo 19), p. 49.

<sup>17</sup> “Es dios, / ese cálido pis de los seres que quisieron atribuirse un nombre / tan improbable como ellos / el nombre de una idea” Antonin Artaud, “Centro padre y patrón minino”, en *Artaud le Momo precedido por La Cultura Indiana*, p. 146.

<sup>18</sup> “El hígado, etc. son limbos, miembros alienados de un espasmo / único que una fisiología de cortos alcances repartió / en grotescos pedazos. El hígado, el bazo, el estómago, los intestinos, los tuétanos y el / cerebro son limbos en los que se suceden las erupciones de / no sé qué monstruosa y criminal experiencia”. Antonin Artaud, “Alineación y magia negra”, *op. cit.*, p. 219, 220.

Ciencia que ocupó el trono de lo absoluto fue: el cuerpo es materia como toda la materia reinante en la tierra, la cual esta ahí para ser nombrada analizada y estructurada. El cuerpo del Hombre científico tomó forma a partir de sistemas y mecanismos organizados con el fin de facilitar las funciones de la máquina humana, la civilización.

### 1.1.3. Lo Humano

Con el mundo a sus pies, el Hombre Ciencia usurpó el lugar de Dios: también deseó ser progenitor, por lo que con su espíritu generó una Cultura. Por medio de la Cultura el Ser Humano instauró en la tierra y en la carne su creación, una creación que negaba la vida natural y la entidad divina para construir un segundo mundo, su mundo, la Civilización, la cual se desdobló:

El hombre prefirió más la carne / que la tierra de los huesos. / Como no había más que tierra y bosque de huesos / tuvo que ganarse su alimento, / no había mierda / sólo hierro y fuego, / y el hombre tuvo miedo de / perder la mierda / o más bien *deseó* la mierda / y para eso, sacrificó la sangre. / Para tener mierda, / es decir carne, / donde sólo había sangre / y chatarra de osamentas, / donde no tenía nada que ganar / y sí algo que perder: la vida.<sup>19</sup>

El gran Civilizado fue entonces el gran Humano: el vencedor del terror frente a la inconstante y desestabilizada naturaleza que siempre estaba regenerándose; el gran utilizador de los bienes. El Humano no volvería a ser un cuerpo más del mundo, sino el dueño y señor de su enorme propiedad privada *la naturaleza*:

Porque hay que producir, hay que, por todos / los medios de la actividad viable, reemplazar / la naturaleza donde quiera que pueda ser reemplazada, / hay que encontrar un campo mayor para la inercia humana. / es preciso que el obrero tenga de qué ocuparse, / es preciso que se creen nuevos campos de actividad / donde se alzarán por fin el reino de todos / los falsos productos fabricados, / de todos los inmorales sucedáneos sintéticos, / donde la hermosa, la legítima naturaleza no tendrá / nada que hacer, / y deberá ceder su lugar de una vez por todas y / de modo vergonzoso a los triunfales productos / de la sustitución, / allí, el esperma de todas las usinas de fecundación artificial / harán maravillas para producir armadas y acorazados.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Antonin Artaud, *La búsqueda de la fecalidad*, p. 20.

<sup>20</sup> Antonin Artaud, *Para acabar con el juicio de dios*, pp. 14-15.

La naturaleza fue suplantada por la máquina y la naturaleza humana por el civilizado productivo: Todos y cada uno de los impulsos humanos se convirtieron en un engrane más de la máquina de productos humanos, y esto:

No fue una violación. [La humanidad] / Se presto a la obscena comida. / Le encontró sabor, / aprendió por sí mismo / a hacerse pendejo / y a comer carroña / de modo delicado. / Pero ¿de dónde procede esa despreciable abyección? / De que el mundo no está ordenado todavía, / o de que el hombre sólo tiene una pequeña / idea del mundo / y quiere conservarla eternamente. / Proviene de que, un buen día, / el hombre / *detuvo* / la idea del mundo. / Se le ofrecían dos caminos: / el infinito exterior, / el ínfimo interior. / Y eligió el ínfimo interior, / donde sólo hay que estrujar / el bazo / la lengua / el ano / o el glande. / Y dios, dios mismo aceleró / el movimiento.<sup>21</sup>

Se logró la sustitución de la naturaleza por el producto ahí mismo donde el humano es carne, *el verbo se hizo carne*, Dios se encarnó, el Hombre se encarnó, y la suma de ambos fue la *Humanidad* que se encarnó en *el cuerpo humano*. El cuerpo logró su enunciación y su lugar dentro de la civilización sólo mediante la prostitución, para así ser convertido en una simple carnuza que cada generación heredó.<sup>22</sup> La naturaleza humana se configuró, y se ajustó en El cuerpo humano el molde de una definición: ¿para qué servimos? ¿qué somos? ¿cómo estamos? ¿qué sentimos? ¿qué pensamos? ¿cómo nos comportamos, reaccionamos y vivimos? ¿qué genero somos? ¿cuáles son nuestras obligaciones, nuestros alcances y posibilidades? ¿qué podemos y que no podemos? ¿qué hacemos y que no hacemos? ¿qué queremos y que no queremos? Tiempo, espacio, vida, relación, límites, deseos, realidad, existencia, todo fue construido, fundado e instituido.

Todas las ideas, conceptos, valores, juicios, comportamientos, reacciones, roles, actitudes y estatutos fueron catalogados, hasta los sentimientos se etiquetaron en estereotipos. El cuerpo se infectó de fuerzas que lo mataron, y así nació El cuerpo, un cuerpo establecido y muerto que se encuentra ya hecho *ahí-antes*, “como si el nacer apeste desde hace mucho tiempo a muerte”.<sup>23</sup> Una

---

<sup>21</sup> Antonin Artaud, *La búsqueda de la fecalidad*, pp. 21-22.

<sup>22</sup> “Feto por feto los espíritus asesinan de paso en el cuerpo toda / nueva esperanza interna, / todo nuevo ser en formación, / todo estado de conciencia merecido” Antonin Artaud, “Insulto a lo incondicionado”, en *Artaud le momo*, p. 165.

<sup>23</sup> “Desde que tengo relación con mi cuerpo, aso pies. Desde mi nacimiento, yo ya no soy mi cuerpo. desde que tengo un cuerpo, no lo soy, así pues no lo tengo, esta provocación instituye e instruye mi relación con mi vida. Mi cuerpo

carnuza ametrallada con Dios, con el Intelecto, con la Civilización.<sup>24</sup> Esto es lo que para la humanidad establecida es El Cuerpo, un cascarón mecánico, organizado y prostituido que sólo puede ser escoria.

Antonin Artaud buscó toda su vida *deshumanizar* su cuerpo para desechar la *Humanidad* que había sido inyectada en su carne desde su nacimiento. En esta tesis que pretende estudiar los conceptos artaudianos, lo que nombraremos como la Humanización de un cuerpo es este cuerpo ya constituido antes, un cuerpo que es la sobre-inyección de ideas humanas en la carne.

## 2. Concepción de cuerpo para Antonin Artaud: *un(os) cuerpo(s)*

El cuerpo que hemos analizado contrasta con la concepción de cuerpo para Artaud, porque para él un cuerpo no es algo definible, no es una unidad, no es estático, ni analizable o comprobable objetivamente: no es un organismo de funciones establecidas, ni un embalaje que guarde lo que la tradición considera lo más elevado del ser humano, dígame el alma o el intelecto.

Un cuerpo no es general ni es abstracción racional; un cuerpo no está limitado por sus funciones, ni por su individualidad, ni por su personalidad ni por los límites de su epidermis, porque no es fisicalidad.<sup>25</sup> Para Artaud, un cuerpo no es el cuerpo dicho por las ciencias sociales o naturales, ya que un cuerpo no es un objeto de estudio colocado en una plancha de disección por el Hombre para nombrar una cierta parte de si mismo.

Los sensibles cuestionamientos planteados por el poeta, dramaturgo y teórico francés a lo

---

me ha sido robado, pues, desde siempre. ¿Quién ha podido robarlo sino Otro, u cómo ha podido este apoderarse de ese cuerpo desde el origen sino se ha introducido en mi lugar en el vientre de mi madre, si no ha nacido en mi lugar, si yo no he sido *robado en mi nacimiento*, si mi nacimiento no me ha sido hurtado, ‘como si el nacer apeste desde hace mucho tiempo a muerte’” Jacques Derrida, *La palabra soplada*, p. 247-248.

<sup>24</sup> “Oído bien: / se sirvieron para iniciar las generaciones / en la carnuza palmeada de mis cavidades, las mías. / ¿Cuáles?, y cavidades ¿de qué? / De alma, de espíritu, de yo y de ser / más allí donde no importa a nadie, / padre, madre y Artaud también.” Antonin Artaud, *Artaud le momo*, p. 17.

<sup>25</sup> Utilizamos la palabra *fisicalidad* para hacer referencia a una perspectiva de cuerpo visto como miembros, extremidades, carne; materia física carente de toda posibilidad de vida, consciencia e interconexión. Cuerpo como objeto inerte, parte del decorado.

largo de todo su trabajo partieron de su propio cuerpo. Su cuerpo fue el que estuvo al frente durante todo su proceso de vida; finalmente, descubrió que sólo en él podía confiar. Para Artaud, vivir la experiencia de El cuerpo es vivir la experiencia de un cuerpo que ha sido manoseado, contaminado e infectado, porque vivir en un cuerpo cuya propiedad íntima ha sido quebrantada y alterada por agentes externos –Dios, Ciencia, Civilización– deja marcas tortuosas a su paso. Por lo anterior, la voz de Artaud es una afirmación explosiva:

Hay que dejar lugar  
a algo,  
a mi cuerpo.  
Pero,  
¿reducir mi cuerpo  
a ese gas hediondo?  
¿Decir que tengo un cuerpo  
por que tengo un gas hediondo  
que se forma dentro de mi?  
No lo sé  
sin embargo  
sé que  
el espacio,  
el tiempo,  
la dimensión,  
el devenir,  
el futuro,  
el porvenir,  
el ser,  
el no ser,  
el yo,  
el no yo.  
No son nada para mí;

en cambio hay una cosa  
que significa algo,  
una sola cosa  
que debe significar algo,  
y que siento  
porque quiere  
SALIR:  
la presencia  
de mi dolor  
de mi cuerpo,  
  
la presencia  
amenazadora

infatigable  
de mi cuerpo;  
[...] entonces sentí lo obsceno  
y me eché un pedo  
arbitrario  
de vicio  
y en rebeldía  
por mi asfixia.

Porque hostigaban  
hasta mi cuerpo  
hasta el cuerpo

y en ese momento  
hice estallar todo  
porque a mi cuerpo  
nadie lo manosea.<sup>26</sup>

Esta lejana voz escrita por Artaud, que aún podemos escuchar tocante a un cuerpo, apunta hacia una vivencia de cuerpo *práctica-teórica* diferente: un modo de ser corporal que permita manejar otros impulsos de vida como posibilidades reales en *lo material* del humano. Para Artaud, un cuerpo es un contenedor de fuerzas no delimitado por ninguna barrera. Un cuerpo es una corporalidad de la vida en movimiento, múltiple, singular, variable, cambiante, indefinible. Un cuerpo es una masa metafísica integral de conexiones y movimiento constante, sin divisiones, funciones u organizaciones. Un cuerpo es mente. Un cuerpo es alma. Un cuerpo es pensamiento. Un cuerpo es sensación. Un cuerpo es sentimiento. Un cuerpo es penetración. Un cuerpo es afectación. Un cuerpo es muerte y regeneración. Un cuerpo es fuga, recepción y transformación de fuerzas múltiples, constantes e indeterminadas. Un cuerpo es fluido continuo de vida donde no existen barreras que logren delimitar un Ser, porque un cuerpo es un proceso de estar en el torrente de la vida y la muerte, de la interrelación con otros cuerpos. En consecuencia, un cuerpo nunca está terminado y siempre está continuamente inventándose en presente.

Artaud descubrió que todo es cuerpo y que no hay nada en la vida que no se pueda considerar dentro de esa concepción de cuerpo, pero esa comprensión del cuerpo no es el modelo

---

<sup>26</sup> Antonin Artaud, *Para acabar con el juicio de dios*, pp. 27-30.

que la tradición ha fijado.

## **2.1. Transmutación del cuerpo de: Él, a su, a un y unos**

Un cuerpo humanizado contiene su todo ya pre-establecido: su sentir, su pensar, su reaccionar, su concebir, su actuar, su comportarse, su hablar, su escribir,... En realidad, lo que le falta a un cuerpo humanizado es un *su*. Un *su* que permitiera vislumbrar la subjetividad propia de cada individuo. Un cuerpo humanizado en vez de tener un pronombre personal que nombre su subjetividad, es decir, un *su*, se encuentra sumergido en artículos impersonales que lo definen (él, la, los, las), con los que ha sido amasado su cuerpo para imponerle de manera detallada lo que su cuerpo debe Ser. Por ejemplo, una mujer mexicana de 35 años, casada, escritora, madre de una hija. Si la definimos con un artículo pensaremos en un molde acorde a todas las características específicas que se tengan de los adjetivos que definen a esta persona; estas características serán las ideales, pues aunque no se encuentren escritas existen en la tradición de cada cultura, este molde sería la imagen ideal de dicha persona.

Ahora, pensemos los mismos adjetivos en una persona real de la vida cotidiana: es muy probable que la imagen real de esta persona no coincida en su totalidad con las características de la imagen ideal, es decir, que esta persona real del mundo cotidiano tiene una subjetividad, la cual no es una reproducción al carbón de las imágenes idealizadas de aquellos adjetivos con los que la definimos. Esta persona tiene un *su* propio y único que se transforma de acuerdo a los acontecimientos que vive; por el contrario, la imagen ideal, un El cuerpo, es general para todos los humanos y estática.

En un cuerpo humanizado no hay un *su* propio de cada uno, '*su humanidad*' específica, sino un la de todos, 'la Humanidad' en general. Entonces, si ni siquiera hay un *su* propio que manifieste la subjetividad de cada ser humano, menos aún podríamos pensar en una posibilidad de cuerpo que estuviera mas allá de lo ya definido y conocido, es decir, un cuerpo que pudiera ser un *un*.

Imaginemos que El cuerpo, concepción del cuerpo como Ser, pudiera convertirse en un *su* cuerpo, manifestación de la subjetividad personal de cada ser humano. Se deberá ser cauteloso con lo anterior, pues no necesariamente el cuerpo al que nos referimos habrá encontrado su propiedad singular al hallar un *su* propio. Para Artaud no es así: lograr salir de *El* cuerpo y obtener un *su* cuerpo es tener una personalidad como individuo único; sin embargo, Artaud no limita el concepto de un cuerpo a sus características psicológicas. Artaud considera a un cuerpo como una posibilidad corporal abierta que no es una entidad sólida inamovible, sino una materia compuesta de movimiento, cuyo devenir es irrefrenable. Si retomamos el ejemplo de la mujer mexicana de 35 años casada, con una hija y que es escritora, la imagináramos sólo en los rangos de posibilidad de su edad, sexo, actividad, estado civil, y nacionalidad. Seríamos incapaces de pensar que esta mujer se convierte en leche; no obstante, al amamantar a su hija se vuelve leche, abandona su subjetividad como persona humana y abre la posibilidad de transformarse en una máquina productora de alimento.

Se podrían enumerar diversos ejemplos respecto a cuantas formas diferentes puede adquirir esta mujer; lo que nos conllevaría al problema de definir hasta dónde ese *un* cuerpo tendría capacidad de ser, asunto que no compete a este trabajo. De manera que la imagen anterior de esta mujer definida con respecto a su personalidad tampoco alcanza para abarcar el todo de la vida de dicha mujer. Por lo tanto, si esta mujer logra vivirse como *un* cuerpo, al ser este concepto una posibilidad material más amplia, genera un cuerpo donde todo es posible.

Ahora bien, si se ha logrado concebir qué es *un* cuerpo, resulta pertinente avanzar hacia otras dos problemáticas que hacen de este cuerpo una pluralidad. En primer término, si decíamos que esta mujer cambia de acuerdo a su propia vida, ella será un *un* cuerpo en transformación constante, es decir, un *un*, que es *un* otros al estar en constante transformación. En otras palabras, esta mujer que es *un* cuerpo no va a ser sólo una, sino a lo largo de su vida será un conjunto interminable de *unos* cuerpos diferentes, sin que por esto deje de ser ella misma; por el contrario, todos estos *unos* de su vida conformarán la imagen auténtica de esta mujer.

Como segunda anotación referente a este *un* cuerpo de dicha mujer, deberá señalarse que esta mujer no es una masa compacta de totalidad, sino que este cuerpo se encuentra formado por

más cuerpos que lo hacen ser, de manera simple diríamos: si sus ojos son cafés o verdes, si su pensamiento es educado o simple, si su cuerpo es fuerte o débil, si su voz es agradable o desagradable; es decir, todos los elementos que componen su cuerpo al estar en interrelación le brindan su particularidad. Esto quiere decir que el cuerpo de esta mujer es muchos cuerpos para poder ser un singular cuerpo; por lo tanto, *un* cuerpo es a su vez, para poder ser, *unos* cuerpos.

Entonces, se puede concluir que la concepción de *un* cuerpo desde la visión de Antonin Artaud sobreentiende la existencia de una pluralidad de cuerpos formando un cuerpo, y al mismo tiempo que estos cuerpos de un cuerpo se encuentran en constante devenir.

## 2.2. Un cuerpo escénico

A continuación, analizaremos un cuerpo escénico. Repensar un cuerpo escénico permitirá reformular la concepción del teatro: ya no se le considerará como un producto del mercado creado por piezas, sino más bien como un cuerpo viviente que acciona y es en presente. Este estudio permitirá vislumbrar lo que es un cuerpo en general desde una perspectiva más impersonal, es decir, como una cosa a la que no se le atribuyen rasgos humanos:

Y las más imperiosas correspondencias unen perpetuamente la vista y el oído, el intelecto y la sensibilidad, el gesto de un personaje y la evocación del movimiento de una planta en el grito de un instrumento. Los suspiros de un instrumento de viento prolongan las vibraciones de las cuerdas vocales con una impresión tal de identidad que no sabemos si la voz misma se prolonga o la identidad ha absorbido la voz desde el principio. Una armonía de articulaciones, el Ángulo musical del brazo con el antebrazo, un pie que cae, una rodilla que se dobla, dedos que parecen separarse de la mano, todo es como un juego perpetuo de espejos, donde los miembros humanos parecen emitir ecos, músicas; donde las notas de la orquesta, los soplos de los instrumentos de viento evocan la idea de una monstruosa pajarera donde aletearán los actores, nuestro teatro nunca imaginó esta metafísica de gestos, nunca supo emplear la música con fines dramáticos tan inmediatos, tan concretos; nuestro teatro puramente verbal ignora todo cuanto es teatro, todo cuanto existe en el aire de la escena, todo cuanto ese aire mide y circunscribe, y tiene densidad en el espacio: movimientos, formas, colores, vibraciones, actitudes, gritos; nuestro teatro, en todo lo inconmensurable y que depende del poder de sugestión del espíritu, podría pedir al balinés una lección de espiritualidad.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Antonin Artaud, “Del teatro balinés”, en *El teatro y su doble*, p. 62.

En la cita anterior, el teórico francés relata un hecho escénico donde se encuentran todos los elementos que reconocemos como comunes al teatro: luz, sonido, actor, espacio, vestuario, maquillaje, escenografía. Nombrarlos de esta manera es enumerar las partes del teatro que se encuentran organizadas con un fin; no obstante, al escuchar la narración que Artaud efectúa de esta obra teatral, todo lo que se encuentra en la escena deja de ser sólo elementos organizados: se transforman en una conexión de vibraciones materiales interrelacionadas, configurando al teatro como un cuerpo escénico viviente.

Entonces, partiremos de este primer punto: un cuerpo no está distribuido por elementos; por el contrario, un cuerpo de la escena es un espacio habitado por infinidad de cosas en movimiento que parecen ser cajas huecas que resuenan *“donde los miembros humanos parecen emitir ecos, músicas; donde las notas de la orquesta, los soplos de los instrumentos de viento evocan la idea de una monstruosa pajarera donde aletearan los actores”*. Estos objetos o cuerpos que viven en el espacio escénico y podemos nombrar son contenedores momentáneos de conjuntos de materia; por eso, nada en escena es Uno separado y hermético, todas las cosas que hay ahí son fragmentos aislados de su constituyente original, puestos en relación unos con otros para generar múltiples asociaciones nuevas, *“Una armonía de articulaciones, el Ángulo musical del brazo con el antebrazo, un pie que cae, una rodilla que se dobla, dedos que parecen separarse de la mano, todo es como un juego perpetuo de espejos”*.

También el actor se convierte en trozos: pies, dedos, rodillas, codos. Lo que sucede en este cuerpo escénico es una horizontalidad sin jerarquías, porque todo en el espacio escénico es parte del mismo cuerpo: estos cuerpos, cosas, materias, como quiera que se les llame, se encuentran íntimamente conectados: *“correspondencias unen perpetuamente la vista y el oído, el intelecto y la sensibilidad, el gesto de un personaje y la evocación del movimiento de una planta en el grito de un instrumento”*. Estos cuerpos existen, son y están ahí por su capacidad de prolongarse y combinarse unos con otros; sus extensiones, ligas y mutaciones son lo que darán forma al cuerpo total: *“Los suspiros de un instrumento de viento prolongan las vibraciones de las cuerdas vocales con una impresión tal de identidad que no sabemos si la voz misma se prolonga o la identidad ha absorbido la voz desde el principio”*.

Un cuerpo donde hasta el espacio vacío es un constituyente: “*nuestro teatro puramente verbal ignora todo cuanto es teatro, todo cuanto existe en el aire de la escena, todo cuanto ese aire mide y circunscribe, y tiene densidad en el espacio*”. La lectura secuencia tras secuencia del texto de Artaud citado con anterioridad nos permite afirmar que un cuerpo escénico es un contenedor de cuerpos que contienen otros cuerpos formados por cuerpos y así sucesivamente; este conglomerado de cuerpos al activarse vibran y se relacionan haciendo de un cuerpo escénico un cuerpo hecho de acumular cuerpos, “*movimientos, formas, colores, vibraciones, actitudes, gritos*”.<sup>28</sup>

En consecuencia, un hecho teatral es el movimiento múltiple y vertiginoso de materias contenidas en un continente mayor llamado *cuerpo escénico*; estas materias al ser activadas se transforman continuamente convirtiéndose en cuerpos móviles. Mientras un cuerpo escénico exista, es decir, en tanto la obra de teatro se efectúa, estos cuerpos se combinan y dan forma al cuerpo completo; en el momento en que se detengan, un cuerpo escénico dejará de existir, o lo que es lo mismo, la obra teatral terminará. Por supuesto, en este proceso el espectador es también parte del cuerpo, ya que el cuerpo teatral se conforma de todos los cuerpos que el hecho escénico alcance a tocar.

Lo anterior, nos proporciona una razón más para rebelarnos contra el concepto de EL cuerpo, ya que partiendo de esta analogía, vemos que decir EL cuerpo escénico referiría que solamente hay uno, el cual debería ser siempre igual. Para que lo anterior ocurriera, tendría que existir una sola obra teatral tan controlada que pudiera ser invariablemente la misma; la realidad del teatro no es así, sino todo lo contrario, no puede existir un El cuerpo escénico que refiera a El teatro, porque la existencia de múltiples tipos de teatros y obras teatrales es lo que permite conformar nuestro concepto de lo que es el teatro. Ahora, si nos prestáramos a la imaginación y a través de ella pudiéramos concebir que sólo existiera una obra teatral que representara a todo el teatro, el azar propio del momento presente de cada función la haría siempre una obra distinta, ya

---

<sup>28</sup> “Porque Van Gogh había alcanzado ese estado de iluminación en el cual el pensamiento en desorden refluye ante las descargas invasoras de la materia, en el cual pensar ya no es consumirse, y ni siquiera es, y en el cual no queda más que reunir cuerpos, mejor dicho ACUMULAR CUERPOS”. Antonin Artaud, *Van Gogh el suicidio por la sociedad*, p. 92.

que es la específica relación que cada uno de los cuerpos crea en un momento aquí y ahora lo que genera un original sonido, movimiento o sensación, que sólo podemos percibir también en un momento único.

Por lo tanto, hay *un* cuerpo escénico de acuerdo a cada hecho teatral: este *un* cuerpo está configurado por un conjunto de cuerpos en movimiento e interrelación también únicos, y es siempre diferente al manifestarse en presente. Esto quiere decir que cada cuerpo escénico de cada diferente montaje tiene por igual los elementos del teatro, pero no son ni accionan de igual manera porque cada hecho escénico es irremediamente único e imposible de duplicar. La paradoja del teatro reside en que cada obra teatral es un cuerpo con una configuración específica singular, por lo que puede aparecer nuevamente todas las veces que los integrantes del cuerpo lo deseen; no obstante, a pesar de ser la misma obra, nunca se repite de la misma manera. Por eso una obra de teatro no es un producto mecánico, sino un cuerpo viviente expuesto a la lógica natural de la vida.

Podemos concluir que un cuerpo escénico, general o humano es algo siempre móvil, nunca delimitado o detenido y su propia naturaleza al ser una materia viva es la transición. Un cuerpo cuyos cuerpos se encuentran en una continuidad horizontal que les permite interrelacionarse constantemente. Puesto en palabras *deshumanizantes*, un cuerpo es una cosa con cosas y estas cosas se encuentran en íntima penetración.

### **2.3. Unos cuerpos: cosas vacías que resuenan**

Respecto al hecho de que un cuerpo contiene cosas parece ya no haber tanta confusión. A continuación, analizaremos el otro aspecto que señalaba la cita de Artaud: estas cosas podían transformarse en algo diferente al combinarse con otros cuerpos u otras cosas. De acuerdo a la lógica, para que los cuerpos puedan extenderse, prolongarse y convertirse momentáneamente en otros debieran estar abiertos y permeables, pero además, dice Artaud, vacíos y huecos: “Los gestos caen tan exactamente sobre este ritmo de madera, de cajas huecas, lo acentúan y toman al

vuelo con tanta seguridad y en momentos tan precisos que aparentemente esa música acentúa el vacío mismo de los miembros huecos de los artistas”.<sup>29</sup> No deberá entenderse vacíos y huecos de una manera literal, o cuando menos no en todos los casos, sino figurada. Por ejemplo, ¿cómo podríamos decir que una luz, un sonido, un ruido o un color están vacíos? Porque se encuentran desocupados, ninguna de estas cosas tiene una carga metafísica o trascendentemente especificada con anterioridad: para nosotros, una luz, un color o un sonido sencillamente son cosas sin Ser. Son cosas huecas, es decir, cosas sin preconceptos o predeterminaciones humanas; por lo tanto, una cosa vacía o hueca querrá decir una cosa sin Ser.

Estos cuerpos están vacíos por dos razones diferentes: primeramente, para poder combinarse unos con otros; pero en un segundo sentido, están vacíos para que cuando alguna fuerza los cruce ellos generen resonancia. Por tener algún vocabulario común diremos entonces que un cuerpo son *cosas que resuenan, que hacen ruido, que vibran*, sin que por ruido se entienda únicamente la emisión del sonido, se pensará mejor en resonancia, vibraciones que se transmiten a través del espacio.

Al conjuntar ambas ideas podemos decir que un cuerpo es una cosa que tiene cosas, y todas estas cosas están vacías; cuando algo las cruza ellas se mueven generan vibraciones y la combinación de estas vibraciones sonoras, lumínicas, táctiles, emocionales, mentales, es decir orgánicas, es lo que crea una transfiguración de los cuerpos al entrar en relación activa unos con otros. Por ejemplo, hacer cruzar aire a través de un tubo de pvc arrojará un sonido, este ejemplo es el equivalente de un cuerpo cotidiano general; sin embargo, se están analizando cuerpos escénicos desde la perspectiva de Artaud, para quien no basta con tener un cuerpo cotidiano que manifieste alguna reacción: el teórico, poeta y dramaturgo francés considera que un cuerpo escénico está más cercano a un cuerpo como instrumento, porque es un cuerpo que no se encuentra en la naturalidad de la materia, sino que es construido, es decir, hecho artificialmente por el humano a través de un esfuerzo cuyo único fin es el arte, la producción de sonidos estéticos que cimbrén la humanidad sensible del ser humano.

Retomemos el ejemplo anterior: comparemos el tubo de pvc con un saxofón. El tubo es un

---

<sup>29</sup> Antonin Artaud, “Del teatro balinés”, en *El teatro y su doble*, p. 74.

cuerpo, por eso tal vez produzca sonido o tal vez no, si lo produce este será muy simple. Un saxofón es un tubo también; no obstante, es un objeto artificialmente creado para emitir música. Un saxofón contiene otros cuerpos en él: boquilla, pico, cuerpo, culata, pabellón, llaves; el conjunto de todos estos cuerpos es lo que hace que este tubo de metal trabajado al aplicarle aire produzca un sonido estético. Otro ejemplo puede ser un violonchelo. Un violonchelo posee una caja de resonancia vacía cuya finalidad es multiplicar y amplificar el sonido que provocan las cuerdas en movimiento. Se podría pensar que para un cuerpo escénico tener una caja de resonancia es suficiente, pero no es así. En el ejemplo del chelo, la caja de resonancia sola no sirve para mucho, la caja está ahí y sirve porque es un cuerpo más, un cuerpo que amplifica las vibraciones de las cuerdas en movimiento, pero esta caja no es independiente de las cuerdas ni las cuerdas de la caja: ambas se necesitan para poder ser el cuerpo del chelo que emitirá música, el cuerpo vacío y resonante de las cuerdas hace su trabajo al igual que la caja vacía de madera amplifica el sonido.

Con lo anterior, reafirmamos que caja y hueco no son literales, sino metafóricos; por lo tanto, un cuerpo instrumento es un cuerpo depurado de las cargas humanas; es albergador de la fuerza, pero no detentor, sólo se deja mecer por la fuerza y al mecerse baila y desencadena un sonido musical, por eso todos los cuerpos específicos de un cuerpo instrumento están calculadamente dispuestos para generar los sonidos requeridos. Un instrumento deberá mantenerse afinado si deseamos que sus sonidos sean estéticos; un cuerpo escénico deberá mantenerse en entrenamiento y depuración si queremos que emita vibraciones de peso. Un músico también deberá ser una persona entrenada para poder sacar de su instrumento los sonidos de la música, de otra manera, únicamente extraerá de él sonidos sin fuerza artística y daría igual que tocara un saxofón a que tocara un tubo de pvc. Por lo tanto, un cuerpo escénico requiere afinación y entrenamiento, por eso en el trabajo de un actor, que es a la vez instrumento y ejecutante, un entrenamiento es necesario. El cuerpo de una persona cotidiana es el tubo de pvc; el cuerpo de un actor o un teatrero en general entrenado de manera cruel es el saxofón ó el chelo, o sea un instrumento.

Finalmente, Artaud deseaba que todos los humanos aunque no fueran actores logaran un

cuerpo otro, un *cuerpo instrumento*, porque esto cambiaría su sensibilidad. Esto quiere decir que la concepción de cuerpo de Antonin Artaud es aplicable tanto para un cuerpo escénico como para un cuerpo del actor, para un cuerpo del espectador y para un cuerpo en general.

#### **2.4. El actor: sólo una cosa vacía resonante**

En consecuencia, en esta maquinaria escénica, cuando Artaud se refiere al actor, también lo concibe como una cosa con cosas: “Ese movimiento mecánico de los ojos, esos fruncimientos de los labios, esos espasmos musculares, de efectos metódicamente calculados y que impiden recurrir a la improvisación espontánea, esas cabezas que se mueven horizontalmente y que parecen rodar de un hombro a otro como sobre rieles.<sup>30</sup> Cada cuerpo de su cuerpo es un componente más del conjunto completo; Artaud no menciona a personajes inexistentes o psicologías en escena, el concibe a los cuerpos de los actores como cualquier otro cuerpo concreto ejecutando algo en el espacio escénico sin mayor complicación. La complicación surge cuando pensamos que el cuerpo de un actor es el de un individuo constituido humanamente, porque entonces este cuerpo se encontrará atascado de conceptos, ideas, lenguaje, sexo, sociología, religión, cultura, historia, economía, política, y todas las nociones que ha generado la humanidad.<sup>31</sup> Que haya un humano individualizado en la escena, es decir un actor como persona y/o un(os) personaje(s) creado(s) a partir de las mismas nociones, quiere decir que uno de los cuerpos del cuerpo escénico está humanizado, uno de estos cuerpos no es un *instrumento* o una *cosa resonante*, sino una persona constituida, y un elemento de estas características dentro de un cuerpo creado por vacío y resonancia obstruirá la vibración o simplemente se anulará a si mismo; por lo tanto, un actor de la crueldad tiene que “sacrificar su pequeña individualidad humana”,<sup>32</sup> para evitar ser un individuo en la escena con la finalidad de convertirse en un instrumento.<sup>33</sup> Por

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>31</sup> “Renunciando al hombre psicológico, al carácter y a los sentimientos netos, el teatro de la crueldad se dirigirá al hombre total y no al hombre social sometido a leyes y deformado por preceptos y religiones”, Antonin Artaud, “El teatro de la crueldad. Segundo manifiesto”, *op. cit.*, p. 140.

<sup>32</sup> Antonin Artaud, “Tercera carta sobre lenguaje”, *op. cit.*, p. 132.

<sup>33</sup> “[...] entre el actor al que se pide una simple cualidad de sollozo y el que debe pronunciar un discurso con todas

eso el cuerpo del actor en el teatro de la crueldad es un *instrumento deshumanizado*, una “*cosa vacía que resuena*”.

Como ya se ha señalado, y se reiterará a lo largo del presente estudio, ‘*lo deshumanizado*’ es la médula de toda la propuesta artaudiana. Esta propuesta, en lo concerniente a un cuerpo, es la invitación a hacer de un cuerpo humano otra posibilidad del humano que obviamente contenga a lo Humano, pero que no se limite o reduzca a él. Esta postura consiste en desplazar el punto de partida de la creación artística y del mundo en general, salir de lo Humano concebido de manera abstracta para abrir las puertas a la multiplicidad concreta y terrena del humano como cuerpo. Por eso cuando Artaud concibe cuerpos en escena, los percibe como elementos del hecho teatral que descubren las posibilidades reales de constituirse sensiblemente de manera diferente aquí y ahora.

La apertura de una concepción tan establecida como lo es la definición de un cuerpo genera el surgimiento de múltiples dudas y preguntas respecto a la escena, que tienen su equivalente con la vida y la materialidad. Con respecto a un cuerpo escénico podemos preguntarnos: ¿Cuál es el hacer de unos cuerpos en la escena? ¿Cómo es su hacer? Si es un contenedor, ¿Cuáles son sus dimensiones, fronteras o hasta dónde se extiende su alcance, que todo contiene? Al referirnos a la persona humana como un cuerpo en escena, o sea un actor ¿Dónde queda su cuerpo? ¿Qué tipo de cuerpo es? ¿Cómo es su hacer? Por último, en esta concepción de cuerpo escénico ¿Qué es, dónde está y qué hace el espectador? En realidad, estas tres problemáticas, una escena, un actor y un espectador, convergen en la misma pregunta: la respuesta a una cuestión se aplica a todas porque todas conforman el cuerpo escénico total, aunque la tradición teatral los haya dividido por jerarquías.

### **3. Características de un(os) cuerpo(s)**

Es vital que entendamos las bases sobre las cuales establecemos la materialidad de un cuerpo humano. Ya que para entender como convertir este cuerpo humanizado en un cuerpo instrumento,

---

sus personales cualidades de persuasión, hay toda la distancia que separa a un hombre de un instrumento”, Antonin Artaud, “El teatro de la crueldad primer manifiesto”, *op. cit.*, p. 111.

debemos concebir primero nuestro cuerpo humano como una materia sin Ser. Es decir planteemos las características materiales que le permitan a un cuerpo humano ser como el tubo metálico de un saxofón, sólo de esta manera podremos comprender el trabajo que un cuerpo del *actor cruel* hace en su materia para convertirse en un instrumento artístico de la escena teatral.

### **3.1. Materialidad de un cuerpo: *afección***

Para entender qué es materialidad respecto a un cuerpo, se introducirá primero el concepto de la *afección*. Con anterioridad, se ha afirmado que estos cuerpos de cuerpos están ahí vacíos para que algo los *cruce*. En el desarrollo del capítulo siguiente, se observará que el entrecruzamiento es realizado por fuerzas y que las fuerzas son todo. Por el momento, para este apartado, lo que se considerará es que algo traspasa unos cuerpos y que en ese cruce se produce un cambio; esto quiere decir que al entrar en contacto con otro cuerpo, un cuerpo es movido, variado, modificado, *afectado*.

Otro aspecto que rescataremos en este trabajo es que en un cuerpo hay resonancia, definida como la evidencia de que algo ha sucedido; por lo tanto, esto que sucede en un cuerpo al ser atravesado y que produce resonancia es la capacidad que tiene un cuerpo de ser *afectado*. Todo lo que atraviesa o traspasa un cuerpo es lo que *afecta* a un cuerpo, de la manera más básica posible '*ese cuerpo no está igual*': una piedra cae, una puerta se abre, un ojo se cierra, un árbol se mueve. Lo más importante para entender la *afección* no es preguntar ¿qué produce el cambio?, ya que las razones pueden ser múltiples y de estas múltiples razones surgirán las interpretaciones y como consecuencia, sus historias. Lo importante para asimilar el concepto de *afección* es que algo pasa cuando un cuerpo es atravesado, que un cuerpo no permanece indiferente, que un cuerpo se *afecta* al entrar en contacto con fuerzas.

A lo largo de la historia humana, la *afección* se ha convertido en afectos. Los afectos ya humanizados se han catalogado en ciertas emociones conocidas;<sup>34</sup> no obstante, cuando se habla de

---

<sup>34</sup> Véase 'afección' en Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*.

*afección* en un cuerpo, se refiere a esta cualidad material de ser movido por algo. La *afección* para nuestro estudio artaudiano se encuentra libre de sentimentalismo, prejuicio, idea o conceptos.

### 3.2. Materialidad

Si ser *afectado* es ser movido por una fuerza y con ello producir alguna otra vibración, ahora se planteará la pregunta por la materialidad de un cuerpo, ya que este entrecruzamiento y la modificación derivada en algún lugar debe acontecer. Ahora bien, ¿Cuál es la *materialidad* de un(os) cuerpo(s)?

La materialidad de un cuerpo es tener algo que pueda ser afectado y con lo que, al mismo tiempo, se puede afectar, por ejemplo, la trayectoria y penetración de un sonido en el oído, un movimiento del ojo, una atmósfera en el tacto, un aroma en el olfato, un sentimiento en los nervios, un pensamiento en la carne. Todo cuerpo posee una materialidad desde el momento en que es capaz de recibir los impactos de cualquier fuerza con que se ponga en contacto y, a su vez, con esa misma materialidad consigue impactar a otros cuerpos afectándolos con la fuerza que se ha transformado en él; en consecuencia, este cuerpo adquiere las formas que le sean necesarias. Para entender las proporciones de esta materialidad, cuestionaremos: ¿la voz es cuerpo? ¿las emociones son cuerpo? ¿la visión es cuerpo? ¿el calor tiene un cuerpo? ¿cada pensamiento es cuerpo?

Lo óptimo es emplear el verbo *tener* en vez del verbo *ser* para responder con mayor precisión, es decir, menos esencia y más concreción. Sí, la voz tiene un cuerpo, las emociones tienen un cuerpo, la visión tiene un cuerpo, cada pensamiento tiene un cuerpo; entonces, justo porque todos estos cuerpos tienen un cuerpo es que sabemos de su existencia, ya que toda fuerza que entra en contacto con un cuerpo y lo modifica es inevitablemente material. Lo que no se materializa no existe, pues resulta imposible saber de ello. Los cuerpos de nuestro cuerpo son sentidos afectables y afectadores, pero más allá de lo que hemos imaginado: un color afecta mi

estado de animo; una luz, mis ojos y mi tacto; una vibración, un sonido se sienten no sólo con el oído, también con la piel, con la vista; oímos una palabra y no sólo nos afecta la vibración con que haya sido emitida esta palabra, incluso afecta quién la dijo, en qué momento, cómo, por qué y qué peso tiene esa palabra sobre un cuerpo respecto a todas las cargas específicas que este cuerpo tenga acerca de esa palabra.

De manera que un sólo estímulo habrá ametrallado múltiples canales de la percepción no sólo de un cuerpo, sino de otros cuerpos. Al referirnos a la materialidad de un cuerpo no se remite a lo físicamente sólido o lo palpable de manera visible. El roce del mar sobre las rocas afecta a la roca y esto se manifiesta a través de una materialidad, es decir, sólo porque tiene un cuerpo el mar y un cuerpo la roca es que ese roce se evidencia. El mar afecta a la roca y genera arena. El rasgueo de las patas de un grillo genera sonido que afecta al oído, aunque también todas sus vibraciones alteran a la materia alrededor no sólo en su sonoridad, sino en el desgaste de ondas sonoras sobre una pared, por ejemplo. Un sol naranja que se oculta afecta por su color, pero también por su sensación de calor modifica la atmósfera a su alrededor, su magnetismo, su fuerza como imagen; ese sol entrando no sólo despierta nuestra estereotipada imagen de conmovernos ante un atardecer, sino que todas las fuerzas que ese acontecimiento está produciendo son fuerzas que traspasan un cuerpo humano y lo modifican. La emoción resultante es innombrable, simplemente es una afectación sobre un cuerpo que recibe y genera nuevas fuerzas en los cuerpos a su alrededor.

Esta interconexión de los cuerpos por sus fuerzas y su materialidad, es decir, por su capacidad de recibir, dejarse cruzar, modificar y, a su vez, producir un cambio en la fuerza que afectará a otros se nombrará *integralidad divergente*.

### 3.3. Integralidad Divergente

Entre un gesto y un grito o un sonido no hay transición:  
¡todo se corresponde como a través de raros canales abiertos en el espíritu mismo!.<sup>35</sup>

*Integralidad divergente* son dos palabras que podrán responder de alguna manera a la pregunta ¿Cómo es el hacer de este cuerpo? Cada cuerpo del cuerpo tiene su propia singularidad, porque cada cuerpo posee específicos cuerpos únicos que generan su diferencia respecto a otros cuerpos. A su vez, cada cuerpo es parte de otro cuerpo y este cuerpo de otro en una cadena interminable; de modo que, en la formación de un cuerpo no hay homogeneidad, ya que cada cuerpo es único y diferente. Esta característica es la que permite que un cuerpo pueda transformarse en su relación con otros, es decir, que sólo porque cada cuerpo tiene su propia manifestación singular puede afectar a todos los otros cuerpos que lo componen mientras, al mismo tiempo, es afectado por todos los otros cuerpos con los que convive.

Todos los cuerpos de un cuerpo, aunque no sean semejantes, mantienen entre sí una interrelación productora de la integración de un cuerpo y no de su fraccionamiento; así pues, un cuerpo tiene una *integralidad*. La inercia de la lógica lineal humana nos podría llevar a suponer que las relaciones establecidas entre sí por estos cuerpos son unidireccionales; sin embargo, no es así, porque las relaciones entre los cuerpos no se realizan en vínculos fijos y directos siempre idénticos, sino que se distribuyen en múltiples direcciones siempre cambiantes. De manera que esta *integralidad* no es lineal o estable en ningún sentido. Al cambiar siempre las direcciones de estas relaciones, su *integralidad* se vuelve *divergente* y crea correspondencias y contradicciones, prolongaciones y cortes abruptos, secuencias, saltos, fragmentos, continuidades, pedazos y conjuntos:<sup>36</sup> “Las más imperiosas correspondencias unen perpetuamente la vista y el oído, el intelecto y la sensibilidad, el gesto de un personaje y la evocación del movimiento de una planta

---

<sup>35</sup> Antonin Artaud, “Del teatro balinés”, *op. cit.*, p. 64.

<sup>36</sup> “Cada uno de estos medios tiene su poesía propia, intrínseca, y además una suerte de poesía irónica, que nace de sus posibles combinaciones con los otros medios de expresión; y es fácil advertir las consecuencias de esas combinaciones, con sus reacciones y destrucciones mutuas”, Antonin Artaud, “La puesta en escena y la metafísica”, *op. cit.*, p. 41.

en el grito de un instrumento”.<sup>37</sup>

Por eso se afirma que un cuerpo se encuentra en una transformación constante de aleaciones<sup>38</sup> regidas únicamente por el azar.<sup>39</sup> Un cuerpo es atravesado en cada momento por una fuerza distinta y su movimiento es desconocido, haciendo que se *produzca a sí mismo* en cada ocasión. Un cuerpo no puede ser estático, ya que si estamos en el acuerdo de que todo lo existente es cuerpo y ese cuerpo es un cuerpo más del cuerpo total contenedor de cuerpos y la característica básica de ser cuerpo es afectar y ser afectado constantemente, entonces un cuerpo total o un cuerpo escénico o un cuerpo del actor o un cuerpo de la vida, es una gran madeja de fuerzas en movimiento nunca iguales, debido a que cada uno de sus cuerpos al ser afectado modifica la fuerza y con esto afecta de manera diferente al siguiente cuerpo con quien se relacione en una cadena al infinito. De manera que todo cuerpo es una afectación azarosa y sin control generadora de múltiples conexiones, interrelaciones y reacciones, haciendo de un(os) cuerpo(s) una materialidad gigantesca e incontrolable.

### **3.4. Extensiones o fronteras de un(os) cuerpo(s)**

Reflexionemos: si todo en el mundo es cuerpo y se encuentra siempre en relación, un cuerpo universal es una *continuidad energética* de todos los cuerpos. Entonces ¿Cómo podríamos establecer dónde termina un cuerpo y comienza el otro? Nuevamente, nuestra humanidad se estremece. Como humanos hemos definido tajantemente cuáles son los límites de nuestro cuerpo. Nuestros cuerpos tienen una individualidad que los define y una corporalidad que termina en la epidermis ¿pero es esto cierto? ¿realmente termina ahí? Se ha aseverado que los cuerpos están vacíos, son resonantes y se relacionan con todo, por lo que no parecen muy herméticos. Además, por esa continuidad constante de movimiento es que estamos vivos y formamos parte de un universo afectivo. De modo que si la afección es la muestra de la vida, la muestra de que algo está

---

<sup>37</sup> Antonin Artaud, “Del teatro balinés”, *op. cit.*, p. 62.

<sup>38</sup> Antonin Artaud, “El teatro de la crueldad primer manifiesto”, *op. cit.*, p. 108.

<sup>39</sup> “El desarrollo, caótica en apariencia, de las imágenes del sueño en el cerebro”, Antonin Artaud, “El teatro de la crueldad”, *op. cit.*, p. 104.

pasando y que nos encontramos siempre en un flujo en movimiento, ¿cómo podríamos volvernos los seres humanos y todos los cuerpos en general cerrados con respecto al recibir y afectar? Estar fuera del flujo de interrelación corporal es lo que se considera la muerte, que nada cruce, o si cruza, que ya no afecte, pero aún en la muerte el movimiento sigue; posiblemente, un movimiento que continua aún después de la muerte de un humano ya no es un movimiento del individuo humano, aunque todavía es movimiento.

Entonces, ¿cuál es la extensión de un cuerpo? ¿Tiene límites, fronteras?: “Traje a veces / al lado de cabezas humanas / objetos árboles / o animales porque / todavía no estoy seguro / de los límites en los que /el cuerpo del / humano puede detenerse”.<sup>40</sup> No hay fronteras o límites entre los cuerpos, sólo fluido e interrelación, por eso un conjunto de cuerpos es un continuo de afectación tanto en nuestro mundo conocido como en el no conocido, así pues el cuerpo no tiene *fronteras* ni límites, es sólo un *impulso*, dominó que cae cuerpo sobre cuerpo creando transformación y movimiento, variación y metamorfosis.

En los ejemplos presentados de afección y materialidad ya se entreveía. El sonido del grillo afecta mi oído, ese cuerpo ajeno a mí, está entrando y al entrar produce una variación en mi cuerpo, puede ser una sensación de confort o una sensación de irritabilidad de acuerdo con los otros cuerpos con los que se está combinando, es decir, por ejemplo, el cansancio en un cuerpo al escuchar al grillo puede suscitar irritabilidad; de la misma manera, una sensación de tranquilidad puede generar confort con el mismo estímulo; este grillo puede referirme a un espacio, un campo, por ejemplo, o proporcionar una ubicación temporal, la noche. Se podría cuestionar, ¿el sonido del grillo al entrar en mi cuerpo se vuelve un cuerpo de mi cuerpo o no?

Finalmente, la vibración se introduce por el oído volviéndose un cuerpo más de mi cuerpo que lo escucha, cuando menos por el tiempo que este sonido perdura vibrando en el tímpano. De igual manera, la respuesta de mi cuerpo a este estímulo, un suspiro o un zapato para matar al grillo, se combinará con los cuerpos que podríamos llamar externos a mi cuerpo –en un sentido de lo que es material para el humano–; no obstante, aunque sea momentáneamente las fuerzas que salgan de mi cuerpo –el zapatazo– formarán parte de ese cuerpo externo, digamos el jardín

---

<sup>40</sup> Antonin Artaud, “La cara humana” en *Revista de la Universidad de México*, p. 9.

donde está el grillo.

Los estímulos que podríamos llamar externos al humano son justamente aquellos a través de los cuales el ser humano ha creado su mundo, sus convenciones, sus referencias. Todos nuestros sentidos son puertas abiertas que reciben información del mundo. Se podría pensar, hay canales de entrada a un cuerpo humano, pero no de salida; por lo tanto, la individualidad se restablece. Para contradecir lo anterior, surgiría el primer y más grande mecanismo humano, el lenguaje. La comunicación es la necesidad primaria del humano de salir de sí mismo para relacionarse con el otro. El deseo de saber y conocer, la Ciencia, es equivalente, pues cubre la necesidad de ir más allá de sí mismo y ejercer una relación con su entorno. La base misma de la procreación de cualquier especie, el acto sexual, es la posibilidad de penetración a todos los niveles de un ser vivo con otro; por lo tanto, no hay hermetismo en el ser humano ni en ningún otro cuerpo. Un pequeño viento o una lluvia afectarán a tal grado una corporalidad que la enfermarán. Estar vivo es estar en el torrente de movimiento, interrelación y penetración sin fronteras o limitantes. Todo en el mundo *es*, y es, porque está interconectado y se relaciona constantemente. Estar en este continuo energético no es un acto volitivo, es una condición natural de estar vivo.

Y si apuntamos hacia el teatro, ¿un cuerpo escénico dónde inicia y dónde termina? En una obra de teatro, un cuerpo escénico es todo el espacio que abarque ese hecho, todo lo que esté dentro de él será tocado y se convertirá en parte de ese cuerpo escénico que está aconteciendo. “En efecto, la ausencia de escena en el sentido ordinario de la palabra invitará a la acción a desplegarse en los cuatro ángulos de la sala”.<sup>41</sup> En *el teatro de la crueldad*, un espectador se convierte en una parte más de este cuerpo escénico. no es otro cuerpo a quien se le ofrece un espectáculo, como lo ha manejado gran parte de la tradición teatral. en *el teatro de la crueldad* de Antonin Artaud, el espectador es él mismo parte del cuerpo de la acción escénica: “Suprimimos la escena y la sala y las reemplazamos por un lugar único sin tabiques ni obstáculos de ninguna clase, y que será el teatro mismo de la acción. Se restablecerá la comunicación directa entre el espectador y el espectáculo, entre el actor y el espectador, ya que el espectador, situado en el

---

<sup>41</sup> Antonin Artaud, “*El Teatro de la crueldad primer manifiesto*”, en *El teatro y su doble*, p. 109.

centro mismo de la acción, se verá rodeado y atravesado por ella”.<sup>42</sup>

No existe en este cuerpo escénico *cruel* cuerpos delimitados, porque no hay división ni separación entre ninguno de sus cuerpos. El espectador al adentrarse en el hecho escénico deja de ser cuerpo individual para ser parte de este cuerpo escénico *total*. Aunque tampoco podríamos decir que antes de entrar a un espectáculo un espectador pueda ser cuerpo individual cerrado, ya que, a su vez, antes de ingresar al hecho escénico él era parte del cuerpo de hombres, o cuerpo de mujeres, de jóvenes de una sociedad, o de un país, de un continente, de una familia, o de todo señalamiento que se emplee para marcar pertenencias. Posiblemente, lo que llamamos campos semánticos en nuestro lenguaje son nuestras posibilidades múltiples de ser parte de infinidad de cuerpos evaluables.

Nuestro cuerpo se convierte en otro todo el tiempo, tampoco es el mismo en todos lados: un cuerpo a lo largo de un día cotidiano de vida se transforma en un sinfín de cuerpos: un cuerpo de una familia, un cuerpo laboral, un cuerpo de recreo, un cuerpo de tráfico, un cuerpo de padres,... Aún al dormir se es parte de un cuerpo del ensueño, porque un cuerpo al dormir no se borra y desaparece. Por eso ni siquiera la individualidad que tanto se alaba es como se ha definido: única y herméticamente perteneciente, estable y conocida. Si se remitiese a la memorable frase de Sócrates: conócete a ti mismo,<sup>43</sup> se tendría que modificar por una frase más cercana a Heráclito que dijera: *reconócete a ti mismo en devenir*.<sup>44</sup> La singularidad es simplemente los cuerpos específicos que contenemos, pero depende de con qué cuerpos se interrelacionen para convertirse en otros. Entonces, un cuerpo no tiene fronteras ni límites, porque un cuerpo es en relación, no *con relación a*, sino *en relación con*.

Retomemos la cuestión de un cuerpo escénico: el espectador así como todo lo que se encuentra en un espacio teatral son el cuerpo escénico, porque son un cuerpo más del contingente espacio temporal del teatro. Y la extensión de cada cuerpo integrante de este cuerpo escénico no termina en donde termina su forma física o su materia palpable o su epidermis, ya que se mueve en interrelación con todos los cuerpos. Un cuerpo nunca tiene un determinado, claro y específico

---

<sup>42</sup> *Idem*.

<sup>43</sup> Memorable cita de Sócrates donde fundamentó sus conocimientos acerca de la razón.

<sup>44</sup> Una postura más cercana a los pensamientos de Heráclito en donde todo es movimiento.

límite.

### **3.5. Dimensiones corporales**

Al imaginar estos cuerpos ilimitados, lo que surge ante nuestros ojos como cuerpos son *volúmenes contenedores*, receptáculos vacíos que son como los campos semánticos explicados en el párrafo anterior. Dentro de ellos están ahí otros cuerpos y también los espacios entre ellos, porque un cuerpo es todo lo que ese espacio toque en todos sus planos, niveles y recovecos. Entonces, si estos cuerpos contenedores son volumen, habría que preguntar ¿Cómo entendemos el volumen?

En el pensamiento general y cotidiano, el volumen se conforma a partir de diferentes planos de percepción: plano x, plano y, y plano z. Algo tiene volumen, pues no es plano de una dimensión, ni sólo relieve de dos dimensiones, sino materia en un volumen de trescientos sesenta grados hacia todas direcciones, es tridimensional. Lo anterior se conoce porque se percibe, comprendemos lo que percibimos porque hemos adquirido códigos establecidos acerca de la realidad, por ejemplo, sabemos que nuestro mundo es tridimensional, ya que desconocemos lo que pudiera ser una cuarta dimensión. Así, la configuración de la percepción es la que genera una específica realidad; no obstante, no significa que esta realidad sea la única existente: habrá tantas realidades como posibilidades perceptivas pueda captar un cuerpo. Por consiguiente, ¿cuántos planos percibe un cuerpo humano en el volumen? ¿Cuántos de los planos que puede emitir un cuerpo volumétrico son accesibles a la percepción humana?

### **3.6. Percepción corporal**

Reflexionemos sobre los sentidos humanos, destacan cinco evidentes: vista, oído, tacto, olfato, gusto. Cada uno de ellos tiene específicos rangos de percepción. Se tomará uno de ellos como

ejemplo: ¿Cuál es la extensión de planos que puede percibir el tacto? El tacto deja sentir objetos y se sabe qué son los objetos que se palpan porque en nuestras vidas hemos aprendido a conocerlos. El tacto permite manejar nuestro cuerpo como herramienta para movernos y poder utilizar todo lo que nuestra humanidad ha creado. El tacto permite sentir las características del clima: frío, calor, humedad, sequía. Permite diferenciar, por ejemplo la luz de sol de la luz de una lámpara, de la luz de una vela, de la luz de una estufa, de la luz de un cigarro. Por medio del tacto se puede sentir frío de aire, o sólo frío, o frío húmedo, o frío de altura, o frío encerrado o frío artificial. Igualmente, permite sentir la humedad en todas sus variedades y sequedad de la misma manera. Por medio del tacto, una persona puede percatarse si está dentro de un lugar creado por el hombre o en la naturaleza, y al estar en cualquiera de esos dos lugares conocer cómo es ese lugar: alto, bajo, plano, inclinado... Con el tacto, una persona es capaz de sentir la cercanía o lejanía de otro ser viviente, pero también la cercanía o lejanía de algo no viviente; la aproximación de un objeto, una pared, un carro, un insecto volador; y al tenerlo cerca puede sentir la condición de este otro cuerpo con respecto a sí mismo: ¿qué es? humano, animal, cosa; si es humano, de qué género, qué tamaño tiene, qué grosor, emocionalmente cómo se encuentra, qué siente respecto a este cuerpo, con quién entra en contacto.<sup>45</sup>

La piel puede recibir todas esas vibraciones que salen de la relación de unos cuerpos con otros. Lo enunciado anteriormente, las posibilidades de percibir del tacto –sin desear abarcarlo por completo– son las dimensiones y los planos que el tacto tiene como posibilidad perceptiva. Ahora, si añadimos que seguramente esta descripción también se encuentra limitada por las normas humanas, ¿cuáles podrían ser los alcances reales de este sentido? Martin Heidegger, hablando de la cosa obra de arte, puso un ejemplo acerca del oído:<sup>46</sup> alguien toca a la puerta, el oído sabe que tocaron a la puerta porque reconoce el código, sabe que es eso, “oímos, en la casa, golpear la puerta y nunca oímos sensaciones acústicas, ni tampoco menos ruidos. Para oír un puro ruido, necesitamos oír a parte de las cosas, quitar nuestro oído de ellas, es decir, oír

<sup>45</sup> Esta afirmación puede fundamentarse a partir de la manera en que una persona ciega percibe el mundo, dicho comentario no se presenta como sustento científico, sino como recopilación de experiencias de la vida cotidiana de un ciego, donde al suplir un órgano afectado emerge un espectro mucho mayor de percepción en los demás órganos que permite extender nuestra concepción normal de las posibilidades de nuestros sentidos.

<sup>46</sup> Citar este ejemplo tiene como finalidad apoyar esta investigación acerca de la codificación perceptual, sin que con esto se planea concebir el problema teatral artaudiano de acuerdo a los parámetros de obra de arte de Heidegger.

abstractamente”.<sup>47</sup> Qué pasaría si el oído no se encontrara ya codificado, ¿escucharía otra cosa? ¿Sería posible que este oído codificado tuviera la capacidad de escuchar el golpeteo sin pensar única y exclusivamente en ‘es un golpe a la puerta’?

Se ha abordado el problema de la codificación de los sentidos para exponer que estos se encuentran ya pre-dispuestos. ¿Cómo podríamos explorar todos los planos que se encuentran en el volumen o espacio de los contenedores corporales si siempre percibimos lo mismo y, en los casos en que no es siempre lo mismo, es de acuerdo al modo de pensar de la época? ¿Sería posible que pudiéramos percibir afuera o más allá de lo humano? “En el teatro oriental de tendencias metafísicas, opuesto al teatro occidental de tendencias psicológicas, las formas asumen sus sentidos y sus significaciones en todos los planos posibles; producen una vibración que no opera en un sólo plano, sino en todos los planos del espíritu a la vez”.<sup>48</sup> Si el teatro occidental contemporáneo ni siquiera considera los planos materiales conocidos del espacio, ¿cómo podría considerar percepciones materiales que salgan de nuestros rangos de realidad confirmados?

Y el teatro oriental, por esta misma multiplicidad de aspectos, puede así perturbar y encantar y excitar continuamente al espíritu. Porque no se ocupa del aspecto exterior de las cosas con los sentidos, y tiene en cuenta el grado de posibilidad mental de donde nacieron esos aspectos, el teatro oriental participa de la intensa poesía de la naturaleza y conserva sus relaciones mágicas con todos los grados objetivos del magnetismo universal.<sup>49</sup>

### **3.7. Multiplicidad de planos preceptuales en la materia**

El humano tiene cinco sentidos conocidos y cada uno de ellos posee infinitos planos perceptivos que aún desconocemos. Nuestros sentidos han sido codificados para encajar en el mundo humano, para poder ser parte de él; en consecuencia, el humano, al erigir un mundo, también creó

---

<sup>47</sup> “Nunca percibimos, como pretende, en el manifestarse de las cosas, primero y propiamente un embate de sensaciones, por ejemplo, sonidos y ruidos, sino que oímos silbar la tempestad de la chimenea, oímos el avión trimotor, oímos el automóvil *Mercedes* diferenciándolo inmediatamente del *Adler*. Las cosas mismas están más cerca de nosotros que todas las sensaciones. Oímos, en la casa, golpear la puerta y nunca oímos sensaciones acústicas, ni tampoco menos ruidos. Para oír un puro ruido, necesitamos oír a parte de las cosas, quitar nuestro oído de ellas, es decir, oír abstractamente”. Martín Heidegger, *Arte y Poesía*, p. 49.

<sup>48</sup> Antonin Artaud, “Teatro occidental y teatro oriental”, en *El teatro y su doble*, p. 82.

<sup>49</sup> *Idem*.

con él un cuerpo capaz de descifrarlo. Esta es la razón por la que el mundo humano vive en un sólo plano de realidad; sin embargo, todos los sentidos pueden percibir *más allá de lo establecido*: todos nuestros sentidos tienen la posibilidad de ser metafísicos. “Nuestra idea petrificada del arte se suma a nuestra idea petrificada de una cultura sin sombras y donde, no importa a qué lado se vuelva, nuestro espíritu no encuentra sino vacío, cuando en cambio el espacio está lleno”.<sup>50</sup>

Unos cuerpos son *receptáculos volumétricos multidimensionales* que contienen una *espacialidad perceptiva ignorada*; según la encarnación de cuerpo de la que se goce, se tendrá una diferente, limitada o extensa percepción. Por eso es que podemos sentir a través de una expresión corporal experiencias a las que llamamos *extra-corporales*, las cuales rebasan los estándares de lo que reconocemos como posible para un cuerpo. ¿Cómo percibimos estas experiencias extra-corporales? Las advertimos con nuestros sentidos, así estas experiencias no son experiencias extra-corporales, sino experiencias extra humanas porque un cuerpo, incluido el cuerpo humano, en realidad no contiene exclusivamente lo que la humanidad ha definido: es posible percibir cosas que no se ven o cosas que no se tocan, pero que pueden sentirse, olerse, escucharse, *‘vibrarse’*. Un cuerpo constituido humanamente carece de la consciencia del espectro de posibilidades sensoriales que puede poseer, por eso un cuerpo otro es la apuesta de un cuerpo consciente capaz de percibir el contenido que está en el vacío que observa un cuerpo humanizado; tal vez valdría la pena inspeccionar cuántas realidades podemos percibir, cuántas posibilidades tienen nuestros sentidos, cuántos sentidos tenemos, si somos capaces de percibir algo más que la realidad física comprobable con nuestros sentidos conocidos y en qué dimensiones se multiplicaría nuestra percepción si tuviéramos más sentidos o si el alcance de estos no se limitara a lo que creemos de ellos como humanidad.

---

<sup>50</sup>Antonin Artaud, “El teatro y la cultura”, *op. cit.*, p. 13.

### 3.8. Conclusión de materialidad

Se concluye que la materialidad de un cuerpo humanizado se limita a su materia como un objeto consolidado y cognoscible, su *fisicalidad*.<sup>51</sup> Por el contrario, un cuerpo, *cosa vacía resonante e instrumento*, es un *contenedor volumétrico multidimensional* cuyo hacer consiste en *vibrar* de acuerdo al *espacio de percepción* que contenga por donde viajarán las fuerzas. Un cuerpo artaudiano es un(os) cuerpo(s) metafísico(s), porque es capaz de extender su abanico de percepción *más allá* de lo conocido y ubicarse fuera de lo pre-determinado para absorber en lo físico de la materia lo que encierra de metafísico, es decir, lo que esta tiene de *más allá* que lo exclusivamente físico para el humano.<sup>52</sup>

### 4. Cuerpos posibles para Antonin Artaud

En los textos del teórico, poeta y dramaturgo francés encontramos dos figuras especulativas de este cuerpo otro: el *pesa nervios* y el *cuerpo sin órganos*. Estos dos cuerpos, probados por Antonin Artaud en su propia vida, se relacionan y complementan en la búsqueda de una depuración corporal que amplie lo humano hacia una sensibilidad otra. Estas figuras no pretenden ser modelos, esquemas, o moldes para reproducir, sino solamente rutas que aproximen la comprensión de otra posible corporalidad humana.

---

<sup>51</sup> Esta palabra fue mencionada al inicio del capítulo; no obstante, aquí podemos reafirmar *fisicalidad* como lo físico de la materia desde una concepción humana.

<sup>52</sup> “Hay también algo de inhumano de divino, de milagrosamente revelado en la exquisita belleza de los peinados de las mujeres: series de círculos luminosos escalonados, formados por plumas o perlas iridiscentes y de tan hermosos color que sus combinaciones tienen una cualidad de *revelación*, con crestas que tiemblan rítmicamente y responden *espiritualmente* a los temblores de cuerpo.” Antonin Artaud, “Del teatro balinés”, *op. cit.*, p. 66. No se entiende algo trascendente en el sentido de la tradición metafísica, quiere decir simplemente que los sentidos no se limitan a por ejemplo, en esta cita, percibir la acción externa de un temblor, sino que perciben la totalidad de este temblor porque este simple temblor envía múltiples líneas de percepción a todos los sentidos para generar en el cuerpo expectante una experiencia sensible que conmueva todo su organismo.

#### 4.1. *Cuerpo sin órganos*

La definición de cuerpo que indagamos al inicio de este capítulo es una concepción que transforma a un cuerpo en un útil destinado a ser un producto más del mecanismo de civilización:

La *organización* es la articulación, el ensamblaje de las funciones o de los miembros (*arthron, artus*), el trabajo y el juego de su diferenciación. Esta constituye a la vez el membrado y el desmembramiento de mí (cuerpo) propio. Artaud teme el cuerpo articulado como teme el lenguaje articulado, el miembro tanto como la palabra, en un único y mismo trazo, por una única y misma razón. Pues la articulación es la estructura de mí cuerpo y la estructura es siempre estructura de expropiación. La escisión del cuerpo en órganos, la diferencia interior de la CARNE da lugar a la falta por la que el cuerpo se ausenta de sí mismo haciéndose pasar así, tomándose por el espíritu. Pero 'no hay espíritu, nada más que diferenciaciones de cuerpos'.<sup>53</sup>

Ser un cuerpo con órganos no es sólo que un cuerpo sea un organismo con funciones prescritas por el intelecto, sino que de igual forma estos ensambles están creados para convertirlo en una pieza propicia para el buen funcionamiento de la máquina de producción humana. Por eso, arrancarse los órganos no es sólo restituir la continuidad de un cuerpo y sus vibraciones al borrar sus asignaciones, también es abandonar la fábrica de productos humanos para reapropiarse de su propia carne. Por lo tanto, la propuesta de un *cuerpo sin órganos* es una propuesta a desarticular la estructura humana que se encuentra incrustada en la carne. Es un proceso que trabaja en un cuerpo para extraer de él todas las ideas, valores, términos, sistemas, y preconceptos ajenos a su propiedad. Poseer un cuerpo sin órganos requiere un trabajo de desmembramiento y análisis sensible para lograr extirpar la civilización de un cuerpo.

Hacerse un *cuerpo sin órganos* es ejercer una *deshumanización* directamente en la materia infectada con la única esperanza de que *donde se ha desarraigado al Ser se pueda conseguir ejercer, hacer*. El cuerpo sin órganos es un proceso de desconfiguración de lo humano en lo material de un cuerpo; este proceso abre paso a un cuerpo con otra sensibilidad, un cuerpo que puede ser únicamente una materia *pesa-nervios*.

---

<sup>53</sup> Jacques Derrida, *La palabra soplada*, pp. 257-258.

## 4.2. Pesa- Nervios

Y yo se lo he dicho: sin obras, sin lengua, sin palabra, sin espíritu, nada.

Nada, salvo un bello Pesa-Nervios.

Una especie de estación incomprensible y erguida en medio de todo en el espíritu.

Y no esperen que les nombre ese todo, en cuántas partes se divide, que les de su peso, que camine, que me ponga a discutir sobre ese todo, y que, discutiendo, me pierda y que así, sin saberlo, me ponga a PENSAR, –y que se ilumine, que viva, que se adorne de una multitud de palabras, bien impregnadas de sentido, todas diversas, y capaces de poner al día todas las aptitudes, todos los matices de un pensamiento penetrante e hipersensible.

Ah esos estados que uno jamás nombra, esas eminentes situaciones del alma, ah esos intervalos del espíritu, ah esos minúsculos fracasos que son el pan diario de mis horas, ah ese pueblo hormigueante de datos– son siempre las mismas palabras utilizadas y realmente no doy la apariencia de moverme mucho en mi pensamiento, pero me muevo más que usted.<sup>54</sup>

Un *pesa nervios* es un cuerpo hecho en su totalidad de terminaciones nerviosas sin juicio. Un cuerpo *pesador* de materia cuya actividad es sopesar sensiblemente la carga afectiva de cada materia. Un cuerpo *pesa-nervios* no pesa de acuerdo a parámetros humanos de lo que es, de su importancia o de su valor, su trabajo es un proceso puramente físico de sentir juegos de masa y gravedad: conoce la carga de afección en una materia según la tensión que se produzca en su tejido nervioso. Por ello un cuerpo *pesa-nervios* es un cuerpo que se afina y limpia constantemente para lograr una purificada medición de las fuerzas en las fibras nerviosas de sus cuerpos.

El *cuerpo sin órganos* y el cuerpo *pesa-nervios* son exploraciones de cuerpo hechas por Antonin Artaud como una posibilidad otra de estar en la vida, de ver la vida, de vivir la vida. Estas dos rutas son una proliferación infinita de posibilidades preceptuales que abrirían un cuerpo a su constante transformación real y física, es decir metafísica. “Van Gogh había alcanzado ese estado de iluminación en el cual el pensamiento en desorden fluye ante las descargas invasoras de la materia, en el cual pensar ya no es consumirse, y ni siquiera es, y en el cual no queda más que

---

<sup>54</sup> Antonin Artaud, *El pesa nervios*, p. 68.

reunir cuerpos, mejor dicho acumular cuerpos”.<sup>55</sup> El cuerpo de Van Gogh era un cuerpo que sopesaba la *afección* de la materia a través de sus nervios. Él sentía esta afección en cada uno de los cuerpos de su cuerpo, porque ya no se encontraba formado por órganos y sus reglamentaciones: los cuerpos de Van Gogh eran un conjunto de nervios sensibles donde un hígado no era un hígado ni una oreja era una oreja. Todos sus cuerpos eran nervios medidores de sensibilidad.

Artaud se espejea a sí mismo en sus ejemplos de Van Gogh y en sus pequeñas menciones sobre Nietzsche: “yo estoy como el pobre Van Gogh; también he dejado de pensar, pero dirijo, cada día de más cerca, formidables ebulliciones internas, y sería digno de verse que un médico cualquiera viniera a reprocharme que me fatigo”.<sup>56</sup> Artaud observa en estos hombres lo mismo que padece en su carne y su vida, porque ellos al igual que Artaud obtuvieron *un cuerpo sin órganos - pesa nervios*. Alcanzar un cuerpo sin órganos es un impulso cuya fortaleza es desear otras posibilidades corporales para el humano: un *cuerpos sin órganos* y un cuerpo *pesa-nervios* es el regalo de este esfuerzo: un cuerpo libre, depurado y cruel.

### 4.3. Un cuerpo de la crueldad

*Un cuerpo de la crueldad* que desplazara al humano fue el cuerpo deseado por Artaud para un actor en la escena. Este cuerpo nunca fue delineado con exactitud en sus escritos, ya que él mismo estaba en su encuentro; sin embargo sus experiencias con el cuerpo sin órganos y el pesa nervios fue lo que dejó como guía para plantear este cuerpo de un actor. Artaud formuló que *un cuerpo de la crueldad* debía ser alcanzado a través de un entrenamiento, el cual tendría que mover un cuerpo humano cotidiano a vivir otras posibilidades corporales: creía que esto era posible porque lo experimentó en carne propia, la vida fue el entrenador que fogueó el cuerpo de Artaud y le permitió conocer nuevas gamas sensibles que le permitieron ver un poco más allá del mundo creado. Esta es la razón por la que el punto medular de su entrenamiento es *volver a*

---

<sup>55</sup> Antonin Artaud, *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, p. 92.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 93.

*hacerse a sí mismo*. El entrenamiento empleado debía arrancar el patrón humano que los órganos tenían y con ello labrarse un cuerpo pesa-nervios; para esto era necesario destilar *lo humano* en, por y a través del cuerpo mismo hasta obtener un cuerpo libre y puro, un cuerpo de la crueldad *re-hecho*, cuyo único fin es volver a hacerse cada vez en el presente de la escena.<sup>57</sup>

Un *cuerpo de la crueldad* de manera general, es decir, todo lo que es cuerpo desde una perspectiva artaudiana, es una postura de cuerpo como la que hemos desglosado a lo largo de este capítulo: un contingente de fuerzas azarosas siempre en movimiento, interrelación y cambio. Un cuerpo no establecido cuya ruta está guiada por el deseo de encontrar, un cuerpo abierto al asombro. Un cuerpo múltiple, práctico, no originario, no primitivo, no natural, no esencial, no nombrable, no ordenado ni científico, “el cuerpo sin órganos no es el testimonio de una nada original. Sobre todo no es una proyección; no tiene nada que ver con el cuerpo propio, o con una imagen del cuerpo. Es el cuerpo sin imágenes [...] perpetuamente es reinyectado en la producción [...] la antiproducción”.<sup>58</sup> Este cuerpo cruel es un cuerpo brotante que emana no de su subjetividad, sino de algo más allá que él mismo, pues nace siempre de su *otro* desconocido.

Un *cuerpo cruel* es un cuerpo que se presenta en la escena en su aquí y ahora inestable; un cuerpo depurado en cada una de sus partes, lo que le permite resonar libremente y amplificar su espectro vibrante. Un cuerpo cruel es múltiple y no perdurable; es un cuerpo abierto siempre al continuo de energías sin control sobre él. Un cuerpo que nunca se repite, aunque su labor tenga las mismas líneas de acción (como en el trabajo actoral, cuando un actor vuelve a presentar cada noche una misma obra). Un *cuerpo de la crueldad*, es decir un cuerpo escénico en su totalidad, es un cuerpo que se hace para mostrarse siempre, un cuerpo que se mantiene danzante entre lo natural y lo humano, un cuerpo que no sólo vive el tormento de la crueldad de la conciencia humana en su carne,<sup>59</sup> sino que lo muestra escénicamente cada vez para rehacerse y perecer en cada ocasión. Un *cuerpo cruel* es un cuerpo práctico y contingente de vida.

---

<sup>57</sup> Los detalles de este cuerpo y el entrenamiento para conseguirlo se tratarán en el capítulo acerca de la acción y el actuar.

<sup>58</sup> Guilles Deleuze y Félix Guattari, “El Antiedipo”, en *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, p. 17.

<sup>59</sup> Véase el capítulo ¿Qué o quién actúa?

## 5. Importancia de tener un(os) cuerpo(s)

Si el mundo contemporáneo vive sin problemas con la definición tradicional de cuerpo que se le ha impuesto, ¿qué importancia tendrá otra concepción de *un cuerpo* no sólo para una perspectiva teatral, sino como propuesta a *lo humano* en general? La importancia de que el teatro reconsidere la noción de cuerpo reside en que la escena puede plantear de manera sensible el acoso de El cuerpo (definición) hacia *un* cuerpo (posibilidad). La escena es capaz de mostrar el asedio de lo Humano como debe Ser frente a lo humano particular como es. Por lo anterior, es importante que el teatro examine sobre qué concepción de cuerpo se fundamenta. El *teatro de la crueldad* piensa y expone principalmente esta cuestión que dará apertura a la posibilidad sensible y material de “Ser o no ser”, es decir, manifiesta la posibilidad de la libertad.

En un primer momento, el teatro de la crueldad se orienta hacia la persona humana, el actor. Para Brecht, por ejemplo, lo más importante de sus montajes no sólo era el impacto sobre el espectador: para él valía la pena el trabajo escénico por el proceso que tenía con los actores, pues a través de los ensayos, Brecht podía exhibirles a los obreros su situación real dentro de los roles políticos, sociales y económicos de la época. Para Artaud, el cuerpo de un actor se va convirtiendo en *otro* por medio del entrenamiento, este trabajo de la crueldad abriga una clara dirección: modificar al humano actor en su cuerpo para lograr re-hacerlo nuevamente cada vez que esté en escena.

Artaud desea que el actor fuese el primero en re-hacerse, porque el cuerpo de un actor en la escena evidenciaría la(s) potencialidad(es) deshumana(s) del humano mismo. Artaud deseaba que el cuerpo del actor, un cuerpo humano, fuera una ventana al *meta humano corporal* que hay en la otredad misma de su cuerpo. Este anhelo teatral es importante, pues producir que el cuerpo del actor se desborde de vida en la escena contagiará al cuerpo del espectador, lo inspirará a desplazarse hacia nuevas bandas de vida desconocidas para él.

Otra de las razones por las que este cuestionamiento es fundamental es que en un cuerpo escénico lo que se presenta es la materialidad de los humanos y su mundo para confrontarlos de

manera enteramente material. Y, como dijimos al inicio de este capítulo, el teatro es la puesta en escena de la fuerza viva de la materia; por tanto, lo que procura un cuerpo escénico cruel es inyectar sensiblemente la duda de *lo otro*, de lo desconocido, a un cuerpo para hacerlo tocar conexiones sensoriales que salen de su rango de conocimiento. En el ser humano radica la posibilidad de apertura, porque habita en él una fisura, una grieta que la realidad humana no logró cerrar, “una especie de física primitiva, de la que el espíritu no se ha apartado jamás”.<sup>60</sup> Esta grieta se llama ‘sensibilidad’, y es esa grieta por donde *algo* se puede colar y resquebrajar la constitución de un mundo estático: “así como el teatro digestivo de hoy los nervios, es decir cierta sensibilidad fisiológica, son deliberadamente dejados de lado, librados a la anarquía espiritual del espectador, el Teatro de la crueldad intenta recuperar todos los antiguos y probados medios mágicos de alcanzar la sensibilidad”.<sup>61</sup>

Es posible la aproximación de manera sensible a la importancia de esta pregunta si se rememora cuántas obras de teatro –esto aplica también a todas las expresiones artísticas– han logrado que nos movamos de lugar. Sin duda, hemos asistido a múltiples manifestaciones artísticas, pero si se realizara un listado de las obras inolvidables que nos han conmovido, la lista se reduciría. A esto se refiere *el teatro de la crueldad*, una obra teatral cuya proyección sensible es fuerte produce un cambio en el cuerpo del espectador. Se expondrá un ejemplo de por qué la fuerza corpórea de un evento es contundente: asistimos a una obra cuyo tema es el adiós a un ser amado; nos muestran imágenes no sólo tristes, sino de toda una gama de sensaciones que padecemos cuando compartimos nuestra vida con otra persona. La suma de estas imágenes, sonidos, ideas, palabras, entonaciones, –y de manera más abierta– olores, sabores, sensaciones táctiles, dirigidas de forma óptima, creará una reacción física sensible en el espectador. Esta experiencia podrá experimentarla en un teatro de la crueldad.

Por otro lado, se le puede proporcionar a este mismo espectador una extensa charla sobre el mismo tema; la conversación, destinada primordialmente a su intelecto, no tendrá un efecto sensible de tan alto impacto como para lograr que el espectador se desplace a gran distancia de su lugar inicial, ya que su mente se encuentra totalmente estructurada de manera humana. No

---

<sup>60</sup> Antonin Artaud, “Del teatro balinés”, en *El teatro y su doble*, p. 67.

<sup>61</sup> Antonin Artaud, “El teatro de la crueldad segundo manifiesto”, *op. cit.*, p. 142.

obstante, la obra teatral que sucede en presente, en presencia de su cuerpo de espectador y de innumerables cuerpos en acción, está viva y provoca en él una reacción corporal que lo obliga a moverse del lugar en el que se encontraba al inicio del evento de manera muy simple: el espectador entra apático a sus semejantes y sale emocionalmente conectado, cuando menos en el recuerdo, a un ser que haya amado. Por consiguiente, Artaud está “convencido de que el público piensa ante todo con sus sentidos, y que es absurdo dirigirse preferentemente a su entendimiento, como hace el teatro psicológico ordinario”.<sup>62</sup>

El teatro es el arte que usa las herramientas e instrumentos específicamente humanos para hablarle a otro humano en su idioma; pero este idioma no es un idioma humano, es un idioma de otro humano, es decir, un idioma *deshumano* que sólo su cuerpo podrá comprender, no su mente, ni su institucionalización. Por eso “el teatro es el único lugar del mundo y el último medio general que tenemos aun de afectar directamente al organismo”.<sup>63</sup> El artista corporaliza para generar obra; el espectador descubre corporalizando, así el teatro es íntegramente una experiencia corporal, no entendida como cuerpo sistematizado, sino como una experiencia diferente de cuerpo. Entonces, repensar un cuerpo implica repensar toda la concepción de materia, afección, espacios vacíos, percepción, intensidad nerviosa, continuidad energética, fronteras, divisiones y diferencias que mueven todo el mundo humano que vivimos.

Por consiguiente, cuestionar activamente la materialidad es efectuar un movimiento en la encarnación que tenemos de nosotros mismos y nuestra relación con todo lo otro. Esta es la mayor razón por la que el teatro de la crueldad desea arrojar a un cuerpo del actor y a un cuerpo del espectador junto con todos los demás cuerpos del hecho escénico a la incertidumbre y al misterio:

—¿Qué quiere decir, señor Artaud? / —Quiero decir que encontré la forma / de terminar de una vez por todas con ese / impostor y también que si nadie cree ya en dios / todo el mundo cree cada vez más en el hombre. / Ahora es preciso castrar/ al hombre. / —¿Qué? ¿Cómo? / Lo mire por donde lo mire, / usted está loco, / loco de remate. / —Llevándolo por última vez / a la mesa de autopsias / para rehacer su anatomía. / El hombre está enfermo porque está mal / Construido. / Átenme si quieren, / Pero tenemos que desnudar al hombre / Para arrancarle ese microbio que lo pica / De forma mortal / Dios / y con dios / sus órganos / porque no hay nada

<sup>62</sup> Antonin Artaud, “El teatro y la crueldad”, *op. cit.*, p. 96.

<sup>63</sup> Antonin Artaud, “No más obras maestras”, *op. cit.*, p. 90.

más inútil que un órgano. / Cuando ustedes le hayan hecho un cuerpo / sin órganos lo habrán liberado de todos / sus automatismos y lo habrán devuelto / a su verdadera libertad. / Entonces podrán enseñarle a danzar al revés / como en el delirio de los bailes populares / y ese revés será / su verdadero lugar.<sup>64</sup>

## 6. “¿Qué es un(os) cuerpo(s) para Antonin Artaud?” Farsa didáctica en tres escenas

La conclusión del capítulo, donde habría que explicar de manera sintética y resumida lo tratado con anterioridad, la haremos a manera de juego teatral: imaginemos que cada subtítulo de este capítulo es una escena teatral que se describirá.

Título: ¿Qué es un(os) cuerpo(s) para Antonin Artaud? Farsa didáctica en tres escenas.

Personajes: El, su, dos un, un niño, un científico y muchos cuerpos.

### Primera escena. ÉL, su y un en escena.

*Primer personaje.-* **EL** cuerpo, imaginemos un cuerpo de persona o maniquí o molde o vestido maquillado y posado de acuerdo a los parámetros de la religión, la cultura y la civilización; un personaje inanimado que personificará la totalidad de la definición ontológica de lo que es Ser ser Humano. Esto se muestra a través de su vestuario, maquillaje y postura.

→ De alguna parte del escenario tras bambalinas a **EL** le avientan una cosa; esta rebota, ya que **EL** es un objeto inanimado y hermético. Aparece un tramoyista con una pelota, por ejemplo, e intenta ponérsela o amarrársela a **EL**, pero a **EL** nada extra a lo que trae consigo se le puede introducir; el tramoyista trata de varias maneras, pero no logra nada. Agotado, se va.

---

<sup>64</sup> Antonin Artaud, *Para acabar con el juicio de dios*, p. 34.

*Segundo personaje.*- **Su** cuerpo, un individuo constituido desde su subjetividad. Un personaje que logremos describir en cuanto lo veamos, puede ser como nuestro ejemplo del capítulo: una mujer de 35 años, casada, con dos hijos, estudiosa de la literatura, que vive en una provincia católica. Este personaje es como todos los personajes que leemos en los textos dramáticos tradicionales: una persona humana con características psicológicas muy definidas, o sea una descripción de caracteres, personalidades, psicologías y roles, un personaje clásico. Igualmente, esto lo podemos leer en escena gracias a su vestuario, maquillaje y comportamiento.

→ Se proyecta atrás de los personajes en la pared del teatro una secuencia de vida, por ejemplo la niña de esta mujer, que es el personaje: camina, o anda en bicicleta, o se pierde en un súper mercado y la encuentran; es decir, un acontecimiento de vida dentro de los parámetros de esta mujer. Termina la proyección. Vemos a **su**, quien veía la proyección. Se escucha un sonido de máquina arrojando algo y del fondo del escenario vemos que sale volando un cd. **Su** camina hacia el cd, lo toma y lo introduce a su cuerpo por alguna rendija; gira hacia nosotros y vemos algún cambio en su persona, una arruga, o una cana, o se encorva...

*Tercer personaje.*- **Un(os)** cuerpos. Aparece **un**, vamos a usar a un ser humano. **Un** porta un traje de cuerpo completo que tiene la capacidad virtual de la transformación camaleónica, es decir, cambia de forma, color, sexo, cultura, religión, forma, civilización. Cuando **un** se presenta, vemos a una señora que se convierte en un cocodrilo, luego le salen alas y vuela; cae y toma forma de roca; después de mujer con hombre, bebé y viejo, por decir algo. Después, alguien le avienta un cacahuete; **un** se lo come. Entonces, todas las partes de su cuerpo, es decir sus cuerpos, se transforman en diferentes cosas. Luego le rocían agua, lo avientan, lo giran, en fin, jugamos con él de diferentes maneras para ver todas las posibilidades que se le ocurren a **un** cuando lo ponen en relación con diferentes cosas. Enseguida, combinamos, mejor dicho, le aventamos el cacahuete mientras lo mojamos y aventamos; el resultado no es una combinación de estas tres características, sino algo totalmente diferente. En esta línea de juego hacemos unos 3 o 4

ejemplos más.

→ Una vez que han terminado de presentarse los tres, vemos que **El** cuerpo trata de imponerse y les ordena a **su** y **un** que entren en su molde. **Su** lo intenta: algunas de sus partes coinciden pero, en otras queda más pequeño o más grande o menos ancho o más ancho... **su**, cansado de intentar, regresa a su lugar. Se acerca **un**: intenta encajar, aunque no cabe de ninguna manera; por el contrario, en cada contacto que hace con **El** se modifica de diferentes maneras. **El** trata de meterlo a su molde, pero no lo logra; **un** intenta entrar, no cabe. Finalmente, ambos cansados se separan.

### **Características de unos cuerpos**

→ Sale una persona: maestro o conductor de televisión o niño o quien sea. Este personaje toma a **un** cuerpo y empieza a jugar con él para investigarlo. **El** y **su** salen.

*Afección.*- Yo escogeré como personaje al niño. El niño toma un arete y se lo pone a **un**, **un** se modifica. Le quita el arete y le sopla: **un** se modifica. Lo hace girar: **un** se modifica. El niño dice: ‘**un** cuerpo se afecta’.

*Materialidad.*- Otra vez, el niño sopla a **un**, **un** gira. El niño, emocionado por la reacción, saca un ventilador o algún aparato que arroje aire: lo enciende y manda todo el aire a **un**; **un** gira y gira por el suelo hasta convertirse en una espiral de resorte. El niño voltea al público con cara de asombro y dice: ‘¡Guau, al afectar su materia, **un** se transforma!’

*Integralidad divergente.*- El niño toma un estímulo –como cuando usamos el cacahuate– ese

estímulo lo pinta de fosforescente y se lo arroja a **un**, –vamos a usar el cacahuate– el cacahuate toca a **un** y cae, pero la mancha de color fosforescente que toca a **un** se empieza a extender por su cuerpo provocando cambios en la forma que éste tiene, estos cambios se oyen, se huelen, se sienten, se ven y se tocan. Es importante que este primer juego de estímulos genere una sola línea de reacción. El niño dice: ‘¡guau!’. Luego hace lo mismo lanzando varios estímulos, cada estímulo debe ser de diferente color. Entonces, el cuerpo de **un** se convierte en una multitud de líneas de colores que chocan cambiando su dirección y combinándose con otra línea. El niño voltea y dice: ‘¡jajaja! ¡este cuerpo está integrado! ¡otra vez!’. El niño hace salir de las piernas del teatro a otro **un** que es una copia idéntica del primer **un** antes de que le arrojaran los estímulos, el nuevo **un** se coloca a un lado del anterior **un** y el niño repite las acciones en tiempos, colores y orden exactos al anterior. Un científico a su lado mide que todo sea exactamente igual. El nuevo **un** genera diferentes colores y combinaciones. El niño voltea con cara de no entender viendo los dos **un** que son diferentes, aunque les hizo lo mismo. El niño dice: ‘esa integralidad diverge, no es siempre la misma’.

*Volumen.*- Todos en escena toman una pelotita, pero estas pelotitas son especiales: si la tomas con la mano al soltarla se va a llevar una parte de ti; cuando otra persona la cache y la vuelva a aventar se lleva otra parte de esa persona y así sucesivamente. Ponen en acción la pelotita todos los cuerpos del cuerpo escénico, es decir, actores, espectadores, tramoyistas: cuando la pelota toca por ejemplo una luz, la pelotita se trae su haz de color para combinarse con lo que toque después y combinándose a su vez con lo que tocó antes. Este movimiento continúa hasta que todo en ese escenario está mezclado y ya no saben dónde termina uno y empieza el otro. La boca del niño en alguna parte grita: ‘¡ahora sí soy parte de todos, porque no sé dónde termine y acabe!’

→ Con una luz, enfocamos la masa de cuerpos. Se deja escuchar un sonido de gong: todas las orejas que sean visibles en la masa de cuerpos se levantan y se mueven. Toda la masa se mueve vibrando, y donde se encuentran cabezas salen letreros o palabras habladas que digan gong,

tambor, golpe, trueno, etc., es decir, lo que cada persona cree que es ese sonido. Las ondas de sonido, que podrían ser como enormes cuerdas de guitarra moviéndose, pasan entre la masa de cuerpos y la van partiendo creando diferentes pedacitos de mezclas y resonancias. Como ya no sabemos dónde quedó el niño para que exprese con palabras qué está pasando, aparece un letrado a altura media en proscenio que dice: ‘un solo sonido hizo todo esto, por eso decimos que tiene múltiples planos perceptuales’.

### **Tercera escena. Cuerpos escénicos**

→ En escena se queda la bola de cuerpos. Reaparecen **EL** y **su**. Sale también un científico y con su enorme vara señala a la derecha donde están **El** y **su**, y dice: ‘he aquí un cuerpo con órganos establecidos, ordenados y organizados, veamos **El**, muéstranos el bazo’. **El** se señala el bazo que parece salir de su cuerpo y lo vemos trabajando.

*Científico.*- ‘muy bien muy bien. Ahora veamos, muéstreme que hay en su corazón, **su**’.

→ Aparece un corazón saliendo del cuerpo de **su** y unido a él un montón de imágenes predeterminadas de las emociones románticas u amorosas del corazón. Pueden ser imágenes colgando o proyecciones, escenas simultáneas a un costado, etc.

*Científico.*- ‘muy bien muy bien’.

→ Voltea el científico a la izquierda donde está la masa de cuerpos. Dice el *Científico*: ‘haber **unos** muéstranme su conciencia’, **unos** se mueve de formas irreconocibles y unas luces corren por su cuerpo, pero no muestran nada reconocible como conciencia desde el punto de vista cognoscible.

*Científico*: ‘**Unos**, le dije su conciencia; eso no es una conciencia’. **unos** realiza otra acción

indefinida. Y así continuamos con otras peticiones a **unos**; el científico enloquece poco a poco diciendo que no es, hasta que exhausto voltea y dice: ‘**unos**, usted no tiene órganos, cómo me va a entender, parece una masa de nervios moviéndose. No le entiendo, usted no es verdadero’.

→ El científico sale enojadísimo. **El** sale despreciando a **unos**, y **su**, que está con la boca abierta, se sale rascándose la cabeza.

→ Cae el telón. Todos los cuerpos que estaban en **unos** cuerpos vuelven a su forma original, aplaudiendo y sonriendo. El niño grita mientras baila y sonrío:

-eto zon cuentos a primera vista  
es una utopía  
ero empieza a bailar pedazo de mono  
pedazo de sucio macaco europeo  
que no aprendió nunca a levantar pie.

Antonin Artaud, nota en *Para acabar con el juicio de dios*

F I N



## Capítulo II. ¿Qué o quién actúa?

“Esta realidad no es humana, sino inhumana, y ha de reconocerse que el hombre, con sus costumbres y su carácter, cuenta en ella muy poco. Y apenas si el podría retener ahí su cabeza absolutamente desnuda, orgánica y maleable, con materia formal apenas suficiente para que los principios puedan ejercer en ella sus efectos de manera acabada y sensible”

Antonin Artaud, “El teatro alquímico”

En nuestro mundo, existen cosas inexplicables que rebasan el entendimiento, que toda la ciencia de la humanidad nunca ha logrado comprender. Todas estas cosas han sido desterradas a las esferas de la religión, el ocultismo o la locura: las visiones de santos son creadas por Dios, las curaciones chamánicas son maléficas prácticas inducidas por drogas o demonios, el arte extraordinario es creado por locos. El mundo, como se mencionó en el capítulo anterior, se escindió un día. El humano creó la división cuerpo/alma de la cual surgió la dicotomía del cuerpo y la mente, lo sensorial y la ciencia, el sentimiento y la razón; todos extremos opuestos y contradictorios imposibles de coexistir. El lado sobrio de esta segmentación instituyó las leyes de la verdad y la realidad sobre las que el mundo humano se eleva.

El otro lado que no podemos explicar, por su continuo cambio y dificultad de aprehensión, se convirtió en objeto de la superstición, el fanatismo o la demencia; bajo esa perspectiva, estas otras experiencias, las sensibles, han sido consideradas como mentiras, fraudes y alucinaciones; innegablemente, el fraude puede existir, pero no es exclusivo de la esfera sensible, también le ocurre a la razón. Estas experiencias extra-cotidianas bien pueden tener una explicación, aunque no es la de una racionalidad férrea o de una irracionalidad exacerbada. La explicación para estas otras cosas que existen y conviven en nuestro mundo sólo puede provenir de una razón que ha sido sensibilizada o de una sensibilidad que ha logrado ser inteligente, es decir, sólo pueden provenir de la sensibilidad de un cuerpo integral capaz de ir más allá de la ventana de lo que es o de lo que no es.

Artaud habla de magia: dice que el teatro es magia, que el teatro es metafísico; la cultura occidental científicista de su contexto en seguida lo acusó de charlatán, loco y nocivo para la muy

digna sociedad teatral de la época. Pocas personas entendieron a qué se refería verdaderamente Artaud cuando decía magia y metafísica, pues su tiempo vivía inmerso en el mundo cotidiano de la escisión, pero Artaud, en realidad sólo se refería a que la vida, los actos y la materia no están inertes; por el contrario, la posibilidad de vivir, de hacer y de existir se da únicamente porque cada materia viva contiene algo más, algo *otro* que lo acompaña.

Si analizamos cualquier acto de la vida, hasta el más simple en apariencia como el nacimiento de una planta, por ejemplo, se descubre la magia, ya que se puede percibir de manera sensible a través de ella '*lo inexplicable*': como una semilla madura y se transforma en un fruto. Científicamente, es posible explicar el proceso para que esto suceda, pero la chispa que se enciende y crea esa vida jamás será entendida, siempre será un acto sorprendente. Y es precisamente en estas pequeñas circunstancias donde radica la chispa mágica que Artaud pretende llevar al teatro. Artaud intenta mostrar que en cada movimiento, en cada acción, en cada estímulo existe un grado de energía vibrante imposible de ver, tocar o analizar, pero sabemos de ella; aunque ignoramos cómo sabemos que existe y por qué sucede es imposible negarla.

El mundo humano ha dejado tan de lado esta magia implícita en cada movimiento del flujo de la vida, que hoy no sabemos apreciar el abrir de una flor. Hoy ya es tan sintético un hecho como éste, que se ha convertido en un objeto subordinado a una convención; cuando regalamos una flor no se obsequia la magia del abrir de una flor, sino el objeto mercantilizado de un estereotipo. Al llegar el humano a sobre humanizar su mundo y su vida ha dejado de percibir esta magia que se encuentra en cada acto vivo; sin embargo, nada de esto ha desaparecido del mundo, simplemente el humano es incapaz de percibirlo. Es por eso que el teatro de Artaud busca lo *inhumano*, porque considera que sólo en un lugar que se encuentre fuera de la esfera humana es donde el ser humano volverá a tocar lo milagroso del acto de vivir en plenitud.

La pregunta de nuestro capítulo es ¿qué o quién actúa? Debido a que como humanos tenemos una más cercana relación con el quién, se iniciará con la pregunta:

## 2.1. ¿Quién actúa?

En el capítulo anterior, señalamos que un cuerpo es un contenedor permeable y vacío, un volumen en el cual algo está entrando, saliendo y combinándose continuamente. Cuando esto sucede, se puede considerar que un cuerpo escénico está actuando. Entonces, para encontrar quién actúa es necesario preguntar: ¿para el teatro de Artaud, qué es lo que *tras-pasa* un cuerpo escénico y lo hace actuar? A simple vista, se contestaría que ‘el actor’ es el responsable de crear, conducir y mover la acción en la escena; no obstante, en el capítulo anterior concluimos que lo que materialmente actúa en escena son un(os) cuerpo(s) en presente e interrelación, donde el cuerpo humano es sólo uno más del cuerpo.

En consecuencia, al realizar la pregunta antes mencionada, la respuesta no puede ser la persona humana del actor porque el actor que vemos en escena sí es un cuerpo que se reconoce con las características de un cuerpo humano, pero no es un cuerpo constituido como persona humana, pues quien debe actuar desde la perspectiva de Artaud es un cuerpo vacío. Por lo tanto, al no haber un *alguien*, el actor, que detone la acción de actuar en la escena, nos encontramos ante la presencia de un *algo* indeterminado que mueve la acción de todos los cuerpos en la sala; si ese *algo* no posee las características de un *quien*, persona humana, entonces lo que aparece como actuante se proyecta como un *que*, como un algo indefinido humanamente.

Por consiguiente, frente a estos razonamientos, la pregunta obligada es: ¿*qué actúa*? Artaud lo nombra de múltiples maneras: inconsciente, fuerzas religiosas, fuerzas místicas, el doble, el instinto, los principios, estados espirituales, fantasmas del más allá; inteligencias superiores, fuerzas exteriores, lo divino, otra realidad, magnetismos, emanación de fuerzas, acontecimientos, conflictos naturales, conflictos entre pueblos y razas, conmociones sociales; el azar, la fatalidad, sombras, espectros, fuerzas naturales, fuerzas ocultas; represiones, demonios, secretos, percepciones del espíritu, la memoria del corazón, dramas esenciales, fuerzas vivientes, manás, actitudes del espíritu, luchas interiores: “*las fuerzas subyacentes, ya se las llame energía pensante, fuerza vital, determinismo del cambio, menstros lunares o de cualquier otro modo. Bajo la poesía de los textos está la poesía, simplemente, sin forma y sin texto*”.<sup>65</sup>

<sup>65</sup> Antonin Artaud, “No más obras maestras”, en *El teatro y su doble*, p. 87. Las cursivas son nuestras.

Lo que actúa en la escena son las fuerzas subyacentes, las fuerzas que se encuentran debajo; *¿debajo de que?* De lo humano. ¿Qué puede radicar debajo de lo humano? Lo *deshumano*, lo *otro* de lo humano; lo que no está regido por los parámetros de la humanidad; lo que no pertenece al terreno de los *quienes*, sino de los *ques*. Para entender esta otra posibilidad, agregaremos otra pregunta al cuestionamiento principal:

## **2.2. ¿Por qué pensar qué o quién actúa es importante?**

Meditar *qué* o *quién* actúa conduce a cuestionar si hay la posibilidad de que eso '*qué o quién*' que actúa en la escena no sea un humano, es decir, pensar que haya *algo no humano*, considerar la existencia de un *algo otro* fuera o aparte de lo que el mundo en que vivimos considera existente y real; algo otro que cuestione nuestro mundo, nuestra realidad, nuestro lenguaje, nuestra vida y, por lo tanto, a nosotros mismos. Preguntar por *lo otro de lo humano* es hacer una pregunta seria a lo humano, porque es cuestionar si en verdad concebir al ser humano como una Unidad abstracta constituida de manera innegable abarca toda nuestra posibilidad de ser, o bien, si los límites de lo humano aún nos son desconocidos. En el momento en que se presentan estas dudas inician con toda su fuerza las interrogantes respecto al Ser del ser humano, cuando esto sucede, las posibilidades de expansión más allá de los límites de lo que se ha instituido como lo humano se abren para evidenciar un abanico múltiple de posibilidades deslumbrantes, excitantes e inspiradoras: cuando la posición central de lo humano cambia de lugar exhibe en lo humano la posibilidad continua e inagotable del movimiento.

## **2.3. Lo Humano y lo deshumano**

Para explicar con mayor claridad, revisaremos nuestro concepto de lo *deshumanizado*. Se entiende lo *humano* de la misma manera que se concibe el cuerpo: conforme al análisis del capítulo anterior, se comprende desde la perspectiva que la razón abstracta ha determinado a lo largo de la historia, el establecimiento de lo que *es* y lo que *deberá* ser el Ser del ser humano, es decir, desde la perspectiva de una definición cuyo fin es el control. El Ser del ser humano inició

siendo un pensamiento que se colocó un día en los fundamentos de la razón rígida; esta razón dispuesta hacia lo abstracto se constituyó en ideas incuestionables, ideas que adquirieron poder y, finalmente, se instauraron en la vida.

Poco a poco, durante la historia de la humanidad, esas ideas se fueron incorporando en cada generación que las aprehendió de una manera orgánica y práctica hasta llegar al humano de hoy, un humano que es la encarnación viviente de los razonamientos del pasado que obtuvieron poder:

Un civilizado culto es para todos un hombre que conoce sistemas, y que piensa por medio de sistemas, de formas, de signos, de representaciones. Es un monstruo que en vez de identificar actos con pensamientos ha desarrollado hasta lo absurdo esa facultad nuestra de inferir pensamientos en actos. Si nuestra vida carece de azufre, es decir de una magia constante, es porque preferimos contemplar nuestros propios actos y perdernos en consideraciones acerca de las formas imaginadas de esos actos, y no que ellos nos impulsen. Y esta facultad es exclusivamente humana. Hasta diré que esta infección de lo humano contamina ideas que debían haber subsistido como ideas divinas; pues lejos de creer que el hombre ha inventado lo sobrenatural, lo divino, pienso que la intervención milenaria del hombre ha concluido por corromper lo divino.<sup>66</sup>

El Humano edificó una arquitectura, una cultura, una sociedad, una espiritualidad, unos comportamientos, géneros, reglas y casillas de un enorme sistema al que llamó Civilización. Y para conformar de manera tan determinada este mundo fue necesario paralizarlo; en consecuencia, el mundo se fue estancado, haciendo a sus habitantes indiferentes y conformistas. Dice Artaud: “es necesario que las cosas estallen en pedazos para poder empezar de nuevo”.<sup>67</sup> El teatro de Artaud pretende *deshumanizar* al humano que ha sido *sobre humanizado*. Por lo tanto, *lo deshumano* en la perspectiva de este trabajo es un proceso de praxis íntegra en una corporalidad. Un proceso que permite reconocer que hay más posibilidades en el humano que únicamente las aprendidas por la tradición. *Des – humanizar* es la acción de pensar lo humano desde lo que *es*, lo que *ha sido*, y sus *relaciones en el proceso* de la historia de la humanidad, con el fin de desmenuzar este proceso, comprenderlo y sólo desde ahí concebir una gama más amplia de posibilidades humanas.

---

<sup>66</sup> Antonin Artaud, “El teatro y la cultura”, *op. cit.*, p. 9.

<sup>67</sup> Antonin Artaud, “No más obras maestras”, *op. cit.*, p. 83.

## 2.4. Lo otro, la tierra del *doble*

En este mundo –creado por el humano a consecuencia de la necesidad de desaparecer su miedo ante lo desconocido y su frustración ante la incapacidad de control– todo lo que no formó parte de la definición de mundo humano se quedó en las tinieblas ante la incapacidad de concebirlo bajo la luz de la razón humana; fue nombrado como ‘*lo oscuro*’, lo otro, lo ajeno, lo diferente, lo desterrado, lo reprimido; fue dejado en los alrededores, olvidado en las orillas para que no pudiera mezclarse con lo conocido. Dicho de otro modo, todo lo que no logró penetrar en el resplandor de la conciencia Humana fue trasladado a regiones subterráneas y se convirtió en ‘*lo oculto*’, lo innombrable, lo desconocido, lo que no se puede aprehender, *lo imposible*: sombras borrosas de movimiento cuya calidad de tangible se escapa a las manos del Ser humano conocedor. De esta manera, el mundo humano se construyó sobre las plataformas de lo conocido apartando debajo todo lo otro para ponerlo fuera de la existencia; sin embargo, a pesar del esfuerzo, eso no consiguió que lo oscuro en verdad dejara de existir.

Antonin Artaud advirtió esta separación porque conoció eso otro escondido en los espacios aparentemente vacíos de la existencia<sup>68</sup> y lo nombró el *doble*. Por lo tanto, el *doble* era para el teórico, dramaturgo y poeta francés aquello que late por debajo de nuestra civilización, eso otro que debe emerger en el teatro para lograr abrir la grieta entre *lo que es y lo que no es*. El *doble* es ese ser fantástico que se apodera de ti en los sueños, tu otro que es capaz de realizar cosas que para ti son inimaginables, tu superhéroe y tu súper villano juntos, esa parte de ti que carece de límites o represiones, que fluye sin reglas morales o éticas. Ese otro que puede hacer real todos los deseos que vives en tus sueños, porque crees que sólo ahí le es posible vivir. El *doble* es como tu reflejo en el espejo, otro idéntico a ti pero perteneciente a un mundo escondido; como tu sombra, la imagen exacta de ti mismo, aunque oscura y maleable; ambos, dobles idénticos a ti, pero totalmente desconocidos: la sombra capaz de escalar paredes como Peter Pan, la imagen del espejo capaz de que nos percibamos bellos o feos, aunque ninguno de estos dos

---

<sup>68</sup> “Nuestra idea petrificada del arte se suma a nuestra idea petrificada de una cultura sin sombras y donde, no importa a qué lado se vuelva, nuestro espíritu no encuentra sino vacío, cuando en cambio el espacio está lleno”. Antonin Artaud, “El teatro y la cultura”, *op. cit.*, p. 13.

entes tengan realidad evidente en el mundo humano.

Entonces, el *doble* es toda la posibilidad humana que ha sido negada. Lo que aparece después y sólo por momentos, lo *no a la vista* siempre, ¿y qué sería lo a la vista siempre?, lo Uno, lo evidente, lo *ya ahí*, lo puesto con anterioridad, la concepción de lo Humano, de la vida y de la realidad, es decir, todo lo que es mundo para nosotros, eso es lo Uno, lo que *esta ahí a la vista ya antes desde siempre*, y el *doble* es lo que se encuentra al otro lado, lo que no es evidente, lo que no está siempre a la vista, lo que desaparece. Es como si la vida y el mundo fueran una hoja de papel que hubiera sido doblada por la mitad un día: el mundo humano se construyó sobre un lado y lo que este mundo no deseó fue colocado del otro. Esta acción de doblar la hoja fue la acción de la segunda creación del mundo que ya mencionamos en el capítulo anterior. La acción de desdoblar la hoja y ver, sentir, experimentar la totalidad de la misma es la inquietud y el impulso del teatro de la crueldad, ya que poseer la conciencia de este doblez de la vida es percatarse que hay un Uno y ese Uno tiene un *otro*, ese otro es su *doble*.

En consecuencia, el humano Uno es el humano social, religioso, cultural, basado en una muerte de la vida; el humano que debe ser un alguien, una especie de personaje salido *del y para el* mundo. El *doble*, por el contrario, está escondido, está detrás, y aparece sólo en los impulsos reprimidos, en los *lapsus*, en el inconsciente, en la animalidad,<sup>69</sup> en los instintos,<sup>70</sup> “en la libido, (que hoy se identifica con todo lo sucio, abyecto, infamante del hecho de vivir y de precipitarse hacia la vida con un vigor natural e impuro, y una fuerza siempre renovada)”.<sup>71</sup> Todo *lo otro* sobre la tierra es un mar nebuloso e ignorado, por eso ha sido remitido a la oscuridad; es un espectro sombrío y desagradable, un agujero incómodo por donde se permea lo velado, lo escondido, lo que no sabemos nombrar, es decir, lo que ha sido separado de la vida. El *doble* es el mundo de las posibilidades de todo lo que desconocemos, es lo que se encuentra en *otra* forma de vivir, en *otro* modo de pensar, en *otra* manera de percibir, en *otra* configuración de la sensibilidad y, por lo tanto, en *otra* forma de pensamiento. Así, podemos decir que el Uno del Humano es un pedazo de playa donde el *doble* es el inmenso mar inexplorado.

---

<sup>69</sup> “Toda la bestialidad, la animalidad, quedan reducidas a su gesto descarnado” Antonin Artaud, “Del teatro balinés”, *op. cit.*, p. 74.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>71</sup> Antonin Artaud, “El teatro y la peste”, *op. cit.*, p. 33.

Ahora bien, si el *doble* es todo lo antes mencionado, es posible afirmar que el doble es plural, porque no hay un sólo *doble*, sino muchos, es decir, cada ser humano tiene una cantidad infinita de otros pues contiene una cantidad infinita de posibilidades de ser. Piénsese en la vida del Uno, aunque pretenda ser unicidad en realidad es su pluralidad la que forma ese Uno; si se retomase el ejemplo del capítulo anterior, cada característica de aquella mujer casada con hijos que se dedica a la literatura y vive en provincia serían los *unos* que forman el *uno* de esta persona humana, ya que esta persona no es un objeto estático y delimitado, sino un cuerpo conformado de otros cuerpos.

Por consiguiente, cuando hablamos del otro, o sea un *doble* que es ese otro lado, nos encontramos también con que sus líneas de acción son múltiples, porque como ya se mostró respecto a esta mujer, ni la vida, ni nosotros mismos somos solamente Uno u otro, sino más bien somos *unos* y estos unos tienen sus *otros*, ya que todo opera en relación con algo más, en circunstancias y situaciones, en interrelación y movimiento. Por eso ese otro, el *doble*, tampoco es solamente uno, sino una *multiplicidad* de otros. No existe unidad, todo es volumen, continuidad, por eso el *doble* es *dobles*. La pluralidad del *doble* muestra que, en realidad, nada es Uno y que el número de posibilidades que se dejan en libertad es infinito.

## **2.5. Las fuerzas**

Con todo lo anteriormente analizado, retomaremos la pregunta inicial: *¿quién o qué actúa?* La respuesta que se daría, hasta este momento, sería: *‘lo otro’*; sin embargo, lo otro es sólo un concepto que designa todo lo que no se encuentra en los anaqueles humanos. Otra respuesta probable sería: *‘el doble’*, pero el doble es la forma como llamamos a lo que vemos en acción sobre la escena, aunque no lo identificamos como individuo humano; se podría decir que el doble es lo que se está actuando, lo que se está mostrando. Entonces, *¿qué o quién actúa?*:

El apestado, que en su aspecto material equivale a los conflictos a las luchas, a los cataclismos y a los desastres que encontramos en la vida, el apestado que corre gritando, el actor que persigue sus sentimientos, el hombre que inventa personajes que nunca hubiera pensado, la desesperación impotente y los gritos de un lunático, los acontecimientos exteriores, los conflictos políticos, cataclismos naturales, el orden de la revolución y el desorden de la

guerra.<sup>72</sup>

Lo que actúa sobre los cuerpos son todas las *fuerzas*; todo lo que atraviesa un cuerpo y lo afecta, demostrando con ello que algo lo cruzó. Lo *otro* es ese conjunto de *fuerzas* desconocidas de las cuales únicamente sabemos que han sido negadas por el humano. El *doble* es el espectro que vemos manifestarse, más no el que acciona. De manera que lo que actúa en los cuerpos son las *fuerzas*, esas fuerzas subyacentes en lo que consideramos evidente, las fuerzas que son lo otro contenido en la materia que ya no vemos cuando vemos, los impulsos creadores que incitan y prenden la chispa, porque las fuerzas son todo y están en todos lados. Es la agitación que mueve un cuerpo en el sonido de una palabra, el efecto de una idea, el viento que sopla, la energía del agua, el constante rasgueo sobre una roca. Las *fuerzas* son las que provocan vida, porque son las creadoras del movimiento. Y se sabe de su existencia porque se presentan cuando cruzan un cuerpo material y se muestran “los gritos del lunático”; pueden verse, olerse y sentirse, pues están en un cuerpo produciendo una afectación:

El cuerpo aparece cubierto de manchas rojas que el enfermo advierte de pronto cuando empiezan a ennegrecerse, apenas tiene tiempo para asustarse y ya le hierve la cabeza, le pesa enormemente y cae al suelo, se apodera entonces de él una terrible fatiga, la subida de una solución magnética cervical de moléculas divididas y arrastradas hacia su anonadamiento, le parece que los humores que lo persiguen atropellados en desorden le atraviesan las carnes, se le subleva el estómago y siente como si las entrañas se le fueran a salir por la boca [...] Todo proclama una tempestad orgánica sin precedentes.<sup>73</sup>

Esta narración acerca del apestado que Artaud hace en “El teatro y la peste” nos permite vislumbrar que en estos cuerpos independientemente de que sepamos o no que tiene, que provoca su malestar o constatemos científicamente su enfermedad, las *fuerzas* ya ejercen su acción, lo están cruzando, y con ello demuestran su presencia. Estas *fuerzas* que despide el apestado, se ven, se sienten, se huelen, se tocan, es más, sabemos que un apestado está apestado justamente porque sus síntomas se presentan material y físicamente. De la misma manera, en el teatro sabemos que sucede gracias a las manifestaciones corporales de una luz, una música, los sonidos y los gestos de los actores, es decir, el cuerpo escénico supura fuerzas evidentes de la misma manera que el

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>73</sup> *Ibid.*, pp. 19-20.

cuerpo de un apestado y antes de que el espectador sepa en palabras claras qué acontece, todos estos estímulos ya lo están contagiando.

## 2.6. El espectro material del doble: ‘*La peste y el apestado*’

Con el ejemplo de ‘la peste y el apestado’, Artaud encuentra una analogía perfecta para presentar las *fuerzas* cuando manifiestan al *doble*. *La peste* conduce al ser viviente a los límites de la destrucción total en la muerte. En tal exceso, el mundo humano cae y se vuelve incapaz de sostenerse; lo que aparece entonces es el mundo tal cual, un universo de fuerzas en movimiento que no son claras u oscuras, buenas o malas, humanas o deshumanas, simplemente son fuerzas en movimiento sin jerarquía ni control:

Cuando la peste se establece en una ciudad, las formas regulares se derrumban. Nadie cuida de los caminos; no hay ejército, ni policía, ni gobiernos municipales [...] Los sobrevivientes se exasperan, el hijo hasta entonces sumiso y virtuoso 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 su vida. El elegante se adorna y va a pasearse por los osarios. Ni la idea de una ausencia de sanciones, ni la de una muerte inminente bastan para motivar actos tan gratuitamente absurdos en gente que no creía que la muerte pudiera terminar 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 aun a los muertos semi aplastados bajo la pila de cadáveres donde los metió la casualidad?<sup>74</sup>

Cuando las *fuerzas* de una sociedad se elevan libremente crean un *doble* del mundo, un mundo *otro*, un mundo negado que, finalmente, estalla mostrando el revés de toda moral, regla, orden y sistema establecido. Esas fuerzas que habían sido obligadas a permanecer debajo de la civilización al encontrar un espacio por donde emerger se revelan en una invasión de fuerzas similar a los eventos de la peste, una demostración de la existencia de fuerzas ocultas que se expanden y ocupan cuerpos.

Sin embargo, no entendamos fuerzas ocultas únicamente como sinónimo de fuerzas malignas, diabólicas o infernales; esta cita de la ciudad apestada más que decir que la peste desata lo peor de cada uno de nosotros, formula que la peste desencadena lo inesperado, por eso puede

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 25.

incluir en su narración al avaro que derrocha su dinero o al lujurioso que se vuelve puro y no sólo al hijo virtuoso que mata al padre o el continente sodomita. De modo que se puede concluir que las fuerzas escondidas debajo del mundo civilizado no sólo son las fuerzas moralmente malas o las científicamente desconocidas, sino que están negadas también las fuerzas que son intensas, excesivas, extremas y desbordantes; las fuerzas que son extraordinarias.

Teatralmente, esta ciudad apestada que despliega las fuerzas encubiertas es análoga al trabajo de un cuerpo escénico cruel que evidencia al *doble* de la vida, del mundo y de lo humano. Un cuerpo escénico materializa las fuerzas a través de sus cuerpos de la misma manera que un actor materializa las fuerzas *en y sobre* su carne humana. Un cuerpo teatral cruel exhibe el *doble* de la sociedad. Un cuerpo actoral cruel presenta el *doble* de lo humano, una carne que estalla al no soportar más la presión humana en su deseo de control. Estas fuerzas que invaden los cuerpos forman en su conjunto y de manera individual la imagen completa del *doble*.

### **2.6.1. Ejemplos pestíferos de nuestro mundo**

La *peste* evidencia un mundo enmascarado. Respecto a la literatura, se puede citar, por ejemplo, el mundo del Marqués de Sade que despliega en sus letras el sub mundo clandestino de la sociedad aristocrática Francesa. El Marqués manifiesta en sus textos un *doble* de esta sociedad corrompida e infecta que lleva al límite su sobrehumanización. Ahora, se presentará un ejemplo del mundo histórico del ser humano: Aushwitz, la extrema posición controladora del humano materializó su *doble* en campos de exterminio y máquinas diseñadas para transformar al ser humano en un útil más, en *jabón*. Aushwitz plasmó los extremos de una época en la que el nazismo Alemán fue el máximo representante de lo humano, ellos encarnaron la peste de la civilización en su deseo de implantarse por sobre lo todo y defender al Ser creando con sus acciones un *doble* vivo que rebasó todo lo que se creía posible:

Vivimos una época quizá única en la historia, en la que el mundo, pasado por una criba mira cómo se derrumban los antiguos valores. La vida calcinada se deshace en sus fundamentos; y en el plano moral o social se produce un monstruoso desencadenamiento de apetitos, una liberación de los instintos más bajos, una crepitación de vidas ardidadas, prematuramente expuestas a las llamas [...] en los acontecimientos actuales no interesan los acontecimientos mismos, sino ese estado de fermentación moral en que precipitan a nuestros espíritus; en esta

extrema tensión. Un estado de caos consciente en el que nos hundan incesantemente.<sup>75</sup>

La *peste* muestra cómo y de qué manera los *dobles* se levantan en una especie de reflejos invertidos detrás del espejo. Presentaremos ahora ejemplos de la peste en un cuerpo humano: nuevamente, otro ejemplo literario, Gregorio Samsa, el insecto de Kafka. Gregorio Samsa es un humano tan inmerso en el sistema de la civilización que termina convirtiéndose en un bicho paralizado y confundido. De igual manera que en el párrafo anterior, se expondrá un ejemplo del mundo cotidiano: los cuerpos cadavéricos del hambre tercer mundista. Estos cuerpos son generados por un régimen desequilibrado de la riqueza que revela cómo las fuerzas humanas transforman a un ser humano en un despojo atravesado y destruido. Tanto *Gregorio* como las caras sin nombre del tercer mundo son ese *doble* del *apestado* que puede sentirse en carne y hueso, probablemente diría Artaud, son los bubones pestilentes de la sociedad civilizada actual.

En contraposición, nuestro mundo también tiene algunos ejemplos que se inclinan hacia un lugar más brillante en la esfera de las fuerzas, como ejemplos, tenemos la independencia India ganada a través de la vía pacífica por Gandhi, la gran ofrenda de amor hecha a todo ser humano necesitado realizada por la Madre Teresa de Calcuta, las extremas donaciones de comida, juguetes o medicinas que algunos países o personas realizan a otros en momentos de gran padecimiento y desastre.<sup>76</sup> También en la literatura, la imaginación humana ha creado ejemplos de este otro tipo: *La historia sin fin* de Michael Ende, *El mundo de las maravillas* de Lewis Carol, *El señor de los anillos* de J.R.R. Tolkien. Todos estos ejemplos manifiestan que aún las fuerzas creadas por el humano se desbocan rebasando los aparentes límites convenidos y dejan al descubierto el poder *extra físico* que cada fuerza conlleva porque, como ya dijimos, las fuerzas no son buenas o malas, son únicamente impulsos en movimiento afectando cuerpos, los cuales podemos percibir.

El *doble* sólo son *fuerzas* y estas *fuerzas* son tan materiales que ponen al descubierto el mundo que la humanidad ha creado en todos sus extremos. Estos ejemplos, tanto los sombríos como los luminosos, provienen de un mismo lugar: vienen de una civilización que se ha

---

<sup>75</sup> Antonin Artaud, "Tercera carta de lenguaje", *op. cit.*, p. 129.

<sup>76</sup> Consúltase *La parte maldita* de Georges Bataille, texto donde el autor expone el déficit y el excedente de la energía humana.

apuntalado en el medio, un mundo que se construyó en el aparente equilibrio; por lo tanto, cuando los embates naturales del movimiento de la vida se presentan voltean la balsa y dejan brotar las fuerzas todas. Estas fuerzas se presentan con gran intensidad al ser producto de una contención prefabricada. Esto es lo que Artaud desea poner en su teatro de la crueldad: ansía sentar a los espectadores en la balsa del equilibrio y darles vuelta para que puedan tocar sensiblemente esos *otros* posibles en la gradación que hay desde la luz hasta la oscuridad con toda su intensidad.

En nuestro vasto universo, seguramente existirán miles de fuerzas que desconocemos por el único hecho de no saber nombrarlas, es decir, intervenirlas; no obstante, sabemos que están ahí porque son perceptibles de modo alguno en el momento en que se filtran en un cuerpo, con ello acontecen y nos afectan: la revolución parecen sólo escritos de la historia, pero todavía subleva la sangre; las lluvias, fenómenos climáticos calculados, aún adquieren dimensiones fuera de nuestro alcance y destruyen grandes poblaciones humanas; la guerra pueden ser exclusivamente imágenes en fotografías o noticieros, pero estas imágenes traen su fuerza consigo y generan movimiento, reacción, afectación en el cuerpo que las recibe.

El ser humano es un viviente incapaz de no ser afectado; más allá de ser consciente o no es afectado, su cuerpo reconoce las fuerzas que son toda vibración de vida, acontecimientos, circunstancias, movimientos, situaciones, conflictos, choques, luchas, energías. Artaud ambiciona que éstos sean los impulsos que se encarnen en el teatro de la crueldad, ya que es sólo a través de la encarnación en un cuerpo escénico que el espectador puede ser conciente y percatarse de lo *otro*: “el hombre que inventa personajes que nunca hubiera pensado”,<sup>77</sup> puede sacar al ser humano de su esquema para que sea capaz de soñar, creer, imaginar, fantasear, desear, vivir.

Encarnar al *doble* no implica ser un cuerpo humano poseído por un alguien, sino ser un cuerpo humano vaciado y dispuesto a dejarse mecer por algo más grande que él, porque el *doble* no es el *doble* del humano, sino el *doble* de lo humano, es decir, el *doble* de todo lo que es vida. El *doble* no es sólo un concepto o una especificación del teatro artaudiano, sino una experiencia que permite ver a *la vida en su forma total como un acontecimiento* donde el humano es únicamente una pequeña parte más del engrane de un cuerpo universal. El *doble* es lo otro de la

---

<sup>77</sup> Antonin Artaud, “El teatro y la peste”, en *El teatro y su doble*, p. 26.

vida que se asoma para volver a desaparecer, “un doble, no ya de esa realidad cotidiana y directa de la que poco a poco se ha reducido a ser la copia inerte, tan vana como edulcorada, sino de otra realidad peligrosa y arquetípica, donde los principios, como los delfines, una vez que mostraron la cabeza se apresuran a hundirse otra vez en las aguas oscuras”.<sup>78</sup> Por eso no es la verdad de lo humano ni la verdad del teatro. La aparición del *doble* en el teatro de la crueldad no se presenta como la claridad de lo oculto: personajes y dobles simplemente acontecen; no buscan la verdad, sólo permiten ver la contrariedad de la vida, pero tampoco pretenden ser la receta, sólo son la vida aconteciendo y mostrándose en todo su espesor.

## 2.7. La vida

Cuando se pregunta ¿qué es la vida? pareciéramos tener todas las respuestas, pues todos sabemos que es la vida, todos estamos vivos. No obstante, ¿alguna vez nos hemos preguntado seriamente qué será la vida? porque sí, vivimos una vida, pero ¿esa será toda la capacidad y amplitud de la vida? En nuestro capítulo anterior, se cuestionó qué era un cuerpo, y se concluyó que, en realidad, la noción de cuerpo está demasiado pensada y a la vez tan ignorada porque hemos premeditado al cuerpo al grado de encasillarlo a dónde debe estar, qué debe ser y qué debe hacer, pero no lo hemos dejado hablar, consecuencia de la cultura de la tradición.

Igualmente, al inicio de este capítulo cuestionamos sobre la humanidad y lo que esta pregunta mostró es que pareciera que todo acerca de la humanidad ya se ha dicho: en un mundo en el que, prácticamente, no debemos ni esforzarnos por hacer lo que tenemos que hacer, preguntar sobre nuestra humanidad pareciera una pérdida de tiempo; sin embargo, nos percatamos de que tal vez aún no se han dicho las últimas palabras acerca de lo que es un ser humano y de lo que es la humanidad. Al plantear esta pregunta, nos percatamos de que aún hay un universo por conocer.

Entonces, preguntar qué es la vida tampoco tendrá una respuesta cabal porque ¿cómo sabemos que esto que vivimos es la vida en toda su potencialidad? ¿qué tal si la vida fuera más

---

<sup>78</sup> Antonin Artaud, “El teatro alquímico”, *op. cit.*, p. 53. (sic)

grande y radicalmente más diferente de lo que hemos pensado? Tal vez estas capacidades y diferencias nos afecten en nuestra vida a cada paso. ¿Podría ser que todas esas cosas a las que no les dimos importancia y no creemos que existan en realidad viven con nosotros a cada momento? ¿aclararía algo en nosotros saberlo? Nuestra época de gigantes crisis emocionales, los suicidios, guerras y otros odios humanos ¿podrían moverse si comprendiéramos mejor lo que es vivir, lo que somos en el torrente de la vida? ¿serviría de algo dejar de luchar contra nosotros mismos?

### **2.7.1. La vida, un mundo en movimiento**

El mundo, al igual que un cuerpo escénico, es un contenedor de otros cuerpos, sólo que en este cuerpo universal llamado mundo habitan la multiplicidad de todos los cuerpos sobre la tierra. Y de la misma manera en que un cuerpo escénico y un cuerpo del actor son traspasados por todas las fuerzas existentes en todos los planos de sus dimensiones para que puedan moverse y por lo tanto actuar; el mundo es también un volumen infinito de cuerpos en interrelación, cruzados por un inagotable número de fuerzas que se relacionan en una multitud de dimensiones posibles. A este movimiento de cuerpos es lo que Antonin Artaud llama estar vivos; por lo tanto, según él la vida es esa inexplicable fuerza naciente que acciona a todos los cuerpos, la descarga que los enciende, la chispa que los alienta.

La *vida* es una especie de fuente matriz donde toda fragmentación de las percepciones desaparece. Es el *centro*, el *núcleo* por donde emanan libremente todas las fuerzas. El flujo continuo de energía en movimiento que destruye la conformación constituida, muerta y demacrada de las apariencias y similitudes que el humano ha instaurado: “Las obras balinesas se forman en el centro mismo de la materia, en el centro de la vida, en el centro de la realidad. Hay en ellas algo de la cualidad ceremonial de un rito religioso, pues extirpan del espíritu del espectador toda idea de simulación, de imitación irrisoria de la realidad”.<sup>79</sup>

La *vida*, en su presencia completa, es una *vida* liberada del humano: “no es la vida individual (ese espectáculo individual de la vida donde triunfan los CARACTERES), sino una especie de vida liberada, que elimina la individualidad humana y donde el hombre no es más que un

<sup>79</sup> Antonin Artaud, “El teatro y la cultura”, *op. cit.*, p. 14.

reflejo”.<sup>80</sup> Una *vida* que es el fluido continuo entre ambos lados del mundo: *lo cognoscible* y *lo incognoscible*, porque la vida son los impulsos que transitan a través de todos los puntos de la existencia.<sup>81</sup> Por eso estas fuerzas que la *vida* libera viven en el espacio cotidiano, irrumpen tanto la superficie como la profundidad de los humanos: conflictos de la materia y el espíritu, la idea y la forma, lo concreto y lo abstracto.<sup>82</sup> La *vida* es movimiento e interrelación de todos los planos de las fuerzas, de todas las precipitaciones y de todas las luchas de principios: por eso la vida nunca se detiene, porque es muerte para poder volver a ser vida,<sup>83</sup> y este torrente carece de un momento de término: siempre está en una regeneración constante; no es un ciclo vida-muerte, es un continuo de *devoración*:

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.<sup>84</sup>

La *vida* se alimenta de vida para que surja la muerte, la *muerte* engulle la muerte para que renazca la vida; éstos son sus movimientos, sólo dos incesantes momentos sin principios, medios o finales, sólo renovación. Por lo tanto, la tendencia inevitable de la *vida* es el derroche sin límite, ya que únicamente es flujo, flujo perpetuo. En consecuencia, esto con lo que construimos teóricamente lo que somos no es lo que somos, pues está siendo atravesado continuamente por fuerzas; esa es la razón por la que nuestro espíritu no puede ser un espíritu acabado, sino una lucha constante, un movimiento donde unido a lo claro radica lo oscuro porque en la *vida* no hay limitaciones o divisiones: es un constante crear y deshacer, esa es su necesidad fundamental. Por

---

<sup>80</sup> Antonin Artaud, “Tercera carta de lenguaje”, *op. cit.*, p. 132.

<sup>81</sup> “Incluirá no sólo el anverso, sino también el reverso del espíritu; la realidad de la imaginación y de los sueños aparecerá ahí en pie de igualdad”. Antonin Artaud, “El teatro de la crueldad segundo manifiesto”, *op. cit.*, p. 140.

<sup>82</sup> Antonin Artaud, “El teatro alquímico”, en *op. cit.*, p. 58.

<sup>83</sup> “El bien está siempre en la cara exterior, pero la cara interior es el mal. Mal que eventualmente será reducido, pero sólo en el instante supremo, cuando todo aquello que fue forma se encuentre a punto de retornar al caos”. Antonin Artaud, “Tercera carta de lenguaje”, *op. cit.*, p. 118.

<sup>84</sup> “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. *Idem*. Las cursivas son nuestras.

consiguiente, la vida no puede ser detenida para ser explicada, ni instituida para clasificarla, dividirla y nombrarla. A la vida no se le definirá lo que debe ser y lo que no debe ser: jerarquizarla y moralizarla está fuera de su naturaleza, pues *la vida* es todo lo que la materia admite.<sup>85</sup>

Y es en ese apetito insaciable de la vida donde el poeta, dramaturgo y teórico francés encontró la *crueledad*. La Crueldad es el flujo de la vida, el impulso devorador que se alimenta de vidas cuya fuerza es imparable, el movimiento que la mantiene siempre nueva, su modo natural de ser y regenerarse. En cualquier ejemplo de la vida diaria se percibe: el sol nace otra vez cada día; la muerte transmuta la materia, pero no marca un final; la energía se transforma hasta el infinito, mas no desaparece.

## **2.8. La *crueledad* en el flujo de la vida y la sensación carnal del *terrible en suspenso***

La sensación que produce esta vivencia de ser un Ser humano dentro del torrente de vida, es la sensación a la que Artaud nombró el '*terrible en suspenso*',<sup>86</sup> donde el *suspenso* es estar siempre atravesado por fuerzas, *suspendido*, y lo *terrible* es nunca poder bajar de esa rueda de tensiones. Esta experiencia de la vida es ya de por sí cruel y requiere un esfuerzo; sin embargo, la situación se amplifica cuando entra en escena el modo de ser del mundo humano, su paralización, una fuerza contraria al flujo de la *vida*; productora de que cada día se convierta no sólo en un esfuerzo, sino también en un juego de resistencia: cada minuto implica una contienda tensional a muerte, un ardor por sobrevivir, una lucha sin fin, un choque constante extremo.

De nuevo, presentaremos un ejemplo de la literatura universal para acercarnos a esta experiencia: *El mito de Sísifo* de Albert Camus.<sup>87</sup> Este texto permite comprender lo que es el

---

<sup>85</sup> “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 a la materia.” Antonin Artaud, *Ibid.*, p. 129.

<sup>86</sup> “Como si entonces todo estuviera dicho por una anatomía y por la marcha de una anatomía y de su funcionamiento anatómico / en el cuerpo hecho, delimitado, terminado / cuando la cosa es *el terrible en-suspenso*, / sublimación de reserva *abstrusa* y de honor en medio de la sexualidad, / estando muy enfermo, / pero muy fuerte”. Camille Dumoille, “Cahier du Retour à Paris (26 mai-julliet 1946)”, en *Nietzsche y Artaud, por una ética de la crueledad*, p. 147. Las cursivas son nuestras.

<sup>87</sup> Véase Albert Camus, *El mito de Sísifo*, ed. Alianza.

terrible en suspenso a través del personaje de Sísifo. Sísifo es un hombre condenado por toda la eternidad a la misma tarea: subir una descomunal piedra a la cumbre de la montaña, misma que regresará a su sitio original en cuanto Sísifo deje de aplicarle alguna fuerza para impedirlo; la inercia lleva la piedra de regreso al fondo en cuanto Sísifo la suelta, y con ella va Sísifo condenado a volver a empujarla hacia la cima durante toda la eternidad. Dicho esfuerzo carece de utilidad, simplemente es una acción constante. La eterna tensión de la piedra, la gravedad y la fuerza de Sísifo crean el entramado donde el personaje se encuentra suspendido: lo *terrible* viene de ser un condenado, ya que nunca dejará de realizar su tarea. Finalmente, Sísifo se encuentra *terriblemente suspendido* por una eternidad a un juego de fuerzas inútiles: el anhelo humano que intenta llevar la piedra a la cima frente a la natural fuerza de gravedad que regresa la piedra a su lugar original.

Esta sensación hecha carne es la experiencia del *terrible en suspenso* analizada por Artaud. Y si se busca otro ejemplo del pensamiento humano donde equiparar esta sensación, se tiene *El eterno retorno de lo mismo* de Friederic Nietzsche. Todos estos pensamientos reconocen al humano dentro de un movimiento azaroso de fuerzas de las cuales no podrá librarse, ni detenerlas o controlarlas; éste es un mundo cruel, y en un mundo *cruel* no existe el descanso –el sueño mismo, el momento en que podríamos apelar que nuestros cuerpos descansan–, es en sí un juego de tensiones nerviosas en el cerebro. Por consiguiente, nacer es jamás detener la máquina: aún morir no asegura una final.<sup>88</sup>

## **2.9. Función de la conciencia en el camino mortal de la crueldad**

Alcanzar la conciencia de que el mundo humano será reabsorbido una y mil veces a pesar de los intentos por detenerlo es darse cuenta de que la civilización se mueve de manera contraria a las fuerzas naturales de la vida. En consecuencia con la línea literaria, se imaginará a Sísifo leyendo su propia historia: en el momento en que el personaje reconociera cada parte de la narración como propia y se viera como a través de un espejo reflejado, el brillo de este espejo generaría la

---

<sup>88</sup> “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...*” Antonin Artaud, “Tercera carta de lenguaje”, en *El teatro y su doble*, p. 118. Las cursivas son nuestras.

conciencia en él, quizá Sísifo vería su tarea, su esfuerzo su condición y en ese momento se produciría en él el *tormento*, el tormento de saberse Sísifo siendo Sísifo.<sup>89</sup>

Lo que desintegra la solidez del ser humano es que no importa cuántas veces construya su mundo, éste será destruido una y otra vez, no hay seguridad ni protección. El *tormento* es despertar con la conciencia de que ser SER humano es ser sólo parte de la máquina humana impotente ante el movimiento de la vida. El *tormento* es la absoluta claridad, consciencia y certeza de no tener descanso, de vivir la mortalidad humana en cada paso, la inutilidad del caminar, el esfuerzo absurdo por detener lo imparable. Justamente, es desde ahí de donde nace la fuerza de la *crueledad*, del esfuerzo de *vida* en la conciencia de muerte que contiene la vida humana. Sísifo es *cruel* al ser consciente de su tormento y aún así volver a subir la piedra; decimos que es cruel porque la *crueledad* es un esfuerzo por devorar vida: “pues creo que la creación y la vida misma sólo se definen por una especie de rigor, y por lo tanto de crueldad fundamental, que lleva las cosas a su final ineluctable, a cualquier precio”.<sup>90</sup>

*Crueledad* es luchar por cada instante de vida; es dirigirse en contra de desear sólo preservarse; es estar siempre devorando la propia muerte, caminar hacia nuestra muerte y no hacia nuestra conservación; es ejercer la *crueledad* del caminar. En palabras nietszcheanas: “ser sólo trayecto y no fin”.<sup>91</sup> Un trayecto que no es fácil; un andar que necesita de esfuerzo; un paso que requiere riesgo y valentía, fuerza, entrega y coraje; un trayecto que lleva implícito el arrojio de querer vivir como mortal sin importar la utilidad de esto; un deseo por ir gastándose en el camino; querer desbordarse y excederse; desear desintegrarse una y otra vez para volverse fluido

---

<sup>89</sup> “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 a la materia. Y todo esto culmina en la conciencia, y 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”. *Ibid.*, p. 129.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>91</sup> Véase Friederich Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra*, ed. Alianza, p.9. <<El hombre es una cuerda tendida entre la bestia y el Superhombre; unca cuerda sobre un abismo; peligroso trayecto en el que es peligroso caminar, peligroso mirar atrás, peligroso temblar y detenerse.

El hombre es un puente, y no una meta; lo que se puede amar en el hombre es que es un *tránsito* y un *final*.

A los que no saben vivir sino como extinguiéndose, son a quienes yo amo, porque esos son los que pasan al otro lado.>>

renovado naciendo, ser uno mismo vida: “He dicho pues ‘crueldad’ como pude decir ‘vida’ o como pude decir ‘necesidad’”.<sup>92</sup> Por eso la *crueldad* carece de una referencia buena o mala: sólo es esfuerzo, esfuerzo por anhelar vivir, por reintegrarse al flujo, apetencia de estar verdadera, terrenal y mortalmente aquí cada instante.

El mundo humano ha tenido la necesidad de *detener* las fuerzas de la vida para explicarlo, esto mata la vida porque la vida es movimiento; de modo que ejercer la *vida toda* es ir más allá de la vida humana, es entrar de nuevo al flujo de incertidumbre que es la vida sin control ni explicación, donde el humano será consumido una y otra vez. Es estar siempre entre dos corrientes de fuerzas que lo desgarran: el Mundo Humano y el *mundo de la vida*. Una experiencia tan conocida como el choque diario entre *el querer y el deber*, o la legendaria máxima shakespeariana del ‘ser o no ser’. La *crueldad* es el regenerador material de la vida y, al mismo tiempo, el dolor de nacer sumergido en el conflicto de naturaleza-civilización que implica un mundo humano. Se podría preguntar: ¿Sería también un tormento la consciencia de la crueldad si no hubiera un doblez que dispuso el mundo hecho *ya-antes?*, pero ¿si no hubiera un mundo *ya-antes* se podría hablar de consciencia o de crueldad? Este es un ejemplo del cruce de tensiones de nuestro mundo que no consiguen descansar, jamás se sabría cuál es la respuesta correcta para una pregunta así, tratar de encontrarla es cercar la vida alrededor de la VERDAD y la verdad no es parte de la vida, porque la vida simplemente es movimiento, no se impulsa por las reglas del bien y el mal, lo correcto o incorrecto, la verdad o la mentira. La *vida*, solamente, es fluido: no necesita ser verdadera, tan sólo es, está, y acontece.

## **2.10. La metafísica**

La palabra *metafísica* que utiliza Artaud en sus postulados ocasiona conmoción, debido al peso que tiene dentro de la tradición occidental; sin embargo, el empleo que Artaud hace de esta palabra es estratégico, ya se detectará al desarrollar este tema por qué se afirma lo anterior. Por el momento, para entender este concepto, mostraremos una imagen para la metafísica: Van Gogh, pintor post impresionista holandés:

---

<sup>92</sup> Antonin Artaud, “Tercera carta sobre lenguaje”, en *El teatro y su doble*, p. 128.



Los cuervos pintados dos días antes de su muerte no le abrieron más que sus otras telas, la puerta a cierta gloria póstuma, pero a la pintura pintada, o más bien a la naturaleza no pintada, *la puerta oculta de un mas allá posible, de una permanente realidad posible*, a través de la puerta abierta por Van Gogh hacia un enigmático y pavoroso más allá.

Pero ningún otro pintor fuera de Van Gogh, hubiera sido capaz de descubrir, para pintar sus cuervos, ese negro de trufa, ese negro de “comilona fastuosa” y a la vez como excremental, de las alas de los cuervos sorprendidos por los resplandores declinantes del crepúsculo.

Pues hasta entonces nadie como él había convertido a la tierra en ese trapo sucio empapado en sangre y retorcido hasta escurrir vino.

En el cuadro hay un cielo muy bajo, aplastado, violáceo como los márgenes del rayo.

La insólita franja tenebrosa del vacío se eleva en relámpago.

A pocos centímetros de lo alto y como proveniente de lo bajo de la tela Van Gogh soltó los cuervos cual si soltara los microbios negros de su bazo de suicida, siguiendo el tajo negro de la línea donde el batir de su soberbio plumaje hace pesar sobre los preparativos de la tormenta terrestre la amenaza de una sofocación desde lo alto.

Por eso el tono de la última tela pintada por Van Gogh, quien nunca rebasó los límites de la pintura, evoca el acento bárbaro y abrupto del drama isabelino más patético, pasional y apasionado.<sup>93</sup>

Van Gogh es la imagen de la *metafísica* en este trabajo, pues sin salirse de la representación directa de las cosas abre puertas que empujan al espectador a percibir la completa y total fuerza que cada cuerpo tiene en la vida:

No hay fantasmas en los cuadros de Van Gogh, ni visiones ni alucinaciones. Solo la tórrida verdad de un sol de las dos de la tarde [...] Van Gogh era una de esas naturalezas dotadas de lucidez superior, que les permite, en cualquier circunstancia, *ver más allá*, infinita y peligrosamente más allá *de lo real inmediato y aparente de lo hechos*. Quiero decir, más allá de la conciencia que la consciencia ordinariamente conserva de los hechos.<sup>94</sup>

Lo que hay en los cuadros de Van Gogh “es naturaleza pura y desnuda, vista tal como se revela cuando uno sabe aproximársele al máximo”.<sup>95</sup> Por eso: “Van Gogh es pintor porque

<sup>93</sup> Antonin Artaud, *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, pp. 84-85. Las cursivas son nuestras.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 100, 92. Las cursivas son nuestras.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 101.

recolectó la naturaleza, porque re transpiró y la hizo sudar”,<sup>96</sup> para extraer de ella los brillos destellantes que se encuentran *más allá* de la simple pintura sin dejar de ser pintura: “el puente donde le sobreviene a uno el deseo de hundir el dedo en el agua en un impulso de violenta regresión infantil al que lo fuerza la mano prodigiosa de Van Gogh. / El agua azul, no de un azul de agua, sino de un azul de pintura líquida”.<sup>97</sup> Van Gogh logra “la obsesión de hacer *que los objetos sean otros*, la de atreverse al fin a arriesgar el pecado del otro”,<sup>98</sup> haciendo que lo que aparece en sus cuadros sean “cosas de la naturaleza inerte como agitadas por convulsiones”.<sup>99</sup>

Los cuadros del pintor post impresionista holandés son la perfecta imagen de la *metafísica* porque permiten sentir que en el mundo y la vida cada cosa se encuentra cargada de *algo otro* que está *más allá* de la materia vista como un objeto inerte. Nos descubren que todo lo existente contiene un brillo y una sombra que le da su peso, su fuerza, su vibración, su vida. Y esto es a lo que Artaud nombra lo *metafísico*: eso otro que se deja sentir en los cuadros de Van Gogh, mas no explicar; es el *doble* surgiendo a través del lienzo, son las *fuerzas* que escapan de las formas y producen que la pintura traspase la barrera de lo conocido físicamente.

Otro ejemplo son *Los zapatos* de Van Gogh:



En opinión de esta tesis, estos zapatos permiten distinguir todo su mundo alrededor, toda la carga física que han sufrido. En el cuadro de los zapatos no hay nada más que unos zapatos y un color de fondo; no obstante, esos zapatos abren puertas que permiten vislumbrar al espectador todo su entorno, todo su peso físico, su carga, su desgaste, su recorrido, su camino. Se distinguen estratos sociales, se imaginan paisajes de campo, se divisa a la persona que los porta, tal vez hasta es posible imaginar la vida de esta persona: estos zapatos abren infinidad de puertas para percibir

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p.100.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 114. Las cursivas son nuestras.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 82.

algo más que sólo zapatos.

En las colecciones de cuadros de Van Gogh, se aprecian variedad de zapatos; aunque siempre era el mismo objeto, jamás un zapato es igual a otro porque cada zapato transporta diferentes energías vibrando dentro de sí mismo, cada zapato posee una tensión física de gravedad, peso, resistencia y trayecto diferente. Cada cuadro tiene distinto caminar que muestra a través de sus formas. Es más, bien podríamos no ponerle palabra alguna, ni líneas de interpretación al cuadro y aunque ningún pensamiento racional cruce la mente, todo el cuerpo del espectador recibe la carga energética que esos zapatos traen consigo, porque cada específico zapato trae su peso personal que se deja sentir en cada trazo en cada línea, color y textura que captó este peso.

En nuestra tradición occidental cuando surgen frases como *ir más allá de lo físico* o palabras como *metafísica*, la tendencia común inclina el pensamiento hacia concepciones o conocimientos trascendentales que se encuentran despegados de lo terrestre, de lo carnal; pero para Artaud no es así. En este proceso de reivindicación de la palabra en el que está sumergido el teórico francés, la palabra *metafísica* señala por un lado que las formas no son cosas muertas, que hay algo *más* en ellas, y por otro que ese *algo* no es inmaterial, sino que radica unido al cuerpo que lo emite:

En los textos para ser leídos en la Galería Pierre en ocasión de la exposición de sus dibujos, Artaud señala: “El timbre tiene volúmenes, masas de alientos y de tonos que obligan a la vida a salir de sus reparos y a liberar sobre todo ese autodenominado más allá que nos oculta / y que no está en el astral sino aquí.”<sup>100</sup>

*Lo metafísico* según nuestro autor existe y puede apreciarse porque tiene una materialidad, con ella puede afectar nuestros sentidos y lograr una repercusión. En los cuadros de Van Gogh, no existe afectación sensorial cognoscible, es decir, corporal, sin la existencia física del cuadro y viceversa, al cuadro en su existencia física le es imposible no provocar una afectación en los sentidos y la mente simultáneamente: “Mucho lamento emplear esta palabra, pero ese es su nombre, y yo diría aun que tienen grandeza poética y eficacia material porque son metafísicas, y que su profundidad espiritual no puede separarse de la armonía formal y exterior del cuadro.”<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Camille Dumouille, *Nietzsche y Artaud, por una ética de la crueldad*, p. 198.

<sup>101</sup> Antonin Artaud, “La puesta en escena y la metafísica”, en *El teatro y su doble*, pp. 35-38.

*Lo metafísico* de un cuerpo para Artaud es la fuerza física que este cuerpo proyecta en toda su dimensión que rebasa los significados sociales, pensamientos, ideas, esquemas. Hay *algo más* en la materia que afecta todos los planos perceptivos, pues hay más de una línea de acción en cada cosa, en cada forma, en cada movimiento, en cada color, en cada textura, en cada encuentro sensible. El lenguaje que Van Gogh creó en sus cuadros es forma que emana de las puras fuerzas; porque no hay ideas en sus cuadros, no hay historias, son fuerzas, fuerzas en acción en el cuadro, es un puro acumular de cuerpos:

Porque Van Gogh había alcanzado ese estado de iluminación en el cual el pensamiento en desorden refluye ante las descargas invasoras de la materia, en el cual pensar ya no es consumirse, y ni siquiera es, y en el cual no queda más que reunir cuerpos, mejor dicho ACUMULAR CUERPOS.<sup>102</sup>

Justamente, debido a ese acomodo sensible que Van Gogh hace de la fuerza de los cuerpos proporciona un impacto sensible de peso en el espectador, un impacto *metafísico* generador de un encuentro estético con la vida.

Esta es la razón por la que Artaud usa y defiende la palabra *metafísica* (meta-física), porque quiere destacar que al arte le corresponde rescatar *lo otro* de lo físico, mostrar *lo físico* no como lo ha estudiado la ciencia, ya que el arte es principalmente un encuentro sensible con la vida y no un estudio científico de archivo bibliográfico. El libro de Aristóteles donde surgió toda la tradición filosófica occidental respecto a este tema fue el texto llamado *Metafísica*. Aristóteles escribió este libro después de haber redactado el libro de la *Física*, pero murió antes de publicarlo. Cuando el libro fue recopilado carecía de título, por lo que el nombre que se le otorgó fue *Metafísica*, que significa después o más allá del libro de la física. En un sentido histórico, este título fue puesto para designar que este libro fue escrito después de la *Física*.<sup>103</sup>

Cuando Artaud usa la palabra *metafísica* procura redimensionarla de lo que originalmente quiso decir: que había algo junto a la materia que no cabía en los parámetros de las ciencias físicas, pero que era parte constituyente de ella. El interés de Artaud por ésta y muchas otras palabras de peso en la tradición occidental se funda en el deseo de separar el modo de ser trascendente que han tomado a lo largo de la Historia de la Razón e interpelar lo que en su

---

<sup>102</sup> Antonin Artaud, *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, p. 92.

<sup>103</sup> Consultado en José Ferrater Mora, *Diccionario filosófico*.

momento naciente intentaron articular.

### 2.10.1. La intensidad en lo metafísico

Revisaremos un segundo aspecto concerniente a la *metafísica*; por supuesto, nuevamente los cuadros de Van Gogh ayudarán, ya que este aspecto es el más evidente en ellos. En estos cuadros, además de sentir la fuerza total que contiene toda materia, nos encontramos frente a lienzos cargados de explosiones, convulsiones, revoluciones: la naturaleza está como electrificada, incendiada, rutilante:



Frente a una humanidad de monos cobardes y perros mojados, la pintura de van Gogh demostrará haber pertenecido a un tiempo en que no hubo alma, ni espíritu, ni conciencia, ni pensamiento; tan sólo elementos primeros, alternativamente encadenados y desencadenados. / Paisajes de intensas convulsiones, de traumatismos enloquecidos, como los de un cuerpo que la fiebre atormenta para restituirlo a la perfecta salud. / Por debajo de la piel el cuerpo es una usina recalentada, / y por fuera, / el enfermo brilla, / reluce<sup>104</sup>

Todo en los cuadros de van Gogh es una naturaleza desbocada. El pintor no se conforma con poner la fuerza de la vida en colores, sino que hace de esas telas una tensión y efervescencia tan condensada que es posible sentir el fuego que las inspira, la sangre palpitando que las recorre, sus cuadros ostentan vida.

Esta segunda característica de lo *metafísico* es la construcción tensional de *condensados de fuerzas extremas*, que consiguen que una experiencia estética traspase la experiencia humana inundado al espectador e intoxicándolo sensiblemente al grado de hipnosis, después es engullido por lo que está sucediendo al ser rebasado y desbordarse. La obra genera experiencias

<sup>104</sup> Antonin Artaud, *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, p. 113.

trascendentes en un sentido de arrancar al cuerpo de su cotidianidad, costumbre y tradición y conducirlo a espacios sensibles desconocidos y nuevos que se revelan en la carne misma, es decir, permite tener experiencias trascendentes sin despegarse de lo terrenal. Estas experiencias tienen su comparación en los grandes sentimientos: el amor, la guerra, el terror, la sensualidad, el odio, la furia son sentimientos que producen un derramamiento de energías en quien los vive, un derroche y con ello una aniquilación y destrucción.

El desenfreno de energías que contiene la *metafísica* ocasiona que una experiencia sea *cruel*, en otras palabras, lleva al ser humano hasta sus más recónditos límites para que algo se desintegre en él y por ende algo nuevo vuelva a surgir otorgándole la sensación única de lo nuevo, de lo único, de lo que está naciendo. Lo *metafísico* refiere a la intensidad, el exceso, lo extremo, el excedente, la abundancia y lo desbordante que huye de los límites marcados por la humanidad y permite trasladar al ser humano en carne y hueso a nuevas extensiones. Por eso experiencias estéticas de las dimensiones de Van Gogh trascienden las vivencias humanas conocidas y crean ejercicios estéticos que van *más allá de la simple forma*. Cuando un espectador entra en relación con una obra de este tipo, algo de peso se produce en él: El terror-placer de lo desconocido.

## 2.11. El terror de lo desconocido

Adentrarnos en lo desconocido genera *terror*: caminar en la oscuridad, nadar hacia aguas profundas, volar por el cielo, pero ¿de dónde proviene este terror? Se citarán dos ejemplos del teatro balinés narrados por Artaud en *El teatro y su doble*:

- 1) La aparición de un ser fabricado, de trapo y madera, inventado enteramente, que no correspondiese a nada, y sin embargo perturbador por naturaleza, capaz de devolver a la escena un pequeño soplo de *ese gran miedo metafísico* que es raíz de todo el teatro antiguo.<sup>105</sup>

Este ser de trapo genera miedo porque no entendemos cómo cobró vida o qué es, ya que no podemos relacionarlo con nada conocido; sin embargo, aparece la vida a través de sus deslizamientos. Este muñeco permite nacer lo *imaginario* con su aparición, lo *otro* de la realidad

---

<sup>105</sup> Antonin Artaud, “La puesta en escena y la metafísica” en *El teatro y su doble*, p. 47. Las cursivas son nuestras.

conocida que está más allá de nuestro entendimiento. Lo *imaginario* que según los parámetros humanos debe estar confinado en nuestras mentes no es algo real, por eso cuando estas cosas que no debieran ser reales toman vida materialmente frente a nuestros ojos el terror nace. Las líneas fronterizas entre la realidad y la ficción se desvanecen y despiertan la incertidumbre de que no sólo escapen por ahí muñecos fantásticos, sino también los fantasmas de nuestros más ocultos impulsos.

2) Nos encontramos, repentinamente, en plena lucha metafísica, y el rígido aspecto del cuerpo en trance, endurecido por el asedio de una marea de fuerzas cósmicas, es expresado admirablemente con esta danza frenética, tiesa y angulosa a la vez, donde se siente de pronto que el espíritu cae a pico. Como si olas de materia se precipitaran unas sobre otras, hundiendo sus crestas en el abismo, y acudiendo desde todos los puntos del horizonte para incorporarse al fin a una porción ínfima de estremecimiento, de trance, y cubrir así el vacío del miedo.<sup>106</sup>

Esta segunda cita presenta el *terror* ante la destrucción de *lo humano*. El *terror* ante la certeza de no tener el control, la evidencia de no ser el titiritero, sino el títere; de encontrarnos arrojados a la arbitrariedad azarosa del movimiento de la vida. Si se hace de esta imagen metafórica un paralelo realista se encontrará un humano arrojado en medio del mar embravecido sintiendo que sólo es un cuerpo sin fuerza llevado, manipulado, estrellado y destrozado por completo. Lo que experimentaría una persona abandonada en el mar es igual a lo que traspasa al bailarín del teatro balinés, el terror de ser insignificante e indefenso en un mundo desconocido. El mundo, la vida y la realidad vividos por el bailarín son escénicos, no cotidianos: el bailarín muestra el *doble* real de esta sensación. Ambos ejemplos evidencian lo *inexplorado*, lo *desconocido*, lo *imposible*, exhiben que algo escapa a los confines de las percepciones humanas y que existen planos de la existencia inaccesible aún. Este misterio de lo *inexplicable* es lo que genera terror, porque destruye la estabilidad, la seguridad y provoca la sensación de ser rebasado. El espectador se percató de que hay *algo más* que está fuera de control: se vuelca, se desborda de los márgenes establecidos; frente a esto surge el terror a la posibilidad de ser destruido, de ser tragado por lo que acontece.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> Antonin Artaud, "Del teatro balinés", *op. cit.*, p. 73.

<sup>107</sup> "Si el teatro es, como los sueños, sanguinario e inhumano, manifiesta y planta inolvidablemente en nosotros, mucho más allá, la idea de un conflicto perpetuo y de un espasmo donde la vida se interrumpe continuamente, donde todo en la creación se alza y actúa contra nuestra posición establecida, perpetuando de cómo concreto y actual las

## 2.12. El placer de lo desconocido

Ese es el terror que produce lo desconocido, pero también se observa que aunque estos encuentros sean aterradores, el humano insiste en frecuentarlos. ¿Por qué? porque desafiar los límites humanos produce placer. El placer de la libertad, el placer del enfrentamiento con la muerte que produce orgasmos corporales: el caos, la guerra, los cataclismos, el amor, la aventura, todas las grandes sensaciones que colocan al ser humano frente a su posible destrucción provocan una alteración corporal envolvente y desbordante, una sensación de palpar *lo límite*, de oler la muerte, de arrojarse en lo desconocido, de ser el explorador de lo jamás tocado. El terror que produce lo desconocido restituye el deseo de devorar la propia muerte para provocar *el nacimiento de la vida* desde su centro, desde su núcleo. Por eso vivir estas experiencias aterradoras ocasiona una conmoción que restablece el tejido de lo renovado, de lo que nace; permite asistir al descubrimiento de lo nuevo, comprender lo velado. Esa sensación revitalizante es la que provoca placer. Un placer donde todo el peso acumulado de un cuerpo dentro de sí mismo es expulsado en el momento insólito de sentir las energías que brotan resucitadas, un momento de expulsar todo y descansar, quedar vaciado, hueco, liberado.

## 2.13. El rito y el mito

Esta sensación de placer-terror que surge ante la experiencia de lo desconocido tienen su vena en todas las experiencias que remiten corporalmente al primer momento del humano, cuando lo reinante era la incertidumbre y el caos devoraba cada paso de su existencia; sólo en un escenario de este tipo el humano dio su primer salto de *crueledad* y se posicionó frente al mar desconocido con la fuerza de un héroe que desafía la muerte para conseguir una luz, un conocer, un esclarecer. Los ritos hacían nacer en las sociedades humanas momentos que inundaban su pequeña individualidad y la volcaban en la nada para acceder a las fuerzas que los devolvían al fluir de la vida natural, creando con ello un descanso corporal de la vida social humana. Por eso todavía

---

ideas metafísicas de ciertas fábulas que por su misma atrocidad y energía muestran su origen y su continuidad en principio esenciales.” Antonin Artaud, “El teatro de la crueldad primer manifiesto”, *op cit.*, p. 105.

hoy: “Lo advierta o no, consciente o inconscientemente, lo que el público busca fundamentalmente en el amor, el crimen, las drogas, la insurrección, la guerra es el estado poético, un estado trascendente de la vida”,<sup>108</sup> un estado *metafísico*.

Lo que se localiza en el fondo de todas estas experiencias es la curiosidad humana, la capacidad de asombrarse, la alegría de encontrar la paz de conocer por primera vez y por propia mano. Los ritos permitían al ser humano contactarse con estas energías primeras que nacían y, al mismo tiempo, los concientizaba de que lo que nacía hoy se destruirá mañana; justo porque eso pasaría ellos volverían a tener otro momento de estallido y revelación. El escenario del rito existe para que el ser humano tenga la posibilidad de hacer surgir la luz en las tinieblas y, al mismo tiempo, la capacidad de sumergirse de nuevo en la oscuridad: “por eso la verdadera belleza nunca nos hiere directamente, el sol poniente es hermoso por todo lo que nos hace perder”.<sup>109</sup> En el acto ritual sobreviene el placer de perder lo encontrado para volver a descubrir lo otro, de vivir la caída libre para emerger impulsado y ardiente siempre de una manera diferente. Esta acción *cruel* es la acción propia del héroe mítico.

Por consiguiente, el mito surge en el momento en que el héroe realiza acciones cuyos alcances *metafísicos* generan sentido en su vida y eco en las nuestras; acciones que sobrepasan los límites humanos e impulsan a la sociedad a moverse: Aquiles, Odiseo, Buda, Jesús, Alá. Por lo tanto, la acción y razón de ser del relato mítico es estimular a la humanidad, sorprenderla, inspirarla e iluminarla para producir con ello una modificación, un movimiento en el desarrollo de toda la raza humana y este movimiento no responde a reglas morales, ya que sólo es movimiento. Su gran valor radica en que el contacto que produce es un contacto sensible que involucra toda la corporalidad de manera integral.

El teatro ha de crear nuevos mitos, dice Artaud, por eso la presencia de lo desconocido es necesaria, porque hace nacer nuevos mitos. El teatro debe forjar nuevas experiencias trascendentes en su momento presente y tangible. Así, esta dirección *Cruel, mágica y metafísica* que Artaud apuntó en su teatro no se trata de una experiencia etérea, sino de una experiencia secular plenamente erigida con los pies en la tierra y sentida con la totalidad de un cuerpo

---

<sup>108</sup> Antonin Artaud, “Teatro de la crueldad segundo manifiesto”, *op. cit.*, p. 139.

<sup>109</sup> Antonin Artaud, “Teatro Oriental y Teatro Occidental”, *op. cit.*, p. 81.

material. Los mitos que Artaud aspira crear no son los grandes mitos civilizatorios o las enormes anécdotas literarias, Artaud se refiere a descubrir los pequeños mitos que hay en la cotidianidad de la vida:

Gauguin creía que el artista debe buscar en el símbolo, el mito, agrandar las cosas de la vida hasta la dimensión del mito, mientras que Van Gogh creía que hay *que aprender a deducir el mito de las cosas más pedestres de la vida*, y según yo pienso, carajo que estaba en lo cierto. Pues la realidad es extraordinariamente superior a cualquier relato, a cualquier fábula, a cualquier divinidad, a cualquier superrealidad. No se necesita más que el genio de saber interpretarla.<sup>110</sup>

Los Mitos cotidianos, los mitos de las cosas más simples que tanto Van Gogh como Artaud lograron percibir. Lo consiguieron ya que poseían un cuerpo con una sensibilidad diferente, un cuerpo con una sensibilidad otra: la sensibilidad de un cuerpo hipersensibilizado y afinado que hacía de cada sensación que cruzaba sus cuerpos una explosión en toda la extensión de su superficie, un espasmo por la cantidad de dimensiones que estimulaba en las fibras nerviosas de sus cuerpos. Este cuerpo es el que les permitía a ambos percibir la fuerza mítica que hay en cada acción, en cada cuerpo, en cada movimiento. Por eso para Artaud se volvió fundamental someter al artista a la construcción de un cuerpo con otra conformación corpóreo-sensible, pues es sólo desde ahí que el ser humano puede distinguir las fuerzas que se ocultan más allá de la vida humana y hacer de su propia vida un Mito activo en devenir.

En conclusión, la vida, como ya mencionamos, es el caminar del incansable Sísifo. Ante el panorama actual de un mundo y una humanidad conformista, la propuesta del teórico, dramaturgo y poeta francés es retornar a una experiencia *metafísica* de la vida, regresar al descubrimiento constante del camino, recobrar la capacidad de tocar los límites y correr los riesgos que implican vivir, agotarse, acabarse por el esfuerzo constante de caminar. Reconocer la *crueledad* que hay en la vida es volver a percibir que cada palpitación está cargada de intensidad y fuerza sucediendo en cada pequeño detalle; que la vida lleva ya consigo esa fuerza mítica y que sólo es necesario recobrar los sentidos que permitan reconocerla. Los enigmas de la vida unidos a la posibilidad de conocer le otorgan algún sentido a nuestra existencia, Para Artaud, ese sentido es un sentido *cruel*, un sentido de la lucha, la apertura y el encuentro.

---

<sup>110</sup> Antonin Artaud. *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, p 87. Las cursivas son nuestras.

## 2.14. La metafísica en escena

El mundo actual al negar la *metafísica* perdió también la capacidad de percibir la presencia de las cosas, hizo que el contacto con la energía primera que emana cada cuerpo sea imperceptible, ha convertido a la vida en un objeto; la realidad a la que nos enfrenta un objeto es que es factible de reproducción, es decir, es propicio para ser suplantado. Los cuerpos humanos han ido perdiendo relación con las fuerzas vivas porque cada vez mantienen más contacto con los objetos inertes; sus cuerpos se han alejado de la sensación regenerativa, razón por la cual cada día es más difícil vivir la vida sobre las bases del terror – placer de lo *metafísico*. El valor de caracterizar como *metafísico* el teatro de la *crueledad* es hacer que eso otro que escapa a la tradición occidental se presente materialmente en la escena, pues: “el teatro debe darnos todo cuanto pueda encontrarse en el amor, en el crimen, en la guerra o en la locura si se quiere recobrar su necesidad”,<sup>111</sup> y si nuestro teatro actual no lo entiende así “se debe, como dice René Guénon, a nuestra manera puramente occidental, a nuestra manera antipoética y truncada de considerar los principios (independientemente del estado espiritual energético y masivo que les corresponde)”.<sup>112</sup>

En un teatro cruel, eso otro que normalmente se oculta en las sombras deberá ser expuesto; la escena hará acontecer *otros* planos de la vida, *otras* sensaciones, *otras* percepciones, *otras* experiencias. Lo que Artaud desea que suceda en el teatro no son los esquemas que podríamos palpar en la realidad cotidiana o las representaciones de la expresión realista. La *metafísica* no es realismo, el realismo es la definición de mundo y vida que el humano ha determinado; la *metafísica* es revelar la carga energética de la materia con toda su fuerza. Por eso a la escena *Cruel* no le basta con saber que existe algo *metafísico* en la vida, sino justamente lograr encontrar el lenguaje que permita llevarlo a la escena de manera concreta:

En el teatro oriental de tendencias metafísicas, opuesto al teatro occidental de tendencias psicológicas, todo ese complejo de gestos, signos, actitudes, sonoridades, que son el lenguaje de la realización y la escena, ese lenguaje que ejerce plenamente sus efectos físicos y poéticos en todos los niveles de la conciencia y en todos los sentidos, induce necesariamente al pensamiento a adoptar actitudes profundas que podrían llamarse *metafísica-en-acción*.<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> Antonin Artaud, “El teatro y la crueldad”, en *El teatro y su doble*, p. 96.

<sup>112</sup> Antonin Artaud, “La puesta en escena y la metafísica”, *op. cit.*, p. 48.

<sup>113</sup> *Idem.*

## 2.15. ¿Por qué preguntarnos acerca de lo que actúa, acerca de lo otro?

El teatro de la *crueldad*, o la *metafísica* en escena, es un estado que nos saca de nuestro espacio conocido, de nuestras referencias, comportamientos, modos, actitudes, relaciones, y nos deposita en un lugar totalmente inexplorado donde no sabemos qué sucederá, por ejemplo, estar en la oscuridad, en la profundidad del mar, en el vacío del cielo; estas situaciones producen una sensación de incertidumbre, pues a cada paso puede suceder algo inesperado, y es inesperado porque desconocemos los modos y formas de este lugar. El teatro de la *crueldad* pretende extraer al espectador de su mundo cotidiano para hacerlo vivir la experiencia de lo desconocido en otro lugar, el lugar escénico, y re-insertarlo en la vida. El espacio escénico se transforma en un espacio que enciende la chispa activadora del flujo constante de la vida.

Este capítulo parecería el más abstracto de la tesis, el más difícil de crear, el que está escrito sobre las bases más tambaleantes; no obstante, lo que pretendemos con esta exposición es demostrar que algunas de las cosas que creemos tan poco confiables a un nivel científico como son la *metafísica*, *las fuerzas*, *el doble*, *la magia*, son cosas en verdad reales y tangibles y que únicamente debemos desplazar nuestros cuerpos hacia *otra sensibilidad* para verlos. Si nos colocamos en ese ángulo, nos percatamos de que Artaud no expresó charadas, ni sus aseveraciones son producto de alucinaciones por drogas o locura. El teórico francés afirmó que junto a nuestra vida diaria en cada instante hay toques de magia, toques de divinidad, aunque no sabemos escucharlas, verlas, olerlas, gustarlas, sentirlas.

Los temas desarrollados en este capítulo pretenden ser una *terrenalización* sensible de conceptos. Eso es lo que hace Artaud: une lo oculto a la vida diaria, pero más que unirlo como si estuviera separado, él sólo quita el sello que impide percibir la interrelación de la vida. Artaud no desea la polaridad, él apuesta por una combinación corpórea integral que permita abrirnos a la multiplicidad; es como si dijera: *hay otro lado en la vida, el mundo y el ser humano*, pero no intenta cruzarnos a ese lado y hacernos olvidar nuestro mundo creado. En realidad, asevera que si nuestro abanico de posibilidades se expande no sólo tendremos un lado de la moneda, sino su contraparte también y eso es lo que expandiría nuestras posibilidades.

Un buen ejemplo de este conflicto es lo que se sabe acerca de nuestro cerebro humano,

todavía no se sabe con exactitud qué capacidad de nuestro cerebro utilizamos, pero se afirma que no es su totalidad; entonces, ¿qué sucede con esa parte que no conocemos? Imaginemos ¿de cuántas cosas será capaz nuestra naturaleza humana si utilizáramos el 100% de nuestra materia cerebral? Probablemente, todas estas experiencias inexplicables se encuentran ahí, tal vez por eso percibimos cosas inexplicables de las que somos conscientes. Si, tal vez este capítulo es el más abstracto, pero todas las teorías son así en realidad, porque la posibilidad humana está en su capacidad de creer, no en su capacidad de conocer; el creer alienta y conforma cada vida, todos sobre la tierra somos, hacemos, reaccionamos, nos comportamos y pensamos de acuerdo a lo que creemos: según lo que cada persona acepta, sus capacidades de ser, su realidad y su rango de posibilidades se establecen.

¿Por qué algunas personas realizan hazañas que parecen imposibles? Si cada uno de nosotros sólo podemos pensarnos dentro de las imágenes de lo que somos o de lo que hemos vivido jamás podremos volar a lugares de ensueño como *'un país de nunca jamás'* creado por James Matthew Barrie, jamás nacerían los personajes nunca imaginados que escribe el apestado de la cita de “El teatro y la peste”. La capacidad de creer es la protección de la humanidad, la manera de ser pleno, satisfecho y feliz de ser ser humano. Ahora bien, el teatro de la crueldad pide no sólo la capacidad de creer, sino la capacidad de creer lo nuevo, de creer que lo imposible sucederá. Nuestra época escasa de ritos necesita que el teatro recobre su valor primordial:

Crear mitos, tal es el verdadero objeto del teatro, traducir la vida en su aspecto universal, inmenso y extraer de esa vida las imágenes en las que desearíamos volver a encontrarnos. / Y alcanzar, por ese medio, una especie de semejanza general y tan poderosa que produzca instantáneamente su efecto. / Que nos libere, a nosotros, en un mito donde hayamos sacrificado nuestra pequeña individualidad humana.<sup>114</sup>

La sociedad necesita del arte y el teatro para que su máquina siga viva. Al humano actual le ha bastado con sobrevivir, por eso no necesita la magia, ni el sueño, ni arte; Artaud desea un humano que viva, no que sobreviva y para vivir en verdad es necesario el desboque excedente de posibilidades que el arte en su expresión metafísica proporciona: es necesario recobrar el carácter *aurático* de la obra de arte, diría Benjamín Walter:

---

<sup>114</sup> Antonin Artaud, “Tercera carta sobre lenguaje”, *op. cit.*, p. 132.

El aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra. [...] en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. [...] Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama.<sup>115</sup>

La magia y la *metafísica* de la vida son vivir un mundo lleno de colores, dimensiones, diferencias, variaciones, sorpresas, asombros, nacimientos, muertes. Un mundo que crea lo jamás pensado, siente lo nunca imaginado; sueña, vuela, imagina, fantasea, y cree que eso es posible. Una realidad que permite vivir intensamente, arriesgar y poner en juego la carne en cada acto que realizamos en la vida. “Pero por mucho que necesitemos de la magia en el fondo tememos a una vida que pudiera desarrollarse por entero bajo el signo de la verdadera magia”.<sup>116</sup>

## 2.16. Ejemplificaciones teatrales

El cierre de este capítulo se realizará a partir de tres ejemplos teatrales diferentes:

1.-La interpretación de *Edipo Rey* hecha por Antonin Artaud en *El teatro y su doble*.

2.-El montaje teatral *Línea de fuga* de Phillip Genty presentado en el XXXIII Festival Internacional Cervantino, Guanajuato, México, 2005.

3.- Mis apreciaciones respecto al montaje teatral *Los Ciegos*, paráfrasis libre de la obra de Maurice Maeterlinck, actuada por personas ciegas con una estructura multisensorial realizada bajo mi dirección.

Estos tres ejemplos se presentan como miradas posibles de acercamiento práctico a las teorías artaudianas sin pretender en momento alguno presentarlos como fórmulas del teatro de la crueldad.

---

<sup>115</sup> Walter Benjamín, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

<sup>116</sup> Antonin Artaud, “El Teatro y la cultura”, en *El teatro y su doble*, p. 9.

### 2.16.1. Un ejemplo artaudiano: *Edipo rey* de Sófocles

El tema de *Edipo rey* es el incesto, y alienta en la obra la idea de que la naturaleza se burla de la moral, y de que en alguna parte andan fuerzas ocultas de las que debiéramos guardarnos, ya se las llame destino o de cualquier otro modo. Hay también en *Edipo rey* una epidemia de peste, encarnación física de esas fuerzas.<sup>117</sup>

La lectura de Artaud de *Edipo rey* es el incesto, una fuerza natural que transgrede los cánones de la moral humana directa y carnalmente, es decir, una lectura de fuerzas *in humanas* (por estar fuera de sus reglas) en acción. Edipo –‘dignidad-soberanía’, la imagen perfecta del civilizado– se convierte en un cuerpo desgarrado por la infracción, mutilado por el destino. La acción que Artaud leyó en *Edipo rey* es una avalancha de fuerzas que caen cuerpo sobre cuerpo en el pueblo de Tebas que sufre la encarnación de *la peste* literalmente. Por ello, Artaud demanda cuerpos supurando fuerzas, no actores haciendo que están enfermos o parados con mucho maquillaje diciendo textos, sino cuerpos cuya plasticidad y expresión corporal manifiesten en su carne el encuentro con lo incontrolable. Así como Edipo el civilizado sucumbe ante las desgracias hasta arrancarse los ojos, toda la ciudad de Tebas deberá ser el eco corporal de Edipo, la imagen viva de toda la humanidad cayendo frente a las fuerzas implacables.

Este escrito de *Edipo*, le sirvió a Artaud para exponer que un teatro de la *crueledad* busca la exposición carnal de fuerzas incontrolables que arrasan cuerpos más que la formación de un discurso o una postura teórica o psicológica. En el teatro de la *crueledad*, lo único importante es la presencia viva de las fuerzas hechas carne. Edipo niega *lo otro* y por eso es desgarrado, esas son las fuerzas físicas que se encarnan en esta epidemia de peste.

---

<sup>117</sup> Antonin Artaud, “No más obras maestras”, *op. cit.*, p. 84.

**2.16.2. *Línea de fuga*, Compagnie Phillip Genty con la colaboración de Mary Underwood, Francia, en el xxxiii Festival Internacional Cervantino, Guanajuato, México, 2005.<sup>118</sup>**

En este espectáculo, se presenta una caja negra enorme y un espacio de espectadores igualmente enorme; sin embargo, lo que aquí pasa, es MAGIA: se asiste a un mundo mágico de apariciones y desapariciones entre sueños, donde nada tiene lógica ni calidad realista, pero es concretamente material; ser espectador de esto es convertirse en niño, gozar y asombrarse ante esa enorme fantasía de sueño loco bailando frente al espectador e inundándolo a pesar de la distancia. ¿Qué está vivo? ¿Qué es un objeto? ¡Eso no importa! todos están vivos y se mueven y saltan y cambian: seres humanos conviviendo con pequeñas e impresionantes reproducciones de sí mismos, seres con cabecitas, perros humanos, letras que vuelan, personajes que se desvanecen en la nada, un enorme hombre gigante que invade la escena para desaparecer en un simple pedo. Es el juego de un niño, un mundo de maravillas y posibilidades.

La caja negra puede molestarnos por muchas razones, pero cuando vemos la maestría con que es explotada por Phillippe Genty, recobra varios de sus sentidos iniciales: crear magia en escena, hacer lo imposible (la viejísima manera de crear efectos especiales en tiempo real delante de nosotros). Es ahí donde la caja en vez de separarnos y alejarnos, abre una ventana virtual para imaginar, reír, asombrarnos, conmovernos, engañar la falsa realidad y descubrir nuestras posibilidades de creer y jugar sin reglas, donde la oscuridad de cuatro paredes oscuras permiten desaparecer y aparecer, bajar y subir. Las perspectivas se vuelven múltiples y volumétricas, el suelo se pierde y podemos volar juntos por todo el espacio.

¿Qué apreciamos en este evento en relación con Artaud? Primero, la magia que se encuentra guardada en una caja negra, es decir, el uso de los recursos propios del teatro a la italiana; en este caso, el teatro negro, los títeres, el uso del espacio escénico y las luces permiten que todas las cosas en el escenario rompan la realidad: el volumen, la perspectiva, las dimensiones y los planos se alteran, se agregan conviviendo en una mismo momento. El siguiente elemento es que todo en escena es sólo cuerpos en acción, desde las iniciales líneas blancas, pasando por las letras, los animales, las personas, los títeres enormes y los títeres pequeños. De

---

<sup>118</sup> Ver fotografías adjuntas a este estudio.

hecho, este juego de títeres y movimiento faculta que los actores se pierdan como personas humanas dentro de una multitud de muñecos fantásticos: todo es cuerpos y cuerpos vaciados para que la magia y la fantasía adquieran forma material y quiebren la racionalidad que permite deslizarse en la posibilidad.



**2.16.3. *Los ciegos*, paráfrasis libre de la obra de Maurice Maeterlinck, grupo de teatro ciego “Ciegos con Luz”, dirigidos por Emma Guadalupe Hernández Ascencio, espectáculo multisensorial.**

Cuando construía el montaje y les comentaba a mis amigos que preparaba una obra con ciegos me decían “¿qué, es como una radio novela?” Su pregunta era lógica, dentro de los canones del teatro todo es auditivo o visual, así que al carecer de visión, se infería que sólo podía usarse la voz. Esta obra sorprende a la gente que asiste a vivirla principalmente por ese hecho: las personas en su cotidianidad consideran a un ciego como un bulto inútil al que se debe ayudar en todo momento; consideran que la única forma de comunicación que tienen es la voz. Cuando ven en escena actores ciegos moverse por el escenario, relacionarse corporalmente y mover sus cuerpos de manera plástica nos preguntan: “¿cómo sabía que ahí estaba el otro actor? ¿no se estrellan contra las personas? ¿cómo le hacen para caminar? ¿cómo saben dónde está cada cosa?” Sin duda alguna, dentro de un mundo de ciegos nos reímos y respondemos: “sólo están ciegos, no tontos”.

Coloquialmente, siempre pensamos en cómo deben ser las cosas, nuestros sentidos se han codificado de un modo unilateral y eso impide que nos permitamos pensar que otras cosas pueden suceder. En esta obra la gente experimenta un choque en algunos de sus códigos mentales respecto al mundo de los ciegos, pues los ven ejecutar todas las cosas que ellos no creen que sea posible que puedan realizar, ya que van más allá de los límites racionales humanos que se han establecido acerca de sus capacidades y posibilidades. En este montaje, algo sucede cuando les bloqueamos la vista. Lo primero que aparece es el miedo, un miedo que se vuelve en algunas personas terror, este terror es producto de la oscuridad literalmente. Esta negrura total genera desconfianza e inseguridad: al no ver no sabes nada del mundo, te encuentras en la total vulnerabilidad, todo es desconocido.

Una vez que estas personas superan esa etapa y la obra comienza, lo que hacemos es tocarles, rociarles aromas, darles comida, inundar la escena de sonidos atmosféricos que apoyan las voces de los actores, sus desplazamientos y efectos sonoros vivos. Entonces, los sentidos de los espectadores reaccionan, por ejemplo, escuchan los sonidos del bosque y empiezan a imaginar toda la atmósfera alrededor. Como algunos nos lo han mencionado, la experiencia que perciben

es similar a cuando se lee un libro: la imaginación propia se abre. Cuando las personas salen conmovidos se percatan de que vivieron una experiencia directamente extra-cotidiana porque salen del mundo que conocen y se colocan en un mundo de tinieblas en donde todo es inesperado: las personas se sorprenden de todo lo que hay en ese mundo.

Un ejemplo muy claro sucede con los aromas, aunque el espectador no identifique la esencia que se está rociando se siente transportado a alguna etapa o situación de su vida; esto sucede porque el olfato es un órgano conectado directamente con la parte irracional del cerebro, el hipotálamo, el estímulo olfativo se transmite de manera directa y se transforma en un sentimiento aún cuando no recuerden con qué lo asocian. Al mismo tiempo, el conjunto de estímulos sensoriales que recibe el espectador provoca emociones de mayor intensidad provocadoras de fuertes reacciones. Narraré una escena: los ciegos lloran porque han descubierto que su guía ha muerto y ellos están abandonados en la nada. Una música de ópera en latín que ruega piedad. Jesús se deja escuchar: el olor a nardo, la flor típica de los velorios, es rociada y los actores casi dejan de moverse. Muchas personas no pueden evitar llorar, la interconexión de sus sentidos les ha generado la emoción propia de esa situación, es decir, tienen todas las referencias sensoriales que se presentan en el velatorio de una persona.

Otro aspecto importante que apoya estas reacciones es que al cubrir los ojos de los espectadores la barrera social de mirarse y reprimir las emociones producto del qué dirán los demás se borra; al no ver también se vive la experiencia de no ser visto, lo que permite expresar sentimientos con mayor libertad. Esta particularidad de no ver genera una continuidad de cuerpos entre los asistentes porque deben bajar sus barreras corporales autodefensivas para sobrevivir, ya que al no ver la necesidad del otro sale a relucir: necesito de todos los demás para moverme, para saber qué pasa, dónde estoy... De manera que los sentimientos se transmiten horizontalmente con mayor facilidad, pues la sala no está separada del escenario, por el contrario, el espacio escénico se genera al formar un círculo de sillas donde se ubican actores y espectadores.

No utilizo este ejemplo del trabajo realizado con mi grupo como el ejemplo máximo de teatro de la crueldad ni mucho menos, sólo lo transcribo aquí porque es la manera en que he logrado aproximarme a un teatro donde la sensación metafísica sea tocada. He visto que realmente no es algo tan difícil de lograr, esta experiencia es exageradamente carnal; no obstante,

despierta percepciones que rebasan las concepciones de realidad real que acontecen en la escena; el público inevitablemente se involucra, asiste a algo desconocido y sale con una experiencia nueva. Percibe, aunque no sea consciente, el movimiento de afectación que hacen todos los cuerpos sobre su cuerpo, desde la hoja de árbol que cae, hasta el espectador contiguo que se emociona o la luz que no ve, pero lo afecta. En nuestro montaje, todo estaba racional y fríamente calculado: el impacto de los nervios sobre un espectador en un espectro mayor de percepción permite hacer sentir al espectador todo *lo otro* que hay en sus propios sentidos.

La ceguera misma nos permite tocar una posibilidad *deshumana*, y digo una porque sólo es una dentro de las infinitas posibilidades del teatro. El mundo ciego no se encuentra contemplado en el mundo de la civilización; es fácil percatarse de esto cuando se sale a la calle con la perspectiva de un ciego: todo es dificultades. Un mundo ciego presenta un lado que no ha sido estudiado, un *mundo desconocido*; por eso la idea de la ceguera aterra a casi todas las personas. Un mundo ciego es *el otro* del mundo creado como Uno; un *doble* del cuerpo humano, es un cuerpo ciego que contiene *otra* sensibilidad.

En nuestras vidas, hemos visto infinidad de obras de teatro: algunas nos conmueven y otras no; es más las que no nos tocan emocionalmente hasta nos aburren. Esta característica se encuentra en todo el teatro, desde el más clásico hasta el más posmoderno. Cuando Artaud busca un teatro de la *crueledad* para llevar a la escena la metafísica se refiere a este aspecto del teatro que nos provoca salir de nuestra estabilidad. Para Artaud, una obra de teatro debiera impactar toda la corporalidad de un espectador: deberá conducirlo a recuperar las sensaciones de vida que ha perdido debido al impacto de la civilización sobre su persona, deberá hacer del espectador un cuerpo activado. Al teatro no le debe interesar la psicología, los caracteres o las historias, sino el flujo energético que inunda los cuerpos de los espectadores hasta moverlos.

Esto es fácil de entender si reflexionamos cuántas obras de teatro o películas u obras artísticas en general en verdad nos han hecho movernos de nuestra posición establecida, cuántas de estas experiencias nos han provocado pensar, dudar. No sé en la experiencia de toda la humanidad, pero en mi personal vida, pocas, realmente pocas. ¿Cuál es ese *plus* que contiene el arte que logra conmover? No enunciaré absolutos; sin embargo, en casi todas las ocasiones en las que nos conmovemos es porque nuestra sensibilidad fue tocada de manera intensa, constante,

múltiple y desconocida. Eso es un teatro que impacta por su fuerza. La *metafísica*, tan importante para el teatro de la crueldad, es eso otro que una obra artística conmovedora proporciona. Una experiencia de moverse–con, mover a un cuerpo, por medio de otro cuerpo, de su lugar conocido.



### Capítulo III. ¿Qué es la acción y qué es actuar?

“Un teatro que en cada representación habrá  
hecho ganar  
corporalmente  
algo tanto al que actúa  
como al que viene a ver actuar  
por otra parte  
uno no actúa  
uno hace”.

Antonin Artaud, “Para acabar con el juicio de dios”.

La pregunta con relación a qué es la *acción* conlleva a cuestionar aquello que ha consternado al humano a lo largo de toda su historia: indagar acerca de la *acción* propia de *lo humano* es investigar cuál es nuestro *hacer* sobre la tierra, para qué estamos en este mundo. El concepto de acción, en la tradición del mundo occidental, se sustenta sobre las bases de la razón abstracta, de la misma manera que lo está el concepto de un cuerpo, lo metafísico o la vida, como hemos analizado. Por consiguiente, al igual que en los capítulos que anteceden a este texto, rastreadremos lo humano que habita en la noción de acción para despojarla de esta capa humana y desplazarla más allá de lo que se ha establecido acerca de ella, es decir, se *deshumanizará* la acción humana para llegar a la acción pura y con ella al actuar: *reactivar la acción en acción*. Para lograr este objetivo, empezaremos por exponer ideas claras sobre las siguientes dos preguntas: ¿Qué es la acción? y ¿Qué es actuar? La respuesta que proporciona Antonin Artaud a ambas preguntas es la *crueledad*: “Empleo la palabra crueldad en el sentido de *apetito* de vida, de *rigor* cósmico y de *necesidad* implacable, torbellino de vida que devora las tinieblas, en el sentido de ese dolor de ineluctable necesidad, fuera de la cual no puede continuar la vida”.<sup>119</sup>

El apetito de una constante curiosidad por engullir cada experiencia de vida, el rigor de arrojar nuestra individualidad en cada acto que realizamos y la necesidad de ser movimiento para abrir las tinieblas y volver a caer en ellas constantemente.

---

<sup>119</sup> Antonin Artaud, “Segunda carta sobre la crueldad”, en *El teatro y su doble*, p. 16. Las cursivas son nuestras.

### 3.1. ¿Qué es la acción para Antonin Artaud?

La teoría de la *acción* para Artaud es la *crueledad*, porque la crueldad es la fuerza que lleva todo a su destrucción y renacimiento; es un continuo movimiento sin bien ni mal, sólo flujo donde todo cae y se levanta eternamente sin razón alguna y donde todos los cuerpos se encuentran horizontalmente colocados para que el flujo de vida pase por-sobre y entre ellos una y otra vez.<sup>120</sup> Esta es la versión de crueldad, o sea vida para Artaud, que ya hemos revisado: *la acción pura en movimiento*.

Entonces, si tenemos como antecedente nuestras nociones con respecto a un(os) cuerpo(s) y las entrelazamos con las reflexiones sobre qué o quién actúa, es fácil comprender el concepto de acción, ya que la *acción* es la agitación acontecida cuando una fuerza se activa y cruza los cuerpos; lo anterior ya se ha estudiado en el capítulo anterior, así que en este escrito sólo nos limitaremos a subrayar las características observables de esta acción pura. Empecemos por decir que la acción es continua y horizontal, porque si un cuerpo universal es un contenedor de cuerpos que a su vez contienen otros cuerpos por los que transitan las fuerzas, estos cuerpos se encuentran expuestos a la ola de fuerzas que se despliegan por y entre ellos: “Mas aún, la acción al margen de su específico contenido, siempre establece relaciones y por lo tanto tiene una inherente tendencia a forzar todas las limitaciones y cortar todas las fronteras”.<sup>121</sup> La *acción* puede establecer relaciones, pues cada uno de los cuerpos que traspasa se encuentra en contacto con innumerables cuerpos; por lo tanto, cuando la acción cruza un cuerpo, esta se *multiplica*. Y si recordamos qué le sucedía a un cuerpo al entrar en contacto con una fuerza situamos la reacción de la *acción*, ya que toda fuerza que contacta a un cuerpo sufre un cambio al pasar por él; es decir, esta primera *acción* provoca una nueva *acción* al cursar un cuerpo: produce una *reacción*, “es sólo la aplicación de un ley natural: todo gesto se compensa con otro gesto, y toda acción con una reacción”.<sup>122</sup> Estas reacciones se encuentran en relación con otros cuerpos: chocan, se combinan y generan siempre una diferente aleación *imposible de predecir*: “Puesto que la acción

---

<sup>120</sup> Véase el apartado sobre la vida del capítulo segundo de este trabajo.

<sup>121</sup> Hannah Arendt, *La condición humana*, p. 252.

<sup>122</sup> Antonin Artaud, “El teatro y la peste”, en *El teatro y su doble*, p. 34.

actúa sobre seres que son capaces de sus propias acciones, la reacción, aparte de ser una respuesta, siempre es una nueva acción que toma su propia resolución y afecta a los demás. Así, la acción y la reacción entre hombres nunca se mueven en círculo cerrado y nunca pueden confinarse a dos participes”.<sup>123</sup>

Lo anterior nos permite aseverar que el movimiento de la *acción* no es lineal, es *azar*; azar producido por el movimiento de interrelación, reacción y multiplicidad que tiene un cuerpo cuando es atravesado. De manera que las acciones que percibimos producto de este movimiento son *acciones únicas e irrepetibles*, porque son siempre nuevas: surgen en su aquí y ahora presente. Ésta es una de sus características de mayor peso, ya que la convierte en un acontecimiento que fractura lo estático del mundo humano para instaurar una afirmación al movimiento “siempre es la ‘letra muerta’ en la que debe sobrevivir el ‘espíritu vivo’, y dicha letra sólo puede rescatarse de la muerte cuando se ponga de nuevo en contacto con una vida que desee resucitarla, aunque esta resurrección comparta con todas las cosas vivas el hecho de que también morirá”.<sup>124</sup> En la *acción* no hay repeticiones: todo lo que aparece está destinado a evaporarse, pues cada *acción* sólo es producto de su combinación con otras acciones sin rumbo específico, sin intención o propósito; por eso a cada instante la *acción* se está haciendo, se está creando, se está formando: “La vida es lo que no se repite jamás, lo que jamás pasa dos / veces por el mismo punto, lo que ya / no vuelve a buscar su brío / en los latidos de un mismo corazón”.<sup>125</sup>

La *acción* es una fuerza en movimiento que nunca se halla de igual manera: una acción pasada es historia y una acción futura, fantasía. La *acción* pasada podría ser una foto, es decir, una imagen detenida del momento acontecido, pero nunca más el momento mismo: cada vez que esta foto sea vista, se estará re-haciendo nuevamente en presente y con ello creando nuevas fuerzas, aunque no será el momento ya desaparecido. La *acción* futura podría ser una proyección completa y detallada de algo, pero este algo estará carente de realidad material en su presente, por lo tanto, de la misma manera que la foto, sólo tiene su fuerza como imagen re-creándose. La *acción* del pasado puede ser recordar y la *acción* al futuro puede ser proyectar. Como acciones, su

---

<sup>123</sup> *Idem.*

<sup>124</sup> Hanna Arendt, *La condición humana*, p. 225.

<sup>125</sup> Antonin Artaud, “Alienación y magia negra”, en *Artaud le Momo*, p. 220.

fuerza radica en el momento presente, es decir, la acción de recordar o la acción de proyectar existen como acciones de trasladar el punto de visión; sin embargo, el lugar desde donde se miren estos puntos es el mismo: es el lugar presente de la persona que recuerda o proyecta. En consecuencia, su ser *ya-antes* o su ser *a-futuro* carecen de realidad como acciones sucediendo, es decir, como acontecimiento, porque se vuelve una *re-presentación* de algo ausente y no una presentación de la cosa misma ocurriendo.

La acción pura en movimiento carece de freno, todo es un continuo, una tendencia libre de las fuerzas sobre los cuerpos: es movimiento y como hemos visto, a este movimiento el ser humano le ha colocado barreras para establecer su mundo. Por lo tanto, *la acción humanizada* es la acción de obstruir el cauce de la vida, a esto el ser humano le llama '*el bien*': "El bien está siempre en la cara exterior, pero la cara interior es el mal".<sup>126</sup> Así, el mal es el caos, incontrolable, voluble y siempre dispuesto a estallar: "Mal que eventualmente será reducido, pero sólo en el instante supremo, cuando todo aquello que fue forma se encuentre a punto de retornar al caos".<sup>127</sup> Entonces, *la acción natural de la vida* es la horizontalidad energética y azarosa de todos los cuerpos donde no existe la posibilidad de inmovilización ni repetición: es presente. *La acción humana* es separación de cuerpos, individualización de un yo, no relación con lo *otro*; división y ordenamiento unidireccional y unidimensional, creación de sistemas y repetición de lo conocido. *deshumanizar* la acción es reconocer la acción como tal: reconocer la *acción natural* sin razón ni motivo, asumirla solamente como fuerzas en movimiento liberadas sobre todos los cuerpos existentes. *deshumanizarse* es ejercer el esfuerzo humano por desear vivir en el camino del choque perpetuo que es la vida tal y como se presenta: es *actuar*, o sea, dejar que la *acción* sea en un(os) cuerpo(s).

---

<sup>126</sup> Antonin Artaud, "Tercera carta de lenguaje", en *El teatro y su doble*, p. 118.

<sup>127</sup> *Idem*.

### 3.2. ¿Qué es actuar?

El *Actuar* natural de la vida es el movimiento producido por las fuerzas al pasar por un cuerpo en un triple sentido:

- 1.- Ser *afectado*.- Un cuerpo es *afectado* por las fuerzas cuando ellas lo cruzan.
- 2.- Ser *productor*.- Este cuerpo al ser cruzado por una fuerza produce una variación en la fuerza original.
- 3.- Ser *portador*.- En consecuencia, ese cuerpo se vuelve el portador de una nueva fuerza que recaerá sobre los demás cuerpos con los que se esté relacionando.

Esta sería nuestra traducción de los puntos anteriores para la vida humana: estar abierto al flujo de la vida, dejarse afectar; hacer algo con cada contacto de vida, descubrir y presentarlo para afectar a otros cuerpos, dar: “La acción, a diferencia de la fabricación, nunca es posible en aislamiento; estar aislado es lo mismo que carecer de la capacidad de actuar. La acción y el discurso necesitan la presencia de otros”.<sup>128</sup> Actuar sería tomar consciencia del movimiento natural de la vida sobre un cuerpo y apoyar este movimiento. Desafortunadamente, el actuar humano no se encuentra en estado puro, pues para establecer el modo de vida rutinario y pasivo necesario para su civilización tuvo que sacrificar su propio impulso por vivir en aras de la comodidad total;<sup>129</sup> así olvidó lo que es lanzarse con ardor a la vida para extinguirse en cada acto que realiza, abandonó la intensidad de arrojarse a actos que signifiquen sensiblemente algo para él, actos que permitan a su existencia otorgarle experiencia(s) energéticas de tal magnitud que le hagan sentir que ha reclamado a la vida el boleto de su nacimiento:

Pues la humanidad no quiere tomarse el trabajo de vivir, de tomar parte en ese codeo natural entre las fuerzas que componen la realidad, con el objeto de obtener un cuerpo, que ninguna tempestad pueda ya perjudicar [...] En cambio a Van Gogh, que puso a asar una de sus manos, nunca lo atemorizó la lucha para vivir, es decir, para separar el hecho de vivir de la idea de existir [...] y por cierto cualquiera puede existir sin tomarse el trabajo de ser. Y por cierto cualquier cosa puede existir sin tomarse el trabajo de ser, y todo puede ser sin tomarse el

---

<sup>128</sup> Hanna Arendt, *La condición humana*, p. 249.

<sup>129</sup> “Hay una nauseabunda / coagulación de la vida / infecciosa del ser / que el *cuerpo puro* / rechaza / pero que el *puro espíritu* / admite / y la misa lo / arrastra a eso / por medio de sus ritos. / Esta coagulación mantiene la vida / Actual del mundo / en los bajos fondos espirituales / donde no deja de zambullirse”. Antonin Artaud, *Para acabar con el juicio de dios*, p. 60.

trabajo, como Van Gogh el desorbitado, de irradiar y rutilar.<sup>130</sup>

*¿Por qué hemos olvidado el impulso de vivir?* “Porque preferimos contemplar nuestros propios actos y perdernos en consideraciones acerca de las formas imaginadas de esos actos, y no que ellos nos impulsen”.<sup>131</sup> No sólo se trata de hallarnos irremediabilmente creados *ya-antes* por Dios, el Intelecto y lo Humano; sino que la comodidad, el ocio, el conformismo, el gozar en todas las ocasiones y por todos los poros<sup>132</sup> han terminado por castrar nuestro impulso de engullir la vida. El humano ha encontrado los medios para resignar a toda su especie y convertir a todos en autómatas de una maquinaria, coagulando así la sangre que los animaba a vivir.<sup>133</sup> Esto se evidencia cuando amanecemos cada nuevo día en esta costumbre, en esta reproducción de lo mismo: la vida se va convirtiendo en un *deja vú* interminable, del cual resulta imposible salir. Ante tal perspectiva, fácilmente surgen afirmaciones como la de Camus: “No hay sino un problema realmente serio, el suicidio, juzgar que la vida vale o no la pena de ser vivida equivale a responder a la cuestión fundamental”.<sup>134</sup>

La cita anterior nos incita a preguntarnos cuál es nuestro lugar como seres vivos en este juego de mundos en el que vivimos. Si por un lado, la vida nos devora y, por el otro, la civilización nos transforma en un engrane, ¿hay aún alguna acción posible a nuestro alcance?

Para Artaud sí, únicamente la *acción cruel*, la acción de ponerse a sí mismo en el torrente imparable de la vida y afirmar lo que se *es*, en vez de sólo permitir que lo humano sea y detenga nuestro flujo sanguíneo hasta el entumecimiento. ¿Y qué es ponerse a sí mismo en el torrente de la vida? Es depurar el cuerpo de toda la humanización que contiene para dejarlo simplemente como un cuerpo vacío, hueco, resonante, un cuerpo como el que mencionamos en nuestro primer

---

<sup>130</sup> Antonin Artaud, *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, p. 111.

<sup>131</sup> Antonin Artaud, “El teatro y la cultura”, en *El teatro y su doble*, pp. 8-9.

<sup>132</sup> “Lo que me separa de los surrealistas es que ellos aman la vida tanto como yo la desprecio. El centro de todas sus obsesiones es gozar en todas las ocasiones y por todos los poros” Antonin Artaud, “El bluff surrealista”, en *Carta a la vidente*, p. 62.

<sup>133</sup> “El electrochoque es una corriente producida de cualquier modo, / que convierte al cuerpo, / el cuerpo / sonámbulo interno / en estacionario / para situarlo bajo el yugo de la ley / arbitraria del ser, / el estado mortal / por paro cardíaco [...] yo sólo he visto a hombres aterrorizados por el método, temporalmente resignados. / Pero sé a qué corresponde esa resignación. / A la pérdida de parte de la genuina euforia que antaño tuvimos al sentirnos vivos.” Antonin Artaud, “Alineación y magia negra”, en *Artaud le Momo*, pp. 214, 218.

<sup>134</sup> Albert Camus, “Un razonamiento absurdo absurdo”, en *El mito de Sísifo*.

capítulo: un cuerpo que al ser depurado permite revelar sus singulares y únicas características, imposibles de reproducir, para luego exponerlo libremente en el trayecto de las fuerzas que lo atravesarán y modificarán a cada segundo haciéndolo único e irrepetible en su devenir, ya que sólo desde ahí es que cada cuerpo puede afirmar lo que es: “Está muy bien que / reconozca el derecho a la expresión total / e integral de mi *individualidad* por muy singular / que sea / y / por muy heterogénea que pueda parecer”.<sup>135</sup>

Esta reapropiación a la vez impropia de sí mismo –ya que no es una nueva creación de individualidad, sino una apertura a la vida en devenir sobre un cuerpo– es la única manera de salir de la gran maquinaria de consumo, acumulación y producción generadora del automatismo de un mismo corte humano, en otras palabras, de la alienación al Ser, la homogenización.<sup>136</sup> Al forjarnos un cuerpo como el referido, construimos un cuerpo totalmente fuera de los cánones humanos, por lo que es capaz de inyectar al mundo con lo inexistente y producir su nacimiento:

El hecho de que el hombre sea capaz de acción significa que cabe esperarse de él lo inesperado, que es capaz de realizar lo que es infinitamente improbable. Y una vez más esto es posible debido sólo a que cada hombre es único, de tal manera que con cada nacimiento algo singularmente nuevo entra en el mundo.<sup>137</sup>

Por consiguiente, actuar es fundamentalmente purificar el cuerpo para que vuelva a ser sólo un cuerpo expuesto a las fuerzas restituido a su naturaleza; al ser restituido logrará dar las notas únicas que su cuerpo singular contiene. Sólo así puede cada ser humano hacer una afirmación sobre su raza, una afirmación propia y singular, una afirmación que nos haga sentir que: “tenemos sobre todo necesidad de vivir y de creer en lo que nos hace vivir, y que algo nos hace vivir; y lo que brota de nuestro propio interior misterioso no debe aparecérsenos siempre como preocupación groseramente digestiva”.<sup>138</sup> Un *acto cruel* es el acto que reclama a la vida el boleto de su nacimiento porque restaura el impulso de vivir aún en un mundo de muerte: “esa

---

<sup>135</sup> Antonin Artaud, “Carta abierta”, en *Para acabar con el juicio de dios*, p. 58.

<sup>136</sup> “¿Qué se entiende por alienado? / Es un hombre que prefiere volverse loco –en el sentido social de la palabra– antes que traicionar una idea superior del honor humano. / Por esa razón la sociedad amordaza en los asilos a todos aquellos de los que quiere desembarazarse o protegerse, por haber rehusado convertirse en cómplices de ciertas inmensas porquerías. / Pues un alienado es en realidad un hombre al que la sociedad se niega a escuchar, y al que quiere impedir / que exprese determinadas verdades insoportables”. Antonin Artaud, *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, p. 77.

<sup>137</sup> Hannah Arendt, *La condición humana*, p. 236.

<sup>138</sup> Antonin Artaud, “El teatro y la cultura”, en *El teatro y su doble*, p. 7.

vida que sigue adelante y se ejerce en la tortura y el aplastamiento de todo, ese sentimiento implacable y puro, es precisamente la crueldad”.<sup>139</sup>

### 3.3. La acción de la crueldad en la carne humana

La ejecución de la *acción cruel* implica un riesgo, un riesgo que requiere de cojones para realizarlo, diría Artaud,<sup>140</sup> pues hay que renunciar a todo un mundo productor de seguridad, estabilidad y comodidad; rehusar a lo conocido, a un sistema aprendido, a una encarnación palpitante de lo que Es; hay que abandonar toda una forma y precipitarse a la invención de lo inexistente, de lo desconocido, incómodo, peligroso, inestable. Por esto la *acción cruel* requiere un esfuerzo de vida, un esfuerzo de mover la vida misma de cada uno, renunciando primeramente a su pequeña individualidad.<sup>141</sup> El *actor cruel* baila sobre las aguas del mar incierto siempre en movimiento. Baila con el flujo vivo del universo para mostrar únicamente que nunca está resignado, establecido, seguro o terminado. El actor que ambiciona Artaud está siempre en movimiento, no en construcción, ya que carece de una meta o de un fin último: sólo es camino. El *actor cruel* no busca, encuentra, porque no sale a esperar lo conocido como un observador,<sup>142</sup> sino que está siempre activo en el choque de las fuerzas:

Esta derivación de la fuerza en el signo divide el acto teatral, desvía al actor lejos de la responsabilidad del sentido, hace de él un intérprete que se deja insuflar su vida y soplar sus palabras, recibiendo su papel como una orden, sometiéndose como una bestia al placer de la docilidad. No es entonces más que, como el público en sus butacas, un consumidor, un esteta, un ‘disfrutador’.<sup>143</sup>

---

<sup>139</sup> Antonin Artaud, “Tercera carta de lenguaje”, *op. cit.*, p. 129.

<sup>140</sup> “y no es que así le jugara / una pasada de coño. / es la pasada de toda la tierra / contra aquel que en el coño tiene cojones.” Antonin Artaud, *Artaud le momo*, p. 18.

<sup>141</sup> Crear mitos, tal es el verdadero objeto del teatro, traducir la vida en su aspecto universal, inmenso, y extraer de esa vida las imágenes en las que deseáramos volver a encontrarnos. Y alcanzar, por ese medio, una especie de semejanza general y tan poderosa que produzca instantáneamente su efecto. Que nos libere, a nosotros, en un mito donde hayamos sacrificado nuestra pequeña individualidad humana, como personajes del pasado con fuerzas redescubiertas en el pasado”. Antonin Artaud, “Tercera carta de lenguaje”, en *El teatro y su doble*, p. 132.

<sup>142</sup> “los estados contemplativos son estados propios de imbéciles lúbricos, de disipadores de una energía innata, de circuncisos de una anomalía. Y la anomalía es la evidencia”. Antonin Artaud, “Carta a Peter Watson”, en *Artaud le Momo*, p. 236.

<sup>143</sup> Jacques Derrida, “La palabra soplada”, en *La escritura y la diferencia*, p. 233

El actor cruel es un *hacedor* que lleva su carne a la fisura de las dos tierras (naturaleza/civilización) y se coloca en el medio para que estas fuerzas lo atraviesen, lo desgarran y revivan una y mil veces “todo cuanto sirve para captar, dirigir y derivar fuerzas es para nosotros cosa muerta, de la que no sacamos más que un provecho artístico y estático, un provecho de espectadores y no de actores”.<sup>144</sup>

El cuerpo del *actor cruel* es el cuerpo afectado productor de una variación en la fuerza. Además, porta esta variación con una intensidad *metafísica* que permite nacer mitos hechos carne en la humanidad. Son cuerpos que han sentido el exceso que puede contener una vida humana y se han entregado sin condiciones a su desbordamiento: la fuerza de un Hércules en lucha, Prometeo con las vísceras devoradas, Gandhi sentado en la hambruna, Jesús suplicando en el Getsemani, Teresa de Calcuta entre la pobreza, Ernesto Guevara en las montañas, Van Gogh con sus colores, Nietzsche en el manicomio, Artaud encerrado políticamente, el Dalai Lama sobreviviendo. Humanos que se convirtieron en símbolos que representan la fuerza mítica impulsora del ser humano en la búsqueda de otras posibilidades. Humanos que encarnaron la energía por el único deseo de arrojarse una y mil veces a las fauces de la vida.<sup>145</sup>

Lo más importante que apreciamos de estos personajes no es su triunfo glorioso o su paso a la historia, sino su conflicto humano encarnado en los momentos más álgidos de sus existencias; no obstante, pese al esfuerzo, pese al dolor, pese a la posible inutilidad de su tarea encararon una y otra vez la vida en todo su espesor. Estos personajes son algunos ejemplos de los grandes mitos humanos que se volvieron famosos, aunque como ya decíamos acerca del mito, lo más importante no son lo enormes o trascendentes que han sido estas leyendas en la historia, sino la energía que contienen.<sup>146</sup> Estas fuerzas existen también en los mitos de los pueblos enardecidos que deciden levantarse ante su opresor, en los mitos anónimos de los terroristas suicidas; en los

---

<sup>144</sup> Antonin Artaud, “El teatro y la cultura”, en *El teatro y su doble*, p. 11.

<sup>145</sup> “(al R.p Laval) / Pero la conciencia general / no comprenderá nunca, / por qué un cuerpo macerado y pisoteado / triturado y compilado / por el sufrimiento los dolores de la crucifixión / – como el cuerpo siempre vivo del Gólgota- / será superior a un espíritu / que se encarga a todos los fantasmas de la vida interior / de todas las fantasmagóricas embrutecidas / y pestilentes”. Antonin Artaud, *Para acabar con el juicio de dios*, p. 61.

<sup>146</sup> “Intentaremos así que el drama se concentre en personajes famosos, crímenes atroces, devociones sobrehumanas, sin el auxilio de las imágenes muertas de los viejos mitos, pero capaz de sacar a la luz las fuerzas que se agotan en ellos”. Antonin Artaud, “El teatro y la crueldad”, en *El teatro y su doble*, p. 96.

pequeños mitos desconocidos de las historias de judíos en campos de concentración; en los mitos conocidos, pero sin rostro de los indígenas despojados; en los microscópicos mitos de un discapacitado cruzando la enorme ciudad sin espacio propicio para su tránsito; en los mitos increíbles, como un anciano bailando alegre o un ejecutivo de alto nivel jugando como niño en el lodo.

Todos estos impulsos reclaman un deseo de vida: son los pequeños actos de alcances metafísicos que se localizan en cada rincón de la vida y en cada ser viviente de la humanidad. La fuerza que se concentra dentro de la *acción de la crueldad* es la fuerza que habita en las pequeñas cosas de cada acción cotidiana; es el impulso con que el ser humano aborda su camino, porque esa es la fuerza del pequeño acto humano que sacrifica su individualidad para restituirse a la vida con todo su poder, un impulso de su carne que reclama:

Para existir basta con dejarse ser,  
pero para vivir  
hay que ser alguien,  
hay que tener un HUESO,  
hay que atreverse a mostrar el hueso  
y olvidar el alimento.<sup>147</sup>

Ejercer la *crueldad* implica desencadenar otra experiencia de vida, una experiencia demostrativa: para *vivir* hay que ser *acto*, hay que ir más allá de toda convención. Es preciso encarnar un acto que sólo *es*, que sólo *hace*, un acto totalmente gratuito destinado a desaparecer, un acto que pone en presencia *lo humano más allá de lo humano*. Por eso, esta experiencia *otra* no se reduce al teatrero, más aún, el teatrero ha olvidado su acto único y se ha perdido en la apatía de la escena; no obstante, el actuar no se restringe al actor escénico, tampoco únicamente a los integrantes del hecho teatral: director, escenógrafo, tramoyistas, iluminadores, vestuaristas, maquillistas, sonorizadores, musicalizadores, actores y espectadores. El acto cruel es para todo humano existente, porque actuar es ejercer la acción de la crueldad, la acción de vivir. Lo que hemos hablado acerca de la humanización y la negación de la vida, de los sistemas y la civilización encarnados por generaciones no se refiere exclusivamente a unos, esto es parte de todos.

---

<sup>147</sup> Antonin Artaud, “La búsqueda de la fecalidad”, en *Para acabar con el juicio de dios*, p. 20.

De la misma manera, el hecho estricto de actuar en un sentido escénico, referido a los relacionados con el teatro, la escena o el arte en general posee implicaciones trascendentales: en realidad, ser un actor cruel es un deber *ético* como ser humano. Es por esto que para Artaud y su teatro de la crueldad lo principal es replantear orgánicamente al hombre, todo el hombre, a toda la humanidad.<sup>148</sup> El teatro –incluido el actor– sólo es un vehículo para acercar la *crueldad* a todos los humanos, pero la razón ética por la cual el teatro existe para Artaud es generar algo *otro* en la humanidad: contagiar *la conciencia del tormento de ser Ser Humano*. Ese es el objetivo primordial del teatro de Antonin Artaud, es por eso que su teatro es revolucionario. Artaud no se inclinó hacia las revoluciones materialistas de su tiempo porque deseaba una verdadera sublevación,<sup>149</sup> una rebelión que despedazara a la humanidad existente para conducirla hacia nuevos y múltiples horizontes desconocidos en esta tierra. Antonin Artaud deseaba una *revolución corporal en acción*.

Finalmente, todos los humanos, deseémoslo o no, nos encontramos en medio de la tensión de las fuerzas entre lo humano y lo natural, en el torrente *cruel*, por eso la única diferencia que podemos ejercer es la decisión de nuestra acción: estar *inconsciente*, permitir que lo humano acabe por matar la vida o *afirmarse* desde esa otra conciencia que dejaría entrever la posibilidad de movimiento hacia otras perspectivas más allá de lo que el humano ha conocido:

Ha de creerse en un sentido de la vida renovada por el teatro, y donde el hombre se adueñe impávidamente de lo que aún no existe, y lo haga nacer. Y todo cuanto no ha nacido puede nacer aún si no nos contentamos como hasta ahora con ser meros instrumentos de registro.

150

---

<sup>148</sup> “En otros términos, el teatro debe perseguir por todos los medios un replanteo, no sólo de todos los aspectos del mundo objetivo y descriptivo externo, sino también del mundo interno, es decir del hombre considerado metafísicamente [...] nada significan el humor, la poesía, la imaginación si por medio de una destrucción anárquica generalizadora de una prodigiosa emancipación de formas que constituirán todo el espectáculo, no alcanzan a replantear orgánicamente al hombre, con sus ideas acerca de la realidad y su ubicación poética en la realidad.” Antonin Artaud, “El teatro de la crueldad primer manifiesto”, en *El teatro y su doble*, p. 104.

<sup>149</sup> Véase Antonin Artaud, “El bluff surrealista”, en *Carta a la vidente*.

<sup>150</sup> Antonin Artaud, “El Teatro y la cultura”, en *El teatro y su doble*, p. 14.

### 3.4. El actuar como hecho escénico

Al revisar las nociones de *acción* y *actuar* en su forma depurada, hemos concluido que la única decisión que enfrenta el ser humano ante la vida es la postura que adoptará ante ella. El actor escénico artaudiano decide estar vivo, pero carga en la totalidad de su cuerpo con un cúmulo de obscurantismos humanos:

Cuando todo nos impulsa a dormir, y miramos con ojos fijos y conscientes, es difícil despertar y mirar, como en sueños, con ojos que no saben ya para qué sirven, con una mirada que se ha vuelto hacia adentro.<sup>151</sup>

El cuerpo humano del aspirante a actor de la crueldad, como cualquier otro cuerpo humano no trabajado, se encuentra desconectado de la vida; por lo tanto, para despertarlo será necesario un entrenamiento.<sup>152</sup> es preciso enseñarle a esos ojos a ver lo que ya no reconocen. Por consiguiente, el *actor escénico cruel* deberá someterse voluntariamente a un proceso de *rehabilitación* de su cuerpo natural, proceso que *activará* todas las *otras* posibilidades de vida que se encuentran en su cuerpo. Este entrenamiento no es un adiestramiento para lograr cuerpos impresionantes o virtuosismos físicos pasmosos; es un ejercicio más complejo: consiste en *rehacerse* a sí mismo fuera de los cánones humanos.

### 3.5. Apuntes de entrenamiento escénico actoral

En 1938, dentro del manuscrito *El teatro y su doble*, Artaud escribió un artículo llamado “Un atletismo afectivo” donde expone su concepción del trabajo del actor y teoriza acerca de las herramientas necesarias, desde su perspectiva, para que un actor consiga un cuerpo *otro* capacitado para revelar este teatro de la crueldad. Sus vías medulares para lograr este entrenamiento son la *musculatura afectiva* y la *respiración*. Artaud buscaba un entrenamiento que proporcione a los actores siempre un lenguaje diferente y no un método o técnica única que resulte en un lenguaje específico y repetido. El ejercicio que pretendemos desarrollar en este

---

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>152</sup> “Lo importante no es suponer que este acto deba ser siempre sagrado, es decir reservado; lo importante es creer que no cualquiera puede hacerlo, y que una preparación es necesaria.” *Ibid.*, p. 13.

capítulo partirá de su metáfora sobre la *alquimia*, la cual nos permitirá concatenar las ideas de entrenamiento que Artaud mencionó a lo largo de sus textos.

Nuestro primer nivel de análisis serán ciertos mecanismos que podemos considerar como los ejes sobre los que se trabaja durante todo el proceso de formación de un *actor cruel*: la estrategia *uterino fecal*, su concepción del *suicidio* y lo que es la *alquimia*. Una vez establecidas estas bases lo siguiente será anotar las características materiales de un cuerpo humano que nos permitirán tratarlo como una materia evidente. Finalmente, recopilaremos ciertos aspectos de entrenamiento que, como ya mencionábamos, Artaud nombra y desarrolla a lo largo de sus escritos, pero que se encuentran sin orden, secuencia o estipulación de cómo realizarse; expondremos una asociación posible de estos parámetros, en el orden que personalmente nos parece óptimo, intentando que el lector perciba la manera en que estos lineamientos se correlacionan en todo momento: *musculatura afectiva, respiración, pensamiento afectivo y consciencia afectiva*.

### 3.5.1. Primer eje: suicidio de lo humano

En el capítulo acerca de un(os) cuerpo(s) expusimos que el cuerpo del ser humano está humanizado desde antes de nacer:<sup>153</sup> es un cuerpo *ya-ahí-antes, ya-hecho* por un alguien ajeno que le sopla su vida:

Soplada, esto es, entendamos al mismo tiempo *inspirada* a partir de *otra voz*, que lee ella misma un texto más antiguo que el poema de mi cuerpo, que el teatro de mi gesto. La inspiración es, con diversos personajes, el drama del robo, la estructura del teatro clásico en que la invisibilidad del apuntador o ‘soplador’ asegura la diferencia y el relevo indispensable entre un texto escrito ya por otra mano y un intérprete desposeído ya de aquello mismo que recibe.<sup>154</sup>

Estos sopladores son: Dios, el Intelecto y lo Humano; en consecuencia, el cuerpo de un actor como el de cualquier otro ser humano civilizado se encuentra en un estado de ‘ya-antes’, es decir, en un estado de Humanización. Por lo anterior, el actor cruel deberá primero *rehacerse* a sí

---

<sup>153</sup> “El hombre hubiera podido muy bien no cagar, / pero eligió cagar / como hubiera elegido vivir / en vez de aceptar vivir muerto” Antonin Artaud, “La búsqueda de la fecalidad”, en *Para acabar con el juicio de dios*, p. 21.

<sup>154</sup> Jacques Derrida, *La palabra soplada*, p. 242.

mismo, para ello tendrá que matar el esquema de *lo humano* que hay en su propio cuerpo:

Si me mato, no será para destruirme, sino para reconstruirme; para mí el suicidio no será sino un medio para reconquistarse violentamente, irrumpir brutalmente en mi ser, tomarle la delantera a la ventaja incierta de Dios. Mediante el suicidio, reintroduzco mi designio en la naturaleza, por primera vez doy la forma de mi voluntad a las cosas, me libero del condicionamiento de mis órganos tan mal ajustados a mi yo, y la vida ya no es para mí un azar absurdo en el que pienso lo que se me da a pensar. Elijo mi pensamiento y la dirección de mis fuerzas, mis tendencias, mi realidad. Me ubico entre lo bello y lo feo, lo bueno y lo malo. Me hago suspenso, sin inclinación, neutro, presa del equilibrio de las buenas y malas sollicitaciones.<sup>155</sup>

Artaud ansía exterminar la vida humana que reside en su cuerpo, por eso busca la muerte, pero esta muerte no es el concepto que reconocemos en la objetividad del lenguaje: esta muerte es *otra*, es una muerte que lo conduce a otro lugar, una muerte que lo arranca de lo conocido para trasladarlo a lo desconocido, a lo innombrable, a lo nebuloso, al lado de lo imposible, el lado de lo otro y el doble. Esta muerte *otra* le otorga la posibilidad de cruzar hacia el *otro* lado del espejo, un lugar sin Dios y sin Ser: “que pensaría usted de un suicidio que nos hiciera regresarnos, pero al otro lado de la existencia, y no del lado de la muerte”.<sup>156</sup> La muerte que exalta Artaud es una muerte que mata a la primera muerte, esa muerte milenaria en la historia del ser humano: la muerte de la naturaleza humana producto de la penetración de Dios junto con la Razón y la Civilización en la carne.

### 3.5.2. Segundo eje: estrategia *uterino-fecal*

En esta segunda creación del mundo hecha por el humano,<sup>157</sup> Dios es el padre, la Idea, que ha inseminado a la madre, el cuerpo, para hacerse nacer a sí mismo en cada generación que la carne ha formado:

Mas ¿quién es Patrón – Minino? / Es dios, / ese cálido pis de los seres que quisieron atribuirse un nombre / tan improbable como ellos / el nombre de una idea [...] pues el Tótem mural es tal / que las formaciones viscosas / del ser / ya no pueden rodearle a horcajadas [...] al no ser /

---

<sup>155</sup> Antonin Artaud, “A propósito del suicidio”, en *Carta a la vidente*, p. 57.

<sup>156</sup> Antonin Artaud, *op. cit.*, pp. 45-46.

<sup>157</sup> Consúltese el capítulo primero de esta tesis.

la carne minina / que se copula / a patrón-minino.<sup>158</sup>

En definitiva, para salir del círculo de la herencia occidental es preciso matar a Dios en el cuerpo propio y *re engendrarse* uno mismo para extirpar a *papá-mamá* y re nacer sin ellos por un nuevo conducto, el conducto negado del hombre civilizado, el conducto no humanizado, el *ano*:

Es '*anus*' del que salen los excrementos y en el que el sujeto corre peligro de hundirse, pero también '*uterus*' del que puede salir la vida y en el cual la vida se regenera. Es 'virus hecho ácido', veneno mortal, pero también '*humus* de descomposición' en el que debe hundirse la humanidad para inseminar el mundo de fuerzas nuevas.<sup>159</sup>

El *anus* es metafóricamente el último lugar de la civilización, el área donde están los desechos, lo olvidado; basureros que lo humano no frecuenta, lugares clandestinos donde la luz escasea y que como ya decíamos con respecto a las fuerzas subyacentes, son los espacios subterráneos, las cloacas donde sobrevive todo lo otro de la civilización, los sitios donde lo posible puede aparecer. Por eso el *anus* puede ser también *uterus*, es decir, la imagen de una posibilidad intacta. La estrategia artaudiana consiste en *re* entrar al útero materno que es la carne ilustrada, *el cadáver ya-ahí*,<sup>160</sup> para destruirla y volver a fecundarla, pero esta vez no desde el padre Dios idea, sino desde sí mismo. El movimiento que Artaud propone es entrar a la madre (el cuerpo) e inyectar la fuerza del padre (la razón humana) e introducirlos por una criba de gestación que reventará a ambos en el útero materno (el cuerpo),<sup>161</sup> para así reinseminarle la vida y hacerlo nacer sin genes otorgados antes, ya que nace totalmente otro y desde otro ámbito, desde el lugar de lo negado, de lo desconocido, el lugar que aún está conectado a lo animal y natural de todo lo incontrolable del ser humano: *el ano*.<sup>162</sup>

De manera que este *otro* humano está hecho de excreción y fluido, de excremento, moco, semen, menstruación y de toda baba y secreción supurada por nuestro cuerpo, exhibe la mortalidad y animalidad que hay en él. También revela que un cuerpo se acaba, se gasta y

---

<sup>158</sup> Antonin Artaud, "Centro madre y patrón minino", en *La cultura indiana*, pp. 25, 146.

<sup>159</sup> Camille Dumouille, *Nietzsche y Artaud por una ética de la crueldad*, p. 201.

<sup>160</sup> "Y reconstruir su existencia / libre de mí / sobre mi cadáver / despojado / del vacío / mismo / y olido / de vez / en cuando". Antonin Artaud, *Aquí yace*, p. 264.

<sup>161</sup> "Que al fin el tótem murado / reventara el vientre al nacer / a través de la piscina henchida / del sexo de la/ madre abierta / por la llave de patrón-minino" Antonin Artaud, "Centro madre y patrón minino", en *Artaud le Momo*, pp. 7, 26.

<sup>162</sup> Camille Dumouille, *Nietzsche y Artaud por una ética de la crueldad*, p. 201.

termina porque es *usado*, porque es natural y está reintegrado a los movimientos de regeneración continua de la vida, por eso supura, apesta, desecha e ingiere constantemente. Un cuerpo del *anus* es un cuerpo que sustenta su naturalidad y que está destinado a desgastarse y morir.

Este procedimiento de *reengendrarse* a sí mismo es lo que Antonin Artaud nombró la estrategia *uterino-fecal* que permite *re hacerse* un cuerpo nuevo, pues se hace nacer con sus propias características en una carne mortal, immaculado y despojado de la intromisión humana. Este trabajo es el que le permite a Artaud obtener un cuerpo *renacido* y afirmar: “Yo, Antonin Artaud, soy mi hijo, mi padre, mi madre, y yo”.<sup>163</sup> Producto de su esfuerzo, Artaud obtiene un cuerpo renovado, un cuerpo *re apropiado* que destruye la determinación *ya-antes* del Ser y lo atrae a conocer su propia singularidad. Este trabajo se efectúa en el cuerpo mismo usando la razón como fuerza crítica. En la estrategia *uterino-fecal*, la razón y el cuerpo son llevados hasta su último extremo obligándolos a arrojar todo lo que no les pertenece y permanecer únicamente lo que les es propio. Esta estrategia no es una idea, es una acción física concreta y palpable que sucede en presente, ya que es *en y sobre* un cuerpo físico material y real donde el cuerpo se puede *re engendrar* carnal y mortalmente.

### 3.5.3. Tercer eje: la *alquimia*

De manera que al observar la estrategia *uterino fecal* y el por qué del *suicidio* de *lo humano*, podemos ver que lo que acontece en ambos procedimientos es un destilar, filtrar, combinar y separar elementos para conseguir un nuevo cuerpo, un cuerpo *otro*. Por esta aspiración hacia la depuración, Antonin Artaud comparó el trabajo de entrenamiento del actor de la crueldad con los dispositivos de la *alquimia*:

De acuerdo con el principio mismo de la alquimia el espíritu no puede tomar impulso sin haber pasado por todos los filtros y fundamentos de la materia existente, y haber repetido esta tarea en los limbos incandescentes del porvenir.<sup>164</sup>

Artaud detectó en estos procesos un principio de crueldad, pues hay en ellos un rigor, una

---

<sup>163</sup> Antonin Artaud, *Aquí yace*, p. 87.

<sup>164</sup> Antonin Artaud, “El teatro alquímico”, en *El teatro y su doble*, p. 57.

disciplina y un esfuerzo implacable de purificación que permite alcanzar lo que se encuentra en el subsuelo de cada cuerpo, lo desconocido de cada uno, su propiedad única. Y esta analogía, que hace Artaud con la *alquimia*, es en verdad eficaz, porque nos permite comprender detalladamente las filtraciones incansables a las que un cuerpo se somete sin prejuicio humano. Si los procesos alquímicos son movimientos realizados en elementos químicos específicos, es decir, materias evidentes, sometidas a prácticas que permiten extraer y separar sus componentes para obtener algo nuevo, de igual manera podemos separar, filtrar y extraer componentes del cuerpo humano para formar algo nuevo, ya que este es también una materia evidente.

### **3.5.3.1. Cuerpo humano: una materia evidente para el trabajo alquímico teatral.**

En el proceso *alquímico* teatral el cuerpo humano del actor es la materia de trabajo. Para concebir al cuerpo del ser humano como una materia evidente, lo primero que recordaremos de él es que puede ser *afectado*. El ser humano es cruzado por la vida a lo largo de su proceso vital: se encuentra lleno de huellas, *huellas* de los pensamientos que ha aprendido, de las experiencias que ha vivido, huellas de recuerdos, huellas de aromas, tactos, gustos, visiones, sonidos, huellas de deseos, huellas de sueños; huellas de su contacto sensible con la naturaleza, huellas de una roca, huellas del viento. Cada cuerpo está incontablemente marcado por todo lo que lo ha atravesado, atraviesa y atravesará; por eso todo cuerpo se encuentra repleto de marcas, trazos sensibles que la vida ha dejado en su andar por esta tierra.

Cuando Artaud se refiere a la acción del actor no se interesa en los sentimientos netos,<sup>165</sup> porque el problema de los sentimientos netos y la sensiblería es que son una *afección reducida*, delimitada y estereotipada de los sentimientos humanos, ideas *pre-determinadas* de lo que debe ser el sentir y la sensibilidad del ser humano de acuerdo a su época. Cuando hablamos de un(os) cuerpo(s), mencionábamos que estos cuerpos vacíos tenían la característica de resonar cuando las fuerzas los cruzaban: un cuerpo era como un instrumento, un instrumento puesto ahí, expuesto al paso de las fuerzas que al cruzar por entre sus cuerpos generaban vibraciones, producían

<sup>165</sup> “Renunciando al hombre psicológico, al carácter y los sentimientos netos, el Teatro de la crueldad se dirigirá al hombre total y no al hombre social sometido a leyes y deformado por preceptos y religiones”. Antonin Artaud, “El teatro de la crueldad segundo Manifiesto”, *op. cit.*, p. 140.

sensaciones de las que finalmente brotaban sentimientos.

Estos sentimientos no eran formas establecidas, ya que son fuerzas que están naciendo y encontrando sus propias formas únicas e irrepetibles destinadas a desaparecer. Solemos pensar que todos los sentimientos son expresados por todos de igual manera: la alegría con una sonrisa, la rabia con apretar los dientes, la tristeza con la cara hacia abajo, pero estas son sólo algunas manifestaciones concretas de sentimientos; en realidad, las relaciones que establezca con otros cuerpos, las circunstancias y situaciones en las que se encuentre un cuerpo son los factores que generarán un gradiente específico en la gama de los sentimientos, los cuales producirán un gesto corporal imposible de esquematizar.

Entonces, los sentimientos que corren por un cuerpo no son formas ya hechas preparadas para ser repetidas. Por eso cuando el actor trabaja a partir de la *afección* encuentra que las palabras y las máscaras creadas para las emociones no alcanzan a describir sus sentimientos, se percata de que hay un sin número de vibraciones que no logra explicar o nombrar, pero sí expresar.<sup>166</sup> De manera que actuar a través de la *afección* significa sacar sonido a todas las *huellas afectivas* que la vida ha dejado en un cuerpo, esto incluye también sacar sonido a todas las huellas que no hayan cruzado por ese cuerpo, ya que sólo abriendo espacio a todas las sensaciones de la vida es que un actor tocará no sólo todo estado humano, sino también toda sensación viva, todo el espectro que la materia es capaz de captar, pues todo lo que atraviere el cuerpo del actor podrá ser renacido al hacerlo vibrar.

Por eso un *actor cruel* puede despertar también huellas no vividas como los deseos, la fantasía o sentir el hambre de un niño africano, por ejemplo. Esa experiencia no ha pasado conscientemente por su vida; sin embargo, es posible hacerla vibrar también porque no es necesario haber vivido todas las experiencias del mundo para tener la capacidad de despertar sus fuerzas: sólo es preciso abrir un cuerpo a su exterior, donde esas fuerzas se encuentran. Para lo anterior es necesario expandir las terminaciones nerviosas de un cuerpo más allá del propio cuerpo para poder sentir todas las fuerzas y proyectarlas amplificadas a través de su cuerpo. Un

---

<sup>166</sup> “Saber que el alma tiene una expresión corporal, permite al actor alcanzar el alma en sentido inverso; y redescubrir su ser por medio de analogías matemáticas.” Antonin Artaud, “Atletismo afectivo”, *op. cit.*, p. 149.

actor cruel se ubica en la continuidad del movimiento de la vida.<sup>167</sup>

### 3.5.3.2. Interior-exterior

El ser humano en su proceso de humanización creó un interior separado del mundo circundante. Esta separación de lo interior por negación a lo exterior es el resultado de la lucha primera del mundo humano y la naturaleza:

Con la carniza / que se desembaraza / de las ratas de lo incondicionado. / Que jamás notaron / que / la no-forma / lo exterior (**ajeno a toda acción,**) / de la sarna sin condición, llamada(o) *lo sin condición*. / la interferencia de la acción, / la transferencia (**el transporte**) por deportación; / el restablecimiento más allá de la supresión, / la supresión de los entarquinamientos; / y por último el asentamiento / en la negación de lo exterior, / la imposición del exterior adormecido, / como un interior, escindido de las (**vitriñas**) letrinas / del canal en que se (**hace**) caga la muerte, / valen menos que las descamaciones / del coño de una monjuela muerta.<sup>168</sup>

Para erigir individuos es necesario separarse del exterior, por eso el ser humano estableció una barrera virtual, unas vitriñas como dice Artaud, donde lo que está dentro son los individuos y lo que está afuera es la vida en todo su esplendor. La interioridad era el espacio indispensable para construir su mundo, la razón que podía justificar dicha creación. Por eso cada ser humano posee su individualidad, su persona humana diferenciada. La interioridad es la creación de un yo y a la vez la sustentación de un mundo que lo acompaña:

El dije interior /\_consistía en que / aquel que siempre está ahí / dispuesto a irse / sólo puede / aguantar ahí / porque / lo inmóvil (le soporta, sustentando siempre / al que le arrastra desde siempre / Es un rígido quiste de semilla) / le sostiene / cimentado / siempre / al sustentador de siempre, / al que arrastra / desde siempre.<sup>169</sup>

No obstante, a pesar de todos estos esfuerzos, podemos observar que en la materialidad de un cuerpo humano no hay profundidad como un espacio hacia adentro: “Lo insondable del ser no es un agujero sino una superficie jamás atravesada. / Volumen, medida, dimensión, densidad

---

<sup>167</sup> “El aliento que alimenta la vida permite remontar gradualmente sus etapas. Por medio de la respiración el actor puede alcanzar un sentimiento que él no conoce; [...] Pero a veces es necesario describir raros estados que no se han desarrollado” *Ibid.*, p. 151.

<sup>168</sup> Antonin Artaud, “Insulto a lo incondicionado”, en *Artaud le momo*, p. 32.

<sup>169</sup> Antonin Artaud, “La excreción del padre-madre”, *op. cit.*, p. 56.

irreprimibles por siempre jamás”,<sup>170</sup> sólo hay volumen, y el volumen en vez de ser como un cono hacia adentro es un gigantesco por fuera en todas direcciones: “Y la superficie se hinche en volumen, / pues la superficie carece de volumen, / y el volumen es la superficie; / el volumen absorbe la superficie / que para eso gira en todas direcciones”.<sup>171</sup> El volumen es espacio: siempre y todo no se encuentran separados, sino interconectados; es en todas direcciones, por eso en realidad todo está en la superficie, porque es traspasado de igual forma, todo está puesto ahí afuera, *ex-puesto*: el interior junto con el exterior, pues “el autentico plano corporal se halla en la superficie y la superficie obstruye al espíritu, / y el esqueleto se halla en la superficie ni órganos ni esqueleto, / lo de afuera es el esqueleto / inalcanzable desde fuera pues es el infranqueable exterior interno de la vida”.<sup>172</sup> De manera que estar en la exterioridad es salir de la envoltura, dejar el interior, estar regado, echado hacia afuera, expuesto a la incertidumbre, al peligro, al continuo del movimiento de fuerzas en acción.

No hay interior o exterior, ni siquiera de manera sensorial: si pensáramos nuestro volumen como contenedor y contenido, ambos son modificados y afectados por las fuerzas y ninguno predomina sobre el otro, ninguno está exento de ser afectado, es más, la afectación de cada uno está interrelacionada. Por esto un cuerpo puede percibir su mundo, nada es aparte, y, por el contrario, todo es parte de una misma relación material. El cuerpo es parte nada más de la horizontalidad. Es posible que tanta sobre humanización haya creado una especie de capa protectora de individualidad que se puede traducir en el desarrollo de una capacidad de insensibilidad auto-defensiva en el humano. Sin embargo, aún con esta capa el ser humano es traspasado por todo; la diferencia es que ahora no lo siente, o lo siente cada vez con menor intensidad.

Por eso el cuerpo del actor cruel está en el exterior: su gesto se encuentra desnudo, descarnado,<sup>173</sup> mostrado en su materialidad todo lo que él es. No hay dentro y fuera. Está expuesto. Este cuerpo del actor cruel está sensible, cada vez más sensible a todo lo que le

---

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>173</sup> “Toda la bestialidad, la animalidad, quedan reducidas a su gesto descarnado” Antonin Artaud, “Del teatro balinés”, en *El teatro y su doble*, p. 74.

acontece. Por eso decimos que sacrifica su individualidad y todo lo que tiene de humano para ponerse ahí en el intemperie: se deshace de su interior, es decir, de su yo para ser como la roca o el árbol, sencillamente un cuerpo expuesto sin defensas a la acción, abierto y cada vez más sutil. El hacer de un actor cruel es el hacer de un cuerpo abierto y puesto en el río del devenir, por eso no puede fingir, simplemente hace, simplemente *es y esta*. De manera que el proceso de alquimia puede ejercerse perfectamente en un cuerpo humano porque toda acción que se haga cruzar por él, lo afectará y modificará produciéndole un cambio; todas sus huellas vividas o percibidas, podrán ser despertadas para ser tocadas, borradas o reafirmadas. Esa es la manera en la que este cuerpo podrá purificarse en aras de llegar a rehacerse a sí mismo por una acción directa de fuerzas sobre su materia.

### **3.5.3.3. Inicio del proceso alquímico teatral: la fuerza de lo extremo**

Una vez reconocida la materia del cuerpo humano como exterioridad y afectación, podemos tratar este cuerpo como una materia cualquiera que será conducida a través de diversas etapas que lo purificarán. Estos procesos, referidos a la alquimia, son fuego, filtros, catalizadores; en el actor es la *crueledad*, y esta crueldad se traduce de manera práctica como la acción de ir al *extremo*, ejercer “una especie de rigor, y por lo tanto de crueldad fundamental, que lleva las cosas a su final ineluctable a cualquier precio”.<sup>174</sup>

Recordaremos la peste. En el capítulo anterior, la presentamos como el punto *extremo* que surge al encontrarnos enfrentados a la muerte; este extremo es un excedente de fuerzas que desbordan todos los cánones establecidos para permitir surgir las fuerzas ubicadas debajo de nuestra civilización. Al cruzar la peste, surgen en los cuerpos supuraciones, desfiguros y en los comportamientos, fuerzas que destrozan todas las normas morales de la humanidad. La acción de esta fuerza extrema se da “no sólo de manera física, la peste invade el cuerpo y lo lleva a una crisis total, por esto afecta también a la voluntad el pensamiento y la conciencia”.<sup>175</sup> Justamente, porque esta afectación no sólo se da en la materia física es que Artaud conserva este impulso de

---

<sup>174</sup> Antonin Artaud, “Tercera carta de crueldad”, *op. cit.*, p. 117.

<sup>175</sup> Antonin Artaud, “El teatro y la peste”, *op. cit.*, p. 22.

lo *extremo* que hay en la peste para entrenar el cuerpo actoral de un actor cruel:

La acción del teatro como la de la peste, es beneficiosa, pues al impulsar a los hombres a que se vean tal como son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía del mundo, sacude la inercia asfixiante de la materia que invade hasta los testimonios más claros de los sentidos .<sup>176</sup>

La acción de lo *extremo* sobre un cuerpo humano opera como el fuego en la alquimia: arranca todos los preconceptos humanos que un cuerpo tiene encarnados. Entonces, el entrenamiento cruel requiere un esfuerzo que lleve al cuerpo a sudar, supurar y excretar todo lo que tiene dentro que no le pertenece. Al igual que la peste, este trabajo no es únicamente físico: es completo, afecta a la totalidad de un cuerpo. Ejemplos de esta acción podemos observarlos en cierto tipos de prácticas terapéuticas alternas al psicoanálisis tradicional como la terapia *Gestalt*, la *bioenergética* o el *reiki*; en estas prácticas, el paciente desecha de manera física a través del llanto, moco, vómito o deposiciones todas las energías que afectan a su cuerpo y, por supuesto, estas manifestaciones van acompañadas de palabras e ideas que están desprendiéndose del cuerpo junto con el moco y la baba.

Una persona sometida a estas prácticas perderá miedos, encontrará respuestas, liberará emociones por el simple hecho físico de llevar su cuerpo más allá de su confort cotidiano. Lo que vive este paciente en su cuerpo es como una dosis de peste, una dosis de *crueldad*, la energía de “un desastre social tan generalizado, un desorden orgánico tan misterioso, ese desbordamiento de vicios, ese exorcismo total que acosa al alma y la lleva a sus últimos límites, indican la presencia de un estado que es además una fuerza extrema, y en donde se redescubren todos los poderes de la naturaleza, en el momento en que va a cumplirse algo esencial”.<sup>177</sup> Con este trabajo, el cuerpo gana espacios propios y desecha lo que le es ajeno. Por otro lado, al aplicar esta energía que es “un mal que socava el organismo y la vida hasta el desgarramiento y el espasmo, como un dolor que al crecer y ahondarse multiplica sus recursos y vías en todos los niveles de la sensibilidad”,<sup>178</sup> el actor encuentra activamente matices más sutiles de sus propios nervios: va convirtiendo su cuerpo humanizado en un *cuerpo metafísico*, como el de Van Gogh, que puede percibir el mito implícito que hay en cada acto de la vida debido a que va amplificando y extendiendo los terrenos

---

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 24.

sensibles de cada nervio de su cuerpo, es decir, va construyéndose un cuerpo *pesa nervios* depurado de conceptos humanos y abierto al puro hecho de medir pesos de fuerzas.

Hoy en día, es posible advertir en las danzas y procesos actorales contemporáneos –en gran parte siguiendo los postulados de Artaud– trabajos que manifiestan con sus cuerpos movimientos, sonidos y sensaciones que salen de todo nuestro esquema conocido y generan a través de sus materias corporales sublimaciones sensibles, cuerpos que han encontrado las vibraciones volumétricas que viven en su carne. La fuerza de *lo extremo* somete al actor a una purificación carnal porque destruye sus órganos como organismos organizados y los convierte en fluidos corriendo por entre todos sus cuerpos, fluidos que van junto con otros cuerpos más allá de su raya límite, ya que el trabajo del actor nunca se ejecuta en soledad: el actor se entrena en grupo, en conjunto y no sólo se entrena y relaciona con otros seres humanos, el entrenamiento de un actor cruel se relaciona con su espacio, con su espectador, con una luz, un vestuario, un objeto, un maquillaje. El actor aprende a ejercer esta horizontalidad con todos los cuerpos que tenga en su entorno para poder ser afectado por ellos y convertirse únicamente en un cuerpo en relación.

De esa manera, esta fuerza de *lo extremo* hace salir al actor de sí mismo para combinarse realmente con todo un organismo nervioso que fluye –un cuerpo escénico total–, donde la individualidad se pierde, el adentro y afuera no existe, la escisión cuerpo/mente se vuelve una efervescencia y un cuerpo se convierte en materia continua; los parámetros sociales son pisados sin miramiento alguno y el humano termina revelado en sus desnudos fluidos destilados de manera integrada, porque *lo extremo* es una acción físicamente carnal que nos regresa a reconocer la devoración de la vida en nuestra propia carne, es “vivir para el infinito, satisfacerse sólo con el infinito pues hay suficiente infinito sobre la tierra”.<sup>179</sup> *Lo extremo* en el entrenamiento del actor cruel es “una crueldad pura sin desgarramiento carnal. Y filosóficamente, ¿qué es por otra parte la crueldad? Desde el punto de vista del espíritu, ‘crueldad’ significa rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, absoluta”.<sup>180</sup> Este entrenamiento exige no tener compasión consigo mismo, reclama exponerse en el abismo siempre y en todo momento, es el deseo de mortalidad: siempre más, siempre algo nuevo, siempre correr tras la vida, como si cada

---

<sup>179</sup> Antonin Artaud, *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, p. 117.

<sup>180</sup> Antonin Artaud, “Primera carta sobre la crueldad”, en *El teatro y su doble*, p. 115.

acto de la vida implicara vivir o morir.

Usar la fuerza de *lo extremo* para entrenar a un actor cruel es vivir escénicamente la experiencia del *terrible en suspenso*. Y utilicemos un ejemplo: la *Anabella* de Ford, narración que Artaud hace en *El teatro y su doble*:

No vacila un instante, no duda un minuto; y muestra así que poco cuentan las barreras que pudieran oponérsele. Es criminal con heroísmo y heroico con audacia y ostentación. Todo lo empuja con ese camino, y todo inflama su entusiasmo; no reconoce tierra ni cielo, sólo la fuerza de su pasión convulsiva, a la que no deja de responder la pasión también rebelde e igualmente heroica de Anabella [...]Venganza por venganza y crimen por crimen. Los vemos amenazados, acosados, perdidos, y ya vamos a compadecerlos como víctimas cuando se revelan dispuestos a devolver al destino amenaza por amenaza y golpe por golpe. Marchamos con ellos de exceso en exceso y de reivindicación en reivindicación. Annabella es apresada, convicta de adulterio, de incesto; pisoteada, insultada, arrastrada por los cabellos, y descubrimos estupefactos que en vez de intentar escapar provoca todavía más a su verdugo y canta con una suerte de heroísmo obstinado. Es lo absoluto de la rebelión, es el amor ejemplar y sin tregua, y nosotros, los espectadores, jadeamos de angustia ante la idea de que nada podrá detenerla.

Si deseamos un ejemplo de libertad absoluta en rebelión, la *Anabella* de Ford nos ofrece ese poético ejemplo, ligado a la imagen del peligro absoluto [...] Y cuando no creemos haber llegado al paroxismo del horror, de la sangre, de las leyes escarnecidas, de la poesía consagrada a la rebelión, nos vemos obligados a ir todavía más lejos en un vértigo interminable.<sup>181</sup>

Ir al *extremo* es jamás soltar el esfuerzo, llegar más allá del último límite concebido: “Abandonando su reposo y distendiéndose hasta alcanzar el ser, brama sufre, con un sufrimiento que tal vez produce armónicos de alegría, pero que en el extremo último de la curva sólo puede expresarse mediante una espantosa trituración”.<sup>182</sup> Es la fuerza máxima, el impulso, la dirección con que se aborda todo sentimiento y si termina en esta especie de trituración no quiere decir que esta tenga que ver con el dolor forzosamente, sino con llevar el sentir hasta sus últimas consecuencias. Lo *extremo* es una nota tan alta en la escala que desintegra los estatutos de límite; por eso el actor cruel debe arrojarse desnudo a las brasas oscuras y misteriosas de sus sentimientos con total intensidad para que retorne a reencontrar el amor, la guerra, el poder<sup>183</sup>

---

<sup>181</sup> Antonin Artaud, “El teatro y la peste”, *op. cit.*, p. 31.

<sup>182</sup> Antonin Artaud, “Carta sobre la crueldad”, *op. cit.*, p. 117.

<sup>183</sup> “Lo advierta o no, consciente o inconscientemente, lo que el público busca fundamentalmente en el amor, el crimen, las drogas, la insurrección, la guerra es el estado poético, un estado trascendente de la vida”. Antonin Artaud, “Teatro de la crueldad Segundo Manifiesto”, *op. cit.*, p. 139

reencontrar lo que es la energía de nacimiento de un sentimiento vivo y real que lo hace sentir ser un ser *sobre humano*, todopoderoso, henchido de vida a tal grado que nada podrá desintegrarlo, como los héroes de los antiguos grandes mitos.<sup>184</sup>

Un actor cruel debe desencadenar enormes cúmulos de energía que cimbrén corporalmente a todos sus espectadores por la experiencia vívida de asistir al nacimiento de sentimientos y energías desconocidas u olvidadas. El actor ha de redescubrir la intensidad, el extremo, lo desbordante, y el excedente para inundar su corporalidad con sentimientos y fuerzas cuya intensidad forma y dirección desconoce, destrozando así su humanidad no sólo teóricamente, sino *sensible- psicológica- corporalmente*. Un acto cruel debe hacer en el espacio escénico una peste desintegradora de todos los órganos y derribadora de las normas sociales, las formas e imágenes, las actitudes, comportamientos y reglas instauradas. Por eso la peste, el ir al extremo o el deseo de crueldad, como quiera que le llamemos, es el fenómeno por el cual la materia humana se depura cada vez interminablemente:

De ahí este recurso a la crueldad y el terror, aunque en una vasta escala, de una amplitud que sondee toda nuestra vitalidad y nos confronte con todas nuestras posibilidades.<sup>185</sup>

#### **3.5.3.4. Desgarramiento de un cuerpo humano**

Lo extremo pues, es la acción específica empleada para dragar el cuerpo humano de un actor; el hacer específico de este actor con esa fuerza es desgarrar su cuerpo, ya que con ello extrae y separa sus órganos para arrancar la ordenación que hay en ellos, para sacar a Dios y su verbo de la carne;<sup>186</sup> pues sólo en el *desmembramiento* de la carne ya constituida es que puede haber una real extracción de lo ajeno. A este proceso de desgarrar un cuerpo Artaud le llama en “Un atletismo afectivo” tener una *musculatura afectiva*. Esto es, tener una musculatura corporal entrenada de la misma manera que la musculatura de un atleta físico, pero con una diferencia: su

---

<sup>184</sup> “Esos dioses o héroes, esos monstruos, esas fuerzas naturales y cósmicas serán interpretados según las imágenes de los textos sagrados más antiguos, y de las viejas cosmogonías”. Antonin Artaud, “Un atletismo afectivo”, *en op. cit.*, p. 140.

<sup>185</sup> Antonin Artaud, *El teatro y la crueldad*, p. 97.

<sup>186</sup> “— ¿Sabe usted qué es con exactitud la crueldad? / -De ese modo no, no lo sé. / La crueldad / consiste en extirpar por la sangre / y hasta la sangre a dios, al azar / bestial de la inconsciente animalidad humana / en cualquier parte donde se le pueda encontrar”. Antonin Artaud, *Para acabar con el juicio de dios*, p. 32 .

orientación hacia *lo afectivo*. La *musculatura afectiva* no se trabaja como un órgano, sino como un cuerpo y, como hemos hablado antes respecto a los cuerpos, estos se encuentran interconectados en un continuo de tejidos nerviosos, de manera que: “Hay que admitir en el actor una especie de musculatura afectiva que corresponde a las localizaciones físicas de los sentimientos”,<sup>187</sup> es decir, que en estos músculos se encuentran los sentimientos manados de las huellas corporales de las que hablábamos, y que el actor deberá hacerlas vibrar para que broten nuevamente.

No obstante, como estas huellas se encuentran escondidas en los *músculos-órganos* de un cuerpo no trabajado, o sea humanizado, es necesario desgarrar los músculos de dicho cuerpo para descubrirlas y así poder dejarlas en libertad: “El secreto es exacerbar esos puntos como si uno estuviese desgarrándose los músculos”,<sup>188</sup> ya que “Los movimientos musculares del esfuerzo físico, son como la efigie de otro esfuerzo, su doble, y que en los movimientos de la acción dramática se localizan en los mismos puntos”.<sup>189</sup> Por lo tanto, llevar estos músculos afectivos más allá de su último extremo permite desmembrar la constitución humana de un cuerpo, ya que “deshacerse de un organismo nunca ha sido matarse, sino abrir el cuerpo a conexiones que suponen un agenciamiento, circuitos, conjunciones, niveles y umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios y desterritorializaciones”.<sup>190</sup>

Conducir un cuerpo al extremo y con ello desgarrar sus músculos es escarbar en la sensibilidad para encontrar gradientes y variedades cada vez más sutiles y múltiples de la percepción que impulsen al humano a alejarse de la simulación y las semejanzas,<sup>191</sup> para aprender en este proceso que “el alma puede reducirse fisiológicamente a una madeja de vibraciones”.<sup>192</sup> Para lograr tocar y resonar lo otro que se encuentra en la vida hay que ir “A

---

<sup>187</sup> Antonin Artaud, “Un atletismo afectivo”, en *El teatro y su doble*, p. 147.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>190</sup> Félix Guattari y Gilles Deleuze, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, p. 164.

<sup>191</sup> “Las obras balinesas se forman en el centro mismo de la materia, en el centro de la vida, en el centro de la realidad. Hay en ellas algo de la cualidad ceremonial de un rito religioso, pues extirpan del espíritu del espectador toda idea de simulación, de imitación irrisoria de la realidad” Antonin Artaud, “Del teatro balinés”, en *El teatro y su doble*, p. 67.

<sup>192</sup> Antonin Artaud, “Un atletismo afectivo”, *op. cit.*, p. 149.

través de los laberintos y entrelazamientos fibrosos de la materia”,<sup>193</sup> para “transformar las concepciones del espíritu en acontecimientos perceptibles”.<sup>194</sup> El entrenamiento de esta musculatura provee a un cuerpo de la capacidad para manifestar corpóreamente todas las fuerzas con las que entra en relación, a la vez que revela el ser auténtico de cada actor:

La creencia en una materialidad fluida del alma es indispensable para el oficio del actor. Saber que una pasión es material, que está sujeta a las fluctuaciones plásticas de la materia, otorga un imperio sobre las pasiones que amplía nuestra soberanía.<sup>195</sup>

### 3.5.3.5. La respiración

Junto con el trabajo de llevar el cuerpo al extremo y desgarrarlo, en su escrito del “Un atletismo Afectivo”, Artaud introdujo sus conocimientos cabalísticos para darle un lugar primordial al uso de *la respiración*, “el actor debe apoyarse completamente en su respiración”<sup>196</sup> ¿Por qué?:

Porque el aliento alimenta la vida [...] reanima la vida, y la hace arder en su propia sustancia, el aliento da al esfuerzo facilidad y espontaneidad [...] desencadena la afectividad en toda su potencia, le otorga una amplitud sorda, pero profunda y de una violencia desacostumbrada.<sup>197</sup>

Personalmente, podemos estar de acuerdo o no con las personales inclinaciones o conocimientos de la respiración que Artaud maneja en su trabajo; sin embargo, las experimentaciones escénicas actuales nos han mostrado la gran eficacia que la respiración aporta al trabajo escénico: hoy en día gran cantidad de las técnicas que se han creado para encontrar nuevos rumbos en el quehacer del actor se basan o cuando menos consideran a la respiración como un apoyo fundamental. Para nosotros, en este trabajo, la respiración tendrá importancia desde tres aspectos: como *función de vida* “aliento que alimenta la vida”; como *proceso alquímico* “hace arder un cuerpo en su propia sustancia”; y como *herramienta técnica* para el trabajo actoral “da al esfuerzo facilidad y espontaneidad y desencadena la afectividad en toda su potencia, le otorga una amplitud sorda, pero profunda y de una violencia desacostumbrada”.<sup>198</sup>

<sup>193</sup> Antonin Artaud, “Del teatro balines”, *op.cit.*, p. 69.

<sup>194</sup> *Idem.*

<sup>195</sup> Antonin Artaud, “Un atletismo afectivo”, *op. cit.*, p. 149.

<sup>196</sup> *Ibid.*, pp. 147, 148. Antonin Artaud basó sus pensamientos acerca de la respiración de acuerdo con sus conocimientos sobre la cábala.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>198</sup> *Idem.*

Empecemos con la respiración como *función de vida*. La respiración es el *chip* eléctrico de la vida: si no se respira se muere; aunque no sólo se trata de respirar como se pueda, ya que si respirar es el combustible que nos permite vivir, según la calidad respiratoria que tengamos tendremos una diferente experiencia de la vida. Pongamos algunos ejemplos: las personas del campo son diferentes de las de la ciudad; las de oriente, de las de occidente; las indígenas son distintas a los cibernautas; los artistas son disímiles a los científicos o los intelectuales. Si observamos las formas de respirar de estos grupos humanos podremos percatarnos de que su manera de respirar es simbiótica a su entorno y viceversa: debido a que respiran de esta manera es que van introduciendo ese ambiente específico: una persona citadina necesita vivir bajo presión para subsistir, por lo tanto, no se puede permitir un tiempo de respiración profunda; una persona en el campo requerirá sentarse a respirar tranquilamente por un momento para reponer sus fuerzas; un artista necesita respirar constantemente para crear porque su cuerpo está en agitación; un cibernauta, un intelectual o un científico se mantienen fijo llevando toda su energía a su cerebro por lo que la necesidad respiratoria es menor. No intentamos decir que la manera de respirar definirá las características de una persona o una sociedad; antes bien, si pretendemos resaltar que la manera en que respiramos afecta directamente toda nuestra corporalidad y, por lo tanto, también nuestra manera de vivir.

Por consiguiente, Artaud no se refiere a la respiración como el simple hecho de inhalar y exhalar: él habla de buscar otros modos de respirar, para él fueron las formas de respiración de la cábala, para algunos entrenadores de nuestro tiempo puede ser el yoga, la bioenergética, las respiraciones budistas. No obstante, lo más importante al decidir una forma de respiración para el trabajo de entrenamiento es que “si el conocimiento de las respiraciones aclara el color del alma, con mucha mayor razón puede estimular el alma, facilitar su expansión”.<sup>199</sup>

Pasemos ahora a los siguientes aspectos que habíamos señalado: la respiración como *proceso alquímico* y la respiración como *técnica escénica*. Estos dos aspectos se estudiarán juntos porque en el proceso de desgarrar los músculos surge de manera conjunta tanto la purificación para sacar *lo humano* de un cuerpo como el despertar de las *huellas* con las que el actor cruel trabajará.

---

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 150.

En primera instancia, señalaremos que la respiración está unida en todo momento y juega un papel primordial en los estados anímicos de la vida humana. La afección en un cuerpo produce cambios biológicos que modifican al cuerpo en su totalidad y también a la respiración, obviamente. Cuando una fuerza corre a través de un cuerpo, todos sus procesos se transforman: la sangre fluye más lenta o más rápida, el tono muscular se tensa o distensa, la forma plástica del cuerpo varía. Presentaremos ejemplos muy básicos: el cansancio hace colgar el cuerpo, la alegría lo yergue, la rabia lo endurece. Cada uno de estos estados es caracterizado por una respiración muy diferente: “Es indiscutible que todo sentimiento, todo movimiento del espíritu, todo salto de la emoción humana tiene su respiración propia”,<sup>200</sup> el ritmo con que se inhala y exhala, la cantidad de oxígeno que penetra al cuerpo, el lugar al que llega, la velocidad con que entra y sale este aliento son precisos para cada momento de la acción humana.

En esta dirección de pensamiento podemos deducir que si en la vida cotidiana los sentimientos conllevan una respiración, al provocar técnicamente esta respiración se tendrá como resultado generar el mismo sentimiento porque: “la respiración acompaña al sentimiento y es posible penetrar en el sentimiento por medio de la respiración, si se sabe discriminar cual conviene a ese sentimiento”.<sup>201</sup> Este es un proceso de artificio manejado por el actor, pero de ninguna manera es artificial, ya que el sentimiento que acontece sucede aquí y ahora en un cuerpo afectado y configura un gesto totalmente verdadero. Lo nombramos como artificio porque es algo que el humano produce a través de su esfuerzo de manera intencional, es el trabajo enteramente humano de modificar el estado natural de un cuerpo; sin embargo esta modificación se realiza sobre las bases de la naturaleza, por lo tanto, el resultado de este artificio no es un sentimiento artificial, sino un sentimiento real y natural fluyendo en ese preciso instante.

La ejercitación conjunta de la respiración y la musculatura afectiva abre un cuerpo a la atención y al libre paso de las resonancias que la misma respiración produce en un cuerpo. Asimismo, expande sus posibilidades vibratorias *con y por* el paso de esta respiración, lo que deja al descubierto sus perspectivas de expresión y escucha de lo afectivo: “Tomar conciencia de la obsesión física, de los músculos estremecidos por la afectividad, equivale como en el juego de las

---

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 151.

respiraciones, a desencadenar esta afectividad en toda su potencia, a otorgarle una amplitud sorda, pero profunda y de una violencia desacostumbrada”.<sup>202</sup> Por lo anterior: “Ocurre así que cualquier actor, hasta el menos dotado puede aumentar, por medio de este conocimiento físico, la densidad interior y el volumen de su sentimiento, y a esta toma de posesión orgánica sigue una expresión plena” porque “la respiración permite resonancias más plenas y sustanciales en la expresión del actor”.<sup>203</sup>

La respiración se convierte en una especie de filtro, un catalizador amplificador de todo *lo otro* que brota en contracciones musculares que funcionan como una criba de la voluntad humana.<sup>204</sup> “El esfuerzo acompaña simpáticamente a la respiración y de acuerdo con la calidad del esfuerzo futuro, una emisión de aliento dará a ese esfuerzo facilidad y espontaneidad. Insisto en la palabra espontaneidad, pues el aliento reanima la vida, la hace arder en su propia sustancia”.<sup>205</sup> Este proceso genera una reconexión del flujo entre los cuerpos: despierta a un cuerpo a la reacción constante, a la alerta y atención sensible fuera de convenciones establecidas; le otorga el aliento necesario para adentrarse en lo desconocido, en el asombro para renacer la vida de un cuerpo; hace nacer fuerzas que ya están ahí o que pasan en el momento. Es como en un instrumento de viento: el aire que cruza un cuerpo para generar resonancias sensibles.

### **3.5.4. *Pensamiento y conciencia afectiva***

El proceso mediante el cual *lo extremo* fluye a través de cada *músculo afectivo* de un cuerpo acompañado por la *respiración* permite reconectar un cuerpo y convertirlo en un *pesa nervios*. *Este* trabajo, al destruir los *órganos*, crea un cuerpo de interconexiones entrelazadas en un tejido arborescente a lo largo, ancho y volumétrico del cuerpo.<sup>206</sup> Y este entrelazamiento de fibras nerviosas está entrenado para pesar las descargas sensibles que la *musculatura* despide al ser

---

<sup>202</sup> *Ibid.*, p.153.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p.154.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p.152.

<sup>205</sup> *Idem.*

<sup>206</sup> “La cuerda que dejo descubrir de la inteligencia que me llena y del inconsciente que me alimenta, muestra hilos cada vez más sutiles en el seno de su tejido arborescente. Y es una nueva vida que renace, cada vez más profunda, elocuente y enraizada”. Antonin Artaud, *El pesa-nervios y el ombligo de los limbos*, p. 85.

desgarrada. Por lo tanto, el trabajo de estos nervios es conocer, percibir, tener una *conciencia* de que cada fuerza que cruza tiene un peso distinto, una descarga de energía particular. Si hablábamos, en este símil de proceso alquímico, que la respiración es el catalizador amplificador de cada descarga de energía que los músculos despiden, la *conciencia* es la luz corporal que ve esas cargas energéticas y el *pensamiento* la báscula material que mide sus pesos, pero al igual que la musculatura, esta conciencia y este pensamiento son *afectivos*: “Es en el hígado humano donde se produce esa alquimia secreta y ese trabajo por el cual el yo de todo individuo escoge lo que le conviene, adopta o rechaza las sensaciones, las emociones, los deseos que el inconsciente le forma y que componen sus apetitos, sus concepciones, sus creencias auténticas, y sus *ideas*”.<sup>207</sup>

El entrenamiento cruel es un trabajo de atención en los nervios que están despertando, por eso un cuerpo toma *consciencia* de los afectos que sus fibras despiden, porque está *atento*. Esa migración de vibraciones conscientes son las que moldean el *pensamiento*, la inteligencia. Este pensamiento no es un pensamiento racional abstracto humano, es un pensamiento alterno que va más allá de lo que el pensamiento cotidiano puede concebir; ya que, como ya hemos dicho, los sentidos perciben todas las fuerzas y aunque la *sobre humanización* encarnada en un cuerpo rige, acomoda y estratifica la percepción de este según las configuraciones que su mente humana reconoce, el entrenamiento cruel despertará las percepciones que se encuentran ocultas. En nuestros cuerpos humanos, *la percepción, la conciencia, el pensamiento y la inteligencia* se encuentran interrelacionadas, pues son cuerpos de nuestros cuerpos. Entonces, si las posibilidades de percepción están limitadas por un esquema ya señalado, *la conciencia, el pensamiento, la inteligencia* y, por lo tanto, *un cuerpo* responden a las mismas limitantes.

Por eso cuando hablamos de un cuerpo que únicamente pesa descargas de energía, nos referimos a un cuerpo sin juicio que puede medir únicamente el peso físico de cada fuerza sin jerarquizarla o catalogarla, sólo sopesarla. Al realizar esto, producirá diferenciaciones energéticas cada vez más sutiles y múltiples generadoras de *conciencia y pensamiento* infinito e indeterminado más certero, más allá del pensamiento conocido y claro:

A esas fuerzas informuladas que me asedian las tendrá que acoger algún día mi razón; se instalarán en el sitio del alto pensamiento esas fuerzas que por ahora tienen la forma de un

---

<sup>207</sup> Antonin Artaud, *Los Tarahumara*, p. 28.

grito. Hay gritos intelectuales, gritos que provienen de la *finura* de las médulas. Y es eso lo que yo llamo Carne. Yo no separo de mi vida a mi pensamiento. Yo reempiendo, a cada una de las vibraciones de mi lengua, todos los caminos de mi pensamiento en mi carne. / Es preciso haber estado privado de la vida, de la irradiación nerviosa de la existencia, de la complejión consciente del nervio, para darse cuenta a qué punto el Sentido, y la ciencia, de todo pensamiento está escondido en la vitalidad nerviosa de las médulas, y cuánto se equivocan los que dan por establecida la Inteligencia o la absoluta intelectualidad. Por encima de todo está la complejión del nervio. Complejión que contiene a toda la conciencia y a los caminos ocultos de la mente en la carne.<sup>208</sup>

Sin embargo, aunque Artaud rechaza el pensamiento racional abstracto, tampoco apela a lo sensible como ha sido enmarcado por la tradición. Artaud habla de *otra* sensibilidad, una sensibilidad que son emanaciones del espíritu, conceptos del espíritu que toman formas plásticas donde unen lo manifiesto con lo no manifiesto,<sup>209</sup> lo visible (un cuerpo) con lo invisible (las fuerzas), porque: “Es imposible separar el cuerpo del espíritu, o los sentidos de la inteligencia, sobre todo en un dominio donde la fatiga sin cesar renovada de los órganos necesita bruscas e intensas sacudidas que reaviven nuestro entendimiento”.<sup>210</sup> Esta sensibilidad cruel es fruto de un cuerpo interconectado donde no hay escisiones humanas, la sensibilidad de un humano otro que es *carne*:

Para mí, quien diga Carne dice sobre todo *aprensión*, pelo erizado, carne al descubierto, con toda la profundización intelectual de ese espectáculo de la carne pura y todas sus consecuencias en los sentidos, es decir, en el sentimiento. / Y quien dice sentimiento dice presentimiento, es decir, conocimiento directo, comunicación devuelta y que se alumbra del interior. Hay una mente en la carne, pero una mente presta como la pólvora, y, sin embargo, la conmoción de la carne participa de la sustancia alta de la mente. / Y, sin embargo, quien diga carne también dice sensibilidad, sensibilidad, es decir, apropiación, pero apropiación íntima, secreta, profunda, absoluta, de mi dolor (mío), y, por ende, conocimiento solitario y unido de ese dolor.<sup>211</sup>

Por eso, en el esfuerzo del actor cruel sobre su musculatura aparece el *doble*, porque emergen las exhalaciones de *pensamiento afectivo* que lo conforman, sus emanaciones sensibles que no son sólo significado.<sup>212</sup> El entrenamiento cruel reconecta a un cuerpo con su *otro* en su carne misma: une ambos lados de lo humano, el cuerpo y la mente, para hacer de él una

---

<sup>208</sup> Antonin Artaud, “La posición de la carne” en *Carta a la vidente*, p. 69.

<sup>209</sup> Antonin Artaud, “Un atletismo afectivo”, p. 152.

<sup>210</sup> Antonin Artaud, “El teatro y la crueldad”, en *El teatro y su doble*, p. 97.

<sup>211</sup> Antonin Artaud, “La posición de la carne”, en *Carta a la vidente*, pp. 69-70.

<sup>212</sup> Antonin Artaud, “El teatro de la crueldad segundo manifiesto”, en *op. cit.*, p. 142.

naturaleza humana completa material y terrena. Y la conciencia que permite este salto de crueldad opuesta al salto inicial de la humanidad es una *conciencia* con virtudes que no son las de una imagen, sino que tienen un sentido material<sup>213</sup> tan localizado y preciso como la sangre en las arterias o la apariencia caótica del sueño en el cerebro;<sup>214</sup> una conciencia terrestre y totalmente hábil.<sup>215</sup> Una conciencia multiplicadora de los mundos que ha puesto en movimiento,<sup>216</sup> un encadenamiento eficaz, un verdadero esclarecimiento de la atención,<sup>217</sup> porque manifiesta físicamente al espíritu en el camino de alguna otra cosa,<sup>218</sup> en el camino de apertura a todo aquello que lo cruza sin fronteras intelectuales de percepción:

Es grave advertir / que después del orden / de este mundo / hay otro orden. / ¿Cuál es? / No lo sabemos. / El número y el orden de las suposiciones posibles / en ese ámbito / es de forma / justa / ¡el infinito! / ¿Y qué es el infinito? / No lo sabemos con precisión. / Es una palabra / de las que nos servimos / para indicar / *la apertura* / de nuestra conciencia / a la posibilidad / desmesurada / inagotable y desmesurada. / ¿Y qué es la conciencia? / No lo sabemos con certeza. / Es la nada. / Una nada / de la que nos servimos / para indicar cuando no sabemos algo, / con respecto a que / no lo sabemos / y entonces decimos / conciencia / en cuanto a la conciencia / pero hay muchos otros aspectos. / ¿Y entonces? / Parecería que la conciencia / está ligada / en nosotros / al deseo sexual / y al hambre; / pero podría / muy bien / no estar ligada a ellos. / Se dice, se puede decir, / hay quienes dicen / que la conciencia / es un apetito, / el apetito de vivir; de inmediato / al lado del apetito de vivir / aparece el espíritu / el apetito del alimento / como si no hubiera personas que comen / sin ninguna clase de apetito / y que tienen hambre. / Porque también / existen / quienes tienen hambre / sin tener apetito.<sup>219</sup>

Entrar en *otra conciencia*, tener una conciencia no humana, construirse una conciencia de otra especie, es el trabajo del actor. Justamente, acceder a esa conciencia es nadar en lo desconocido, es ponerse en juego a sí mismo, arrojarse a la muerte, al mar inédito, al devenir de diversas maneras cada vez, re entrar al afluyente de la vida, ir hacia ese espacio desconocido. El

---

<sup>213</sup> “Es decir que en el teatro más que en cualquier otra parte, el actor ha de cobrar conciencia del mundo afectivo; pero atribuyéndole virtudes que no son las de una imagen, y que tienen un sentido material”. Antonin Artaud, “Un atletismo afectivo”, en *op. cit.*, p. 149.

<sup>214</sup> Antonin Artaud, “El teatro de la crueldad”, p. 104.

<sup>215</sup> “No, no reclamo la libertad sino la plomada de una conciencia bien plantada en tierra, bien asentada en su propia materia, y que nunca dejará de apisonar su fondo”. Antonin Artaud, “Centro madre y patrón minino”, en *Artaud le Momo*, p. 158.

<sup>216</sup> Antonin Artaud, “Segunda carta de lenguaje”, en *El teatro y su doble*, p. 124.

<sup>217</sup> Antonin Artaud, *El teatro de la crueldad*, p. 104.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>219</sup> Antonin Artaud, *Para acabar con el juicio de dios*, pp. 24-26.

entrenamiento cruel, esta magia de alquimia, es entrar una y mil veces a los mundos que escapan del control humano hasta lograr que caminar ahí sea accesible y no una causa de terror mortal; es abrazarse a *otra* conciencia, a *otro* mundo, a *otro* cuerpo que actúa más allá de sus estándares. Es destruirle a un cuerpo su forma humana para penetrar a su forma infinita y múltiple de movimiento de manera consciente:

Pues Van Gogh era una de esas naturalezas dotadas de lucidez superior, que les permite, en cualquier circunstancia, ver más allá, infinita y peligrosamente más allá de lo real inmediato y aparente de los hechos. / Quiero decir, más allá de la conciencia que la conciencia ordinariamente conserva de los hechos. / En el fondo de sus ojos, como depilados, de carnicero, Van Gogh se entregaba sin descanso a una de esas operaciones de alquimia sombría que toman a la naturaleza por objeto y al cuerpo humano por marmita o crisol.<sup>220</sup>

### 3.5.5. La nota única del cuerpo puro

En este proceso alquímico sobre un cuerpo humano, lo *extremo* es el fuego que arranca todos los preceptos encarnados; la *respiración* es el agua que lo despierta de su anonadamiento; la *conciencia* el movimiento que le inspira aire limpio y el *pensamiento* el filtro que lo hace observarse a sí mismo como es. El arma de *crueldad* que se produce al poner todos estos movimientos al unísono en acción es el proceso y la fuerza con la cual un cuerpo es depurado:

La operación teatral de fabricar oro, por la inmensidad de los conflictos que provoca, por el número prodigioso de fuerzas que opone y anima recurriendo a una especie de redestilación esencial, desbordante de consecuencias y sobrecargado de espiritualidad evoca finalmente en el espíritu una pureza absoluta y abstracta, a la que nada sigue, y que podría concebirse como una nota única, una especie de nota límite, atrapada al vuelo: la parte orgánica de una indescriptible vibración.<sup>221</sup>

El producto destilado es un cuerpo transparente, un cuerpo afinado, filtrado, purificado; un cuerpo que ha limado el muro de hierro que se interpone entre lo que se siente y lo es posible realizar,<sup>222</sup> el muro de nuestras percepciones puestas *ahí antes* en nuestro proceso de

<sup>220</sup> Antonin Artaud, *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, p. 92.

<sup>221</sup> Antonin Artaud, *El teatro alquímico*, p.57.

<sup>222</sup> “[...] es la acción de abrirse paso a través de un invisible muro de hierro que parece interponerse entre lo que se siente y lo que es posible realizar. Cómo hacer para atravesar ese muro, pues de nada sirve golpear fuertemente sobre él; para lograrlo se lo debe corroer lenta y pacientemente con una lima, tal es mi opinión”. Antonin Artaud, *Van Gogh*

humanización. Por eso después de este entrenamiento, cada una de las acciones que realiza un actor cruel es una *nota única*, un destilado de vida que invade el espacio y lo fractura con su presentación, cada acción es una gota, un extracto de crueldad que reinyecta a la vida.

Artaud camina por la vía del encuentro más que por la de la búsqueda: vivir el asombro de cada vibración que será irrepetible es colocar al cuerpo en una especie de *re- virginidad* constante que le permite sentir siempre por primera vez, que permite que todo hecho sea un acontecimiento y no una repetición. Este cuerpo destilado es un cuerpo que no es ninguno conocido, sino simplemente una(s) otra(s) posibilidades de movimiento, nunca las mismas. Un cuerpo en donde cada sensación nueva es apreciada, donde se toma el tiempo necesario para ser percibida. La definición que nos da el Diccionario de la Lengua Española acerca de lo virgen dice: se aplica a de lo que es natural, no artificio, lo intacto, lo no tocado.<sup>223</sup> Estas notas únicas que logra el actor de la crueldad en cada movimiento que hace son notas no manoseadas, porque como decía Artaud,<sup>224</sup> al nacer nuestro cuerpo ya está toqueteado, manoseado por todo y por todos. El cuerpo depurado es un cuerpo *re virginizado*, porque vuelve a encontrar la oscuridad y desconocimiento que hay en él, sólo así todo lo que se desprenda de su cuerpo será en verdad insólito.

Cada acto del actor cruel es una nota única, ya que es el rumor de un lugar desconocido, esa nota viene de la espontaneidad, del no saber que esperar. Un cuerpo cruel descubre, de otra forma, cómo podría un actor sentir nuevamente cada vez lo ya conocido. Un actor cruel conoce todo lo que ocurrirá en el escenario con anterioridad debido a que el hecho escénico es una construcción detallada: si no fuera así, él no sabría qué es lo que ejecutará en la escena, no sabría cuáles son los sentimientos que tiene que despertar. Aún cuando el actor sepa de principio a fin lo que transcurrirá en la escena, es capaz de originar cada momento, de volver a sentir cómo va naciendo cada sentimiento.

Es capaz de estar en presente para percibir de manera única cada contacto con otro actor, el toque en su piel de la luz que cada noche lo alumbrará. El actor cruel logra sentir lo inédito que acontece en cada momento de vida; su hacer es como el hacer del sol por ejemplo, todos los días el sol aparece y desaparece, esto podemos vivirlo como una repetición o podemos percatarnos de

---

*el suicidado por la sociedad*, p. 99.

<sup>223</sup> *Diccionario de la lengua española*.

<sup>224</sup> Consúltese el capítulo uno de este trabajo, pp. 8-10.

que aunque cada día salga el sol por el mismo lugar, de la misma manera y a la misma hora, cada día es nuevo, cada día es diferente: cada día la vida ha pasado y ha generado una modificación en él. Como decía Artaud, nada “vuelve a buscar su brío / en los latidos de un mismo corazón” o como diría Heráclito: “nadie se baña dos veces en el mismo río”. Tal vez la palabra *re-virginizar* no sea la más idónea, pero el problema con las palabras es que ya están contaminadas con su carga civilizadora; no obstante, le llamemos como le llamemos, lo que un cuerpo cruel propone es un movimiento de apertura regeneradora constante: la capacidad siempre presente de fascinación al ver nacer lo otro, lo en movimiento, lo cambiante, lo no conocido, lo espontáneo.<sup>225</sup> Abrir un cuerpo a lo inesperado que se infiltra en el flujo de la vida reactivando con ello las posibilidades de acción.

Por eso para alcanzar *lo ahí aconteciendo*, este cuerpo no busca, no hace hipótesis, ni justifica o planea: encuentra, descubre concretamente en un cuerpo al bailar en el abismo del entre dos mundos, el de la oscuridad y la luz, porque al bailar entre estos dos mundos plantea las posibilidades de la conciencia humana abiertas al azar, en vez de tenerlas encerradas en sistemas ya conocidos. El hacer del actor cruel es un *hacer* que se hace *de y en* presente, por eso el actor se somete a este proceso alquímico para aprender a no partir de *lo humano*, sino de un cuerpo expuesto a las transformaciones de las fuerzas en el mundo. Un cuerpo parte de otro cuerpo siempre y se decanta en cada momento para convertirse en otro cuerpo con diferentes posibilidades cada vez, posibilidades que Artaud llamaría de oro espiritualizado.<sup>226</sup> La dificultad para pensar el cuerpo de este actor artaudiano es que no se pretende regresar al humano de la naturaleza o encontrar su esencia o sustancia para volver a su originalidad, pues en realidad todo esto nos es desconocido, ya no es posible. Este *otro* humano es un humano que destila todo lo que es de manera singular para ir a nuevos rumbos; realiza en su propio cuerpo un proceso de *deshumanización*.<sup>227</sup> El actor cruel rehace su cuerpo para poder acceder a las fuerzas sin

---

<sup>225</sup> “Y al lado de la horrible relatividad de cualquier acción humana, la espontaneidad inconsciente que pesa a todo empuja a la acción”. Antonin Artaud, *El bluff surrealista*, p. 65.

<sup>226</sup> “Y resolver, por otra parte, mediante conjunciones inimaginables y extrañas para nuestras mentes de hombres todavía despiertos, resolver, e incluso aniquilar todos los conflictos nacidos del antagonismo de la materia y el espíritu, de la idea y la forma, de lo concreto y lo abstracto, y fundir todas las apariencias en una expresión única que debió ser el equivalente al oro espiritualizado”. Antonin Artaud, *El teatro alquímico*, p. 58.

<sup>227</sup> Véase el capítulo “¿Qué o quién actúa?” de este trabajo.

imposición humana y estas fuerzas son las que utiliza en escena para impactar al espectador. Para lograrlo, hará *condensados* energéticos con estas fuerzas.

### 3.5.6. Del entrenamiento a la escena

La acción del actor cruel es como la acción de un perfume: en su entrenamiento el actor extrae destilados puros, las huellas de la afectividad en sus músculos, por lo que su cuerpo es un cúmulo de esencias puras. Durante la construcción de un montaje teatral, el actor prueba combinaciones de esas gotas de esencia que ha logrado destilar para que el director las vaya guiando y, finalmente, decida la mezcla exacta del condensado de esencias que generarán el perfume deseado. En una traducción directa, el hacer del actor es despertar y manejar las fuerzas afectivas que contienen sus músculos para crear mezclas de impulsos nerviosos creadoras de acciones de peso, acciones condensadas que le permitirán afectar al espectador y configurar una especie de gravedad diferente donde los afectos hieren directa y profundamente la carne.<sup>228</sup>

Tomaremos de la literatura un gran ejemplo que servirá de analogía: *El perfume*, de Patrick Süskind. Este relato es la historia de la creación de un perfume, pero no la de cualquier perfume. En esta narración se encuentra implícita la crueldad. Grenouille, su personaje principal, extrae la esencia aromática de diferentes seres humanos en busca de su aroma perfecto. Su hacer al extraer el aroma de cada uno de estos cuerpos es como el quehacer del actor quien: “Para utilizar sus emociones como el luchador utiliza su musculatura, el actor ha de ver al hombre como a un Doble, como el *Ka* de los embalsamadores egipcios, como un espectro perpetuo que irradia poderes afectivos”.<sup>229</sup> Grenouille combina estas esencias puras para crear un perfume que trastorna todos los sentidos, un perfume que trae a la presencia lo *sui generis*, lo nuevo, lo rupturador, lo naciente, lo inaugural.<sup>230</sup> Y la fuerza de ese perfume, a pesar de ser intangible e

<sup>228</sup> “El buen actor encuentra instintivamente cómo captar y transmitir ciertos poderes; pero se sorprendería mucho si se le revelase que esos poderes que se mueven materialmente por los órganos y *en los órganos* existen realmente, pues nunca se le ocurrió que en verdad existieran”. Antonin Artaud, “Un atletismo afectivo”, en *El teatro y su doble*, p. 148. Las cursivas son nuestras.

<sup>229</sup> *Idem*.

<sup>230</sup> “La acción sólo puede juzgarse por el criterio de la grandeza debido a que en su naturaleza radica el abrirse paso

invisible, despierta y eclosiona los sentimientos en los presentes; inicia la destrucción con una sola sensación olfativa. Este perfume cruel produce en el espectador la unión de *lo manifesto* con *lo no manifesto* a través de la corporalidad de Grenouille: él es el portador generador de la aparición de *lo otro* desconocido en los espectadores. La creación de este perfume único produce estados espirituales tan extremos en lo evidente de la materia de los ahí reunidos, que con su actuar damos la bienvenida a un *acontecimiento*, una acción pura de tal magnitud que genera la necesidad de matar para hacer vivir, de morir para nacer, de revivir. Grenouille crea nuevos cuerpos con nuevos impulsos, en los cuerpos que reciben su acción.

### 3.6. ¿Por qué es importante replantear lo que es actuar?

Al igual que en nuestros ensayos anteriores, cerraremos este capítulo indicando las razones por las cuales los cuestionamientos expuestos tienen algún interés. En consecuencia, podemos concluir que es importante actuar para reafirmar la singularidad de cada uno y salir de la máquina de productos humanos. Es importante actuar para reactivar el flujo de vida y permitir el movimiento que traerá algo nuevo cada día, lo que nos dotará de ligereza al comprender nuestra condición mortal. Es importante actuar porque actuar es hacer y estar en presente; eso nos permite salir de todos los espejismos creados por el mundo humano respecto al pasado o al futuro que nos hacen perder la vida que pasa cada segundo por nuestro cuerpo. Si somos Sísifo no hay sentido en la vida, de manera que podemos no hacer nada: “Cuando no se hace nada, no se corre el riesgo de romperse la jeta”,<sup>231</sup> pero “Aquel que no husmea la bomba en cocción y el vértigo comprimido no merece estar vivo”.<sup>232</sup>

Replantearnos qué es actuar es volver a pensar qué es vivir. ¿Cuál es nuestro hacer sobre la tierra? ¿Para qué estamos en este mundo? Si esta pregunta nace, al igual que nació para Artaud en su tiempo, tal vez sea porque vislumbramos que hemos dejado de vivir, que cada día perdemos nuestro hacer en este mundo. Por eso Artaud decidió replantear desde la escena el hacer de un

---

entre lo comúnmente aceptado y alcanzar lo extraordinario [...] todo lo que existe es único y *sui generis*” Hannah Arendt, *La condición humana*, p. 271.

<sup>231</sup> Antonin Artaud, *El bluff surrealista*, p. 61.

<sup>232</sup> Antonin Artaud, *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, p. 111.

cuerpo humano en el universo de los cuerpos y las fuerzas. Si logramos ver que los cuerpos de los actores escénicos de la época de Artaud y también de varias expresiones de nuestro tiempo no transmiten nada, están muertos, son como cascajos o maniqués en la escena, nos percataremos de que estos cuerpos son el doble de nuestros cuerpos civilizados y comprenderemos que un movimiento de lo humano rumbo a otros paisajes escondidos sólo puede efectuarse desde un cuerpo que hayamos logrado por nosotros mismos:

Cuando ustedes le hayan hecho un cuerpo / sin órganos lo habrán liberado de todos / sus automatismos y lo habrán devuelto / a su verdadera libertad. / Entonces podrán enseñarle a danzar al revés / como en el delirio de los bailes populares / y ese revés será / su verdadero lugar.<sup>233</sup>

Actuar no es la pura exposición yoisada que dice '*mírenme*', sino el entrenamiento de un cuerpo que se habrá desecho de un '*sí mismo*'. El actor se ve, se abre y se escruta sin cesar: nada lo vencerá al examinarse hasta sus más recónditas células; para él, todo es camino 'el sin término'. Por lo anterior, el actor requiere de una persistente voluntad entrenada para luchar por la vida. *Un actor hace acciones, nace sentimientos, se mueve en situaciones, presenta fuerzas*, no representa estándares establecidos, realiza las acciones como las acciones son. No finge ni simula: HACE simplemente, hace y cada acción es única e irrepetible. Es presente porque en verdad pasa. Su hacer es sólo poner y jugar fuerzas en movimiento para que estas reverberen en el tiempo y el espacio con toda su realidad.

### **3.7. Una imagen actual para el actor cruel**

Akira Kasai "*Pollen Revolution*", xxxiii Festival Cervantino, Guanajuato, México, 2005. El trabajo que nos presenta Akira Kassai, el mundialmente llamado Ángel del *Butoh*, es un refinamiento de la técnica del mismo nombre.<sup>234</sup> En su danza, percibimos efectivamente que sale de todo lo conocido: sus movimientos no están codificados, son un lenguaje creado exclusivamente por él y para este montaje. Hay un cuerpo vacío llenado por fuerzas que

---

<sup>233</sup> Antonin Artaud, *Para acabar con el juicio de dios*, p. 34.

<sup>234</sup> Al final del capítulo, se adjunta una pequeña referencia general respecto a lo que se conoce con el nombre de danza *Butoh*.

parecieran ser más grandes que su propia humanidad: lo vemos por momentos moverse como si alguien o algo más lo llevara carente de una voluntad humana regulada. Las fuerzas que lo atraviesan son las fuerzas primordiales que permean a toda existencia humana (civilización/naturaleza). En sus movimientos, se expone a sí mismo como sólo aquella hoja al viento llevada por la vida. Esto nos muestra ya un trabajo más allá de lo tradicional; sin embargo, en el momento en que lo escuchamos hablar aparece una voz de algún otro lugar que nos suena desconocida aunque verdadera, de alguna manera natural, pero ajena a nuestra cotidianidad. No es una voz humana en un sentido coloquial, es una voz que proviene de algún chirriar de otro espacio, una voz salida del *ano*, el cual nos muestra físicamente volviéndolo un símbolo de cavernas de otra realidad. El ano como ese otro lugar de lo humano oscuro y negado.<sup>235</sup> El doble de la imagen civilizada del *homo sapiens* erguido. El ano de un ser visceral de carne y excreción, olor, naturaleza y vida.

En ese momento, es indudable que ahí se ha presentado algo que escapa a nuestras convenciones establecidas. Nos muestra en su realidad de cuerpo atravesado por un flujo incontrolable el *doble* de nuestra naturaleza real. Un doble desbordante de multitud de sensaciones en un volumen multidimensional, ya que atraviesa diversos estados anímicos y lo ejecuta con una intensidad ritual. Esta experiencia permite experimentar otro lado del mundo que trasciende la tierra sin dejar de tocarla en cada contacto de su carne con el espacio.<sup>236</sup>

---

<sup>235</sup> Camille Dumoille, *Nietzsche y Artaud, por una ética de la crueldad*. Revisar la tercera parte en el capítulo “La escritura de la crueldad como ‘prueba’ de lo real”, apartado acerca de la poesía fecal, p. 194.

<sup>236</sup> Observar imágenes adjuntas.





## Capítulo IV. ¿Qué es la acción escénica?

“No soy de los que creen que la civilización debe cambiar para que cambie el teatro; entiendo por el contrario que el teatro, utilizado en el sentido más alto y más difícil posible, es bastante poderoso como para influir en el aspecto y la formación de las cosas; y el encuentro en escena de dos manifestaciones apasionadas, de dos centros vivientes, de dos magnetismos nerviosos es algo tan completo, tan verdadero, hasta tan decisivo como el encuentro en la vida de dos epidermis en un estupro sin mañana”.

Antonin Artaud, “No más obras maestras”.

¿Para qué replantear tantas preguntas en torno al teatro? ¿Para qué preguntarnos acerca del cuerpo, de las fuerzas y del actor? ¿Qué sentido tiene proponer otro teatro? ¿Por qué postular la crueldad? ¿En verdad el teatro tiene tal importancia en la vida humana? ¿Con certeza el teatro podría replantear al hombre orgánicamente? ¿Para qué replantearlo? La vida que vivimos en la actualidad parece no necesitar para nada de todas estas preguntas. Esta vida se encuentra infinitamente sumergida en la creación de la civilización, camina rumbo a cumplir su destino: ser dios, creador, amo, controlador y sustituir tanto a la vida como al humano hasta desaparecerlos. ¿En verdad el humano tendrá una posibilidad otra de ser? ¿El teatro será un vehículo que podría brindársela?

Las preguntas que nos hemos realizado en este trabajo con respecto a lo humano y la vida han evidenciado el abismo dialéctico en el que el ser humano está acorralado. Nuestra última pregunta sobre la *acción escénica* no es la excepción: probablemente, esta fue la primer pregunta que Artaud se planteó cuando percibió que había una fractura entre el mundo de la civilización y el mundo natural, cuando no encontró su reflejo en el espejo del teatro, cuando sintió nacer los gritos de su cuerpo que hallaban respuestas en un lugar ajeno al conocido.

En su configuración, este capítulo es muy similar al anterior: si en la pregunta referente al *actuar* hicimos una puesta en acción e interrelación de un cuerpo humano y las fuerzas de la vida para llegar al hacer específico de un actor cruel; en este ensayo, para aclarar la *acción escénica*, igualmente haremos una puesta en acción y relación, pero ahora de lo que es el cuerpo escénico y las fuerzas de la vida en él. Si el actor es el *doble* del humano, el teatro es el *doble* de la civilización. Para que un humano sea un actor cruel deberá arrancarse su humanidad; de igual

manera, para que el teatro sea cruel deberá extirpar la humanidad de sí. Por lo tanto, en este capítulo analizaremos qué se debe depurar en el teatro.

#### 4.1. La Cultura

La Cultura Humana Occidental es una estructura donde “no faltan ciertamente sistemas de pensamiento; su número y sus contradicciones caracterizan nuestra vieja cultura europea y francesa; pero ¿dónde se advierte que la vida, nuestra vida, haya sido alguna vez afectada por tales sistemas?”.<sup>237</sup> La cultura, específicamente la Cultura Occidental, marcó sus bases en la separación de la vida. Hoy, vivimos sus últimos espectros: lo *inerte reproducido*. Inerte porque simplemente se petrificó: no es muerte ni vida, es detención. Reproducido porque no es regeneración, sino reproducción humana a través de la maquinaria de la repetición. Lo propio cedió su lugar a lo reproducido y el movimiento a lo inerte. De esta situación sobrevino “esta idea de un arte ajeno a la vida, de una poesía-encantamiento que sólo existe para encantar ocios, es una idea decadente, y muestra de sobra nuestra capacidad de castración”.<sup>238</sup>

Los pensamientos que se establecen en una cultura son las ideas que nutrirán su civilización; por lo tanto, lo que al humano se le suministre para pensar es lo que creará, será y hará. Por eso para Artaud cultura y civilización son una misma cosa; también por eso señala que la clarividencia del arte y su lucidez es primordial, porque si el arte no logra convertirse en un nuevo órgano que produzca vida y reintegre al humano, la civilización seguirá desintegrándose en el atolladero de la repetición de lo mismo. Repetición que viene desde el momento fundacional del ser humano al crear la definición de un mundo, se erigieron los edificios inamovibles donde el arte se convirtió en arte por el arte,<sup>239</sup> expresión separada totalmente de la vida con palabras y expresiones donde la humanidad ya no se encuentra: “Es una tontería reprocharle a la multitud que carezca del sentido de lo sublime si confundimos lo sublime con algunas de sus

---

<sup>237</sup> Antonin Artaud, “El teatro y la cultura”, en *El teatro y su doble*, p. 8

<sup>238</sup> Antonin Artaud, “No más obras maestras”, en *El teatro y su doble*, p. 87.

<sup>239</sup> “Shakespeare y sus imitadores nos han insinuado gradualmente una idea del arte por el arte, con el arte por un lado y la vida por otro, y podíamos conformarnos con esta idea ineficaz y perezosa mientras, afuera, continuaba la vida”. Antonin Artaud, “No más obras maestras” p. 86.

manifestaciones formales, que por otra parte son siempre manifestaciones muertas. Y si la multitud actual no comprende ya *Edipo rey*, por ejemplo, me atreveré a decir que la culpa la tiene *Edipo rey*, y no la multitud”,<sup>240</sup> pues estas manifestaciones “ya no responden a las necesidades de la época por lo tanto no acusemos a la multitud y al público, sino a la pantalla formal que interponemos entre nosotros y la multitud, y a esta nueva forma de idolatría de las obras maestras fijas, característica del conformismo burgués”.<sup>241</sup> Formas que son sólo cofres vacíos, porque las fuerzas que contuvieran en una época pasada después de tanto tiempo se han desintegrado:

Uno de los motivos de la atmósfera asfixiante en que vivimos sin escapatoria posible y sin remedio —y que todos compartimos, aún los más revolucionarios— es ese respeto por lo que ha sido escrito, formulado o pintado, y que hoy es forma, como si toda expresión no se agotara al fin y no alcanzara un punto en donde es necesario que las cosas estallen en pedazos para poder empezar de nuevo.<sup>242</sup>

El problema de la cultura humana radica en la alabanza de todo lo ya pasado, por eso es necesario: “Que los poetas muertos dejen lugar a los otros. Podríamos ver entonces que la veneración que nos inspira lo ya creado, por hermoso y válido que sea, nos petrifica, nos insensibiliza, nos impide tomar contacto con las fuerzas subyacentes”.<sup>243</sup> En consecuencia, todo ser humano, toda sociedad y toda época “tenemos derecho a decir lo que ya se dijo una vez, y aún lo que no se dijo nunca, de un modo personal, inmediato, directo, que corresponda a la sensibilidad actual, y sea comprensible para todos”.<sup>244</sup>

Este aparato del arte, lejos de la vida, que conserva momias venerables, es un arte muy Humano, es decir, exánime, carente de fuerzas. Esta muerte de fuerzas en el arte es sólo la evidencia de una cultura cada vez más petrificada, reglamentada, controlada, estereotipada. El ser viviente humano se asfixia por no poder acceder ya a la fuente de la vida, al movimiento de las fuerzas en acción donde él mismo se estaría regenerando y reengendrando constantemente. Los sistemas Humanos fueron encerrando las fuerzas, construyendo grandes civilizaciones con gruesas capas de asfalto que terminaron por enterrarlas. Por eso el humano de hoy vive sobre

---

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p.83.

inmensas placas duras de cultura muerta y acartonada. “la verdadera cultura actúa por su exaltación y por su fuerza, y el ideal europeo del arte pretende que el espíritu adopte una actitud separada de la fuerza, pero que asista a su exaltación. Idea perezosa, inútil y que engendra la muerte a breve plazo”.<sup>245</sup> Esta Cultura petrificada con el tiempo se ha vuelto sólo cascajos de antiguos edificios; por eso “hay que insistir en esta idea de la cultura en acción y que llega a ser en nosotros como un nuevo órgano, una especie de segundo aliento; y la civilización es la cultura aplicada que rige nuestros actos más sutiles, es espíritu presente en las cosas, y sólo artificialmente podemos separar la civilización de la cultura y emplear dos palabras para designar una única e idéntica acción”.<sup>246</sup> La cultura podría *re generar* la vida, pero sólo a través de un arte que se reencontrará con la vida para verdaderamente poder ser ese vínculo entre el humano y sus posibilidades en el devenir. “no es en la escena tradicional y cerrada donde hay que buscar hoy la verdad sino en la calle; y si a la multitud callejera se le ofrece una ocasión de mostrar su dignidad humana nunca dejará de hacerlo”.<sup>247</sup>

La rebeldía de Artaud no se dirige exclusivamente a cómo hacer teatro: “Artaud no emprende ni una renovación, ni una crítica, ni una puesta en cuestión del teatro clásico: pretende destruir efectivamente, activamente y no teóricamente, la civilización occidental, sus religiones, el conjunto de la filosofía que proporciona sus bases y su decorado al teatro tradicional bajo sus formas aparentemente más renovadoras”.<sup>248</sup> Artaud se percata de que es inútil que las formas del teatro cambien si conservan el mismo fondo. El trabajo de la *acción escénica* debe ser cambiar la ruta de la cultura, si esperamos de alguna manera que el ser humano se mueva y encuentre nuevas formas que nazcan cada vez:

Dicho esto, podemos esbozar una idea de la cultura, una idea que es ante todo una protesta. / Protesta contra la limitación insensata que se impone a la idea de la cultura, al reducirla a una especie de inconcebible panteón; lo que motiva una idolatría de la cultura, parecida a la de esas religiones que meten a sus dioses en un panteón. / Protesta contra la idea de una cultura separada de la vida, como si la cultura se diera por un lado y la vida por otro; y como si la verdadera cultura no fuera un medio refinado de comprender y ejercer la vida.<sup>249</sup>

---

<sup>245</sup> Antonin Artaud, “El teatro y la cultura” p. 11.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>247</sup> Antonin Artaud, “No más obras maestras”, p. 85.

<sup>248</sup> Jacques Derrida, “La palabra soplada”, en *La escritura y la diferencia*, p. 261.

<sup>249</sup> Antonin Artaud, “El teatro y la cultura”, p. 10.

## 4.2. El Arte

Para Artaud, el *arte* es el encargado de que las cosas “estallen en pedazos para poder empezar de nuevo”,<sup>250</sup> de hacer “que las formas caigan en el olvido; para acceder a la cultura sin espacio ni tiempo, limitada sólo por nuestra capacidad nerviosa”.<sup>251</sup> El *arte* debe ser el lugar que permita al ser humano *concientizarse sobre su existencia*, su vida y sus posibilidades. El *arte* debiera ser una acción que permita “replantear orgánicamente al hombre, con sus ideas de la realidad y su ubicación poética en la realidad”.<sup>252</sup>

Artaud creía esto porque se percató de que la cultura en la que vivía no lo representaba. ¿Cómo podía una cultura que permanece quieta crear las expresiones artísticas que hablaran del momento presente? Finalmente, si la base de la Cultura Occidental se sustentaba en el detener, la respuesta a cual debería ser el quehacer del arte es el destruir siempre para poder traer el cambio, lo nuevo. Por eso para él “Se trata nada menos que de cambiar el punto de partida de la creación artística, y de trastornar las leyes habituales del teatro”.<sup>253</sup> Se trata de hacer del *arte* un camino de *sangre* porque “La conciencia es la que otorga al ejercicio de todo acto de vida su color de sangre, su matiz cruel, pues se sobreentiende que la vida es siempre la muerte de alguien”.<sup>254</sup> La intención es que el quehacer del artista sea un camino con una *elevada conciencia* de las cosas que pone en movimiento, el camino de una cultura cuya conciencia sea nueva, abierta y expandida al real desarrollo del ser humano, un camino artístico cuyo punto de partida sea la *crueledad*: “La crueldad es ante todo lúcida, es una especie de dirección rígida, de sumisión a la necesidad. No hay crueldad sin conciencia, sin una especie de aplicada conciencia”.<sup>255</sup>

Ahora bien, para que esta *acción cruel* genere algo en la sociedad deberá ser llevada al lugar donde aún pueda tocar al ser humano y estremecerlo, *sus sentidos*. El privilegio del teatro es que aunque todas las artes tocan los sentidos, solamente él puede lograr esto con mayor

<sup>250</sup> Antonin Artaud, “No más obras maestras”, *op. cit.*, p. 83.

<sup>251</sup> Antonin Artaud, “El teatro y la cultura”, *op. cit.*, p. 10.

<sup>252</sup> Antonin Artaud, “El teatro de la crueldad primer manifiesto”, en *El teatro y su doble*, p. 104.

<sup>253</sup> Antonin Artaud, “El teatro de la crueldad segundo manifiesto”, *op. cit.*, p. 124.

<sup>254</sup> Antonin Artaud, “Primer carta sobre la crueldad”, *op. cit.*, p. 116.

<sup>255</sup> *Idem.*

eficacia:

El teatro es el único lugar del mundo y el último medio general que tenemos aún de afectar directamente al organismo y, en los periodos de neurosis y de sensualidad negativa como la que hoy nos inunda, de atacar esta sensualidad con medios físicos irresistibles,<sup>256</sup> “sobre todo en un dominio donde la fatiga sin cesar renovada de los órganos necesita bruscas e intensas sacudidas que reaviven nuestro entendimiento”.<sup>257</sup>

Artaud ve en el teatro el vehículo perfecto para materializar este ataque a la Civilización, pues está:

Convencido de que el público piensa ante todo con sus sentidos, y que es absurdo dirigirse preferentemente a su entendimiento, como hace el teatro psicológico ordinario, el Teatro de la Crueldad propone un espectáculo de masas, busca en la agitación de masas tremendas, convulsionadas y lanzadas unas contra otras un poco de esa poesía de las fiestas y las multitudes cuando en días hoy demasiado raros el pueblo se vuelca en las calles.<sup>258</sup>

“En nuestro presente estado de degeneración, sólo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica en el espíritu”,<sup>259</sup> resalta artaud. Al contener el teatro todas las expresiones del arte potencializa el impacto sobre el espectador, ya que este se encuentra en un espacio inyectado de fuerzas sensibles “donde la mente es afectada por una directa presión sobre los sentidos”.<sup>260</sup> Por eso “perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual”.<sup>261</sup> Esta es la razón por la cual es importante que el teatro replantee prácticamente cuál es su labor en el camino de eclosionar la creación humana y re inyectar lo otro. La *escena cruel* deberá ser un lugar corpóreo donde una *experiencia sensible* acontezca.

### 4.3. Una experiencia sensible

*¿Qué es una experiencia sensible?* Si hemos comprendido que son un(os) cuerpo(s) y cuál es la importancia de desarticular un cuerpo constituido, entenderemos que una *experiencia sensible* no nos refiere a la sensibilidad tradicional, sino que es relativa a una *sensibilidad otra* que

<sup>256</sup> Antonin Artaud, “No más obras maestras”, *op. cit.* p. 90.

<sup>257</sup> Antonin Artaud, “El teatro y la crueldad”, en *El teatro y su doble*, p. 97.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>259</sup> Antonin Artaud, “El Teatro de la crueldad primer manifiesto”, en *El teatro y su doble*, p. 112.

<sup>260</sup> Antonin Artaud, “El teatro y la crueldad segundo manifiesto”, *op. cit.*, p. 142.

<sup>261</sup> Antonin Artaud, “El teatro y la peste”, *op. cit.*, p. 29.

funciona como un *pesa-nervios*.<sup>262</sup>

Una *experiencia sensible* no es únicamente una experiencia mental como lo ha sido el teatro de texto o una experiencia física azarosa. Una *experiencia sensible* debe ser un proceso alquímico similar al que vive el actor en su entrenamiento, pero sintetizado en tiempos y espacios para proporcionar al espectador una experiencia de crueldad dirigida a sus nervios, que produzca en los cuerpos de los espectadores una desarticulación de lo humano: “entonces pensé en un teatro de la crueldad / que baile y que grite / para abortar órganos / y barrer con todos los microbios / y en la anatomía sin grietas del hombre / donde se abortó todo lo que está cuarteado / hacer reinar la salud sin dios”.<sup>263</sup> Esta experiencia escénica es un espectáculo construido de tal manera que todo lo que se genere en la escena sea tan fuerte, múltiple y excesivo que rebase y mueva a todos los cuerpos presentes; una sensación producto de múltiples estímulos sensoriales que conduzcan al espectador a sentirse conmovido, es decir, a ser movido de su lugar inicial, incapaz de regresar al reposo en el que se encontraba. Así el espectador descubre que algo sucedió, algo lo traspaso, algo cambio en él:

La música afecta a las serpientes no porque les proporcionen nociones espirituales, sino porque las serpientes son largas y se enroscan largamente en la tierra, porque tocan la tierra con casi todos los puntos del cuerpo, y porque las vibraciones musicales que se comunican a la tierra las afectan como un masaje muy sutil y muy largo: y bien, propongo tratar a los espectadores como trata el encantador a las serpientes, llevarlos por medio del organismo a las nociones más sutiles.<sup>264</sup>

Artaud habla de la revolución de la humanidad con su teatro, porque no busca las revoluciones que cambien al mundo en lo visible de los hechos, extremos, instantáneos y globales; él pretende la transformación que sobreviene en los cuerpos con los ligeros y sutiles movimientos vertidos por la escena, movimientos que desconfiguran los cuerpos presentes aún cuando ellos mismos no lo perciban, cuando lo que acontece en la escena es de peso, los cuerpos lo reciben. Un cuerpo que asiste a un evento de esta materialidad deja de ser órgano o función, se vuelve cuerpo, porque es un cuerpo el que recibe sonidos de pies, luces, tactos y movimientos

---

<sup>262</sup> Un cuerpo en interrelación que afecta músculos, nervios, órganos vitales, pensamiento, emoción, sentidos consciencia, espíritu, cuerpo.

<sup>263</sup> Antonin Artaud, *Para acabar con el juicio de dios*, p. 42.

<sup>264</sup> Antonin Artaud, “No más obras maestras”, p. 91.

corporales que afectan no sólo al ojo, el oído o al tacto, sino a toda la corriente nerviosa en continuidad, la acción escénica cruel debe ser: “un espectáculo que no tema perderse en la exploración de nuestra sensibilidad nerviosa, con ritmos, sonidos, palabras, resonancias, y balbuceos, con una calidad y unas sorprendentes aleaciones nacidas de una técnica que no debe divulgarse”.<sup>265</sup>

El espectador recibe una madeja de *afección* en las fibras eléctricas de sus cuerpos, esto provoca una *experiencia metafísica* en él, una experiencia viva en presente que contagia, es irrepetible e inaprensible como la vida misma. El hecho escénico como *experiencia sensible* es *re conocer*, no *re definir* la vida, es acercar el ser humano a diferentes experiencias no definidas ni encasilladas. Los cuerpos humanos en el teatro de la crueldad conocen carnalmente porque están vivos. El hecho teatral, de ser algo *extra-cotidiano* ficcional, se transforma en una experiencia más de vida que produce pensamiento sensible.<sup>266</sup>

Este impacto tiene las mismas características que la vida, pues el teatro es el arte humano que al usar todas las específicas características propias del ser humano reivindica su naturaleza. Todo humano que experimente una experiencia de estas magnitudes no buscará cimentar su vivencia en lo ya conocido para hacer de ello una comprobación: su organismo habrá probado un sabor distinto, un aroma desconocido, una sensación sutil, despertará en él la curiosidad y el asombro propios de la vida. El hacer del teatro de la crueldad es hablarle al cuerpo tanto del actor como del espectador; contagiar al cuerpo, no a la mente; seducir con la intensidad de la peste generadora de intoxicaciones verdaderas que afectan los cuerpos en su totalidad. Si la escena no logra contagiar un cuerpo, este sigue su camino; pero si en verdad es afectado, entonces se detiene, abre sus percepciones y se precipita por caminos desconocidos. Una *experiencia sensible* en el teatro “es algo tan completo, tan verdadero, hasta tan decisivo como el encuentro en la vida de dos epidermis en un estupro sin mañana”.<sup>267</sup>

---

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>266</sup> “Y poco importa que estos otros planos sean conquistados realmente o no por el espíritu, es decir, por la inteligencia, pues eso sería disminuirlos, lo que no tiene interés ni sentido. Lo importante es poner la sensibilidad, por medios ciertos, en un estado de percepción más profunda y más fina, y tal es el objeto de la magia y de los ritos de los que el teatro es sólo un reflejo”. Antonin Artaud, “El teatro de la crueldad primer manifiesto”, *op. cit.*, p. 104.

<sup>267</sup> Antonin Artaud, “No más obras maestras”, *op. cit.*, p. 88.

#### 4.4. Corporalidad de la escena guiada por un *director*

La *experiencia sensible*, al ser un hecho corporal, nos permite retomar nuestro primer capítulo. Hay un cuerpo y puesto que hay un cuerpo es que la experiencia viva del teatro puede realizarse. El teatro es también un cuerpo, un *cuerpo escénico* donde corre la acción, un cuerpo singular que permite que algo nuevo se reintroduzca en el flujo de la vida. Este cuerpo, como ya fue mencionado, está formado por otros cuerpos: luces, sonidos, música, efectos, decorados, escenografía, objetos (utilería), maquillajes, sala, dimensiones, alturas, distribuciones en el espacio, actor y espectador; además, con las nuevas tecnologías podemos mencionar al multimedia, efectos y posibilidades potenciales hasta donde termine la imaginación del artista en sus uniones con otras artes y saberes humanos. Como en cualquier otro cuerpo, en el *cuerpo escénico* en acción hay movimiento, transformación e interrelación de fuerzas y cuerpos; sin embargo, este movimiento en el teatro no se presenta de una manera tan azarosa, aunque inevitablemente también intervenga el azar en lo inesperado del aquí y ahora de cada presentación. El arte teatral es un hacer artificial creado por el humano, una construcción, un tejido móvil de fuerzas que van formando condensaciones escénicas de peso encauzadas a manifestar la *crueledad* “Un teatro que elimina al autor, en provecho de aquel que en nuestra jerga teatral occidental llamamos **director**; pero un director que se ha transformado en una especie de ordenador mágico, un maestro de ceremonias sagradas [...] Lo que este director pone en movimiento es lo MANIFIESTO”.<sup>268</sup>

Este *director* de la *acción escénica* que Artaud reconoce “trata a los espectadores como el encantador a las serpientes,<sup>269</sup> “utilizando sus simbolismos y sus correspondencias en relación con todos los órganos y en todos los niveles”.<sup>270</sup> Es un alquimista creador de “claves profundas del pensamiento y de la acción, que permitan una comprensión de todo el espectáculo, esto no atañe en general al espectador, ni le interesa. Pero es necesario que esas claves estén ahí, y eso sí nos atañe”.<sup>271</sup> Su responsabilidad es generar con el cuerpo teatral:

<sup>268</sup> Antonin Artaud, “Del teatro balinés”, *op. cit.*, p. 67.

<sup>269</sup> Antonin Artaud, “No más obras maestras”, *op. cit.*, p. 91.

<sup>270</sup> Antonin Artaud, “El teatro de la crueldad primer manifiesto”, en *op. cit.*, pp. 101-102.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 105.

Violentas imágenes físicas que quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como por un torbellino de fuerzas superiores. / Un teatro que abandone la psicología y narre lo extraordinario, que muestre conflictos naturales, fuerzas naturales y sutiles, y que presente ante todo como un excepcional poder de derivación. Un teatro que introduzca al trance, como inducen al trance las danzas de los derviches y de los aisaguas, y que apunte al organismo con instrumentos precisos y con idénticos medios que los curas de música de ciertas tribus.<sup>272</sup>

Un coordinador que valiéndose de cada uno de los cuerpos de los que dispone desarrolle una particular fuerza y efecto sobre los sentidos “En ese espectáculo la sonorización es constante: los sonidos, los ruidos, los gritos son escogidos ante todo por su calidad vibratoria, y luego por lo que ellos representan” este director debe entender que “La luz que no sólo colorea o ilumina, pues también tiene fuerza, influencia, sugestión. Y la luz de una caverna verde no comunica al organismo la misma disposición sensual que la luz de un día ventoso”.<sup>273</sup> El director artaudiano es:

Una suerte de demiurgo, y que tiene en el trasfondo del pensamiento esa idea de pureza implacable de consumación a cualquier precio, si verdaderamente quiere ser director, y por tanto hombre conocedor de la materia y de los objetos, lleve a cabo en el dominio físico una búsqueda del movimiento intenso, del ademán patético y preciso, que en el plano psicológico equivale a la disciplina moral más absoluta y más íntegra, y en el plano cósmico al desencadenamiento de ciertas fuerzas ciegas que activan lo que es necesario activar y triturar y quemar lo que es necesario triturar y quemar.<sup>274</sup>

Este coordinador será un chaman mago reconocedor de que “la materia con que trabaja, y los temas que hace palpar no son suyos, sino de los dioses. Porque parecen haber nacido de las interconexiones elementales de la Naturaleza, interconexiones que un Espíritu doble ha favorecido”.<sup>275</sup> Un encantador con oído polifónico –en su sentido sensible– de los cuerpos que le permite “determinar y armonizar esas líneas de fuerza, concentrarlas y extraer de ellas sugestivas melodías”.<sup>276</sup> Será consciente de “el secreto del *tiempo* de las pasiones –esa especie de *tempo* musical que regula el compás armónico–”.<sup>277</sup> Un chef escénico que “crea algo así como

---

<sup>272</sup> Antonin Artaud, “No más obras maestras”, *op. cit.*, p. 92.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 91. Consúltese también “El primer manifiesto de la crueldad”.

<sup>274</sup> Antonin Artaud, “Tercera carta de lenguaje”, *op. cit.*, p. 130.

<sup>275</sup> Antonin Artaud, “Del teatro balinés”, *op. cit.*, p. 67.

<sup>276</sup> Antonin Artaud, “El teatro de la crueldad Segundo manifiesto”, *op. cit.*, p. 145.

<sup>277</sup> Antonin Artaud, “Un atletismo afectivo”, *op. cit.*, p. 150.

tentaciones, ecuaciones de aire en torno a estas ideas”,<sup>278</sup> porque entiende que “ese lenguaje objetivo y concreto del teatro fascina y tiende un lazo a los órganos. Penetra en la sensibilidad”.<sup>279</sup> Solamente desde una sensibilidad depurada puede organizar “este juego perpetuo de espejos que pasa de un color a un gesto y de un grito a un movimiento, nos conduce sin cesar por caminos abruptos y difíciles para el espíritu, nos hunde en ese estado de incertidumbre y angustia inefable que caracteriza a la poesía”.<sup>280</sup>

Estas características nada usuales que Artaud señala necesarias para un director teatral se forman construyen, al igual que en el actor, a través de un entrenamiento depurativo consciente sobre sí mismo. De ahí que el hecho teatral pueda ser un trabajo cargado de peso que recaiga sobre la corporalidad total del espectador, convirtiéndolo así en parte integrante y accionadora del acontecimiento o bien, un lugar y momento carente de toda intensidad y metafísica que no proporcione sensación alguna en el espectador y, por lo tanto, lo excluya del hecho escénico mismo: “Una pieza donde no interviniera esa voluntad, ese apetito de vida ciego y capaz de pasar por encima de todo, visible en los gestos, en los actos, y en el aspecto trascendente de la acción, sería una pieza inútil y malograda”.<sup>281</sup>

#### **4.5. Una partitura escénica es necesaria**

El director es el acomodador de todo el material sobre la escena. Todo en el acontecer tempoespacial del teatro debe convertirse en instrumento que aguarda el momento para entrar en acción. El exacto movimiento de cada cuerpo en tiempo, espacio, intensidad y dirección es fundamental para conseguir el impacto sobre el espectador: “Será un espectáculo cifrado de un extremo al otro, como un lenguaje. De tal manera, no se perderá ningún movimiento, y todos los movimientos obedecerán a un ritmo; y como los personajes serán sólo tipos, los gestos, la fisonomía, el ropaje, aparecerán como simples trazos de luz”.<sup>282</sup> El juego interno de este cuerpo

---

<sup>278</sup> Antonin Artaud, “El teatro de la crueldad primer manifiesto”, *op. cit.*, p. 102.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>280</sup> Antonin Artaud, “Del teatro balinés”, *op. cit.*, p.70.

<sup>281</sup> Antonin Artaud, “Segunda carta sobre Crueldad”, *op. cit.*, p. 117.

<sup>282</sup> Antonin Artaud, “El Teatro de la crueldad primer manifiesto”, *op. cit.*, p. 112.

escénico en acción es como un mecanismo de caída por pesos: el caer de un peso sobre otro, crea una figura, sensación, reacción, movimiento.

Cada pieza cae en el lugar exacto afectando al siguiente cuerpo y así subsecuentemente. Un juego de pesos donde el espectador es también parte integrante del mecanismo; para esto es preciso que de cada elemento de este cuerpo brote una nota que conformará una sinfonía de fuerzas integradoras de una partitura gigante.<sup>283</sup> El director compone con cada una de estas notas emitidas por los cuerpos de la escena, escribe una partitura tan rigurosa y acabada como la partitura de un músico:

Todo es en ellos regulado, impersonal; no hay un movimiento de músculos ni de ojo que no parezca corresponder a una especie de matemática reflexiva, que todo lo sostiene, y por la que todo ocurre. Y, curiosamente en esta despersonalización sistemática, en estas expresiones puramente musculares que son como máscaras sobre los rostros, todo tiene su significado, todo produce el máximo efecto.<sup>284</sup>

Al igual que una orquesta de música el hecho escénico se guía por una partitura sólo que la manera de escribir esta partitura cambia según cada espectáculo: es particular cada manera de signar, de indicar y señalar. El director escénico, al igual que el director de orquesta, guía cada movimiento de la acción para producir el efecto sensible esperado sobre el espectador. Los actores junto con los vestuarios, escenografías, objetos, luces, sonido, música son instrumentos tan concretos como los instrumentos musicales: su hacer es igual de específico y claro.

#### **4.6. Dirección del director: 'la fiesta'**

La acción escénica de esta partitura conlleva un único fin: el espectador. Este armado de cuerpos está dirigido a que el espectador se convierta en parte integrante del cuerpo. Escenicamente su hacer es modificado: de ser una expectación objetiva como persona se transforma en una experiencia vivencial como cuerpo:

La ausencia de escena en el sentido ordinario de la palabra invitará a la acción a desplegarse en

---

<sup>283</sup> “todo corresponde a necesidades psicológicas inmediatas, y además a una suerte de arquitectura espiritual, formada por gestos y mímicas, pero también por el poder evocador de un sistema, por la cualidad musical de un movimiento físico, por el acorde paralelo y admirablemente fundido de un tono” Antonin Artaud, “Del teatro balinés”, *op. cit.*, pp. 61, 62.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 65.

los cuatro ángulos de la sala [...] Tales galerías permitirán que los actores, cada vez que la acción lo requiera, se persigan de un punto a otro de la sala, y que la acción se despliegue en todos los niveles y en todos los sentidos de la perspectiva, en altura y profundidad. Un grito lanzado de un extremo podrá transmitirse de boca en boca con amplificaciones y modulaciones sucesivas hasta el otro extremo. La acción desatará su ronda, extenderá su trayectoria de piso en piso, de un punto a otro, los paroxismos estallarán de pronto, arderán como incendios en diferentes sitios. Y el carácter de verdadera ilusión del espectáculo, tanto como la huella directa e inmediata de la acción sobre el espectador, dejarán de ser palabras huecas. Pues esta difusión de la acción por un espacio inmenso, obligará a que la luz de una escena y las distintas luces de una representación conmuevan tanto al público como a los personajes; y a las distintas acciones simultáneas, a las distintas fases de una acción idéntica (donde los personajes, unidos como las abejas de un enjambre, soportarán todos los asaltos de las situaciones y los asaltos exteriores de los elementos y de la tempestad).<sup>285</sup>

En este montaje escénico artaudiano, todo es continuidad. El espectador es invitado a integrarse a esa continuidad, es llevado a arrojarse fuera de sus límites preestablecidos; se le convida a formar parte de un conglomerado de cuerpos en movimiento, a dejarse llevar por el juego que los integrantes del teatro han creado para él. El espectador se convierte en el invitado principal de la orquesta. El director debe ser siempre consciente de este espacio vacío que será llenado. La diferencia en este símil entre músicos y actores es que el director escénico no guía a sus actores mientras estos realizan su presentación; cada uno de los miembros de este cuerpo sabe lo que deben hacer y en qué momento ejecutarlo; esta es una motivación más para encontrarse fuertemente interconectados, para soportarse unos a otros en el movimiento inesperado de cada función, se encuentran expuestos a la posibilidad de la espontaneidad; por eso todos en un cuerpo escénico están siempre alertas a los naturales movimientos inesperados que el cuerpo que ponen en acción pueda inventar. En este hacer, el director construye el dispositivo de juego, los actores lo manejan y el espectador lo vive, lo disfruta. El espectador es el invitado a jugar. El teatro de la crueldad es una exhortación para volver a la infancia a recrear el mundo por el puro placer de hacer nacer lo otro, lo diferente; es un llamado a desbordarse en la libertad que sólo le puede permitir el exceso. El espectador no sólo presencia el evento, es él mismo parte de la escena porque todo se dirige hacia él, él es su centro: “Desde el momento en que ‘en el teatro de la crueldad el espectador esta en el medio mientras que el espectáculo lo rodea’, la distancia de la mirada ya no es pura, no puede abstraerse de la totalidad del medio sensible; el espectador

---

<sup>285</sup> Antonin Artaud, “El teatro y la crueldad primer manifiesto”, *op. cit.*, p. 110.

investido no puede ya *constituir* su espectáculo, hay una *fiesta*".<sup>286</sup>

#### 4.7. Muerte de la representación occidental moderna: la *presentación*

Esta fiesta existe porque las acciones de la escena están vivas. El espectador del teatro de la crueldad se enfrenta con lo naciente:

El teatro de la crueldad no es una *representación*. Es la vida misma en lo que esta tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación. "He dicho, pues 'crueldad' como habría podido decir 'vida'". Esta vida soporta al hombre pero no es en primer lugar la vida del hombre. Este no es más que una representación de la vida y ese es el límite – humanista– de la metafísica del teatro clásico.<sup>287</sup>

Artaud solicita a su teatro poner en escena otra(s) versión(es) del mundo conocido, otras posibilidades del mundo ya representado, del mundo *ya ahí*; un mundo cuya imagen se encuentra delineada hasta sus últimos detalles.<sup>288</sup> Artaud nos muestra en su ensayo "La puesta en escena y la metafísica" un ejemplo excelente del poder que ejerce en nuestras vidas la representación:

Se presume que una mujer hermosa tiene una voz armoniosa; si desde que el mundo es mundo las mujeres hermosas nos hubieran llamado con trompetazos y nos hubieran saludado con bramidos, hubiésemos asociado para siempre la idea de bramido a la idea de mujer hermosa, y una parte de nuestra visión interna del mundo se hubiera transformado así radicalmente.<sup>289</sup>

La Representación establece un mundo unificado de correspondencias exactas que le otorgan su peso y seriedad a todo lo humano; peso y seriedad que, como ya hemos dicho, detienen la vida y veneran el pasado. Por lo tanto, el arte hace uso no sólo de la ebullición de la violencia o el desgarramiento de la tragedia para expandir este mundo, sino también de lo más inesperado: de la risa. La risa genera una transformación del enfoque desde donde miramos el mundo; hace que lo que en un momento fue serio se vuelve cómico y carente de integridad, ya que una vez que se logra la risa es imposible volver a establecer como serio lo serio, pues la risa hace caer lo establecido. La fuerza de la risa es un poder que destruye las convenciones al

---

<sup>286</sup> Jacques Derrida, "La clausura de la representación", en *La escritura y la diferencia*, p. 335.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>288</sup> "Así como la naturaleza dio a un árbol la forma de un árbol, hubiera podido darle perfectamente la forma de un animal o de una colina, y ante el animal o la colina hubiéramos pensado *árbol*, invirtiéndose así todo un orden". Antonin Artaud, "La puesta en escena y la metafísica", en *El teatro y su doble*, pp. 45, 46.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 46.

evidenciar los absurdos de la ley en que vivimos:<sup>290</sup>

Se comprende entonces que la poesía es anárquica en tanto cuestiona todas las relaciones entre objeto y objeto y entre forma y significado. Es anárquica también en tanto su aparición obedece a un desorden que nos acerca más al caos.<sup>291</sup>

Este poder anárquico de la poesía se dirige a destruir los significados inamovibles sobre los que se cimienta la humanidad. En el ejemplo de la mujer hermosa frente a la mujer mugido, el impulso natural de la risa, que resulta inevitable, quebranta la realidad representada, la idea de lo bello en una mujer, evidenciando la absurdez y fragilidad de nuestros cánones referentes a lo bello femenino. Al enfrentar la convención y lo absurdo de ella aparece entre las dos representaciones la pura presencia, la presencia de una mujer, una presencia singular y única que escapa “a la representación, a la suplencia, a la delegación”,<sup>292</sup> porque esta mujer *es* y *está* en la singularidad de su cuerpo presente que la hace irrepetible.<sup>293</sup>

Representar es hacer de aquella mujer del ejemplo en el capítulo uno una ley repetible; como idea puede funcionar, pero ya vimos que cuando interactúa con la vida real, fue imposible mantener esa idea intacta. Dicho de otra manera, representar es manifestar la ausencia del presente con un sustituto. Por el contrario, la acción del teatro cruel trae a la *presencia* al ausente suplantado. El teatro de la crueldad presenta en la escena lo irrepresentable del presente viviente, ya que pone en escena las fuerzas que nacen sin Ser, la presencia irrepetible e irreproducible de cada fuerza. Cuando el ser humano experimenta este movimiento, surfea en un mar donde la *presencia* de las fuerzas sin nombre, sin representación, emergen: el mundo cae, la realidad se disuelve, las palabras se convierten en huellas y su significado desaparece. Las posibilidades se vierten en las terminaciones nerviosas de un cuerpo excedido, porque la presencia extiende toda su potencia cuando dejan de representarla.

---

<sup>290</sup> El teatro contemporáneo está en decadencia porque ha perdido por un lado el sentimiento de lo serio, y, por otro, el de la risa. Porque ha roto con la gravedad, con la eficacia inmediata y dolorosa: es decir, con el peligro. Porque ha perdido además el verdadero sentido del humor y el poder de disociación física y anárquica de la risa. Porque ha roto con el espíritu de anarquía profunda que es la raíz de toda poesía. Es necesario admitir que en la destinación de un objeto, en el significado o en el empleo de una forma natural todo es convención”. *Ibid.*, pp. 45, 46.

<sup>291</sup> *Ibid.*, pp. 45, 46.

<sup>292</sup> Jacques Derrida, *La clausura de la representación*, p. 336.

<sup>293</sup> “Artaud ha querido borrar la repetición en general porque la repetición separa de ella misma a la fuerza, a la presencia, a la vida. Esta separación es el gesto económico y calculador de aquello que se difiere para conservarse”. *Ibid.*, p. 337.

Compartiré un ejemplo de mi vida que me parece adecuado para señalar que vivimos entre representaciones y no somos capaces de ver el mundo de otra manera: en 2010 fui con mi grupo de teatro de ciegos de gira por diferentes estados de la República Mexicana. En el trayecto, hicimos una escala en las playas de Nayarit. Uno de mis actores, ciego de nacimiento, no conocía el mar. Algunas personas le han descrito cómo es el mar, pero no lograba imaginárselo –aunque él creía que sí–. Cuando llegó y entró en contacto con el mar, estas fueron sus preguntas: ¿por qué era salada el agua?; ¿qué era eso?, al tocar la arena con sus manos (reflejó en su cara angustia y rechazo); ¿dónde están las paredes, como las de las albercas? Fue una gran experiencia para mí, porque nunca había pensado que el mar pudiera ser de otra forma.

Mi representación es tan exacta que reí de sorpresa cuando me cuestionó. Y eso me permitió también pensar ¿cómo sería el mar para él? Alguna representación tendría en su cabeza, pero ¿cómo sería? Pues tan diferente como le fuera posible relacionar y combinar ideas en su imaginación. Todavía hoy, que él ya conoce el mar, no puedo saber si la representación que tiene en su cabeza sea igual a la que yo concibo; sin embargo, no importa porque la realidad que él percibió a través de sus sentidos es tan real como la mía, aunque las imágenes representativas no coincidan. Eso es lo importante.

En el teatro de Artaud, las experiencias corporales sensibles de las que hablábamos son eso, nuevas aperturas a la realidad representada:

Queremos transformar al teatro en una realidad verosímil, y que sea para el corazón los sentidos esa especie de mordedura concreta que acompaña a toda verdadera sensación. Así como nos afectan los sueños, y la realidad afecta los sueños, creemos que las imágenes del pensamiento pueden identificarse con un sueño, que será eficaz si se lo proyecta con la violencia precisa.<sup>294</sup>

#### **4.8. El teatro una realidad virtual**

Si nos sumergimos en este mar de *presencias* que el hecho teatral de la crueldad está creando, asistimos a la apertura de otra realidad: una realidad que no proviene de un mundo UNO sólido, firme e inamovible; porque al no haber representaciones, la codificación de los sentidos

---

<sup>294</sup> Antonin Artaud, “El teatro y la crueldad”, en *El teatro y su doble*, p. 96.

desaparece o se mueve, la barrera entre lo que puede ser y lo que no puede ser se difumina. También el teatro crea otra realidad que parte de lo sensible para poder acceder a otras realidades como la del sueño o la del esquizofrénico o la del apestado.<sup>295</sup> Cualquiera de estas realidades generan acciones que afectan y modifican un cuerpo presente: el apestado en verdad supura, el esquizofrénico en verdad ve lo que los demás no ven, en sueños saltamos y el cuerpo dormido sobre la cama en verdad brinca con el impacto.

El teatro utiliza el juego sensible porque es la única forma de generar carnalmente otra realidad tan concreta y acabada capaz de rivalizar a la par con la realidad que conocemos. Y el teatro debe crear otra realidad tan verdadera como la de la cotidianidad: “Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual, [que por otra parte sólo ejerce todo su efecto permaneciendo virtual] e impone a la comunidad una actitud heroica y difícil”.<sup>296</sup>

Esta realidad que abre una realidad escénica es una realidad *extra-cotidiana* que “le permiten al espectador y al actor liberar en él mismo la libertad mágica del sueño, que sólo puede reconocer impregnada de crueldad y terror”,<sup>297</sup> “el terror de lo desconocido y la crueldad de destruir lo ya creado, en el teatro cruel el ejercicio del espíritu poético tiende siempre a una especie de anarquía hirviente, una esencial desintegración de lo real por la poesía”.<sup>298</sup> Por consiguiente, el teatro cruel pone en escena el otro lado del mundo para bañar el escenario con “una especie de sol extraño, una luz de intensidad anormal, donde lo difícil y aún lo imposible, se transforman de pronto en nuestro elemento normal”.<sup>299</sup>

El teatro crea un *doble* de la realidad, hace una *ficción*, una realidad virtual donde ese *doble* pueda existir. Esta es una creación artificialmente realizada por el humano, pero esto no significa que carezca de verdad: “[El Virrey] Aun destruido, aun aniquilado y orgánicamente pulverizado, consumido hasta la médula, sabe que en sueños no se muere, que la voluntad opera

---

<sup>295</sup> “Así como las imágenes de peste, en relación con un potente estado de desorganización física, son como las últimas andanadas de una fuerza espiritual que inicia su trayectoria en lo sensible y prescinde de la realidad”. Antonin Artaud, “El teatro y la peste”, *op. cit.*, p. 26.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 30

<sup>297</sup> Antonin Artaud, “El teatro y la crueldad”, *op. cit.*, p. 97.

<sup>298</sup> Antonin Artaud, “Los hermanos Marx”, *op. cit.*, p. 159.

<sup>299</sup> Antonin Artaud, “El teatro y la peste”, *op. cit.*, p. 32.

aun en lo absurdo, aun en la negación de lo posible, aun en esa suerte de transmutación de la mentira donde puede recrearse la verdad”.<sup>300</sup> La acción del teatro es construir *dobles* sensiblemente vivientes que permitan poner en perspectiva el mundo humano. El teatro crea realidades alternas para despertar la imaginación de *lo otro*, de lo diferente, de lo desconocido. Así llegó el ser humano a descubrir América, a volar a la Luna, a crear tecnología que nos permite ver y conocer galaxias a millones de años luz o seres marinos de las profundidades del océano. El ser humano imagina otros mundos, fantasea con otras posibilidades: sirenas, centauros, duendes, hadas, ángeles, robots, *aliens* y se convierte por un momento en ellos, porque usa su sensibilidad para sentir como siente el otro, se convierte en el otro. No es necesario que sean experiencias personales: todo lo que entra en contacto con un cuerpo es sensible y si es sensible, es posible presentarlo.

El arte escénico es el lugar encargado de proporcionar estos espacios virtuales donde el infinito se muestra y la realidad se transforma verdaderamente.

Si la multitud ha perdido la costumbre de ir al teatro, si todos hemos llegado a considerar al teatro un arte inferior, un medio de distracción vulgar, y lo utilizamos como exutorio de nuestros peores instintos es porque nos dijeron demasiadas veces que era teatro, o sea, engaño e ilusión; porque durante cuatrocientos años, es decir desde el Renacimiento, se nos ha habituado a un teatro meramente descriptivo y narrativo, de historias psicológicas; porque se las ingeniaron para hacer vivir en escena seres plausibles pero apartados —el espectáculo por un lado y el público por otro— y no se mostró a la multitud sino su propia imagen”.<sup>301</sup>

El teatro: “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 [...] pues sólo puede haber teatro a partir del momento en que se inicia realmente lo imposible”.<sup>302</sup> Hacer teatro es jugar con las verdades y mentiras del mundo humano para destruir la preponderancia de una sobre la otra y dar lugar únicamente a acontecimientos presentes. “Cuando una atmósfera es transformada de tal modo que un público hostil se encuentra de pronto hundido en las tinieblas e invenciblemente desarmado, hay que saludar aquí un acontecimiento”,<sup>303</sup> en ese momento de fractura del mundo es cuando el teatro realiza la acción de lo imposible, la acción de la peste: se planta en un lugar y

---

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>301</sup> Antonin Artaud, “No más obras maestras”, *op. cit.*, p. 85.

<sup>302</sup> Antonin Artaud, “El teatro y la peste”, *op. cit.*, p. 29.

<sup>303</sup> Antonin Artaud, “En torno a una madre”, acción dramática de Jean-Louis Barrault, en *op. cit.*, p. 160.

destruye todo el mundo conocido porque extrae las fuerzas que subyacen en él. Eso es lo que *presenta* el teatro cada noche que se repite una función.

En cada ocasión, el cuerpo escénico va generando la construcción específica que ha construido el director y cada uno de los cuerpos de este cuerpo da vida al momento presente, va accionando cada fuerza que va a mostrar. Es en este verdadero y real nacer de fuerzas que el teatro deja de ser representación para convertirse en *presentación* de lo originario:

El teatro como repetición de lo que no se repite, el teatro como repetición originaria de la diferencia en el conflicto de fuerzas [...] Pensar la clausura de la representación es, pues, pensar la potencia cruel de muerte y de juego que permite a la presencia nacer a sí misma, gozar de sí mediante la representación en que aquella se sustrae en su diferencia. Pensar la clausura de la representación es pensar lo trágico: no como representación del destino sino como destino de la representación. Su necesidad gratuita y sin fondo.<sup>304</sup>

## 4.9. El lenguaje

Todas las artes tienen un lenguaje: todas las artes son medios de expresión comunicativos, porque todo arte es creado para ser recibido por un otro. Los modos en que cada arte se manifiesta son diferentes y específicos de acuerdo a la singularidad de su elemento: en la literatura, las letras; en la danza, los movimientos; en la música, los sonidos; en el arte plástico, las formas visuales; en el cine, las imágenes en movimiento.

### 4.9.1. ¿Tiene el teatro un lenguaje? literatura dramática y teatro

El trabajo realizado por Artaud cuestionó muchos de los cimientos sobre los que se había cimentado el teatro occidental de su época, es decir 1900. En ese contexto histórico, el lenguaje del teatro era el texto:

En Occidente, y tal como nosotros lo concebimos, el teatro está íntimamente ligado al texto y limitado por él. Para el teatro occidental la palabra lo es todo, y sin ella no hay posibilidad de expresión; el teatro es una rama de la literatura, una especie de variedad sonora del lenguaje [...] –palabras hechas para ser leídas– [...] y aun si admitimos una diferencia entre el teatro hablado en escena y el texto leído, aun si limitamos el teatro a lo que ocurre ante las réplicas, nunca alcanzamos a separarlo de la idea de texto interpretado.<sup>305</sup>

<sup>304</sup> Jacques Derrida, *La clausura de la representación*, p. 343.

<sup>305</sup> Antonin Artaud, “Teatro oriental y teatro occidental”, en *El teatro y su doble*, p. 77.

El fundamento de este teatro de la tradición occidental europea es “el dialogo –cosa escrita y hablada– no pertenece específicamente a la escena, sino al libro, como puede verse en todos los manuales de historia literaria, donde el teatro es una rama subordinada de la historia del lenguaje hablado”.<sup>306</sup> Este estancamiento en el dialogo es producto de:

Obstinarse en que los personajes hablen de sentimientos, pasiones, apetitos e impulsos de orden estrictamente psicológicos, y donde una sola palabra suple a innumerables ademanes, es causa de que el teatro haya perdido su verdadera razón de ser, y que hayamos llegado a anhelar un silencio en el que podamos escuchar mejor la vida. En el diálogo se expresa la psicología occidental; y la obsesión por la palabra clara que lo exprese todo concluye en el desecamiento de las palabras”.<sup>307</sup>

El teatro ha “tenido el mismo destino que las palabras, que ya no despiertan imágenes, y que en vez de ser un medio de expresión son sólo un callejón sin salida y un cementerio del espíritu”.<sup>308</sup> Hoy en día, muchas experiencias teatrales actuales trabajan sobre bases más artaudianas, es decir, exploran cada vez más el específico lenguaje de la escena. Uno de los cuestionamientos más claros de Artaud hacia la historia teatral es sobre el lenguaje: para él, el teatro se ejecuta para el espacio y para los cuerpos en presente, lo demás es literatura:

El Teatro, arte independiente y autónomo, para *resucitar*; o simplemente para *vivir*, debe marcar bien lo que le diferencia del texto, de la palabra pura, de la literatura, y todos los demás medios escritos y fijados. Se puede perfectamente seguir concibiendo un teatro basado en la preponderancia del texto, y un texto cada vez más verbal, difuso y abrumador, al que quedaría sometida la estética de la escena, pero esta concepción que consiste en hacer que se sienten unos personajes en un cierto número de sillas o de butacas puestas en fila, y en contarse historias, por maravillosas que estas sean, no es quizás la negación absoluta del teatro [...] sería más bien su *perversión*.<sup>309</sup>

El teatro no es literatura, pues aunque en muchas ocasiones se valga de un texto este únicamente es un punto de partida para el creador escénico, ya que el teatro es “todo lo específicamente teatral, es decir, todo aquello que no puede expresarse con palabras, o si se quiere todo aquello que no cabe en el dialogo”.<sup>310</sup> Es fundamental demarcar estas diferencias entre el teatro y la literatura dramática, pues la sujeción del teatro a la literatura ha logrado

---

<sup>306</sup> Antonin Artaud, “La puesta en escena y la metafísica”, *op. cit.*, p. 39.

<sup>307</sup> Antonin Artaud, “Cuarta carta sobre lenguaje”, *op. cit.*, p. 134.

<sup>308</sup> Antonin Artaud, “El teatro alquímico”, *op. cit.*, p. 55.

<sup>309</sup> Jacques Derrida, *La clausura de la representación*, p. 324.

<sup>310</sup> Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, p. 39.

incorporarse de tal manera dentro de los estatutos clásicos del teatro occidental que:

Ese lenguaje de signos y de mímica, esa pantomima silenciosa, esas actitudes, esos ademanes, esas entonaciones objetivas, en suma, todo cuanto hay de específicamente teatral en el teatro, todos esos elementos, cuando existen fuera del texto son para todo el mundo la parte inferior del teatro; se lo llama “oficio” negligentemente y se los confunde con lo que se entiende por puesta en escena o “realización”, y hasta podemos considerarnos afortunados cuando la expresión “puesta en escena” no se emplea para designar esa suntuosidad artística y exterior que corresponde exclusivamente a los trajes, a las luces, y al decorado.<sup>311</sup>

Artaud nota la diferencia entre el arte de texto y el arte de la plástica viva en la escena, porque para llevar a cabo la realización del teatro de la crueldad que presenta la visión metafísica de la vida sucediendo en el presente vivo de la escena es necesario que:

La puesta en escena sea un instrumento de magia y hechicería; no reflejo de un texto escrito, mera proyección de dobles físicos que nacen del texto, sino ardiente proyección de todas las consecuencias objetivas de un gesto, una palabra, un sonido, una música y sus combinaciones. Esta proyección activa sólo puede realizarse en escena, y sus consecuencias se descubrirán sólo ante la escena y sobre ella; el autor que sólo emplea palabras escritas nada tiene que hacer en el teatro, y debe dar paso a los especialistas de esta hechicería objetiva y animada<sup>312</sup>

Y esto es así porque:

El dominio del teatro, hay que decirlo, no es psicológico, sino plástico y físico. Y no importa saber si el lenguaje físico del teatro puede alcanzar los mismos objetivos psicológicos que el lenguaje de las palabras, o si puede expresar tan bien como las palabras los sentimientos y las pasiones; importa en cambio averiguar si en el dominio del pensamiento y la inteligencia no hay actitudes que escapan al dominio de la palabra, y que los gestos y todo el lenguaje del espacio alcanzan con mayor precisión.<sup>313</sup>

#### **4.9.2. El lenguaje más allá de sus muros**

En nuestra vida cotidiana –mundana– tenemos una idea clara y definida de lo que debe ser el lenguaje. El mejor ejemplo de esta idea es el lenguaje escrito. Un lenguaje muy humano creado para entender lo mismo de una manera global, dar total claridad a los fenómenos y conceptos de la vida humana, enmarcar el pensamiento de una manera duradera. Este no es el único lenguaje que habita en el mundo humano, pero sí el más aclamado de ellos. Como decíamos, cada una de

<sup>311</sup> Antonin Artaud, “La puesta en escena y la metafísica”, *op. cit.*, p. 43.

<sup>312</sup> Antonin Artaud, “Teatro oriental y teatro occidental”, *op. cit.*, p. 82.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 80.

las artes posee un lenguaje distinto; no obstante, el teatro es arte que contiene a todas las demás artes y que perdura a través del tiempo en los manuscritos. Poco a poco, la confusión acerca del lenguaje teatral se fue distorsionando cada día más. Como hemos mencionado en los párrafos anteriores, la escena teatral tradicional se había vuelto psicología, ideas, conceptos y abandono el trabajo con el cuerpo.

Para abrir nuestras mentes a otras concepciones de lo que puede ser el lenguaje, aprovecharemos la voz de un filósofo alemán más cercano a nuestra cuestión, Benjamín Walter:

La comunicación por medio de la palabra es sólo un caso particular del lenguaje humano, el lenguaje se extiende sobre todo: no existe evento o cosa, tanto en la naturaleza viva como en la inanimada, que no tenga de alguna forma, participación en el lenguaje” [...] “toda expresión de la vida espiritual del hombre puede concebirse como una especie de lenguaje; esto nos permite concebir que no hay un solo lenguaje, y que no hay razón por la cual el lenguaje deba supeditarse a una sola forma entendible y clara, inútil sería identificar el lenguaje nombrador con el concepto general de lenguaje [...] el que crea que el hombre comunica su naturaleza espiritual por medio de los nombres, está impedido de asumir que es, efectivamente, su entidad espiritual lo que comunica, ya que esto no ocurre por medio de los nombres de las cosas.<sup>314</sup> [El] lenguaje no sólo significa comunicación de lo comunicable, sino que constituye a la vez el símbolo de lo incomunicable [...] la corriente continua de tal comunicación fluye por toda la naturaleza, desde la más baja forma de existencia hasta el ser humano, y del ser humano hasta dios [...] toda la naturaleza está atravesada por un lenguaje mudo”.<sup>315</sup>

Benjamín nos comparte que existe lenguaje aun ahí donde no hay palabras:

El lamento es la expresión más indiferenciada e impotente del lenguaje, casi no contiene más que un hálito sensible [...] en todo duelo o tristeza, la máxima inclinación es a enmudecer, y esto es mucho más que una mera incapacidad o falta de motivación para comunicar. Es que lo afligido se siente tan íntimamente conocido por lo no conocible [...] las cosas carecen de nombre propio [...] aquí se trata de lenguajes sin nombre y sin acústica, lenguajes del material, por lo que lo referido es la comunicación de la comunidad material de las cosas.<sup>316</sup>

Esta concepción más amplia del lenguaje nos permite comprender mejor el lenguaje de las artes:

Para acceder al conocimiento de las formas artísticas, basta intentar concebirlas como lenguajes y buscar su relación con los lenguajes de la naturaleza<sup>317</sup> [...] el lenguaje cuenta con su propia palabra y esa palabra sirve también para captar lo innostrado en el nombre. Se trata

---

<sup>314</sup> Benjamín Walter, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, p. 62.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>317</sup> *Idem.*

de la traducción del lenguaje de las cosas al de los hombres [...] no sólo de lo mudo a lo vocal; es la traducción de lo innombrable al nombre.<sup>318</sup>

Cada expresión viviente tiene su modo natural de ser y ese es su lenguaje, su manera de comunicarse con los otros. El filósofo alemán nos regala una ventana en la tradición occidental del lenguaje duro por donde estas otras expresiones pueden pasar. El arte teatral posee su propio lenguaje, nacido de su singular modo de ser:

“El teatro que no está en nada, pero que se vale de todos los lenguajes: gestos, sonidos, palabras, fuego, gritos, vuelve a encontrar su camino precisamente en el punto en que el espíritu, para manifestarse, siente necesidad de un lenguaje”.<sup>319</sup>

#### 4.9.3. ¿Cuál es el *lenguaje teatral*?

El lenguaje teatral “intenta comunicarse con las fuerzas puras [es] un lenguaje que llama ‘fuerzas’ a cuanto hace nacer imágenes de energía en el inconsciente, y crímenes gratuitos en la superficie”,<sup>320</sup> porque es “una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento”.<sup>321</sup> La escena es un lenguaje que se muestra con la transformación que la materia realiza en un espacio:

Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto. Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa sentimientos que escapan al dominio del lenguaje hablado.<sup>322</sup>

De manera que el lenguaje teatral sólo puede:

Definirse como posible expresión dinámica y en el espacio, opuesta a las posibilidades expresivas del lenguaje hablado. Y el teatro puede utilizar aún de este lenguaje sus posibilidades de expansión (más allá de las palabras), de desarrollo en el espacio, de acción disociadora y vibratoria sobre la sensibilidad. Aquí interviene en las entonaciones, la pronunciación particular de una palabra. Aquí interviene (además del lenguaje auditivo de los sonidos) el lenguaje visual de los objetos, los movimientos, los gestos, las actitudes, pero sólo si prolongamos el sentido, las fisonomías, las combinaciones de palabras hasta

---

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>319</sup> Antonin Artaud, “El teatro y la cultura”, p. 13.

<sup>320</sup> Antonin Artaud, “No más obras maestras”, *op. cit.*, p. 91.

<sup>321</sup> Antonin Artaud, “El teatro de la crueldad primer manifiesto”, *op. cit.*, p. 101.

<sup>322</sup> Antonin Artaud, “La puesta en escena y la metafísica”, *op. cit.*, pp. 39, 40.

transformarlas en signos, y hacemos de esos signos una especie de alfabeto. Una vez que hayamos cobrado conciencia de ese lenguaje en el espacio, lenguaje de sonidos, gritos, luces, onomatopeyas, el teatro debe organizarlo en verdaderos jeroglíficos, con el auxilio de objetos y personajes, utilizando sus simbolismos y sus correspondencias en relación con todos los órganos y en todos los niveles.<sup>323</sup>

El lenguaje teatral es similar al de los sueños, imágenes visuales unidas a sonidos, gritos, luz, onomatopeyas.<sup>324</sup> Es una “poesía que alcanza toda su eficacia sólo cuando es concreta, es decir, sólo cuando produce algo objetivamente, por su misma presencia activa en escena; sólo cuando un sonido, como en el teatro balinés, equivale a un gesto, y en lugar de servir de decorado, de acompañamiento a un pensamiento, lo moviliza, lo dirige, lo destruye, lo altera definitivamente, etcétera”.<sup>325</sup> El lenguaje de la escena es “*espaciamento*, es decir, producción de un espacio que ninguna palabra podría resumir o comprender, en cuanto que aquel mismo lo supone en primer término y en cuanto que apela a un tiempo que no es ya el de la llamada linealidad fónica; apelación a <una noción nueva del espacio>”.<sup>326</sup>

Esta Teatralidad no sólo quiere decir crear una plástica física de movimiento. Para el teatro de la crueldad, este lenguaje debe tener un peso de arte, es decir, mantener todas las características de materialidad, metafísica, crueldad y anarquía que hemos analizado en este trabajo. No se trata de transitar de un teatro de puro diálogo a un teatro de puras formas físicas, sino encontrar que el lenguaje del teatro es la materialidad de la fuerza metafísica de la vida en la escena con todo lo que estas conllevan:

La ilegibilidad teatral, en la noche que precede al libro, el signo no está separado todavía de la fuerza. Este no es todavía completamente un signo, en el sentido en el que lo entendemos nosotros, pero no es ya una *cosa*, eso que sólo pensamos en su oposición al signo. Este no tienen ninguna posibilidad de convertirse, en tanto tal, en texto escrito o palabra articulada; ninguna posibilidad de elevarse y de inflarse por encima de la *energeia* para revestir, de acuerdo con la distinción humboldtiana, la imposibilidad triste y objetiva del *ergon*.<sup>327</sup>

<sup>323</sup> Antonin Artaud, “El teatro de la crueldad primer manifiesto”, *op. cit.*, pp. 101-102

<sup>324</sup> “Si se reflexiona en que los medios de puesta en escena en el sueño son principalmente imágenes visuales y no palabras, nos parece más justo comparar el sueño con un sistema de escritura que con una lengua. De hecho la interpretación de un sueño es de parte a parte análogo al desciframiento de una escritura figurativa de la antigüedad, como los jeroglíficos egipcios”. Jacques Derrida, *La clausura de la representación*, p. 330. “No sólo escritura fonética y transcripción del habla, sino escritura jeroglífica, escritura en la que los elementos fonéticos se coordinan con elementos visuales, pictóricos, plásticos”. *Ibid.*, p. 329.

<sup>325</sup> Antonin Artaud, “La puesta en escena y la metafísica”, en *El teatro y su doble*, p. 42.

<sup>326</sup> Jacques Derrida, *La clausura de la representación*, p. 325.

<sup>327</sup> Jacques Derrida, *La palabra soplada*, p. 263.

El lenguaje teatral es “ese lenguaje, que evoca en el espíritu imágenes de una intensa poesía natural (o espiritual)”.<sup>328</sup> A través de la materia expresiva de un cuerpo escénico.<sup>329</sup>

Esta otra corporalidad de la escena implica, por un lado, la construcción de materias en acción que irrumpen un tiempo y espacio específico, pero también se refiere a otro manejo de la corporalidad de todo lo que es concreto en el escenario.<sup>330</sup> Por eso es que Artaud a pesar de revelarse en contra del texto no lo niega.<sup>331</sup> El texto es una parte más del cuerpo escénico del teatro, pero al igual que el resto de cuerpos en la escena tradicional, es un cuerpo desaprovechado en su corporalidad. Lo anterior revela que los cuerpos en escena en este teatro criticado por Artaud están muertos; sus corporalidades han cedido su materialidad activa a una objetualidad útil.

#### **4.9.4. La corporalidad del texto hablado en la escena**

¿Qué le falta a la palabra para estar viva? ¿Cuál es la corporalidad de la palabra hablada para Artaud? “En los textos para ser leídos en la Galería Pierre en ocasión de la exposición de sus dibujos, Artaud señala: <El timbre tiene volúmenes, masas de alientos y de tonos que obligan a la vida a salir de sus reparos y a liberar sobre todo ese autodenominado más allá que nos oculta / y que no está en el astral sino aquí>”.<sup>332</sup> Artaud no declaró un rechazo absoluto a la utilización de

---

<sup>328</sup> Antonin Artaud, “La puesta en escena y la metafísica”, en *El teatro y su doble*, p. 43.

<sup>329</sup> “[...]hacer metafísica con el lenguaje, los gestos, las actitudes, el decorado, la música, desde un punto de vista teatral, es, me parece, considerarlos en razón de todos sus posibles medios de contacto con el tiempo y el movimiento”. Antonin Artaud, “La puesta en escena y la metafísica”, en *El teatro y su doble*, p. 49.

<sup>330</sup> “Los registros de transmisiones provenientes de los códigos internos, del medio exterior, de una región a otra del organismo, se cruzan [...] si allí existe una escritura, es una escritura en el mismo real [...] polívoca y nunca bi-unívoca, lineal, una escritura transcursiva y nunca discursiva [...] ‘la in organización real’ [...] en vano se buscaría algo que se pudiese llamar el significante, no cesa de componer y descomponer las cadenas en signos que no poseen ninguna vocación para ser significantes. Producir el deseo, es la única vocación del signo”. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El antiedipo, capitalismo y esquizofrenia*, p. 45.

<sup>331</sup> “Así, lejos de restringir las posibilidades del teatro y del lenguaje, bajo el pretexto de que no representare ninguna obra escrita, lo que hago es extender el lenguaje de la escena, multiplico sus posibilidades”. Jacques Derrida, *La clausura de la representación*, p. 331.

<sup>332</sup> Camille Dumouille, *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*, p. 198.

texto en el teatro. Lo que impugna es que el teatro se limite a ser letras muertas en un papel. Cuando el texto pase al dominio del teatro se despojará de su calidad de letra escrita para convertirse en habla, en materia viva que irrumpe un espacio:

Sé que también las palabras tienen posibilidades como sonido, modos distintos de ser proyectadas en el espacio, las llamadas *entonaciones*. Y mucho podría decirse asimismo del valor concreto de la entonación en el teatro, de esa facultad que tienen las palabras de crear una música propia según la manera como se las pronuncie –con independencia de su sentido concreto y a veces en contradicción con ese sentido–, y de crear bajo el lenguaje una corriente subterránea de impresiones, de correspondencias, de analogías.<sup>333</sup>

Lo que consideraríamos hoy en día los sub-textos que hay en las palabras, los juegos posibles que únicamente pueden existir en el modo de decir las cosas. Como ejemplo burdo podemos citar el conocido chiste de la pareja de casados: recién casados preguntan ¿cómo amaneciste?, con gran interés y amor; después de años, ¡cómo amaneciste!, enfatizando lo mal que se ve; ya ancianos, ¡cómo! ¿amaneciste?, sorprendidos por ver que ha sobrevivido un día más. Estos matices únicamente es posible captarlos cuando se escuchan, porque aun leyendo las acotaciones lo que nuestro cerebro hace es una forma cerebral de esta referencia. Podemos también recrear, para entender este matiz afectivo, la plática entre personas sordas a través de sus manos: esta contiene una cantidad de formas expresivas sorprendentes, ya que ellos deben transmitir su sentir con muy pocos signos, su expresión corporal lo es todo.

Igualmente, Artaud deseó que la palabra en la escena se transforme en algo tan corporal y expresivo como los cuerpos de estos sordos. Todo esto sería, de alguna manera, un primer nivel teatral de la palabra en la escena. Y cuando hablamos de este nivel apuntamos a toda la carga afectiva desde una perspectiva humana que puede recoger la complejidad de nuestros modos de comunicación social; sin embargo, esta no es la única posibilidad plástica que la palabra tiene. En este estudio se pretende entender cuál es el hacer teatral de un teatro cruel; por lo tanto, al igual que todo en la escena de la crueldad, hay que esperar que: “el aspecto lógico y discursivo de la palabra desaparezca ante su aspecto físico y afectivo, es decir que las palabras sean oídos como elementos sonoros y no por lo que gramaticalmente quieren expresar”.<sup>334</sup> La palabra debe desarrollar todo su potencial como materia:

---

<sup>333</sup> Antonin Artaud, “La puesta en escena y la metafísica”, p. 40.

<sup>334</sup> Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 135.

Repeticiones rítmicas de sílabas y particulares modulaciones de la voz, vistiendo el sentido preciso de las palabras, precipitan mayor número de imágenes en el cerebro, produciendo un estado aproximadamente alucinatorio, e imponen a la sensibilidad y al espíritu una especie de alteración orgánica que contribuye a quitar a la poesía escrita la gratuidad que comúnmente la caracteriza. Y en torno a esa gratuidad se concentra todo el problema del teatro.<sup>335</sup>

Si recordamos el teatro cruel es metafísico, y esto quería decir llevar a la materia de cada cuerpo más allá de su simple función de órgano:

Hacer metafísica con el lenguaje hablado es hacer que el lenguaje exprese lo que no expresa comúnmente; es emplearlo de un modo nuevo, excepcional y desacostumbrado, es devolverle la capacidad de producir un estremecimiento físico, es dividirlo y distribuirlo activamente en el espacio, es usar las entonaciones de una manera absolutamente concreta y restituirles el poder de desgarrar y de manifestar realmente algo, es volverse contra el lenguaje y sus fuentes bajamente utilitarias, podría decirse alimentarias, contra sus orígenes de bestia acosada, es en fin considerar el lenguaje como *forma de encantamiento*.<sup>336</sup>

El teatro no debe anclarse en textos fijos. Los textos son la parte que logra conservarse del hecho escénico, ya que este es efímero e irreplicable, pero al igual que se puede conservar el texto se conserva la música que acompañe a dicho hecho teatral, las escenografías, vestuarios, maquillajes, por señalar algunos elementos, y ninguno de estos elementos que logra sobrevivir al paso del tiempo es el teatro. El teatro radica en lo que sucede en el presente del escenario. En el teatro, la palabra debe ser considerada únicamente como un cuerpo más del cuerpo, no como su origen y destino:

La palabra habrá de aparecer como una necesidad, como el resultado de una serie de compresiones, de choques, de roces escénicos, de evoluciones de toda suerte (así se transformará el teatro en una auténtica operación viviente y conservará esa especie de palpitación emocional sin la que el arte es arte gratuito), todos esos tanteos, búsquedas, choques, culminarán igualmente en una obra, en una composición *inscrita*, fijada en sus menores detalles, y anotada con nuevos medios de anotación. La composición, la creación, en lugar de hacerse en el cerebro de un autor, se harán en la naturaleza misma, en el espacio real, y el resultado definitivo será tan riguroso y determinado como el de no importa qué obra escrita, con el agregado de una inmensa riqueza objetiva.<sup>337</sup>

Artaud anhela desaparecer a los dramaturgos y su convencional manera de escribir, porque la estructura empleada sigue llevando al teatro por una ruta sin desviaciones, todavía

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 137. El secreto del teatro en el espacio es la disonancia, la dispersión de los timbres, y la discontinuidad dialéctica de la expresión. *Ibid.*, p. 128.

<sup>336</sup> Antonin Artaud, "La puesta en escena y la metafísica", *op. cit.*, p. 50.

<sup>337</sup> Antonin Artaud, *op. cit.*, pp. 126, 127.

apunta a la reproducción de psicologías, caracteres, situaciones realistas, relaciones humanas. El dramaturgo carecía de acción, basaba sus escritos en caracteres y no en transformaciones de cuerpos:

Falta descubrir aún la gramática de ese nuevo lenguaje. El ademán es su materia y su cabeza, y, si se quiere, su alfa y omega. Parte de la NECESIDAD del lenguaje más que del lenguaje ya formado. Pero descubriendo un callejón sin salida en la palabra, vuelve espontáneamente al ademán. Roza de paso algunas leyes de la expresión material humana. Se sumerge en la necesidad. Rehace poéticamente el trayecto que culminó con la creación del lenguaje. Pero con una conciencia multiplicada de los mundos que ha puesto en movimiento por el lenguaje de la palabra y a los que revive en todos sus aspectos.<sup>338</sup>

A estos dramaturgos tradicionales les faltaba hacer corporal su literatura, encontrar gramáticas como las que presenciamos hoy en día en algunas expresiones contemporáneas, como las obras de Heiner Müller, *Sangre en el cuello del gato* de Werner Fassbinder, *Danzar entre los despojos* de Adel Hakim, *No-ya* de Samuel Beckett, todo el teatro surrealista y dadaísta, por poner algunos ejemplos. El teatro debe encontrar sus nuevas rutas no sólo en el escenario, sino también en su manera de escribirlo, pues en un gran número de ocasiones, el teatro se impulsa a partir de un texto: entre más abierto sea el texto, más amplitud tendrá el hecho escénico para desarrollarse.

Finalmente, la palabra es una parte vital no sólo del mundo humano, sino también de su naturaleza, pero no tiene que ser una expresión sin vida. El teatro es el encargado de otorgarle también a la palabra su rasgo *cruel*, su rasgo de sangre y hacerlo vivir nuevamente.

#### **4.9.5. Impacto mental del lenguaje teatral: su valor de conocimiento frente al lenguaje escrito**

El teatro oriental ha sabido preservar un cierto valor expansivo de las palabras, pues en la palabra el sentido claro no lo es todo; hay también una música de la palabra, que habla directamente al inconsciente. Y así es como en el teatro oriental no hay un lenguaje hablado sino un lenguaje de gestos, actitudes, signos, que, desde el punto de vista del pensamiento en acción, tiene tanto valor expansivo y revelador como el otro. Y así es como en Oriente este lenguaje de signos se valora más que el otro, atribuyéndosele poderes mágicos inmediatos. Se le invita a que le hable no solo al espíritu sino a los sentidos, y, por medio de los sentidos, a

---

<sup>338</sup>Antonin Artaud, "Segunda carta de lenguaje", en *op. cit.*, pp. 124, 125.

alcanzar regiones aún más ricas y fecundas de la sensibilidad en pleno movimiento.<sup>339</sup>

¿Cuál es el hacer del lenguaje de la palabra en nuestras vidas? ¿Qué importancia tiene rumbo al desarrollo de las capacidades humanas? ¿Cuál debería ser el hacer del lenguaje teatral? Antonin Artaud propuso algunas respuestas para las cuestiones anteriores:

Hemos de descubrir entonces si este lenguaje de la puesta en escena, como lenguaje teatral puro, puede alcanzar los mismos fines interiores que la palabra, si desde el punto de vista del espíritu y teatralmente puede aspirar a la misma eficacia intelectual que el lenguaje hablado. Cabe preguntarse, en otros términos, si es capaz no de precisar pensamientos, sino de *hacer pensar*, si puede tentar al espíritu a adoptar actitudes profundas y eficaces desde su propio punto de vista.<sup>340</sup>

Hasta nuestros días:

No se ha probado en absoluto que no haya lenguaje superior al lenguaje verbal. Y parece que en la escena (ante todo un espacio que se necesita llenar y un lugar donde ocurre alguna cosa) el lenguaje de las palabras debiera ceder ante el lenguaje de los signos, cuyo aspecto objetivo es el que nos afecta de modo, más inmediato. Desde este punto de vista, el trabajo objetivo de la puesta en escena asume una suerte de dignidad intelectual a raíz de la desaparición de las palabras en los gestos, y del hecho de que la parte plástica y estética del teatro abandonan su carácter de intermedio decorativo para convertirse, en el sentido exacto del término, en un *lenguaje* directamente comunicativo.<sup>341</sup>

Entonces, ¿tiene derecho el teatro a tener un lenguaje propio diferente al de la literatura? Si, porque el teatro necesita de la fuerza de lo desconocido para reinyectar los impulsos humanos; para provocar al pensamiento requiere de la expresión de lo que no existe:

La expresión verdadera oculta lo que manifiesta. Opone el espíritu al vacío real de la naturaleza, y crea, como reacción una especie de lleno en el pensamiento. O, si se prefiere, en relación con la manifestación-ilusión de la naturaleza crea un vacío en el pensamiento. Todo sentimiento poderoso produce en nosotros la idea del vacío. Y el lenguaje claro que impide ese vacío impide asimismo la aparición de la poesía en el pensamiento. Por eso una imagen, una alegoría, una figura que ocultan lo que quisieran revelar significan más para el espíritu que las claridades de los análisis de la palabra.<sup>342</sup>

Estos *huecos* vacíos remanentes en el tejido teatral son los lugares por donde el humano se mueve *re- inyecta* su mundo, posibilitan el acceso de la otredad en la carne y con ella el tránsito de la conciencia. La naturaleza de estos espacios vacíos obliga al espectador a entrar al

<sup>339</sup> Antonin Artaud, "Cuarta carta sobre lenguaje", *op. cit.* p. 135.

<sup>340</sup> Antonin Artaud, "Teatro oriental y teatro occidental", *op. cit.* p. 78. (sic)

<sup>341</sup> Antonin Artaud, "Primera carta sobre lenguaje", *op. cit.* p. 121.

<sup>342</sup> Antonin Artaud, "Teatro oriental y teatro occidental", *op. cit.* pp. 80, 81.

tejido y ser parte de un suceso que lo compele a pensar, a digerir por sí mismo el espectáculo, a expandir su visión del mundo<sup>343</sup> “y esta imposibilidad de retomar el hilo, de cobrar la presa –de aproximar la oreja al instrumento para poder oír mejor– produce una irritación que es un encanto más del espectáculo”.<sup>344</sup>

#### 4.9.6. Otro lenguaje, la actualidad del lenguaje y el meta lenguaje

El lenguaje escrito racional abstracto es un lenguaje estructurado, *organizado*:

Artaud teme el cuerpo articulado como teme el lenguaje articulado, el miembro tanto como la palabra, en un único y mismo trazo, por una única y misma razón. Pues la articulación es la estructura de mi cuerpo y la estructura es siempre estructura de expropiación. La división del cuerpo en órgano, la diferencia interior de la carne da lugar a la falta por la que el cuerpo se ausenta de sí mismo, haciéndose pasar así, tomándose por el espíritu. Pero ‘no hay espíritu, nada más que diferenciaciones de cuerpos’.<sup>345</sup>

El lenguaje escrito impide la heterogeneidad de cada uno, de cada época, de cada cultura, de cada raza, ya que “El signo es regido por dios, y el sentido nace de esa cópula entre Dios y el mundo, el Significante y las cosas, según una maquinaria que Artaud llama “la libido caputitaria / del concepto que siempre quiere ponerse en el lugar de / su presunto concebido”.<sup>346</sup> Este lenguaje es un lenguaje preestablecido *más-antes-ya*, es decir, puesto ahí desde que el mundo es mundo. Y no podremos acercarnos a las infinitas posibilidades que genera el teatro si seguimos encerrándolo en el signo que sólo nos permite ver lo muerto, lo fosilizado, lo repetido.

Podemos hablar entonces de otro lenguaje, un lenguaje desarticulado que emana desde un cuerpo presente penetrado por fuerzas de este momento, un lenguaje cuyo “objeto no es resolver conflictos sociales o psicológicos, ni servir de campo de batalla a las pasiones morales, sino expresar objetivamente ciertas verdades secretas, sacar a la luz por medio de gestos activos

---

<sup>343</sup> “Ha de creerse en un sentido de la vida renovada por el teatro, y donde el hombre se adueñe impávidamente de lo que aún no existe, y lo haga nacer. Y todo cuanto no ha nacido puede nacer aún si no nos contentamos como hasta ahora con ser meros instrumentos de registro”. Antonin Artaud, “El teatro y la cultura”, *op. cit.*, p. 14.

<sup>344</sup> Antonin Artaud, “Del teatro balinés”, *op. cit.* p. 63.

<sup>345</sup> Jacques Derrida, *La palabra soplada*, pp. 257, 258.

<sup>346</sup> Camille Dumouille, *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*, p. 196.

ciertos aspectos de la verdad que se han ocultado en formas en sus encuentros con el Devenir”.<sup>347</sup> Ese es un lenguaje *más-aquí*, un lenguaje que nace, roturador. Un lenguaje poético que permite al pensamiento expandirse al cuestionarlo. Este es un lenguaje no definido ni estandarizado. Es un lenguaje plagado de espacios vacíos, un cedazo que permite al espectador completar los agujeros, nutrirlos de sus propias fuerzas, asomarse y ser parte misma de la obra teatral. Un lenguaje así, un lenguaje permeable sin barreras ni limitaciones, es un lenguaje que permite al manifestarse en su presente abrir simultáneamente las puertas a un *más-allá*: más allá de lo que ya conocemos por la tradición, más allá de lo que podemos percibir en este presente, más allá de lo que nuestros alcances personales pueden generar. Entramos a lo desconocido y es cuando lo *manifesto* y *no manifesto*, forma y contenido, materia y espíritu, concreto y abstracto<sup>348</sup> se unen y se expanden. Es cuando un *acontecimiento* sucede y la metafísica se acciona.

Como lo enunciamos al hablar de metafísica, volvamos al ejemplo del cuadro *Los zapatos* de Van Gogh. Un lenguaje *más-antes-ya* sólo plasmaría zapatos, signo-significante en completa relación. Los zapatos que Van Gogh dibuja son una materialidad específica y singular concreta, estos zapatos son únicos, afirman su propiedad y nos facultan para abrir en su sola presencia un *más-aquí*, *unos* zapatos, no Los zapatos. Estos zapatos al evidenciar su presencia única nos permiten advertir al mismo tiempo un *más-allá* de esta presencia directa que contienen, porque cuando miramos esos zapatos, vemos no sólo la imagen realista de unos zapatos, sino un mundo entero que se abre a través de esos zapatos: una multitud de sensaciones, olores, sabores, relaciones sociales, estratos económicos, pesos espirituales que son físicamente perceptibles en las formas del zapato.

No sólo podemos adjetivarlos como ‘unos zapatos de campo viejos’, pues aunque se definieran con esta frase, ella misma no alcanzaría a describir toda la fuerza material con la que esos simples zapatos pintados de una manera única impactan al espectador con toda su

---

<sup>347</sup> Antonin Artaud, “Teatro oriental y teatro occidental”, en *El teatro y su doble*, p. 79.

<sup>348</sup> “[...] y creo que por medio de músicas de instrumentos, notas, combinaciones de colores y formas, de las que no conservamos ninguna noción, lograban colmar esa nostalgia de la pura belleza, que Platón pudo encontrar por lo menos una vez en este mundo, en su realización completa, sonora, fluente y desnuda; y resolver, por otra parte, mediante conjunciones inimaginables y extrañas para nuestras mentes de hombres todavía despiertos, resolver, e incluso aniquilar todos los conflictos nacidos del antagonismo de la materia y el espíritu, de la idea y la forma, de lo concreto y lo abstracto, y fundir todas las apariencias en una expresión única que debió ser el equivalente del oro espiritualizado”. Antonin Artaud, “El teatro alquímico”, *op. cit.* p. 58.

posibilidad creadora generadora de pensamiento, de un pensamiento afectivo, abriendo todo un *más-allá* posible alrededor de esos zapatos con su simple presencia. No hay anécdotas, sino un mundo de presencias que salen al abrir una puerta, en este caso, *Los zapatos* de Van Gogh.

Este lenguaje *más-aquí* que impulsa a ir *mas-allá* es traer eso otro más allá de lo humano a la presencia. Es la expresión de lo humano en un lenguaje no humano: “es situarse a la vez dentro y fuera de los signos, sufrir ‘el corte’ y actuar por debajo, desde el más acá”.<sup>349</sup> Quitar el lenguaje del *más-antes-ya* para tener un lenguaje *más-aquí* que abra las puertas a un *más-allá* y “así, rebajar a Dios es el mismo gesto de rebajar los signos”.<sup>350</sup>

El lenguaje teatral es un lenguaje que “exige el descubrimiento de un lenguaje activo, activo y anárquico, que supere los límites habituales de los sentimientos y las palabras”.<sup>351</sup> Un lenguaje que nace cada vez, un lenguaje otro que:

Nos lleva de nuevo *al borde* del momento en que la palabra no ha nacido todavía, cuando la articulación no es ya el grito, pero no es todavía el discurso, cuando la repetición es *casi* imposible, y con ella la lengua en general: la separación del concepto y del sonido, de significado y del significante, de lo neumático y de lo gramática, la libertad de la traducción y de la tradición, el movimiento de la interpretación, la diferencia entre el alma y el cuerpo, el amo y el esclavo, Dios y el hombre, el autor y el actor. Es la víspera del origen de las lenguas y de ese diálogo entre la teología y el humanismo, del que la metafísica del teatro occidental no ha hecho otra cosa que mantener su inagotable repetición. Es el Habla anterior a las palabras.<sup>352</sup>

Tener un lenguaje teatral que se despliegue en el espacio de manera múltiple, ponga perspectivas de sentido temporales y haga pensar es:

En pocas palabras, plantear el problema de la eficacia intelectual de las formas objetivas como medio de expresión, de la eficacia intelectual de un lenguaje que solo utiliza formas, ruidos o gestos, es plantear el problema de la eficacia intelectual del arte.<sup>353</sup>

---

<sup>349</sup> Camille Dumouille, *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*, p. 198.

<sup>350</sup> *Idem*.

<sup>351</sup> Antonin Artaud, “La puesta en escena y la metafísica”, *op. cit.*, p. 44.

<sup>352</sup> Jacques Derrida, *La clausura de la representación*, p. 328.

<sup>353</sup> Antonin Artaud, “El teatro oriental y el teatro occidental”, en *El teatro y su doble*, p. 78.

#### 4.10. Descrear, postura antihumana y anticapitalista del arte

La acción escénica del teatro de la crueldad es un mecanismo para apartar al ser humano de su estancamiento como civilización, es un proceso de constante movimiento, de ser un nomada<sup>354</sup> “sin profundidad, siempre superficie”.<sup>355</sup> La palabra que Artaud emplea para sintetizar esta dinámica es: *la motilidad* “es un vaivén incesante entre el plano enajenante de la superficie y la profundidad abyecta entre un sujeto simulacro y el abismo del sí”.<sup>356</sup> Un constante cambio de posición “un proceso infinito de apropiación y de expropiación, sin posibilidad de quedar fijo en ninguno de los polos”.<sup>357</sup>

Hay múltiples maneras de imaginar este movimiento para entenderlo: cruzar un arroyuelo a través de piedras, asarnos de lianas en la selva para ir de un punto a otro, sujetarnos de varios troncos en el mar. Es un proceso de ocupar diferentes posturas destinadas a ser siempre abandonadas, cambiar continuamente de lugar, moverse constantemente para cruzar al otro lado.<sup>358</sup>

Esta *motilidad* es un proceso que desde que se nace hasta que se muere impide el estancamiento: “detenerse es consistir, constiparse, volverse excremento, desecho del Otro”;<sup>359</sup> es el reinstalarse en el flujo del movimiento. Así no hay manera de ser un sujeto, mucho menos un Ser no hay forma de ser una civilización inamovible, no hay posibilidad de ser un teatro muerto.<sup>360</sup> La motilidad es la ruptura del sujeto, es ser siempre un *cuasi* sujeto, un actor cambiando de personajes a lo largo de su vida.<sup>361</sup> Cada personaje que encarna constituye un rasgo

---

<sup>354</sup> “Entre lo lleno y lo vacío, entre la superficie y el abismo, el yo se encuentra en una posición inestable, nómada”. Camille Dumoille, *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*, p. 126.

<sup>355</sup> Camille Dumoille, *op. cit.* p. 124.

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>357</sup> *Idem.*

<sup>358</sup> “El sujeto-simulacro, que no sostenido por ningún principio, ninguna ajré, no es un ‘ser’: se reduce a la dinámica de la ‘motilidad’, al recorrido fugitivo de la superficie, ocupa sucesivamente todos los lugares, adopta humorísticamente todas las imágenes identificatorias para rechazarlas todas”. *Ibid.*, p. 124.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>360</sup> “El esfuerzo de desenajenación se efectúa pues por un proceso de abyección de todo lo que bloquea” “No soy más que una vieja caca lamentable / pero que da asco”. No puede ocupar ningún lugar, porque ya se ha apostado allí el Otro: ‘el lugar hiede’” *Idem.*

<sup>361</sup> “el anclaje en lo social es aceptado estratégicamente como defensa contra la locura, pero para ser denunciado en forma cada vez más violenta”. *Idem.*

de vida humana que adquiere para vivirlo y así poder rechazarlo, como la depuración en la alquimia que mencionamos en nuestro capítulo sobre la actuación.

Artaud no rechaza *a priori*, él se sumerge a vivir en carne lo que posteriormente rechazará, sólo desde su carne y desde su experiencia puede conocer, sólo desde ahí puede abandonar: “la estrategia de Artaud es el rechazo, pero no la negación; es decir, que todos los lugares son humorísticamente visitados para ser sucesivamente ‘abyectados’”.<sup>362</sup> Artaud es actor y de ahí proviene su experiencia de vida, su encarnación de múltiples formas humanas para depurar su propio cuerpo.<sup>363</sup> Un proceso del actor que juega a vivir, del actor que no se ancla a nada y ríe. No es un actor trágico que sufre ante la crueldad del *terrible en suspenso*, que vive como Ser con forma humana, es un actor que ríe de ese conflicto y se mueve a otra posición sin aferrarse, sin buscar verdades: “es la voluntad de hacer estallar la unidad dividida del yo”.<sup>364</sup> Por eso puede ser ‘El loco en celo’, progenitor de sí mismo y de su yo, como de sus hijas, siempre por venir.<sup>365</sup> Cada personaje lo despoja de su forma humana; con este movimiento se va conformando su ser cuerpo único, la reapropiación de su propiedad impropia. “Y su comportamiento de huida a fin de volverse intocable, de no ser ya tuteado y toqueteado como lo fue en el manicomio, adopta el lugar de lo que es más intocable y no tiene lugar en el orden humano: Dios o el excremento”.<sup>366</sup>

Lo que el teatro de la crueldad genera es lo humano en movimiento. El hacer del teatrero es la motilidad tanto para su propia persona como para el hacer al que se dedica, el arte escénico. Por consiguiente, él no crea obras: el teatrero se dedica a descrear obras, *desobrando* en su camino artístico. El teatrero deconstruye,<sup>367</sup> derrumba la estructura que se le presenta y con los

---

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>363</sup> “el ‘sujeto-Artaud’ no corresponde a la serie de puntos de una circunferencia, sino al rechazo anárquico de toda identidad posible, es un ‘proceso’ continuamente reiniciado a partir de la seudoidentidad social”. *Ibid.*, p. 127.

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>365</sup> “Sinfin regreso a un sí arquetípico, puede sin embargo desbordar los marcos alienantes del sujeto y de su temporalidad cerrada, para reconstruir su ‘identidad’. Convirtiéndose cada vez en autor de su propio nacimiento. *Idem.*

<sup>366</sup> *Ibid.*, p.128.

<sup>367</sup> “Desensamblar las partes de un todo. La deconstrucción de un edificio. La deconstrucción de una máquina. *Gramática*: desplazamiento conferido a las palabras que componen una frase escrita en una lengua extranjera, violando ciertamente la sintaxis de dicha lengua, pero también acercándose a la sintaxis de la lengua materna a fin de captar mejor el sentido que presentan las palabras en la frase. Hay Deconstrucción con respecto a la lengua del autor traducido y construcción con respecto a la lengua del traductor.” Jacques Derrida, *El tiempo de una tesis, deconstrucción e implicaciones conceptuales*, p. 24.

escombros confecciona algo nuevo, algo desconocido. El arte teatral para Artaud es un hacer contrario al de Dios que crea; el hacer teatral es una anarquía de la destrucción para “deshacer, descomponer, desedimentar estructuras”.<sup>368</sup> Por eso el lenguaje teatral está siempre abierto: el creador escénico no encuentra una forma que repite hasta el cansancio. Con cada montaje teatral encuentra nuevas formas que serán momentáneas, cada creación escénica esta destinada a morir es una descreación de sí mismo: “mis desechos que han tomado por obras”, así se expresa Artaud sobre su trabajo.

El quehacer teatral es siempre una traducción de lenguas sin fin. Artaud expresa no ver “jamás la acción y la creación / sino en un dinamismo jamás caracterizado, / jamás situado, / jamás definido, / donde la invención perpetua es la ley / y mi capricho / y donde todo sólo tiene valor / por el choque y el entrechoque”.<sup>369</sup> El pintor Picasso fue un artista cruel, un destructor de su propia obra en cada nuevo lienzo en blanco; su lenguaje es indefinible, porque el cuerpo de su obra es infinito. Es un arte en deconstrucción constante. Un teatro de la motilidad es, justamente, un teatro del presente, un teatro que se comunica con la humanidad con la que tiene contacto; por esto es que es la posibilidad del desarrollo de la humanidad, porque nunca se detiene, siempre está sugiriendo un algo más, un algo diferente, un algo que nace:

¿Qué quiere decir dibujar? ¿Cómo se llega a hacerlo? Es la acción de abrirse paso a través de un invisible muro de hierro que parece interponerse entre lo que se siente y lo que es posible realizar. Cómo hacer para atravesar ese muro, pues de nada sirve golpear fuertemente sobre él; para lograrlo se le debe corroer lenta y pacientemente con una lima, tal es mi opinión.<sup>370</sup>

Un arte nunca pasivo, siempre en acción, destructivo-constructivo, jamás detenido. Hacer obra es sólo caminar, crear un simple encuentro por el camino con el otro para perderse en la nada. En definitiva, el hacer del teatrero cruel es un hacer del don constante porque “La obra no da nada, y es por eso que es la expresión de la más heroica generosidad –de la generosidad que no endeuda al destinatario–, nada sino la apertura de una mirada sobre el ‘infinito’, capaz de ‘irradiar’ la vida”,<sup>371</sup> es la generosidad de darse en cada acto. El teatrero entrega todo lo que es a

---

<sup>368</sup> Jacques Derrida, *El tiempo de una tesis*, p. 25

<sup>369</sup> Camille Dumoille, *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*, p. 125.

<sup>370</sup> Antonin Artaud, *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, p. 99.

<sup>371</sup> Camille Dumoille, *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*, p. 226.

un público único en presente.<sup>372</sup> El hecho no puede repetirse es un acto inaprensible,<sup>373</sup> único, destinado a compartirse con el espectador: “la obra es regalo porque es ese *humus* donde el otro puede rehacerse si acepta morir por amor de lo que en él *ex-siste* si absorbe de ella una terrible y cruel exigencia de existencia”.<sup>374</sup> Un acto gratuito que fractura la estructura de un mundo humano y capitalista: es el hacer del derroche, del derroche de mí mismo, del derroche de las posibilidades, del derroche de movimiento. El trabajo cruel es una deconstrucción de sí mismo en el devenir como actor; como director esta deconstrucción se vuelve un don supremo para abrir las brechas de los mundos de la naturaleza y la civilización.

La acción escénica cruel es el obsequio de la libertad “La *cuasi*-obra es pues esencialmente exceso del autor, del lector, y de sí misma. Es un ‘lugar’ de descentramiento, por lo que escapa a toda propiedad y a todo propietario”.<sup>375</sup> Lo que se presenta en la escena no es de nadie: “El creador es hijo de sus obras, no tanto por la fama que le ganan, sino por la obligación de morir que ellas le imponen en el momento en que corre el riesgo de pasar por padre de sus obras.”<sup>376</sup> Por otro lado: “Es hijo de sus obras, tal vez, pero sus obras no son de él, porque lo que había de él en su poesía, no es lo que él había puesto en ella. Por su pura fuerza de *desobramiento* la obra puede tener fuerza de metamorfosis y ese es el regalo cruel que hace al mundo”.<sup>377</sup> Ser creador escénico implica ser creador de desechos: crear cosas sin productibilidad ni utilidad; destinadas a morir, pero que habrán proporcionado una experiencia corpórea de alcances metafísicos en su paso por la vida, nunca serán alcanzados por la razón:

La creación, como la crueldad, busca la destrucción de todo cuerpo constituido, porque su impulso es hacia ese más allá del cuerpo y del bien que es el “cuerpo sin órganos”. Ese objetivo de la creación obliga a absorber cruelmente lo *real* en la obra, con la tiranía implacable y el rigor del “teatro de la crueldad”, pero también a dejar la obra siempre abierta

---

<sup>372</sup> “Artaud prefiere ‘existir’, que evoca el éxtasis de lo que participa del presente ‘vivo’ como un modo del infinito ‘morir’, porque si el ‘vivir’ tiende hacia la eternidad del ‘ser’ –infinitivo que se deja sustantivar–, ‘morir’, como ‘escribir’ no se dejan de infinitizar”. *Ibid.*, p. 222.

<sup>373</sup> “El teatro es un desbordamiento pasional, / una terrible transmisión de fuerzas / **del cuerpo / al cuerpo**. / Esta transmisión no puede reproducirse dos veces”. Jacques Derrida, *La clausura de la representación*, p. 342. “Que el teatro es el único lugar del mundo donde un gesto no puede repetirse del mismo modo”. Antonin Artaud, “No más obras maestras”, p. 84.

<sup>374</sup> Camille Dumouille, *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*, p. 237.

<sup>375</sup> *Ibid.*, p.235.

<sup>376</sup> *Idem.*

<sup>377</sup> *Idem.*

sobre esa *realidad* que no deja de escapar.<sup>378</sup>

Como dice Artaud: “El verdadero nihilismo y distingue del ‘nihilismo absoluto’ llega a coincidir, en su voluntad de reiniciar siempre la ‘destrucción’ cada vez con miras a una *acción* más profunda”.<sup>379</sup>

Su odio hacia Dios, el Intelecto, la Civilización, La Cultura, lo Humano y su mundo no es una acción de la nada y el sin sentido “La palabra de Artaud, [es] fuerza de ‘propulsión’: lo que podría caer, perderse, o destruirse se convierte en germen de vida; abriéndose a la exterioridad de las fuerzas que la escritura vehicular, propulsa hacia la exterioridad del mundo e invita a una experiencia heroica. La vida de la obra esta en el Otro”.<sup>380</sup> La comodidad de la Civilización mantiene el equilibrio, pero totalmente contraria es la acción escénica cruel: “Así, se abre paso la extraña idea de un acción desinteresada, y más violenta aún porque bordea la tentación del reposo”.<sup>381</sup> El mundo Humano no esta todavía terminado “El rostro todavía no ha encontrado su cara ‘toca al pintor / dásela’, por un encarnizamiento terrible en destruir el hombre para, cruelmente, reconstruirlo”.<sup>382</sup> Aun puede, como busca Artaud, restituir la vida “El objetivo del arte es recobrar ese movimiento que empuja a las fuerzas hacia la vida y la muerte”.<sup>383</sup>

#### **4.11. Crónica de una escena de crueldad**

Como conclusión de este capítulo, utilizaremos la crónica del espectáculo alemán *D’AVANT*, dirigido por Sasha Waltz & Guests, en cooperación con la Schaubühne am Lehniner Platz en el xxxiii Festival Internacional Cervantino en Guanajuato, México, 2005.<sup>384</sup> Desde mi apreciación, es un perfecto ejemplo de escena de crueldad. De pie, con las manos rojas y los brazos doliendo de tanto aplaudir, la sensación de una alegría extrema y violenta de vivir se sentía por toda la sala. El público feliz, grita “hurra” a cuatro seres humanos en escena que nos hicieron caminar por

---

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>380</sup> *Idem.*

<sup>381</sup> Antonin Artaud, “El teatro y la cultura”, en *El teatro y su doble*, p. 12.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>384</sup> Ver fotografías adjuntas.

diversos estados de ánimo junto con ellos. Cuando se asiste a algo grandioso se reconoce: no es una cuestión de cultura o compromiso. Lo que nos trajo Sasha Waltz, este híbrido *teatro danza*, nos conduce por la destrucción del mundo, su lógica y sus sistemas; es una invitación a la anarquía. Al final, sentimos esa euforia corriendo por todo nuestro cuerpo.

Empezamos con un hombre: brazos extendidos, gira en su sitio, gira cuarto por cuarto hasta dar varias vueltas durante las 3 llamadas. De repente, comienza a cantar música medieval. No hay textos sólo sonidos vocales. Aparecen otras voces en una estructura en construcción al fondo, comienzan a relacionarse. El danzarín de los brazos extendidos se convierte en un cristo, utilizado y manejado a conveniencia de los otros tres. Esta es la apertura: la muerte de dios en el mundo. Este es el punto de partida a un viaje por cuadros diversos que recorren a la humanidad hasta nuestros días: confusión de identidades; peleas rivales por ser el mejor o el más reconocido; divisiones humanas: quién es quién, soy mitad tú, mitad yo, pero parezco yo o soy tú, dónde terminas tu y empiezo yo, ¿dónde termina cada quien? La anarquía contra las reglas y el mundo: destrozan todo jugando como niños, corren, gritan, insultan, rompen todo divertidísimos.

Después todos están muertos y destruidos: un hombre se levanta y se apodera de la identidad de un muerto; juegan fútbol con la cabeza de uno de ellos, se aburren, lo dejan. Sigue jugando con el mismo hasta caer rendido. Ahora se convierten en unos cantantes de pop caricatura con sus coristas y las enloquecidas fans. Un hombre se convierte en sacerdote, novia, madre, viuda y muerto en tanto camina; luego lo entierran en el escenario. Con ladrillos erigen una pequeña muralla que los otros tres escalan; cuando casi van a caer, simplemente se bajan. Un hombre orina por largo tiempo mientras sus compañeros cantan fúnebremente al otro ya enterrado: cantan, cantan, destruyen el mundo con imágenes. Este es un mundo de derrumbe, por lo tanto, también de posibilidades abiertas al infinito, todo puede ser, el mundo es múltiple y la lógica ya no es tan lógica.

Para entender algo de este hecho teatral no es necesaria ni la palabra ni la forma coherente al significado, la expresión que tienen los cuerpos y las voces, la manera en que las utilizan, nos dan a entender, nos sugieren de manera clara. El yo, que sería un personaje, ya no es importante: los seres humanos ya no son esquemas, son más bien seres humanos en relación con los otros y el entorno. Nos producen risas sin decir una sola palabra, es el humor del cuerpo. Un punto

buenísimo de este híbrido que le da frescura al escenario es que nadie quiere actuar: todos trabajan con mucha fuerza, claridad y especificad y se divierten, juegan, lo gozan, nadie intenta ponerle de más a su trabajo, simplemente están ahí, haciendo. Este actor que no es actor por su capacidad de fingir o copiar muy bien, sino porque tiene deseos de ser libre en escena y mostrar diferentes sensaciones del ser humano, como cuando un niño juega, es de verdad y lo hace con todo su ser, pero no es serio o solemne, es espontaneo. Entonces, el teatro nos saca de la cotidianidad para sentir y vivir diferentes estados de ánimo destruyendo el mundo basados en el humor. Vivimos la risa, el asombro, el vértigo, la sorpresa, la expectativa, la carcajada, la tristeza, el abandono, la desolación, entre otros muchos estados anímicos. Asistimos a un evento donde los que están en escena se entregan, dan todo lo que tienen; en consecuencia, la sala también se les entrega: nos llevan a jugar.





## CONCLUSIONES

“El teatro es el estado, el lugar,  
el punto en que se puede comprender la anatomía humana  
y a través de ella sanar y dirigir la vida”.  
Antonin Artaud <sup>385</sup>

Al finalizar la lectura de este trabajo, deducimos que, al parecer, hay algo en el ser humano que falta, algo en la vida humana que no termina de caer; que hay en él una especie de quiebre mal cerrado, parche improvisado que continuamente emite ruido. Pareciera que hay en la atmósfera humana una cierta pestilencia siempre sobrevolando.

La voz de Artaud es la voz del cuerpo humano abandonado en la alcantarilla química de la gran urbe, una urbe de civilización, de cultura inservible, de extravío de todo lo humano, de cataclismos increíbles. Artaud es sólo un nombre dentro de la historia: Beckett, Marx, Van Gogh, Nietzsche, Einstein, nombres de cuerpos que recibieron la afectación de la contradicción humana.<sup>386</sup> Contradicción que apocalípticamente nos conduce a las actuales cuestiones políticas, económicas, sociales, de sobrepoblación, de destrucción, ecológicas, de armas que hacen pender de un hilo la existencia humana, de excesos de poder, de hambre, de la *espectacularización* del mundo,<sup>387</sup> la angustiante búsqueda en cada humano por solventar sus vacíos.

Estas denuncias y necesidades sentidas en las entrañas no sólo de Artaud, sino de otros artistas, escritores y científicos, surgen de cuando en cuando porque son una sensación que habita en todo cuerpo humano viviente, a pesar de haber sido acallado por el grito comercial de

---

<sup>385</sup> Antonin Artaud en Eugenio Barba / Nicole Savarese, *El arte secreto del actor*, diccionario de antropología teatral.

<sup>386</sup> “La cuestión del teatro de la crueldad, de su inexistencia presente y de su ineluctable necesidad, adquiere calor de cuestión histórica. Histórica no porque se deje inscribir en lo que se llama la historia del teatro, no porque haga época en la transformación de los modos teatrales o porque ocupe un lugar en la sucesión de los modelos de la representación teatral. Esta cuestión es histórica en un sentido absoluto y radical. Anuncia el límite de la representación”. Jacques Derrida, “La clausura de la representación”, en *La escritura y la diferencia*, p. 320.

<sup>387</sup> Véase Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*.

la humanidad con sus roles y rutinas necesarias para *sobrevivir* en esta realidad.<sup>388</sup> Artaud aún le dice algo al mundo actual: le muestra al mundo el eterno conflicto del ser humano desde su propio cuerpo; por eso partimos de una serie de preguntas que han fungido como ejes rectores para exponer las consideraciones de Artaud, las cuales se han retomado no por ensalzar su nombre individual, todo lo contrario: él es la voz que desea sacrificar su individualidad. Artaud es una carne más gritando en la historia del animal consciente. Artaud no dejó de gritar la verdad de su cuerpo; una verdad compartida por todos, pero negada. Fue repulsivo escucharlo: fue necesario tacharlo, esconderlo y caricaturizarlo. Esta realidad que Artaud expuso al desnudo sin mayores miramientos en el cuerpo artaudiano es la creación humana de la humanidad.

La perspectiva de esta tesis otorga un espacio al pensamiento para reflexionar sobre lo que un hombre de inicios de siglo pasado se cuestionó. No se pretende una respuesta ni una exposición exhaustiva del pensamiento de Artaud ni un sistema Artaudiano ni una verdad última del teatro: simplemente es un espacio para corporizar el pensamiento.

El teatro de la crueldad expone nuestra naturaleza humana al abrir los vertederos de aquello que no deseamos ver, al tiempo que permite el viaje de nuestra mente sensibilizada hasta el infinito de las posibilidades para sentir. El teatro humano colecciona emociones, reacciones, historias, formas de sistemas que repite hasta el cansancio. El teatro de la crueldad cambia de dirección y camina con la intención de hallar otros caminos. Intenta encontrar nuevos lenguajes, nuevos cuerpos, nuevas fuerzas, nuevas perspectivas sin instaurar sistemas para que cada hecho escénico sea un acontecer presente destinado a desaparecer con el único fin de localizar interrelaciones infinitas e inaprensibles. Para el teatro de la crueldad, el teatro debe ser como una radiografía<sup>389</sup> que descubra el modo de ser de cada sociedad, sus pensamientos, relaciones materiales, sus religiones, sus espíritus, sus creencias, sus sexualidades, sus formas, su movimiento.

Nietzsche lo advirtió en la comparación de morales que le descubrió la mentira de la

---

<sup>388</sup> “No hay nadie que haya jamás escrito, o pintado, esculpido, modelado, construido, inventado a no ser para salir del infierno”. Antonin Artaud, *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, p. 97.

<sup>389</sup> “No vemos que la vida, tal como es y tal como la han hecho, ofrezca demasiados motivos de exaltación. Parece como si por medio de la peste se vaciara colectivamente un gigantesco absceso, tanto moral como social; y que, el teatro, como la peste, hubiese sido creado para drenar colectivamente esos abscesos”. Antonin Artaud, “El teatro y la peste”, en *El teatro y su doble*, p. 33.

verdad de occidente, la filosofía; Antonin Artaud lo vislumbró a través del teatro, sólo por percatarse de cómo un actor es configurado materialmente por la norma<sup>390</sup> es que pudo darse cuenta de que Dios estaba en el cuerpo, pero también apreció que ahí estaba lo otro: la posibilidad de lo más allá se encontraba en la tierra y en la materia. Su terquedad ante un teatro que parecía no ser de su tiempo, era la terquedad de crear la verdadera revolución, la revolución de la humanidad por medio del cuerpo;<sup>391</sup> pues al descubrir cada humano su verdadero cuerpo, descubre su verdadera singularidad, la puede afirmar, ejercer y con ello mover su mundo, su realidad, sus posibilidades.<sup>392</sup> Artaud prefería la anarquía de la destrucción revolucionaria estallando en la vida y no en los campos de guerra.<sup>393</sup> Revolucionar por la intensidad de vida y no de muerte.<sup>394</sup> Crear una fosforescencia efervescente de la vida haría al humano adicto a la vida, como es hoy adicto a la muerte.<sup>395</sup> De la misma manera en que la civilización actual se aferra a su seguridad, estabilidad, inercia, facilidad, comodidad<sup>396</sup> se aferraría al movimiento, a la

---

<sup>390</sup> “El organismo no es en modo alguno el cuerpo, el CsO, sino un estrato en él, es decir, un fenómeno de acumulación, de coagulación, de sedimentación que le impone formas, funciones, uniones, organizaciones dominantes y jerarquizadas, trascendencias organizadas para extraer de él un trabajo útil”. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, p. 164.

<sup>391</sup> “Así pues, las huellas inscritas en el cuerpo no serán incisiones gráficas, sino las heridas recibidas en la destrucción de Occidente, de su metafísica y de su teatro, los estigmas de esta implacable guerra”. Jacques Derrida, “La palabra soplada”, en *La escritura y la diferencia*, p. 261.

<sup>392</sup> “Se trata, pues, para el teatro, de crear una metafísica de la palabra, del gesto, de la expresión para rescatarlo de su servidumbre a la psicología y a los intereses humanos. Pero nada de esto serviría si detrás de ese esfuerzo no hay una suerte de inclinación metafísica real, una apelación a ciertas ideas insólitas que por su misma naturaleza son ilimitadas, y no pueden ser descritas formalmente, estas ideas acerca de la Creación, del Devenir, el Caos, son todas de orden cósmico y nos permiten vislumbrar un dominio que el teatro desconoce hoy totalmente, y ellas permitirían crear una especie de apasionada ecuación entre el Hombre, la Sociedad, la Naturaleza y los Objetos. No se trata, por otra parte, de poner directamente en escena ideas metafísicas, sino de crear algo así como tentaciones, ecuaciones de aire en torno a estas ideas”. Antonin Artaud, “El teatro de la crueldad primer manifiesto”, en *El teatro y su doble*, p. 102.

<sup>393</sup> “En pocas palabras creemos que en la llamada poesía hay fuerzas vivientes, y que la imagen de un crimen presentada en las condiciones teatrales adecuadas es infinitamente más terrible para el espíritu que la ejecución real de ese mismo crimen”. Antonin Artaud, “El teatro y la crueldad”, *op. cit.*, p. 96.

<sup>394</sup> “Todas nuestras ideas acerca de la vida deben reformarse en una época en que nada adhiere ya a la vida. Y de esta penosa escisión nace la venganza de las cosas; la poesía que no se encuentra ya en nosotros y que no logramos descubrir otra vez en las cosas resurge, de improviso, por el lado malo de las cosas: nunca se habrán visto tantos crímenes, cuya extravagancia gratuita se explica sólo por nuestra impotencia para poseer la vida”. Antonin Artaud, “El teatro y la cultura”, *op. cit.*, p. 9.

<sup>395</sup> “En el periodo angustioso y catastrófico en que vivimos necesitamos urgentemente un teatro que no sea superado por los acontecimientos, que tenga en nosotros un eco profundo, y que domine la inestabilidad de la época”. Antonin Artaud, “El teatro y la crueldad”, *op. cit.*, p. 95.

<sup>396</sup> “Dejando a un lado el problema del talento, hay en el teatro europeo un error fundamental de principio; y ese

incertidumbre, al asombro y la lucha. Artaud nos señaló que conforme siga la vulgarización, cotidianización y humanización de estos terrenos sagrados que todavía pertenecen a la otredad, la posibilidad de movimiento se pierde y sólo quedamos condenados a la podredumbre.<sup>397</sup> Sin la posibilidad de espacios de re-destilación de nuestra materia humana, el humano dejará de existir poco a poco: dejará de ser materia viva para convertirse únicamente en virtualidad abstracta de lo que es la vida.<sup>398</sup>

Las posibilidades específicas de crear este otro teatro y estos otros actores no las logró Artaud en vida; sin embargo, las inquietudes que reveló no sólo han ocasionado que los filósofos de nuestro tiempo las reflexionen, también las exploraciones escénicas de los años que han seguido hacia nuestros tiempos se han enfocado en explorar estas líneas de trabajo: Peter Brook, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Pina Bausch han sido personas en busca de este teatro que brinde al humano otra posibilidad. Estas reformas surgidas después de Artaud son justo el resultado de concebir que el teatro no se limita a la palabra. Artaud contemplaba estas múltiples otras posibilidades que hoy, después de 80 años, podemos ver: danza teatro, danza *butoh*, danza contemporánea, instalaciones plásticas. Las experiencias de arte contemporáneo nos demuestran que sí había nuevas rutas, que Antonin Artaud no estaba loco, ni lo que decía eran tonterías.

Demuestran que sí, efectivamente, el humano tiene muchísimas posibilidades y que aún hay muchas preguntas por plantear no para responder de una vez, sino para generar múltiples respuestas y reelaborar esas preguntas cada vez. Preguntas contemporáneas como la dramaturgia

---

error es parte de todo un orden de cosas donde la ausencia de talento no es un simple accidente, sino una consecuencia. Vivimos una época quizá única en la historia, en la que el mundo, pasado por una criba mira como se derrumban los antiguos valores. La vida calcinada se deshace en sus fundamentos; y en el plano moral o social se produce un monstruoso desencadenamiento de apetitos, una liberación de los instintos más bajos, una crepitación de vidas ardidas, prematuramente expuestas a las llamas. En los acontecimientos actuales no interesan los acontecimientos mismos, sino ese estado de fermentación moral en que precipitan a nuestros espíritus; en esta extrema tensión, un estado de caos consciente en el que nos hundan incesantemente". Antonin Artaud, "Tercera carta sobre lenguaje", *op. cit.*, p.131.

<sup>397</sup> "Todas las preocupaciones arriba enumeradas hieden increíblemente a hombre, un hombre provisorio y material, hasta diría un *hombre-carroña*. A mí esas preocupaciones me disgustan, me repugnan sobremanera, como todo en teatro contemporáneo, tan humano como antipoético, y en el que me parece sentir, exceptuadas tres o cuatro piezas, el hedor de la decadencia y el pus". Antonin Artaud, "La puesta en escena y la metafísica", *op. cit.*, p. 45.

<sup>398</sup> "El teatro no es ya un arte; o en todo caso es un arte inútil. Se ha conformado en todo a la idea occidental del arte. Estamos hartos de sentimientos decorativos vanos, de actividades sin objeto, consagradas solamente a lo amable y a lo pintoresco. Queremos un teatro que funcione activamente, pero en un nivel aún no definido". Antonin Artaud, "Tercera carta sobre lenguaje", *op. cit.*, p. 130.

del actor, el lenguaje escénico, los límites de cada arte, cuestionamientos que surgieron en esos años y han seguido desarrollándose hasta nuestros días. Esto no implica que no se replantearán en el futuro: justo esas preguntas fundamentales son las que ocasionan que el arte y el humano nunca se puedan detener. Seguramente, esos cuestionamientos son parecidos a los que los griegos se hicieron a sí mismos al iniciar esta enorme cultura occidental; preguntas similares debieron gestarse en otras civilizaciones como la prehispanica, la china, la hindú.

Las preguntas que emitimos y sus respuestas generan una sociedad. Una cultura depende de la calidad, insistencia y apertura de estas preguntas que la cultura crezca o se detenga. El arte no es sólo una bella apreciación de las formas hechas repetidas o nuevas; el arte debiera ser una expresión humana que se cuestiona y en consecuencia promueve el avance de su cultura: eso origina una cultura móvil no por sus respuestas, ya que el arte no presenta psicologías, discursos o historias, sólo presenta energías. La confrontación del espectador con el arte es lo que genera las preguntas, las respuestas, las posibilidades y el movimiento. Por eso el artista oficiante de un arte deberá tener una preparación específica fuerte que lo impulse a cuestionarse a sí mismo, a su mundo, su vida y su humanidad.

Es posible que Artaud fuera un pensador y teatrero inentendible, ya que en su época, en su momento, el mundo no se encontraba aún en el límite, así que tanto Artaud como otros teóricos de esas épocas únicamente eran apocalípticos exagerados. Actualmente, estos cuestionamientos siguen vigentes: caricaturas, comerciales, películas presentan estos problemas, estas interrogantes, estas ficciones tornándose realidad. Las apocalípticas menciones del humano tan humanizado que dejará de existir y vivir.

Toda la propuesta artaudiana anhela un cambio de vida para el actor –o para el teatrero en general– y para su espectador. El teatro de la crueldad no es un sistema más, ni una técnica innovadora que se limite a un hacer separado de la vida de su actuante. Ser actor, ser teatrero para Antonin Artaud, es vivir, es su vida misma.<sup>399</sup> No podemos equiparar el hacer del artista como una especie de horario de oficina con su traje, zapatos y portafolio de oficina: despierto, me visto

---

<sup>399</sup> “Pues todo este magnetismo y toda esta poesía y sus medios directos de encanto nada significarían si no logran poner *físicamente* el espíritu en el camino de alguna otra cosa, si el verdadero teatro no pudiera darnos el sentido de una creación de la que sólo poseemos una cara, pero que se completa en otros planos”. Antonin Artaud, “El teatro de la crueldad primer Manifiesto”, *op. cit.*, p. 103.

y voy al trabajo; me vuelvo doctor, arquitecto, electricista; cuando regrese a casa, al despojarme de esa ropa y al haber cumplido mi horario ha terminado mi labor, porque mi trabajo nada significa a mi vida. El actuante de la crueldad transforma su vida: comienza a vivir de otra manera, por eso se interesa por la realidad, la vida, el lenguaje, el humano. Sería una insensatez concebir a un actor de la crueldad que sólo esta ahí cuando entra en escena y que fuera de la escena vive y ejerce la vida humanizada normal.<sup>400</sup> El teatrero de la crueldad abre una nueva consciencia para él, respira de una diferente manera; oye, ve, siente, palpa el mundo de diferente forma: su hacer no es una profesión o un trabajo del que se entra y sale, es una expresión, una vivencia, una experiencia de otro tipo de vida, ese otro tipo de vida que se desea compartir con el espectador.

El actuante de la crueldad es en su sangre, vive un mundo inhumano: no es un sistema o método creado para la satisfacción de este hacer de entretenimiento llamado teatral.<sup>401</sup> El teatro cruel solicita una vida otra: no es un trabajo que unos hacen, es una vida que unos ejercen: “y el problema que ahora se plantea es saber si en este mundo que cae, que se suicida sin saberlo, se encontrará un núcleo de hombres capaces de imponer esta noción superior de teatro, hombres que restaurarán para todos nosotros el equivalente natural y mágico de los dogmas en que ya no creemos”.<sup>402</sup>

Este binomio teatro-vida no es una posibilidad inalcanzable, es justamente una vida tan material que ha sido escondida en la oscuridad más profunda para evitar que muestre su simpleza. Ahí esta la absurdez, el humor ácido de vivirnos en esta vida humana y soñar con una vida otra que nos liberaría, sin percatarnos de que ya estamos en ella: vivimos una vida materialmente terrena que es la libertad misma, que no logramos vivir al complejizarnos.<sup>403</sup> Humanos en la

---

<sup>400</sup> “O retrotraemos todas las artes a una actitud y una necesidad centrales, encontrando una analogía entre un movimiento de la pintura o el teatro y un movimiento de la lava en la explosión de un volcán, o debemos dejar de pintar, de gritar, de escribir o de hacer cualquier otra cosa. Propongo devolver al teatro esa idea elemental mágica, retomada por el psicoanálisis moderno, que consiste en curar a un enfermo haciéndole adoptar la actitud exterior aparente del estado que se quiere resucitar.” Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 89.

<sup>401</sup> El hacer teatral no se hace entre cobardes: “necesito actores que ante todo sean seres, es decir, que en la escena no tengan miedo de la sensación verdadera de una puñalada, y de las angustias, para ellos *absolutamente* reales, de un supuesto alumbramiento”. Jacques Derrida, “Carta a Roger Blin”, en *La clausura de la representación*, p. 335.

<sup>402</sup> Antonin Artaud, “El teatro y la peste”, en *El teatro y su doble*, p. 34

<sup>403</sup> En *Le Théâtre*, Alfred Jarry, precisaba: “necesitamos que el espectáculo al que asistimos sea único, que nos dé la impresión de ser tan imprevisto y tan incapaz de repetirse como cualquier acto de la vida, cualquier acontecimiento

ceguera total teniendo perfecta visión. El ser humano que usa lentes para ver cuando no los necesita distorsiona su visión, va atrofiando y destruyendo sus ojos hasta en verdad quedar ciego, hasta concebir la realidad como se ve a través de sus lentes.

Desde donde el ser humano se encuentra, la vida pareciera plana,<sup>404</sup> sin embargo, la visión total de la vida muy posiblemente sea redonda: para saberlo habría que mirarla en su totalidad –acción imposible para el humano, ya que él mismo es sólo parte del todo–. El humano que mira la vida desde donde está parado, únicamente la ve a lo largo, plana, porque su mirar desde esa perspectiva le limita. Así cuando el humano percibe percepciones más allá de su imagen plana del mundo, las recibe como fragmentos, pues no puede comprender el momento del fragmento como interrelacionado con un todo. El ser humano ha olvidado que él fue quien escindió su mundo, quien construyó un rompecabezas: la imagen primera era un continuo, acto seguido lo convirtió en muchas piezas y las separó, después no lo entendió más que como pedazos separados.<sup>405</sup> Por lo tanto, hacer este movimiento de crueldad simplemente es cambiar el rumbo de nuestros deseos. Cuando el ser humano desea inicia el movimiento de la acción:

El problema es saber qué queremos. Si estamos dispuestos a soportar la guerra, la peste, el hambre y la matanza, ni siquiera tenemos necesidad de decirlo, basta continuar como hasta ahora, comportándonos como *snobs*, acudiendo en masa a oír a tal o cual cantante, a tal o cual admirable espectáculo que nunca supera el dominio del arte (y ni siquiera los ballets rusos en sus momentos de mayor esplendor superaron el dominio del arte), a tal o cual exposición de pintura donde formas excitantes estallan aquí y allá, pero al azar y sin verdadera conciencia de las fuerzas que podrían despertar.

Este empirismo, este azar, este individualismo y esta anarquía deben concluir.

Basta de poemas individuales que benefician mucho más a quienes los hacen que a quienes los leen.

Basta, de una vez por todas, de esas manifestaciones de arte cerrado, egoísta y personal.

Nuestra anarquía y nuestro desorden espiritual están en función de la anarquía del resto; o más bien el resto está en función de esta anarquía.<sup>406</sup>

---

traído por las circunstancias”. Camille Dumouille, *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*, p. 76.

<sup>404</sup> “Por otra parte, cuando pronunciamos la palabra vida, debe entenderse que no hablamos de la vida tal como se nos revela en la superficie de los hechos, sino de esa especie de centro frágil e inquieto que las formas no alcanzan”. Antonin Artaud, “El teatro y la cultura”, en *El teatro y su doble*, p. 14.

<sup>405</sup> “Pueden quemar la biblioteca de Alejandría. Por encima y fuera de los papiros hay fuerzas; nos quitarán por algún tiempo la facultad de encontrar otra vez esas fuerzas, pero no suprimirán su energía. [...] Y esta bien que de tanto en tanto se produzcan cataclismos que nos inciten a volver a la naturaleza, es decir a reencontrar la vida”. *Ibid.*, p. 10.

<sup>406</sup> Antonin Artaud, *op. cit.*, pp. 87-88.

Las propuestas de Antonin Artaud recuperan la dimensión humana en su sentido natural del humano antes de ser humano. Y en una época en que el sistema humano está llegando a su término, donde se han explotado ya todos los rincones de civilización, donde parece ya no haber opciones, todo está hecho, nada queda por descubrir. Dentro del sistema humano es muy probable que no quede nada nuevo; la civilización ha llegado al fin de sus tiempos porque agotó su archivo, ya se han probado casi todas las opciones y combinaciones de este sistema. En una época como hoy escuchar a Antonin Artaud es una alternativa, la alternativa de explorar el mundo que hay fuera de los muros de humanidad, todas las posibilidades de ser que hay fuera de las ya inscritas en el libro de la historia humana. Podemos ver como todas las modas vuelven, las ideas se remasterizan, pero no salen de su círculo. Antonin Artaud permite al ser humano vislumbrar los mundos que nadie ha explorado: todavía hay mundo por descubrir, mundos que no estaban en estos sistemas que perecen.

En mi experiencia particular, el acceso a ese otro mundo ha sido por medio de la discapacidad: mínimamente 6 mundos desconocidos (ceguera, sordera, síndrome *down*, discapacidad intelectual, parálisis cerebral, discapacidad motriz), toda nueva invención hecha para estos mundos enriquecerá el mundo normal: un sistema de lectura para discapacidad intelectual abriría enormes pautas de desarrollo intelectual a los niños normales; toda la tecnología que pueda construirse para una persona con discapacidad motriz podría fortalecer inmensamente nuestros mundos. La investigación del cerebro humano para entender la parálisis cerebral, las otras sinfonías para sordos, nuevas experiencias desde el mundo ciego son otros mundos que acrecentarían la corporalidad.

El teatro de la crueldad es el acceso al todo del mundo, de la realidad y de la vida. Si analizamos nuestra historia humana, hay en ella infinitos ejemplos donde el llamado *lado oscuro* de la vida ayudó al ser humano a desarrollarse y encaminarlo hacia su mejor aspecto o hacia su peor aspecto, nunca lo sabremos: la ida sólo es movimiento. Podríamos decir, por ejemplo, que la bomba atómica fue un hecho de destrucción, pero que este acontecimiento nos condujo al conocimiento de fuerzas energéticas que nunca hubiéramos imaginado y que en el futuro podríamos aplicarlas en un enfoque no tan nocivo para la misma humanidad. Los automóviles son una gran herramienta que ha ayudado al ser humano a desarrollarse; no obstante, hoy en día

es una de las principales razones por las que nuestro mundo natural muere y con él nosotros.

La crueldad es todo el movimiento regenerativo de la vida, por eso no hay bien ni mal: la propuesta de Artaud no es una propuesta de teatro que haga mejores o peores personas, únicamente es una propuesta de realismo ante un mundo, una propuesta lúcida desde donde el humano podrá accionar de acuerdo a lo que es; una propuesta de simple movimiento, de nunca detenerse, de ser un nómada móvil y no un sedentario controlador. Tener un cuerpo conectado íntegramente nos permite acceder a otra vivencia sensible de nosotros mismos, vivencia que a su vez generará otros patrones de movimiento mental. Esto siempre ha sucedido: la eterna rebeldía del hijo al padre es la historia natural de la regeneración de la vida, cada generación, cada ser viviente *HACE* algo y ese algo mueve y afecta a todo su mundo, aún la inercia de no hacer es un hacer. El teatro de la crueldad implica colocar los pies sobre la tierra en el aquí y en el ahora: sólo ahí hay una acción trascendente, una acción cruel, un vivir metafísico.

No he dicho que pretenda actuar directamente sobre nuestra época; he dicho que el teatro que quiero crear supone, para ser posible, para ser admitido por la época, otra forma de civilización. Pero, aunque no represente a su tiempo, el teatro 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. En todo caso, esto no me impide hacer lo que quiero hacer, y hacerlo rigurosamente. Haré lo que he soñado, o no haré nada.<sup>407</sup>

Las academias al formar teatreros deberían concientizarse de que no forman un profesionista más al mundo de la productibilidad: están formando a un nuevo ser singular y único que moverá el mundo un milímetro, pero ese milímetro deberá cumplir con la función del hacer del arte en nuestro mundo. En nuestro caso concreto, la UNAM, distinguida por un lema poderoso, tiene el compromiso de enfocarse en el fomento del movimiento de nuestra raza humana por medio de la creación artística, en este específico caso, de la creación escénica. Con esto no digo que Artaud debiera ser el paradigma para todo el teatro y la escuela; considero que los parámetros que él analiza en su vida teatral podrían ser las líneas de análisis de cada teatrero: sólo así el teatro no sería uno, sino un cuerpo teatral producto de todas las creaciones posibles.

No será más una escuela ni una línea, será una pluralidad; aunque no todos los maestros

---

<sup>407</sup> Antonin Artaud, “Cuarta carta sobre lenguaje”, *op. cit.*, pp. 132-133.

caminan por la vía que encamina a sus alumnos para forjarse como actores, como seres depurados que realizan afirmaciones terrenas de alcances metafísicos. Para mí, el Maestro Rodolfo Valencia, profesor de actuación y dirección dentro del Colegio de Teatro de la UNAM, fue el punto de partida de este camino con su trabajo en la formación de teatreros transparentes que se enfrentan a sí mismos para entender su mundo, para conocer corporalmente su singularidad que logrará la apertura de espacios en el mundo. Esta tesis, trabajo de años, me orilló necesariamente a pasar corporalmente por el proceso de alquimia artaudiano para así poder comprenderlo en su profundidad exteriorizada: estudios de filosofía, comprensión de las reglas de redacción, investigaciones con diversas técnicas corporales y principalmente experiencia de vida en mi relación con los otros. Aunque a nivel académico el título otorgado será el de Licenciada en Literatura Dramática y Teatro, el proceso que se ha gestado en mi cuerpo es el verdadero logro, es el agradecimiento y la satisfacción que se lleva mi vida.

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. ANTONIN ARTAUD

- Artaud, Antonin, *ARTAUD LE MOMO, AQUÍ YACE precedido por LA CULTURA INDIANA*, España, ed. Fundamentos, 1979.
- Artaud, Antonin, *Cartas de Antonin Artaud a Jean-luis Barrault*, trad. Martha Moia, Buenos Aires, ed. Siglo XXI, 1975.
- Arataud, Antonin, *Cartas desde Rodez 3*, trad. Pilar Calvo, España, ed. Fundamentos, 1980.
- Artaud, Antonin, *Heliogabalo ó el anarquista coronado*, trad. Carlos Manzano, Madrid, ed. Fundamentos, 1972.
- Artaud, Antonin, *Cartas desde Rodez (1943-1944)*, trad. Ramón Font, Madrid, ed. Fundamentos, 1975.
- Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, ed. Edhasa, 1990.
- Artaud, Antonin, *Los tarahumara*, trad. Carlos manzano, Barcelona, ed. Barral editores, 1972.
- Artaud, Antonin, *Carta a la vidente*, trad. Héctor Manjares, Barcelona, ed. Tusquets, 1983.
- Artaud, Antonin, *México*, México, ed. UNAM, 1962.
- Artaud, Antonin, *El pesa-nervios y el ombligo de los limbos*, Madrid, ed. Gallimard, 2002.
- Artaud, Antonin, *Van Gogh, el suicidado de la sociedad*, trad. Aldo Pellegrini, Buenos Aires, ed. Argonauta, 1998.
- Artaud, Antonin, *Carta a los poderes*, trad. Juan Andralis y Mario Pellegrini, Buenos Aires, ed.

Argonauta, 1988.

Artaud, Antonin, *Cartas desde Rodez (1945-1946)*, trad. Fernando Montes, Madrid, e d. Fundamentos, 1976.

Artaud, Antonin, *Para acabar con el juicio de dios*, trad. Francisco Satie y Alberto Ramir, México, ed. Arsenal, 2004.

## 2. SOBRE ANTONIN ARTAUD

Barco, del Oscar, *El pensamiento de Antonin Artaud*, trad. Alberto Drazul, Argentina, ed. Caldem, 1975.

Cardoza y Aragón, Luis, *Antología: Lecturas mexicanas*, 2da. Serie, México DF, 1986.

Derrida, Jacques, “La palabra soplada” “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, en *La escritura y la diferencia*, trad. Patricio Peñalver, Barcelona, ed. Antrophos, 1989.

Deleuze, Gilles y Felix Guattari, *El antiedipo, capitalismo y esquizofrenia*, trad. Francisco Monge, Barcelona, ed. Barral editores, 1973.

Deleuze, Gilles y Felix Guattari, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, España, ed. PRE-TEXTOS, 1997.

Dumoille, Camille, *NIETZSCHE Y ARTAUD Por una ética de la crueldad*, trad. Stella Mastrángelo, España, ed. Siglo XXI, 1996.

Sontag, Susan, *Aproximaciones a Artaud*, trad. Francesc Parcerisas, Barcelona, ed. Lumen, 1976.

Sollers, Philippe, *La sociedad reposa sobre un crimen cometido en común*, trad. Ana Albar Guerra, Valencia, ed. PRE-TEXTOS, 1974.

### 3. BIBLIOGRAFÍA GENERAL CITADA

Arendt, Hannah, *La condición humana*, trad. Ramón Gil Novales, Barcelona, ed. Seix Barral, 1974.

Bataille, Georges, *La parte maldita*, trad. Jean Piel, España, ed. Les Editions de Minuit, 1974.

Brook, Peter, *El espacio vacío*, trad. Ramón Gil Novales, Barcelona, ed. Península, sexta impresión, 1998.

Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, trad. José Luis Pardo, España, ed Pre-textos, segunda reimpresión, 2002.

Heidegger, Martín, *Arte y poesía*, trad. Samuel Ramos, México, FCE, breviaros, onceava reimpresión, 2002.

Nietzsche, Frederic, *Así habló Zaratustra*, trad. Andrés Sánchez Pascual, México, Alianza ed., primera reimpresión, 1989.

Walter, Benjamín, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, trad. Roberto Blatt, España, ed. Taurus, 1991.

### 4. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Bataille, Georges, *El erotismo*, trad. Antoni Vicens, España, ed. Tusquets, 1992.

- Bataille, Georges, *La literatura y el mal*, España, ed. Taurus, 1971.
- Bataille, Georges, *Lo imposible*, México, ed. Coyoacán, 1996.
- Debord, Guy, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, trad. Carmén López y J.R. Capella, Barcelona, ed. Anagrama, 1990.
- Derrida, Jacques, *El tiempo de una Tesis, desconstrucción e implicaciones conceptuales*, Barcelona, ed. Proyecto a, 1977.
- Derrida, Jacques, *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, ed. Paidós, 1989.
- Givone, Sergio, *Historia de la estética*, trad. Mar García Lozano, Madrid, ed. Tecnos, 1988.
- Heidegger, Martín. *Ontología (Hermenéutica de la facticidad)*, trad. Jaime Aspinza, España, editorial Alianza, primera reimpresión, 2000.
- Heidegger, Martín, *Introducción a la Metafísica*, trad. Ángela Ackerman Pilári, Barcelona, editorial Gediza, 1999.
- Heidegger, Martín, *El ser y el tiempo*, trad. José Gaos, México DF, FCE, séptima reimpresión, 1997.
- Kierkegaard, Soren, *Temor y temblor*, trad. Vicente Simón Merchán, México, ed. Fontamara, 2004.
- Lenkesdorf, Carlos, *Filosofar en clave Tojolabal*, México DF, ed. Miguel Ángel Porrua, 2002.
- Marinis, Marco de, *El nuevo teatro*, Barcelona, ed. Paidós, 1987.
- Nietzsche, Frederic, *Genealogía de la moral*, trad. Andrés Sánchez Pascual, México, Alianza ed., primera reimpresión, 1989.
- Nietzsche, Friederic, *El nacimiento de la tragedia*, traducción Andrés Sánchez Pascual, México, Alianza ed., tercera reimpresión, 1993.

Platón, *Diálogos*, UNAM, 1922-1921.

Walter, Benjamín, *Ensayos escogidos*, México, ed. Filosofía y Cultura Contemporánea, 2001.

Wohlfarth, Irving, *¿Etcétera? Del historiador como pepenador en la obra de Walter Benjamín*, trad. Annie Marchegay y Jacinto Barrera, revista la vasija, num.1, dic 97- mar 98.

Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, México DF, FCE, breviaros, cuarta reimpresión, 2002.

Zambrano, María, *Filosofía y poesía*, México DF, FCE, tercera reimpresión, 2002.

Zavala Ruíz, Roberto, *El libro y sus orillas*, México, ed. UNAM, 8va reimpresión de la 3a edición, 2008.