



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

La crueldad o la presencia del espacio en el arte: apuntes derivados del estudio de *Artaud en mil pedazos*, de *Teatro de Ciertos Habitantes*

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
Esp. Zully Góngora Díaz

TUTORA PRINCIPAL:
Dra. Elia Espinosa López
Instituto de Investigaciones Estéticas

TUTORES:
Dra. María Antonia González Valerio
Facultad de Filosofía y Letras
Dr. David Gutiérrez Castañeda
Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia

Ciudad de México, Febrero, 2022



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.

A mi madre Ivonne,
con todo mi amor.

Agradecimientos

Extiendo mi gratitud a la Universidad Nacional Autónoma de México, mi casa. Igualmente agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por la beca que recibí durante mis estudios de Maestría. Doy gracias a mi comité tutoral por su atenta lectura y puntuales comentarios. A la Dra. Elia Espinosa por acompañarme con la fuerza, la generosidad, la originalidad y la bondad que la caracterizan, por compartirme su tiempo, su sabiduría y diversas enseñanzas académicas y de vida, por inspirarme y mostrarme que la escritura académica tiene su propia libertad. Al Dr. David Gutiérrez Castañeda, por su paciencia y por su disposición a seguir pensando conmigo; a la Dra. María Antonia González Valerio por cada recomendación bibliográfica, por ayudarme a enfocar algunos temas y conceptos, así como por sus inteligentes comentarios que iluminan.

Agradezco a aquellos maestros que a la distancia me han ayudado y han sido importantes en la concreción de este ensayo: Edgar Chías, Dr. Armando Partida, Dra. Carmen Leñero. Asimismo, gracias a todo el equipo de *Teatro de Ciertos Habitantes*, sin el cual este trabajo no habría sido posible, especialmente a Claudio Valdés Kuri, Rodrigo Tripp, Rodrigo Vázquez Maya, Aline Bernal, Josafat Aguilar Rodríguez; a Mónica Oliva, encargada del CENDOC del Museo Tamayo.

Doy gracias a Abraham Cruzvillegas y a Manuel Cirauqui por sus valiosos testimonios y apoyo; y a los espectadores con los que pude conversar sobre mi tema de investigación. Un especial agradecimiento a Gabriela Sotelo y Héctor Ferrer, por ayudarme con cada duda y trámite académico, por darme aliento y tranquilidad siempre. Por último, doy las gracias a todos los que me acompañaron de algún modo en y durante la redacción de este ensayo.

Índice

Introducción	6
La presencia de los objetos y las palabras	
1. <i>Artaud en mil pedazos</i> a través de los objetos y las palabras	13
2. <i>Artaud en mil pedazos</i> a través del proceso y la historia	36
3. <i>Artaud en mil pedazos</i> a través de tres ejes escénicos	44
3.1. Eje sonoro	
3.2. Eje actoral	45
3.3. Eje espacial: del tratamiento del espacio en <i>Teatro de Ciertos Habitantes</i> a la escena final de <i>Artaud en mil pedazos</i>	46
La presencia del pensamiento artaudiano	
1. El pensamiento de Artaud y sus contradicciones desde Susan Sontag y Jaques Derrida	54
2. El pensamiento de Artaud sobre el arte	
2.1. Arte, Representación en Occidente y el problema con las palabras y los objetos	58
2.2. Arte y la representación limitada	63
2.3. Arte teatral y lo vital	64
2.4. Arte y <i>crueledad</i>	
2.4.1. <i>Crueledad</i> : definición y tres elementos	66
2.4.2. <i>Crueledad</i> en el texto	69
2.4.3. <i>Crueledad</i> en los participantes	73
2.4.4. <i>Crueledad</i> en el sonido y la luz	74
La presencia del espacio	
1. Ausencia de la <i>crueledad</i>	77
2. <i>Crueledad</i> en el espacio	78
3. <i>Crueledad</i> y las “huellas de la representación”	80
Conclusiones	84
Bibliografía	86
Lista de imágenes	88

Las palabras dicen poco al espíritu; la extensión y los objetos hablan; las imágenes nuevas hablan, aún las imágenes de las palabras. Pero el espacio donde truenan imágenes, y se acumulan sonidos, también habla, si sabemos intercalar suficientes extensiones de espacio henchidas de misterio e inmovilidad.

— Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, 97.

Introducción

Este ensayo nace bajo el propósito de profundizar el estudio de la producción escénica de la compañía mexicana *Teatro de Ciertos Habitantes*, fundada y dirigida por Claudio Valdés Kuri (1965)¹, desde una perspectiva que ponga en tensión las problemáticas del arte del teatro y del arte en general, pues, igual que el escritor y director de teatro polaco Tadeusz Kantor (1915–1990), considero que: “Hay que salir fuera del teatro; no para crear un antiteatro, sino para entrar en contacto con el conjunto del arte, con la corriente general de pensamiento. Lo único que puede garantizar una auténtica y plena evolución del teatro es su inserción en la totalidad del arte y de sus problemas.”² Para ello tomé de entre los dieciocho montajes que hasta hoy ha realizado, el montaje *Artaud en mil pedazos*, llevado a cabo en el año 2018. La elección se basó en el interesante y diferente tratamiento (dentro de las creaciones de la compañía) que se hace del espacio que me llevó a preguntarme sobre el tema de la *representación* a través del espacio en el arte, no sólo en el espacio del teatro.

Las cuestiones concretas que impulsan el ensayo son: ¿cómo entender la teatralidad a partir del puro espacio? Que en este caso es un afuera compuesto por el edificio del museo y el paisaje del bosque de Chapultepec. Luego, ¿cuál sería la relación entre una teatralidad basada en el espacio y el tema de la *representación*?, y ¿qué podría mostrar esta experiencia

¹ Descendiente de mexicanos y españoles por el lado paterno, y de libaneses por el materno. Desde la infancia estudió arte: música con la austríaca Erika Kubacsek, y teatro con Susana Wein, discípula de Seki Sano. Tuvo una formación ininterrumpida de casi veinte años en música y teatro paralelamente. A los diecinueve años fundó con Magda Zalles, Mario Iván Martínez y Lourdes Ambriz, el conjunto Vocal Ars Nova, que tuvo 15 años de vida, y fue pionero en investigar e interpretar las antiguas obras virreinales. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Artes de CONACULTA. La revista Líderes Mexicanos lo ha reconocido como uno de los líderes más influyentes del país. Importantes instituciones le han comisionado y co-producido sus obras: Festival Internacional de Edimburgo, Theater der Welt (Alemania), Wiener Festwochen (Austria), Kunsten Festival des Arts (Bélgica), Teatro Real (España), Festival Internacional Cervantino, Compañía Nacional de Teatro-INBA, entre otros. Recientemente ha sido galardonado con la Medalla Al Mérito en Artes 2019.

² Tadeusz Kantor, *Teatro de la muerte y otros ensayos 1944-1986* (Barcelona: Alba Editorial, 2010), 93– 94.

teatral de la manera en la que se comporta el espacio en ciertas expresiones del arte contemporáneo?

Para intentar dar algunas aproximaciones a estas preguntas he dividido el estudio en tres secciones: *La presencia de los objetos y las palabras*, *La presencia del pensamiento artaudiano* y *La presencia del espacio*.

El capítulo primero *La presencia de los objetos y las palabras* se adentra página tras página en el acontecimiento escénico *Artaud en mil pedazos* por medio de tres apartados: el primero comprende un fino tejido a través del cual el lector reconstruirá el evento desde la propuesta del curador (entre lo animista, lo anacrónico y lo epidemiológico), la de las piezas de los más de 30 artistas convocados, que funcionaban como una especie de “puente molecular”³ entre los cuerpos que visitaban la exposición en 2018 y el cuerpo del dramaturgo, poeta y actor Antonin Artaud (1896–1948)⁴; y, desde luego, la curaduría textual y objetual

³ Así nombrado por *Manuel Cirauqui en conversación...*, 2021.

⁴ Antonin Artaud fue el apelativo diminutivo del escritor francés Antoine Marie Joseph Artaud, nacido en Marsella el 4 de septiembre de 1896 y fallecido el 4 de marzo de 1948. Durante su infancia era una persona extremadamente devota, este periodo se ve marcado por problemas nerviosos atribuidos a una meningitis e interpretados como síntomas de una neurosífilis transmitida por uno de sus padres. En 1914, luego de sufrir una crisis depresiva, en el curso de sus estudios, piensa en inscribirse en el seminario. El catolicismo influye en la vida de Artaud y en su obra desde que es muy joven, luego su influencia oscilará entre el ateísmo declarado y la devoción excesiva.

Llegó a París el 1920 para dedicarse a la escritura. Bajo el título de *Trictac del ciel* (1924) presenta sus primeros versos. A raíz de su publicación entra en contacto con André Breton, quien acababa de mostrar al mundo el primer *Manifiesto Surrealista*. Artaud asume el cargo de director de la oficina de investigaciones surrealistas. En este periodo escribe guiones de películas, poemas, y obras que serán determinantes en la construcción del carácter explosivo de su obra posterior: *L'ombilic des limbes* de 1925 y *Le Pese-Nerfs*. Entre los años 20 y 30 trabajó en 22 películas, entre las que destacan *Napoleón* de Abel Gance y *La Pasión de Juana de Arco* de Carl Theodor Dreyer.

Entre 1927 y 1929 fundó un grupo con el escritor Roger Vitrac (1899-1952) y el historiador Robert Aron (1898-1975): el *Teatro Alfred Jarry*. El *Teatro Alfred Jarry* pugnaba por un teatro no cerrado, ni destinado a la esclavitud de un escenario, sino lleno de azar. A diferencia de los dadaístas, quienes recurrieron a acciones cotidianas realizadas como se presenta la vida: simultáneamente, este grupo de teatro creía en un teatro que tradujera lo que la vida olvida, disimula o es incapaz de expresar (Véase Jorge Glusberg, *El arte de la performance* (Buenos Aires: Ediciones de arte gaglianone, 1986), 15–16). La compañía fracasó por lo que Artaud se refugió en la teoría, y así sienta las bases del denominado "Teatro de la crueldad", expresadas claramente en su obra *El teatro y su doble* (1938).

Artaud viaja a México en 1936 para encontrar la antigua cultura solar y experimentar con el peyote. Un año después, dado su estado de desvarío mental, es deportado de Irlanda. La sensación de paranoia y el dolor físico que comenzó a manifestar desde su infancia se recrudecieron, llevándolo al internamiento más trágico y

de *Teatro de Ciertos Habitantes*. El segundo apartado tendrá como objetivo conocer el montaje en los hechos previos a su presentación, y el “después” de la temporada en el Museo Tamayo: cómo se configuró la dramaturgia, los momentos más complejos del desarrollo del proyecto, datos sobre los colaboradores, asuntos económicos y temporales, las transformaciones de la obra, etc. Es una mirada al esqueleto, musculatura y movimientos del acontecimiento. En la última sección del primer capítulo se comienza el análisis del montaje en sí, se estudian el aspecto sonoro y el actoral, para llegar luego al tema primordial, lo espacial: el ensayo se desplaza del tratamiento más arriesgado del espacio en otros montajes de *Teatro de Ciertos Habitantes*, a la escena final de *Artaud en mil pedazos*, cuando se abandona la sala del museo y con ella sus objetos de arte, así como desaparece el actor y con él, las palabras, dejando al espectador en un espacio abierto, compuesto por la estructura arquitectónica que lo contiene y el paisaje delante. Es este momento del escrito en el que, habiendo conocido el montaje desde sus principios formales y de contenido, la reflexión, con la última escena de por medio, se encamina a cuestionamientos acerca de cómo en un aparente “teatro sin teatro” (al eliminar al actor, a las palabras y a los objetos) hay teatro a través del espacio, ¿cómo hilar una ruta sin las palabras y sin los objetos, sólo con el espacio? ¿Es que Artaud y sus reflexiones puedan dilucidar ese momento del montaje, ese “hablar” del espacio, esa teatralidad que pende del espacio? De ser así, la exposición y el montaje no sólo tratan sobre Artaud, materializan sus ideas, las vuelven carne viva.

prolongado: nueve años encerrado en el Havre, Villejuif y Rodez, de 1937 a 1946, donde recibió terapia de electrochoque, que terminaría de hundirle físicamente.

Sus amigos logran sacarlo y vuelve a París. En 1947 publica el ensayo *Van Gogh le suicidè de la société*, galardonado el año siguiente con el *Prix Saint-Beuve* de ensayo. Un año después, en 1948, produjo el programa de radio *Para acabar con el Juicio de Dios*, que fue censurado, decisión que le desilusionó, según lo expresa en las cartas que escribió en ese año; además escribió el *Manifiesto del teatro de la crueldad*. En marzo, en el asilo de Ivry-sur-Seine, Artaud murió de cáncer. Sus últimas palabras escritas son "...de continuer à faire de moi cet envoûté éternel etc. etc." ("...de seguir convirtiéndome en ese hechizado eterno etc., etc.").

El capítulo dos *La presencia del pensamiento artaudiano* funcionará como punto de partida para el estudio de lo que ocurrió *con* y *en* el espacio de la escena final de *AMP*⁵. Identificar en este momento del acontecimiento escénico la teoría del propio Artaud mostrará que el montaje no sólo “invocó” al teórico francés, sino logró su “aparición”; además, permitirá ver sus ideas de un modo distinto, no como parte de las abundantes interpretaciones escénicas que se hacen sobre sus postulados, en las que siempre hay actores gritando, envueltos en gestos corporales extremos, sino que nos llevará a la posibilidad de ver *crueidad* en un espacio que, aparentemente, está siendo sólo contemplado.

Para lograr desdoblar los aportes de Artaud, se enunciarán primero las contradicciones de su pensamiento, a partir del texto *Aproximación a Artaud* (1976) de la escritora y filósofa Susan Sontag (1933–2004) y de dos capítulos de Jaques Derrida (1930–2004) en *Escritura y diferencia* (1986). El enfoque de la primera se basa en las inconsistencias provenientes de la mentalidad y visiones de la conciencia del poeta; se señalarán tres contradicciones: el lenguaje abstruso propiciado por su angustia interna, su proyecto de una conciencia no dividida y los efectos equívocos de la temática gnóstica. La orientación del segundo serán las ideas artaudianas relacionadas con el arte, la literatura y el teatro en particular, con lo que señalará una contradicción: la incapacidad de la no repetición.

Luego, se observará el pensamiento de Artaud sobre el arte, para lo que se revisará la noción occidental de *representación* en el arte a partir de *Las palabras y las cosas* (1966) de Michael Foucault (1926–1984), texto que servirá como marco conceptual para ubicar el pensamiento artaudiano en la discusión sobre la *representación* en el arte, así como sus sospechas y reflexiones acerca de las palabras y los objetos en el arte.

⁵ Siglas con las que también me referiré al acontecimiento escénico *Artaud en mil pedazos*.

Al entender que Artaud se aleja de la *representación* occidental como semejanza y comparación y cree que el teatro es el salvador de esa “forma de habitar el mundo y de darle sentido” que ha dado la cultura en Occidente, cabe preguntar ¿qué sucede con la *representación* en ese arte/teatro que busca? Y esto es lo que se pensará inmediatamente, por medio de meditar, junto con Derrida en *La palabra soplada* y *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación* (1965–1966), ambos incluidos en el ya mencionado libro *La escritura y la diferencia*, sobre la gran propuesta artística artaudiana: el límite de la representación. Se responderá la pregunta: ¿qué significa limitar la representación en términos artaudianos, cómo se relaciona esto con su idea de vida “no *doblada*” y el arte?

Posteriormente, se aborda el tema del arte del teatro como el único arte que, según Artaud, alcanza el objetivo de convocar la *vida*, porque no está ni un libro ni en una obra⁶; es “una energía”⁷, y así, limita la *representación*.

En la parte final de este capítulo, el ensayo se concentra en mostrar la “apariencia” de un arte al límite de la representación, o como lo teorizó Artaud: un arte *cruel*. Se pasará de la enmarcación conceptual del término *crueldad* a la identificación de tres aspectos que Artaud repensará para “esculpir” un arte *cruel*: el texto, los sujetos participantes y lenguajes escénicos como el sonido y la luz.

Después de estudiar el montaje *Artaud en mil pedazos* dentro de la exposición *Artaud 1936* en *La presencia de los objetos y las palabras*, y de “dibujar” las reflexiones de Artaud respecto al arte en *La presencia del pensamiento artaudiano*, finalizo el ensayo centrándome

⁶ Para Artaud las obras de arte son manifestaciones muertas. Cree que si algo se dijo antes, no hay por qué decirlo otra vez, una misma expresión no vale dos veces. Las palabras y las obras mueren una vez expuestas.

⁷ El arte del teatro está vinculado a energías, gestos, que tiene que ver con ceremonias que son la expresión de una necesidad espiritual. (En Artaud, “El arte del teatro es ante todo ritual y mágico” en *El teatro de la crueldad: ciencia* (Madrid: La pajarita de papel, 2019), 33-37.)

en el tema del espacio. Primero, explico por qué no se expresa plena la *crueledad* en otros momentos del acontecimiento escénico *AMP*, sino en la escena final cuando el espacio es el protagonista, destaco la presencia de lo textual y cómo afecta a los sujetos que participan del evento. Seguido de esto, mi objetivo es identificar cómo luce un espacio cruel derivado del estudio y las observaciones del funcionamiento del espacio en la última escena de *AMP*. Finalizo el capítulo preguntándome si real y efectivamente se puede limitar la *representación* en el espacio. La *crueledad* espacial, y de cualquier tipo es impulsada por la representación, a través de lo que denomino “huella de la representación”, la más fácil de identificar en este caso es la del texto, la interpretación del actor y los objetos de arte, pero ¿qué pasa con las “huellas de representación” que posee de ordinario un espacio, por ejemplo, aquel que es denso simbólicamente? Con *Espacio y performance (2003)* de Gay McAuley (1940–) sigo la reflexión sobre las “huellas de la representación” en la escena final de *AMP*, con lo que se concluye que hay espacios que no necesitarían la “huella de representación” del artista, porque tienen al rojo vivo las suyas propias. No se podría determinar qué sucedió en cada espectador al sentir el espacio en *AMP*, pero sí que la *crueledad* presentada por el espacio les concedió la posibilidad de crear. Los espectadores aportaron sus vivencias y memorias al espacio, que como lenguaje encarnado, dialogó con el espectador/actor desde sus propias “huellas de representación”. Los espacios pueden estar “marcados” por los acontecimientos ocurridos ahí, y desencadenan una reacción emocional incluso en personas que no tienen un recuerdo directo de los hechos.

Esta investigación representa un esfuerzo único⁸: llevar uno de los montajes de la compañía mexicana, no solamente a la descripción del evento o a la narración de la experiencia por parte de sus creadores (entrevistas, que es lo que más abunda en la escasa información sobre la compañía⁹), sino a las discusiones del fenómeno artístico.

⁸ Desde el año 2010 comencé a observar sus creaciones con la intención de comprender cómo funcionan y dediqué mi tesis de licenciatura *Aproximaciones a una micropoética de Claudio Valdés Kuri/ Teatro de Ciertos Habitantes* ganadora del premio Enrique Ruelas 2012 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. No sólo incluí fragmentos de entrevistas de todos los miembros de *Teatro de Ciertos Habitantes*, sino que analicé todas las obras de la compañía en ese momento, desde 1997 a 2009. Presenté un antecedente de sus técnicas creativas en los grupos colectivos y colaborativos latinoamericanos de los años setenta y ochenta, luego desmonté cada uno de los espectáculos para acabar en la delimitación de la arquitectónica del director escénico y la propuesta de una micropoética de su labor artística, de la mano de la Dra. Ileana Diéguez. Fue el primer intento de análisis globalizador de su producción. Y teniendo en cuenta el gran vacío en la crítica e investigación de las creaciones de esta compañía, decidí continuar desarrollando los hallazgos obtenidos en aquel momento.

⁹ He observado las siguientes limitantes en los escritos respecto a su labor:

1. aquellos que provienen de la academia son extremadamente escasos, con un enfoque reducido y descriptivo de los procesos de producción o del montaje, o simplemente quedan en entrevistas al director. No abarcan ni el 30% del *corpus* de la compañía. Puedo mencionar aquí la compilación de Armando Partida Tayzan titulada *Se buscan dramaturgos II: panorama crítico* publicada del año 2002; *Arte y oficio del director teatral en América latina: México-Perú*, publicado en 2004 por el director e investigador teatral Gustavo Geirola; *Des/tejiendo escenas: Desmontajes, procesos de investigación y creación*, una compilación realizada en 2009 por la investigadora de las artes escénicas Ileana Diéguez (1961); *Teatro y cultura de masas: encuentros y debates* del año 2010 de Analola Santana; *De monstruos y prodigios, la historia de los Castrati: recuento de uno proyecto teatral inclasificable*, un libro de CONACULTA y la editorial Tintable, con la participación de la compañía, donde se suma toda la información relacionada con la obra a la que alude, su proceso y las fotos representativas e inéditas del espectáculo, y en el título mismo está uno de los grandes problemas de análisis sobre el grupo: que se le trata de presentar como “inclasificable”.

2. Los artículos en revistas o periódicos, así como los reportajes y entrevistas publicadas sobreabundan, pero forman parte de un sistema de información reiterativa y sesgada con la perspectiva unilateral del director de la compañía. Este segundo grupo de documentos es muy amplio, basta con *googlear* cualquier montaje de la compañía para obtener una inmensa cantidad de entrevistas, artículos y reportajes, todos con la misma información de fondo. Aquellos que tienen mayor propuesta son los artículos de la importante revista de teatro *Paso de Gato*, aunque cabe decir que fueron escritos por Claudio Valdés Kuri: *Identidad y estructura abiertas al cambio*, para el dossier dedicado a la identidad artística y los modos de producción –núm. 36, enero-marzo de 2009. *La musicalización a través de la experimentación grupal* que se publicó en el dossier enmarcado en el tema de la música en el teatro –núm. 45, abril-junio de 2011–, también escrito por el director escénico. En 2012, se publica *XV años de Teatro de Ciertos Habitantes: Revisión histórica a través de los retos enfrentados* –número 51. Octubre- diciembre 2012–, artículo que es una abreviación de mi tesis de licenciatura, cuya intención fue, sin más, transitar y adentrar al lector por todas las creaciones de la compañía.

La presencia de los objetos y las palabras

*Como el mundo para los tarahumaras, el viaje de Artaud a México implicó una infinitud potencial de seres que siempre están en estado de emergencia.*¹⁰

1. Artaud en mil pedazos a través de los objetos y las palabras

“¿Quién soy?/ ¿De dónde vengo?/ Soy Antonin Artaud y si lo digo/ como sé decirlo /inmediatamente veréis mi cuerpo actual/ saltar en pedazos/ y reunirse bajo diez mil aspectos/ un cuerpo/ con el que no podréis/ olvidarme nunca jamás.”¹¹ Sentado en las escaleras de la entrada del Museo Rufino Tamayo, el actor Rodrigo Tripp (1977)¹², ahora Antonin Artaud, con una evidente tensión en puños y boca, profería a manera de bienvenida ante los espectadores que se congregaron para ver el evento escénico *Artaud en mil pedazos*, el poema *¿Quién soy?* (1947)¹³ Un sortilegio, hechizo arrojado al futuro por el mismo Artaud para conservarse en la memoria de las generaciones del porvenir, embrujo que surtía su afecto ahí mismo, en el año 2018, en la exposición *Artaud 1936*¹⁴ que le invocaba. Al elegir ese poema

¹⁰ Andrés Valtierra “Sombra nacida,” en *Artaud 1936* (catálogo) (Ciudad de México: Museo Tamayo Arte Contemporáneo, 2018), 212.

¹¹ Antonin Artaud, *Van Gogh* (Madrid: Editorial Fundamentos, 1977), 285.

¹² Actor, dramaturgo y director escénico. Estudió la Licenciatura en Teatro en la Universidad Veracruzana, en Xalapa, Veracruz, donde fundó la compañía “Astilla Teatro”. Ha dirigido diversos montajes, entre los que destacan: *Las Ruinas Circulares* (adaptación del cuento de Jorge Luis Borges), *Justine y Juliette* (adaptación de las novelas del Marqués de Sade) y *La hora del lobo* (adaptación de la película de Ingmar Bergman). Ha actuado bajo la dirección de Abraham Oceransky, Rudyard Kipling. Además ha dado clases en la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Actualmente (2022) forma parte de la planta docente de la escuela de Argos Producciones “CasAzul”. Desde 2013, es actor permanente de la compañía *Teatro de Ciertos Habitantes*, participando en los siguientes montajes: *La Vida es Sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, *No Soy un Fracaso*, de Mario García Torres, *Artaud en Mil Pedazos*, textos de Antonin Artaud, y *Quijote, Vencedor de Sí Mismo*, adaptación de Mónica Hoth y Claudio Valdés Kuri.

¹³ De donde surgió el nombre del montaje.

¹⁴ A través de la exposición *Artaud 1936* se conmemoró la visita de Antonin Artaud a México, con cerca de treinta autores, representantes del legado de Artaud en México. El curador Manuel Cirauqui me habló, en la entrevista que tuvimos el 8 de abril de 2021, acerca del primer germen del evento: “Estaba haciendo radio con artistas que habían tenido contacto con Artaud. En el invierno del 2015 recuerdo que coincidí en Nueva York con el director del Museo Tamayo, Juan Gaytán, en ese momento hablamos de proyectos en curso y salió la conversación acerca de Artaud.” Tres años después de la conversación que se alude en la cita, entre el entonces director del Museo Tamayo y el actual director y curador del Museo Guggenheim Bilbao, Manuel Cirauqui, se inauguró *Artaud 1936*, en el mes de febrero de 2018. La exposición, en armonía con el espíritu artaudiano, rebelde y no aprehensible, se dividió en dos fases: *La sierra de las cosas* y *La tinta invisible*. De la primera a la segunda existe una sustitución de algunos objetos y obras, con los que se propone una aportación diferente. Así, la misma muestra albergó dos exposiciones distintas con contenidos relacionados.

para la composición de la *Estación 1* (el texto dramático está dividido en *Estaciones*), la compañía *Teatro de Ciertos Habitantes*, que fue la comisionada por el museo para llevar a cabo la obra, anticipaba la naturaleza del acontecimiento frente al que se estaba: un recorrido por las salas de exposición con objetos que aludían a pedazos de la vida, la obra y la influencia del dramaturgo, teórico y artista francés.



Imagen 1. Montaje *Artaud en mil pedazos*, mayo de 2018, escaleras de entrada del Museo Tamayo, CDMX. Acervo de la compañía *Teatro de Ciertos Habitantes*. Claudio Valdés Kuri[©].

Inmediatamente después del poema, habiendo capturado la atención del público, el actor, delante de las estructuras de palma del dúo de artistas Rometti Costales *Mur de pluie*, *courtesy Azul Jacinto Marino* (2016) y *Columna de plumas*, *courtesy Azul Jacinto Marino* (2016), “lanzó” un fragmento del polémico texto radiofónico *Para terminar con el juicio de Dios* (1948)¹⁵, lo cual asentó la tonalidad discursiva del montaje y perfiló el carácter apasionado, juicioso, irreverente e inconforme del personaje.

¹⁵ *Para acabar de una vez con el juicio de Dios* fue publicado por el editor K en 1948, con un tiraje de 2000 ejemplares. En su versión radiofónica duraba apenas 40 min. En noviembre de 1947, Fernand Pouey, entonces director de las emisiones dramáticas y literarias de la Radiodifusión francesa, formuló a Antonin Artaud la propuesta de preparar una emisión para un ciclo titulado “La voz de los poetas”. Los textos se grabaron y ensayaron durante varias sesiones entre el 22 y el 29 de noviembre de 1947, con una sesión ulterior de grabación de efectos. Diversos instrumentos musicales habían sido puestos a disposición de Antonin Artaud: xilófono, tambores, timbales, gongs, con los que improvisó la música de acompañamiento para su tarareo escandido.

La figura del actor: esbelta, vestida con una bufanda, un abrigo, un pantalón y lo que se intuía una camisa de un blanco amarillento por el uso y el tiempo, y su cabellera enloquecida y suelta, resaltaban en medio de las paredes blancas del museo. El vestuario se configuraría, según el director, de cosas olvidadas, cosas que esperaban una utilidad: “Y fue mágico, no teníamos ni para el vestuario, el actor consiguió un saco que era idéntico al de Artaud. Yo abrí un cajón y saqué una bufanda que parecía hecha para el personaje, me la había dado mi hermana y jamás la usé.”¹⁶

El actor, envuelto en ropa antes abandonada, se tornó líder, sacerdote del grupo de personas que seguían el recorrido; grupo que creía, como lo apuntaba el programa de mano, que sería guiado a través de comentarios por las obras de la exposición. El montaje, como veremos, no ilustró las piezas, fue una expresión, entre las cosas, de los pensamientos de Artaud, de sus escritos, encarnados en el cuerpo del actor, y redimensionados por los objetos, no por todos, habría sido imposible que el intérprete se detuviera frente a cada uno de ellos, así que, con el conocimiento previo sobre la repulsión por las obras occidentales que tenía Artaud, TCH¹⁷ se preguntó lo siguiente: en esta exposición ¿qué hubiera curado Artaud?, ¿qué habría permitido? Intentaron “colocarse en los zapatos” del dramaturgo francés, por un lado, y por otro (enunciado muy artaudianamente) entender su teoría a través del cuerpo, así realizaron otra curaduría de la exposición. Las obras que mencionaré en cada una de las *Estaciones* del evento, fueron elegidas por la compañía a partir de esos criterios.

También grabó gritos de distintas intensidades y pasajes de glosolalias (lenguaje ininteligible, con una sintaxis alterada y palabras inventadas, propio de ciertos enfermos mentales). Tras algunos ensayos, se grabó también un diálogo en glosolalias entre Roger Blin y él.

Se decidió armar un jurado (una cincuenta) de escritores, periodistas, músicos, pintores, etc. Para que aprobaran la emisión. Todo este proceso fue publicado en el periódico *Combat* del 6 de febrero de 1948. (Véase Antonin Artaud, *Van Gogh*, 314–318.)

¹⁶ Claudio Valdés Kuri en conversación con la autora, 19 de agosto, 2021. Audio 75:26.

¹⁷ Siglas con las que me referiré a *Teatro de Ciertos Habitantes*.

Con una flauta piccolo de madera, el actor interpretó la Danza del tutuguri¹⁸ y dirigió a los espectadores de la escalera a la primera sala de exposición, con los nerviosos ojos de los guardias del lugar sobre sí, por la amenaza que representaba para las reglas del recinto, ya que mantendría su cuerpo más cerca de las obras de lo que los agentes de seguridad querrían.



Imagen 2. Fotograma de vídeo del montaje *Artaud en mil pedazos*, primera sala (CDMX: Museo Tamayo, 2018), 46.09 min. Producción Manuel Alcalá. Fotografía David Cruz[©].

Tanto el curador Manuel Cirauqui como algunos artistas (los que expusieron y los del acontecimiento escénico) refieren que hubo una inusual interacción con la gente de seguridad y vigilancia del museo, gente que normalmente no es escuchada. Estaban muy atentos, en primera instancia por el posible robo de los peyotes que componían la obra *Cinco macetas con cactáceas* (2016), del artista conceptual mexicano Abraham Cruzvillegas (1968); eran

¹⁸ El *rutuburi* o *tutuguri* [...] es una de las danzas ceremoniales más antiguas de los rarámuri y proviene de tiempos precolombinos. Después del contacto —mayormente espiritual, antes que militar— con los conquistadores, los significados de sus componentes se fueron modificando, de manera que algunas de sus implicaciones resultan ambiguas o incluso inaccesibles. Se trata de una danza para pedir algo a los dioses —a menudo lluvia para la cosecha— o bien para agradecer lo que han recibido. (Véase Pedro J. de Velasco Rivero, *Danzar o morir* (Guadalajara, México: ITESO, 2016), 186.)

cinco macetas porque suelen ser cinco las configuraciones de peyotes¹⁹. Estaban ahí, vivos y marcando el espacio.

El *jikuri* o peyote tiene un lugar privilegiado dentro de esta espiritualidad [de los tarahumaras]: es un ser planta, dejado en la tierra por su hermano gemelo *Onorúame* (El-que-es-Padre) para fungir “como un gran remedio” para las personas. No se trata de una cactácea que contiene o transporta un alma, sino de un ente espiritual cuya manifestación material es el peyote, y cuyo comportamiento es complejo y en ocasiones ambivalente.²⁰

Las personas de seguridad repartían su atención entre los peyotes, el actor y los espectadores, quienes podían atravesar el límite entre sus cuerpos y las piezas. En todo sentido, la exposición fue animada, peligrosa y punzante.

La gente se acomoda alrededor de Artaud sin nadie que intervenga en su modo de habitar el espacio. Cada quien está donde quiere, donde puede. Si los dos textos artaudianos que he referido antes fueron dichos sin el protagonismo de ninguna pieza, ahora transcurriría el viaje por el espacio a través de un juego, diálogo o lucha entre las palabras y la presencia de Artaud y los objetos exhibidos. La primera obra con la que se relaciona el actor es el *Autorretrato* (1947)²¹ de Antonin Artaud, hecho de mina de grafito sobre papel: lo mira solamente, con cierta reverencia, ya que, como lo afirmó en la entrevista que mantuvimos a finales del año 2020, trastocó su trabajo, viene a ser, en su cuerpo y mente, un reflejo de la

¹⁹ Será entre los tarahumaras donde Artaud conocerá el ritual del peyote, que describe en su escrito *Una nota sobre el peyote*:

“Tomé peyote en México, en la montaña, y dispuse de un paquete que me hizo permanecer dos o tres días entre los tarahumaras; pensé entonces, en aquel momento, que estaba viviendo los tres días más felices de mi existencia. Había cesado de aburrirme, de buscar una razón a mi vida y de tener que cargar mi cuerpo. Comprendía que estaba inventando la vida, que esa era mi función y mi razón de ser y que me aburría cuando había perdido la imaginación y el peyote me la daba. Un ser se adelantó y de un golpe hizo salir el peyote de mí.” (En Antonin Artaud, *México y Viaje*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1984), 338)

²⁰ Véase Pedro J. de Velasco, *Danzar o morir*, 147

²¹ “Cuando Artaud realiza el que cree que es su último autorretrato lo firma con una fecha distinta, posterior de la realización y que creo que posterior incluso a su muerte –diciembre de 1948–, y ese autorretrato estuvo en la exposición en su primera fase *La sierra de las cosas*. Me refiero a ese autorretrato de Artaud en el que aparece haciendo un gesto como de lo que llaman el gesto “Y” con los dedos. Artaud muere en marzo del 48, por lo cual ese autorretrato es seguro que lo haya hecho en diciembre de 1947, creo que es la fecha oficial que se le da, que le da su propietario. Eso para mí era una invitación al anacronismo radical, el hecho de que todas las fechas saltan en pedazos y bailan flotando en el universo en una relación hipotética solamente con los hechos a los que se refiere.” (En Manuel Cirauqui en conversación con la autora, 08 de abril, 2021. Audio 39:18.)

vida que tenía que presentar: “Me encantaba sentir [la obra] que estaba al inicio de la exposición, donde se alcanza a ver que hay una técnica de dibujo pero también un grado de neurosis en la autodefinition; sentirlo como espejo que venía a mi memoria durante el resto de la obra.”²²



Imagen 3. Antonin Artaud, *Autoportrait*, diciembre 1947, 64 x 50 cm., Francia. Centro Pompidou.

Artaud, el personaje, pasa su mirada sobre *Los Teules VII* (1947)²³ del caricaturista y muralista José Clemente Orozco (1883–1949), luego sobre *Indígena cargando despojos humanos* (1947) del mismo artista. Esas imágenes de fondo dan paso a la *Estación 2*, en la que se presenta una parte del texto *La conquista de México* (1934) de Artaud, vivificada con instrumentos musicales que el actor hace sonar mientras la narración avanza: cascabeles de metal, crótalos de metal, ocarina de barro en forma de serpiente (tlapitzalli, flauta azteca) y

²² Rodrigo Tripp en primera conversación con la autora, 07 de diciembre del 2020. Audio 60:32.

²³ La obra pertenece al conjunto de piezas llamadas los Teúles. La palabra *teúl* viene del náhuatl *teotl* que significa dioses, acepción que refirió a los españoles como los "dioses malos". En 1947, El Colegio Nacional, comisionó a José Clemente Orozco para crear una serie pictórica basada en la obra de Bernal Díaz del Castillo. La serie está compuesta por 60 piezas que muestran la atrocidad del sitio de Tenochtitlán y la brutalidad del encuentro entre dos culturas.

silbato de barro con sonido de jaguar. La música, elemento de gran relevancia en la formación y creación de Claudio Valdés Kuri, director artístico del montaje, se convierte en hilo invisible de conexión, no solo de los episodios del texto artaudiano de la conquista, sino del trayecto por los espacios del museo y de los escritos que vendrían.

“Fue el momento preciso para que una caja de instrumentos (que llevaba guardada años) se convirtiera en un proyecto. Las cosas estaban esperando este montaje. Los objetos estaban esperando a qué hora llegaba Artaud para ser usados.”²⁴, señala el director de la puesta. Hasta este momento, los objetos despertaron a través del montaje, convocados a figurar en la resurrección de Artaud.

El desplazamiento hacia la *Estación 3* se acompañó de nuevo con la flauta piccolo de madera. Caminaron, espectadores y actor, por los senderos de las salas del Tamayo, hasta enfrentar una vitrina con una serie de tambores percutores ceremoniales tarahumaras²⁵ de diámetros varios²⁶. El personaje Artaud toma un tambor de mano con marco sin bordón²⁷, que también formaba parte de la caja que el director guardaba para un futuro proyecto, y lo golpea a ritmo de octavos, delante de *Alternative Airport: machetes, cuchillos y madera* (2002)²⁸ de Abraham Cruzvillegas. Esta pieza fue convocada por el curador Manuel Cirauqui (1978) debido a su expresividad, más que por su conceptualización.

²⁴ Valdés Kuri en conversación..., 2021.

²⁵ De Chihuahua: Sisoguchi y Samachique específicamente.

²⁶ Los tambores fueron un elemento importante en el viaje de Artaud a México. En marzo, mientras radicaba en la Ciudad de México, realizó un viaje de dos horas a Cuernavaca para exclusivamente oír un instrumento, el sonido del antiguo tambor ritual teponaztli —tocado en rituales mexicas. En esta época nada sabía Artaud de los tarahumaras.

²⁷ Este instrumento está lleno de historia para la compañía Teatro de Ciertos Habitantes, ya que, según el director ejecutivo Rodrigo Vázquez Maya, es el tambor con el que la maestra Magda Zalles, directora del conjunto vocal de música antigua *Ars Nova*, del cual formó parte el director Claudio Valdés Kuri, marcaba los tiempos durante los ensayos. En ese grupo, Valdés Kuri conocería al tenor Mario Iván Martínez, quien formó parte del elenco de dos montajes paradigmáticos en la historia del teatro contemporáneo mexicano y de TCH: *Becket o el honor de Dios* (1997) y *De monstruos y prodigios: la historia de los castrati* (2001).

²⁸ Compuesta en un momento complejo de México, según narra el artista: “Para mí es un autorretrato, es una figura en la que cualquier persona pudiera verse humanamente, más allá de México. Aunque parece una cosa



Imagen 4. Abraham Cruzvillegas, *Alternative Airport: Machetes*, cuchillos y madera, 2002, 67 x 39 3/8 x 47 1/4 in, CDMX. Colección privada en EUA. Cortesía del artista y Kurimanzutto®.

Los machetes, objetos peligrosos, imponían una especie de respeto, de magnetismo, de distancia y atracción al mismo tiempo. Y delante del riesgo inminente, el actor pronuncia el texto *El rito del sol negro (1948)*²⁹; pide a seis hombres del público que representen los soles de los que habla, que giren, que se muevan, y no faltaron quienes sobrepasaron la expectativa, realizando desbordadas y contagiosas acciones, llenos de la fiebre del teatro.

En este momento del evento, el que comenzó siendo un traje oscuro medianamente estructurado en el cuerpo de Artaud, se transformó. Lo que antes parecía una camisa blanca, ahora amarillenta por el uso, se descubre como bata de enfermo mental, fajada, retenida en la pretina del pantalón. Luego del rito, descubrimos al personaje otro desde su indumentaria. Cae en confusión y se le cruza un verso del primer momento en las escaleras de entrada:
¿Quién soy?

violenta y agresiva en un principio. Las interpretaciones cambian.” Fue expuesta originalmente en la Bienal de Venecia en 2003, actualmente forma parte de una colección privada en EUA, por lo que se tuvo que hacer una copia para la exposición Artaud 1936. El artista fue a Pantitlán a comprar el banco de carnicero y los machetes. La pieza consiste en un banco de carnicero de madera con múltiples y variopintos machetes enterrados.

²⁹ El rito consiste en que el sol pase por siete puntos antes de estallar en el orificio de la tierra, al ritmo del tambor y la trompeta. Se trata de matar el sol para instalar el reino de la noche negra. La tensión mayor del rito es la abolición de la cruz.

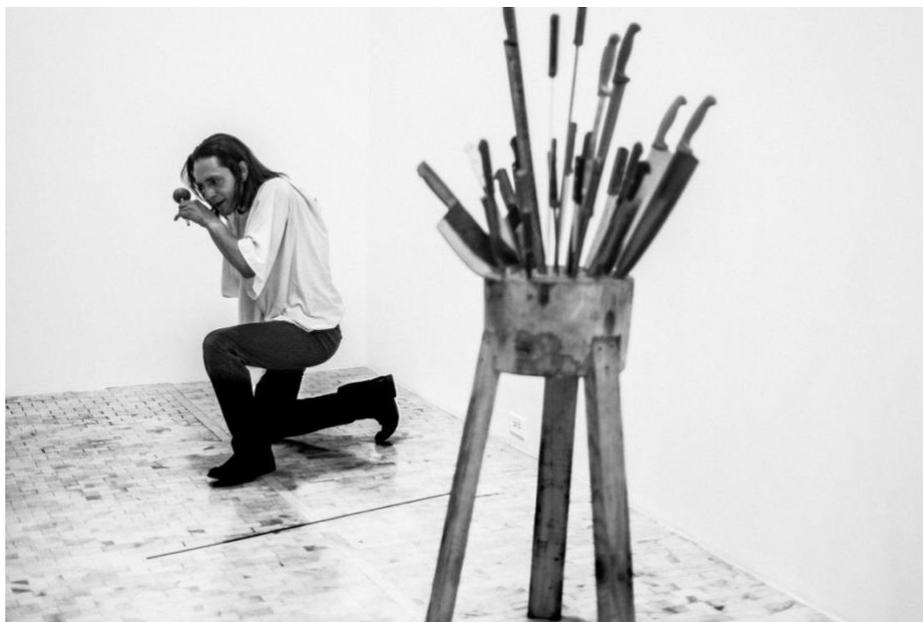


Imagen 5. Montaje *Artaud en mil pedazos*, mayo de 2018. CDMX. Producción del Museo Tamayo bajo el título “Isóptica”. Gerardo Castillo®.

En una esquina espera al actor una sonaja tradicional, que toma y entre sus manos parece que cobra vida y lo dirige a la *Estación 4*, frente a la *Máscara mortuoria* de bronce del propio Antonin Artaud, objeto que, según cuenta el curador, se convirtió en el eje de toda la exposición, y curiosamente es una de las piezas a las que la mayoría de los espectadores con los que he conversado, aluden dentro de aquellas que conservan en su memoria, ¿qué es lo que hace a las imágenes persistir en el tiempo?, ¿qué tiene una imagen en su naturaleza que la convierte en inolvidable? Cuando conversé con Manuel Cirauqui acerca de los elementos fundamentales para la configuración de la exposición *Artaud 1936*, a nivel expresivo y a nivel conceptual mencionó tres: la idea de anacronismo, lo epidemiológico y el animismo. Y al aproximarme a las preguntas anteriores, sobre lo que hace memorable un objeto, viene a mi mente la manera en la que el curador abordó “lo animista”, pues piensa el evento en sí como portador de un “voltaje”, de una “carga energética”, por un lado porque atrajo un intenso diálogo y participación con aquellos que habían tendido un lazo con la obra

o las ideas artaudianas³⁰, y por otro (éste es el que me interesa al reflexionar sobre las piezas que se volvieron inolvidables en los espectadores), es que muchos de los objetos exhibidos eran portadores de una energía especial³¹, es decir, obras en las que “se [manifestaban] presencias, por así decir, más cercanas a lo fantasmal”³², de una espectralidad visitante, las cuales solían tener un gran impacto inmediato (también hay impactos que se dilatan en el tiempo) en los espectadores. Varias de las obras que fueron llamadas al espacio del Museo Tamayo, parecían tener ánima, por su historia, sus usos anteriores, por su expresividad, y ello permitió que se trasluciera en el evento la idea tarahumara, cultura que tanto admiró Artaud en México, de que “hay componentes anímicos en todas partes (animales, árboles, rocas, etc.), lo cual implica una tierra poblada por una infinidad (igualmente potencial) de seres.”³³ La *Máscara mortuoria* era un gran ejemplo de esto, y por ello es tan representativa de la exposición y del montaje. Se ubicaba en la otra punta de la sala, haciendo un juego de mirada con el último *Autorretrato* de Artaud³⁴ que fue la primera pieza a la que se aproximó el actor.

³⁰ En palabras de Manuel Cirauqui: “Había una sensación de impacto muy fuerte, de deseo, de diálogo, de intercambio todo el tiempo, y por ello esta sensación de que la exposición era un lugar que tenía como un campo magnético propio.” (en *Cirauqui en conversación...*, 2021.)

³¹ Por ejemplo, los *Teponaxtli mexicas* que prestó el Museo de Antropología e Historia, los *Cuchillos rostro mexicas (Técpatl)* de pedernal con el ojito de obsidiana del periodo precolombino, que servían, en teoría, para cortar corazones y ofrecerlos en un sacrificio.

³² *Cirauqui en conversación...*, 2021.

³³ Carlo Bonfiglioli et al., “Peyote, enfermedad y regeneración de la vida entre huicholes y tarahumaras,” *Cuicuilco: Revista de Ciencias Antropológicas*, vol.19, no.53 (enero-abril 2012): 210. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592012000100010

³⁴ El curador procuró que entre las piezas hubiera un juego de miradas que trazaban líneas que atravesaban los espacios, no había un relato dominante: “[...] Artaud tenía muchas concepciones del espacio y de cómo electrizarlo a partir de efectos sonoros, a través del uso de la palabra, del grito, del movimiento, de la agitación corporal. En mi caso, yo partí, si quieres, de esta concepción “animista” del espacio y de las obras de arte y de las relaciones entre ellas, pero apliqué un poco mi propio sentido del juego y cada artista también intervino para darle a estas cosas su vitalidad.” (En *Cirauqui en conversación...*, 2021.) Para la exposición, entonces, no se partió de una idea literal aplicada al espacio a partir de Artaud. En una fase temprana, la muestra tuvo diversos lugares de ocupación en el museo, al final se decidió el ala que está compuesta por salas más pequeñas, lo que permitió que la concentración de obras se sintiera más, en cada sala siempre había una pluralidad de obras, ninguna sala contenía obras de un solo artista, ni de un solo periodo. Únicamente la sala de proyección estaba dedicada a los vídeos de Javier Téllez, no era una sala propiamente dicha, era una arquitectura temporal en la terraza que quedaba al final del recorrido.

Ahí, luego de reconocer el rostro, de reconocerse, Rodrigo Tripp (que es señalado con admiración por Claudio Valdés Kuri, por su gran parecido con el dramaturgo francés), imita la pieza.



Imagen 6. Montaje *Artaud en mil pedazos* frente a la *Máscara Mortuoria*, mayo de 2018, Museo Tamayo, CDMX. Acervo de la compañía *Teatro de Ciertos Habitantes*. Claudio Valdés Kuri[©].



Imagen 7. Montaje *Artaud en mil pedazos* frente a la *Máscara mortuoria*, mayo de 2018, Museo Tamayo, CDMX. Acervo de la compañía *Teatro de Ciertos Habitantes*. Claudio Valdés Kuri[©].



Imagen 8. Montaje Artaud en mil pedazos junto a la *Máscara mortuoria*, mayo de 2018, Museo Tamayo, CDMX. Acervo de la compañía *Teatro de Ciertos Habitantes*. Claudio Valdés Kuri[©].

Posteriormente presenta algunos pasajes de la *Crítica a la obra de María Izquierdo* (1936), en la que Artaud ensalza la creación de la artista mexicana³⁵, por ser sincera, inquietante, espontánea, primitiva, aunque no será para él del todo una pintura pura, es decir, libre de la imitación del arte europeo, característica primordial, según el poeta francés, del verdadero arte, aquel que ha erradicado todo vestigio del espíritu de Europa. El actor saca del bolsillo de la parte trasera de su pantalón una tela con la impresión de una pintura de la jalisciense, que hasta ahora es desconocida, la compañía TCH refiere que la encontraron en un libro y de ahí la escanearon. Dada la confusión, en las representaciones fuera del Tamayo decidieron colocar en su lugar *Alegoría del trabajo* (1936), pintura que tiene un gran parecido temático con aquella tela impresa de la presentación en el museo.

A manera de transición, el intérprete se acerca a *Máscara II* del pintor y titiritero mexicano Germán Cueto (1893–1975), realizada con cartón pintado, imita la expresión facial

³⁵ María Izquierdo fue la primera pintora en exponer sus obras fuera de México en 1930. Sus obras expuestas en Artaud 1936 fueron: *Paisaje con caballo* (1940) y *Sirenas y leones* (1937).

del objeto, y toma del piso un cencerro, que suponía, de acuerdo con lo que narra Rodrigo Tripp en la entrevista que tuvimos, un gesto sarcástico: el actor, Artaud, en la posición del pastor guiando a un ganado, el público. Y emprende así, con los espectadores detrás y el sonido del cencerro, un nuevo recorrido, pasa con curiosidad ante el collage *Autodestrucción: avant et après le voyage d'Antonin Artaud à la terre rouge* (2018) de Abraham Cruzvillegas; mira con desprecio los periódicos del *Nacional* que estaban en cada una de las salas y servían como guía narrativa, de acuerdo a lo expresado por el curador. De hecho, fue la manera de localizar la exposición en el tiempo, ya que, como lo he mencionado, el anacronismo fue uno de los ejes para elegir los objetos y su manera de habitar el espacio, hecho que condicionó también el texto dramático de TCH, los escritos artaudianos no se presentaron en un ordenamiento temporal: se comienza en el año de 1947 (con el poema *¿Quién soy yo?*), luego se avanza a 1948 (*Para acabar con el juicio de Dios*); regresan a 1934 (*La conquista de México*) para partir de nuevo a 1948 (*El rito del sol negro*); vuelven a 1936 (*Crítica a la obra de María Izquierdo*) frente a la *Máscara mortuoria*. El deseo del curador era que en una misma sala convivieran obras de temporalidades dispares, y esto fue reflejado de igual modo por el trabajo de la compañía mexicana. Se tenía la intención de sentir el tiempo en convulsión, observado contundentemente en el ordenamiento de los objetos y en la elección de algunas obras que habían sido vistas y/o tocadas por el mismo Artaud. Materialmente se podía establecer un “puente molecular”³⁶ entre los cuerpos que visitaban la exposición en 2018 y el cuerpo de Artaud, creando un entrecruzamiento de lugares, de épocas. Los objetos cruzaban las barreras del tiempo para comunicar sensaciones y presencias.

³⁶ Así nombrado por Manuel Cirauqui en *conversación...*, 2021.

El actor deja atrás la *Máscara mortuoria* y el texto sobre María Izquierdo y va hacia la *Estación 5*. En el trayecto se interesa por una especie de daga *Sans titre, non signé, non daté* (1944) realizada por Artaud. El público reparte su vista entre los objetos, las acciones del actor y los otros. Sus pasos avanzan, Rodrigo Tripp lleva el cencerro en mano y se coloca delante de la escultura *El viento* (1935) del artista y académico mexicano Luis Ortiz Monasterio (1906–1990)³⁷, que fue, precisamente, una de las piezas del autor, además de *La Victoria* (1935), junto con las de María Izquierdo y las de José Clemente Orozco³⁸, que estaban ahí no porque eran obras sobre México en el momento en el que Artaud lo visitó, sino porque habían estado en contacto visual o táctil con el dramaturgo y poeta francés. El actor imita la escultura y sin más parte de ahí. Llega con un gesto de *eureka* a la obra *Autodestrucción 3: Une carte pour avant et après le voyage d'Antonin Artaud à la terre rouge* (2013) del ya mencionado Cruzvillegas, relieve mural realizado *in situ*. Describía el desplazamiento de Artaud por el mundo en el momento anterior y posterior a su visita a México.



Imagen 9. Montaje Artaud en mil pedazos delante de *Autodestrucción 3: Une carte pour avant et après le voyage d'Antonin Artaud à la terre rouge*, mayo de 2018. Museo Tamayo, CDMX. Producción del Museo Tamayo bajo el título "Isóptica". Gerardo Castillo⁹.

³⁷ Para comprender las opiniones de Artaud sobre la obra de Ortiz Monasterio véase "Un técnico del trabajo de la piedra: Monasterio en Antonin Artaud" en Artaud, *México y Viaje*, 213–217.

³⁸ *Culto a Huichilobos* (1947), *Indígena cargando despojos humanos* (1947), *Los Teules VII* (1947).

El actor pronunció un extracto de *El teatro y la Peste*, originalmente una conferencia impartida por Artaud en la Sorbonne, en 1933, en la que equipara al teatro con la peste, enfermedad que se propaga y transforma.

Con gran emoción y desparpajo el intérprete lanza su discurso, hace énfasis punto tras punto trazado en la obra, en la diseminación de la peste, en la magia febril del teatro por toda la tierra. La obra de Cruzvillegas y el texto que seleccionó TCH resumen idealmente el último de los tres elementos primordiales en la idea general del curador sobre la exposición: el aspecto epidemiológico, que sencillamente refiere las asociaciones entre unos artistas y otros, y entre Artaud y los demás. Artaud se contagia de una fiebre de ensoñaciones mexicanas, pero él también deja una especie de “infección” que se va expandiendo en México y fuera del país, una búsqueda, que transmite a todo tipo de entidades creadoras³⁹, como se deja ver en la reunión de piezas que se logra en *Artaud 1936*.

³⁹ Por ejemplo, los finados: Lucio Fontana (1899–1968) artista plástico ítalo-argentino; Nancy Spero (1926–2009), artista estadounidense pionera del arte feminista. Algunas de las obras que se expusieron son *Artaud Painting: Une fatigue de commencement du monde* (1970), *Codex Artaud XXVIII A-B, XXIX, XXX, XXXI, XXXII* (1972); y la cineasta francesa Raymonde Carasco (1939–2009), cuyos videos: *Artaud et les Tarahumaras* (1996), *Ciguri 98 - La danse du peyotl* (1998), se presentaron en *Artaud 1936*.

La epidemia se ha propagado hasta nuestros días. Los artistas actuales que fueron convocados a exhibir su obra son: el venezolano Javier Téllez (1969), de entre cuyas obras –el video *To Have Done with the Judgement of God* (2016), *Postales A.A.* (2016) – el público destaca como memorable, además del *Maniquí*, el video *La conquista de México* (2012), en el que se hace la recreación de la conquista de México inspirada en el viaje de Artaud y en su texto *La conquista de México* (1934) con pacientes externos del Hospital Psiquiátrico Fray Bernardino de la Ciudad de México; Rometti Costales, duo formado por Julia Rometti (Francia, 1975) y Victor Costales (Ecuador, 1974) con sus obras: *A.A. tropicalizado - los tres días más felices de su vida* (2012), *Antonin Atónito* (2015), *Escalas Psiconáuticas de un espacio de igualdad en flor* (2015), *Columna de plumas, courtesy Azul Jacinto Marino* (2016); y al italiano Bruno Botella (1976), que presentó sus obras *Untitled 1-18* (2017) y *Véritable sperme d'Antonin Artaud* (2017).

Esta epidemia produjo su sintomatología en el artista mexicano Abraham Cruzvillegas (ya ha sido mencionado en el cuerpo de este ensayo) en París en 2013, manifiesta en su exposición *Avant et après le voyage de AA à la terre rouge*. Entre el curador Manuel Cirauqui y el artista mexicano decidieron traer varias obras de aquella experiencia, y añadir tres más: una de esas obras se tituló *Glosolalia/Wood and steel* (2018), que era un maso expuesto en una vitrina que emulaba el martillo con el que sobre un bloque de madera, Artaud, durante su período en el asilo de Ivry, golpeaba a lo largo de las lecturas de sus obras, con el objetivo de marcar un ritmo y romper la inteligibilidad del lenguaje, era como “su hoja de escritura”. Abraham Cruzvillegas hizo una performance a puerta cerrada en el museo, en la que con el maso golpeó insistentemente una de las varillas del hormigón armado que se encontraba en el suelo en el Tamayo: “Se me permitió realizar un gesto que no está registrado, que fue golpear una varilla salida del piso del museo con un marro de construcción, lo hicimos sin permiso [...] Lo que hice fue un gesto de reactivación en el Museo Tamayo. Me apropié de Artaud”, cuenta en



Imagen 10. Montaje *Artaud en mil pedazos*, mayo de 2018, Museo Tamayo, CDMX. Acervo de la compañía *Teatro de Ciertos Habitantes*. Claudio Valdés Kuri[©].

Luego de este momento donde se conjugan la peste teatral, lo epidemiológico y el mapa que traza el recorrido de Artaud antes y después de su visita a México, momento que se debe entender como neurálgico, el actor saca de su bolsillo un juguete tradicional mexicano conocido como “atrapanovios”, cilindro tejido de hoja de palma que captura el dedo del enamorado. Pesca el dedo de una persona del público para llevarla amablemente a la *Estación 6*. Todos los demás los siguen. Caminan. Caminan hasta estar en la presencia de la obra el *Maniquí* (*Artaud le Môme*, 2016) del artista venezolano Javier Téllez (1969), era una figura que llevaba una camisa de fuerza real comprada en un mercado de antigüedades, que había sido portada por auténticos enfermos en un hospital psiquiátrico durante los años cincuenta, y que tenía todavía manchurroneos de líquidos corporales.

la entrevista que tuvimos a mediados del año 2021. Esta acción se originó por la imposibilidad de exponer el martillo roto de Antonin Artaud, que se encuentra en el Archivo de la Biblioteca Nacional de Francia. El objeto no podía viajar por motivos de conservación, ya que había sido expuesto pocos meses antes de la exposición del Tamayo.



Imagen 11. Exposición *Artaud 1936, Artaud le Môme*, febrero– mayo de 2018, CDMX. Página oficial del Museo Tamayo. Agustín Garza©.
 “Todo el material [...] te dejaba [...] esa sensación como de haber tocado por mucho tiempo

una pila o algo que te deja la mano [vibrante].”⁴⁰ En esa *Estación* confluían claramente las vértebras de la exposición, la idea de animismo del curador, el anacronismo y lo epidemiológico. Frente a esta pieza, el actor reacciona con una profunda carga sentimental y dolorosa, y “lanza” el poema *Los enfermos y los médicos* (que fue llamado en el texto dramático de TCH *El enfermo*) publicado en "Les Quatre Vents", no.8, en 1947. Después de pasar por la fiebre y el delirio del fragmento de la peste, viene un episodio donde las afligidas palabras interpelan a los espectadores, les llevan a preguntarse sobre su propia salud, su propia enfermedad, sobre qué son estos dos conceptos.

⁴⁰ Cirauqui en conversación..., 2021.



Imagen 12. Fotograma de vídeo del montaje *Artaud en mil pedazos* delante de *Artaud le Môme* (CDMX: Museo Tamayo, 2018), 46.09 min. Producción Manuel Alcalá. Fotografía David Cruz⁴¹.

La compañía comienza a preparar así, el desenlace del montaje.

He estado enfermo toda mi vida y no pido más que continuar estándolo, pues los estados de privación de la vida me han dado siempre mejores indicios sobre la plétora de mi poder que las creencias pequeño burguesas de que: basta la salud.

Pues mi ser es bello pero espantoso. Y sólo es bello porque es espantoso. [...]

Entonces la fiebre, la fiebre ardiente de mi cabeza, pues estoy en estado de fiebre ardiente desde hace cincuenta años que tengo de vida, me dará mi opio, -este ser- esta cabeza ardiente que llegaré a ser, opio de la cabeza a los pies.⁴¹

Mientras habla el actor toma la mano de alguien del público y la coloca sobre su hombro. Su hombro tiene la peculiaridad de emitir un extraño y crujiente sonido. La persona escucha palabras acerca de la enfermedad en el discurso, la persona toca la ¿enfermedad? en el cuerpo presente de Rodrigo Tripp, quien interrumpe el poema y vuelve repentinamente al “¿Quién soy?” del poema inicial. La pregunta insiste en resurgir a lo largo de la puesta porque el montaje, más que responder la pregunta de quién es Antonin Artaud, nos la muestra desde una visión caleidoscópica, de tal suerte que la respuesta no puede ser unilateral, su “quién

⁴¹ Antonin Artaud, “Los enfermos y los médicos,” *Revista literaria katharsis*, Editora Rosario Ramos, https://revistaliterariakatharsis.org/Artaud_Enfermos_medicos.pdf
Las ideas del texto se hallan claramente expresadas en su texto *Van Gogh, el suicidado de la sociedad* del mismo año.

es” se sigue completando en el tiempo, en los diez mil aspectos que ha tomado su ser, su cuerpo, en sus obras y en las de otros.

Canta, el personaje canta, y hace lo que podría ser interpretado como una danza balinesa, en un cruce de tiempos, sucesos, cuestionamientos: su perplejidad y admiración por el teatro Balinés, su enfermedad en *crescendo*, un poema sobre su existencia y los objetos de la sala del museo. Se deja caer la bata, que antes se mostraba tímida y sujeta a su pantalón, queda en plenitud. La indumentaria nos dice que estamos ante un enfermo mental consumado, no hay rastros del saco ni de la bufanda que lo identificaban al inicio. *Los enfermos y los médicos* es pronunciado delante del público, pero también parece que el actor lo “arroja” directamente a un cuadro de María Izquierdo que se hallaba en frente del *Maniquí: Sirenas y leones* (1937).

A punto de abandonar las salas del museo, para dirigirse a la *Estación 7*, que será en la terraza del mismo, el actor comienza un fragmento del *Teatro de la Crueldad II* (1947), en el que se aborda uno de los grandes aportes teóricos de Artaud: la noción de *crueldad* en el arte. TCH decidió hablar de *crueldad* fuera de la institución, fuera del espacio destinado para el arte, en un espacio vaciado de objetos de arte. El intérprete sale de la exposición, el público con él. Si hasta este momento *Artaud en mil pedazos* se puede entender como un montaje construido de palabras y objetos, en la escena final, habrá un despojo de todo, lo último que se van son las palabras. El actor se pega a la pared de mármol triturado. Ya no existe la comodidad de la sombra, ahora el sol amenaza, el viento amenaza, no hay ningún objeto que mirar con los ojos con los que uno mira los objetos en un museo.



Imagen 13. Montaje *Artaud en mil pedazos*, mayo de 2018, Terraza del Museo Tamayo CDMX. Acervo de la compañía *Teatro de Ciertos Habitantes*. Claudio Valdés Kuri[©].

La mirada se reparte entre el actor, el paisaje y el espacio arquitectónico, con las palabras acerca de la *crueledad* en el aire, que tejen ideas sobre la relación del teatro con la realidad y el peligro, sobre la necesidad de devolverle al teatro su propio lenguaje; sobre el teatro como perseguidor de los aspectos del mundo objetivo y descriptivo externo, así como del mundo interno, del hombre considerado metafísicamente, la *crueledad* como conciencia y anarquía profunda.

Finalizado el texto, el actor trepa al techo de la terraza, sube a la azotea, ahí, se quita la bata de enfermo mental a la vista de todos, queda desnudo de torso para así dar un salto a lo que el público supone “el vacío”.



Imagen 14. Fotograma de vídeo del montaje *Artaud en mil pedazos* en la terraza del museo (CDMX: Museo Tamayo, 2018), 46.09 min. Producción Manuel Alcalá. Fotografía David Cruz[©].



Imagen 15. Fotograma de vídeo del montaje *Artaud en mil pedazos* en la terraza del museo (CDMX: Museo Tamayo, 2018), 46.09 min. Producción Manuel Alcalá. Fotografía David Cruz[©].



Imagen 16. Fotograma de vídeo del montaje *Artaud en mil pedazos* en la terraza del museo (CDMX: Museo Tamayo, 2018), 46.09 min. Producción Manuel Alcalá. Fotografía David Cruz[©].

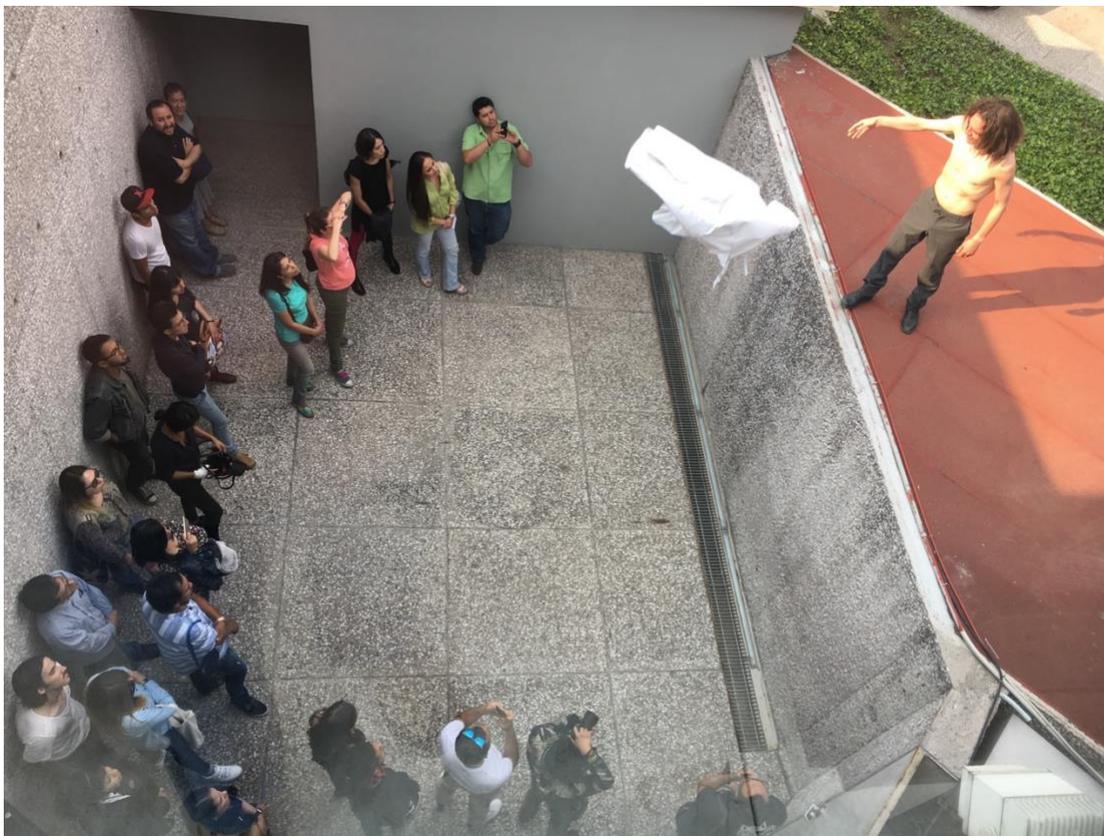


Imagen 17. Montaje *Artaud en mil pedazos*, mayo de 2018, terraza del Museo Tamayo, CDMX. Acervo de la compañía *Teatro de Ciertos Habitantes*. Claudio Valdés Kuri[©].



Imagen 18. Fotograma de vídeo del montaje *Artaud en mil pedazos* en la terraza del museo (CDMX: Museo Tamayo, 2018), 46.09 min. Producción Manuel Alcalá. Fotografía David Cruz[©].



Imagen 19. Montaje *Artaud en mil pedazos*, mayo de 2018, terraza del Museo Tamayo, CDMX. Acervo de la compañía *Teatro de Ciertos Habitantes*. Claudio Valdés Kuri[©].

Silencio. El actor no vuelve a aparecer. Las personas son abandonadas a las narraciones sobre espacio: el pájaro canta en la primera sección del Bosque de Chapultepec. Las nubes siguen sus desplazamientos. El otro espectador se marcha, aquellos hablan. Sonidos. Alguien mira el cielo. ¿No hay nada más qué hacer? Resuenan las últimas palabras del actor, se olvidan. Vuelve, quizás, la pregunta de las escaleras de entrada del Museo Rufino Tamayo, donde comenzó todo: *Qui suis-je?*

2. Artaud en mil pedazos a través del proceso y la historia

Artaud en mil pedazos es de esos trabajos que parece que se hicieron en poco tiempo, en unos cuantos meses, pero cuando agarré mi libro de Artaud, me di cuenta que lo había leído, subrayado, llenado de imágenes. Mi relación con Artaud empezó mucho tiempo atrás, no en el 2018, se remonta a mis días de estudiante de cine. Y me he dado cuenta cuánto ha habido del pensamiento artaudiano en todos los proyectos de *Teatro de Ciertos Habitantes*.⁴²

En 2016 las autoridades del Museo Tamayo comisionaron a la compañía TCH para montar la performance *No soy un fracaso*⁴³ dentro del marco de la exposición *Caminar Juntos*⁴⁴ del artista Mario García Torres (1975), dada esta previa colaboración, dos años más tarde, les ofrecerían el proyecto de lo que se prospectaba como una visita guiada para la exposición *Artaud 1936*, pero con un formato de mediación dramatizada y personificada, por tratarse del dramaturgo francés. Claudio Valdés Kuri aceptó de inmediato, según cuenta, por dos aspectos: 1. se trataba de un teórico fundamental para su arte y, 2. se encontraba trabajando con un camaleónico actor, quien ostentaba un parecido sorprendente con Artaud: Rodrigo Carrillo Tripp.

⁴² Claudio Valdés Kuri *en conversación...*, 2021.

⁴³ Monólogo escrito por el artista Mario García Torres, basado en el seudónimo “Allen Smithee”, utilizado por cineastas con el fin de permanecer en el anonimato. La obra se pregunta sobre la funcionalidad del sistema del arte, la autoría, la originalidad y el reconocimiento.

⁴⁴ La obra cuestiona los lugares del arte. Los viajes y el concepto de museo han sido temas importantes de investigación.

El proceso de montaje de *Artaud en mil pedazos* fue en unos cuantos meses, de septiembre de 2017 al estreno el 18 de febrero de 2018. Esto es inusual en la historia de *Teatro de Ciertos Habitantes*, pues la compañía suele dedicar años de trabajo de laboratorio en sus obras. La temporada en el Museo Tamayo fue muy corta, hasta el 20 de mayo, sin embargo, la puesta en escena se convertiría en parte del repertorio de la compañía.

El objetivo inicial del grupo, al ser llamado por el Tamayo para llevar a cabo el acontecimiento escénico, fue tratar de darle al espectador una síntesis del pensamiento artaudiano sin dejar de lado el contexto de las piezas de la exposición, es por ello que el director Claudio Valdés Kuri y el actor Rodrigo Tripp seleccionaron los textos que consideraron que cumplían ambos propósitos. El ordenamiento de los textos elegidos respondía a una progresión dramática: los pensamientos más íntimos, de mayor decadencia, por decisión del director, se dejaron para el final, y esto sostiene la estructura de la obra. De la experiencia del ensamblaje del texto dramático, el actor comenta lo siguiente:

Originalmente habíamos pensado en hacer una dramaturgia que recogiera algunos momentos de su biografía, si mal no recuerdo, pero [luego] salió la idea de que los mismos textos tienen ya una evolución en sus ideas, que de alguna manera corresponden a la historia de su vida. Nos pareció adecuado ver qué poemas, qué ensayos y manifiestos podrían funcionar para hacer un recorrido biográfico sin caer en el señalamiento histórico.⁴⁵

Si bien se dejaron para el final los escritos artaudianos más desoladores, correspondientes a sus últimos años de vida, como lo he mostrado anteriormente, los textos se van presentando sin una temporalidad lineal. Una vez conformado el texto dramático, los artistas recibieron del Museo Tamayo una lista de las obras y autores, y un plano de cómo irían repartidos en las diferentes salas, pero como ya se señaló, la exposición tuvo dos fases, lo cual llevó al equipo de TCH a desarrollar el montaje desde un inicio sobre la premisa de la flexibilidad.

⁴⁵ Rodrigo Tripp en primera conversación con la autora, 07 de diciembre del 2020. Audio 60:32.

consecuencia, pidió que se redujeran las funciones: “Al día siguiente, después de las cuatro funciones del estreno, amanecí con fiebre.”⁴⁷



Imagen 23. Claudio Valdés Kuri (Izquierda) y Rodrigo Tripp (derecha) en proceso de montaje de *Artaud en mil pedazos*, 2018, CDMX. Acervo de la compañía *Teatro de Ciertos Habitantes*.

El tiempo de gestación del proyecto, como se ha manifestado, fue corto, asimismo el presupuesto, 20,000 mil pesos, que consideraban todos los gastos: 10 funciones⁴⁸, el vestuario, todo. Así como el curador Manuel Cirauqui piensa la exposición desde una lógica animista, donde las cosas se expresan, se comunican, Valdés Kuri observa a los objetos que se presentaron en el montaje como a la espera del mismo Artaud: su caja de instrumentos, la ropa olvidada en el armario, las cosas ya estaban ahí a la expectativa de ser usadas, de manifestarse.

De la temporada en el Museo Tamayo quedó un vídeo con una duración de 46 minutos, 09 segundos, realizado con extractos de una filmación con público y una sin público, esta última hecha en una sola toma durante el último día de funciones en el Museo Tamayo.

⁴⁷ *Tripp en primera conversación...*, 2021.

⁴⁸ El actor mencionó que al final fueron 15 o 16.

Se habían ofrecido tres funciones previas y el actor se encontraba en un estado de agotamiento, lo cual, expresa, a diferencia de las funciones del estreno, ayudó a la fluidez de la actuación y del trazo escénico. La producción y la fotografía estuvo a cargo del Museo Tamayo, en manos de Manuel Alcalá y David Cruz, respectivamente. La grabación añadió otra capa discursiva, se dibujó la locura de quien está solo y habla y arremete contra los objetos. Se utilizó como recurso creativo el reflejo sobre los vidrios que cubrían algunas pinturas, y sobre las vitrinas, así como la posición de la cámara.

Hasta el día de hoy (2022) el montaje sigue en pie. Luego del debut en el Tamayo, se presentó durante el mismo 2018 en el Festival de Teatro Nuevo León, Monterrey; en 2019 en el Festival Emilio Carballido (Córdoba, Orizaba), el Festival de Artes Escénicas Estado de México (Toluca), el Teatro Juárez (Guanajuato), el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris (Ciudad de México). Y, finalmente, en 2020 en el Centro Morelense de las Artes (Cuernavaca).

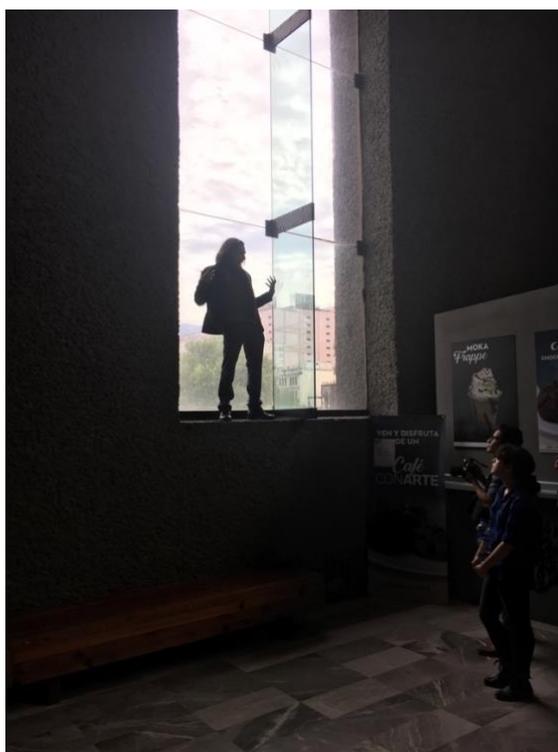


Imagen 24. Montaje *Artaud en mil pedazos*, 2018, Festival de Nuevo León, Monterrey. Acervo de la compañía *Teatro de Ciertos Habitantes*. Claudio Valdés Kuri[©].

Fuera del museo *Artaud en mil pedazos* devino distinto, el protagonista fue el edificio teatral: se inicia en el Lobby y se visitan aquellos lugares del teatro con cierta expresividad, pueden ser los más socialmente conocidos o incluso el sótano; el vuelo o suicidio de Artaud regularmente acontece en el corazón del edificio teatral, en el escenario, con el público alrededor; se construye así una metáfora con el espacio, en la que se introduce al público a la cabeza del personaje a medida que se adentra y avanza por los lugares que componen el espacio arquitectónico.



Imagen 25. Montaje *Artaud en mil pedazos*, 2018, Monterrey. Acervo de la compañía *Teatro de Ciertos Habitantes*. Enrique Gorostieta[©].

Sin el contexto que proveía la exposición, se introdujo a una actriz, Aline Bernal (que funge como asistente general de la compañía desde 2018), quien desarrolló el papel de la psiquiatra Françoise Mômo, encargada de narrar la biografía del escritor y poeta francés.



Imagen 26. Montaje *Artaud en mil pedazos*, 2019, Teatro de la Ciudad Esperanza Iris, CDMX. Acervo de la compañía *Teatro de Ciertos Habitantes*. Carlos Alvar[©]



Imagen 27. Montaje *Artaud en mil pedazos*, diciembre de 2020, Centro Morelense de las Artes, Cuernavaca, Morelos. Acervo personal. Zully Góngora[©].

Los involucrados en la experiencia en el Tamayo fueron, como se ha mencionado, solamente el director y el actor. Luego, en el remontaje en los espacios ya mencionados se unieron la ya nombrada actriz, y en los aspectos técnico-creativos el productor Josafat Aguilar y el director ejecutivo Rodrigo Vázquez Maya.

3. Artaud en mil pedazos a través de tres ejes escénicos

Ya que se ha descrito el acontecimiento escénico en el Museo Tamayo, con énfasis en la convivencia entre las palabras y los objetos, y se han tratado aspectos sobre el antes y el después de su temporada en ese espacio, se presentarán los elementos escénicos primordiales en la vertebración y naturaleza del montaje: lo sonoro, lo actoral y lo espacial (para dar posteriormente un salto al análisis del espacio, en los subsiguientes capítulos).

3.1. Eje sonoro

“La música de los tarahumaras está dividida en un número muy reducido de compases, que se repiten indefinidamente. Y a cada nuevo compás el director de la danza deja su lugar, abandona el sitio donde se agitaba contorsionándose, iba, luego, a girar en torno de los danzantes.”⁴⁹ Con la caja de instrumentos del director se compuso toda la música del montaje, y en armonía con una de las características de la compañía, fue sólo música en vivo. En este caso, los sonidos se distinguieron por su cercanía conceptual a la música entre los tarahumaras, no sólo en la creación melódico-armónica sino en las texturas que aportaban a los sonidos los propios materiales de los instrumentos: flauta piccolo de madera, cascabeles de metal, crócalos de metal, ocarina de barro (tlapitzalli, flauta azteca), silbato de barro con sonido de jaguar, sonaja, tambor de mano con marco sin bordón.

⁴⁹ Andres Valtierra “Sombra nacida,” en *Artaud 1936* (catálogo), 283.

La curaduría de los instrumentos respondía a la búsqueda de una ritualidad antigua, de ritualizar el espacio; también se usaron como un recurso para “saltar el vacío” y conectar escena con escena a través de la música. Los sonidos tendían lazos de unión, y se paseaban entre los objetos y los cuerpos en el espacio, no sólo ambientaban y platicaban con las piezas exhibidas, fueron un guía más: los sonidos como textualidad que conectó los elementos ahí.

3.2. *Eje actoral*

La progresión dramática, como ya se mencionó, fue dada por la selección de los textos, así como por las transformaciones en la ropa del intérprete, aspecto determinante para la actuación: de un traje negro común, usado; una túnica de enfermo psiquiátrico, a la desnudez de torso. El cuerpo se modificaba también a partir de las telas y prendas que lo cubrían. Rodrigo Tripp partió para la construcción de su personaje, evidentemente de las reflexiones de Artaud, de pensar al actor como “atleta de las emociones” o “atleta afectivo”, como lo menciona el dramaturgo francés, es decir, aquel que cultiva la emoción en el cuerpo⁵⁰, esto le permitió a Tripp visualizar un personaje que podía llegar a gestos más allá de lo cotidiano, a lugares de contorsión propicios para la generación de un baile, “el personaje aún inmóvil nunca deja de bailar por dentro.”⁵¹ También nutrió su actuación con elucubraciones personales con respecto a la locura, que comenzaron a tejerse en montajes previos.

Al tratarse de un espectáculo transeúnte, de intercambio y movilización de los cuerpos, la improvisación y atención plena, así como la incorporación de los estímulos incidentales se volvieron fundamentales para el trabajo del actor. Se podría decir que esos estímulos dirigieron la proyección de su voz y la expresión de su cuerpo, así como su mirada, por ejemplo: “Los guardias de seguridad siempre estaban muy atentos a que no pusiera un dedo

⁵⁰ Antonin Artaud, *El teatro y su doble* (México: Debolsillo, 2006), 152.

⁵¹ Rodrigo Tripp en segunda conversación con la autora, 10 de febrero, 2021. Audio 60:25.

en la pieza, podía estar a 3 milímetros de la pieza, pero poniendo los ojos en los guardias para que no me fueran a regañar.”⁵² Uno de los gestos que repitió el actor frente a algunas de las obras de la exposición es el de desprecio, lo hizo frente aquellas que, según la compañía, Artaud habría desestimado, o simplemente no habría curado. Otro gesto reiterativo (que ha quedado claro por los registros fotográficos), sobre todo al estar delante de esculturas, es la imitación; en él hay implícito un comentario sobre las concepciones artaudianas acerca de lo artístico, por ejemplo, frente a las de Ortiz Monasterio, la máscara de Germán Cueto o la *Máscara mortuoria*.

El montaje y la actoralidad estaban a expensas del texto dramático y de los objetos y, en ciertos momentos, de la interacción del público. Aunque hubo un tránsito por las salas del Museo Tamayo, el espacio parece no “decir nada”, estar en modo “off”, los que están en diálogo, como se ha visto en todas las páginas anteriores, son los objetos y las palabras; la actoralidad y el público. Cuando el acontecimiento escénico avanza a la última escena, en la terraza, el espacio se vuelve medular, y es ahí donde se centran mis incógnitas.

3.3. Eje espacial: del tratamiento del espacio en Teatro de Ciertos Habitantes a la escena final de Artaud en mil pedazos

Antes de ir de lleno a la última escena de *AMP*, de revisar cómo el espacio funciona y es tratado, quisiera anotar por qué este montaje es paradigmático dentro de las creaciones de la compañía en su modo de abordar el espacio, lo que permitirá que el lector dimensione las implicaciones dentro de la práctica creativa de la compañía, pero sobre todo, tenga la posibilidad de pensar cómo se manifiesta el teatro solo mediante el espacio.

⁵² *Tripp en primera conversación...*, 2021.

Entre todos los montajes de la compañía *Artaud en mil pedazos* se distingue por tres aspectos: 1. es uno de los tres monólogos que han creado desde el momento en el que el grupo menciona su fundación, en 1997.⁵³ 2. Es la primera de sus creaciones que alude a un tema o un personaje del arte teatral. Y finalmente, y es el que interesa aquí: 3. representa la mayor experimentación y búsqueda en el espacio.

Dentro de la vasta producción⁵⁴ de la compañía, se encuentran dos obras, además de la que me ocupa en esta investigación, en las que el espacio es determinante y fundante del evento escénico: su ópera prima *Beckett o el honor de Dios* (Museo del Carmen, CDMX, 1998)⁵⁵ y su más reciente estreno *El gabinete del maestro Toscano* (galería Terreno Baldío Arte, CDMX, 2021)⁵⁶ –realizado tres años después de *AMP*. En la primera, la apuesta fue alejarse de la sala de teatro: la escalera del Museo del Carmen, ex convento carmelita del siglo XVII.

Claudio estaba seguro de que quería un espacio alternativo. Fuimos a ver paleterías, peluquerías, cafés históricos, parques. Hasta que encontramos la escalera del Museo de El Carmen. Se pensó mucho en seleccionar ese espacio porque allí se presentó una obra importantísima para el teatro mexicano: *Lo que calan son los filos*, pero tenía el apoyo institucional (lo cual también es importante). Se pensó

⁵³ A pesar de que la compañía *Teatro de Ciertos Habitantes* señala 1997 como el año de su fundación, en ese momento las creaciones del multidisciplinario artista Claudio Valdés Kuri, fundador, se hicieron a título de la Compañía de Teatro. Revisando algunos periódicos, es hasta el 2003 o 2004, cuando el nombre *Teatro de Ciertos Habitantes* surge en la prensa para denominar los productos artísticos del director escénico.

⁵⁴ Los dieciocho montajes con los que hasta ahora cuenta la compañía son: *Beckett o el honor de Dios* (Museo del Carmen, CDMX, 1998), *De monstruos y prodigios: la historia de los castrati* (Teatro El Galeón, Ciudad de México, CDMX, 2000), *El automóvil gris* (Teatro El Galeón, CDMX, 2002), *¿Dónde estará esta noche?* (Teatro Jiménez Rueda, CDMX, 2004), *La piel* (Foro Sor Juana Inés de la Cruz, CCU, CDMX, 2006), *El Gallo: ópera para actores* (Teatro El Galeón, CDMX, 2009), *Moctezuma* (Teatro Julio Castillo, CDMX, 2010), *Todavía... siempre* (Temporada Teatro Sergio Magaña Teatro Benito Juárez, CDMX, 2012), *La vida es sueño: auto sacramental* (Temporada Teatro El Galeón, CDMX, 2014), *No soy un fracaso* (Museo Rufino Tamayo, CDMX, 2016), *Quijote, vencedor de sí mismo* (Festival Internacional Cervantino, 2016), *Artaud en mil pedazos* (Museo Tamayo, mayo 2018), *El juego de los insectos* (Palacio de Bellas Artes, junio 2018), *Juana de Arco en la hoguera* (Sala Nezahualcóyotl, septiembre 2018), *Baja la voz* (Teatro Rafael Solana, CDMX, octubre 2018), *Triple concierto* (Teatro Juan Ruiz de Alarcón, 2019), *QIQI* (Sala de Conciertos Felipe Villanueva, Toluca, 2020) y *El gabinete del maestro Toscano* (galería Terreno Baldío Arte, CDMX, 2021).

⁵⁵ Véase más sobre esta obra, así como de su proceso artístico en Zully Góngora, “Aproximaciones...” Tesina de licenciatura (CDMX: UNAM, 2012).

⁵⁶ Esta intervención tuvo por objeto hacer un homenaje al finado gestor cultural Ignacio “Nacho” Toscano en la galería Terreno Baldío Arte. En el formato de una subasta de arte transcurre el montaje, al que la compañía tuvo a bien llamar intervención, con las voces y pensamientos de todos los asistentes, quienes “intercambiaban” sus experiencias vitales por las cosas y obras pertenecientes al importante personaje de la cultura mexicana.

mucho, pero Claudio la visualizó. Le gustó la belleza intrínseca del lugar, la intimidad que confería al montaje, y que fuera un espacio en esencia peligroso.⁵⁷



Imagen 28. Montaje *Becket o el honor de Dios*, 1998, escalera del Museo del Carmen, CDMX. Acervo de la compañía *Teatro de Ciertos Habitantes*. José Jorge Carreón⁵⁷.

El espacio con una fuerte carga histórica, cultural, de presencias religiosas, dotó de infinitos significados a la obra, y de sensaciones al espectador, aunque en ningún momento éste se movió en el espacio. Hubo un movimiento del espacio teatral tradicional a otro espacio, pero los cuerpos se colocaron de la manera en la que habitualmente se posicionan.

Después de *Artaud en mil pedazos*, la compañía salió nuevamente del teatro con *El gabinete del maestro Toscano*, a la galería Terreno Baldío Arte, un espacio de exhibición artística; sin embargo, sólo se distinguió de *Beckett o el honor de Dios* por una mayor participación del público (debido al formato de subasta con el que se configuró), que cabe decir, esta participación no es extraña, ya que desde la segunda producción de la compañía, en el 2000, se ha vuelto uno de sus distintivos.

⁵⁷ Yanes, Gastón (actor de *Teatro de Ciertos Habitantes*) en conversación con la autora, julio 2011.



Imagen 29. Montaje *El gabinete del maestro Toscano*, 2021, galería Terreno Baldío Arte, CDMX. Acervo de la compañía *Teatro de Ciertos Habitantes*. Carlos Alvar ©.

Las reflexiones sobre el espacio en estas dos obras, se supeditan al reto de presentar un montaje teatral sin el dispositivo que implica la escena y la sala. Es en *Artaud en mil pedazos* donde TCH explora las posibilidades expresivas de un espacio al ser transitado, recorrido y transformado por aspectos incidentales como la luz, la temperatura, el interior/exterior, las atmósferas, el choque y enfrentamiento de la masa de cuerpos, la liberación de los sentidos; el espacio en sí. El público no solo participó, caminó por el espacio, se dejó sentir en él, porque como escribe el antropólogo e investigador intercultural estadounidense Edward Twitchell Hall (1914–2009) “Lo que uno puede hacer en un espacio dado determina su modo de sentirlo.”⁵⁸

⁵⁸ Edward. T. Hall, *La dimensión oculta*. (México: Siglo veintiuno editores, 1972), 72.



Imagen 30. Montaje *Artaud en mil pedazos*, mayo de 2018. Terraza del Museo Tamayo, CDMX. Producción del Museo Tamayo bajo el título "Isóptica". Gerardo Castillo⁶.

En *AMP*, específicamente en la última escena, “el espacio es sentido”, encuentra, veámoslo en este momento así, “sus palabras, su habla”. Expresado tal cual suena como una declaración con un estilo poético o esotérico. Ernst H. Gombrich decía⁵⁹ que aunque las grandes obras de arte se nos presentan rodeadas de misterio, no se puede hablar de ellas con un lenguaje opaco, lo que decimos debe ser inteligible, es por ello que en los siguientes capítulos se intentará aclarar a qué puede aludir esta “voz” del espacio.

De la declaración del actor y el director “observar el espacio para determinar qué ofrece”, ante mis preguntas sobre el uso del espacio en el montaje, me cuestioné: ¿cómo saber lo que un espacio “da” para la realización de un evento artístico?, ¿cómo luce un espacio “hablante”, cómo luce el espacio al tomar la centralidad del acontecimiento teatral?

“Que el espacio hable. Se necesita ser sensible a las atmósferas que se pueden crear en el espacio. El espacio cambia con la intervención. [...] Los comportamientos del espacio con el público son

⁵⁹ Ernst H. Gombrich, “Sobre la interpretación de la obra de arte: *El qué, el por qué y el cómo*,” *Revista de Arquitectura Universidad de Navarra*, no 5 (Junio 2003): 1.

fascinantes. De pronto está el espacio abierto, luego lo cierras, esa cosa que se va moldeando me parece provocadora. Después [...] cuesta [volver a] entrar al escenario. [...] Unos lugares evocan más que otros y también tiene que ver con la intención con la que fueron construidos, o el accidente. Entre el texto y el lugar se va tejiendo una ruta.”⁶⁰

Pero, ¿cómo tejer una ruta sin el texto, sólo con el espacio?, ¿cómo teorizar eso que el espacio “te da”, su aparente “habla”? Creo que las preguntas que me he planteado en este estudio tienen que ver con esto, ¿cómo en un aparente “teatro sin teatro” –al desaparecer el actor y el texto, los objetos– hay teatro a través del espacio? Algunos indicios de la respuesta se encuentran en la ya mencionada última escena, cuando el acontecimiento escénico abandona el interior del museo, el último texto queda como un espectro: “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. La conciencia es la que otorga al ejercicio de todo acto de vida su color de sangre, su matiz cruel, pues se sobrentiende que la vida es siempre la muerte de alguien.”⁶¹

¿Cómo el espacio logra contener todas las potencias de lo teatral en ese momento? El director describe la estructuración de la última escena así: “No sé cómo se configuró la escena final. La intuición, el espacio te pide algo, el texto te pide algo. Percibes el espacio y dices aquí es. Fue importante [elegir un espacio en el] que pudiera desaparecer el actor, que fuera un salto invisible al público. Todo te habla, todo te dice. Hay cosas que no las piensas.”⁶² No se revelan en sus palabras más que los efectos de la intuición⁶³, aspecto nodal en la práctica creativa del director.

⁶⁰ Valdés Kuri en conversación..., 2021.

⁶¹ Artaud, *El teatro y su doble*, 113.

⁶² Valdés Kuri en conversación..., 2021.

⁶³ La intuición para Claudio Valdés Kuri es saber responder por completo a una situación presente, a la emergencia repentina de una nueva comprensión. Después de esa intuición viene un acto espontáneo, una respuesta inmediata y visceral. “Claudio tiene una gran intuición, en él hay una imagen –quizá no esté muy racionalizada-. Todo lo que se va probando es para llegar a esa imagen que Claudio tiene en el corazón, en la mente, no sé dónde.” (En Claudia Mader (ex asistente de dirección de *Teatro de Ciertos Habitantes*) en conversación con la autora, mayo, 2011.)

Rodrigo Tripp, el actor, dice lo siguiente de la última escena:

“Me gusta pensar que aunque el texto no lo dice tal cual, en el fondo dentro de este pesimismo y tremendismo que tienen algunos textos de Artaud hay un profundo amor a la vida. En esa idea de entender la experiencia estética, Artaud estaría de acuerdo. El arte es para voltear hacia adentro. En muchas ocasiones observaba a la gente que salía, solo tenía 15 minutos para prepararme. [...] Hubo una ocasión en que regresé al punto en donde se [miraba] por última vez al personaje, no me acuerdo por qué pasé por ahí, se me ocurrió voltear hacia donde estaba el público, varios minutos después de que acabara el evento, y me sorprendió que todavía estaba gente mirando hacia donde se había ido Artaud, no sé si esperando las gracias que nunca se daban, no sé si reflexionando sobre lo que acababan de ver, no sé si pasmados.”⁶⁴



Imagen 31. Montaje *Artaud en mil pedazos*, mayo de 2018, terraza del Museo Tamayo, CDMX. Acervo de la compañía *Teatro de Ciertos Habitantes*. Claudio Valdés Kuri[©].

La intuición representa el mayor factor de cambio en el proceso creativo. Valdés Kuri prueba diferentes caminos creativos para lograr el mejor material para el montaje, muchos de estos caminos surgen de una “revelación instantánea”, de una intuición. La intuición es la consumación mental de la relación entre los referentes que se han obtenido, es el fin de un largo proceso de conocimiento. A la par de la intuición, el creador debe tener una vocación por el conocimiento, debe ser un estudioso eterno y diverso, que lee libros, lee gente, lee situaciones, lee el pasado, lee el presente. En Zully Góngora, “Aproximaciones...” Tesina de licenciatura (CDMX: UNAM, 2012), 51,96.

⁶⁴ Rodrigo Tripp (actor de *Teatro de Ciertos Habitantes*) en conversación con la autora (entrevista 2), 10 de febrero del 2021. 16:30 HRS.

En la terraza del Tamayo confluyeron dos lugares, el edificio y el paisaje, y el espectador al centro de todo ello, ¿es ahí donde el pensamiento artaudiano sobre el fenómeno artístico se manifiesta? ¿Es que Artaud y sus reflexiones pueden dilucidar ese momento del montaje, ese hablar del espacio, esa teatralidad que pende del espacio? De ser así, la exposición y el montaje no sólo trataban sobre Artaud, permitieron materializar sus ideas, volverlas carne.

La presencia del pensamiento artaudiano

Pero, ¿qué puede ser el arte pensado *como* y *desde* la vida? ¿Qué es este arte que se hace en el contacto con las fuerzas vitales (de aumento y disminución, de afirmación y negación), que se quiere *fuera viva* y ya no *forma viva* y mucho menos *forma bella*? ¿Qué es este arte que aparece para la reflexión estética como puro movimiento sin causa eficiente y sin causa final?

– María Antonia González Valerio en *Arte(s), sujeto(s) y política(s)*

La primera vía que tomé para entender lo que ocurría *con* y *en* el espacio de la escena final del acontecimiento escénico fue pensar la posibilidad de que esa *Estación* representara un vívido ejemplo del arte, del teatro, que Artaud buscó y pensó en toda su vida. Lo cual me pareció fascinante en tres sentidos: 1. todo el evento no sólo sería una “invocación” sino una “aparición” del teórico francés; 2. se abriría el camino para pensar y ver su teoría de un modo distinto, ya que, formalmente, es un momento que no se parece a gran parte de las interpretaciones escénicas que se hacen sobre sus postulados, siempre se verá a actores gritando y envueltos en gestos corporales que pretenden ser extremos, ¿en un espacio contemplado por los espectadores surgió un teatro artaudiano? Y, 3. lo que Artaud creía del arte, proveería un marco conceptual a mi objeto de estudio. Por lo anterior, en esta parte del ensayo reflexiono sobre lo que el dramaturgo francés declaró acerca de lo artístico, con la

intención de ver su utilidad para la comprensión de la escena final, del espacio como portador de toda potencia teatral.

1. El pensamiento de Artaud y sus contradicciones desde Susan Sontag y Jaques Derrida

Entrar de manera sabia a pensar con Artaud requiere tener presente que sus argumentos han recibido muchas críticas; apuntaré a continuación tres contrariedades a éstos a partir del texto *Aproximación a Artaud (1976)* de la escritora y filósofa Susan Sontag. La primera viene del lenguaje abstruso de Artaud propiciado por su angustia interna.

Bajo esta cáscara de hueso y de piel que es mi cabeza hay una constante de angustias, no como un asunto moral, como los razonamientos de una naturaleza estúpidamente puntillosa, o acostumbrada por un sedimento fermentado de ambiciones en el sentido de la altura, sino como una (decantación) en el interior, como el despojamiento de mi sustancia vital, como el extravío de la fuerza física esencial (digo extravío por parte de la esencia) de un sentido.⁶⁵

El poeta francés tenía la convicción de no poseer su propio pensamiento, lo cual le llevaba a un estado de dolor interior. En una de sus cartas a Jacques Rivière, Artaud escribe: “I no longer ask anything but to feel my brain.”⁶⁶ El poseer el pensamiento, en sus términos, tenía que ver con que este se sostuviera a sí mismo, se manifestara él mismo a sí mismo, era así objeto y sujeto de sí. Cuando Artaud afirma no tenerlo indica cómo la conciencia hegeliana, dramaturgic, que se contempla a sí misma, puede alcanzar el estado de enajenación total (en lugar de una sabiduría apartada y amplia), porque el espíritu sigue siendo un objeto. El talento de su escritura y al mismo tiempo lo que la hacía tan turbia y opaca podría adjudicarse a un singular modo de descripción de su sentir, una especie de “fenomenología fisiológica de su desolación interminable.”⁶⁷

⁶⁵ Antonin Artaud, “El pesanervios” en *Páginas escogidas*, octubre 2002, 22. https://redpaemigra.weebly.com/uploads/4/9/3/9/49391489/artaud_antoin_-_obras.pdf

⁶⁶ “Lo único que pido es sentir mi cerebro” (En Antonin Artaud, *Selected Writings*, ed. Susan Sontag (Los Ángeles: University of California Press, 1976), 46.)

⁶⁷ Susan Sontag, “Aproximación a Artaud,” en *Bajo el signo de Saturno*. Trad. Juan Utrilla Trejo, ed. Digital Titivillus (1980), 31.

La segunda contrariedad tiene que ver con la relación entre la mente y el cuerpo: la verdad para Artaud se afirma en los cuestionamientos sobre cómo el cuerpo es mente y cómo la mente también es cuerpo: “Existen gritos intelectuales, gritos que provienen de la sutileza de la médula. A eso es a lo que llamo *Carne*. No separo mi pensamiento de mi vida. Con cada vibración de mi lengua rehago todos los caminos de mi pensamiento en la carne.”⁶⁸ Esta inagotable e irresoluble paradoja persigue cada área de las reflexiones artaudianas, por ejemplo, se refleja en el deseo de Artaud por producir arte que sea, al mismo tiempo, *antiarte*. En sus últimos escritos, en *Para acabar con el juicio de Dios*, Artaud reafirma sus esfuerzos por unificar su mente y su carne, en la aniquilación de la conciencia, así los gritos que profiere su cuerpo martirizado y su conciencia fracturada alcanzan un tono inhumano de intensidad y furia. “Pienso en la vida. Ninguno de los sistemas que pueda edificar igualarán jamás mis gritos de hombre ocupado en rehacer su vida”⁶⁹, esto viene a ser para Sontag, no más que la expresión de un atormentado. Todo lo anterior se encuentra en consonancia con su gran proyecto de una conciencia no dividida, que no es más que, como veremos a continuación, ideas salvíficas del gnosticismo, de las que se desprende la tercera contrariedad.

Todas las declaraciones sobre el cuerpo y la mente, así como las principales metáforas del dramaturgo francés se encuentran englobadas, según lo observa Sontag, en una temática gnóstica⁷⁰: la afirmación del cuerpo, la repulsión del cuerpo, el deseo de trascender el cuerpo,

⁶⁸Antonin Artaud, “Posición de la carne,” *La Nouvelle Revue Française*, no. 147, Diciembre, 1925. <http://filosofiasuperior.blogspot.com/2015/02/artaud-posicion-de-la-carne-1925.html>

⁶⁹ Antonin Artaud, “Posición de la carne.”

⁷⁰ Artaud estuvo en contacto con varias lecturas acerca de sistemas esotéricos, según Sontag, las cuales permean su pensamiento: alquimia, tarot, cábala, astrología, rosicrucianismo, que tienen de común denominador ser transformaciones relativamente tardías y decadentes de la temática gnóstica: “De la alquimia renacentista Artaud extrajo un modelo para su teatro: como los símbolos de los alquimistas, el teatro describe “estados filosóficos de materia” e intentos por transformarlos. El tarot, por ejemplo, aportó la base de *Nouvelles Révelations de l'être*, escrita en 1937, inmediatamente antes de su viaje de siete semanas a Irlanda [después de llegar de México]; fue la última obra que escribió antes del colapso mental que lo devolvió a Francia y [lo confinó]”. (En Sontag, “Aproximación,” 104.) Pero estos intereses, según lo expresa el escritor e investigador Oscar Zorrilla (1934– 1985) en su estudio sobre la escena metafísica de Artaud, no le fueron exclusivos, pues

la búsqueda de un cuerpo glorificado. Al dejar atrás el cuerpo viciado, apela al cuerpo redimido que implica la unificación de pensamiento y carne: “En nuestro presente estado de degeneración, solo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica⁷¹ del espíritu.”⁷² La carne se constituye en el principal aporte de un entendimiento definitivo de la vida, porque el cuerpo será mente convertida en materia.

Hay que haber estado privado de la vida, de la nerviosa irradiación de la existencia, de la completud consciente del nervio, para darse cuenta de hasta qué punto el Sentido y la Ciencia de todo pensamiento se esconden en la vitalidad nerviosa de las médulas y cómo se equivocan aquellos que reducen todo a la Inteligencia o a la Intelectualidad absoluta. Completud que abarca toda la consciencia y los caminos ocultos de la mente en la carne.⁷³

Entonces, para Artaud, el idioma es pensamiento convertido en materia igualmente, así el problema de éste es idéntico al de la materia. El desprecio que le produce el cuerpo y la repulsión por las palabras son dos formas del mismo sentimiento. La sexualidad será la actividad corrompida, caída del cuerpo: “De momento todo esto es sexual y obsceno/ porque nunca se ha podido trabajar ni cultivar/ fuera de lo obsceno/ y los cuerpos allí danzan/ son inseparables de lo obsceno;/ constantemente se han/ ensamblado con la vida obscena, / pero hay que destruir/ esa danza de cuerpos obscenos/ para reemplazarla por la danza/ de nuestros cuerpos.”⁷⁴ Y la literatura es la actividad caída de las palabras: “Toda escritura es una cochizada. Los que salen de la vaguedad para querer determinar lo que sea de lo que pasa en su pensamiento son unos cochinos. Todos los literatos son cochinos y en especial los de esta época.”⁷⁵ La esperanza para el cuerpo y las palabras corrompidas (así como lo será para el arte) es gnóstica. El cuerpo será redimido, las palabras salvadas cuando se trasciendan a sí

la mayoría de los jóvenes artistas franceses de principios del siglo XX se nutren del amor por los fantasmas, el ocultismo, la brujería, el sueño, la magia, la locura, el folklore verdadero o inventado, las utopías sociales u otras, así como por los viajes reales o imaginarios. (En Oscar Zorrilla, *Antonin Artaud: una metafísica* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967), 169.)

⁷¹ Con *Metafísica* Artaud entiende la toma de conciencia efectiva de estados supraindividuales.

⁷² Artaud, *El teatro y su doble*, 102.

⁷³ Antonin Artaud, “Posición.”

⁷⁴ Antonin Artaud, *El teatro de la crueldad...* (Madrid: La pajarita de papel, 2019), 22.

⁷⁵ Artaud, “El pesanervios”, 25.

mismos (lo mismo aplica para el arte). Sontag deshace estos argumentos artaudianos por la gran contradicción que implican, tan solo por el hecho de que Artaud expresa la más apasionada repulsión por la palabra, hablando y hablando. En su feroz batalla por trascender el lenguaje, todo se convierte, tarde o temprano, en lenguaje⁷⁶, en su batalla por trascender el cuerpo, todo se convierte en cuerpo. La vida y obra de Artaud son una documentación completa de la trayectoria de un gnosticismo intransigente, de una búsqueda de la sabiduría, pero una sabiduría que se cancela a sí misma en lo ininteligible.⁷⁷

Mientras Sontag se enfoca en las inconsistencias provenientes de la mentalidad y visiones de la conciencia del poeta francés, el filósofo francés Jaques Derrida (1930–2004) en su libro *Escritura y diferencia*, en el cual dedica dos capítulos a reflexionar *con y sobre* Artaud, lo hace en su relación con el arte, la literatura y el teatro en particular. Dentro de la crítica que le hace el filósofo argelino a Artaud se encuentra la incapacidad de la no repetición en el arte. Artaud plantea que para la realización del arte, del teatro, no debía darse ninguna repetición, por eso, entre otras cosas, tenía que alejarse de la centralidad y la tiranía del texto. Pero, el hecho de no requerir la repetición es la anulación y confirmación de la ley transgredida, por lo que ese “no repetirse” comienza repitiéndose. Se puede leer aquí que lo que Artaud deseaba era en sí la aniquilación del arte, del teatro mismo: al no querer ver lo que pasaba en un lugar siempre habitado u obsesionado por el texto, por la palabra, lo sometió a la repetición de su “asesinato”, que se supone, traería un “renacimiento”, así, la escena se anula y produce al mismo tiempo: “Y ahora diré algo que va a asombrar quizás a bastantes personas/ Soy el enemigo/ del teatro./ Lo he sido siempre./ Cuanto más amo el teatro, tanto

⁷⁶ Artaud, al describir la vida de los indios tarahumaras, convierte su naturaleza misma en idioma.

⁷⁷ Los esquemas para poner fin al dualismo están condenados, según la filósofa norteamericana, al fracaso, pues trascienden los límites de la mente.

más soy, por esa razón, su enemigo.”⁷⁸ De esta cita habría que señalar que él se declara enemigo de *cierto* teatro, de aquel que pone sus cimientos en la mentalidad artística de Occidente, ya lo veremos en lo subsecuente.

Una vez señaladas las contradicciones, ¿qué hacer con sus pensamientos? Sontag escribió que no se debe estar de acuerdo con él o comprenderlo, ni apropiárselo sino sólo dejarse inspirar. En cambio, para Derrida, la producción reflexiva del poeta francés, si bien presenta varios contrasentidos, constituye una mirada distinta y necesaria al modo en el que se concibe el arte en Occidente, por lo que es menester revisarla, que es precisamente lo que se hará en este capítulo.

2. *El pensamiento de Artaud sobre el arte*

2.1. *Arte, Representación en Occidente y el problema con las palabras y los objetos*

En esta sección me aproximaré al entendimiento del pensamiento de Artaud a partir de la noción occidental de *representación* en el arte, que será de suma importancia para comprender su propuesta total. He tomado como marco para conceptualizar la *representación* en Occidente, y luego, para identificar la relación de Artaud con ésta, *Las palabras y las cosas* (1966) de Michael Foucault (1926–1984), libro en el que se observan y analizan sistemas de representación occidentales que responden a la pregunta en torno a las transformaciones del pensamiento y de la *episteme*, a través de la relación entre las palabras y el mundo, las palabras y las cosas. Con “sistemas de representación” se debe entender una red de ideas que opera como un mapa conceptual que da sentido y orientación al pensamiento, a las prácticas culturales, y que compone un cierto orden de las cosas. Foucault se centra en tres grandes formas de habitar el mundo y de darle sentido o tres *epistemes* en Occidente,

⁷⁸ Jaques Derrida, “El teatro de la crueldad,” en *La escritura y la diferencia*, trad. Patricio Peñalver (Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1989), 342.

cuya diferencia se encuentra en los límites que cada una trazó para lo enunciable, lo perceptible y lo practicable: Renacimiento (siglo XVI), época Clásica (siglo XVII y XVIII), y Modernidad (finales del siglo XVIII, transcurso del XIX y el XX). Con las distinciones que veremos de cada época, se podrá ubicar el pensamiento artaudiano en la discusión sobre la *representación* en el arte.

En la primera época, la del Renacimiento, la forma de representación está dada por la relación con las formas de la semejanza, de analogía; se alberga la pregunta sobre el modo en que los signos nos remiten a aquello que indican. El ser humano descubre su ser en el cuadro de la representación de las cosas. Entre las palabras y las cosas no existe una división insalvable; al contrario, las palabras son "la prosa del mundo"⁷⁹; ambas, palabras y cosas, conforman un texto único.

En la época Clásica los dos espacios que formaban un solo texto se separaron para dar lugar a dos reinos de sentido en sí mismos. Este divorcio no impide la obstinación del lenguaje por tratar de darle un sentido a su alrededor. La fuerza de las palabras radicará en su poder para representar algo a lo que en realidad no pueden acceder. Se excluye la semejanza como experiencia fundamental y forma primera del saber, denunciando en ella una mixtura confusa que es necesario analizar en términos de identidad y de diferencia, de medida y de orden, así pues el pensamiento clásico sobre la *representación* se basa en la comparación.

El pensamiento de la Modernidad se vuelca en el ser humano, lo otro de él debe convertirse en lo mismo que él. Se sospecha del lenguaje, de que las cosas se manifiesten a través de las palabras.

⁷⁹ Michael Foucault, *Las palabras y las cosas* (México: Editorial siglo XXI, 1984), 26.

La literatura y el arte en la cultura occidental son el espacio de posibilidad del pensamiento de lo Otro, de lo impensado, de la escritura del inconsciente, el espacio en el que irrumpen nuevas imágenes que atraviesan los márgenes trazados por el mundo iconoclasta occidental. En su capacidad creadora el poder de desestructurar el orden de la semejanza, de la representación o el de la figura del hombre; desde los márgenes de la locura y de lo impensado.⁸⁰

¿Cómo Artaud, artista y mago, se representa el mundo y le da sentido?, ¿qué piensa de la relación del arte con la *representación* vista desde Occidente? La episteme Renacentista es lo más opuesto a sus visiones, lo que menos desea es que las palabras nos expresen, sin cuestionamientos, al mundo y a nosotros mismos. En la época Clásica aunque se excluye la semejanza se representa mediante la comparación. Es el pensamiento de la Modernidad, que se centra en el ser humano, más cercano con lo que Artaud propone, en una profunda sospecha hacia el lenguaje y el mundo.

El dramaturgo francés parte de dudar de las palabras para comenzar a cuestionar el concepto de arte, y con todo ello busca rehacer su humanidad: “Pienso en la vida. Ninguno de los sistemas que pueda edificar igualarán jamás mis gritos de hombre ocupado en rehacer su vida.”⁸¹ Es así como, la *representación* como semejanza, analogía, comparación, es disfuncional en el pensamiento artístico de Artaud; no deseaba hacer una renovación o una crítica del arte, sino una destrucción efectiva y activa (no teóricamente) de la civilización occidental, sus religiones y el conjunto de la filosofía que proporciona sus bases, porque significaba para él una tradición que vive en la diferencia, la alienación y lo negativo, una tradición que *roba* la vida verdadera, una tradición del *doble* y la imitación. ¿Qué quiere decir esto? En términos simples que es una tradición en la cual el sujeto, al estar inmerso en una sociedad, se acopla a sus normas de comportamiento emocional y de pensamiento. Esta adaptación no es una decisión a voluntad del individuo, es indivisible de la pertenencia a la

⁸⁰ Julio César Mosquera, “*El campo de la representación en las palabras y las cosas y la imagen fragmentada del sujeto moderno.*” (Monografía para optar por el título de licenciado en Filosofía, Universidad del Valle, Facultad de Humanidades, Departamento de filosofía, 2018), 40

⁸¹ Antonin Artaud, “Posición de la carne.”

comunidad. El deseo fervoroso de dejar atrás los paradigmas occidentales en el arte y en su propia vida, la idea de *representación* como semejanza y comparación, le llevó a problematizar dos conceptos en relación con el arte: las palabras y los objetos.

La primera propuesta de Artaud para *devolver* la vida, esto es, para arrancar la occidentalización del individuo, los sistemas de *representación* del Renacimiento y la época Clásica, por un lado es disolver el signo lingüístico, su sistema y, por extensión, el pensamiento conceptual del mismo. El ejemplo más claro en sus textos son las *glosolalias* (lenguaje ininteligible, con una sintaxis alterada y palabras inventadas, propio de enfermos mentales) y las onomatopeyas (hacer con la voz el mismo ruido que el objeto que se quiere nombrar), con las que busca una comunicación afectiva con la naturaleza humana que antecede a la conformación del sujeto social: “En Artaud el lenguaje recusado como discurso y reaprehendido en la violencia plástica del hurto, es remitido al grito, al cuerpo torturado, a la materialidad del pensamiento, a la carne [...]”⁸²; y, por otro lado, “despertar” otros lenguajes, tal es caso del movimiento, la luz, los sonidos, el espacio.

Y, la segunda propuesta, para regresar al individuo la libertad de ser, tiene que ver con el desdén de Artaud hacia toda visión objetiva del arte, esa visión que considera las obras de arte como objetos (para seducir a los sentidos, para contemplarlos, para distraer, para edificar, etc.). Para el dramaturgo francés, el opuesto de esta visión objetiva se halla en el teatro.

Lo anterior no quiere decir que Artaud deseó desaparecer las palabras y los objetos del arte, lo que propone tiene que ver con una manera distinta de aproximación y mirada a éstos. Hay objetos que consideró arte, en la perspectiva que él tenía sobre el término. Pienso

⁸² Michael Foucault, *Las palabras y las cosas*, 372.

en la pintura que pone como ejemplo del arte que anhelaba en *El teatro y su doble: Las hijas de Lot*⁸³ de autor anónimo –anteriormente se atribuía a Lucas van Leyden (1494–1533).



Imagen 32. Anónimo (anteriormente se atribuía a Lucas van Leyden), *Lot y sus hijas*, hacia 1517, 48,0 cm x 34,0 cm, Países bajos. Museo del Louvre. Crédito fotográfico © o a quien correspondan los derechos patrimoniales de la imagen para edición en papel y electrónica.

Y dos de los aspectos por los que la toma como referencia son: 1. la impresión de desastre que escenifica, y 2. la impotencia de la palabra ante el caos. Existe en ese objeto un posicionamiento teatral en los términos artaudianos, de un arte que se aleja de los modelos occidentales de *representación*, las palabras no pueden dar sentido. Cuando el teatro, el arte,

⁸³ La escena que representa una narración del libro del Génesis: la destrucción de Sodoma y el impuro episodio de las hijas de Lot seduciéndolo. Se encuentra actualmente en el Museo del Louvre, donde en 1932 lo vio Artaud.

es como la peste: un momento terrible en el que los afectados pierden sus principios y parecen nacer de nuevo, se habla de un verdadero teatro, un verdadero arte, según Artaud.

2.2. *Arte y la representación limitada*

Ahora bien, si Artaud se aleja de la representación occidental como semejanza y comparación en el arte y sospecha de las palabras y de los objetos, y cree que el teatro es el salvador de esa “forma de habitar el mundo y de darle sentido” que ha dado la cultura en Occidente, ¿qué sucede con la *representación* en ese arte/teatro que busca?

Derrida en *La palabra soplada* y *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación* (1965–1966), ambos escritos incluidos en *La escritura y la diferencia* (1986), se centra en las ideas⁸⁴ vertebrantes de lo que para él es la cumbre de la propuesta artaudiana en el arte: el límite de la representación. Artaud busca en su teatro y su arte una experiencia liminal, la posibilidad y la imposibilidad del teatro, del arte. Ante esta instancia fronteriza, Derrida propone no el fin de la *representación*, sino su clausura. ¿Qué significa limitar la representación en términos artaudianos? Que a través del arte se dé paso a la *vida*, ¿qué es la *vida* desde su perspectiva y cómo lograr que eso suceda?

La mayor búsqueda de Artaud para atacar las concepciones occidentales del arte y sus propias angustias internas, tiene que ver con la *vida* como él la concibe. En una de sus obras tempranas, *El ombligo de los limbos* (1925), Artaud se declara incapaz de pensar una obra que esté aislada de la vida. ¿Qué es la *vida* para Artaud? En primer lugar diré que es un lugar de génesis, de génesis verdadera.

Pero, ¿qué soy yo en medio de esta teoría de la Carne o, para decirlo mejor, de la Existencia? Soy un hombre que perdió su vida y que por todos los medios busca que ésta recupere su lugar. Soy, en cierto modo, el Excitador de mi propia vitalidad: vitalidad más preciosa para

⁸⁴ A través de fragmentos de muchos de los textos del poeta francés: *El pesanervios*, *El teatro y la cultura*, *Posición de la carne*, *Van Gogh*, *el suicidado de la sociedad*, *sus Cartas* y *Poemas*, *El arte y la muerte*, principalmente.

mí que la consciencia, ya que lo que en los otros hombres no es más que un medio de ser un Hombre es, en mí, toda la Razón.⁸⁵

La *vida* para Artaud es algo que se ha perdido, es un modo de ser alejado de los efectos culturales, de lo que será para él una *vida* falsa. Todas las reflexiones que hace sobre el arte tienen como objeto recuperar la *vida*, y no habrá medio de alcanzarla fuera del arte del teatro. El nacimiento falso o tal vez podríamos llamarlo *extraño*, tiene que ver con el ocultar a uno mismo a través de la cultura, que nos envuelve, conduce y termina eliminándonos, así nos crea un yo *extraño* a lo que realmente somos, según piensa: “El cuerpo humano es un acumulador eléctrico en donde se han castrado y reprimido los chispazos. [...]”⁸⁶ Entonces, *vida* no se trata de la vida como se la reconoce a través de la exterioridad de los hechos, sino de una fuerza⁸⁷ que no es afectada por las formas.

La *vida* es pues el origen, la génesis que la *representación* (esta última entendida bajo las *epistemes* del Renacimiento y la época Clásica que describe Foucault en *Las palabras y las cosas*) no puede representar. El arte tendría que dirigir al ser humano a su génesis verdadera, a su *vida*. Pero el arte, como la *vida*, supone un *doble*, que es al que hay que abolir, matar, asesinar, desangrar. El límite de la *representación*, su clausura, tiene que ver con un estado de emanación de esta *vida* artaudiana.

2.3. Arte teatral y lo vital

He dicho anteriormente que todas las reflexiones que hace Artaud sobre el arte tienen como objeto demoler la *representación* vista como semejanza y comparación, y recuperar la *vida*, y esto sólo se puede alcanzar, según el dramaturgo francés, en el arte del teatro, por los

⁸⁵ Artaud, “Posición de la carne.”

⁸⁶ Artaud, *El teatro de la crueldad: ciencia*, 16.

⁸⁷ “Para mí es necesario contar, antes que nada, con el magnetismo incompresible de hombre, con lo que, a falta de una expresión más aguda, me veo obligado a llamar su fuerza vital.” (En Artaud, “Posición de la carne.”)

siguientes motivos: en primer lugar, porque no es ni en un libro ni una obra⁸⁸, sino “una energía”⁸⁹, por lo que será el único arte de la *vida*. El teatro imagina y construye una creación. Artaud cree que el teatro puede convertirse en el *doble* del Drama de la Creación, no un fin en sí mismo sino una prolongación de la *vida*, por ello, todo arte debe poder convocar una creación original y limitar la *representación*. Más que decir que todo arte tiene que ser teatro, la idea es que todo arte tiene que ser teatral (bajo los términos que hemos y seguiremos revisando). En segundo lugar, en el teatro es manifiesto el sistema representativo que se debe limitar: un esclavo que ejecuta el designio de un amo, quien no crea nada, sino que hace la ilusión de la creación, dicho en otras palabras, el trabajo que se realiza en el teatro ortodoxo, que se remite a cumplir un texto, a representar las palabras. Es así que el teatro, el arte, que no se afirma en el lenguaje ni en las formas, destruye las *sombras falsas*, la génesis falsa, y prepara el camino al otro nacimiento, alrededor del cual se congrega la auténtica epifanía vital⁹⁰: “El teatro ha de ser igual a la vida, no a la vida individual (ese espectáculo individual de la vida donde triunfan los caracteres), sino a una especie de vida liberada, que elimina la individualidad humana y donde el hombre no es más que un reflejo.”⁹¹

Habiendo apuntado los porqués de Artaud para poner en marcha sus concepciones artísticas mediante el arte teatral, veamos ¿cuál sería la apariencia de un arte sin la *representación*?, ¿qué otorgaría esto al hecho artístico?, ¿bajo qué condiciones se puede inspirar hoy en Artaud?, y ¿cómo puede traducirse a aspectos artísticos específicos?

⁸⁸ Para Artaud las obras de arte son manifestaciones muertas. Cree que si algo se dijo antes, no hay por qué decirlo otra vez, una misma expresión no vale dos veces. Las palabras y las obras mueren una vez expuestas.

⁸⁹ El arte del teatro está vinculado a energías, gestos, que tiene que ver con ceremonias que son la expresión de una necesidad espiritual. (En Artaud, “El arte del teatro es ante todo ritual y mágico” en *El teatro de la crueldad: ciencia* (Madrid: La pajarita de papel, 2019), 33-37.)

⁹⁰ Véase Artaud, *El teatro y su doble*, 13.

⁹¹ Artaud, *El teatro y su doble*, 129.

2.4. Arte y crueldad

La respuesta que da Artaud para que el arte no lleve en sí su *doble*, esto es, la *representación* (como la hemos entendido en las páginas anteriores), fue teorizada bajo el término de la *crueldad*. El arte cruel se erige en la mente del dramaturgo francés, como aquel arte con el potencial de liberar la vida del sujeto y limitar la *representación*. Veamos, entonces, qué es la *crueldad*.

2.4.1. Crueldad: definición y tres elementos

En su libro *El arte cruel*, Maggie Nelson dice lo siguiente: “La crueldad significa, ni más ni menos, lo que Artaud quería que signifique, y esto hace que el término, tal como nos ha llegado a través de él, sea algo difícil de utilizar.”⁹² A pesar de ello, a través del diálogo entre los escritos de Derrida y los de Artaud, se pueden realizar aproximaciones al concepto. Para entender a qué se refiere Artaud con el término *crueldad* explicaré primeramente lo que no es. La *crueldad* no tiene que ver con impiedad, horror, sadismo, sangre derramada, enemigo crucificado, no se trata de sacar a cada instante el cuchillo de carnicero en la escena, en el espacio del arte. Espectáculos que se han inscrito a lo largo de la historia bajo el signo de Artaud son, quizás, violentos, incluso sangrientos, y no por eso son *crueles*.⁹³ El énfasis en el derramamiento de sangre como un empujón hacia la realidad resulta, sin lugar a dudas, algo que se agota, insuficiente y reductor para convocar la *vida* artaudiana. Esta confusión se debe a las connotaciones que pueden existir en la palabra *crueldad*. Artaud eligió esta

⁹² Maggie Nelson, *El arte de la crueldad: un ajuste de cuentas*, trad. Lawrence Schimel (Madrid: Tres puntos Ediciones, 2020), 25.

⁹³ Un ejemplo de esta clase de eventos son las experimentaciones de accionismo vienes, fundado en 1965, conformado por: Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler, Günter Brus, Otto Muhl. Su cosigna fue utilizar el cuerpo como soporte y material de la obra de arte, en configuraciones de gran violencia. El artista Hermann Nitsch (Viena, 1938), por ejemplo, se enfocó en un arte total, inmerso en lo que denominó *Teatro de las orgías y los misterios*: artista y oficiantes, infundidos en hábitos religiosos, se bañaban en sangre y descansaban entre entrañas y excrementos. Mientras que Rudolf Schwarzkogler (Viena, 1940–1969) utilizaba su cuerpo como soporte de simulaciones de agresiones físicas, actos sexuales, procesos de travestismo y autocastración.

palabra, en armonía a toda su producción, para no tener trato alguno con conceptos normativos, especialmente religiosos, de la moralidad, sino algo más cercano a lo animal, lo natural e “incivilizado”. Así, la *crueledad* no es más que la energía del hombre que la civilización todavía no ha corrompido, y es entonces una virtud y no un vicio.

Sontag dice que las acciones (lo básico en el arte para Artaud), a fin de ser auténticas tenían que ser brutales, sufridas y cargadas de emociones extremas⁹⁴. Yo no lo creo así, no necesariamente, considero que puede ser cierto si no relacionamos lo brutal, sufrido y extremo solo con imágenes sangrientas y violentas, de las que siempre trató Artaud de separar su término *crueledad*:

[...] propongo un teatro de la crueledad. Con la manía de rebajar todo lo que es hoy nuestro patrimonio común, tan pronto como dije “crueledad” el mundo entero entendió “sangre”. Pero teatro de la crueledad significa teatro difícil y cruel *ante todo para sí mismo*. [...] No somos libres. Y el cielo se nos puede caer encima. Y el teatro ha sido creado para enseñarnos eso ante todo.⁹⁵

Artaud nos quiere llevar a pensar lo brutal, lo sufrido y lo extremo, lo *crueledad*, desde otra arista. Para intentar ahondar en el concepto de *crueledad* artaudiana propongo tres elementos: “rigor/necesidad/implacable”, “peligro” y “asesinato”, cada una de estas palabras pese a su connotación aparente, en Artaud llevan el mismo cauce: el advenimiento de la *vida*. Debajo del primer elemento, del rigor que amerita la *crueledad* artaudiana, de la idea de una decisión *implacable*, se encuentra el afán de Artaud por convocar un punto final (la aniquilación) de la conciencia del ser humano, hacia el reconocimiento de su miseria y ausencia presentes, hacia su pensamiento que le ha sido “robado” y su habla “soplada” por un otro: “Pues creo que la creación y la *vida* misma solo se definen por una especie de rigor, y por lo tanto de crueledad fundamental, que lleva las cosas a su final ineluctable, a cualquier precio.”⁹⁶ Se debe

⁹⁴ Sontag, “Aproximación,” 51.

⁹⁵ Artaud, *Teatro y su doble*, 89.

⁹⁶ Artaud, *Teatro y su doble*, 115.

poseer una dirección *rígida* a recuperar/se: “No hay crueldad sin conciencia, sin una especie de aplicada conciencia. La conciencia es la que otorga al ejercicio de todo acto de vida su color de sangre, su matiz cruel, pues se sobrentiende que la vida es siempre la muerte de alguien.”⁹⁷ La muerte del *doble*. El término posee una idea de *peligro*, lo cual constituye el segundo elemento de la *crueldad*. A través del arte se nos quiere devolver al *peligro* como al *devenir*:

[...] el teatro debe ser considerado también como 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 endulcorada, 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. [...] Esta realidad no es humana, sino inhumana.⁹⁸

El peligro es precisamente estar frente a lo impermanente. Artaud ve la *representación* como la falsedad, que requiere ser eliminada por la *vida* original, misma que trae consigo un *peligro*, el de la convulsión del cambio: “No podemos seguir prostituyendo la idea del teatro, [...] tiene un único valor: su relación atroz y mágica con la realidad y el peligro.”⁹⁹ El *peligro* tiene que ver con la *crueldad* artaudiana no (necesariamente) por encarar imágenes de violencia, sino por su relación con la *vida*. La *crueldad* permite que el espectáculo actúe no como un reflejo/repetición/ semejanza/representación, sino como una fuerza, como un asesinato, una muerte, lo cual constituye el tercer elemento: el asesinato de la maquinaria teológica del teatro/arte, donde alguien más manda lo que tiene que suceder. Así, gracias al despojo del *teos* en el arte, aparece lo divino, que para Artaud tiene que ver con recobrar la *vida*.

Empleo la palabra crueldad en el sentido de apetito de vida, de rigor cósmico y de necesidad implacable en el sentido gnóstico de 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; el bien es deseado, es el resultado de un acto; el mal es permanente. Cuando el dios escondido crea, obedece a la necesidad cruel de la creación, que él mismo se ha impuesto, y no puede dejar

⁹⁷ Artaud, *Teatro y su doble*, 113.

⁹⁸ Artaud, *Teatro y su doble*, 52.

⁹⁹ Artaud, *Teatro y su doble*, 99.

de crear, o sea, de admitir en el centro del torbellino voluntario del bien un núcleo de mal cada vez más reducido y cada vez más consumido.¹⁰⁰

Para Artaud, la invención milenaria de lo divino ha terminado corrompiendo lo divino.

La restauración de lo divino en el arte/teatro pasa por el acto *cruel* del asesinato de la forma teológica para dar la bienvenida a la *vida*.

Ahora bien, ¿cómo se logra en la escena, en el arte, la *crueldad*?, ¿bajo qué condiciones podría empezar a existir un auténtico teatro/arte *cruel*? Se han identificado tres aspectos que Artaud repensará para “esculpir” un arte cruel: el texto, los sujetos participantes y ciertos lenguajes escénicos.

2.4.2. *Crueldad en el texto*

Para que surja la *crueldad* artaudiana en el fenómeno artístico es necesaria la revisión del lugar de lo textual (cabe decir que, el asesinato del que traté hace unos párrafos, queda reducido a las cuestiones textuales que abordaré). Artaud deseaba que el teatro (como la mente) fuera liberado de su confinamiento en el lenguaje y en las formas, porque de acuerdo a esa lógica, un teatro liberado, libera (que era el mayor fin que el dramaturgo francés buscaba en el arte). Al hacerse la liberación del lenguaje y las formas surgirían unas palabras que, como lo expresa Derrida, no son *sopladas*, esto es, sustraídas por un comentador que las coloca en un orden, orden de una estructura psicológica o de otro tipo. Artaud creía que desde el momento en que se habla, las palabras ya no nos pertenecen, son originariamente repetidas, son el “texto dramático que alguien más nos da a interpretar”. Así que, la solución obvia en el arte teatral es la transformación del papel del texto en la creación. “El que la palabra y la escritura estén siempre inconfesablemente sacadas de una lectura, ese es el robo originario, la sustracción más arcaica que a la vez me oculta y utiliza mi potencia inaugurante. La palabra

¹⁰⁰ Artaud, *Teatro y su doble*, 115.

proferida o inscrita, la letra o la carta, es siempre robada.”¹⁰¹ En la idea del desplazamiento de la palabra, subyace un resentimiento de Artaud hacia la figura de Dios, al que ve como ese gran dramaturgo que se apodera de nuestra innatidad, y nos deja reducidos a personajes en el drama de su creación, sin tener la posibilidad de crear, ya que ausente y en la lejanía, con un libreto, vigila, reúne y dirige el tiempo o el sentido de la representación, dejando que sus intenciones y pensamientos sean. Por eso la escena debía ser no-teológica, donde no haya obra, obra como aquello que emana de una “dictaminación superior”. Es necesario puntualizar que Artaud está realizando un espejeo entre la cultura occidental, que tanto repudia, y el concepto de “Dios”, ha creado un Dios dominante, impostor, tirano, un Dios indiferente y lejano, amo injusto, que esclaviza, que reduce todo a sí mismo, un Dios que cancela la diferencia, un Dios-hombre que ha perdido todo lo que se entiende por divino. Artaud, al acabar con “Dios” a través de la reducción de la importancia de la palabra planeada, está acabando con el logocentrismo que permea a la cultura, está acabando (o quiere hacerlo) con el modo en que hemos sido enseñados a mirarnos a nosotros mismos y a los otros, y hay una rebeldía al adoctrinamiento cultural. El teatro más que basarse en *representar* un texto, debía *ser* un texto, puesto que no está ya al servicio de una escritura previa.

El teatro para Artaud no podía ser un género entre otros porque la teatralidad, como la *vida*, requiere la totalidad de la existencia, y no tolera la interpretación ni la distinción entre autor y actor, la escena no estará en otra parte, no estará en un lugar anterior a ella misma, y no pretenderá entregar un mensaje. Artaud critica la escritura para dar paso a un gesto vivo que sólo tiene lugar una vez.

¹⁰¹ Jaques Derrida, “La palabra soplada,” En *La escritura y la diferencia* (Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1989), 245.

El dramaturgo francés no intenta borrar la palabra en ningún momento, sino moverla de su centralidad y escudriñar sus posibilidades fuera de su significación inmediata. Si lo vemos desde la analogía con Dios, trasladar a otro espacio a este Dios creado por Artaud, que es castrante, dictador, convocaría la aparición de la divinidad. El teatro se ha apoderado de la palabra “bien” escrita, “bien” pronunciada, y la propuesta de Artaud es ir a escrituras que podrían mirarse como primitivas, pueriles, sin sentido, escrituras de la *vida*.

Si se remueve la palabra como suele utilizarse tradicionalmente en el arte teatral occidental, ¿cuál es la propuesta de Artaud para *escribir* la escena? El texto no desaparece, mas no es ya un lenguaje de palabras, de términos en un sentido definido, de conceptos que determinen el pensamiento y la *vida*. Para el dramaturgo francés es en el silencio de las palabras-definiciones como mejor se puede escuchar la *vida*, por ello llama a la escena del arte/teatro *cruel* a las onomatopeyas, los gestos que duermen en toda palabra clásica, la entonación, la sonoridad, la vibración sonora, la intensidad, la palabra *desposeída*. “No se trata de suprimir la palabra hablada, sino de dar aproximadamente a las palabras la importancia que tienen en los sueños. [...] Hay que encontrar, además, nuevos medios de anotar ese lenguaje, ya sea en el orden de la transcripción musical, o en una especie de lenguaje cifrado.”¹⁰² Con esta cita, se añade al silencio de “las palabras-definiciones”, la idea de una aproximación diferente a las palabras. Artaud quería que éstas tuvieran el peso que ostentan en los sueños. ¿Qué importancia tienen las palabras en los sueños? De los sueños recordamos las imágenes, aunque ciertamente hay algunas frases aisladas que llegan a quedarse en nuestra memoria, a tener sentido solo en relación con ese momento específico del sueño, no hilan nada, potencian la imagen en el instante, la *agitan*, no dan significado a

¹⁰² Artaud, *El teatro y su doble*, 104.

nada, lo que nos interesa del sueño son, sin duda, las imágenes en movimiento. Por otro lado, retomando la cita, en su afán de desaparecer la lógica del discurso escrito, Artaud piensa que su notación debe ser distinta, que la letra debía ser subordinada a la instancia de lo analfabético. “Se puede ver en ciertas civilizaciones no occidentales, aquellas que fascinaban a Artaud precisamente: el analfabetismo puede acomodarse muy bien con la cultura más profunda y viva.”¹⁰³

¿Entonces, el texto *cruel* será una serie de ocurrencias en escena, balbuceos y sin sentidos, un evento ilegible? Artaud siempre negó que el arte *cruel* sería un arte de improvisación, relegado al capricho de la inspiración del actor. Se sabe que las representaciones del teatro de la *crueledad* tenían que ajustarse de antemano. La ausencia del autor y de su texto no abandona la escena a una especie de descuido o anarquía improvisadora, pide otro lenguaje y otra escritura: “Me entrego a la fiebre de los sueños, pero es para sacar de ellos nuevas leyes. Estoy a la búsqueda de la multiplicación, la finura, la visión intelectual en el delirio, no el vaticinio azaroso.”¹⁰⁴

La puesta en escena es 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 solo emplea palabras escritas nada tiene que hacer en el teatro, y debe dar paso a los especialistas de esta hechicería objetiva y animada.¹⁰⁵

Lo que interesa a Artaud del lenguaje y la escritura de los sueños es el encabalgamiento de imágenes, movimientos, silencios, gritos, ritmos, pronunciación (esa facultad que tienen las palabras de crear una música propia según la manera como se las pronuncie). De esta idea se dirige hacia la creación de un lenguaje físico a base de signos y no ya de palabras, inspirado por el Teatro Balinés, que llamará jeroglífico, pues según él, son

¹⁰³ Derrida, “La palabra,” 264.

¹⁰⁴ Derrida, “La palabra,” 264.

¹⁰⁵ Artaud, *El teatro y su doble*, 81–82.

los antiguos jeroglíficos los que presiden la creación de un lenguaje teatral puro: *cruel*.¹⁰⁶ Al decir jeroglífico Artaud piensa en el principio de cualquier escritura jeroglífica, por ejemplo, dentro del método jeroglífico de los indios se encuentra el colocar delante de la boca de un orador o de un cantor el signo de la palabra, de la voz, que se asemeja a un caracol invertido. El jeroglífico le permitirá llegar a su mayor ambición: una escritura (pensamiento) hecha carne, que en su imagen elimina la escritura apócrifa.

“Sucedee que ese manierismo, ese hieratismo excesivo, con su alfabeto rodante, con sus gritos de piedras que se parten, con sus ruidos de ramas, sus ruidos de talas y arrastre de leña, compone en el aire, en el espacio, tanto visual como sonoro, una especie de susurros materiales y animados, y al cabo de un instante se produce la identificación mágica: sabemos que somos nosotros quienes hablábamos.”¹⁰⁷

La acción de una escritura escénica jeroglífica daría apertura a la *vida*, la voz y las palabras originales de cada uno, no las *enviadas* o *robadas* por el Logos, colocaría el evento en el límite de la *representación*. La escena *cruel* no tiene que ver con ilegibilidad o improvisación sin sentido.

El objetivo de la crítica al texto tradicional es, finalmente, que quede al desnudo la carne de la palabra en el presente, su imagen, su sonoridad, su intensidad. La glosopoiesis, que no es ni lenguaje imitativo ni creación de nombres, es otro modo de estar al borde del nacimiento de la palabra. En conclusión, se puede recurrir a estos instantes donde la palabra aún no nace, o habiendo nacido, despojarla de significado inmediato.

2.4.3. Crueldad en los participantes

Un texto cruel, un lenguaje encarnado, comprenden a un director que no es un traductor de la obra dramática, sino que crea; a un actor que no es un medio de la *representación*, sino que se vuelve a su identidad nata: ser sintiente, es decir, sin miedo a la sensación real. A

¹⁰⁶ Derrida, “La palabra,” 265.

¹⁰⁷ Jaques Derrida, “El teatro de la crueldad,” En *La escritura y la diferencia* (Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1989), 319.

través de sus gestos, el actor colma el espacio de significados. Es el *atleta afectivo* que conduce la ceremonia escénica que cambiará radicalmente al individuo, no sólo apelando a ese *doble* oculto del espectador, sino llevándolo a ser.

El arte de la *crueledad* se erige como un espectáculo sin espectadores: “por eso en el teatro de la crueldad el espectador está en el centro, y el espectáculo alrededor.”¹⁰⁸ El espectador cobra el estatus de invitado a una fiesta pública, a ese invitado no se le transmiten conceptos, no hay “nada qué ver”, se vive, se actúa, se posiciona políticamente, como en la vida misma. “Se restablecerá una comunicación directa entre el espectador y el espectáculo, entre el actor y el espectador, ya que el espectador, situado en el centro mismo de la acción, se verá rodeado y atravesado por ella.”¹⁰⁹ Notemos que en ambas citas esta nueva relación del acontecimiento y el espectador/actor se logra por el uso del espacio.

2.4.4. *Crueledad en el sonido y la luz*

Artaud especificó que para la generación de la *crueledad* en el arte sería fundamental la no exclusión de la totalidad de las artes: danza, música, imagen sonora, plástica, imagen visible, volumen, profundidad, etc., y todos estos lenguajes tendrían una expresión, no funcionarían como ilustración o el acompañamiento de las palabras.

Artaud enfatizará tres lenguajes escénicos¹¹⁰ para la generación de la *crueledad* (además de la actoralidad, que ha sido, a lo largo de la historia, el más experimentado y utilizado; y desafortunadamente, es a través de esas interpretaciones por las que se conoce el teatro artaudiano): el sonido, la luz y el espacio. El sonido en sí, despojado del significado,

¹⁰⁸ Artaud, *El teatro y su doble*, 91.

¹⁰⁹ Artaud, *El teatro y su doble*, 91.

¹¹⁰ Podríamos hablar de otros asuntos, como el decorado, el vestuario, etc. sin embargo, todo ello pierde importancia en la escena para Artaud, lo que sostiene la crueldad serán como lo hemos visto: un arte al límite con la vida, cruel, lejano del texto como tradicionalmente se entiende en el arte del teatro, la totalidad del arte, el sonido, la luz, y finalmente veremos el espacio.

cobra una gran importancia en la construcción de la *crueldad*, por ser la representación nostálgica de otra cosa, una suerte de estado mágico donde las sensaciones son tan sutiles que “el espíritu se complace en frecuentarlas.”¹¹¹ La sonorización en el arte *cruel*, en el arte al límite de la *representación*, debe ser constante: ruidos, sonidos, gritos (que son escogidos por su calidad vibratoria en primer lugar). El sonido interviene como personaje, como en el Teatro balinés, equivale a un gesto, no es decorado ni acompañamiento de algo más, el sonido moviliza, dirige, altera, destruye, es un lenguaje encarnado, por eso la radio, por ejemplo, era para Artaud un espacio perfecto, por el carácter impalpable y viral de la voz que viaja sin cuerpo a través de las ondas electromagnéticas.

Como el sonido, la luz no será algo sujeto a la *representación*, no será un decorado, tendrá la calidad de un verdadero lenguaje desde la manera en la que se da la vibración lumínica, y desde los nuevos métodos de expandir la luz. Artaud reprocha a los aparatos luminosos el no ser adecuados, porque se limitan a alumbrar o imitar los efectos de la luz en la realidad, en vez de encontrar el efecto de la luz sobre los cuerpos, sobre el espacio. El uso de la luz no debía ser exclusiva del escenario, sino a todos los espacios: de los actores, de los espectadores y de las distintas acciones simultáneas.

Mediante la aplicación de la *crueldad* a las palabras, a los participantes del hecho escénico, a la luz y al sonido, y el espacio (que se abordará con profundidad en el próximo capítulo), el arte puede llegar a su verdadera función, según Artaud, la clausura de la *representación* en pos de la vida.

Podemos concluir a partir de este capítulo que la escena final de *Artaud en mil pedazos* de TCH no puede ser vista bajo la lupa de la *representación* como semejanza o comparación

¹¹¹ Artaud, *El teatro y su doble*, 70.

sino, bajo la de la *vida*, en los términos que ya se han explicado. Es el único momento de *crueledad* del acontecimiento porque permite al espectador a través de la ausencia del texto, el actor, y los objetos, definir su comportamiento emocional y de pensamiento; es excedido por lo que llamamos ‘proceso de significancia’ al disolverse el signo lingüístico, y por extensión, el pensamiento conceptual. El montaje, en ese momento, no es reflejo ni repetición, no se encuentra en “un lugar anterior”, es solo fuerza: asesinato de la escena teológica, la escena no es controlada por nada previo, son el espacio y la naturaleza en su devenir, la luz del sol que no imita nada y que hiere en su potencia, los sonidos del entorno que no imitan nada, el espacio que no imita nada. La maquinaria teológica de un teatro *doble* se cayó en la escena de la terraza en el Museo Tamayo para conceder al director, al actor (en su espectralidad) y al espectador, el acto de la creación. El público no tenía conceptos que coger, sólo vivir. No son las palabras ni los objetos convocados a la exposición los que más se aproximan a las ideas artísticas de Artaud, sino el instante en el que desaparecen éstos junto con el actor, y quedan operando otros lenguajes, con su posibilidad de hablar.

La presencia del espacio o la crueldad del espacio

Las palabras dicen poco al espíritu; la extensión y los objetos hablan; las imágenes nuevas hablan, aun las imágenes de las palabras. Pero el espacio donde truenan imágenes, y se acumulan sonidos, también habla, si sabemos intercalar suficientes extensiones de espacio henchidas de misterio e inmovilidad.¹¹²

– Antonin Artaud

1. Ausencia de la crueldad

De las experiencias que se han detallado: el montaje *Artaud en mil pedazos* dentro de la exposición *Artaud 1936 en La presencia de los objetos y las palabras*, y después de “dibujar” las reflexiones de Artaud respecto al arte en *La presencia del pensamiento artaudiano*, puedo entender la escena final del evento aludido como una aparición de la *crueldad*, de una *crueldad* que se manifiesta a través de la espacialidad, pero ¿por qué no se expresa plena *crueldad* en otros momentos? En la imbricación del acontecimiento escénico con la exposición no podía surgir la *vida* artaudiana a través de la *crueldad*, básicamente porque existía la guía del texto. Los objetos presentados en el montaje, fuera de la vida que han tenido y los espacios o cuerpos que han tocado, no tuvieron la posibilidad de generar teatro, arte cruel o *vida*, por la palabra que los acompañaban y dirigían, lo cual afirmó la “vida falsa” o “vida del doble”.

Al haber un texto, un texto-dios que dictó la travesía por el espacio, los sujetos participantes del acontecimiento se vieron afectados: los gestos y estados anímicos del actor, no eran suyos; el director se encargó de traducir; y el espectador, quien si bien tuvo una participación durante el evento, lo hizo en cumplimiento de lo que decía el texto escrito previamente por alguien más en otro momento, en otro espacio, por lo que no tuvo la oportunidad de crear, las palabras y los objetos conducían. No importa que los textos fueran de Artaud, sus palabras se convirtieron en el *Logos*, ilustrado, acompañado y en conversación

¹¹² Artaud, *El teatro y su doble*, 97.

con las piezas ahí, con el cuerpo del actor, con la música de matices primitivos, con la luz inmóvil y fría del museo, y los espacios, que eran simplemente contenedores de obras, contenedores de cuerpos, de documentos.

Lo anterior no puede ser aplicado a la escena final, donde las palabras se esfumaron con la presencia del actor, para hacer brotar unas nuevas palabras; no había nada que el director pudiera traducir en ese momento de devenir; todos los cuerpos salieron del museo a la terraza, a ese espacio creado para “otras cosas”, ese espacio con el techo volado, un espacio abandonado a las inclemencias del tiempo, tocado por el sol y por la lluvia sin miramientos, acosado por el entorno del bosque de Chapultepec, que se asoma a su voluntad. Ese espacio que “se mueve” por las transformaciones de la atmósfera, que cambia de color según se muestre o se esconda el astro rey. Ese espacio *cruel* que invocó a la *vida* a hacer su aparición, que en su asesinato del texto, en esa *crueledad*, hizo nacer de nuevo, nacer creador de sí al espectador.

2. *Crueledad en el espacio*

Un espacio cruel es un espacio que apela no a lo formal sino las fuerzas vitales, por lo que se expone a las transformaciones que generan situaciones no ficcionadas, en el caso de la escena final de *AMP*, a fenómenos atmosféricos; intervinieron principios de la naturaleza: la indeterminación, el azar, la gravedad, que lo dotaron de algo imprevisible e impreciso, de un carácter inacabado: los cambios de luz, la temperatura, las corrientes de aire y lo que este entorno provocaba en los cuerpos que asistieron al acontecimiento. El espacio se vivificó a través de las reacciones de la naturaleza.



Imagen 33. Montaje *Artaud en mil pedazos: escena final*, mayo de 2018, 28 x 20, CDMX. CENDOC del Museo Tamayo.
Impresión sobre papel opalina.

La naturaleza como soporte para producir una acción artística y un escenario, y al mismo tiempo como un factor activo para el proceso creativo.

El espacio cruel, entonces, será un ambiente que supone un volumen en cuyo seno se producen constantes diálogos e interferencias. Cuando el espacio cobró protagonismo, cuando el actor y el texto de *AMP* desaparecen, la relación espectador/espacio circundante cambió. El espectador se convirtió en actor dentro de la obra, quedó en un intercambio con el espacio, en la posibilidad de crear o expresar sus palabras, su texto. No había elemento que anulara la experiencia individual, el espectador podía actuar en la presencia de un espacio-ambiente que esperaba su reacción. Cuando el actor salta “al vacío”, haciendo referencia a la *crueldad*, deja al público en la suspensión de la *representación*, en la pura contemplación del tibio cielo del bosque de Chapultepec en esa tarde de mayo, y es ahí donde la *vida*, la

crueldad, se manifiesta. Alguien tuvo que morir: el texto, el actor como intérprete del texto, para que el teatro hiciera su aparición, un teatro que se presenta en un espectador que actúa y un espacio, indeterminado y activo, que interpela al espectador.

En un espacio cruel hay un constante cuestionamiento sobre estas estructuras tradicionales: escenario-sala, espacio-espectador, espectador-obra, que tiene que ver con la transición del uso de un espacio de la *representación* a un espacio de la *vida*. Artaud en *mil pedazos* ejemplifica una hibridez entre el *site* y el *non-site*, ya que transita del interior de la galería al afuera. Cuando el montaje sospechó de estas relaciones, y rompió con la lógica de un escenario que debe estar dentro de la sala, de un espacio determinado para un espectador, y de un espectador que ve una obra previamente planeada, la *crueldad* apareció. Al parecer la *crueldad* espacial puede tener que ver con desplazamientos.

3. *Crueldad y las huellas de la representación*

Por todo lo anterior se podría decir que la escena en la terraza es una muestra de la *crueldad* artaudiana, de la posibilidad de que el pensamiento artaudiano sobre el arte sea. Entonces ¿Susan Sontag estaba equivocada cuando expresó que el pensamiento artaudiano se cancela a sí mismo en lo ininteligible?¹¹³ No, ya que la ininteligibilidad de la propuesta de Artaud tendría que ver con su búsqueda por hacer brotar la *vida* en el arte, ya que la vida (como se ha abordado en el capítulo anterior, y como la entiende el propio Artaud) es sensible, experimentable y, en tanto tal, no tiene por qué ser "entendida", de lo contrario se diluiría su condición de inabarcable y poseedora de su propio misterio. Sontag tiene razón si se aceptan sus palabras luego de comprender la propuesta artaudiana que antecede a la vida en el arte: la clausura de la *representación*. Ahora bien, ¿realmente se puede limitar la *representación*?

¹¹³ Véase página 59 de este ensayo.

Luego de pensar una y mil veces el último momento de *Artaud en mil pedazos*, me pregunto si es que se logra presentar fielmente la teoría artaudiana. Aunque aparentemente se está frente el paisaje crudo del bosque de Chapultepec, sobre la estructura arquitectónica del Tamayo, en el devenir de la naturaleza en éstos, y con lo que el espectador crea, se debe tener en cuenta que existen lo que llamaré “huellas de la *representación*”, en este caso serán las palabras, los objetos, el cuerpo del actor, que no están más, pero han dejado marcado el espacio. Las “huellas de la *representación*” constituyen la intervención que hace el artista. No habrá *crueledad* sin muerte, la del *doble*, pero siempre queda el espectro del *doble*, entonces, la *crueledad* queda sellada por la *vida falsa*. Con lo que es posible concluir que toda *crueledad* es impulsada por la *representación*. Así que, ¿qué otras “huellas de representación” hubieron sobre el espacio, que elevaron la última escena a la cualidad de arte cruel, además de las huellas de las palabras, los objetos y el cuerpo del actor?

Hay espacios simbólicamente densos, lo cual quiere decir que tienen “huellas de representación” por sí mismos, y por esto tendrían mayor capacidad de traer al presente la *crueledad*, de matar la *vida falsa* y deja al individuo libre para pensar y hablar desde su propia vida. Esto también lo creía Artaud, tanto que viajó a México en búsqueda de un espacio *cruel*. ¿Por qué esta conjunción de bosque y parte del edificio sin techo, convocó a un teatro *cruel*, además de todo lo que se ha dicho?, ¿por qué en ese preciso momento, con esas condiciones espaciales, apareció la *crueledad*, y qué tiene que ver esto con la carga simbólica de los espacios?

La investigadora Gay McAuley (1940–) en su texto *Espacio y performance* (2003) en el apartado *Espacio, escenificación y memoria* dice que la práctica teatral modifica el espacio, reactiva la memoria, que funciona en relación con el presente (como la *crueledad* artaudiana), y permite que el espacio mismo se manifieste en términos de sus posibilidades y su pasado.

Es así como el espacio es afectado pero afecta también. La investigadora nos lleva a pensar la ejecución de los posicionamientos artaudianos sobre el arte mediante la historia y la mente. El espacio puede ayudar al individuo a liberarse de su *doble*, a través de las memorias que le provoca al espectador la carga simbólica del espacio. Entonces, hay espacios que no necesitarían la intervención del artista, su “huella de representación”, porque tienen al rojo vivo las suyas propias. ¿Cuál es la historia que “encarna” el bosque de Chapultepec, la terraza del Museo Tamayo?, ¿qué narrativas presentan los bosques?, ¿qué despertó en los espectadores el ser dejados a la acción de los espacios? Con la perspectiva de McAuley, las pretensiones artaudianas, que ella tenía muy presentes en su texto, se vuelven más claras. No podríamos determinar qué sucedió en cada espectador, pero sí que la *crueledad* presentada por el espacio les concedió la posibilidad de saberse creadores, no esclavos que ejecutan las imágenes que dicta un texto, una obra, un cuerpo que representa. Los espectadores aportaron sus propias vivencias y memorias al espacio, que como lenguaje encarnado, dialogó con el espectador/actor desde sus propias “huellas de representación”.

El espacio produce múltiples capas de significación en la persona, no hay una sola y única palabra inamovible, un discurso o un mensaje, la escena no es teológica en un espacio cruel. “Cuando la representación se inserta en la vida diaria sin señales mediadoras, el impacto puede ser extremo y nos da mucho qué pensar sobre la función y limitaciones del recinto propiamente teatral en lo que se refiere al control y supresión de respuestas por parte del espectador.”¹¹⁴

Así como el espectador en el espacio de la escena final produjo su *vida*, no se puede negar el efecto que tuvo en ello la representación: la música, la actoralidad y el texto que le

¹¹⁴ Gay McAuley, “Espacio y performance,” *Acta poética: Poéticas del teatro, música y literatura* vol. 24, no. 1 (2003): 81.

precedió. Sin duda, el cuerpo del actor pronunciando un texto sobre la *crueledad* sobre el techo del museo para desaparecer, afectaron la experiencia que estaba a punto de tener el espectador en la ausencia de esa representación y en presencia de sus huellas. La representación, diversificó las posibilidades expresivas del espacio. Por esto, se puede entender a lo que se refería Derrida con la clausura de la *representación*, es una pausa temporal, poner fin a algo que promete regresar. Para llegar a la *crueledad*, a la *vida* por medio del espacio, se requiere de las “huellas de la representación”, hechas por el artista, o en el encuentro de un espacio cargado de memoria y símbolos. ¿Qué tanta teología daría esto a la escena? La escena para encontrar su divinidad (como la mira Artaud), necesita tener una “huella”, un “rastro” de *representación*, su tajada del *doblo*, del Dios, porque la *representación* abre un lugar para la memoria, “incluso una *pseudo-memoria*, en relación con acontecimientos que no se han experimentado necesariamente en carne propia, y el poder del lugar hace el resto. Sin embargo, dichos “recuerdos” del lugar se anclan en el presente y pasan por el filtro de las preocupaciones contemporáneas del espectador.”¹¹⁵ Los espacios pueden estar “marcados” por los acontecimientos ocurridos ahí, y desencadenan una reacción emocional incluso en personas que no tienen un recuerdo directo de los hechos, de acuerdo con lo que señala McAuley. Y todo esto me lleva a pensar (con la intención de continuar desdoblado la escena final) en cómo se amalgaman para la configuración de un espacio *crueledad* las “huellas de la representación”: el actor despojándose de su vestuario, el cuerpo que se va, las palabras sobre el sacrificio, el espectro convocado de Artaud por todas las piezas, su visita a México, los tarahumaras, la búsqueda de una conciencia no escindida, el acto de caminar por un espacio; y la memoria o el propio pensamiento que producen las “huellas de la representación” del

¹¹⁵ McAuley, “Espacio y performance,” 79.

espacio: un cielo abierto de atardecer, el bosque, la frialdad y claridad del mármol triturado de las paredes del museo, “los que miran hacia el cielo”. Ahí surgió la *crueledad* del espacio, en el momento en el que se clausura la *representación*, en presencia de sus *huellas*, dando paso a la vida.

Conclusiones

La compañía Teatro de Ciertos Habitantes ha mostrado a través de su acontecimiento escénico *Artaud en mil pedazos*, que la *crueledad* puede surgir a través del uso del puro espacio como un lenguaje. Sin embargo, no depende, como lo veía Artaud, de la no *representación*. En el montaje, el actor contribuyó a la “manifestación” de la *crueledad* con su cuerpo y sus señales de enfermedad, sus gestos, su expresión, sus palabras y silencios.

El arte *cruel* se efectúa con cierta representación que conduce al espectador a la *crueledad*, es decir, a la *vida*. El asesinato fue necesario; en el caso de *Artaud en mil pedazos* tuvo que morir el texto, el actor que representa un personaje, ambos quedaron como fantasmas en la mente del espectador, pero esos espectros, esas “huellas de la representación” dieron paso a la *vida* en el espacio conformado por la terraza del museo y el bosque; ninguno de esos ámbitos fue un espacio de ficción, aunque la sobrevivencia de esas huellas y su carga simbólica persistieran. Cuando el actor desapareció del techo de la terraza, se estaba ahí, en el edificio, mirando un paisaje, en el presente. Había un espacio físico¹¹⁶, no uno ficticio¹¹⁷ ni de representación¹¹⁸, o textual. Era el espacio en sí, con la luz del sol sobre los cuerpos en

¹¹⁶ Por espacio físico podemos entender el *espacio del público* –el auditorio, los espacios sociales dentro del edificio–, *espacio de los actores* (el foro, los camerinos, las zonas tras bambalinas), espacio de ensayos –lugar privado incómodo, generalmente ignorado.

¹¹⁷ El espacio ficticio refiere el espacio de escenario, que se podría dividir en un “*lugar ficticio dentro del escenario*” y un “*lugar ficticio fuera del escenario*” –*audience off*.

¹¹⁸ Alude al medio escenográfico, la iluminación, el decorado.

el espacio, luz en sí, no efectista, plena de las condiciones de la *crueldad* artaudiana, la aniquilación del pensamiento robado, el peligro necesario de una realidad no permanente, caótica, sin guión; fuerza del límite de la representación, desmembramiento de la maquinaria teológica del teatro/arte. Despojado de toda mancha de *vida falsa*, el espacio convocó a la vida del espectador, ahora creador de sí y del mundo en ese espacio real, donde todo acontecía desde sí, al tiempo que el concepto de espectador se disolvía. “Por eso en el teatro de la *crueldad* el espectador está en el centro, y el espectáculo alrededor.”¹¹⁹ El espectador cobró el estatus de un invitado a una fiesta pública. No se le “transmitieron” conceptos, no hubo “nada qué ver”, se vivió, se actuó, se tomó posición política, como en la vida. El espectador quedó expuesto al paisaje, al edificio gris que lo albergaba, con sus memorias, sus simbolismos, sus historias y los cambios de la atmósfera. El teatro fue el espectáculo del espacio en todas sus posibilidades y grados de la perspectiva como profundidad, como altura, como infinitud piel a piel. Un espacio soporte y obra, escenografía y palabra.

Esta reflexión sobre lo que sucedió en la terraza del Tamayo, en el final abierto del montaje, con las “huellas de la representación” palpitando, nos muestra otra vía para tratar el espacio en el teatro, pero también nos permite entender cómo operan muchas expresiones plásticas que se inscriben en denominaciones tales como: intervención, instalación, performance, que clausuran la representación y se vuelcan hacia una experiencia vital, y esto nos lleva a la pregunta: ¿qué aporta el devenir viviente al fenómeno artístico? Considero que una de las respuestas se halla en Artaud: se logra abrir y descomponer el concepto occidental de las disciplinas artísticas, dar paso a una comprensión del arte más allá de la forma, con la posibilidad de emancipar la conciencia, la socialización, la culturización y los valores

¹¹⁹ Artaud, *El teatro y su doble*, 91.

preestablecidos del individuo; se lleva a cabo la autocontemplación y autocreación del sujeto con el fin de existir en una nueva vida liberada en el destello del presente, el regreso al drama de la Creación que la civilización no ha trastocado.

Bibliografía

- Artaud, Antonin. *El arte y la muerte/ otros escritos*. Trad. Victor Goldstein. Buenos aires: Caja negra, 2005.
- *El teatro de la crueldad: ciencia, poesía y metafísica*. Madrid: La pajarita de papel, 2019.
 - *El teatro y su doble*. México: Debolsillo, 2006.
 - *El teatro y su doble*. Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Barcelona: Edhasa, 2011.
 - “Los enfermos y los médicos.” *Revista literaria katharsis*, Editora Rosario Ramos. https://revistaliterariakatharsis.org/Artaud_Enfermos_medicos.pdf
 - *México y Viaje al país de los tarahumaras*. Prólogo Luis Mario Schneider. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
 - *Páginas escogidas*. Octubre 2002. https://redpaemigra.weebly.com/uploads/4/9/3/9/49391489/artaud_antonin_-_obras.pdf (consultado el 3 de Junio, 2021)
 - “Posición de la carne.” *La Nouvelle Revue Française*, no. 147, Diciembre, 1925. <http://filosofiasuperior.blogspot.com/2015/02/artaud-posicion-de-la-carne-1925.html> (consultado el 22 de mayo, 2021)
 - “Pour finir avec le jugement de dieu.” *UbuWeb*. <http://www.ubu.com/sound/artaud.html>.
 - *Selected Writings*. Ed. Susan Sontag. Los Ángeles: University of California Press, 1976.
 - *Van Gogh: el suicidado de la sociedad y para acabar de una vez con el juicio de Dios*. Trad. del francés: Ramón Font. Madrid: Editorial Fundamentos, 1977.
- Artaud 1936* (catálogo). “Artaud: notas para una epidemiología” por Manuel Cirauqui y “Sombra nacida de la tierra. Artaud en México y su cuerpo en proceso” por Andres Valtierra. Ciudad de México: Museo Tamayo Arte Contemporáneo, 03.10. 2017–18.02. 2018.
- Autodestrucción 3 : Avant et après le voyage de AA à la terre rouge* (catálogo). “Conversación entre Abraham Cruzvillegas y Alexandre Costanzo.” Francia: Galerie Chantal Crousel, 24 octubre–23 novembre 2013.
- Derrida, Jaques. “El teatro de la crueldad.” En *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Colección dirigida por José M. Ortega. 318–343. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1989.
- “La doble sesión.” En *La diseminación*. Trad. José Martín Arancibia. 263–428. Madrid: Editorial Fundamentos, 1997.
 - “La palabra soplada.” En *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Colección dirigida por José M. Ortega. 233–270. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1989.
- Foucault, Michael. *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las Ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México: Editorial siglo XXI, 1984.
- Góngora, Díaz Zully. “Aproximaciones a una micropoética de Claudio Valdés Kuri.” Tesina de licenciatura. Ciudad de México: UNAM, 2012.
- “XV años de *Teatro de Ciertos Habitantes*: Revisión histórica a través de los retos enfrentados.” *Revista de teatro Paso de Gato*, año 10, número 51 (octubre- diciembre 2012): 74-82. ISSN: 16654986.
- McAuley, Gay. “Espacio y performance.” *Acta poética: Poéticas del teatro, música y literatura* vol. 24, no. 1 (2003): 71–91. <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/98/97>

- *Space in Performance: Making Meaning in Theatre*. Chicago: The University of Michigan Press, 2001.

Mosquera, Julio César. “*El campo de la representación en las palabras y las cosas y la imagen fragmentada del sujeto moderno*.” Monografía para optar por el título de licenciado en Filosofía, Universidad del Valle, Facultad de Humanidades, Departamento de filosofía, 2018.

Sontag, Susan. “Aproximación a Artaud.” En *Bajo el signo de Saturno*. Trad. Juan Utrilla Trejo, 14–63. Editor digital Titivillus, 1980.

Fernández Vázquez, Ma. “La instalación como espacio dramático de tránsito y Crueldad.” *Revista de educación y humanidades*, marzo, (2016): 75–909.
<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwi76cn3toTzAhVZlmoFHbHcApcQFnoECAMQAQ&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F5429375.pdf&usq=AOvVaw0fK6Im3RwsY1EnERtPkzCJ>

Bibliografía secundaria

Aguilera, Carlos A. “Artaud en la Habana.” *Letras Libres*, 01 de Marzo, 2020.
<https://www.letraslibres.com/mexico/revista/artaud-en-la-habana>

Bonfiglioli, Carlo y Arturo Gutiérrez del Ángel. “Peyote, enfermedad y regeneración de la vida entre huicholes y tarahumaras.” *Cuicuilco: Revista de Ciencias Antropológicas*. vol.19, no.53 (enero–abril 2012). http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592012000100010

Espectros de Artaud: lenguaje y arte en los años cincuenta (catálogo). Kaira M. Cabañas, Editora, con la colaboración de Frédéric Acquaviva. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2012.

Glusberg, Jorge. *El arte de la performance*. Buenos Aires: Ediciones de arte gaglianone, 1986.

Gombrich, Ernst H. “Sobre la interpretación de la obra de arte: *El qué, el por qué y el cómo*,” *Revista de Arquitectura Universidad de Navarra*, no 5 (Junio 2003): 13-20.

González Gil, Luis Jaime. “Foucault, entre las palabras y las cosas.” 16 de noviembre, 2011.
<https://www.antropomedia.com/2011/11/17/foucault-entre-las-palabras-y-las-cosas/>

González Valerio, María Antonia. “Arte(s), sujeto(s) y política(s).”
<https://www.magonzalezvalerio.com/artepolitica.pdf>

Guasch, Anna María. *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

Guzman, Victor. “Grupo Gutai.” (Consultado el 3 de mayo, 2021). <https://proyectoidis.org/grupo-gutai/>

Kantor, Tadeusz. *Teatro de la muerte y otros ensayos 1944-1986*. Barcelona: Alba Editorial, 2010.

Kristeva, Julia. *El sujeto en proceso*. Cali Colombia: Ediciones signos, 1972.

Martínez, Isabel. “Crear un mundo caminando.” *Tarahumaras. El camino, el hilo, la palabra. Artes de México*, no. 112 (marzo, 2014): 38–49.

Nelson, Maggie. *El arte de la crueldad: un ajuste de cuentas*, Trad. Lawrence Schimel. Col. Escrituras. Madrid: Tres puntos Ediciones, 2020.

Sánchez, Martínez, José Antonio. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.

T. Hall, Edward. *La dimensión oculta*. Trad. Félix Blanco. México: Siglo veintiuno editores, 1972.

Velasco Rivero, Pedro de. *Danzar o morir. Religión y resistencia a la dominación en la cultura tarahumara*. Guadalajara, México: ITESO, 2006.

Zorrilla, Oscar. *Antonin Artaud: una metafísica de la escena*. Col. Teatro. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967.

Entrevistas utilizadas en el texto

Abraham Cruzvillegas (Artista conceptual) en conversación con la autora, 01 de abril, 2021. Audio 58:13.

Claudia Mader (ex asistente de dirección de *Teatro de Ciertos Habitantes*) en conversación con la autora, mayo, 2011.

Claudio Valdés kuri (Director artístico de *Teatro de Ciertos Habitantes*) en conversación con la autora, 19 de agosto, 2021. Audio 75:26.

Manuel Cirauqui (curador del Museo Guggenheim Bilbao) en conversación con la autora, 08 de abril, 2021. Audio 39:18.

Rodrigo Tripp (actor de *Teatro de Ciertos Habitantes*) en primera conversación con la autora, 07 de diciembre, 2020. Audio 60:32.

Rodrigo Tripp (actor de *Teatro de Ciertos Habitantes*) en segunda conversación con la autora, 10 de febrero, 2021. Audio 60:25.

Yanes, Gastón (actor de *Teatro de Ciertos Habitantes*) en conversación con la autora, julio 2011.

Lista de imágenes

Imagen 1. Montaje *Artaud en mil pedazos*, mayo de 2018, escaleras de entrada del Museo Tamayo, CDMX. Acervo de la compañía *Teatro de Ciertos Habitantes*. Claudio Valdés Kuri[©].

Imagen 2. Fotograma de vídeo del montaje *Artaud en mil pedazos*, primera sala (CDMX: Museo Tamayo, 2018), 46.09 min. Producción Manuel Alcalá. Fotografía David Cruz[©].

Imagen 3. Antonin Artaud, *Autoportrait*, diciembre 1947, 64 x 50 cm., Francia. Centro Pompidou.

Imagen 4. Abraham Cruzvillegas, *Alternative Airport: Machetes, cuchillos y madera*, 2002, 67 x 39 3/8 x 47 1/4 in, CDMX. Colección privada en EUA. Cortesía del artista y Kurimanzutto[©].

Imagen 5. Montaje *Artaud en mil pedazos*, mayo de 2018. CDMX. Producción del Museo Tamayo bajo el título “Isóptica”. Gerardo Castillo[©].

Imagen 6. Montaje *Artaud en mil pedazos* frente a la *Máscara mortuoria*, mayo de 2018, Museo Tamayo, CDMX. Acervo de la compañía *Teatro de Ciertos Habitantes*. Claudio Valdés Kuri[©].

Imagen 7. Montaje *Artaud en mil pedazos* frente a la *Máscara mortuoria*, mayo de 2018, Museo Tamayo, CDMX. Acervo de la compañía *Teatro de Ciertos Habitantes*. Claudio Valdés Kuri[©].

Imagen 8. Montaje *Artaud en mil pedazos* junto a la *Máscara mortuoria*, mayo de 2018, Museo Tamayo, CDMX. Acervo de la compañía *Teatro de Ciertos Habitantes*. Claudio Valdés Kuri[©].

Imagen 9. Montaje *Artaud en mil pedazos* delante de *Autodestrucción 3: Une carte pour avant et après le voyage d'Antonin Artaud à la terre rouge*, mayo de 2018. Museo Tamayo, CDMX. Producción del Museo Tamayo bajo el título “Isóptica”. Gerardo Castillo[©].

Imagen 10. Montaje *Artaud en mil pedazos*, mayo de 2018, Museo Tamayo, CDMX. Acervo de la compañía *Teatro de Ciertos Habitantes*. Claudio Valdés Kuri[©].

Imagen 11. Exposición *Artaud 1936, Artaud le Môme*, febrero– mayo de 2018, CDMX. Página oficial del Museo Tamayo. Agustín Garza[©].

Imagen 12. Fotograma de vídeo del montaje *Artaud en mil pedazos* delante de *Artaud le Môme* (CDMX: Museo Tamayo, 2018), 46.09 min. Producción Manuel Alcalá. Fotografía David Cruz[©].

- Imagen 13.** Montaje *Artaud en mil pedazos*, mayo de 2018, Terraza del Museo Tamayo CDMX. Acervo de la compañía *Teatro de Ciertos Habitantes*. Claudio Valdés Kuri[©].
- Imagen 14.** Fotograma de vídeo del montaje *Artaud en mil pedazos* en la terraza del museo (CDMX: Museo Tamayo, 2018), 46.09 min. Producción Manuel Alcalá. Fotografía David Cruz[©].
- Imagen 15.** Fotograma de vídeo del montaje *Artaud en mil pedazos* en la terraza del museo (CDMX: Museo Tamayo, 2018), 46.09 min. Producción Manuel Alcalá. Fotografía David Cruz[©].
- Imagen 16.** Fotograma de vídeo del montaje *Artaud en mil pedazos* en la terraza del museo (CDMX: Museo Tamayo, 2018), 46.09 min. Producción Manuel Alcalá. Fotografía David Cruz[©].
- Imagen 17.** Montaje *Artaud en mil pedazos*, mayo de 2018, terraza del Museo Tamayo, CDMX. Acervo de la compañía *Teatro de Ciertos Habitantes*. Claudio Valdés Kuri[©].
- Imagen 18.** Fotograma de vídeo del montaje *Artaud en mil pedazos* en la terraza del museo (CDMX: Museo Tamayo, 2018), 46.09 min. Producción Manuel Alcalá. Fotografía David Cruz[©].
- Imagen 19.** Montaje *Artaud en mil pedazos*, mayo de 2018, terraza del Museo Tamayo, CDMX. Acervo de la compañía *Teatro de Ciertos Habitantes*. Claudio Valdés Kuri[©].
- Imagen 20.** Plano de la exposición *Artaud 1936*, 2018, CDMX. CENDOC del Museo Tamayo.
- Imagen 21.** Plano de la exposición *Artaud 1936*, 2018, CDMX. CENDOC del Museo Tamayo.
- Imagen 22.** Plano de la exposición *Artaud 1936*, 2018, CDMX. CENDOC del Museo Tamayo.
- Imagen 23.** Claudio Valdés Kuri (Izquierda) y Rodrigo Tripp (derecha) en proceso de montaje de *Artaud en mil pedazos*, 2018, CDMX. Acervo de la compañía *Teatro de Ciertos Habitantes*.
- Imagen 24.** Montaje *Artaud en mil pedazos*, 2018, Festival de Nuevo León, Monterrey. Acervo de la compañía *Teatro de Ciertos Habitantes*. Claudio Valdés Kuri[©].
- Imagen 25.** Montaje *Artaud en mil pedazos*, 2018, Monterrey. Acervo de la compañía *Teatro de Ciertos Habitantes*. Enrique Gorostieta[©].
- Imagen 26.** Montaje *Artaud en mil pedazos*, 2019, Teatro de la Ciudad Esperanza Iris, CDMX. Acervo de la compañía *Teatro de Ciertos Habitantes*. Carlos Alvar[©].
- Imagen 27.** Montaje *Artaud en mil pedazos*, diciembre de 2020, Centro Morelense de las Artes, Cuernavaca, Morelos. Acervo personal. Zully Góngora[©].
- Imagen 28.** Montaje *Becket o el honor de Dios*, 1998, escalera del Museo del Carmen, CDMX. Acervo de la compañía *Teatro de Ciertos Habitantes*. José Jorge Carreón[©].
- Imagen 29.** Montaje *El gabinete del maestro Toscano, 2021*, galería Terreno Baldío Arte, CDMX. Acervo de la compañía *Teatro de Ciertos Habitantes*. Carlos Alvar[©].
- Imagen 30.** Montaje *Artaud en mil pedazos*, mayo de 2018. Terraza del Museo Tamayo, CDMX. Producción del Museo Tamayo bajo el título "Isóptica". Gerardo Castillo[©].
- Imagen 31.** Montaje *Artaud en mil pedazos*, mayo de 2018, terraza del Museo Tamayo, CDMX. Acervo de la compañía *Teatro de Ciertos Habitantes*. Claudio Valdés Kuri[©].
- Imagen 32.** Anónimo (anteriormente se atribuyó a Lucas van Leyden), *Lot y sus hijas*, hacia 1517, 48,0 cm x 34,0 cm, Países bajos. Museo del Louvre. Crédito fotográfico © o a quien correspondan los derechos patrimoniales de la imagen para edición en papel y electrónica.
- Imagen 33.** Montaje *Artaud en mil pedazos: escena final*, mayo de 2018, 28 x 20, CDMX. CENDOC del Museo Tamayo. Impresión sobre papel opalina.